Bob Dylan et ses publics : une histoire de malentendus

Usseglio Philippe

▶ **To cite this version:**

Usseglio Philippe. Bob Dylan et ses publics : une histoire de malentendus. Sciences de l'Homme et Société. AMU - Aix Marseille Université, 2025. Français. ⟨NNT : 2025AIXM0202⟩. ⟨tel-05739809⟩

HAL Id: tel-05739809

https://theses.hal.science/tel-05739809v1

Submitted on 5 Sep 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 12 septembre 2025 par

Philippe USSEGLIO

Bob Dylan et ses publics : une histoire de malentendus

Discipline
Arts

Spécialité
Musique et musicologie

École doctorale
ED 354 Langues, Lettres et Arts

Laboratoire/Partenaires de recherche
LESA UR 3274

Composition du jury

Claude CHASTAGNER Professeur émérite, Université Montpellier 3	Rapporteur
Fernand HÖRNER Professeur des universités Université des sciences appliquées de Düsseldorf	Rapporteur
Adrian GRAFE Professeur des universités Université d'Artois	Examinateur
Matthew GRAVES Professeur des universités Aix-Marseille Université	Examinateur
Sophie VALLAS Professeure des universités Aix-Marseille Université	Présidente du jury
Jean-Marie JACONO Maître de conférences émérite Aix-Marseille Université	Directeur de thèse

Affidavit

Je soussigné, Philippe Usseglio déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique du *Dr. Jacques Amblard* puis du *Dr. Jean-Marie Jacono,* dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.
Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à LA CIOTAT, le 26 juin 2025

Philippe USSEGLIO

phUSSEGLIO

Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste des publications et des participations aux conférences

PARTICIPATION AUX FORMATIONS ET AUX CONFERENCES
Doctorat : ARTS : Musique et musicologie
École Doctorale : École Doctorale Langues, Lettres et Arts (ED 354)
Établissement : Aix Marseille Université

Total des participations : 230 heures / 50 modules

COMMUNICATIONS

Journée d'étude des doctorants du CAER- *Représentation de la famille dans l'écriture poétique Représentations de l'écriture éthique*. « *Bob Dylan et la famille, une histoire à tiroirs »,* Aix en Provence, le 10 avril 2019.

Colloque international, Poésique 19 Traduire la chanson (XV^e^-XXI^e^ siècles) - ILCEA4-Université Grenoble-Alpes, « Vouloir traduire l'intraduisible : de l'interprétation à la traduction. *Visions of Johanna* de Bob Dylan dans Le principe de cohérence du monde », Saint-Martin-d'Hères - Domaine universitaire, 5 et 6 décembre 2019.

Journée d'étude transdisciplinaire. Laboratoire PRISM/AMU CNRS - UMR 7061 « *Quel temps fait-il ?* : Passé présent futur dans la même pièce : "*Tangled Up in Blue*" : une peinture des strates du temps ». Marseille, 22 octobre 2020.

Journées d'étude *Bob Dylan et le mythe* - CAER et TDMAM, « Une lecture mythopoïétique de *Visions of Johanna »,* Aix-en-Provence, 24 au 25 mars 2021.

Séminaires inter-laboratoire *Bob Dylan : pistes méditerranéennes* (Porteurs : Matthew Graves (LERMA), Pierluigi Lanfranchi (TDMAM), Claudio Milanesi (CAER), *«* Des accointances de Bob Dylan avec les traditions artistiques du Moyen-Âge *»,* Aix-en-Provence, 13 au 14 avril 2022.

5^e^ Biennale internationale d'études sur la chanson CAER-AMU *Corps et âme : transmettre l'émotion en chanson* : "Faire âme en chanson". Titre de la contribution : « Comment susciter l'émotion : les procédés rhétoriques et performatifs de Bob Dylan dans *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (1964) ». Aix-en-Provence, 26 au 28 mars 2025.

PUBLICATIONS

« Vouloir traduire l'intraduisible : de l'interprétation à la traduction. *Visions of Johanna* de Bob Dylan dans " la cohérence réversible du monde " », in *La Main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction*, n° 8, *Traduire la chanson* (A. Cayuela, C. Bertoneche, dir.), [En ligne], 8 | 2020, mis en ligne le 22 janvier 2021. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/840

« Pour une vision mythopoïétique de *Visions of Johanna* », in *Bob Dylan et le mythe*/ *Bob Dylan and Myth*, Claudio Milanesi, Pierluigi Lanfranchi, Matthew Graves, dir., Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2023, p. 143-158.

AUTRES FORMATIONS (Séminaires, Journées d'étude, Colloques…)

Séminaire, « Crisis sur le dégoût. Vécu, perception représentations et histoire », Laura Bordes, 5 décembre 2018, CIELAM AMU.

2e Biennale Internationale d'études sur la chanson : "Du malentendu dans la chanson", 2 avril 2019, AMU.

Séminaire Frontière « Projet d'Institut », 22 novembre 2019, LESA, AMU.

Séminaire, « L'art et la frontière, Rencontre avec le chorégraphe Arkadis », 19 décembre 2019, LESA, AMU.

Séminaire, « L'art et la frontière, Rencontre avec Loïc Le Bihan », 2020, LESA, AMU

Journée d'étude « Bob Dylan : pistes méditerranéennes / Mediterranean Tracks », 10 novembre 2021, CAER, LERMA, MMSH, CPAF.

Séminaire en ligne « Traduire l'émotion, l'émotion de traduire », 2021, université d'Avignon, Littérature et Culture Britanniques / Laboratoire ICTT Ste-Marthe.

Journée d'étude « Le malentendu critique », 7 décembre 2022, LESA.

Journée d'étude « Bob Dylan : The Poet-musician as Performer », 28 février 2022. CAER, LERMA, MMSH, CPAF.

Journée d'étude « « L'opérativité du concept de dé-coïncidence/François Jullien », 24 septembre 2024. Aix-en-Provence, AMU, Prism,

Séminaire « Des chansons dans tous les sens », 17 mai 2024, Les Ondes du monde, AMU

MOOC « Éthique de la recherche », 2019, université de Lyon.

MOOC « Les émotions en activités », 2020, ENS de Lyon.

MOOC « La Musique, quelle Histoire ! », 2023, Université Clermont Auvergne.

Colloque « Faire silence Expériences matérialités pouvoirs », EHESS, Marseille, Vieille Charité, 21 au 24 mai 2019 Centre Norbert Elias.

Festival écritures croisées : Louise Erdrich, 11 octobre 2019, Les écritures croisées, Aix -en Provence.

Colloque « MoVIES. Au-delà du *Biopic* hollywoodien, nouvelles approches des vies filmées ». Troisième colloque international de la Biography Society, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 17-18 au 19 octobre 2019.

Deux heures en compagnie de « Virgile, poète de la terre, des vivants et des morts », 18 octobre 2021, Bruno VIARD, Campus ALLSH.

Deux heures en compagnie de « John BUNYAN' : un puritain mondialisé », 29 novembre 2021, Anne PAGE, Campus ALLSH.

Rencontres Enseignants-Chercheurs « Recherche sur le monde anglophone », 7 février 2019, Claire Sorin, laboratoire LERMA AMU.

Résumé

Bob Dylan et ses publics : Une histoire de malentendus

Depuis le début de sa carrière, en 1961, Bob Dylan a changé souvent de sujet, de répertoire et de style musical dans ses chansons. Il ne semble pas s'être préoccupé de ses auditeurs, maintes fois surpris par des évolutions inattendues, créatrices de malentendus. Dylan a pourtant toujours préféré le concert au disque, car le contact avec le public est essentiel pour lui. Mais à qui Bob Dylan s'adresse-t-il ? Quels rôles jouent les différentes catégories du public dans la conception et la diffusion de son œuvre ? Peut-on parler, à la suite de théoriciens, d'un rôle de co-construction dans la création de ses chansons et surtout, lors des concerts ?

Dans les phénomènes de co-construction comme de tarissements du consensus et du compromis, notre étude entend montrer comment et pourquoi Bob Dylan a toujours eu le souci de ses audiences, en étant continuellement à la recherche d'une formulation harmonieuse pour contenter les deux côtés de la scène. Après avoir exposé les approches théoriques et les faits qui permettent d'expliquer la démarche de l'artiste, poète mais surtout musicien et interprète doté d'une voix exceptionnelle, l'étude de trois chansons différentes (*Blowin' in the Wind*, *Gotta Serve Somebody* et *Visions of Johanna*) montre la richesse de leurs transformations en concert.

Les notions de co-construction et de coprésences (de l'auteur et du public dans l'esthétique de la réception) et l'esthétique des effets de l'œuvre (liens qu'entretiennent la chanson et l'auditeur en dehors de l'auteur) sont alors remises en cause au profit d'un cas unique, celui d'un artiste qui dépasse les attentes du public pour imposer les différentes facettes de sa musique se déplaçant de la musique populaire traditionnelle à la *Popular Music*, loin de l'image du chanteur folk dont Dylan est encore et toujours affublé.

Mots-clés : Bob Dylan, *Popular Music*, musique Folk, chanson, performance scénique, concert, public, esthétique de la réception.

Abstract

Bob Dylan And His Audiences: A Story of Misunderstandings

Since the beginning of his career in 1961, Bob Dylan has often changed the themes, repertoire and musical style of his songs. It appears that he paid little attention to his listeners who often found themselves surprised at those unexpected shifts, leading to a number of misunderstandings. Nevertheless, Dylan has always preferred public performance to recording; contact with the audience has always been essential to him. And thus question arises of who Dylan addresses in his music.

What are roles played by his various types of listeners in the creation of his work and as well as in its dissemination? Would it be valid to assert- following some theoreticians- to assert that audiences play a part in the creative process, especially so during concerts? In addressing the phenomena of co-creation and those of deterioration of consensus and compromise, our study aims to show how Bob Dylan has always been attentive to his listeners, in a continuous search for a harmonious formulation to generate satisfaction on both sides of the stage.

To begin with, we discuss the theoretical approaches and actual events that shed light on the creative process of an artist, a poet, but above all a musician and singer endowed with an exceptional voice. We proceed by analyzing three songs (*Blowin' in the Wind*, *Gotta Serve Somebody* and *Visions of Johanna*) showing how deeply they are transformed when played on stage.

In the light of these processes of transformation, the notion of co-construction in the interpretation[1] of Bob Dylan's work can be challenged into question and could be replaced by a study of a unique artist, one who goes beyond the expectations of his various audiences, eventually imposing his multi-faceted music from traditional popular music to the world of American pop and commercial music. He would thus emerge as a much more complex figure and break free of the image of Bob Dylan the folk singer, to which analysts and audiences have consistently confined him.

Keywords: -Bob Dylan, Popular Music, Folk Music, Song, Performance, Concert, Audience, Reception theory.

[1] The Reception Theory of Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser

Remerciements

Grazie mille à Jacques Amblard
et Jean-Marie Jacono.

Mille mercis à mes parents
à Manue et nos enfants
Un salut à ma persévérance

Mille autres Mercis et reconnaissances
à tous celles et ceux remerciés dans le préambule

Toute ma gratitude à ce frère du genre humain perdu
que je n'ai pas eu...
Bob Dylan.

Table des matières

AFFIDAVIT **2**

LISTE DES PUBLICATIONS ET DES PARTICIPATIONS AUX CONFERENCES **1**

ABSTRACT **4**

REMERCIEMENTS **5**

TABLE DES MATIERES **7**

LES PREAMBULES SOUTERRAINS A CE TRAVAIL DE THESE **11**

INTRODUCTION **20**

CHAPITRE I **38**

INTERPRETE ET PUBLIC LES APPORTS THEORIQUES DES ETUDES SUR LA CHANSON **38**

1.1 Les apports des specialistes de la *Popular Music* : Simon Frith 40
1.2. Richard Middleton : la methodologie de l'analyse de la *Popular Music* 43
1.3 De la musique populaire a la *Popular Music* : Alan Lomax et Franco Fabbri 46
1.3.1 Le cas Lomax *46*
1.3.2 La Popular Music. Franco Fabbri *48*
1.4 Philip Tagg et l'analyse des musiques populaires modernes 50
1.5 La question de la *persona* : Philip Auslander 55
1.6. Les apports des specialistes de la chanson : Stephane Hirschi 58
1.7 La construction du sens avec le public : Louis-Jean Calvet 65
1.8 La reception : la theorie du lecteur d'Umberto Eco 71
1.9 Conscience reelle et conscience possible Lucien Goldmann 75
1.10 L'horizon d'attente dans « la theorie de la reception » : Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser 80

CHAPITRE II **90**

PROBLEMATIQUE **90**

2.1 Partir de la reception des œuvres et des performances de Bob Dylan 92
2.1.1 La nature des publics *96*
2.1.2 Un rapport contrarié : une voix chargée de tous les malentendus *103*
2.1.3 Une satisfaction insatisfaite *104*
2.2 Synthese des apports theoriques au filtre dylanien 106
2.3 Problematique : qu'en est-il de l'idee de la co- construction ? 113
2.3.1 Bob Dylan et le public 1962-1988 : deux voies *115*
2.3.2 Une redéfinition du rapport au public à partir de 1988 : Grateful Dead, un rapport sous influence *123*
2.3.3 La respiration par la chanson *130*
2.3.4 Eloge de la reformulation et constat de la dissociation ? *133*
2.3.5 Reconnaissance du public : le piège et la libération, le contemporain et le moderne *133*

CHAPITRE III **137**

LA CONSTRUCTION D'UN PERSONNAGE **137**

3.1 « Self Portrait » Dylan par Dylan : une fiction assumée – le malentendu voulu *139*
3.1.1 Les années de l'éclosion (1941-1968) *142*
3.1.2 Dans les arcanes de la période intermédiaire (1969-1988) *155*
3.1.3 La révolution passéiste 1988-2006. Artiste de l'immédiat, accolade du passé *172*
3.2 L'homme du malentendu 187
3.2.1 Les écrits elliptiques de Bob Dylan *187*
3.3 Les temoins 201
3.3.1 Témoignages livresques *201*
3.3.2 « L'artiste des artistes » *204*

3.3.3 De la fusion avec le public au début des années 1960 à la prise de distance *205*
3.3.4 La valeur des témoignages *207*
3.4 Les donnees des biographies et des etudes sur Dylan 209
3.4.1 Le fonds biographique. Des balbutiements au matériel pléthorique *210*
3.4.2 La presse *219*
3.4.3 Les ouvrages atypiques *219*
3.4.4 L'analyse des chansons *220*
3.4.5 Les ouvrages qui mettent la musique en avant *225*
3.4.6 Documentaires, cinéma et photographie *226*
3.4.7 L'approche des publics *228*
3.4.8 L'ouverture du Bob Dylan Center de Tulsa *232*
3.4.9 Conclusion *233*

CHAPITRE IV **235**

LA CONSTRUCTION D'UN MYTHE **235**

4.1 Dylan et la societe des États-Unis 237
4.1.1 Dylan et l'Histoire en musique *237*
4.1.2 Le poids de l'histoire *240*
4.1.3 La jeunesse de Dylan au sein d'une société conflictuelle (1941-1963) *241*
4.1.4 1963-1968 : Les mouvements ascendants de la liberté et de la répression *246*
4.1.5 1969-1992 D'un conflit à l'autre *247*
4.1.6 1992-2024 : D'un nouvel ordre mondial au terrorisme mondialisé *249*
4.1.7 Une trajectoire américaine *251*
4.2. Les critiques : la construction d'un artiste 255
4.2.1 En préambule, le laboratoire du cas français *256*
4.2.2 Les écueils de la mémoire (1941-1961) *258*
4.2.3 Familles et scènes. Période intermédiaire (1969-1973 et 1974-1988) *258*
4.2.4 Religion et politique de l'incompréhension *264*
4.2.5 La religiosité change de camp *266*
4.2.6 Un passéisme sans la nostalgie *266*
4.2.7 Le travail d'équipe insuffisamment souligné *268*
4.3 Les opinions tres variees des publics de Dylan : des malentendus quelles que soient les periodes ... 268
4.3.1 Artiste/ public/ société/ une série de questions entremêlées *269*
4.3.2. État des lieux : le public face à ce que Bob Dylan propose, impose ou induit sur scène *275*
4.4 Synthese des critiques et des opinions 292
4.4.1 Histoire et contre-histoire, modernité et contemporanéité *292*
4.4.2 Les stratégies de Dylan *296*
4.5 La question de la musique et de la voix. Le musicien oublie et le chanteur mesestime 298
4.5.1 Dylan musicien *299*
4.5.2 Les structures des chansons (strophiques/rondo/rondo-strophiques) *305*
4.5.3 Les tonalités employées *317*
4.6 Étudier des productions de Dylan : methodologie 320

CHAPITRE V **326**

ÉTUDES DE CHANSONS **326**

5.1 *Blowin' in the Wind* (1962-2019) Avenement-stratification-decalcification-renouveau 327
5.1.1 La pré-genèse *327*
5.1.2 Analyse des paroles de la chanson *334*
5.1.3 La musique : les sources de sa nouveauté *338*
5.1.4 L'interprétation : la voix singulière de Dylan *344*
5.1.5 Blowin' in the Wind et ses transformations musicales et rythmiques *345*
5.1.6 La faiblesse qui fit sa force *346*
5.2 Rupture epistemologique ou chanson resiliente ? *Gotta Serve Somebody* 350
5.2.1 Contextes et généralités *351*
5.2.2 Analyse du texte originel *354*

5.2.3 Analyse de la musique *360*
5.2.4 La voix dans la chanson *362*
5.2.5 Du commentaire : de l'ambiguïté et de la question du public *363*
5.2.6 Conclusion *366*
5.3 *VISIONS OF JOHANNA* 370
5.3.1 Visions of Johanna : texte et traduction *371*
5.3.2 Analyse du texte *373*
5.3.3 Les commentaires *376*
5.3.4 La musique *378*
5.3.5 Visions of Johanna et le public *383*
5.3.6 Conclusion *385*

CHAPITRE VI **388**

LA CHANSON COMME ORGANISME VIVANT EN CONCERT : L'ATTITUDE DES PUBLICS **388**

6.1 DYLAN CHANTEUR SANS PUBLIC ? 389
6.1.1 Artiste de l'inhabituel, artiste du consensus, chantre de la vulnérabilité *391*
6.1.2 Trois chansons aux filtres des publics *393*
6.2 *BLOWIN' IN THE WIND* ET SES PUBLICS : DES RE INTERPRETATIONS AU FIL DES SIX DECENNIES 395
6.2.1 Liste des interprétations de Blowin' in the Wind *396*
6.3 QUELQUES-UNES DES 702 VERSIONS DE *GOTTA SERVE SOMEBODY DEPUIS* 1979 : LA FRENESIE DES REVISIONS. 403
6.3.1 La version des Grammys Awards (1980) *406*
6.3.2 Version Grateful Dead, Stadium Anaheim, juillet 1987 ..... *407*
6.3.3 Version de Lancaster (2001) *407*
6.3.4 Version de Palo Alto (2019) *408*
6.3.5 Tournée Rough and Rowdy Ways, Grenade, Espagne (2023) *408*
6.4 *VISIONS OF JOHANNA* ET SES PUBLICS 409
6.4.1 Tableau récapitulatif de Visions of Johanna *409*
6.4.2 Visions of Johanna. Concert du 17 mai 1966 ..... *413*
6.4.3 Tournée Bob Dylan/The Band, Denver (1974) et version de la deuxième Rolling Thunder Revue en Floride (1976) *414*
6.4.4 La version au Grand Rex à Paris (1990) *414*
6.4.5 La version de Portsmouth (2000) *414*
6.4.6 La version de Nîmes (2012) *415*
6.5 DES CHANSONS « CAMELEON » 415

CONCLUSION **419**

ANNEXES **425**

ANNEXE I REFERENCES DISCOGRAPHIQUES **427**

1.1 PRODUCTIONS OFFICIELLES 427
1.1.1 Albums officiels originaux (LP puis CD à partir de 1982) *427*
1.1.2 Singles/ 45 tours *432*
1.1.3 Autres albums : Dylan and Friends (studios et concerts) *435*
1.1.4 Albums en concert *435*
1.1.5 Compilations *437*
1.1.6 Discographie officielle parallèle. The Bootleg Series *440*
1.2 DISQUES COLLECTIFS, REUNIONS, INVITATIONS 449
1.2.1 Participation aux albums de musiciens, amis ou poètes (en tant qu'auteur-compositeur, chanteur, musicien de studio ou producteur) *449*
1.2.2 Participations aux Albums « Hommage à » *452*
1.2.3 LP/CD à vocation caritative *453*
1.2.4 B.O film/cinéma/documentaire *454*
1.2.5 Divers *455*
1.3 PARTICIPATIONS CONCERTS DE CHARITE, HOMMAGES, PASSAGES TELEVISION 455
1.4. QUELQUES-UNS DES DISQUES PIRATES EMBLEMATIQUES 458
1.5. LES ALBUMS CONSACRES A L'ŒUVRE DE BOB DYLAN 463

1.5.1 Thématiques *463*
1.5.2 Albums de reprises dans le monde *464*
1.5.3 Les chansons ou enregistrements qui évoquent Dylan en tant que personne/persona/ personnage *466*
1.5.4 Les chansons qui évoquent Bob Dylan ou les chansons de Bob Dylan en français *468*
1.5.5 Traduction des chansons de Bob Dylan en français *469*
1.6 D'UN ART A L'AUTRE 471
1.6.1 Théâtre, danse, peinture, littérature, musique, B.D *471*
1.6.2 Productions inclassables *473*
2.1 TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX 475
2.1.1 Blowin' in the Wind *475*
2.1.2 Gotta Serve Somebody *475*
2.1.3 Visions of Johanna *475*
2.2 TABLE DES TABLEAUX 476

ANNEXE III APPARITIONS ET PRESENCE SUR SCENE 477

ANNEXE IV CLASSEMENT DES CHANSONS INTERPRETEES EN CONCERT 1962-2024 531

ANNEXE V PARTITIONS 533

ANNEXE VI TEMOIGNAGES 547

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES 561

1. SOURCES PRIMAIRES 561
1.1 Écrits et œuvres diverses de Bob Dylan *561*
1.2 Témoignages *569*
2. SOURCES SECONDAIRES 570
2.1 Biographies sélectives *570*
2.2 Approches critiques et travaux de recherche *572*
3. OUVRAGES MUSICOLOGIQUES SUR LA POPULAR MUSIC ET SUR LA MUSIQUE 583
4. DOCUMENTS EN LIGNE. SOURCES ELECTRONIQUES 585
4.1 Apports théoriques en lien avec la culture, l'histoire et la société anglosaxonne *585*
4.2 Sources électroniques consacrées à Bob Dylan ou pouvant faire écho au travail du chanteur *588*
4.3 Webographie *595*
5. SOURCES ECRITES DE PRESSE 597
6. SOURCES PARTITITOGRAPHIQUES 603
7. FILMOGRAPHIE : DOCUMENTAIRES, SOURCES AUDIOVISUELLES, VIDEOS PROMOTIONNELLES 603
7.1 Bob Dylan en concert : capture des performances live *603*
7.2 Documentaires et films rock divers *604*
7.3 Le cinéma : rôles et apparitions, créations de Bandes Originales ou films centrés sur le personnage *606*
7.4 Émissions de radio et de télévision *607*
8. ENTRETIENS (AVEC TEMOINS DIRECTS OU PERSONNES ANALYSANT L'ŒUVRE DE DYLAN) 608

INDEX GÉNÉRAL 610

Les préambules souterrains à ce travail de thèse

« On n'oublie jamais la musique de ses quatorze ans[2] » Seth Stephens-Davidowitz *New York Times*

« J'avais l'impression qu'il parlait à ma place » Mike Campbell (Davidson, Fishel, 2023, 416).

« On attend toujours plus de quelqu'un qu'on ne connaît pas mais qu'on rêve » Anne Brochet (L'armoire de vie. France Info. Le 28 mars 2024)

« Mon problème trop vouloir vivre la page » Alan Hathay (Davidson, Fishel, 2023, 379)

« *Enlightenment says the world is nothing / Nothing but a dream, everything's an illusion / And nothing is real* » Van Morrison, *Enlightenment,* 1990.

« Chaque homme est pour son prochain un mystère et un secret », *Oliver Twist*, Charles Dickens,1937.

Quand on est libre ou quand on veut être libre, on déçoit forcément.

Achille is in your alleyway/ he don't want me here »,*Temporary Like Achille* in *Blonde on Blonde,* 1966.

L'exo nostalgie:" Regret pour un temps que l'on a pas connu soi-même » David Berliner. *No Fake*

Prétendre écrire une thèse couvrant les soixante ans passés d'une carrière singulière, de mots – en langue étrangère –, de notes et de voix, d'images, de renversements et de décalage est certainement le premier de tous les possibles malentendus. D'abord, parce que dans l'adversité comme dans l'adoration, Bob Dylan a toujours réagi et condamné l'étude universitaire de son travail, quand bien même, on aime ses chansons et ses postures artistiques… L'analyse étant renvoyée le plus souvent à de vagues balivernes.

Sur ce territoire de constitution du mal compris, du *déformé* ou du mal entendu – qui peut tout à fait s'entendre de son point de vue, comme de celui du public à travers les possibilités de construction – ce projet doctoral peut paraître davantage saugrenu. Si l'on rajoute, au départ, un déficit de moyens en musicologie et en langue anglaise, l'écart devient conséquent. Comme la plupart des autodidactes, on se sent anxieux à l'idée d'écorcher un nom ou de dénaturer un concept, une idée, ce qui ne manque jamais d'arriver. Le fait d'être éloigné des études et d'être occupé par le travail rajoute encore à l'écueil. Si, après un énième épisode quelque peu douloureux, je suis allé au bout de cette exploration de l'univers d'un musicien américain, mais avant tout universel, qui s'est fait appeler Bob Dylan, je le dois d'abord à Jacques Amblard, lequel, en acceptant de travailler avec moi à l'été 2018 (dans un premier temps sur la seule thématique de la voix[3]), m'a permis de vivre cette magnifique aventure et je lui en sais infiniment gré. Ce que j'ai appris surtout et qui m'a réellement passionné pourrait se résumer à cette phrase du philosophe Clément Rosset : « Dès que l'on approfondit, on quitte le réel[4] ». Et

[2] Voir : SLAVICEK, Marie.2018. « On n'oublie jamais la musique de ses 14 ans » in *Lemonde.fr* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2018/02/11/on-n-oublie-jamais-la-musique-de-ses-14-ans_5255172_4832693.html (consulté le 8 mars 2024)

[3] Le chant de Dylan est l'un des aspects les plus mal compris de son art. Lors d'une conversation avec Billy Corgan dans le podcast *The Magnificent Others,* Penn Jillette défend l'idée d'un Bob Dylan « un grand chanteur parce qu'il refuse d'être conventionnel. Sa voix sert la chanson, pas le marché. Souvent moqué pour sa voix nasale et rugueuse, il est *en réalité* l'un des plus grands *chanteurs de la musique américaine » (…) « parce qu'il utilise sa voix comme un instrument expressif, un outil narratif et non parce qu'elle correspond aux standards classiques de beauté vocale* (de la douceur ou de l'étendue de la voix).». Sa « grandeur » provient de l'efficacité avec laquelle il communique une chanson, et non de la fluidité ou de la portée de sa voix » in CORGAN, Billy. 2026. « Penn Jillette Defends Bob Dylan as a Great Singer » in Youtube @BillyCorganTMO, [Disponible en ligne]. Récupéré *DOI https://www.youtube.com/@BillyCorganTMO*

[4] FITOUSSI, Rebecca, *Un monde un regard : Joann Sfar*, Public Sénat « chaîne de télévision », 29 novembre 2023.

je dois dire que ces allers-retours entre la réalité et la fiction dans un cadre établi, sont peut-être le plus marquant des changements que m'a apportés ce travail de longue haleine.

Peut-être convient-il d'évoquer ce qui a présidé à cette thèse à travers mon histoire personnelle. Avant de devenir un sujet d'étude, les chansons de Bob Dylan ont joué le rôle dévolu à la fascination, à la rencontre et à ce qui semblait être de l'altérité sur un socle d'identité – je dois toutefois dire que je ne me sens pas fan au sens premier – avec comme préambule la voix, une voix déformée pour la *doxa* mais qui d'emblée était fascinante et donc normale pour tous les autres. Je suis entré dans l'univers du chanteur du Minnesota par la voix assurément, et par une forme de glossolalie, détentrice d'une part de vérité, au-delà du sens que prenait ou devenait la langue anglaise portée par le phrasé dylanien. À quatorze ans, tout semblait déjà en place, dans un espace évident où j'allais l'écouter toute ma vie.

Pourquoi cette voix a-t-elle déclenché l'envie de tout écouter ? En quoi a-t-elle agi sans jamais cesser ? Voilà la problématique initiale, avant toutes les autres. Aurais-je une réponse le jour de la soutenance de septembre ?

« La voix », « Les voix » de Bob Dylan, devrait-on dire. Nous parlons ici de métamorphoses symptomatiques sur le long terme, autour d'une problématique auditive et émotionnelle, comme l'affirme Pascal Quignard dans *La haine de la musique*[5]. Allen Ginsberg résume peut-être mieux que quiconque la surprise vocale, égrenée dans les inflexions dylaniennes et que je fais mienne : « une voix jamais entendue auparavant [mais] qui semblait familière, et en même temps complètement autonome, inventée[6]». La voix de Bob Dylan a instauré des nouveautés, faisant rejaillir des radicalités, qui sont devenues pérennes dans mon cas, enjambant les situations, l'histoire, les générations, la géographie et le temps. Tout cela dans le Minnesota n'étant pas très différent d'un qui naît dans le Verdon. Le chanteur a insufflé au langage une vitalité *autre*. Mais était-ce si nouveau au fond dans une situation comme la mienne, qui ne correspondait pas à la génération du chanteur (moi-même produit d'une autre époque, peut-être même de celle que Dylan dénonce comme n'étant pas la sienne : celle des années soixante) ?

Il y a le discours ensuite, celle d'une langue non parlée et donc proche d'une forme de communication autrement. Pourquoi cette adresse, de prime abord incompréhensible vous touche, le verbe dans le rythme donné à la phrase devenant alors performatif, malgré les difficultés d'appréhension de ce qui s'y passe ?

Christophe Guillemin se pose une question gargantuesque et pertinente qui parcourt la vie de toute personne tombée dans le chaudron de Bob Dylan : « On peut aimer plusieurs livre d'un auteur mais peut-on aimer cinq ou six cents chansons d'un même auteur-compositeur ? Visiblement oui et partout dans le monde sur plusieurs générations ». (*Légende n °17*, 2025,

[5] QUIGNARD, Pascal, La *haine de la musique*, Gallimard, Paris, 1997
[6] Bigot, 2025, 82

47). Ainsi, pourquoi Bob Dylan remue-t-il des gens extérieurs à sa génération, à sa culture, à sa langue, d'une manière aussi viscérale ? Était-ce en raison de cette langue devenue *lingua franca* qui s'affranchit de sa culture d'origine ou encore subdivisée dans une culture anglo-américaine qui attire le tout du monde ? Tout cela faisait partie du « pack » entre texte, littérature et musique poétique et ce phrasé si attirant et tellement insoumis que j'ai proposé à Jacques Amblard. La musique de Bob Dylan est une expérience qui ne laisse pas indifférent, même quand on ne la sollicite pas. Il est difficile de rester à distance, dès lors que l'on ouvre une porte aussi minime soit-elle.

J'ai pris conscience de ma position instable après plusieurs conversations avec Catharine Mason, qui insistait sur la démarche scientifique. Celui qui ose l'altérité se confronte à l'écueil de sa propre subjectivité, à l'absorption physiologique qu'Allen Ginsberg décrit sous le constat perturbant du : « tu voyais ce que tu voulais voir » (Scorsese, 2005), dans la confusion des histoires, sommet pourtant, me semble-t-il, de la réception innovante du travail dylanien. En effet, comment interroger les sources et les rendre fiables à l'analyse quand l'approche sensible précède l'être et la connaissance scientifique ? Comment ne commenter que les faits sans redondance existentielle, quand on vient d'une expression qui vous a transformé du haut de vos lointains quatorze ans ?

Y a-t-il un risque à trop admirer quand on veut écrire, surtout dans le milieu de la recherche universitaire ? Oui, certainement. Reconnaissons-le : ce travail, à l'origine, provient d'une admiration. Mais admirer peut se révéler fertile. Rien d'étonnant : il y a eu un avant et un après Dylan. C'est peut-être là que je me situe, dans cet "entre", entre le pas de côté et l'équilibre. Il faut se méfier de l'adhésion, sous peine d'y perdre en capacité de réflexion. Parmi les raisons adjacentes de cette thèse, il était peut-être question de se débarrasser de ses propres pesanteurs, pour une compréhension que Deleuze réclame de l'artiste américain, déclarant qu'il voudrait faire un cours comme Dylan organise une chanson[7]. C'est devenu certainement davantage possible après 2006, car je suis devenu moins sensible aux dernières offres artistiques du chanteur. Le décalage est moins dans la rencontre artistique que dans les questions que Dylan soulève en moi depuis 1979, lorsque mon père a acheté les albums *Bob Dylan at Budokan* et *Hard Rain* pour apprendre l'anglais (ainsi que deux disques de Leonard Cohen). En fait, ce n'est pas tout à fait exact quant à la première rencontre. Si j'ai découvert Bob Dylan par le son en 1979, je le connaissais déjà. Un de mes copains de catéchisme m'avait donné un poster du chanteur dans un magazine religieux pour enfants. On y voyait Dylan avec son keffieh pendant

[7] " Dans l'histoire de la philosophie, Deleuze se distancie du concept de méthode : « Professeur, je voudrais arriver à faire un cours comme Dylan organise une chanson, étonnant producteur plutôt qu'auteur. […] Le contraire d'un plagiaire, mais aussi le contraire d'un maître ou d'un modèle. Une très longue préparation, mais pas de méthode ni de règles ou de recettes » in DELEUZE, Gilles. 1996. *Dialogues*, Paris, Flammarion, p. 14-15.

la *Rolling Thunder Revue* de 1975, et cette image m'avait fasciné. Co-construction entre le visible et l'audible, l'imagerie créée autour de lui a participé du son Dylan dans mon cas.

Le choix ou le privilège de pouvoir travailler sur Dylan est donc certainement un travail pour et sur moi-même. Parmi les questions qui me taraudent, il y a celle des raisons de la rencontre (que j'ai esquissées ci-dessus). Est-ce que l'auditeur que je suis est allé à Dylan ? Ou bien inversement, est-ce que Dylan est venu à moi ?

Oui, je crois qu'il y a une mystique à écouter Bob Dylan, qui entraîne l'étude en rupture avec ces principes impérieux : l'horreur du prévisible (Shelton, 1965, 38), le refus de suivre les modes (Dylan 2005, 177) et les limites des concepts, la définition « détrui[sant car] il n'y a rien de défini en ce monde » affirme-t-il en 1976 (Shelton, 1965, 463). La notion du relatif me semble être la question centrale. Ces notions que nous pourrions regrouper autour du non-fini de l'imperfection ouvrent des brèches dans l'idée de recherche et l'enrichissent dans un temps qui nie la nuance : « Mes albums n'ont rien de parfait, alors inutile de les dupliquer (sur scène). Je ne suis pas un artiste *mainstream*[8] ». Si Dylan innove, c'est par le questionnement, la première de toutes les possibilités offertes par la recherche. Notre chapitre V est révélateur nous semble-t-il.

Cette mystique est souvent intérieure, mais peut s'extérioriser, et j'en suis un des exemples. C'est un travail sur les marges. Dylan a offert l'angle, un point de vue non centralisateur, et il a façonné la poussière du Middle West dans ses mots : cet endroit, son endroit est devenu alors n'importe quel endroit au monde et n'importe quel auditeur peut se retrouver et partager ce schéma mental. Il a proposé cette situation paradoxale, que je crois unique et que résume Charlélie Couture, dans laquelle chacun a pu se retrouver, anglophile ou pas : « En ne dis[ant] jamais rien d'exact, et chacun pouv[ait]trouver une certaine vérité » (Bigot, 2025, 89).

Un des paradoxes du public dylanien fidèle est de ressentir (à tort, à raison ?) le privilège de faire partie d'une minorité agissante (Dylan parle de maçonnerie à son propos) alors que nous sommes *a priori* immobiles. Mais il y a des phénomènes de partage. Si le personnage est mondialement connu, il n'en demeure pas moins qu'il est possible de se sentir individu, reconnu dans le rapport à un univers de chansons et aux liens tissés entre elles. Ainsi, dans la masse, nous nous croyons tous uniques. Dans la confrontation, nous sommes « une sorte de *happy few* - pas beaucoup - » dans la nasse des auditoires, permettant le dialogue.

En tant que chercheur, je privilégie les approches de Greil Marcus et les études de Tagg pour précisément ces raisons, qui requièrent un mélange d'expériences[9] *a priori* discordantes sur la

[8] *Ibid*.

[9] Nous avons assisté aux concerts suivants : Avignon le 25 juillet 1981, Nice le 17 juin 1984, Grenoble le 3 juillet 1984, Turin le 13 septembre 1987, Milan le 4 octobre 1987, Paris Bercy le 7 octobre 1987, Fréjus le 13 juin 1989, Paris Grand Rex le 31 janvier 1990, Juan les Pins le 12 juillet 1992, Paris Zénith le 23 février 1993, Marseille le 29 juin 1993, Lyon le 5 juillet 1994, Paris Zénith le 30 juin 1998, Marseille, le 23 avril 1999, Le Cannet le 13 juillet 2006, Marseille, le 23 juin 2010, Lille le 16 octobre 2011, Nîmes le 15 juillet 2012, Gènes le 25 avril 2018

base de l'objectivité, mais qui se fondent inversement sur un socle émotionnel puis intellectuel entre perception et compréhension. Ce refus du définitif dylanien ouvre des perspectives à la recherche.

Je me sens obligé d'ajouter que je considère Bob Dylan comme un musicologue. Je ne suis pas le seul. Yves Bigot à propos des seules *Basement Tapes*[10] utilise le mot pléiade et lui décerne un Doctorat d'État des musiques américaines enracinées dans le blues[11]]. Après avoir lu attentivement ce qu'il a pu dire ou écrire, mais aussi ce qu'il a proposé dans ses différentes activités (son émission de radio *"Theme Time Radio Hour With Your Host Bob Dylan"*, par exemple), ce titre de « musicologue sans diplôme » ne me paraît pas usurpé. Si le musicologue est un expert en histoire de la musique, un spécialiste d'une ou plusieurs traditions, capable d'analyse et d'esthétique des arts musicaux, apte à mettre en relation la musique avec d'autres disciplines artistiques, et qu'il sait en parler avec justesse et recul, tout en transposant ses connaissances dans sa pratique professionnelle, alors Dylan a démontré un savoir encyclopédique, synthétique et analytique. Peut-être n'est pas possible de le situer exactement sur le même plan que les théories et méthodes des *Popular Music Studies* mais le savoir qu'il expose dans ses écrits et ses discours entre en résonance avec l'étude universitaire.

Suivre Bob Dylan est une aventure. C'est dans cet interstice que s'est résolument inscrite notre recherche. Ce travail n'a jamais été dicté par l'urgence ou la quête de performance. Il n'était soumis à aucune attente de profit futur. J'ai simplement été heureux d'avoir consacré six et quelques mois de ma vie à tenter de percer un peu du mystère Dylan. J'aurais été déçu de ne lui consacrer que trois petites années pour une œuvre d'une telle ampleur.

Je dois encore dire et clamer toute ma reconnaissance à Jean-Marie Jacono pour avoir permis de développer ce qui était à l'état de brouillon ce travail universitaire. Jean-Marie Jacono m'a donné les clés pour répondre au mieux aux attendus de la recherche. Sans lui, j'insiste, par sa ténacité et sa bienveillance (ce mot que je déconnecte de ce qu'on lui fait dire depuis quelques années, en le privant de son sens généreux), rien n'aurait été possible.

Le premier des remerciements, je le dois donc à mon père Jacky qui a eu l'idée d'acheter les deux albums live considérés mineurs. Sont arrivés en troisième et quatrième positions ensuite *Slow Train Coming* puis *Another Side of Bob Dylan* que j'écoutais en boucle, en tissant des liens entre *Chimes of Freedom* et *Precious Angel.* L'année de seconde à Digne allait me

Aix-en-Provence le 27 juin 2023. Il convient d'ajouter dans l'expérience dylanienne les concerts de Ben Sidran au Cri du Port à Marseille le 16 octobre 2010 et *Cat Power Sing's Dylan'66* au festival Jazz des Cinq Continent le mercredi 10 juillet 2024.
Dit cela, de tous les concerts de Bob Dylan auxquels j'ai assisté, j je les aurais tous rendus/vendus pour voir le concert du 22 mai à Nara au Japon, pour assister aux 19 minutes et 43 secondes de sa prestation. La seule version de *A Hard Rain is A-Gonna Fall* suffirait au ravissement. En leur temps et à leur manière, Dave Van Rock et Allen Ginsberg avaient exprimé dans leur propos déclaratifs ou leurs écrits l'exaltation et son caractère unique.
Nous avons également visité l'exposition "*Rail car"* et *Drawn Blank in Provence* de 2022 au sein du Château La Coste, à Aix-en-Provence.
[10] Dylan n'a jamais validé pourtant l'étourdissante perfection des *Basement Tapes*, car ils laissent sans cesse planer un sentiment d'improvisation, qui ramène à la notion de vulnérabilité que nous traitons dans cette thèse **(***Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 13).
[11] Bigot, 2025, 9.

permettre de commencer à me procurer tous les autres albums, chez le seul marchand de disques du cours Gassendi… le seul endroit de cette ville - écarlate, mais sans couleur - qui trouvait grâce à mes yeux, pour fouiller dans les bacs à la recherche d'un autre graal et du temps perdu, acquérir un nouveau disque de Bob Dylan avec de l'argent de poche accumulé. Et que je rapportais le week-end pour les poser sur la platine de mon père : et un monde s'ouvrait à moi. Pas inconnu. Non un monde familier ou reconnu comme le sien !

À côté de l'achat presque compulsif, écartons à cette époque le problème de la langue et de la compréhension du texte. Seuls quelques vers ou aphorismes dylaniens, traduits bien ou mal dans des revues de rock, suffisait à rendre concret le poète derrière son langage. Jean- François Revel ne remarque-t-il pas que « quelques auteurs sont poètes pour avoir écrit deux ou trois, parfois un seul poème méritant ce nom, où pourquoi pas ? un ou deux vers[12] ». Même avec ce peu de matériel sémantique, la conviction que Bob Dylan était un grand écrivain de chansons était sculpté dans le marbre de ma pensée. La suite m'a donné entièrement raison.

Je remercie chaleureusement et *di cuore* , ceux qui depuis leurs précieuses expertises, ont accepté d'évoquer pour moi et mon travail le chanteur : écrivains et poètes, musiciens, chanteurs, producteurs, musiciens accompagnant Dylan, Paolo Fresu, Louis Chedid, Robert Martin, Michel Bacci, Patrick Burgan, Alain Weber, Freddy Koella, Gilles Farcet, Hugues Aufray, Jonathan Pontier, Alessandro Bosetti, Tom Bierton, Jean-Jacques Astruc, Georges Nounou, Marcello Giuliani et Erik Truffaz, Pascal Comelade, Jean-Claude Gallotta, Antoine, Bruno Geneste, Sebastien Llinares, Steve Shehan. Un salut plus particulier encore à Elliott Murphy qui a répondu à mes questions avec une lettre magnifique de deux pages intitulées : *The Voice of Bob Elliott Murphy.* Même si les contacts ont été sommaires, je suis reconnaissant à Ben Sidran, Larry Ratso Sloman, Bill Peterson (le bassiste de *Blood on the Tracks*) Antoine Billot, Bertand Belin. Pareillement, je sais gré à ceux qui ne m'ont pas répondu David Oppenheim, Stephan Eicher, Francesco De Gregori, Claude Angèle Boni, Francis Cabrel, Charlélie Couture. Le plaisir de leur avoir écrit était vivace !

Pour l'ensemble de ses conseils, relectures, analyses de l'histoire américaine, corrections de tous types et pour ses encouragements et son soutien à continuer et visant à contrer le découragement, je sais infiniment gré à Martine Girard pour son aide incommensurable. Pareillement, je remercie Pol Gosset pour son aide dans l'ultime étape de ce doctorat. Je suis reconnaissant et admiratif pour les mille pages de corrections à ma mère Guite. Et encore une fois à Jean-Marie.

Toute ma gratitude à mon fils Lucas Usseglio pour ses analyses musicales et ses belles partitions de *Don't Think it Twice It's All Right* et *Visions of Johanna,* ainsi que mon ami

[12] REVEL, Jean- François (dir.), *Anthologie de la poésie française*, Robert Lafont, p.1.

Philippe « DemainsGauches » Enfon pour les mêmes raisons. Mille grazie et amore à Justine ma fille qui m'amène toute son aide technologique, numérique mais aussi universitaire et historique… enfin pour tout.

D'autres remerciements encore à Sarclo, Jean-Charles Meunier (pour nos partages de chercheurs notamment pour la partie bibliographie) et Nicolas Froeliger pour notre soirée *Dylan* à Grenoble organisée par Anne Cayuela sur la traduction, Louis-Jean Calvet rencontré lors de la journée *Brassens et la complexité* à L'UPEM 4, Matthew Graves, Claudio Milanesi et Pierluigi Lanfranchi pour m'avoir permis de participer aux deux *Dylan Contest* d'Aix-en-Provence avec la fine fleur de la recherche dylanienne française, italienne et anglo-américaine : Éric Montbel, Giulio Pantalei**,** Mario Gerolamo Mossa, Bruno Zoppetti, Boris Salvodelli, Jean Dominique Brierre, Jacques Vassal, Nicolas Rainaud, l'ami Jean-Charles Khalifa, Yaël Broueilh et évidemment les monstres sacrés de la discipline : Alessandro Carrera, Timothy Hampton et le professeur Portelli de Rome. *Grazie* à Fabrizia Valenza de Nettuno sur le dernier trait de cette thèse. Remerciements doublés à Pol Gosset et à son travail sur *https://bibliorock.canalblog.com* et ma gratitude à Simon Bernard pour m'avoir fait découvrir l'univers de la musique contemporaine.

Un salut singulier à Christian Desamie, avec qui nous avons partagé en studio les naissances en français de covers dylaniennes autour des accords, des arrangements des couleurs et tout le cadre synesthétique que l'on doit aux chansons (que jamais nous n'approcherons réellement) : *Mississipi, Le plus souvent, La mort solitaire de pauvre Hattie Carroll, Blind Willie Mc Tell, Forever Young, Song to Woody, Nettie Moore, Sweetheart Like You.* Un autre à Fred Spellier et Catherine Schaeffer pour leur aide dans les annexes ou la traduction. Un dernier à Louis Dieuzayde et Arnaud Maïsetti.

Merci à Manue, qui m'a regardé avec un sourire entendu, un peu perplexe, travailler sur cette étrange fascination.

« Qu'est-ce qui pourrait bien être écrit aujourd'hui qui semble nouveau, et encore moins indispensable ? » s'interroge perplexe Michael Gray, auteur de *Song and Dance Man : The Art of Bob Dylan* qui résume lapidaire l'écueil et la gageure, car comme le dit le petit voisin de Judas Priest et Frankie Lee quand ce dernier vint à mourir : « *Nothing is revealed*[13] ».

Dans tout ce théâtre d'ombres et de lumière qui écrit, qui disserte sur Dylan, de tous ces noms les plus illustres comme Marcus, Shelton et Sloman, aux chanteurs qui l'ont chanté, jusqu'aux anonymes dans leur coin, exégètes ou tentant d'interpréter ou traduire l'œuvre du chanteur, ce qui prime, c'est la conversation entre tous ceux-là et l'artiste, mais aussi tous ceux-là entre eux,

[13] *The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest* in *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.

même sans se connaître. Laissons à Bruce Springsteen le mot de la fin. En 1988, il écrit, puis dit le discours d'acceptation de Bob Dylan au *Rock'n'Roll Hall Of Fame* :

> So I'm just here tonight to say thanks, to say that I wouldn't be here without you to say that there isn't a soul in this room who does not owe you their thanks and to steal a line from one of your songs, whether you like it or not, you was the brother that I never, ever had[14].

Élaguer le souvenir, écarter la matérialité de sa chair pour en faire du poème, c'est pour moi Bob Dylan qui me parle à travers ses chansons et, à travers ses elles, c'est sa voix qui m'apostrophe. Les chansons de Bob Dylan sont de remarquables marqueurs de vie, des testeurs, quoi qu'en pense le chanteur. Il le dit lui-même à propos de Guthrie : « On pouvait écouter ses chansons et apprendre à vivre » (Davidson, Fishel, 2023, 56). Et c'est sa très grande faute s'il est certainement l'artiste le plus décrit, par d'autres et maintenant moi dans la boucle. On travaille avec sa matière, la matière que l'on est et très peu avec le personnage que l'on joue socialement. Je crois que la rencontre avec Bob Dylan se situe à cet endroit précis.

Je dois remercier Bob Dylan ou Elton Gunn ou Robert Zimmerman ou Lucky Wilbury et tous les autres : « Ces types [qui nous] ont beaucoup donné, plus que nous ne pourrons jamais rembourser » (Marcus, 2013, 85-86).

Encore une pensée annexe : « Qui y a-t-il dans ce monde qui ne se transforme pas, et qui dans sa transformation ne se blesse pas ?[15] » s'interroge l'auteur italien Mario Lodoli. Puisque la présentation de cette thèse a été retardée, je tiens à rajouter une considération liée à l'expérience qui peut guider sa lecture. Au bout de ce travail, je m'interroge encore : comment Bob Dylan ou Robert Zimmerman a-t-il pu arriver jusque-là, à nous aujourd'hui après plus de 60 ans de vie sous les projecteurs, mais aussi dans l'anonymat, et dans quel dessein ? Peut-être par la seule certitude - j'utilise la forme à bon escient - qui spontanément me vient. Il aurait offert à l'univers de la chanson (entre musique populaire traditionnelle et *Popular Music*) la notion *d'exister,* en la substituant au concept (essentiellement faux) d'authenticité, voire de sincérité que l'on essaie d'accoler à certaines formes de la chanson, dont il a ou aurait été l'un des chantres. Fardé et sans fard, l'artiste s'est chamaillé avec l'homme qu'il est, cela pourrait être sa grande nouveauté !

[14] Bruce Springsteen inducts Bob Dylan in the *R&R Hall of Fame* en 1988.
[15] Lodoli, Marco. 2003. *Les prétendants*, Paris, P.O.L, p.320.

Introduction

« Il n'y a pas de malentendus. Il n'y a que des malentendants. Les paroles entraînent une dette ineffable » Jacques Lacan. (Pierre Rey, *Une saison chez Lacan* 1989, p.218).

En ne marchant pas tout à fait dans les pas des musiciens qui l'ont précédé, en acceptant les codes de la musique populaire sans trop la perturber, en permettant à de nombreux artistes de se libérer des carcans ou des codifications des musiques des spectacles passés, Bob Dylan peut sembler facile d'accès, mais ce n'est pas vraiment le cas. Son parcours a produit des univers à la fois dépouillés et complexes. Ils ont été appréciés de manière variée par des publics souvent désorientés par ses productions et par son comportement sur scène. Ces réactions imposent de se pencher sur la réception de l'œuvre très riche de Bob Dylan. Cette thèse part alors du principe que le public n'est pas un ensemble passif d'auditeurs. Il participe à la construction de la signification avec l'interprète. Le rapport de Dylan avec ses publics repose ainsi sur des malentendus, provoqués ou involontaires.

Le malentendu, « divergence d'interprétations entre personnes qui croyaient se comprendre » selon le dictionnaire Le Robert[16], est cet élément inhérent à la production de parole. Selon Dylan, il a des conséquences importantes dans la communication :

> Des propos déformés, cités hors contexte, pris à contresens, et des impressions fausses (…) C'est insupportable d'être mal compris ? Il suffit d'un petit truc qui cloche, de la sottise la plus élémentaire, et tu te sens rabaissé, déprimé. (…) Qu'on se méprenne sur ton compte et la vie perd de sa saveur (Dylan, 2022, 311).

Dans notre étude, le malentendu occupe l'étendu de la chanson. Marque de son état instable, il peut être provocateur ou capable de tarir la communication, car dans le domaine de l'art, la divergence fait partie de sa nature. Dans *Philosophie de la chanson moderne*, Dylan cite et commente *Dont' Me Be Misunderstood* de Nina Simone (1964). Pour qu'il y ait malentendu, faut-il encore qu'il y ait quelque chose à entendre ? L'idée saugrenue est peut-être de vouloir comprendre. À l'exception de quelques époques où la clarté est de mise, Bob Dylan ne se situe-pas dans un univers précis. Et même dans ces intervalles, le malentendu se révèle prégnant (pendant les périodes *country*/variété puis chrétienne) faisant évoluer sa nature :

> Comme toute œuvre d'art, les chansons ne revendiquent pas d'être comprises. L'art peut être apprécié, commenté, mais il est rare qu'il offre quelque chose à comprendre. Qu'il s'agisse de chiens jouant au poker ou du sourire de la Joconde qui fume, on ne gagne rien à les expliquer (Dylan, 2022, 311).

Faut-il ou faudrait-il donc déjouer ou évincer le malentendu ou bien savoir en jouer ? Le malentendu interroge la compétence et les possibilités de la réception. Dans le cas de la musique, rajoute l'artiste :

> Le savoir n'élucide pas tous les mystères. On peut même avancer que plus on étudie, moins on la comprend ? Prenez deux personnes - l'une apprend le contre-point, l'autre pleure sur une chanson triste. Laquelle des deux comprend le mieux la musique ? (Dylan, 2022,311).

[16] « Malentendu », Le Robert en ligne, dernière notification le 04 avril 2025, malentendu - Définitions, synonymes, prononciation, exemples | Dico en ligne Le Robert

Le malentendu est cette chose qui travaille, un écart initial, inséparable « des événements et de leur langage, la naissance du malentendu, c'est de dire les choses, c'est les faire exister » (Abitbol, 2016,13). Est-ce une erreur ou une divergence d'interprétation de la parole ou d'un acte individuel ou collectif[17] ? Est-ce que tous les synonymes ou mots proches (quiproquo, méprise, maldonne, confusion, équivoque, différend, dispute, dissension ou dissentiment) rendent sa dimension au sein des rapports humains ?

Questionner le malentendu nous amène à questionner la co-construction de la signification entre un artiste et son public. Leur lien repose sur des rapports de force. La principale ligne de tension se situe dans l'affirmation de soi (par la manifestation d'une opinion) chez l'artiste ou dans l'effacement et la soumission muette ou volubile du public. Mais elle surgit encore (et c'est peut-être sa position la plus intéressante) dans ce qui constitue l'entre-deux. L'affirmation de soi fait écho à la particularité, à l'unicité, à l'originalité, à l'exceptionnalité ou simplement à l'identité de la personne dans ce qu'elle diffère du groupe. André Malraux n'écrivait-il pas dans *Le temps du mépris* (1935) que « l'individu s'oppose à la collectivité, mais il s'en nourrit[18] ».

La co-construction est un processus de transformation ou plus précisément de co-transformation du sens. Elle permet de faire muter les points de vue, d'acquérir des nouveaux savoir-faire ou de nouveaux savoir-être. Cette co-production, dont le socle est le compromis change la nature des perspectives, mais dans quelles limites ? Rassemblés autour d'une idée, d'une proposition, d'une création, « comment des acteurs ayant des intérêts particuliers peuvent-ils élaborer un projet partagé ?[19] » De quelle manière les individualités s'assemblent-elles pour former la collectivité de la salle de concert, autour de normes communes, de différences ou d'écarts plus ou moins conséquents ? Quelles sont les dynamiques qui concourent à la modification dans le processus du savoir, des valeurs, des intérêts communs et de la reconnaissance ?

Inversement, comment, après une phase de convergence, apparaissent les divergences ? Un artiste peut-il être déformé par le malentendu et l'esprit de revanche ou bien avoir les ressources nécessaire pour se détacher des inhérents aux créations de l'esprit ? Ces questions occuperont une grande partie de ce travail. Quelques exemples : à Newport en 1965, en Angleterre en 1966 (lieux du passage tendu de la musique acoustique « dite authentique » à la musique électrique « considérée vendue et commerciale ») et pendant le gospel tour de 1979-1981 (un artiste juif

[17] « Le malentendu ». cf. Albert THIBAUDET, *Réflexion littéraire*, 1936, p. 70 ; dernière notification le 1er janvier 2024 in https://www.cnrtl.fr/definition/malentendu

[18] MALRAUX, André.1935. *Le temps du mépris*, Paris, Gallimard.

[19] FOUDRIAT, Michel. 2019. *La co-consctruction : une alternative managériale*, Rennes, Presse de l'École des hautes études en santé publique

se convertissant au christianisme), le chanteur ou l'homme provoque des réactions hostiles dans son public.

Ces malentendus font pourtant apparaître des ouvertures et des possibles : Bob Dylan rend intelligible des idiomes que ses publics ne pensaient pas pouvoir aimer ou même écouter. C'est la grande force de cet artiste d'avoir su, jusqu'à aujourd'hui, réconcilier le divergent et le convergent. C'est que nous essaierons de démontrer dans notre travail.

La matrice dylanienne provient de ce rapport au malentendu. Les problématiques ne changent guère depuis 1962. Comment Dylan a-t-il amené la nouveauté et comment a-t-il su souvent ou de manière renouvelée, dépasser l'horizon d'attente de ses publics ? A-t-il sciemment joué avec leurs souhaits, comme lorsqu'il assène péremptoire : « Je n'ai pas à aller vers eux [le public]. C'est à eux de me trouver (Bigot, 2025, 255) » ?

En musique, le malentendu n'a-t-il pas toujours favorisé l'apparition d'un auditeur, libéré de certaines contraintes, dans un nouvel espace de co-construction ? L'écriture, l'interprétation, les postures amènent à se pencher sur les concerts, quand les chansons interprétées sur scène sont souvent bien différentes des réalisations du disque. Tout cela repose sur des relations compliquées avec le public, où émerge le malentendu. Les concerts programment ou réalisent de nouvelles manières d'être sur scène et dans la salle.

Faudrait-il faire l'économie du malentendu en tant que constituant de la carrière de Bob Dylan ? « Au cours de sa vie, Bob [Dylan] n'a fait que franchir des portes, pour rencontrer tantôt le succès, tantôt l'échec, sans jamais s'arrêter », résume l'acteur Luke Wilson (Davidson, Fishel, 2024, 510). Il n'est pas étonnant que le malentendu ait irrigué le mythe dylanien. Depuis soixante ans, quiproquos, erreurs, méprises, confusions, maldonnes se succèdent donc, à échéance régulière, pour donner une image souvent faussée de ce qui entrave ou déploie le succès. En raison des raccourcis et des impermanences, les clichés du folkeux, la distance au réel, l'opportunisme dans l'audace, les productions discographiques dites rudimentaires, la voix monocorde ou fausse, inversement proportionnelle à son attirance, l'artiste politique ou l'indifférent, l'empathique ou le misanthrope, le messager de chansons formidables recueillies dans six mille *covers*, le poète ou l'auteur de textes de chansons, forment en dernier lieu un contour si imprécis qu'il n'amène toujours qu'une seule même question : qui est ou que signifie Bob Dylan ?

Souvent la *doxa* attend ou exige de l'artiste qu'il soit le gardien des immobilités, ne supportant que l'inchangé, et encore, à la marge. Le champ d'action du malentendu se révèle dans un phénomène de co-construction. Il agit au-delà de ce qui est prêté aux diverses intentions.

Chez Bob Dylan, les changements paramétriques sont en soi des avènements, et dans le même élan, les garants de sa survivance esthétique. Énumérons-les : chanteur folk traditionnel de 1961 qui réapparaît avec l'aridité des enregistrements du blues et de la folk originels en 1992-1993, le *protest* et *topic singer* de 1962-1963 sans héritage réel par la suite (sinon sous forme de clins d'œil avec *Hurricane*[20] ou *George Jackson*[21]), l'introspection du blues dans la *folk music* en 1964, le rock et le blues urbain de 1965-1966, la musique *Roots* en 1967 parsemée de variétés du moment, la *country music* en 1969, la variété de Tin Pan Alley en 1970, les préceptes de musique religieuse matinée de country folk entre *John Wesley Harding*[22] dans les bacs de 1968, et la fin de *New Morning*[23] en 1970, la *Country and Western* cinématographique en 1973 (engendrant son plus grand succès sur quatre accords), le *country-rock* débridé en 1974, les accords ouverts en 1975, l'incursion dans l'univers hispanique de 1973-1978, le clin d'œil au flamenco en 1976, le gospel et la soul entre 1979 et 1981, les productions FM de 1983-1985, les ambiances du bayou 1989 sous l'influence d'un producteur acadien[24] qui relancent son crédit créatif en même temps que la qualité discographique (1989 et 1997), le blues avec les descentes chronologiques dans les musiques américaines (des années cinquante au début du siècle suivant, voire au-delà) entre 1997 et 2006, suivies de ses extensions dans les quatre derniers albums de la vieillesse, entre 2009 et 2021, le jazz et les standards dans la trilogie Sinatra entre 2015 et 2017[25] (ramenant *Self Portrait* à la surface et à la musique de ses parents), le disque traditionnellement américain des stars chantant Noël en 2009, les structures du rap sur des accords jazzifiés dans *Murder Most Foul* et *I Contain Multitudes*[26] qui remontent au proto rap des années soixante[27], qui se lisait déjà dans des titres comme le *Subterranean Homesick Blues*[28] ou *Tombstone Blues*[29] en 1965. Ces incursions successives couvrent l'ensemble des musiques américaines, anglo-saxonnes et, dans une moindre mesure, quelques idiomes hispaniques.

Revenons un instant sur l'exemple flagrant des images arrêtées pour mettre le « malentendu » ou image d'Épinal en exergue, celle de la réduction de Bob Dylan, aujourd'hui encore, à la *folk music*. Sans renier, bien entendu, le filon de la musique folk comme acte fondateur du chanteur et de sa carrière, pourquoi ne pas insister sur un musicien aux attaches plus disparates (qui

[20] *Desire,* Columbia Records, New York, prod. Don DeVito, 1976.
[21] *Masterpieces,* Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, John H Hammond, Tom Wilson, Leon Russel, Bob Dylan, The Band, Don DeVito, 1978.
[22] *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.
[23] *New Morning*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, 1970.
[24] *Oh Mercy,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois, 1989.
[25] *Shadows in the Night,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2015.
Fallen Angels, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2016.
Triplicate, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2017.
[26] *Rough and Rowdy Ways*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2020.
[27] L'intensité, la vitupération, l'inspiration de *Subterranean Homesick Blues* (sous l'influence de la poésie Beat et de Count Matchuki et U - Roy) pourrait être le premier exemple de rap : flow frénétique et mécanique, les punch line des météorologue, les leaders (*The Subterraneans* de Kerouak en hommage) (Bigot, 2025, 70).
[28] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[29] *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston sauf *Like a Rolling Stone,* Tom Wilson, 1965.

questionne un legs de quatre-vingts ans), n'hésitant pas à se parer de tout ce que compte l'héritage de genres convergents ou divergents ? Pourquoi ne pas s'arrêter sur le musicien créateur de blues qui en dit énormément sur l'artiste ? Si, pour Timothy Hampton, Dylan « ne chante pas le blues, il utilise le blues[30] », nous émettons l'hypothèse avec quelques-uns que le blues[31] est justement le cœur du dispositif des esthétismes dylaniens, par l'écriture du camouflage, l'utilisation des pronoms, la teneur introspective dans la marge (qui, avec le temps, lorgne vers le centre), la structure musicale adaptable à tous les styles comme cadre rassurant, la citation récurrente des figures et des situations, propres à cette musique.

Faut-il délaisser les anciennes accointances et ne pas s'en souvenir ? Non, répond Bob Dylan. Les évidences sont remises en question à chaque évolution ou réorientation. Ce qui était dénigré au moment de l'éclosion, à savoir la musique *mainstream,* devient le ciment d'une fin de carrière surprenante, madeleine proustienne entre l'enregistrement de la trilogie Sinatra et le disque de Noël[32]. Aujourd'hui et tellement à contre-courant, ne fait-on pas l'éloge presque contre-nature d'un musicien jusque-là davantage critiqué ou décrié qu'encensé ? En effet, avec la période de la vieillesse, les derniers choix musicaux et les récompenses qui le rattrapent et qui pleuvent sur la statue du commandeur comme un simple tour du destin[33], ne cessent d'interroger l'auditeur fidèle (celui-là même qui a toujours entendu dire de Dylan qu'il était fini, dépassé, hypocrite ou faussaire, au gré de ses changements ou évolutions). Mais, sur le temps long, les considérations contradictoires sont aussi bien le fait des audiences ou des critiques que du principal concerné, qu'il est bien difficile de démêler l'écheveau.

Relevons les incompatibilités. Si Dylan a été présenté sous le prisme de la raison entre 1962 et 1964, il a toujours privilégié l'émotion, cette intonation que Diderot appelle « la langue des sentiments » (Amblard, 2016, 24). Il affirme avec force ne pas écrire depuis l'intime, mais nombre de chansons et d'albums, de choix ou de décisions ramènent les deux entités autour de tensions intérieures vivaces.

Que faire, sinon, du malentendu identitaire : que signifie en effet son judaïsme (dissimulé à l'arrivée à New York en faveur d'un patronyme *a priori* poétique et par l'invention de vies errantes au détriment de la réalité plutôt bourgeoise), au regard de sa redécouverte de 1968 avec l'enregistrement de *John Wesley Harding*[34] ? Que signifie toujours ce judaïsme post *John Wesley Harding* au regard de la conversion chrétienne de 1978 (une passade jusqu'en 1982 selon certains commentateurs qui veulent sans doute rassurer leurs certitudes, car le chanteur

[30] WILSON, Rob. 2019. « Tangled Up in *Blue Poetics*: *Timothy Hampton* Reads a *Bob Dylan* for the Ages » in Los Angeles Review of Books, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://lareviewofbooks.org/article/tangled-up-in-blue-poetics-timothy-hampton-reads-a-bob-dylan-for-the-ages/

[31] Dylan a expérimenté le *Boogie*, le *Shuffle*, le blues de Chicago, le blues de Memphis, celui du Texas et du Delta, le blues de la West Coast.

[32] *Christmas in the Heart,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2009.

[33] *Simple Twist a Fate* in *Blood on the Tracks*, Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975.

[34] Dans la biographie de Shelton (1986), Robert Zimmerman/ Bob Dylan affirme que l'inclination de la presse a relayé sa religion comme paravent identitaire et l'a conduit à s'interroger sur les sources familiales, p.396-402.

n'a jamais renié quoi que ce soit de cette expérience) ? Doit-on y voir une version américaine de l'éloge du christianisme ou bien une réinsertion de la figure de Jésus dans le judaïsme de son temps, ou encore un homme qui ne pense plus lui-même, comme l'écrit Greil Marcus ?

En refusant d'aplanir les angles avec ses publics, le retrait *du devant* de la scène en 1966, le retour sur scène en 1974, l'errance des années quatre-vingts, la production espacée après 1991 ne ressemblent-ils pas à une forme de *désinterlocution*[35] (en détournant le mot forgé par Éric Chauvier) entre la sphère sociale et la biographie ; l'interlocuteur n'étant plus capable de comprendre « les aspirations » de l'émetteur ? Pourtant, la routine assourdit la créativité, affirme-t-il à l'époque de bonheur familial, avec *Watching the River Flow*[36] en 1971 et dans des situations qui attirent les regards. Parole mythifiée à cause de sa présence sur les lieux, Woodstock devient, pour l'artiste, le père et le mari, une ligne de démarcation, autre chose qu'un lieu symbolique, signifiant le début du harcèlement d'une partie de son public (hippie tel que décrit dans *Chroniques, Volume 1)* engloutissant, avec la tournée 1974, la fin d'un monde musical authentique qui l'avait fait roi de New York, entre 1962 et 1966, avant de sombrer dans le *merchandising,* et par contrecoup, avec des conséquences néfastes sur le créateur. De son aveu même, l'histoire bégaie jusqu'en 1988[37], en hésitant sur la marche à suivre. Il convient de rappeler, malgré les dénégations, les grandes performances de cette longue époque, que ce soit pendant la *Rolling Thunder Revue*, le tour mondial 1978 revivifiant son répertoire, la période habitée chrétienne puis certaines tranches de la tournée avec Tom Petty and the Heartbreakers en 1986, la vie redestinant le chanteur à son art. Le Dylan des albums de *Nashville Skyline*[38] et *Self Portrait*[39] (1969-1970) ne nous fait-il pas déjà entendre une partie de la musique de ses racines du Minnesota, qu'il enregistrera dans les années 2009-2016 avec le succès d'estime que l'on sait, tout en voulant dévoiler à sa manière leurs mystères par la réappropriation et la réinterprétation, objectif fixé en 1987-1988 ?

Rajoutons à l'énigme des relations entre le chanteur et ses publics, le pouvoir respectif à accorder aux personnages et à la chanson, celle-ci devenant elle-même personnage par la primauté que Dylan lui attribue. En effet, les personnages prennent réellement le pas sur les rôles joués par le chanteur et le canteur (ou *persona* que nous présenterons dans le chapitre I), faisant dire à Dylan : « La plupart des personnages dans mes chansons sont moi. Dans la façon

[35]Éric Chauvier parle de « *désinterlocution* » consistant à nier le statut d'interlocuteur aux ... sens commun du commun. In CHAUVIER Éric., 2011. *Anthropologie de l'ordinaire, une conversion du regard*. Paris, Anacharsis. [Disponible en ligne]. Récupéré de DOI : 10.4000/jda.5903
[36] *Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 2,* Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, John H Hammond, Tom Wilson, Leon Russel, 1971.
[37] A-t-il lu Greil Marcus qui le formule dans plusieurs ouvrages ?
[38] *Nashville Skyline*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1969.
[39] *Self Portrait*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1970.

dont je dis les choses (...) ce n'est pas forcément ce que vous dites qui vous fait être ce que vous êtes[40] »[41].

Les domaines d'activités de Bob Dylan tissent des fils disciplinaires variés et pluriels comme le montre sa peinture (au sens propre comme au figuré) d'une Amérique éternelle et surannée, mais toujours en lien avec une certaine contemporanéité (et que l'on entend dans les chansons *post-eighties*). En distinguant nettement les termes, Dylan parlerait sans doute de modernité (dans un *aggiornamento,* proche de l'idée d'une éternité culturelle et historique qu'il puise depuis une vingtaine d'années dans les écrits antiques). Ses écrits et réflexions hors chansons (qui s'appuient sur la pensée musicologique), depuis les années 2000, montrent de vraies connexions dans l'art de faire chanson. Entre simplicité et complication encore, simultanément grand consommateur de musique traditionnelle et de *Popular Music*, le chanteur ne propose-t-il pas une réflexion savante sur la musique, en s'adressant aux experts et au populaire, à l'engagé et au croyant et à une multitude de situations que trimballent le public de tous les âges et de toutes les situations ? Existe-t-il une recette « Bob Dylan » pour faire vivre la chanson ? L'art de l'ellipse, le cynisme et l'humour, la distance et l'observation, la détermination et la constance, le refus de s'en tenir à son répertoire puis à ses standards, le peu d'intérêt durable pour la véracité des faits sont des persistances qui ont traversé et alimenté sa carrière.

L'œuvre est cependant formulée pour le public, c'est-à-dire avant tout pour son public. Qui, au cours de sa vie d'auditeur, n'a pas changé d'avis plusieurs fois ? Une pensée sophistiquée ou contradictoire, des décisions étonnantes qui s'exercent à son avantage ou à ses dépens ne sont-elles pas sans conséquences, dès lors que l'on veut fidéliser des audiences (qui, elles, réclament des certitudes) ? Par exemple, changer la nature de la chanson une fois enregistrée (objectif dylanien par excellence), est-ce respecter les volontés du public ? Et le public est-il « un » ? Si, inversement, le panthéon de ses chansons résiste au temps, n'est-ce pas l'essence des changements qui leur a permis de perdurer, voire de renforcer leur valeur ?

Faisons ici un aparté. L'angle choisi dans ce travail ne cerne pas ou ne discerne pas le public de Bob Dylan. Il nous semble présomptueux de penser pouvoir circonscrire le public dylanien (il n'y en a pas, nous prévient le chanteur). Bien entendu, l'enquête sociologique serait pertinente. Elle impose toutefois un autre travail, fondé sur des enquêtes menées à la sortie des concerts. Il s'agirait alors de distinguer les auditeurs selon des critères habituels dans les enquêtes (âge, catégorie socio-professionnelle, niveau d'études, lieu d'habitation) mais aussi dans la connaissance de Bob Dylan. La distinction entre connaisseurs du chanteur et « primo-arrivants », assistant pour la première fois à un concert, serait nécessaire. Elle pourrait permettre

[40] FLANAGAN, Bill, « Bob Dylan raconte Dylan interview », *Xroads*, mai 2009.
[41] On peut, peut-être, se les approprier parce que les figures du révolté et du paria qui traversent l'œuvre, les Stack-A- :Lee / Billy the Kid// Jesse James ou les siens [deviennent ou finissent par devenir, débarrassés de la biographie : « des personnages métaphysiques couverts d'une peau humaine » (*Les Inrocks 2, Hors-série,* 2025, 13)

d'environner les réactions aux titres de la *playlist* adoptée par le chanteur états-unien. Ce travail immense d'enquête dépasse cependant nos possibilités. Il relèverait plus de la sociologie que de la musicologie. Nous avons donc choisi d'étudier plutôt les conditions de la réception des chansons de Dylan, au risque de donner une image imprécise de ses publics.

Les théories sociologiques, celle de Luhmann par exemple relèvent souvent des phénomènes de communication. Or, les dimensions artistiques et musicales échappent en grande partie à ce processus en raison de la diversité des écoutes et de la présence de l'émotion dans la relation à la musique. Le public de Dylan est aussi sensible à ses mots, à sa musique, à sa présence sur scène qu'à une atmosphère liée aux enjeux de l'époque. La cerner par le concept "d'environnement" semble bien hasardeux.

Notre travail n'entend donc pas fournir une étude sociologique des opinions des publics dylaniens au cours des décennies. Si nous y faisons allusion dans les différents chapitres, c'est pour mettre en lumière les réactions du chanteur, qui modèlent, transforment et induisent de nouveaux comportements ou des recherches esthétiques. Nous nous plaçons aussi résolument du côté de la scène et des considérations du chanteur face au succès ou à l'adversité. Nous nous adaptons à la démarche empirique du chanteur face à ses audiences. Chaque période, chaque trilogie est une réponse au passé (aux albums et aux thématiques qui jalonnent sa carrière, mais aussi à toute l'histoire de la musique référencée par le chanteur). Ce qui est remarquable chez Bob Dylan, c'est que la *doxa* a construit un cadre mythique indépassable, le tout contenu dans les années soixante. C'est-oublier que Bob Dylan a eu une carrière (ou des carrières par la suite), signifiante en termes de contenus, d'activités, de pertinences et d'esthétismes nouveaux ou du moins recréés et innovants : ce que pense le public nous intéresse dans la réception ou les théories de la réception, mais aussi dans l'usage qu'en fait Dylan. Comment perçoit-il les audiences pour perdurer et innover ? Nous aborderons cette question dans un chapitre pour montrer les litanies, les récurrences et les rengaines, quelles que soient les époques (pour le public de masse autour des problématiques de la voix, des transformations mélodiques, de l'indifférence et du mépris quand l'autre s'inscrit dans les richesses des comparaisons).

Bob Dylan a dépendu de la clameur et s'en est moqué. Il a été au cœur du système et s'en est détourné régulièrement. Il a le plus souvent abhorré la presse qui, pourtant, a façonné la mythologie sur son nom. Pense-t-il, comme d'autres artistes iconoclastes à l'instar de Baudelaire, que le fait commercial témoigne de la détérioration de l'art ?

Quel a été son discours ? Le refus de l'embrigadement, largement exposé, a répondu à la militance, le retrait à l'exposition, la religion au désarroi existentiel ou au refus identitaire, la relation à l'autre centrée sur la coresponsabilité des situations (si peu chantée avant lui).

Il a été fait prophète de la contre-culture par d'autres (publics, critiques et artistes), ce qui a causé « un problème avec l'image, celle des autres et la sienne » (…) Partisans et détracteurs soutiennent cette « concorde étrange, [dès lors] comment répondre à ceux qui pensent l'avoir inventé ? » (Davidson, Fishel, 2023, 180-181). Sources de recherches, sources d'inspiration, chansons cathartiques qui ont résisté au temps racontant la vie des gens différents, refus du surplace, chaque compartiment de savoirs savants et populaires peut expliquer sans doute l'appétence du public ou des publics qui se sont rencontrés, suivis, éloignés puis rabibochés ou simplement disparus, mais tous porteurs d'une marque indélébile. « Dylan a interrogé la foi contre la certitude » (Davidson, Fishel, 2023, 584-585), ce qui peut constituer un travail destructif à l'inverse des autres artistes. Ainsi se pose la question de l'art dans la vie : « Vous devez suivre une marge étroite pour rester en contact avec quelque chose une fois que vous l'avez créé » déclare le chanteur à la fin des années soixante-dix (Davidson, Fishel, 2023, 267).

Autre difficulté, comprendre l'effet Dylan sur la réception et les interactions entre l'artiste et son public, c'est vouloir ou devoir s'interroger sur la musique interagissant avec la structure du mot qui dépasse ou s'éloigne de la compréhension linguistique (alors que le rôle dévolu au texte est central et signifiant en ce qui le concerne). Pourtant, des milliers d'auditeurs du monde entier (qui ne comprennent pas l'anglais) disent le comprendre. Si, dans la théorie de la forme, « le tout est quelque chose de plus que l'ensemble de ses constituants[42] », c'est bien que les effets des différentes parties (le texte, la mélodie, l'orchestration, l'interprétation) jouent un rôle déterminant dans l'appréhension (des effets du rythme et de la mélodie sur la langue, le découpage qui donne des sens et des valeurs particuliers aux mots et qui offre ce « quelque chose de plus que l'addition[43] »). L'auditeur de 1964-1966 du Dylan des droits civiques devait écouter en réfléchissant pour savoir ce qui se cachait derrière ce langage clair-obscur, mais défigé (libérant de l'espace pour des oreilles jusque-là peu concernées par l'univers des chansonniers). Nous pouvons même imaginer que le chanteur, lui-même, cherchait le sens caché sous les mots, se plaçant à parité avec l'auditeur. De cette période naît l'écart qui ne sera jamais supplanté et qui fait dire à Allen Ginsberg : « c'est Dylan contre le monde » (Davidson, Fishel, 2023, 584-585).

Si, comme le montrent certains articles théoriques, le public a imposé une certaine image de Dylan (à l'opinion et à l'artiste) au moment de la lutte pour les droits civiques, le chanteur s'est imposé au public, à partir de 1964, par la radicalité. Si le public est désiré, ce que l'artiste lui destine ne lui plaît pas forcément ou peut être mal compris. Les aspirations socioculturelles ou l'horizon d'attente peuvent diverger du ressenti de l'artiste.

[42] « Psychologie de la forme, théorie de la Gestalt », *Wikipédia,* dernière notification le 04 avril 2024, la théorie de la forme, « le tout est quelque chose de plus que l'ensemble de ses constituants », - Recherche (bing.com).
[43] Louis-Jean Calvet, intervention orale *Brassens en complexité*, 2 avril 2024, Aix-en Provence.

Dans une quête de co-compréhension autour d'un « Aidez-moi à comprendre ce que je dis ! », Dylan découvre donc la puissance de ses chansons de la trilogie rock[44] en même temps que le public. L'élément unificateur, faute de pouvoir assurément cibler les autres entités sur la nature de ses publics, c'est cette voix particulièrement étrange, qui a amené devant les bacs et dans les salles, des auditeurs échappant à l'offre musicale.

En interne, le public dylanien est souvent acrimonieux. Si le public du disque se dispute sur les différentes époques stylistiques du chanteur, le public de la salle a toujours trouvé à redire quant aux prestations. Mais c'est justement cette situation tangente qui a permis au chanteur de résister au temps. L'interrogation sur l'identité a sans doute poussé le public à suivre, à revenir écouter ou enfin à aller l'écouter (même ceux pour qui, longtemps, la voix et la performance dylanienne faisaient figure de repoussoir).

Dylan a toujours montré une volonté de s'échapper pour exister dans un espace propre, s'y raccrochant quand les temps du succès n'y étaient pas favorables. Le sociologue Marcel Bolle de Bal a inventé la notion de « reliance » qui s'applique à notre étude des rapports d'un chanteur avec son public : « *Relié* est passif, *Reliant* est participant, *reliance* est activant[45] **».**

Le dissensus créé entre une voix physique et chacune de ses déclinaisons si singulières est également un phénomène de consensus dans l'étrange familiarité produite. La relation paradoxale au public s'établit sur un spectre vocal très particulier. L'auditeur dylanien est invité à dépasser les premières impressions dans le caractère secret de l'intonation, génératrice d'autres significations car « ce qui est précisément compris n'est pas nécessairement dit[46] » (Amblard, 2016, 24).

Justement, par la voix, ne sommes-nous pas au cœur des méprises des intentions ? Les caractéristiques de cette « voix impossible », qui martyrise ou devient martyre, insatisfaite et parasitant le discours, qui subvertit parce qu'elle ose seulement être, tellement « unique, [laquelle]redéfinissait le son de la musique et le message qu'elle portait » (comme la caractérise Barack Obama[47]) est la marque de l'individu qui s'impose dans le collectif et qui attaque, par sa seule présence, le moralisme des bien-pensants ou simplement les modèles du chant. Sa force centripète et émancipatrice, débarrassant la musique anglo-saxonne de sa légèreté au profit d'une plus grande profondeur, défie les attentes disproportionnées des auditoires. La voix de

[44] La trilogie rock est composée de *Bringing It'All Back Home* (1965) [pour nombreuses des chansons de 1964, l'album charnière étant *Another Song of Bob Dylan*], *Highway 61 Revisited* (1965), *Blonde on Blonde* (1966).

[45] « La Pensée complexe », *Wikipedia*, dernière notification le 04 avril 2024, Pensée complexe, fr.m xikipedia.org - Recherche (bing.com)

[46] Dans *Traité des intonations oratoires* (Paris, L'auteur Debray/ Petit, p.56) en 1810, Louis Dubroca admirait, de l'intonation la puissance étendue et les moyens si multiples que souvent elle dit tout le contraire de ce que les paroles expriment.

[47] Les sociétés civiles et l' État fédéral montrent des marges de réconciliation lorsque la Maison Blanche, avec *The White House Arts Award* en 2010, puis en 2012 par l'intermédiaire du Président Obama, remet à Bob *Dylan* de la *médaille* présidentielle de la liberté, la *Presidential Medal of Freedom,* (la plus haute distinction américaine) le 29 mai 2012 : *«* Dès ses 23 ans, la voix de Bob, avec son poids, sa puissance graveleuse unique, avait redéfini non seulement le son de la musique mais aussi le message qu'elle portait et ce qu'elle faisait ressentir aux gens ».

Dylan est donc ce personnage renvoyant au sensible et à l'émotion, entraînant une relation paradoxale de dépendance et d'indépendance autour du déplacement de l'objet chanson. À la fois outil et machine, la voix de Bob Dylan s'exerce à la dimension du goût, la question de la justesse occupant tout l'espace. Bob Dylan, nous semble-t-il, déplace le curseur du signifié et du signifiant, depuis l'exactitude interne de la chanson et pas ce qui l'enrobe de prime abord. Personne, *persona* et personnages sont portés chez Dylan par du particularisme qui débouche sur de l'universalisme.

Ce constat, nous semble-t-il, soulève une autre question : Qui, du succès ou de la crise, permet d'accéder à des formes nouvelles ? Comment conjuguer, sans perdre le public, le rejet du personnage antérieur, tout en continuant à revendiquer un ensemble qui s'appuie sur la cohérence et des contours informes, garants de sa liberté ? Paradoxe dylanien, le malentendu revendiqué et mis en scène – celui des moments de crises existentielles et artistiques – est porteur de nouveautés et de rebonds. Dans sa biographie ou ailleurs dans les événements décrits dans le Chapitre 3.1, et de manière étonnante, le chanteur omet les périodes de gloire pour commenter l'expression du doute et de l'incertitude, comme l'arrivée à New York puis les crises esthétiques avouées (1967-1978-1987/88), comme si l'insécurité était porteuse de renaissance ou de rebonds. Dans les stratégies pour contrer les incertitudes, mis à part la période 1967-1973, Dylan n'a-t-il pas toujours utilisé les concerts et la scène pour défier les pannes de l'inspiration ?

Considérons également la structure des concerts et des chansons réarrangées. Comment Dylan, du haut des changements imposés sur le répertoire et par le choix des *setlists*, réagit-il face aux comportements successifs des publics hostiles ou accueillants la nouveauté avec complicité ?

La question qu'il pose, nous semble-t-il, est la distance au réel, question qu'il transpose à l'attention des chercheurs en proie à la somme de perceptions, de permanence et d'impermanence, de fidélité et de reniement, de trahison et d'héritage, d'archaïsme et de modernité, de révolution et de conservatisme, de foi religieuse ou de doutes, de morale et de liberté. Ce catalogue à la Prévert ne dissimule-t-il pas le préambule d'un acte poétique en soi, d'un lieu et d'un espace de rencontre singuliers avec le public ? « L'indécidable décrivant une multiplicité de zones limites où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'art et le non-art, entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, entre des positions esthétique et politique[48] ».

L'analyse montre qu'en acceptant de décevoir, le chanteur se concentre – non pas sur la gestion du socle d'un public reconnaissable, fidèle aux moyen ou long termes – mais sur le renouvellement avec tous les flottements que le processus requiert. Trahir n'est-ce pas, pour

[48] MASSIANI, Léna, 2011. « L'espace Privé, lieu incarné de l'utopie », in Agôn, [Disponible en ligne]. Récupéré de URL : http://journals.openedition.org/agon/1332 ; DOI : https://doi.org/10.4000/agon.1332,(consulté le 01 janvier 2024).

l'artiste digne de ce nom, le fondement même de son existence : un volontarisme et la lucidité de l'inventeur devant désobéir, mais devant en payer le prix ? Mais à l'inverse, la trahison ou la liberté sont-elles aussi évidentes, quand on sait que les contraintes du marché et la nécessité de remplir les salles font partie du processus de l'*Entertainment* ?

Comme avec les théories, le chanteur tentera bien souvent de faire ployer les faits en ayant le privilège d'être à la fois l'acteur et le témoin, d'occuper les angles de vue de l'émission et de la réception, et ce faisant, de générer une somme de perplexités des deux côtés de l'échiquier. Accepter ou rejeter, se positionner et s'emparer de son histoire, l'évincer et l'éradiquer, jouer sur les possibilités, voilà l'étoffe du malentendu dylanien. Mais quel rôle joue alors le public ?

Dans le domaine de la chanson, le malentendu inclut le public. Il devient nécessité dans le cadre d'une co-construction. N'est-ce pas le point d'achoppement qu'il faut entendre comme forme primordiale, même s'il semble être du domaine de l'incidence au départ, avant de d'être pérenne ? L'aura d'un artiste n'est-elle pas de plaire, tout en cultivant malgré tout le refus, le défi ou une faconde sans concession pour continuer à créer ? Est-ce que ces malentendus sont entretenus par lui-même et par son art ? Peut-on être réellement à l'origine de ce chantier sans intention ni volonté et quelle est la part du public dans ce dialogue contrarié, mais porteur de sens puisqu'il dure ? Est-ce que l'on peut le mesurer en fonction des époques et des inspirations ? Est-ce qu'à force de mal chanter on doit fatalement être mal entendu ? Peut-il combler justement le manque de créativité ou au contraire être à l'origine de l'inspiration ? Comment Dylan a-t-il amené la nouveauté et comment a-t-il dépassé les horizons d'attente ? Bob Dylan rassemble toutes ces séries de questions jusqu'à l'obtention du prix Nobel de littérature 2016 qui, définitivement, l'institutionnalise (ayant reçu de nombreux prix depuis les années 2000). Quant aux réponses, l'artiste reste évasif !

Ce que révèle le rapport de Dylan à ses publics provient de ce décalage constant. Le problème se situe aux origines d'une musique conçue pour des audiences restreintes à la culture musicale patrimoniale et non pour des masses d'auditeurs.

La longévité donne un autre particularisme à la carrière du chanteur. Puisqu'il n'y a pas une co-construction mais des co-constructions, le différend et les mésententes de principe ou de fond ont produit des objets musicaux disparates traversant plus d'un demi-siècle. La post-histoire[49] réhabilite certaines périodes, albums ou considérations d'ordre philosophique, religieux ou politique. Et dans ces allers-retours de la marge au centre, de la musique populaire à la *Popular Music*, des récits américains d'hier à aujourd'hui, Dylan n'a-t-il pas cessé d'interroger le contemporain en l'opposant au moderne ? Comme l'atteste le concept de

[49]Dylan a fait en sorte que les événements analysés et étudiés comme des faits hier entrent en collision avec ses décisions postérieures.

modernité qui fait une entrée en force en 2022[50] avec l'étonnant ouvrage de commentaires *Philosophie de la chanson moderne*[51], le Dylan de 2020 remet en question le Dylan des années soixante et par extension le public qui le suivait alors.

Ce rapport à la temporalité dissolue se lit aussi bien dans la gestion de la carrière que dans les ressorts de sa création, en voulant explorer le monde depuis un passé porteur de sens quand le contemporain en serait privé ou incapable de le proposer ? Est-ce que cette pensée tirée de *Chroniques, Volume 1* se rapporte à l'ensemble de son travail : ce projecteur [qui éclaire le passé], révèle-t-il l'imbroglio de la conscience humaine d'une vérité écœurante et indépassable, mais inspirante pour le poète (Dylan, 2005, 98) ?

En travaillant depuis soixante ans à la recomposition plutôt qu'à la reconstitution du matériau musical à partir du langage, Dylan ne favorise-t-il pas les indispensables attaches entre les musiques d'hier et d'aujourd'hui, afin que le public effectue un travail de compréhension puis d'approbation ? N'agit-il pas de même en étant obligé de prendre en compte les réactions du public, lesquelles réorientent ses choix ? Le chanteur a justement créé un appel d'air dans les années soixante, puis par périodes au cours des décennies suivantes, pour instaurer un dialogue sur le langage. En redonnant au malentendu sa puissance, l'écriture opaque (sociale de 1964-1966, sur l'amour en 1974-1978) qui résiste et qui se recompose, diffère, altère et contourne le discours basique, en se constituant ou reconstituant autrement. Originalité supplémentaire, la pluralité des sens apparaît souvent *a posteriori* dans le corpus dylanien. L'auditeur ou le spectateur ne sait pas vraiment ce qui est évoqué dans les textes mais il va pouvoir exploiter ce non-savoir pour assembler du sens des possibilités sémantiques laissées en suspens.

Enfin, le tableau que nous tentons de dresser dans ce travail de thèse met en exergue une autre singularité étonnante. La responsabilité de la création puis de la persistance ou de la solidification du mythe Dylan n'est pas le seul fait de l'adhésion à une nouvelle manière d'écrire[52], de composer et de chanter, mais aussi le fait de la désapprobation ou de la résistance. Le public, dans ses facettes, a pu se liguer contre les attitudes du chanteur et ses choix musicaux, existentiels, philosophiques et religieux. Une partie de ceux qui expriment leur désapprobation se cache au sein même du dispositif et des auditoires. Si Dylan a su juguler, à certains moments de sa carrière, le public trop sage puis nostalgique devenu un frein à l'activité créatrice, le public récalcitrant, en revanche, a su participer longtemps à sa cinétique tout en créant du mythe Dylan. De part et d'autre, le refus, la dénégation, le contre-discours et le débat esthétique sont les fondements de confrontation productive et féconde entre les deux entités. Ce public actif n'a-t-il pas canalisé le malentendu sur lequel souvent l'artiste a rebondi ?

[50] Dans l'interview qu'il accorde à Milkal Gilmore en 2012, le chanteur définit « [Sa] musique parl[ant] toujours des temps modernes. [Car] N 'oublions pas que la nature humaine n'est pas liée à un moment » (Rolling Stone magazine, 2012)
[51]DYLAN, Bob. 2022. *Philosophie de la chanson moderne*, Tr.fr de Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.
[52]« Je savais que mes textes convenaient parfaitement à mon style de musique » (Dylan, 2005, 160)

Chez Bob Dylan, une partie de la vie artistique aura côtoyé le malentendu en occupant une place singulière auprès des publics américains et des trois quarts du monde visité. Il a su repartir en balbutiant parfois son histoire, en remettant sans cesse en cause son plan de travail, en revendiquant le droit de se perdre, tout en affichant souvent le refus du compromis, au prix de quelques compromissions pour ne pas perdre le fil de son histoire et de la société mutante qui l'a vu naître.

En ce qui concerne les apports théoriques, nous avons choisi surtout de mobiliser les outils et les sources de la musicologie. Rappelons que même si notre sujet peut parfois s'approcher de la sociologie (l'étude du public et le chanteur dans ses différentes époques), nous nous situons résolument dans le cadre de la critique musicale et de l'étude de la réception. En effet, l'axe que nous privilégions est celui d'un chanteur qui cherche puis gère ses rencontres avec le/les public(s), avant de vouloir renouveler ses compositions et ses jauges.

Le chapitre I est donc consacré aux apports théoriques : les études sur la chanson à travers les recherches d'Hirschi, Fabbri, Frith, Middleton et Tagg. Nous soulèverons la question de la *persona* développée par Auslander, les concepts sociologiques de Luhmann, de Goldmann (conscience réelle et conscience possible), de l'horizon d'attente dans la théorie de la réception de Jauss et des recherches de Iser. Alan Lomax et Franco Fabbri tissent des liens entre la musique populaire et la *Popular Music.* Enfin, le public comme destinataire, développé par Umberto Eco, et la co-construction du sens avec le public de Calvet clôtureront notre présentation. La perméabilité de la proposition dylanienne permet de convoquer chacune des théories développées, qui offrent autant de visions ou d'analyses centrales et périphériques.

Le chapitre II cerne la problématique autour des relations entre le chanteur et le public : Dylan tient-il compte de ses publics ? Son œuvre est-elle imperméable à toute influence extérieure ? Crée-t-elle volontairement des malentendus ? Au préalable, le chapitre est introduit par la réception des œuvres et des performances du chanteur (Partie 2.1).

Afin de construire cette histoire entre l'artiste et les publics, dans le chapitre III nous nous intéresserons à la construction du personnage en déclinant la vision du chanteur, l'acteur d'une fiction assumée (3.1) et de l'auto-construction. Nous relèverons la somme des contradictions dans les déclarations, les décisions et les attitudes (3. 2 deux sous-chapitres consacrés aux écrits elliptiques et aux antagonismes). Les témoins apporteront un éclairage en rapport ou en décalage avec le malentendu subi ou voulu (3. 3). La partie 3.4 est consacrée aux données biographiques (et à leur intensification à partir des années 1990-2000) et aux études sur Dylan, sur le travail de recherche à divers niveaux de l'artiste. Le corpus a tendance à devenir

pléthorique avec une accélération depuis l'obtention du prix Nobel. Ce champ des affrontements, qu'il soit lucide ou confus, dépassé ou ajourné, se montre pertinent car la post-histoire devient le cadre théorique d'une carrière aussi longue.

Dans le chapitre IV, nous nous intéresserons à l'assemblage du mythe, d'abord en présentant le chanteur dans le contexte historique des États-Unis (4.1), ce qui amène à interroger la construction extérieure à travers le regard critique (4.2), puis des publics (4.3). Après avoir fait la synthèse des critiques et des opinions (4.4), nous tenterons de cerner la question de la musique signifiante dans la réception (4.5). Le chapitre 4.6 introduit la méthodologie choisie pour l'étude des productions.

À partir de chansons pertinentes *Blowin' in the Wind* et *Gotta Serve Somebody,* créatrices de malentendus, de paradoxes et de discordances sur diverses périodes, nous proposerons des analyses des productions discographiques initiales. La chanson *Visions of Johanna* montrera l'importance du public fidèle dans l'élaboration du rapport individu/artiste dans le chapitre V.

Dylan réfute l'importance de sa discographie. Il affirme d'ailleurs que « Tous les grands artistes originaux étaient là pour être entendus, ressentis et vus » à Jann Wenner en 1997 (Bigot, 2025, 58). Il s'avère alors nécessaire d'étudier le cadre et la centralité de la scène. Le chapitre VI sera consacré aux phénomènes de co-construction à partir de la chanson en concert, mise en abîme de l'attitude des publics face aux propositions dylaniennes (arrangements, transformations, et interprétations, vocalité). Nous étudierons un panel des mêmes chansons présentées dans le chapitre V, afin de mesurer de quelle manière le chanteur s'attaque au confort du public et comment ce dernier répond aux sollicitations. Les métamorphoses se font toujours entendre, dans la dernière tournée *Rough and Rowdy Ways,* aux antipodes des habitudes du chanteur sur scène, qui renverse une nouvelle fois les clichés à propos de l'artiste. Constat en forme de bilan tel que Dylan l'envisage dans *Chroniques, Volume 1,* au mitan des années quatre-vingts : est-il ce chanteur sans public ? Est-il autant isolé qu'il le disait ou bien la construction par le conflit se déclinait par les réactions et le trouble de la performance au sein des différentiations ?

La conclusion vérifiant, limitant ou infirmant les axes du rapport Dylan/Publics et les phénomènes de co-construction, puis les annexes achèveront ce travail sur le long cours.

Se remémorant les changements auxquels il préside dans les années soixante, Dylan écrit dans *Chroniques, Volume 1* : « Il n'y avait pas de précédent avec ce que je faisais, que j'étais soit en avance, soit en retard avec mon temps » (Dylan, 2005). Un artiste – Léo Ferré disait la

même chose – qui réfute toute vérité dans les parutions à son propos au nom d'une temporalité différente ou décalée : « parce que [qu'il] écrivait depuis [demain] » (Carrera, 2001, 348).
L'auteure-compositrice Martha Wainwright a cette formule percutante pour définir le rôle du chanteur avec son premier public : « tous les chemins menaient à Bob Dylan[53] ». Pratiquement tout le gratin (tous les acteurs de la musique anglo-saxonne), a déclaré lui être redevable. Dylan les a intéressés en créant une musique unique faite de voix, d'instrumentations et d'irrespect envers les genres de la musique. En se référant au folklore et en le mariant avec les conceptions de la *Popular Music*, folk, rock, country pure et *twang* folk, variété de Tin Pan Alley,, gospel, blues, soul, primo-rap, embardées dans le jazz, il a su toucher tous les publics comme nous tentons de le démontrer dans notre travail de doctorat. Que l'on aime ou pas, que l'on sache ou pas que tel morceau est du Bob Dylan, le chanteur a interféré avec toutes les opinions américaines, d'abord, puis avec celle du monde musical, mais pas seulement, soulevant une dimension nouvelle à l'art de faire chanson. Pour mettre en valeur la distinction que Dylan fait entre « l'art de faire chanson pour tous » et « l'art de faire chanson pour chacun », certaines idées, concepts, informations, recensions de livres se retrouvent à plusieurs endroits de notre travail. La vision kaléidoscopique (que Dylan affectionne particulièrement d'ailleurs) permet de mettre en valeur les facettes de son approche artistique. Parfois, le détail modifie la perception ou la compréhension des phénomènes et des situations.

[53] HARBRON, Lucy, « Martha Wainwright à propos de Bob Dylan : « C'est l'artiste vers lequel tous les artistes sont amenés » » in *Far Out,* 25/01/24.

Chapitre I

Interprète et public Les apports théoriques des études sur la chanson

Ce travail ne peut être entrepris sans l'examen des théories et des études qui ont été menées sur les relations entre un (e) artiste et ses publics dans les domaines de la chanson et des musiques populaires modernes. Le premier chapitre synthétise les apports des spécialistes des musiques populaires modernes ou *Popular Music* : Simon Frith, Richard Middleton, Franco Fabbri, Philip Tagg puis Philip Auslander. Il laisse place ensuite aux théoriciens de la chanson (Stéphane Hirschi, Louis-Jean Calvet). Il se termine par les études des sémioticiens et des sociologues de la réception : Umberto Eco, Hans-Robert Jauss, Lucien Goldmann, Wolfgang Iser et enfin en évoquant à la marge, Niklas Luhmann.

Nous passerons donc en revue leurs apports avant de présenter la problématique de notre thèse. Pour chacun des ouvrages à teneur théorique, nous avons introduit des aspects du travail dylanien comme propos préliminaires, afin de montrer la palette ou l'étendue du territoire du chanteur dans les musiques traditionnelles et de la *Popular Music*.

1.1 Les apports des spécialistes de la *Popular Music* : Simon Frith

Simon Frith a enseigné la sociologie à l'université de Warwick puis occupé une chaire de musicologie à l'université d'Edimbourg jusqu'en 2017. Ses recherches mettent en lumière les mécanismes de la production à la consommation, l'idéologie sous-jacente, la question de l'adresse aux masses, ciblée sur la jeunesse, l'ambiguïté d'une musique définie en tant que loisir ou en tant que moyen de contrôle par le système. Ses travaux sur le rapport à la voix dans la musique populaire sont remarquables, Frith imbriquant dans son analyse scientifique la performance des interprètes et l'expérience des auditeurs.

Sans formation musicale préalable, Frith a utilisé ses expériences en tant que journaliste et critique musical (*Village Voice* et *The Sunday Times*) pour approfondir ses recherches. Parmi ses ouvrages de référence, *The Sociology of Rock* en 1978, puis *Performing Rites: On the Value of Popular Music*[54] en 1996. Il a coédité des anthologies interdisciplinaires *On Record: Rock, Pop and the Written Word* en 1990, *Sound and Vision Music Video Reader* en 1993, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* en 2001. En 2004, il édite *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* en quatre volumes. Notons que pour lire Frith, il faut avoir à l'esprit que « la langue [d'expression] du journaliste n'est pas véritablement différente de celle du sociologue[55] ».

[54] FRITH, Simon, 1996. *Performing Rites*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
[55] RIBAC, François. 2018. *Une sociologie des musiques populaires : lire Simon Frith*, Labex/ Presse du Réel, Collection Labex, 978-2-84066-929-6. hal-019260-45, p. 7-17.

Ses articles « Why Do Song Have Words ? », de 1987, et « The Industrialization of *Popular Music* » de 1992 sont rassemblés dans un recueil publié en 2007[56]. Ils ont été traduits en français[57]. Le premier analyse la primauté donnée au texte sur les autres composantes de la chanson au XX^{e} siècle, alors que le second s'intéresse aux évolutions techniques et technologiques et aux contextes successifs de l'industrialisation de la musique populaire.

Dans *Performing Rites: On the Value of Popular Music,* le chercheur pose la question d'une esthétique particulière délimitant le cadre de la musique populaire, à partir de l'analyse du discours : « une étude des termes utilisés quotidiennement pour parler de – ou écrire sur – la musique » (Frith, 2007, 63-71). Il entend décrire la manière dont les critiques et le public, *les gens,* pensent la musique populaire.

Pour ce faire, il s'appuie sur le comparatif entre des musiques aux affects opposés ou décrites comme telles, c'est-à-dire « la tension sous-jacente entre la musique composée pour elle-même (considérée comme bonne) et la musique créée comme une marchandise (considérée comme mauvaise)[58] ». Frith dénonce la position élitiste qui décide de ce qu'est le qualitatif (le reste étant souvent jugé négativement). Dans le premier cas, un usage de la forme est requis, correspondant aux conventions de l'art occidental : « complexité, profondeur, richesse sonore ». À l'inverse l'essence de la musique pop se décline autour des vocables « simple, passagère – jetable » et est jugée inesthétique (Frith, *Rue Descartes 2008 N° 60,* 63-71). La profondeur s'opposerait ainsi au superficiel. La musique populaire n'aurait pas les valeurs requises pour lui conférer une esthétique intrinsèque réelle. Toutefois, démarche proustienne intéressante[59], entre éthique et artisme, Frith montre que toutes les musiques collaborent par nécessité. La mauvaise musique participe au plaisir de l'écoute (Frith, 2004, 9-17). Mesurant les variations, le chercheur relativise l'écart en citant le philosophe Richard Shusterman, lequel constate que la complexité (apanage de l'art classique, définie par les conventions[60]) n'est pas l'ennemie de la simplicité, et du plaisir immédiat. À l'inverse, la musique pop peut manifester une complexité intrinsèque.

Dans *Vers une esthétique de la musique populaire* en 1987, Frith soutient que la musique populaire répond à des aspirations identitaires. Mais les nuances demeurent importantes selon la hiérarchisation et les classifications. Le chercheur met en avant la réception. Il cite des recherches en sociologie démontrant que le public populaire est capable d'émettre un jugement appréciatif et complexe, invitant à discourir sur la musique[61].

[56] FRITH, Simon, 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays,* Farnham, Ashgate.
[57] FRITH, Simon, 2018. *Une Sociologie des musiques populaires*, Tr. fr., Dijon, Les Presses du réel.
[58] *Ibid.*
[59] PROUST, Marcel. 1896. « Eloge de la mauvaise musique » in *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Calmann-Lévy.
[60] SHUSTERMAN, Richard.1982. *Pragmatic Aesthetics: Living beauty, Rethinking art*, Oxford, Blackwell.
[61] Frith, *Rue Descartes 2008 N° 60,* 63-71.

Le chercheur insiste sur le rôle prédominant de la performance dans les musiques populaires modernes. Pour cela, il s'éloigne de l'impact social supposé supérieur des textes des chansons. Frith dirige ses études sur la voix et le corps de l'interprète, qui constituent l'essence de la narration car il entend montrer que la signification de la musique découle des différents types d'usages qu'en font les auditeurs (Frith, 2007, 55). Le sens se perçoit non dans le reflet[62] des mots mais dans la manière dont l'interprète et l'interprétation les proposent et les profèrent. La manière de dire le texte, la phrase, les mots (à partir de l'étude du timbre, des techniques verbales et non-verbales) induit la signification. C'est [donc] le son de la voix -et non les mots chantés-, qui nous indique ce que les chanteurs veulent vraiment dire[63].

Par ailleurs, l'approche sociologique de Frith, qui commence par la description de l'objet, et non par une interprétation théorique préalable, permet d'investir tous les éléments ou composantes de l'objet ou de la situation. Originalité de l'approche, le chercheur interroge l'expérience ordinaire autour des problématiques suivantes : comment écoutons-nous la chanson ? Que nous dit la voix de l'interprète ou le corps dans la performance ?

Pour Frith, « La performance des interprètes et l'expérience des auditeurs s'imbriquent étroitement[64] ». En résumé, en repérant et en combinant l'ensemble des éléments qui éclairent la chanson, depuis la performance et l'interprétation (le phrasé, le timbre, le corps qui bouge), en relativisant la portée textuelle qui rétrécit l'objet analysé, l'étude du son est corrélée aux intentionnalités que tous les acteurs attribuent à l'objet écouté et vu. À travers l'écoute fragmentaire, en se prémunissant d'une idée analytique précise, on a une prise sur ce qui se passe. « Cette technique de saisie[65] », dans un mouvement pendulaire et dans ses interstices, entre discussion et dissensus permet d'analyser l'univers musical dans un dialogue entre les positionnements individuels du public du disque et de la scène (les situations vécues) et l'approche académique. Elle nous paraît toutefois difficile à mettre en œuvre (car il faudrait faire une enquête sociologique à la sortie des concerts).

La chanson est un acte social puisqu'elle est soumise aux interprétations et réinterprétations par le public et par l'artiste. La notion d'authenticité prêtée à la musique traditionnelle s'inscrit dans des luttes d'influence pour lui imposer des significations et des valeurs que l'artiste n'a pas forcément vues ou entrevues (Frith, 2017, 41). Les conceptions des deux folks aux États-Unis, élitaire et néofolk au début des années soixante, éclairent efficacement les théories de Frith. Comment se démarquer d'un usage figé de la chanson, sinon en faisant évoluer le

[62] LISACK, Lucille. 2020. « Simon Frith, *Une sociologie des musiques populaires*, Dijon : Les presses du réel, 2018 » in *Cahiers d'Ethnomusicologie*, p. 237-240, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4068, (consulté le 8 mai 2023).
[63] *Ibid*.
[64] *Ibid.*
[65] RIBAC, François, *op. cit.,* p, 17.

répertoire par la voix et le corps pour proposer une autre vision ? Bob Dylan est un exemple percutant des théories de Frith puisqu'il s'interpose entre les deux mondes.

Frith étend les aptitudes et capacités de comprendre, d'analyser et d'étudier (même de manière indirecte, ou indistincte) au public populaire. Le particulier, l'attrayant, l'accident, le simplement facile à aimer ou à fredonner (nous retrouverons les théories d'Hirschi dans cette démarche mais également celles de Tagg et de Marcus) peuvent prendre le pas sur la généralité des éléments musicaux. L'écoute devient active depuis un positionnement qui semblait *a priori* inactif. Cette attention attirée par certains éléments, au gré de l'esprit libéré, se fait alors sans objectif précis. Nous sommes là au cœur du dispositif dylanien. Le blues est un exemple saisissant de cette approche. Pour Frith, la chanson n'est pas « un véhicule qui transporte la réalité sociale, c'est une forme spécifique, une narration, qui grâce à son propre vocabulaire, produit son propre espace[66] ». Dylan parlerait de l'illusion de l'univers de la chanson, l'atmosphère de l'idiome étant plus importante que sa personnalité réelle.

Dans *Une sociologie des musiques populaires*, Simon Frith interroge la notion d'authenticité prêtée aux idiomes de la tradition. Le chercheur met en exergue les contradictions et les écueils à partir de points de vue politique, social et historique, économique, littéraire et discursif. Ainsi « l'authenticité [serait d'abord] une question politique et l'histoire de la musique traditionnelle (…) une histoire de luttes entre des collecteurs de répertoire qui attribuent des interprétations particulières à des répertoires » (2018, 38-40). La signification des paroles est l'affaire des auditeurs, au sein des réalités sociales qui les entourent.

Dylan est ce contradicteur de conventions qui brouille le discours sur la chanson ou le méta discours sur la chanson (lequel examine, commente ou critique les éléments d'un message). S'il est facile de le rattacher à la tradition des musiques populaires folk dites « authentiques » dans son premier disque (1962), il offre ensuite des productions très contrastées, avant de célébrer la musique dite « commerciale » des années 1950. L'approche de Frith permet de comprendre son parcours et son esthétique.

1.2. Richard Middleton : la méthodologie de l'analyse de la *Popular Music*

Richard Middleton, professeur à l'université de Newcastle Upon Tyne jusqu'en 2005, axe ses recherches sur les esthétiques utilisées pour décrire ou parler de la musique populaire à travers l'histoire, l'ethnographie, la sémiologie, son esthétique et son idéologie. Il propose des clés pour décrire les phénomènes de la popularité musicale. Il est l'auteur de *Pop Music and the*

[66] RIBAC, François. *op. cit..,* p.17

Blues: A Study of the Relationship and Its Significance en 1972 et *Studying Popular Music* en 1990. Il est le rédacteur de *Reading Pop* en 2000. *Voicing the Popular* en 2006. Il relie les valeurs et les identités, il étudie les strates de subjectivité autour de la race, du genre, de la répétition et de l'authenticité[67]. Il a cofondé le journal *Popular Music* avec David Horn en 1981. Dans *Stuyding Popular Music*[68], Middleton s'intéresse à la musique anglo-américaine dans sa globalité et à ses enjeux.

Middleton interroge les matériaux de la littérature musicale pour montrer les limites de la musicologie traditionnelle. Il dénonce les présupposés idéologiques de celle-ci. Elle ne s'intéresse pas aux phénomènes culturels et aux exécutions (effets émotifs, charisme…).

Le contexte dans lequel s'exposent la musique populaire et sa médiatisation est primordial pour expliquer ses usages.

Peut-on comprendre la musique sans appréhender la société qui l'entoure ? Middleton entend promouvoir et couvrir une musicologie de la culture. Son argumentaire vise à décrire les pratiques musicales autour d'un langage propre et singulier. Il entreprend de décrire les périodes, en proposant une série de connotations et de significations nouvelles[69]. L'artiste se meut dans toutes ces combinaisons. Les recombinaisons qui s'ajoutent, avec le passage du temps, saisissent aussi bien le langage musical que les structures de la vie sociale. Par les reconfigurations, les artistes inscrivent les dynamiques passé/présent qui se recomposent.

En utilisant le travail de Wilfrid Mellers sur Bob Dylan et les Beatles[70], Middleton met en lumière les opinions et les jugements trop parcellaires que font subir la critique musicale et la musicologie au genre de la musique populaire. Ce que nous aimons affirme notre identité, à condition de s'emparer de la totalité des dispositifs. Si les chansons de Bob Dylan sont par exemple : « des affirmations indépendantes et individuelles, avec une signification déchiffrable et définie depuis une réalité autonome, il est difficile que ce type de contextualisation sur le texte soit suffisant » (Middleton, 2007, 164-167). Les Beatles et Dylan[71], symboles des années soixante, ont proposé des œuvres à tonalités personnelles mais qui ne se révèlent que dans l'histoire populaire des années cinquante (et par la suite). La dimension jamais démentie que représentent ces deux entités sur la scène musicale (Les Beatles en tant que groupe / Dylan dans une sphère individuelle), implique de ne pas sous-évaluer les composantes de l'art de faire chanson. La subtilité du travail de Middleton, c'est d'interroger la mouvance des publics pour

[67] RICARD, Jean-Sébastien. 2007. « "Subjectivité et musique populaire/*Voicing the Popular -On the Subjects of Popular Music,* Richard Middleton Routledge, 344 p. » in *Spirale,* p. 24-25. [Disponible en ligne]. Récupéré de URI https://id.erudit.org/iderudit/10288ac.
[68] MIDDLETON, Richard, 2007. *Studiare la popular music,* Tr. it., Milan, Saggio Universale Economica Feltrinelli.
[69] RICARD, Jean Sébastien. 2007. *op. cit*
[70] MELLERS, Wilfrid Howard, 1985. *A Darker Shade of Pale: A Backdrop to Bob Dylan,* Oxford, Oxford University Press.
MELLERS, Wilfrid Howard, 1975, *Twilight of the Gods: The Music of the Beatles,* New York, Schirmer Reference.
[71] Beatles et Dylan se rencontrent la première fois le 28 août 1964 à New York.

un même artiste. Le déclin ou la baisse de popularité puis les rebonds successifs, dans le cas de Dylan, s'avèrent passionnants ou dignes d'intérêt.

Middleton est d'accord pour considérer ce pan de la chanson comme une « unité de significations ». Il convient cependant d'élargir le cadre à des « catégories discursives plus amples » (2007, 164-167). Il cite le genre, le style, les exécutions et les lieux d'exécution, les supports, les programmes radiophoniques puis leurs extensions. Le concept des émissions comme *Theme Time Radio Hour With Your Host Bob Dylan*[72] renseigne sur l'éclectisme dylanien passé longtemps sous silence alors qu'il était évident.

Par ailleurs, les évolutions technologiques, les particularités de la production et ceux qui la font, définissent largement un travail innovant qu'il convient de ne pas sous-estimer. Middleton pose la question de la création, non comme un acte isolé mais comme un acte à portée sociale. Chaque protagoniste participe au succès en gestation.

Enfin, le fonds historique et le tableau social ou sociétal influent sur la création : le Vietnam, la Guerre froide, la bombe atomique (que Dylan place à l'épicentre du changement des mentalités), la contre-culture, le consumérisme des années soixante. Les différents contextes deviennent les responsables de formes d'écriture et de style littéraire**.** Alors que l'approche textuelle peut produire des analyses et critiques idéologiques ou idéologisées, les éléments musicaux peuvent rééquilibrer l'analyse des faits artistiques et sociaux[73].

Le travail de Middleton est donc un plaidoyer pour la prise en compte de la chanson dans son entièreté, démontrant qu'il y a intrication entre les esthétiques et les conditions politiques et culturelles données. Comme Frith, il évoque les règles qualitatives arbitraires dans l'appréciation attribuée à la chanson populaire, un en deçà des cultures musicales dite hautes. Il remarque que des chansons peuvent être classées ou classifiées en fonction des procédés des musiques savantes ou innovatrices. Analysant les travaux d'Alec Wilder[74], autour de l'innovation ou l'honnêteté de la chanson, sa conclusion pertinente montre que les chansons légitimées, par une entité plus sérieuse, n'en demeurent pas moins de la culture populaire (2007, 158-161). Le succès n'est pas forcément lié à la partition mais à diverses associations, à la fois musicales et franchissant ou déviant du cadre de la musique (éléments comme le mouvement, la gestuelle, la rhétorique, la théâtralité). Middleton cite les travaux de Gino Stefani[75] sur l'expérience musicale. La hiérarchie de ce qui serait populaire et ce qui ne le serait pas

[72] *THEME TIME RADIO HOUR WITH YOUR HOST BOB DYLAN*, Seasons 2008-2010*,* Ace Records, Prod. Eddie Gorodetsky, Roger Armstrong, Jeff Rosen.
[73] La musique de la trilogie chrétienne (1979-1981), par exemple, dit autre chose que les aspects textuels et rééquilibre le ressenti, selon nous. Elle nous permet de retrouver les identités pérennes du chanteur.
[74] WILDER, Alec.1972. *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950,* New York: Oxford University Press.
[75] STEFANI, Gino. 1973. « Sémiotique en musicologie », *Versus 5 Quaderni di studi semiotici*, (Situation de la sémiotique musicale), Milan, Casa Editrice il Mulino, 1973, p 20- 42.

(connaissances autonomes ou produit de connaissances culturelles), que Stefani décrit sous les expressions de compétences cultivées et compétences populaires, doit être interrogée de bas en haut et de haut en bas (Middleton, 2007, 247-252). Les champs de recherche des sciences humaines, de la musicologie à l'anthropologie, permettent d'éclairer les études de la musique populaire.

1.3 De la musique populaire à la *Popular Music* : Alan Lomax et Franco Fabbri

1.3.1 Le cas Lomax

Témoin d'une époque et de l'individuation de la musique de la théorie aux faits

« Profaner, c'est restituer à l'usage commun ce qui a été séparée dans la sphère du sacré » Giorgio Agamben (*Profanations*, Paris, Rivages, 2005, introduction)

Interroger les témoins contemporains requiert de s'intéresser aux témoignages et à leur fonction de passerelle entre des mondes qui disparaissent et d'autres s'édifiant. Alors que la filiation se fait naturelle entre Dylan et les poètes *Beats* en 1964 (personne ne la conteste), la situation est tendue avec la musique traditionnelle depuis le début. Pour comprendre la place occupée par le chanteur sur l'échiquier, il convient d'interroger la position d'Alan Lomax (1915-2002) et d'Irvin Siber, cofondateur du magazine *Sing Out* (spécialisé dans la musique Folk et traditionnelle qu'il dirigea entre 1951 et 1967). Lomax, ethnomusicologue américain, enregistre dans la première partie du XX^{e} siècle des milliers d'heures de musique traditionnelle en Europe, aux Caraïbes, et aux USA, ce qu'il appelait le *Global Jukebox*. Avec son père, il forme la figure du *Field Recording,* du collectage. À partir de 1933, la *Library of Congress* aide Lomax père et fils à réaliser un programme de recherche sur la musique populaire, essentielle au développement de la recherche ethnomusicologique en Amérique et aux origines des mouvements du *folk revival*. Avec des chercheurs comme Charles Keil, Paul Oliver, les Lomax tirent « le portrait d'un peuple ou d'une communauté à partir du blues, des ballades et des chants populaires » (Shelton, 1986, 233). À la fin des années cinquante, Alan Lomax cherche les racines contemporaines du rock and roll. Il va dans le Mississipi où certaines musiques n'ont pas évolué. Il découvre Blind Lemon Jefferson, et interviewe entre autres Muddy Waters, Leadbelly et Woody Guthrie, l'épicentre des références dylaniennes. Il s'intéresse à la chanson, au non-conventionnel, au non-classique, ce qui le rend proche, à la lumière de 2025, des recherches et postures du chanteur. Autre similitude, le musicologue (comme Philip Tagg) ne hiérarchise pas les musiques et veut révéler la diversité et la richesse de ces musiques dites

« pauvres ». Il insiste sur l'importance de comprendre les mots et paroles des chants avant de publier les enregistrements. Il entrevoyait, en 1960, l'éclairage de la musique populaire à des fins de compréhension des phénomènes sociaux, le caractère du musicien donnant des clés de lecture de la société dont il est issu. Il tient à enregistrer la musique mais également les bruits d'ambiance parce que la/le folk c'est la vie, la matière brute de la vie, qui raconte l'histoire de l'Amérique[76]. Dylan, dans la perspective de William Burroughs, fera des bruits de la ville une thématique des albums urbains de 1964-1966.

À travers leurs arguments et leurs analyses, les définitions de Lomax montrent les malentendus persistants entre une connaissance approfondie et une appropriation à des fins commerciales ou sincères, d'une partie des héritages musicaux redécouverts entre les années cinquante et les années soixante. Pour lui, le folklore dans son essence est inapplicable à la ville. L'ethnomusicologue défend l'idée qu'un transfert du chant populaire et de ses racines éthiques ne peut se retrouver ou interférer dans le folksong urbain. La nature de la musique rurale et populaire, dont l'essence est d'être : « entonnée par des voix non exercées accompagnées d'instruments acoustiques » (Hajdu, 2018, 18), a été appliquée sur un terreau qui n'est pas la musique populaire.

Bob Dylan et tous les artistes de la ville dévoieraient donc l'essence de ces idiomes. Pourtant, il convient de nuancer la vision des tenants d'un folk pur scellé dans le marbre. La donne change avec l'apparition d'une société urbaine et industrialisée entre le XIX^{e} siècle et le XX^{e} siècle au sein du monde occidental, entraînant des changements significatifs dans le domaine musical. D'abord non nommée ou non baptisée, ni populaire dans le sens *paysan,* ni classique, la musique populaire trouve son chemin dans ces nouvelles conditions sociales. Une distinction s'établit entre les musiques populaires commerciales et la musique populaire traditionnelle, issue des rites au travail (qui sera mise en lumière au moment du mouvement des droits civiques aux États-Unis). La séparation est donc d'ordre fonctionnel, économique et idéologique. Ce mouvement qui porte à l'accumulation et au retranchement est créateur d'un genre nouveau en perpétuelle relecture. La *Popular Music* trouve ses marques et son essor en substituant à la dichotomie « *musique savante/ musique populaire* » après les années 1850, une trichotomie entre musique savante, musique de divertissement et musique populaire jouant de l'amalgame et de ses extensions (Fabbri, 2020, 5-8).

Le caractère sacré que Lomax confère à cette musique peut dénaturer la cinétique de l'objet cité. Après tout, la musique appartient à celui ou à ceux qui s'en empare(ent) et son caractère

[76] GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, 2015. « Les aventuriers des sons perdus : Alan Lomax, Père fondateur du Global Juke Box (1/4*) »* [Émission de radio]in France *Culture*. [Disponible en ligne]. Récupéré de www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/Culture-musique/les-aventuriers-des-sons-perdus-Alan-Lomax-père-fondateur-du-global-juke-box-1-4-4461169

sacré peut être formulé dans ses recréations successives. Si les années soixante ramènent un peu de pureté et de sincérité dans l'interprétation, la vraie trahison du folklore est plutôt incarnée par la folk commerciale voire conservatrice des années Eisenhower qui en dénature quelque peu le caractère (Kingston Trio, Belafonte), en les adaptant « dans des arrangements qui ne les différencient pas vraiment de la chanson de variétés » (Bon, 2016, 99).

Bob Dylan joue dans un entre-deux. Il s'installe dans le panorama en ringardisant le folk mercantile et en revenant à la rugosité interprétative originelle. Marcus insiste sur l'intemporalité ou l'atemporalité d'une partie du cursus du chanteur. *Ballad of Hollis Brown* ou les chansons des *Basement Tapes*[77] pourraient sortir de la bouche d'un chanteur du temps de Stephen Foster. Ainsi, Lomax et Dylan ont toujours partagé un amour inconditionnel pour la musique populaire, même si le second a joué de l'ambivalence, du fait de son appartenance à la société du spectacle. Mais en désacralisant la chanson folklorique, en la soustrayant à ses croyances, en réorientant ou en jouant avec ses formes, Dylan la fait exister dans un usage meilleur, la liant au quotidien et au raz des choses. Lomax[78] aura besoin de distance pour le reconnaître. En 1968, au concert hommage pour Woody Guthrie[79], la chose est entendue.

Des chanteurs inconnus, vaguement connus, jusqu'aux célébrités qui émaillent la musique professionnelle depuis Stephen Foster, font de Dylan un héritier des deux conceptions de la musique. Les deux univers se réunissent avec succès dans les meilleurs albums ou les meilleures chansons de l'artiste américain. Le dessein de chanter tous les répertoires de la musique anglo-américaine n'est-il pas en partie à l'origine de son succès continu, s'octroyant ainsi de nouveaux publics, renouvelant et élargissant le socle de ses audiences sur le long terme, permettant aux auditeurs de réévaluer ce qui avant n'avait pas plu ?

1.3.2 La Popular Music. Franco Fabbri[80]

Franco Fabbri (1949) est chanteur, compositeur et musicologue. Il a notamment enseigné à l'université de Turin et au Royaume-Uni (Huddersflied). Il a analysé les rapports étroits entre musique, technologie et société. Il a publié des essais sur la relation entre la musique et la technologie (*Elettronica e musica*, 1984), sur le phénomène social de la musique et l'analyse de la chanson (*L'ascolto tabù*, 2005, *Il suono in cui viviamo*, 2008), sur l'histoire de la musique populaire en 2008 (*Around the Clock. Una breve storia della Popular Music*). À partir de 1980, Il fait partie des fondateurs de l'IASPM (*International Association for the Study of Popular*

[77] Robbie Robertson notait qu'il était impossible : *« de voir la différence entre ce qui est traditionnel et ce qui* [venait] *d'être inventer »*. (Télérama Hors-Série, 2012, 50-53). Toujours ce même Robertson : « Bob jouait quelques mesures d'une vieille chanson et disait : '' Peut-être y a-t-il une nouvelle chanson là-dedans ?'' » (Les Inrocks 2, Hors-série, 2025, 12).
[78] Nuançons le propos : Lomax appréciait les trois premiers albums du chanteur jusqu'en 1964.
[79] A Tribute to Woody Guthrie 1968, part one et part Two, Columbia, 1972.
[80] FABBRI, Franco. 2008. *Around the Clock, una breve storia della Popular Music*, Turin, Utet.
Riassunto Around the Clock di Franco Fabbri.2014-2015. *Università degli Studi di Salerno.* [Disponible en ligne]. Récupéré de Riassunto Around the Clock di Fabbri - RIASSUNTO AROUND THE CLOCK una breve storia della popular - Studocu.

Music) qui se promet d'étudier « les musiques populaires modernes et leurs contextes ». La *Popular Music* se mesure dans l'histoire, dans la sociologie et dans la *massiédiologie* (l'étude des médias et de leurs effets sur la société et sur la langue), donc du public. Le terme *Popular Music* est difficile à traduire en français (« musiques populaires modernes » est le plus approprié) mais le vocable devient une *lingua franca.* Fabbri constate que depuis son apparition toutes les musiques sont des objets de consommation et que même les musiques qui précèdent cette révolution sont impactées par la technologie : les musiques classiques ou de transmission orale, ne s'écoutent plus de la même manière depuis l'électrification. Bob Dylan en sera un des bénéficiaires, en parvenant au succès au moment crucial des changements technologiques et des techniques commerciales nouvelles au cœur de l'*Entertainment,* en étant au bon endroit au bon moment. Le développement de la technique se conjugue avec les revendications et les nouvelles attentes sociales.

Les travaux de Fabbri éclairent le rapport de Dylan à ses publics, conquis par la richesse de la variété musicale du chanteur. Comme exposé précédemment dans le chapitre consacré à Lomax, Bob Dylan a entretenu des rapports prêtant à une certaine confusion entre la musique populaire et la *Popular Music.* Son inspiration est irriguée par la première alors que la deuxième transforme les aspirations ou l'essence de la première. L'analyse de la musique populaire dans la *Popular Music* est ardue, « car les confrontations successives que se livrent novateurs et traditionnalistes, musiciens et techniciens ou ingénieurs se déroulent précisément dans les mêmes endroits et dans les mêmes ambiances[81] » (Fabbri, 2020, 83). Chaque génération nouvelle se développe sur la fermentation du passé.

Fabbri (2008) montre les procédés du marché de l'*Entertainment* tressant un réseau d'influences, utilisant les matériaux du commun, dans une transformation régulière des éléments. Ces espaces dessinent, sous l'effet des contextes socioculturels, technologiques et industriels de nouvelles esthétiques.

Les analyses de Fabbri mettent en évidence les passerelles entre les genres musicaux, permettant de voir comment Bob Dylan a mis son empreinte d'auteur-compositeur-interprète sur les styles et les genres, dans une appréhension originale et singulière. En effet, l'espace musical américain s'est constitué des apports successifs provenant d'Europe, d'Afrique et des pratiques populaires apparues aux États-Unis. Ils constituent l'épicentre de la *Popular Music* jusqu'aux années quatre-vingts. Au début du XX^{e} siècle, l'hégémonie galopante des musiques afro-américaine et anglo-américaine se déploie dans la culture commerciale de Tin Pan Alley. Le tableau musical projette les dimensions d'une histoire unique et variée.

[81] « Il confronto fra gli innovatori e tradizionnalisti si anima negli stessi ambienti ».

Fabbri remarque fort à propos que les constructions de la *Popular Music* s'entrecroisent avec celle du folklore[82] (Fabbri, 2020, 25-31). Avec l'exposition de la musique populaire rurale que Lomax défend, nous percevons une formule cohérente entre les deux mondes de la musique. Bob Dylan relie toutes les histoires musicales américaines, comme nous le verrons plus tard. Ne se départir ni de l'une ni de l'autre aura été l'œuvre d'une vie. Cette posture ouverte à tous les vents a considérablement élargi le socle du public dylanien, même s'il n'est pas fixe et pérenne, mais toujours capable de se remobiliser quand le besoin s'en fait sentir.

1.4 Philip Tagg et l'analyse des musiques populaires modernes

Philip Tagg (1944-2024) a été professeur de musicologie dans plusieurs universités, à Göteborg (Suède), à Liverpool (Royaume-Uni), à Montréal (Canada), puis à Leeds Beckett et à Salford (Royaume-Uni). Tagg s'est produit en tant que musicien au cours des années soixante (compositeur pour chorales) puis en qualité de pianiste dans des groupes de danse/*country* /écossais et dans des orchestres pop (rock/ soul/ rhythm and blues)[83]. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, notamment *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* en 2008, qui fait suite à l'ouvrage *Popular Music, Volume 2* publié en 1982 ou encore *Music's Meanings. A Modern Musicology for Nonmusos* en 2013 (que l'auteur considère au centre de sa production scientifique). De tous les travaux menés par le chercheur, nous nous intéresserons surtout à l'aspect qui couvre les préoccupations de Bob Dylan, à savoir les racines des musiques américaines blanches et noires.

Philip Tagg entend réformer la terminologie musicale conventionnelle, qu'il considère comme inexacte et trop ethnocentrée. Dans le domaine de l'analyse musicale, il étudie les productions des musiques populaires, en soulignant l'importance des paramètres internes d'expression et du para musical. Son approche tourne autour de la communication musicale : quels sont les processus qui président à la diffusion (ses visées, ses publics et les effets produits) ? Cette approche des structures élargit le champ de la théorie musicale, en l'éloignant des conventions. Il s'agit d'élaborer une compréhension de faits musicaux ignorés jusque-là par le monde académique. Le musicologue considère les musiques depuis l'enregistrement, non seulement à partir des composantes traditionnelles de la chanson mais comme un nouveau champ à part entière, capable de définir et de se définir depuis un contexte donné. L'objectif de

[82] « La ricostruzione de la musica popolare intreccia spesso la storia del folklore » (Fabbri, 2020, 25-31)
[83]« Philip Tagg » *Wikipédia,* dernière notification le 12 novembre 2023, https://fr.mwikipedia/org/wiki/PhilippTagg

l'IASPM[84] – association internationale d'études des musiques populaires à laquelle adhère Tagg, dès sa création – est de reconnecter la théorie et la critique musicale au monde social, dans une perspective internationale et pluridisciplinaire[85].

La notion qui cerne au plus près son travail de recherche est celle d'intertextualité et de son espace polyphonique (théorie de Mikhaïl Bakhtine), qui s'appuie sur de multiples composantes linguistiques, stylistiques et culturelles. Il propose une lecture entre les lignes des mosaïques de genre et de styles, de discours antérieurs, de reprises d'énoncés littéraires, musicaux et interprétatifs qui affleurent à la surface.

En 1989, dans sa fameuse *Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes*[86] *».* Tagg contribue à la réflexion sur le vocabulaire employé dans l'étude musicologique. Son scepticisme provient des définitions impérieuses données aux termes ou expressions en usage, édictées par la musique savante. La musique populaire est taxée de toutes les nuances des connotations négatives : musique ignorante, *musica selvagem*, *musica barbara, Trivialmusik*, etc[87]. Tagg remet en cause toutes les appellations. Centrant son discours sur les expressions de musique noire, de musique blanche, de musique afro-américaine, de musique européenne[88], il fait le constat d'appréhension incorrecte ou imprécise de l'analyse musicale. Le constat est le suivant : les musiques noires-américaines encensées ou idéalisées, courent le risque d'être idolâtrées (« des termes qui courent un grave risque de fétichisation esthétique[89]»), et par-delà même, de subir de véritables restrictions car réduites à elles-mêmes. Tandis que certaines musiques blanches européennes sont déconsidérées ou dédaignées ou encore jetées au rebus (Tagg, 2008, 156). Il déplore la minoration ou l'ignorance des apports populaires et folkloriques, européens et amérindiens, dans la production des musiques populaires américaines. Il constate que le discours sur la musique peine à se départir de son élitisme, de son colonialisme et d'un racisme sous-jacent.

Tagg conseille de faire des liens entre la musique populaire et la musique savante, depuis le centre et la périphérie (le peuple et le populaire). Il adopte le point de vue adornien de « *randgebiet* » (« région marginale », « périphérie ») qui s'étend à la géographie, à l'histoire et au social. Le musicologue se donne une chance de « comprendre l'interrelation des traditions des musiques populaires (folkloriques et ultérieures) et des traditions *savantes*[90] ». Aux États-Unis, la logique a voulu que les périphéries, à savoir les musiques populaires européennes et

[84] *The International Association for the Study of Popular Music* est fondée en 1981 par Simon Frith et Charles Hamm.
[85] Franco Fabbri travaille dans cette direction également.
[86] TAGG, Philip, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », *Volume !* 6 : 1-2 | 2008, 135-161.
[87] GESBERG, Olivier. 2021. « Decout Maxime : Eloge du mauvais lecteur », in *France Culture,* [Disponible en ligne]. Récupéré de Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai ? (Franceculture.fr), (consulté le 20 février 2023).
[88] Tagg, op. cit.
89 Tagg, op. cit., p, 156.
[90] Tagg, op. cit., p, 146-147.

les habitudes musicales des esclaves afro-descendants se combinent : « les cultures *marginales* constituent les fondations de la culture musicale globale dominante des quarante dernières années du XX^e siècle[91] » (Tagg, 2008, 155-156). Ce récit ne raconte pas les divergences mais la somme des convergences qui expliquent comment

> la situation et les idées des prolétariats européens (ruraux et urbains) et des populations africaines (rurales et, plus tard, urbaines), telles qu'exprimées en musique, ont été capables de s'acculturer de façon aussi efficace au cours des trois derniers siècles en Amérique du Nord, et, de ce fait, de poser les fondations de ce qui est devenu la musique populaire des États-Unis[92].

Tagg valorise donc la culture populaire dite « blanche ». Elle plonge dans les racines nord-américaines où les aspects « blanc » et « noir » sont, de fait, mêlés et combinés.

Dans ses conceptions, la musique est capable de transmettre des identités affectives et des modèles de comportement identifiables. Le canal de transmission interne nous échappe le plus souvent, les signifiants et les signifiés, les relations entre l'émetteur et le récepteur, l'affectif et le connotatif, interagissant dans un environnement donné[93].

Donc, parmi les différentes façons d'aborder le matériau chanson, Tagg propose « l'analyse des affects[94] » (Tagg, 2001, 246). Les aspects émotifs font partie du processus de caractérisation. Comprendre l'origine et la genèse d'une chanson permet d'avoir une représentation des enjeux, entre les intérêts et les besoins de l'expéditeur et du destinataire. Nous retrouvons la co-production mise en valeur par de nombreux chercheurs (Calvet, Frith…).

Tagg se penche sur les canaux de la musique elle-même : sur ses signifiants et ses signifiés, sur les relations que la musique établit entre les deux parties en présence, celui qui envoie et celui qui reçoit le message musical, une interaction avec des éléments connotatifs et affectifs[95]. Le personnage vocal, dont la voix est utilisée comme masque ou costume, (selon l'expression de Simon Frith) envoie d'autres signaux.

Depuis les éléments para musicaux, ce dualisme entre les moyens d'expression musicaux et extra-musicaux (l'expression de la musique plutôt que les mots), surgissent les combinaisons des unités internes, les informations méta-musicales[96] de nouveaux outils d'évaluation.

Ouvrage de synthèse paru en 2012, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Nonmusos*, offre une réflexion complète, dans le but de partager et de faire partager le discours sur la musique. L'approche sémiotique révolutionne les *Musical Meanings*. Tagg produit une

---

[91] Tagg, op. cit ., p, 155-156.
[92] Tagg, op. cit., p, 160.
[93] TAGG, Philip. « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes, *op. cit.,* p. 160.
[94] TAGG, Philipp. 2001. « Music analysis for 'non-musos' Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification by Philip Tagg (Paper for conference on Popular Music Analysis, University of Cardiff, 17 November 2001) ». [Disponible en ligne]. Récupéré de : https://www.tagg.org/articles/cardiff01.html (consulté le 23 mars 2023).
[95] TAGG, Philip. 2015. « Analysing *Popular Music*: Theory, Method and Practice » *in Popular Music, Volume 2:* [Disponible en ligne]. Récupéré de Philip Tagg | Analysing *Popular Music* : theory, method and practice (1982), pp. 37-65, (consulté le 10 mars 2023).
[96] Les informations méta-musicales visent à identifier les sons observés dans l'objet d'analyse avec les sons d'autres musiques : *matériel de comparaison inter objective* (IOCM).

réflexion critique de l'expérience musicale, de ses fondements et des conceptions épistémologiques occidentales. Sont décrits également les paramètres para musicaux (publics, lieux, paroles, images…). En refusant de s'appuyer sur le vocabulaire technique (le jargon qui favorise l'élitisme) et la hiérarchisation des genres, en cherchant à déconstruire l'histoire normée (idéologique, institutionnelle, écrite et notée), il entend donner des clés et les moyens d'appréhender le phénomène en tant que système de signification « des représentations sonores ». La démarche est double. Tagg envisage de s'adresser aussi bien au musicien qu'au non-musicien, celui-ci à l'origine de cette étude. Il remarque que ce dernier identifie mieux les détails significatifs de l'expression musicale. Défendant la diversité culturelle, l'idée est de développer une méthodologie pratique. La didactique doit être utilitaire afin de simplifier la description de la structure musicale. À l'inverse de la recherche savante, les visées doivent être comprises par le plus grand nombre, tournées vers un public hétérogène sur le plan socioculturel, non demandeur de connaissances écrites élaborés. En retour, le contenu pédagogique et pratique pourra aider les musiciens à partager le savoir.

Les différents chapitres étayent en profondeur les stratégies de réception et l'importance à accorder à la consommation de la musique (temps et argent), à l'intertextualité, à la description de la voix, à la forme et la prise en compte de systèmes souvent laissés-pour-compte de la production du sens[97]. Les notions d'intersubjectivité et d'*interobjecvité*, les narrations intentionnelles et les différents types de subjectivités se déploient autour du signifié et du signifiant. La médiation du sens, entre perception et idée, se déploie dans le canal musical (ce lien entre l'expéditeur et le destinataire). L'analyse de ses effets est le fruit d'une convocation des idées et des perceptions du moment.

Le chapitre II, au centre de la réflexion, met en garde le lecteur : le langage de la musique n'est pas davantage universel que le langage lui-même. À l'aide des apports scientifiques de l'anthropologie, de la psychologie, des neurosciences appliqués à la musique, Tagg accentue sa réflexion sur les affects pour essayer de comprendre comment l'émotion, le sentiment, l'humeur et la métaphore s'immiscent dans le champ musical. Les signes, les structures sonores non verbales doivent déboucher sur les applications pratiques.

Soulignons en conclusion l'importance que Tagg accorde à l'ethnomusicologie et à la sociologie empirique pour un traitement sémantique et pragmatique, sur son insistance de l'approche sémiotique (qui permet par exemple de relier la *persona* vocale à la posture et à l'attitude) visant à répondre à la problématique centrale développée par le chercheur : comment et qui communique par la musique et pour quel effet recherché ?

[97] Il utilise la catégorie des *musèmes*, unités de signification musicales.

Les apports théoriques de Tagg s'appliquent à l'univers dylanien sur un certain nombre de questions centrales. La longévité de la carrière de Dylan et sa diversité, surtout, évoquent les modes d'action et les effets de la musique sur les auditeurs définis par Tagg.

Le chercheur met en évidence les mécanismes du succès constant. Ainsi, « certains d'entre nous sont déçus lorsque les artistes (…) ne correspondent pas aux stéréotypes qui leur sont accolés[98] ». Nous avançons l'hypothèse suivante : épicentre de la contre-culture des années soixante, Bob Dylan semble avoir volontairement et avec détermination pris la mesure du problème de la stagnation, pour s'inventer un lieu et un espace aux carrefours des genres musicaux, dénigrant ou recadrant ceux qui réfutent la réalité des apports multiples et pluriels qui traversent le créateur. Et par cette attitude, il devient un des seuls artistes à avoir dénoncé les attentes de son public. Ce qui différencie les attitudes artistiques sans cesse renouvelées de Bob Dylan par rapport à certains de ses confrères, ce sont la persévérance, la récurrence, les contournements et parfois l'acharnement avec lesquels il produit du dissensus. L'explication que pourraient offrir les cadres culturel, politique, historique permet-elle de cerner le comportement de Dylan ?

La liberté de décevoir le public serait-elle un stratagème commercial puéril (visant à résister à la désuétude) ou plus simplement (comme nous le pensons) une recherche artistique ambitionnant de nouvelles approches esthétiques ? Autre possibilité expliquant la nature mutante du chanteur, un rapport d'action-réaction qui délimite plutôt une joute avec le public qu'une recherche de concorde ?

« L'analyse des affects » proposée par Tagg s'avère particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de cerner l'objet chanson voulu par Dylan. Le monde musical du chanteur fondé sur « la recherche de sensations, lesquelles excluent de fait l'intellect ». (Scaduto, 1982, 199) et un travail de recherche conséquent et sérieux. Ce qui donne raison à une volonté d'alliage entre les processus intellectuels et sensitifs, ce sont justement les aspects volatiles des mécanismes en place.

Enfin le dernier point développé par Tagg et qui permet d'étudier l'univers dylanien la relation entre le centre et la périphérie. L'aspect marginal d'un *randgebiet* adornien, disparaît très vite chez Dylan, tant son succès est rapide, juste après la parution de *The Freewheelin' Bob Dylan* en 1963. À peine fait-il partie du système qu'il incarne à lui seul un centre. Que se passe-t-il alors avec le public ? Le rejette-t-il en choisissant d'autres normes ? Dans quelle mesure l'étrange accent du Middle West que Dylan a importé dans sa musique a-t-il joué sur le public anglophone et sur le public d'autres aires culturelles, ne le pénalisant pas mais au contraire le connotant d'une sincérité manquante dans la sphère de la *folk music* ? En effet, n'est-il pas

[98] Tagg, *op.cit.,* p, 159 160.

difficile de vouloir comprendre des créateurs comme Guthrie, Dylan et Kerouac, sans se préoccuper de la géographie et de ses diagonales, de la périphérie de leur histoire personnelle et de leur société d'origine ? Sans étudier le Middle West, l'explication demeure parcellaire. Par ailleurs, les évolutions et involutions du chanteur rendent souvent défaillantes et lacunaires les écrits et les recherches des quarante premières années de sa carrière, surtout en respectant le temps chronologique. L'étude de la musique populaire écoutée dans le Minnesota (et celle que l'on pouvait écouter plus difficilement sur une radio de fortune bricolée par un père) raconte des pans de l'histoire culturelle d'un territoire mais permet également de mieux comprendre les différents choix musicaux du chanteur.

Ce n'est pas tant la musique qui se déplace que les musiciens qui la font vivre. Dylan, musicien new-yorkais (musicien de folk, donc de gauche) qui enregistre à Nashville dès 1966 avec l'album rock *Blonde on Blonde* puis le folk de *John Wesley Harding* et enfin avec le modèle du genre *country* en 1969 avec *Nashville Skyline* infléchit l'image et le côté conservateur et passéiste de la musique née dans le Tennessee.

Comme nous le verrons, l'éclairage des vingt dernières années ébauche pourtant un portrait bien différent. Les approches théoriques de Tagg permettent de mettre en lumière sa singularité.

1.5 La question de la *persona* : Philip Auslander

Les nombreuses productions de Bob Dylan et sa personnalité déroutante sur scène face à ses publics ne sont pas simples à cerner. Théoricien des *Performances Studies*, Philip Auslander, professeur d'études de performance et de musicologie populaire à l'Institut de Technologie de Géorgie à Atlanta, aux États-Unis, étudie principalement la prestation scénique dans les domaines des musiques et dans les médias, sous les effets des évolutions technologiques. Il analyse le concept de performance, les liens et les tensions qui l'unissent à l'art, à la technologie aux médias et à la musique. En identifiant et en codifiant les principes des conventions qui jalonnent l'histoire de la musique, Auslander a publié une série d'ouvrages sur la musique populaire : *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*[99] en 1999 (republié en 2008) sur les effets de la culture médiatisée puis *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*[100] en 2006. En 2004, il avait déjà publié un grand article : « *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*[101] » dans la revue *Contemporary Theatre Review* (article qui critique les carences de la musicologie et des études sur la performance n'accordant

[99] AUSLANDER, Philip,1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London and New York, Routlege.
[100] AUSLANDER, Philip 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music,* Ann Arbor, University of Michigan Press.
[101] AUSLANDER, Philip 2004. *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,* Londres, Contemporary Theatre Review, Routledge.

pas suffisamment d'attention à la manière dont les musiciens sont des interprètes). Publié en 2021, *In Concert: Performing Musical Persona* reprend les idées-forces du chercheur sur les personnalités musicales de l'univers médiatique. Ce travail, sur le temps long, entend répondre aux problématiques suivantes : comment percevoir les musiciens en tant qu'interprètes dans la variété des genres musicaux déployés dans le paysage musical contemporain ? Comment les interprètes se présentent sur scène mais aussi au sein de médiatisations plus complexes ?

L'auteur entend mettre en place une méthodologie active, afin d'appréhender la performance musicale (sous ses angles esthétique et culturel). Auslander s'intéresse au visible dans la performance : les costumes et la gestuelle, la lumière et les aspects spectaculaires de la scène, ainsi que les applaudissements[102], que nous évoquerons plus loin dans cette thèse. Il cherche les connotations et les effets de sens produits par les indices musicaux, la dimension du visible et la corrélation avec l'écoute, à savoir le rythme, la voix (le timbre) et l'accompagnement[103]. Faire apparaître les symbioses entre l'artiste et le public est révélateur de co-productions. En effet, le concert couvre non seulement la performance en direct (les choix de l'artiste) mais également ce qui lui échappe, à travers la participation active du public qui se manifeste depuis la fosse.

Dans ces analyses des médiations, l'auteur s'intéresse aux positions énonciataires (c'est-à-dire d'énonciation), avec lesquelles les acteurs communiquent. Les innovateurs anticipent les genres non encore advenus « qui reflètent des questions sociales, culturelles et politiques plus vastes[104] ».

Dans la lignée des distinctions de Simon Frith[105], il distingue trois niveaux de performance, dans la chanson pop :

- L'interprète en tant qu'être humain réel (la personne réelle).

- La personnalité (ou l'image) vedette, la/le *persona* (la personne de fiction créée par l'interprète lui-même comme Lady Gaga, personnage culturellement et commercialement construit, avec un nom de scène).

- Le personnage de la chanson, c'est-à-dire les rôles qu'il/elle incarne dans certaines productions (Lady Gaga est aussi un personnage dans ses chansons comme Ziggy Stardust dans le cas de David Bowie).

Lié à un moment culturel précis, le concept de personnalité musicale évolue. Là où Lady Gaga change d'identité et de plateformes constamment, David Bowie évoluait de manière

[102] Dans notre étude, Bob Dylan s'interroge sur les acclamations : « Les applaudissements, c'est de la merde » Neuwirth lui répondit : « Est-ce que ça ne serait pas autre chose, s'ils restaient seulement assis sans rien faire » (Gross, 1978,57)
[103] FERREIRA, José Alberto. 2021. « Philip Auslander : *In Concert : Performing Musical Persona* », in *La section artistique* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.theartsection.com/auslander-in-concert (Consulté le 18 décembre 2024).
[104] *Ibid.*
[105] FRITH, Simon, 1996. *Performing Rites*, Cambridge (MA), Harvard University Press, p.212.

séquentielle en fonction des projets ou albums à défendre[106]. Bob Dylan tient une place singulière dans ces dispositifs, comme nous le verrons.

À la différence de l'art cinématographique ou théâtral (où la personnalité du comédien demeure une constante, même au sein du personnage incarné), les musiciens incarnent une personnalité découlant davantage des attentes sociales que de la spécificité de la musique jouée[107]. Auslander cite, à titre d'exemple, le musicien classique qui conserve les mêmes attitudes et accoutrements quelles que soient les prestations et situations[108].

Ce concept tripartite des personnages musicaux, incluant la personne réelle, la personne musicale et le personnage (dans les chansons), permet de comprendre l'interaction complexe des aspects publics et privés. Elle est essentielle dans le cas de Bob Dylan. Ces interconnexions jouent sur la relation de proximité avec le public. Une certaine intimité, une connaissance plus qu'une reconnaissance se crée entre d'une part l'artiste et l'auditeur et, d'autre part, l'enregistrement musical et ce qui découle des autres présences médiatisées de l'artiste (vidéos, interviews…)[109].

L'article « Performance Analysis and *Popular Music:* A Manifesto[110] » montre que la relation est également le résultat du travail médiatique comprenant les images visuelles, télévisuelles et les propositions publicitaires, « l'expérience de la musique enregistrée [ne découlant pas seulement de] notre expérience somatique directe du son [...] mais aussi de diverses formes de connaissances culturelles [et de] connaissances des conventions d'exécution[111] ». L'endroit et l'écoute déterminent les liens à l'artiste et à son œuvre.

Dans l'ouvrage *In Concert: Performing Musical Persona* en 2021, Auslander approfondit son travail sur les personnalités des musiciens et sur les médiations du visible. Le projet global est de créer un dialogue entre ceux qui « s'intéressent à la musique et ceux qui s'intéressent à la performance, de développer un vocabulaire spécifique, pour parler des musiciens en tant qu'interprètes et analyser leurs performances ». La deuxième idée-force de l'ouvrage est de définir la performance musicale, « non pas comme deux choses séparées et indépendantes qui sont réunies mais comme un phénomène unique[112] ».

Le chercheur pose la question de la performance scénarisée et enregistrée pour les écrans. Que signifie la performance lors de sa mise en récit ? Est-ce encore de la musique vivante ou une vision déformée de la réalité vécue ? Auslander fait le constat d'un renversement. Les médias ont, dans un premier temps, voulu saisir ou capter la représentation. Puis la performance

[106] FERREIRA, José Alberto. 2021. *Op. cit.*.
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.*
[109] AUSLANDER, Philip 2004. *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,* Londres, Contemporary Theatre Review, Routledge.
[110] AUSLANDER, Philip 2021. *In Concert: Performing Musical Persona,* Ann Arbor, University of Michigan Press.
[111] JENSEN, Signe, 2021. « Media and modalities – Film » in *Intermedial Studies* (pp.28-41), Routledge, Linnaeus University [Disponible en ligne]. Récupéré de DOI :10.4324/9781003174288-2 SMASH, (Consulté le 24 septembre 2023).
[112] FERREIRA, José Alberto. 2021. *Op. cit*.

s'est inscrite dans un récit télévisuel ou cinématographique. Aujourd'hui, la norme provient de ce qui est vu. Auslander utilise le concept d'*hyperréalité* pour analyser comment la conscience réagit face à la réalité. La représentation est réelle si elle ressemble à ce que l'on voit à l'écran.

Autre réflexion productrice de sens développé dans les chapitres de l'ouvrage, le rapport qu'entretient le musicien à l'instrument. Influencé par le genre musical, ce dernier offre une palette de sentiments et un relationnel différent. Selon les dispositions de la scène, l'instrument devient un partenaire, un objet d'affection, un combattant à affronter, ou une extension du corps[113].

La relation que le chanteur entretient à sa voix est également « une question phénoménologique fascinante » selon Auslander.

Le professeur consacre un chapitre à la relation public/artiste. Il propose une réflexion sur les écueils de la fidélité du public. La personnalité de l'artiste peut être plébiscitée par l'auditoire et en même temps entraver son travail, dès lors que ce dernier décide de faire un pas de côté dans ses nouveaux choix esthétiques. Auslander constate une bataille constante entre l'émetteur et le récepteur, à l'aune de l'évolution de l'artiste.

1.6. Les apports des spécialistes de la chanson : Stéphane Hirschi

Stéphane Hirschi, spécialiste de linguistique et de stylistique, est l'auteur de deux ouvrages importants sur la chanson française : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*[114] en 2008, puis *La chanson française depuis 1980 de Goldman à Stromae, entre vinyles et MP3*[115] en 2016. Spécialiste de l'univers de la chanteuse Barbara, il propose une étude de l'esthétique de la chanson française contemporaine.

Dans le premier ouvrage, l'auteur revendique le droit à une approche fondée sur la subjectivité (idée partagée par des chercheurs comme Marcus, Tagg et quelques autres), en laissant donc parler son goût intime, ses choix et leur partialité. Dans le second livre, Hirschi approfondit le genre « chanson » à travers sa théorie de la *cantologie,* un « examen de la chanson dans sa globalité[116] », ayant pour ambition d'analyser la forme originale de l'objet et en renouvelant surtout le discours sur celle-ci[117]. Le chercheur dresse un paysage des transformations ou

[113] *Ibid.*
[114] HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson. L'art du fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/ Presses Universitaires de Valenciennes.
[115] HIRSCHI, Stéphane. 2016. *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae entre Vinyles et Mp3*, Paris/ Valenciennes, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes.
[116] BIZZONI, Lise. 2009. « La chanson, à quoi ça rime ? » / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p. / *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July. Paris, L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p. *Spirale*, (224), 18–19.
[117] *Ibid.*

évolution des règles de composition d'une chanson, d'une approche de l'oralité langage naturel de la chanson, « des efforts de décomplexion vis-à-vis de la poésie[118] ».

Stéphane Hirschi fait remonter le concept de chanson au début de XX^{e} siècle en tant que « production esthétique autonome » à considérer comme un tout organique incluant le texte, la musique et l'interprétation. La cantologie, quant à elle, se donne pour objectif « d'analyser la chanson ainsi entendue comme éternisation possible d'une fugacité — autrement dit l'art de fixer l'air de notre présent[119] ». Pour l'auteur, la chanson est « un air fixé par des paroles », l'air étant cette « ligne ou composition mélodique facilement fredonnable » (Hirschi, 2008, 11)[120]. Hirschi envisage la chanson comme un genre esthétique à part entière, lui redonnant la valeur qui était la sienne à l'époque des troubadours. Ce sont les équilibres entre les composantes de la chanson qui la définissent, qui enjambent la « simple couleur musicale » (2008, 10-11).

Hirschi distingue le chant – pratique séculaire, universelle qui s'affranchit de l'ordre artistique – et la chanson qui existe en tant que forme « structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement, une œuvre, interprétée et fixée aujourd'hui par les techniques d'enregistrement » (Hirschi, 2008, 10-11). Il met ainsi en lumière « le malentendu des relations entre chanson et poésie », l'écart entre la mise en musique de la poésie et sa mise en chanson qu'il nomme la *cantalisation*. La chanson qualitative serait de la poésie mise en musique. La chanson est un champ distinct de la poésie. Elle est autonome. Sa dimension poétique et son essence passent donc par l'acte de communication, celle du chant et de l'interprétation pour faire ressentir à l'auditoire le pathos et la catharsis[121].

Texte, musique et interprétation forment un ensemble chanté, dans un rapport particulier au temps. La voix chantée qui occupe un espace sonore (qui modifie la perception du temps) n'est pas la voix parlée, qui recouvre un espace utilitaire. Il faut comprendre les paroles, affirme le chercheur. La chanson dépasse donc la rencontre d'un texte et d'une musique (qui est la définition du chant), tout en s'y rattachant. Ce renouveau esthétique est la preuve de la liberté intrinsèque de la vitalité de la chanson [122].

Le langage et les codes de la chanson méritent d'être étudiés pour leurs richesses intrinsèques à partir de l'air. L'auditeur s'empare d'un air, « cette ligne mélodique facile à mémoriser et à

---

[118] *Ibid.*
[119] *Ibid*.
[120] L'air pose la problématique du tube. Pour Laurent Voulzy : « un tube, c'est une chanson qui a un côté universel. Ce n'est pas forcément un critère de qualité mais, parfois, on a le sentiment qu'une chanson a cette chose universelle, qu'elle est différente, qu'elle a une espèce de puissance (…). Les chansons ont une double force. Elles ont une force à l'instant où vous les entendez : elles peuvent vous donner envie de danser ou racontent quelque chose qui vous touche. Elles ne sont pas alors forcément attachées à un souvenir. Et puis avec le temps, elles deviennent un calendrier affectif (selon Yves Simon) . Dès que vous entendez une chanson de ce type à la radio ou autre, elle vous fait battre le coeur, un peu plus fort, elle vous donne une espèce d'émotion et, d'un seul coup, vous transporte dans le temps et dans l'espce, et à un moment précis. C'est très curieux le pouvoir des chansons » in Annabelle Kempff. 2025 « Laurent Voulzy partage ses souvenirs à Marseille et Sanary », *La Provence*, samedi 10 janvier 2026.
[121] *Ibid.*
[122] *Ibid.*

propager[123] » pour toute chanson. La plasticité de la chanson lui permet de s'adapter à la mémoire, aux interactions, aux souvenirs que livrent les symptômes du chantonnement. En inversant la *doxa* qui veut placer le texte en avant, c'est donc bien l'air qui fixe le sens et le temps et qui accroche l'auditeur, avant que les paroles ne parviennent à notre capacité de compréhension : « c'est un pur signifiant[124] ». La force de l'air peut également prévenir le sens.

Le concept de Jacques Derrida, *la Différance*[125] s'applique à la chanson, en modifiant le mot différence, *différer* signifiant à la fois ajourner et différencier. Souvent l'air reste le même y compris lorsque les conditions de réception sont différentes. Notons toutefois que les procédés de variation sont tels qu'un air peut devenir méconnaissable. Et les conditions de réception et de diffusion transforment de toute manière sa signification (procédé utilisé souvent par Dylan, et de manière évidente à partir de 1978, pour débarrasser la chanson de ses habits primaires, le texte devenant alors l'espace de la reconnaissance[126]).

Ainsi histoire vocale autant que corporelle, à la fois dans l'audible et dans le visible, la chanson dépasse bien souvent sa dimension première, de mots unis à des notes. L'air se matérialise, entre dans le corps. La chanson passe physiologiquement par le corps vocal de l'interprète, depuis les conditions de réception et les choix interprétatifs.

Hirschi distingue le canteur, équivalent au narrateur en chanson qui fixe les paroles[127] et proche du concept de *persona* développé par Auslander, le personnage qui parle à la première personne dans le temps de la chanson, et le chanteur qui prête son corps, sa voix, sa physiologie. Le chanteur incarne un canteur différent à chaque chanson. Il n'est pas le personnage, il est dans la prouesse vocale et travaille à partir des systèmes du souffle[128].

Il peut y avoir un décalage entre le canteur et le chanteur, même si les deux sont liés par un pacte de sincérité, un pacte autobiographique ou semi-autobiographique. La notion de pudeur (la distance) et d'impudeur est centrale pour croire et faire croire ce qui est énoncé. Ce décalage appelle la posture de l'imposture : « Dans un discours, dans un discours oral, dans une chanson particulièrement, la crédulité est déjà mise en place à la faveur de la performance. D'emblée et certainement indûment et à son corps défendant, le chanteur est recouvert systématiquement de l'ethos du canteur et réciproquement, sans que cette crédulité automatique soit d'ordre ludique[129] » affirme Joël July.

---

[123] HIRSCHI Stéphane, 2018. « La chanson française, une esthétique du double langage ? » post de Virginie Chrétien. [Disponible en ligne]. Récupéré de « www.YouTube.com/watch?v=GGiQbc_VN4o », (consulté le 20 septembre 2023).
[124] *Ibid.*
[125] DERRIDA, Jacques. 1968. « *La différance*, conférence prononcée à la Société française de philosophie », le 27 janvier 1968 in *Théorie d'ensemble*, Collectif, Paris, édition du Seuil.
[126] La transformation de *Not Dark Yet* en 2019 est un exemple du procédé de transformation musicale opéré par le chanteur sur ses standards cf. YouTube : https://www.YouTube.com/watch?v=OgR9zORU0dM, (consulté le 20 septembre 2023).
[127] HIRSCHI Stéphane, 2001, « Les frontières impossibles de la chanson », *in Presses Universitaires de Valenciennes*, p. 12
[128] HIRSCHI Stéphane, La chanson française, une esthétique du double langage ? 7 août 2018 in « www.YouTube.com/watch?v=GGiQbc_VN4o » posté par Virginie Chrétien.
[129] *Ibid.*

Le chanteur se situant dans un discours sincère (ou qui semble sincère), la chanson convainc l'auditeur qu'elle parle de lui ou qu'elle parle pour lui. Elle est « confidente vocale[130] ».

Paradoxe du chanteur, il donne l'impression de parler en totale impudeur. Pourtant, une approche stricte dans l'interprétation induirait une perte de sens. Il convient de se rapprocher du *Paradoxe du comédien* exposé par Diderot dans la recherche du modèle idéal distancié[131]. L'interprétation est affaire de technique. Le grand acteur n'a pas d'approche directe mais étudie son personnage : il s'en donne une image et délimite son modèle idéal pour le dupliquer par la suite. Ce modèle n'est pas lui. Il fait sien le modèle qu'il a conçu de l'étude. Le modèle idéal se méfie de la sensibilité exacerbée qui ne tend qu'à s'épuiser. Alors que par l'étude du modèle préétablie permet de perfectionner le rôle[132].

Le concept se rapproche de la distanciation du théâtre brechtien. Le *Verfremdungseffekt*[133] refuse l'identification de l'acteur à son personnage, produisant un effet d'étrangeté du fait même du recul (la manière de l'adresse, la référence directe aux problèmes sociaux) visant à perturber le pacte tacite de croyance et la passivité du spectateur. Ce procédé est d'ailleurs abondamment utilisé par Dylan dans l'album *The Times They Are A-Changin'* en 1964, ce qui le différencie de son public, lequel a jeté son dévolu sur l'artiste.

Pour Hirschi, la chanson doit savoir éviter les formes longues pour se conformer aux formes brèves. La répétition, le dosage, le retour du même permettent de la situer et se situer dans son cadre. Ce qui rend la chanson évanescente ou intense, c'est son art de la miniature avec des composantes presque impalpables.

Pour Bob Dylan, la chanson est un monde en soi, un langage qui dépasse les cadres de la théorie, qui tient surtout son impact de son immédiateté et d'une temporalité bousculée permettant « d'essayer de tout dire en même temps » (Marcus, 1997, 442).

Peut-on s'appuyer sur les liens entre le canteur et le chanteur (théorie d'Hirschi) et en arrière-plan ceux théorisés par Auslander (autour de la trinité *personne, persona* et *character* au sein de l'*Entertainment*), pour expliquer la question dylanienne, faite de constances et d'inconstances, de déclarations et de contradictions depuis 60 ans ? Qui aurait pu prédire à la fois la longévité de la carrière et les virages et orientations que l'artiste a pris, choisis ou subis ? Bob Dylan est, à la fois, une synthèse et une énigme et classifier ses choix artistiques demeure ardu. Face aux aspects protéiformes de la carrière, peut-on le situer entre codifications et dogmes ? Peut-on mesurer son écart à la norme, en cartographiant ses chansons sur disque et

[130] *Ibid.*
[131] « Paradoxe du comédien » *Wikipédia*, dernière notification le 5 mai 2020, https://fr.wikipedia.org/wiki/Paradoxe_sur_le_comédien.
[132] DIDEROT, Denis.1830. Le *Paradoxe sur le comédien : Essai,* Paris, Sautelet.
[133] « Effet de distanciation » , Larousse [Disponible en ligne]. Récupéré de *https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=%C2%AB+Effet+de+distanciation+%C2%BB++sur+LAROUSSE.* (Consulté le 20 septembre 2023)

sur scène, lorsque le chanteur revendique une élaboration « limitée par ses propres règles[134] » ? La question a traversé la problématique dylanienne. En 2025, ne pouvons-nous pas certifier que Bob Dylan aura façonné son travail de faiseur de chansons avec ses racines, son enfance et son adolescence afin d'en expérimenter son *mystère profane* (Carrera, 2001, 17), un monde-chanson qui « ressemble à un rêve qu'on essaie de réaliser. Ce sont des pays inconnus où il faut s'introduire » (Dylan, 2005, 179), même si tout peut s'expliquer bien que la création musicale garde bien sûr sa part d'arcanes ?

Le refus de vouloir séparer les genres musicaux, de se fondre plus exactement dans les idiomes, depuis un angle ou un axe *folk and blues / country blues,* peut expliquer les malentendus vis-à-vis des publics et la difficulté à esquisser des règles à son sujet. Les tentatives répétées et orientées vers des usages *a priori* lointains de ses genres de prédilections comme le *mainstream*, la variété, la *country* pure ou le gospel, Tin Pan Alley et Broadway, ne font que raconter d'autres racines et une autre éducation, celles d'avant son avènement dans le mouvement folk. Les théories d'Hirschi décrivent et s'appliquent très justement à la conception dylanienne d'une chanson en tant qu'ensemble cohérent. Premier élément, la chanson dylanienne est un tout : l'interprétation, la vocalité, la musique, les arrangements, le texte se déploient de manière horizontale, sans hiérarchie au-delà de la « simple couleur musicale » (Hirschi, 2008, 10-11).

« Les musiciens ont toujours compris que mes chansons sont plus que des paroles » analyse Dylan (2005, 132). L'air est la première pierre d'un édifice sémiotique. Les études de Stéphane Hirschi montrent justement que si la musique (cet air qui) capte l'attention**,** alors celle de Bob Dylan aura été centrale dans le processus qui l'a amené à la reconnaissance. Si l'air est ce par quoi on envisage la chanson, alors Dylan aura été un musicien habile, capable de susciter l'adhésion dès les premières notes (ce qui a souvent été nié). S'il existe une hiérarchie, c'est bien par l'air que la chanson s'imprime chez l'auditeur et non par la primauté du texte et des mots. Mais précisons que la nature de l'air provient du disque en général. On ne le retrouve pas ou peu fréquemment en l'état dans les concerts. Les *covers* satisferont davantage le public *mainstream*. Dylan travestit ou transforme ses airs en concert et peut générer de la gêne auprès des auditoires. Il convient de considérer l'air à travers ses possibilités et de se laisser happer ou emporter par l'écoute à la fois familière et étrange des morceaux remixés par les arrangements pour amener la chanson plus loin.

La conception de l'acte de *faire chanson* chez Dylan correspond à l'importance que Stéphane Hisrchi accorde *à l'air capturant* l'espace sonore de l'auditeur. Dylan déclare à

[134]GILMORE, Mikal, 2012, « Bob Dylan Unleashed», in *Rolling Stone magazine*, 27 /07/2012.

Paul Zollo en 1991 : « Les chansons n'ont pas besoin de mots. Pas du tout » (Cott, 2018, 570) reprenant une antienne de 1965 (réitérée dans la conclusion du « Discours d'acceptation pour le prix Nobel ») d'une sémantique n'existant que par le chant. Le sens serait donc ailleurs et Dylan regrette la lecture stricte et littérale des mots sur le papier (d'ailleurs, depuis 1985, il n'y a plus les textes joints aux albums) :

> Souvent les gens retiennent la musique de mes textes pour mieux lire les paroles. Ça me choque un peu. On ne peut pas les séparer comme ça, la musique et les paroles sont étroitement liées. Souvent le sens vient de la façon dont les paroles sont chantées il n'est pas seulement contenu dans les paroles » (Cott, 1986, 485).

Ce que Deleuze sollicite dans « une compréhension non-interprétative, purement intensive[135] ».

A contrario des analyses d'Hirschi, le chanteur donnera à la chanson de nouvelles ou d'autres dimensions, en variant le phrasé pour contourner son simplisme supposé d'*arte povera,* en complexifiant le format et la manière de l'exposer par la voix et le chant au public. Bob Dylan s'est attaqué au langage de la chanson, à ses normes, parce qu'il n'était pas forcément capable de s'adapter (pour le public de l'époque) à ces dernières comme le montre le premier disque de 1962. Il le dit rétrospectivement en 1997 : « Il y a des artistes qui s'en tirent avec leur voix et leur style, mais moi il me faut de l'ampleur » (Cott, 2018, 578).

En la libérant de ses contraintes acceptées, en élargissant son cadrage, en dévissant les formatages, le précurseur qu'il a été a offert de nouvelles directions. Bob Dylan transforme les chansons de la *Popular Music* en accroissant leur durée. Pour preuve, il est tout à fait vérifiable que ses grands titres sont de longues chansons (de toutes les époques) et que la déformation des formes trouve de nouveaux publics de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* à *Murder Most Foul*. Le choix de chansons longues (interminables pour certains) dénature l'idée de la brièveté de la chanson. Le canteur doit se concentrer sur la relance, pour ne pas perdre de vue le morceau. De grandes interprétations de ces chansons-fleuves parcourent les prestations scéniques de Dylan à travers les époques. *A Hard Rain's A-Gonna Fall*[136] est sublimée à Nara au Japon en 1994 ou *Restless Farewell*[137] au *Frank Sinatra's 80 th Birthday Tribute* en 1995 avec des orchestres philarmoniques. La version de *Mr. Tambourine Man*[138] de 1966, et celle de *Knockin' on Heaven's Door*[139] de 1986 à Sydney font oublier le disque. Dans le champ dylanien, la chanson est un organisme qui se régénère.

---

[135] PERRE, Mickaël, 2018. « Perception musicale, Deleuze et le rock : la référence à Bob Dylan dans les Dialogues » in *Implications philosophiques*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-musicale/deleuze-et-le-rock-la-reference-a-bob-dylan-dans-les-dialogues/ (consulté le 7 juin 2020).
[136] TAYLOR, Gavi, HOLLINGWORTH, Tony. 1994. *The Great Music Experience: Nara, Japan*, Unesco et United Nations/IMDbPro.
[137] TRIBUTE TO FRANCK SINATRA, *Frank Sinatra's 80th Birthday Tribute*, *Restless Farewell,* ABC aired Sinatra, 80 Years My Way*,* 14 décembre 1995.
[138] SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan No Direction Home [1961-1996]*, Los Angeles, Paramount.
[139]ARMSTROMG, Gillian. 1986. *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle*, New York, HBO/IMBdPro.

Bien sûr les techniques d'écriture utilisées ont évolué ou involué en fonction du répertoire et des styles explorés, le tout étant soumis à l'inspiration et aux soubresauts de la vie. Autrement dit, c'est par la narration que le chanteur agit, non dans des formes courtes mais plutôt par le poème, quoi qu'en dise Dylan, en variant les carcans sur le langage, les rythmes et les sonorités.

Il interroge différemment, nous semble-t-il, la distinction que Hirschi développe entre le canteur et le chanteur. L'attention doit porter sur le canteur et non sur le chanteur. L'interprétation se situe dans la volonté de faire disparaître le chanteur derrière la chanson pour aller aux limites de ce qu'elle peut dire, « d'aller là où elle n'est jamais allée » (Carrera, 2017, 53), d'abord et peut-être surtout parce que ses choix erratiques interfèrent de sa vie personnelle.

La chanson doit donc dépasser l'air qui la porte et les postures du chanteur. Est-ce à dire que ce dernier déborde sur le canteur pour continuer à avoir l'audace de porter la chanson ? Le pacte autobiographique interroge dès lors les rôles assumés. Dylan décide de prendre les missions du canteur de biais, car l'image des années soixante entrave le mouvement jusqu'aux années quatre-vingt-dix. La réception de son travail l'a convaincu de prendre de la distance entre le canteur et le personnage. Ce refus du "même" traverse à la fois le chanteur et le canteur. Et ce qui vaut pour le canteur/chanteur vaut pour le public :

> J'adore ces (anciennes) chansons, probablement plus que vous ne les aimez. Et c'est précisément pour cela que je ne les joue pas. Certaines ont été écrites, il y a 20 ans. Je ne suis plus la même personne que celle qui les a écrites, et vous non plus n'êtes plus les mêmes personnes que celles qui les ont entendues (Guillez, 2022, 312).

En toile de fond de cette remarque, Bob Dylan justifie ses choix de ne jamais laisser la chanson dans l'état végétatif du disque. Elle est kaléidoscopique et il convient, pour la faire vivre, de lui donner une forme en la désarticulant, ce qui correspond alors au présent de la performance et non aux ressources du souvenir visant à recréer un passé idéalisé (et forcément faux parce que le souvenir est par nature parcellaire). Ce concept n'a rien de révolutionnaire pour un chanteur qui se réclame des musiques populaires. Les chansons et les airs populaires vivent leur vie grâce aux voix qui les colportent.

Sous forme de question ouverte et par le renversement, confronter le travail de Dylan aux théories de Stéphane Hirschi, c'est interroger le lien que le canteur entretient avec le chanteur. La forme de haine que Dylan entretient avec l'enfermement remonte-t-elle à l'enfance et à l'adolescence ou bien est-elle le résultat de l'expérience, de l'apprenti-chanteur au chanteur aguerri ? Les distances abolies, le Dylan des trilogies rock et chrétienne fait assurément corps avec son corpus.

1.7 La construction du sens avec le public : Louis-Jean Calvet

Deux ouvrages de Louis-Jean Calvet expliquent ses positions théoriques : *Chanson et société*, paru en 1981, puis *Chansons : la bande-son de notre histoire*, publié en 2013.

Chanson et société analyse le langage de la chanson dans toutes ses acceptions. L'alliance entre musique et langue est porteuse de nouveaux sens, de messages sémantiques supplémentaires. L'analyse doit tenir compte de l'implicite (du non-vu, la partition et le texte) mais également de l'explicite (par le vu et par la gestuelle) pour rendre compte d'une production.

La partition (depuis son existence toute théorique et son niveau abstrait) comme le texte lu sur le papier ne disent pas ce qui se passe réellement. Dans la rencontre musique/langue, « les caractéristiques duratives, rythmiques et mélodiques de la musique [les mouvements ascendants et descendants] jouent parfois un rôle sémantique » (Calvet, 1981, 32-33).

La naissance du sens passe par la rencontre entre les mots et les notes, qui ne sont pas simplement une juxtaposition mais, au contraire, amènent une richesse, que seules les parties en présence peuvent soulever. La langue chantée n'est pas la langue parlée. Ce qui caractérise la réunion de ces formes/ces forces, c'est justement l'ajout sémantique. Calvet fait le rapprochement avec la gestalt-théorie. Chacun des éléments s'enrichit au contact des autres. Ainsi, considérer et analyser tous les ordres de la chanson revient d'abord à s'intéresser aux formes, sans donner à l'une ou l'autre des composantes un poids disproportionné. Il ne faut pas « réduire le rôle de la musique au simple support du texte » (Calvet, 1981, 32-33).

Par un effet de retournement dû à la répétition des écoutes, la chanson va dire tout ce qu'elle ne dit pas, dans un *a posteriori*, et non pas dans les premiers temps de l'écoute. Il est alors possible d'affirmer que presque toutes comportent un sens second (même celles qui ne sont pas jugées suffisantes par la qualité de leur texte).

Lorsque l'on considère la partie linguistique, les études du langage se concentrent sur la phonétique (les sons concrets de la langue, non pertinents) et la phonologie (les sons du point de vue de la pertinence, communication et abstraction) (Calvet, 1981, 34). En décortiquant à la suite des réécoutes, nous pouvons vérifier le rapport entre l'ordre linguistique et l'ordre musical, les effets de la mélodie et de son rythme sur le texte par les syllabes mises en relief (les temps forts), à côté du renforcement de la rime (Calvet, 1981, 30-31).

Pour cerner l'objet, il différencie la chanson chantée, qui est la chanson réelle, de la chanson écrite et de la chanson reçue[140]. Il convient de souligner le rôle du public dans la chanson

[140] Dans le chapitre V, Calvet évoque « le sens d'une chanson [n'étant]pas nécessairement dans la chanson elle-même mais dans la façon dont elle est reçue, que ce sens est au minimum ''co-construit'' ». (Calvet, 1981, 72)

reçue[141]. Le chercheur insiste sur les gloses possibles de la chose entendue, à partir de la salle ou du disque :

> Il y a au moins deux interprétations, celle qui se manifeste à l'émission, à l'encodage, et celle qui se manifeste à la réception, au décodage. Ces deux interprétations peuvent donner du sens à la chanson, ou en modifier le sens. Nous les distinguerons en parlant *d'interprétation émise* au niveau de la chanson chantée, celle que nous propose l'interprète, et *d'interprétation co-construite*, au niveau de la chanson reçue ; le *co* de *co-construire* impliquant que l'interprète, l'émetteur de l'interprétation émise, puisse lui aussi jouer un rôle dans celle que le public en donne (Calvet, 1981, 76).

La chanson reçue occupe l'espace de l'émission à la réception. Dans ses stratégies de communication, l'auditeur peut parcourir « ce que le chanteur n'a pas émis », « ce qu'il oublie volontairement » ou pas (Calvet, 1981, 35), qui amène *à penser à s'approprier*, ce qui surgit de la scène ou du disque. Nous sommes proches du cheminement demandé par Umberto Eco au lecteur, que nous examinerons plus loin.

Calvet met en lumière ce qui s'oublie dans la chanson : « le mal compris, ce que l'inconscient refoule, nos désaccords avec la proposition [et] ce que la convergence des mots et des notes n'a pas mis suffisamment en valeur ou maltraité » (Calvet, 1981, 37).

Dans la chanson reçue, la rencontre entre le texte et une mélodie « met nécessairement en valeur certains passages du texte » (Calvet, 1981, 38). Le fait que l'on retienne tel ou tel mot dans une chanson : « c'est souvent parce qu'ils sont portés par une note longue ». Si à l'inverse nous comprenons mal (résultat d'un défaut d'écriture ou de phrasé par exemple) « c'est parce que le conflit entre la langue et la musique brouille légèrement la perception du sens » (Calvet, 1981, 32-33), situation souvent vérifiée et mal vécue par le public *mainstream* dans les concerts de Dylan.

Certains mots (sous l'effet conjugué des temps forts et des longueurs) pèsent plus que d'autres. Ces mots dessinent une configuration qui peut faire sens et marque, plus que le reste du texte, la réception. Les mots sous les notes[142] mettent à jour d'autres mots que le chanteur, de manière empirique, laisse présager. Calvet décrit trois effets de convergences : la mise en relief des rimes, le rétablissement par la longueur des notes d'un déséquilibre métrique et la mise en valeur de l'assonance (Calvet, 1981, 42-44). Il relève le conflit potentiel entre l'ordre linguistique et la compétence rythmique. Il note d'ailleurs que dans le slogan, il n'y a pas de conflit. Ici la pertinence est absolue pendant la trilogie rock de Dylan.

La chanson est un travail de mémoires successives, à partir des mots qui sont « perceptibles à la première lecture puisqu'ils sont la surface du texte ». Cette démonstration amène à concevoir le texte depuis sa forme. Une forme dessinée par le chanteur (intuitivement ou pas), qui permet de confirmer le sens voulu par l'émetteur ou de s'en affranchir. Nous pouvons

[141] Calvet développe cette la théorie dans *Chansons, -la bande son de notre histoire* publié en 2013.
[142] STAROBINSKI, Jean, 1971. *Les mots sous les mots (les anagrammes de Ferdinand de Saussure)*, Paris, Gallimard nrf.

extraire de la chanson reçue un squelette lexical (les mots sur les notes) qui condense le sens. Calvet, entrevoit un résumé des intentions de l'auteur, un synopsis sous-jacent vers le renforcement (ou une explication) du sens ou plus précisément « un autre effet de sens » (Calvet, 1981, 42-44). La rime est souvent sémantisée (porteuse de sens maximum) comme un résumé du passage de la strophe (une lecture en diagonale).

Le texte s'organise autour de mots mis en valeur par la musique et par l'interprétation qui peut offrir une composition sémantique presque grammaticale (en réorganisant quelque peu les mots mis en valeur, qui pèsent plus que d'autres, sous les effets des valeurs longues, des rimes, des assonances) : « en obtenant un squelette lexical, sorte de résumé de l'ensemble et ainsi apparaissent des mots sous les mots » (Calvet, 1981, 46).

Le champ des gestes et de la gestuelle établit d'autres significations. Le lieu privilégié qu'est la scène mais également les séances de studio d'enregistrement, les interviews grâce aux postages de milliers de pages sur le web, élargissent les dimensions de la réception. La chanson chantée, depuis l'importance de l'expression par le geste et du visible, dit l'adéquation ou l'inadéquation du chanteur dans la sphère sociale, narrée par les divers publics qui se succèdent : l'ombre et la lumière, la voix, le vêtement, le geste et le public. Le langage de la chanson passe donc par les effets du geste : rendre patent le latent du texte, avec un discours propre.

En 2013, Calvet dans *Chansons : la bande-son de notre histoire* poursuit sa réflexion sur le devenir d'une chanson, sur les structures d'émission ou de réception de celle-ci, soulignant de nouveau, le rôle central du public. La chanson existe sous le sceau du collectif et de la marque d'un travail d'ensemble. Il insiste sur « le sens d'une chanson [qui] n'est pas nécessairement dans la chanson elle-même mais dans la façon dont elle est reçue, que ce sens est au minimum *co-construit* » (Calvet, 2013, 72).

Le chanteur et le public interprètent la chanson en fonction du contexte social ou culturel ou encore d'une situation à l'instant T. La période historique se projette sur l'artiste et en retour l'artiste symbolise la période. Calvet rappelle que si en linguistique, le mot tire son sens du contexte, il en va différemment avec les conditions sociologiques ou historiques particulières : « le mot change avec le temps » (Calvet, 2013, 90).

Il cite le point de vue (imparfait mais éclairant sous certains aspects) de Lucien Rioux[143] sur les rapports entre le chanteur et son époque. Ce spécialiste de la chanson édicte quatre règles, parmi lesquelles deux nous intéressent particulièrement.

Dans la première, l'interprète symbolisant la période sait retranscrire dans ses chansons, non pas tant les faits de la société que les réactions et les sentiments. Cet interprète saisit le pouls

[143] RIOUX, Lucien. 1966. *Vingt ans de chansons,* Paris, Arthaud, p. 45-47.

de la société : « le miroir de la jeunesse du moment, [laquelle] l'adopte comme son miroir ». Conséquence de cette première rencontre et de l'empreinte qu'elle génère, le public dans le jeu du miroir l'adopte pour un temps indéfini : « on l'aimera plus tard comme on aime à retrouver ses souvenirs d'adolescence ». En revanche, la troisième règle devient discutable, lorsque Rioux affirme que le public ne se renouvellera pratiquement pas (Calvet, 2013, 69-70). Bob Dylan est l'exemple concret du contraire, comme dans une moindre mesure Léo Ferré ou Serge Gainsbourg.

Bien entendu, dès lors que l'artiste mène une longue carrière et que ses chansons résistent au temps, les engagements (ceux de la chanson et de l'artiste) renaissent des ordres sociaux et politiques, impérieux parce qu'en perpétuel mouvement. Les engagements (de l'artiste ou de la chanson) changent et se parent de nouveaux signifiants. Calvet convoquent « les contextes différents [qui] donnent à une chanson des sens différents » (Calvet, 2013, 81). Victime d'un « détournement contextuel », la chanson subit l'époque nouvelle pour des lectures éclairées, voire absurdes ou opposées.

Ce procédé conscient ou inconscient est souvent dû au public (Calvet, 2013, 90). Mais cette approche nous semble incomplète. En effet, des chanteurs et interprètes ont toujours transformé leurs œuvres, pour ne pas les perdre de vue. Bob Dylan, là encore, est un exemple signifiant. Si Calvet a raison quand il affirme que la chanson par essence échappe à la vie de l'auteur pour rencontrer d'autres vies depuis son : « devenir sémantique et sociologique » (2013, 75), le créateur peut refuser d'être dépossédé de *Sa Chose,* en la réinterprétant en permanence.

Calvet tente d'élargir la conception de l'interprétation. Si l'interprète n'est que celui qui chante, il empêche de saisir la complexité du verbe qui tend à *donner un sens*, à *rendre clair* (Calvet, 2013, 75-76).

La chanson est d'abord une histoire d'individuation, avant d'être porté par le collectif et qui explique la distinction entre chanson écrite, chanson chantée et chanson reçue. Dans la fonction cathartique, le public prête au chanteur et à ses textes des idées, des idéaux, du sens qui s'éloigne de cadre originel de la chanson. Ces projections peuvent dévier, dénaturer ou enrichir le contenu premier de l'objet figé sur le papier.

Les parties qui composent les chansons ne disent pas la chanson et ne sont signifiantes que par ce qui les attache. Deux approches s'allient : celle qui *provient de* et celle qui se manifeste à l'écoute, impliquant le rôle actif de l'auditeur. Calvet part de l'opacité réelle ou relative ou encore supposée du texte qui doit être dépassée. Mais c'est l'exécution (fidèle, infidèle, autre ou à la marge, déspatialisée et détemporalisée) qui colore l'œuvre, qui fera sens ou pas, qui s'accorde aux sensibilités successives. L'écart entre les deux entités se situe dans la réception, car si le public est à la fois composé d'individus et d'un collectif, le chanteur lui fait des

propositions en tentant d'anticiper ses réactions. C'est cette complémentarité qui donne crédit à la chose entendue.

Est-ce que le cadre strict d'une co-construction du sens, telle que l'entend Calvet s'applique au rapport entretenu par Dylan et ses différents publics ? Dit autrement peut-on mesurer les niveaux de co-construction, telle que Calvet la conçoit ?

L'approche n'est pas certaine parce que Bob Dylan semble s'interdire de calculer, de prévoir mais tente de contrôler la réception du moins dans un premier temps, dès lors qu'il suit une autre direction. Il découvre la réponse du public à ses nouvelles propositions artistiques et esthétiques et peut en tenir compte. La réception des albums *Nashville Skyline*[144] et *Self Portrait*[145] en 1969 et 1970 (qui lui font gagner de nouvelles parts dans le marché discographique) lui demandera de réagir avec un album plus conforme aux volontés de ses auditoires folk et rock des années soixante qui prendra le nom de *New Morning*[146] à la fin de l'année 1970.

Ce sont des principes de co-construction après réception. La situation est identique avec les albums chrétiens. Dylan dilue le fondamentalisme textuel dans *Shot of Love*[147] en 1981 (tout en continuant à émettre des messages forts sur le sujet) puis s'en éloigne avec *Infidels* en 1983, sans toutefois y renoncer, tant les références aux deux Testaments sont pléthores (malgré les dires superficiels de la critique)[148]. Les albums *massacrés* par cette même critique et le public des recueils de 1986 et 1987 sont corrigés par *Oh Mercy*[149] en 1989. À partir des années quatre-vingt-dix, le chanteur choisit d'être moins disert, en proposant un album tous les cinq ans jusqu'en 2006 puis tous les trois ans (à l'exception de la trilogie Sinatra, albums de reprises entre 2015 et 2017).

Ce constat montre une adaptabilité au marché et au public, une technique pour durer dans l'*Entertainment*. Le public le préoccupe malgré ses diverses déclarations. Le chanteur sait rebondir, quitte à revenir en arrière et retrouver ses auditoires à l'origine de son succès.

Notre hypothèse de départ d'une co-construction tout à fait singulière dans le cas de Dylan aurait pour source un empirisme visant à ne rien s'interdire pour explorer l'univers de la chanson, le public adhérant ou pas. Loin de viser la contrainte et le plaire à tout prix, l'artiste se déplace dans un espace où toutes les musiques ont droit de cité, délaissant le cadre d'un entretien ou d'une légitimité de contenus attendus.

---

[144] *Nashville Skyline*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1969.
[145] *Self Portrait*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1970.
[146] *New Morning*, Columbia Records–KC-30290, New York, prod. Bob Johnston, 1970.
[147] *Shot of Love,* Columbia Records, New York, prod. Chuk Plotkin, Bob Dylan, 1981.
[148] « Sweetheart Like You », *Wikipedia*, dernière notification le 04 avril 2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Sweetheart_Like_You. Une chanson comme *Sweetheart Like You* n'est pas exsangue de références religieuses (comme d'autres dans l'album) : la chanson brasserait l'intervention militaire américaine en Amérique centrale, un commentaire sur l'église chrétienne et des réflexions sur les complexités de l'amour.
[149] *Oh Mercy,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois, 1989.

Le succès de l'artiste américain, qui oscille souvent dans l'entre-deux (importance du texte et choix interprétatif), est un exemple expressif de ce qui se passe dans l'écoute. Umberto Eco fait de cet espace, non pourvu en sens par l'auteur, le compositeur ou l'interprète, une richesse qui échappe à ceux qui écoutent. Ainsi, pour les non-locuteurs anglophones (mais également pour les anglophones dans la pluralité des significations qui échappent à de nombreux auditeurs dans le cas de Dylan), le travail de l'interprète et son répertoire passent depuis six décennies, par les autres mailles de la chanson. Le chanteur réagit face aux attentes des publics. Il leur reproche justement de ne pas entendre la totalité de la chanson.

Dylan a souvent irrité en concert en supprimant des strophes. Des chansons longues comme *Like a Rolling Stone* ou *Mr. Tambourine Man*[150] ne sont jamais complétement chantées. Il supprime depuis 1974 systématiquement une strophe, comme si le fardeau de les chanter prenait le dessus. Est-ce le mal compris, l'inconscient refoulé, les désaccords, la non- convergence des mots et des notes au moment de la création du chanteur par rapport à son objet ? Le chanteur dit avoir essayé de réécrire *Mr. Tambourine Man* à plusieurs reprises. Inversement, il a fait évoluer *Tangled Up in Blue*[151] ou *Gotta Serve Somebody*[152] tout au long des décennies.

Les théories de Calvet sur le squelette lexical qui donne forme et sens à la chanson sont particulièrement pertinentes dans le répertoire de notre artiste. Ainsi l'interprétation, la déconnexion des mots de la phrase pour devenir signifiant avec d'autres mots à distance, la mise en abîme de compréhension et de la traduction par l'utilisation paroxystique du phrasé et de la voix, déterminent le sens de la chanson.

De 1964 à 1966, Dylan utilise en partie la forme du slogan pour écrire le répertoire dit rock de la trilogie. Dans *Like a Rolling Stone*[153]*,* les mots et les notes de la dernière strophe jouent un rôle essentiel dans la dramaturgie de la chanson. Certains mots composent le résumé en style télégraphique qui éclaire le sens final du texte.

Nous étudions dans les chapitres V et VI les trois effets de convergence entrevus par Calvet. Ces derniers jouent un rôle sémantique, à savoir le jeu conjugué de la mise en relief des rimes, le rétablissement par la longueur des notes d'un déséquilibre métrique et la mise en valeur de l'assonance, mis en situation dans *Visions of Johanna*[154].

Les études de Calvet touchent au plus près les phénomènes de co-construction difficiles, parfois ombrageux rarement équilibrés, mais souvent réels entre le chanteur et les publics successifs qui s'agrègent au fur et à mesure des décennies et des explorations musicales du

[150] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[151] *Blood on the Tracks*, Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975.
[152] *Slow Train Coming,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1979.
[153] *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston sauf *Like a Rolling Stone*, Tom Wilson, 1965.
[154] *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966. Le squelette lexical, constituant le résumé sous-jacent de l'histoire décousue (Calvet, 1981, 42-44) dans la nuit linéaire du récit de *Visions of Johanna* suffit à renforcer le sens quel que soit le locuteur dispersé dans le monde.

chanteur. Sous quelles conditions se forment les alliances et les mésalliances entre les deux parties, le jeu étant de s'éloigner sans jamais rompre les liens mis en place depuis 1962.

1.8 La réception : la théorie du lecteur d'Umberto Eco

« C'est vous le lecteur de la page, qui attrapez la respiration du canon et le roulement de tambour à partir de la page écrite » (Guthrie, 1978, 29).

Umberto Eco interroge le rôle du lecteur dans un ouvrage théorique sur la recherche en littérature *Lector in fabula* (1979). Le postulat de départ du sémiologue italien est la compréhension pragmatique d'un texte ou d'une œuvre. Par quel moyen le lecteur s'adapte-t-il aux impératifs du texte et comment élabore-t-il ses choix interprétatifs ?

Eco analyse les mécanismes et l'esthétique de la réception, à travers la libre intervention du lecteur, depuis les caractéristiques que le texte impose ou présuppose. Selon les circonstances d'énonciation, le lecteur interprètera différemment. *Réticent,* le texte fonctionne comme une « machine paresseuse », qui exige la collaboration du lecteur pour remplir les « blancs ». Il a besoin du destinataire, car ses non-dits sont à remplir pour voir apparaître une « plus-value de sens ». Les virtualités et les possibles sont donc actualisés par le lecteur, à sa convenance, avec son bagage culturel.

De quelle manière le texte prévoit le lecteur afin d'éviter les interprétations aberrantes ? C'est le texte qui impose au lecteur une certaine direction. L'auteur prévoit un lecteur modèle, en capacité de coopérer. Il anticipe ses réactions en envoyant des signaux pour répondre aux attentes. Le lecteur, lui, s'échappe du texte en élaborant des scénarios et de l'intertexte, ce que Umberto Eco appelle l'ajout, les « promenades inférentielles ». En effet, produit d'une culture donnée, le texte agit par les interférences et les scénarios qu'il suggère, comme une somme de compétences intertextuelles. Les hypothèses dépendent alors des initiatives du lecteur, qui choisit ou non de privilégier ou *narcotiser* certaines propriétés ou situations pour fonder un parcours de sens. Il participe, anticipe, configure un état des possibles, tout en respectant des lois sémantiques et non de l'arbitraire.

La notion de « mondes possibles », issue d'une structure minimale mise en discussion, depuis une culture et un monde de références communs, s'appuie sur les hypothèses de l'auteur puis du lecteur. L'auteur contrôle une partie du processus puis le lecteur fait des choix aux dimensions idéologiques, ou encore en mettant en exergue des discours que l'auteur ne voulait pas forcément exprimer ou qu'il n'avait même pas entrevus. « Interpréter, pour Umberto Eco,

c'est bien actualiser sémantiquement, tout ce que le texte veut et peut dire à travers la coopération du lecteur modèle[155] ».

Dans *Apostille au nom de la rose* (1983), Eco reconvoque[156] le concept d'*œuvre ouverte*, parlant d'effet poétique, de la : « capacité d'exhumer, de générer des lectures toujours différentes sans en épuiser les possibilités », proposant « une expérience de transformation, faite de mouvements coopératifs, cohérents[157] ». L'œuvre est un mouvement, non accompli, ni organisé mais s'ouvre aux champs des possibles, sans cesse reconfiguré par le lecteur/interprète (lequel agit en dehors des structures). Ce que l'auteur dispense en liberté, c'est l'espace du décalage et que le récepteur prolonge en déplaçant le dire. Ce sont les situations créées par la rencontre de deux altérités. Jacques Darras affirme à propos de Shakespeare : « c'est le propre de l'œuvre accomplie en musique comme en poésie que de permettre une infinie quantité de lecture, de traductions[158] ».

Les virtualités qui entourent la réception et l'interprétation sont soumises à la pluralité des objets et supports qui entourent les œuvres. L'écoute de la musique et de la chanson s'est appuyée sur le matériel (disques, CD, CD-Rom, cassettes…), ce qui aboutit à la dématérialisation de l'écoute. Les créations subissent des transformations, les remastérisations, les *covers* ou reprises.

Dans *La Guerre du faux*[159], ouvrage paru en 1985, Eco entend déjouer l'illusion du discours, l'industrie du faux, les stratégies du leurre et de l'inconsistance, pour démasquer ce qui se dissimule justement derrière le discours. Dans la quatrième partie de l'ouvrage, Eco répond aux conceptions du message médiatique de Marshall McLuhan et lui reproche de ne pas tenir compte des réactions du récepteur, lequel a droit au décalage par rapport aux prévisions de l'émetteur. L'audible, contaminé par le visible, affecte cependant le processus originel qui était d'écouter la chanson. Tout le réel est assujetti à la notion de spectacle et non à la première réalité vérifiable. Le spectacle prend le pas sur la chanson, dans les années quatre-vingts, avec une profusion de lumières, d'images animées, de chorégraphies qui s'éloignent de la proposition première, celle de disposer de chansons dans le cadre communicatif scène/auditoire.

Le rapport que le lecteur doit entretenir avec l'œuvre, à savoir le bannissement d'une lecture de consommation, sa capacité à se prémunir contre la passivité devant l'objet en prônant les marques de l'activité, se transpose aisément dans l'univers de la chanson dylanienne. Caractéristique des grandes productions de Dylan, le questionnement sur le sens surgit de la

[155] GESBERG, Olivia, « Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai » in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai ? (Franceculture.fr), (consulté le 10 février 2023)
[156] Le concept apparaît dans un livre d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, en 1962
[157] ECO, Umberto. 2006. Apostille *au Nom de la rose*, Tr.fr de Myrien Bouhazer, Paris, Le livre de poche. Jean-Michel
[158] DEPRATS, Jean-Michel. 2021. « *Le même Shakespeare écrit « Hamlet » et les « Sonnets »*.in *La République des livres,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://larepubliquedeslivres.com/le-meme-shakespeare-ecrit-hamlet-et-les-sonnets/.
[159] ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, 1985. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

pluralité de l'œuvre. À chaque renouvellement, auditeurs et créateur se partagent la tâche : « C'est à l'auditeur de se faire l'idée de ce que signifie la chanson pour lui » analyse le journaliste et critique musical Robert Hilburn (Cott, 2018, 640). Ce refus d'un sens déterminé par un auteur omniscient, produit un travail de co-construction (pas forcément conceptualisé par le chanteur cela dit), a été théorisé par Louis-Jean Calvet, comme nous l'avons vu.

Mais cette pluralité de sens de la chanson dylanienne (qui ne peut s'entendre que dans la totalité, dans les bonnes comme les mauvaises prestations) s'étend et se vit conjointement dans les textes, la musique et la voix ! Accolée à une musique issue d'un cadre connu, la voix de Dylan rajoute « une étrangeté repoussante qui finit par être attirante » ou « d'abord attirante parce que repoussante » (Amblard, 2016, 17). La voix élargit le pacte entre les acteurs, les possibles de la réception et le couple rejet/fascination expliquent sans aucun doute le succès à rallonge du chanteur.

Les virtualités temporelles et spatiales de lecture se lisent parfaitement dans la musique artisanale que constituent les fameuses *Basement Tapes de* 1966-1967. Il n'y a pas davantage de séparations entre l'émetteur et le récepteur que de différences entre les chansons traditionnelles et de celles qui sont en train de naître dans le garage de Woodstock. Dylan prépare le matin une *setlist* à enregistrer l'après-midi avec les musiciens de The Band. Les musiciens, qui sont aussi les témoins, affirment être incapables de les situer dans le temps et dans l'espace : sont-elles nées entre hier et aujourd'hui ou il y a 100 ans ?

En reliant les chansons aux fluctuations de la pensée en 1992, le chanteur leur fournit un espace supplémentaire non limité. Dans le Discours d'acceptation du prix Nobel, Dylan évoque Moby Dick pour chercher le réel caché derrière le visible : « Nous ne voyons que la surface des choses. Nous pouvons à notre guise interpréter ce qu'il y a sous la surface de n'importe quelle manière qui nous convient » (2017,17). Justement pour Sam Shepard l'écriture narrative de Dylan fait de lui un producteur d'images cinétiques :

> Il est probable que chaque auditeur ne verra pas le même film à l'écoute du même air, et pourtant ; j'aimerais bien savoir si quelqu'un d'autre a devant les yeux le petit jardin public embrumé de pluie, le banc et les deux silhouettes baignées de lumière jaune que conjure toujours pour moi *Simple Twist of Fate*. Ou la même plage dans *Sara*, ou le même bar dans *Hurricane* ou la même cabane dans *Hollis Brown*, ou la même fenêtre dans *It Ain't Me, Babe*, ou le même cendrier dans *Hattie Carroll*, ou la même vallée dans *One more Cup of Coffee* (Shepard, 2005, 51).

Bob Dylan est l'artiste, à la fois, des formulations temporaires et simultanées car « chaque élément prend une nouvelle signification quand il est associé à un autre. Leur combinaison produit une signification qui dépasse celles de ses éléments premiers » (Marcus, 2018, 445). Il faut laisser évoluer, involuer, cheminer ailleurs la chanson par l'exploration de la performance.

En transposant l'analyse du mauvais lecteur de Maxime Decout[160] et celle du lecteur modèle d'Eco, tout auditeur s'est un jour interrogé sur le sens d'une chanson. Le mauvais auditeur serait-il celui qui interprète mal, qui interprète trop, celui qui aime trop ? Le travail créatif de Dylan interroge l'auditeur en même temps que lui-même. L'artiste est plus proche du mauvais auditeur que du récepteur modèle décrit par Eco, façonné par un texte qui va le guider dans ses interprétations. Bien entendu, les périodes des droits civiques, de la *country*/variété en 1969-1970 et la période chrétienne tiennent leurs promesses en termes de compréhensions mutuelles et de construction du sens. Chacun des publics était capable de modéliser les attendus du chanteur et le chanteur de les contrôler (en savourant la portée nouvelle de ces directions artistiques, vers des auditoires jusque-là interdits). Nous pourrions parler d'écriture du masque, dont le contrôle est exercé à la fois par la société et par le consentement de l'artiste (les thèmes de la protestation, de la foi et de la culture *mainstream* de la chanson s'imposent clairement). Par ailleurs, par les effets conjugués des divers niveaux de désobéissance que l'artiste a imposés par ses changements successifs, il a paradoxalement libéré et rendu mature ses auditoires (qui ont pu choisir ou non de suivre ses pérégrinations).

Bob Dylan a introduit dans la chanson (par les milliers de représentations) des appels d'air, où tout ce qui est construit peut se déconstruire dans l'instantané. Si le chanteur désobéit aux injonctions issues des rapports entre texte et musique, l'auditeur comme le lecteur doit savoir désobéir. Peut-on appliquer aux chansons les analyses que l'on réserve d'ordinaire à la littérature ? Comme le souligne Maxime Decout, entre nouveautés et malentendus, Dylan ouvre la porte à de nombreuses interprétations :

> Un grand livre, c'est un livre qui résiste. Qui résiste au lecteur d'une manière ou d'une autre, qui le met en défaut. C'est un livre dans lequel les certitudes sont mises à mal. Un livre qu'on lit en y retrouvant la confirmation de tout ce qu'on pensait avant de le lire, à mon avis n'est pas un grand livre. Le grand livre est celui qui vous déstabilise, qui vous force à penser autrement [161].

En proposant un phrasé fluctuant à chaque exécution, l'artiste montre le refus de se conformer au résultat sonore de l'enregistrement discographique. Ces attitudes repoussent *de facto* les attentes du public de masse et ouvrent une brèche dans le conformisme de la *Popular Music* dénoncé par Adorno[162]. Le sens se produit ailleurs dans cet entre-deux où cohabitent créateur et auditeur.

[160] GESBERG, Olivia. 2021. « Decout Maxime : Eloge du mauvais lecteur », in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai ? (Franceculture.fr), (consulté le 20 février 2023).
[161] *Ibid*.
[162] Adorno fustigeait le jargon de l'authenticité qui chercher à figer la société dans un désir de pureté (Bigot, 2025, 91).

1.9 Conscience réelle et conscience possible Lucien Goldmann

Lucien Goldmann (1913-1970) est un sociologue de la création littéraire. Le système théorique élaboré par l'auteur provient du structuralisme génétique exposé dans *Le Dieu caché* (1956). Goldmann y étudie la « conscience » du jansénisme et des auteurs qui l'expriment comme Pascal et Racine. Il poursuit son travail d'analyse avec *Sciences humaines et philosophie* (1966). La problématique de sa recherche consiste à comprendre la genèse d'une structure et son interaction dans une dimension collective. La matrice de sa réflexion provient d'*Histoire et conscience de classe* de Georg Lukács, paru en 1923, mais aussi de l'ensemble des ouvrages esthétiques et philosophiques de ce philosophe hongrois.

Goldmann définit l'œuvre littéraire comme l'expression de la conscience d'un groupe social ou d'une classe. Dans ses présupposés, il différencie la *conscience réelle* en tant qu'expression de la réalité immédiate et la conscience possible, c'est-à-dire la conscience singulière d'un sujet qui se positionne dans ou depuis la totalité historique. Ainsi « les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment, d'une manière plus ou moins cohérente, une vision du monde qui correspond au maximum de conscience possible d'une classe » écrit-il dans *Sciences humaines et Philosophie*[163]. Chaque groupe se définit autour de ce maximum de conscience possible, ce qui permet de nouer des alliances et de mesurer les évolutions.

La pensée de Goldmann se fonde sur l'étude de groupes sociaux isolés. Les actions d'un sujet sont rattachées à celles des groupes sociaux qui structurent la vie sociale, familiale et professionnelle :

> *Le sujet* de l'action est [alors] un *groupe*, un « Nous », même si la structure actuelle de la société tend par le phénomène de la réification à voiler ce « Nous » et à le transformer en une somme de plusieurs individualités distinctes et fermées les unes aux autres[164].

Goldmann distingue chez le sujet la conscience individuelle, l'inconscient individuel mais aussi ce qu'il nomme le non-conscient, « constitué par les structures intellectuelles, affectives, imaginaires et pratiques des structures individuelles[165] ». L'appartenance à un groupe social entraîne des répercussions sur la pensée du sujet, son affectivité et son comportement, qui se révèle plus ou moins cohérent mais riche de signifiants. Se composent, ainsi, des consciences collectives qui structurent les individus et proviennent des groupes sociaux, des consciences collectives qui s'impriment dans les consciences individuelles et constituent le non-conscient[166].

Le chercheur distingue deux types de groupes sociaux. Le premier lutte pour des avantages, ou pour la survie. Le second oriente son projet vers la réorganisation des activités humaines au

[163] GOLDMANN, Lucien, 1966. *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Gonthier, p. 60.
[164] GOLDMANN, Lucien, 1988 [1959]. *Le dieu caché,* Paris, Gallimard, p. 25
[165] GOLDMANN, Lucien, 1966. *Sciences humaines et philosophie*, *op. cit.* p.153.
[166] GOLDMANN, Lucien, 1977. « Structuralisme génétique en sociologie de la littérature », in *Le structuralisme génétique et l'influence de Lucien Goldmann,* Paris, Gonthier, p. 22.

sein des groupes littéraires et artistiques. Les productions intellectuelles et culturelles doivent alors être reliées aux structures mentales de groupes sociaux auxquels appartiennent les créateurs et les créatrices. L'œuvre est à la fois une expression individuelle, l'expression d'un imaginaire personnel, mais aussi une expression collective qui dépasse la conscience individuelle.

Une deuxième notion de Goldmann, qui relève également du travail de Lukács dans la *Théorie du roman*[167], c'est le degré de cohérence des œuvres littéraires qui leur donne leur valeur. Ce n'est pas tant de la forme que tient la singularité de l'œuvre mais de l'expression d'une vision du monde qui forme « un ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (...) et les oppose à un autre groupe[168] ».

Pour Goldmann, la conscience individuelle et, en son sein, l'imaginaire du créateur se développent autour d'une conscience structurante supérieure, issue des structures mentales du collectif[169]. Mais par l'imaginaire, les structures qui l'animent doivent permettre de reconnaître l'expression de la pensée, en se détournant de l'expression pure de la réalité. Le créateur doit exprimer la transposition de la réalité dans un univers imaginaire, en décalage avec les attentes du public. Une œuvre musicale peut ainsi dépasser le niveau de conscience de son temps et être confortée dans des temps d'après, dans une perspective dynamique aux significations renouvelées.

Un certain nombre de productions musicales sont-elles capables de communiquer avec leurs contemporains puis d'élargir le champ de conscience des générations futures ? Comment l'auditeur agit-il sur ce qu'il entend et écoute ? Le concept de *conscience possible* développé par Goldmann peut se montrer pertinent dans l'univers de la musique.

Littérature et musique divergent pourtant dans les possibilités multiples de médiation de la seconde. Les pratiques de l'improvisation et de l'interprétation changent la nature de la perception car elles agissent sur la forme musicale. Il en va de même des conditions de diffusion. La musicologie traditionnelle s'intéresse aux formes quand la sociologie de la musique montre le rôle actif des auditoires. Comment l'expression initiale ou originelle de l'œuvre se déplace dans les présents successifs ? Est-ce que le renouvellement est aussi sensible et réel ou moindre que le ressenti des phases évolutives ? Et enfin, comment se construisent et se déconstruisent les certitudes à partir des réalités passées ? Toutes ces questions sous-tendent l'intérêt de la recherche de la sociologie musicale.

Entre *conscience réelle* et *conscience possible* se déploient toutes les réceptions enthousiastes, neutres, indifférentes ou hostiles d'un groupe ou d'un public qui se projette dans

[167] JACONO, Jean-Marie, 2014. « Dépasser son temps : musique, conscience réelle, conscience possible et utopie », in *Revue Filigrane* https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=638
[168] GOLDMANN, Lucien, 1988 [1959]. *Le dieu caché*, , *op. cit*, p.26.
[169] GOLDMANN, Lucien, 1966. *Sciences humaines et philosophie*, , *op. cit* p.159.

un travail artistique donné. Pour évaluer l'influence des thèses de Goldmann dans l'univers musical, il faut prendre en compte la cohérence de la structure, la personnalité du créateur et le contexte de la production[170].

Les périodes de Dylan (1965-1966, 1974-1976, puis dans une certaine mesure 1997-2006, éclairant son passé d'une lumière nouvelle) constituent cette :

> expression particulièrement cohérente des aspirations d'un individu qui porte la parole d'un sujet collectif, expression que les membres du groupe n'atteignent jamais ou seulement dans des circonstances à la fois passagères et exceptionnelles[171].

Les théories de Goldmann sont utiles pour comprendre Dylan au début des années soixante, lorsqu'il propose, non pas une musique révolutionnaire – comme ont voulu le croire les critiques de l'époque – mais des chansons qui dépassent leur temps parce que leur propos étendait les possibilités de compréhension du monde, à partir d'un état des lieux largement partagé (par les militants, les artistes engagés et le personnel politique progressiste). Dylan le dit simplement « entre conscience individuelle et l'inconscient individuel » : « Je n'avais fait que chanter des chansons nettes et sans détour, exprimant avec force des réalités nouvelles » (2005, 127-128). Le travail artistique entre 1962 et 1964 est capable d'exprimer la vision du monde de ce groupe social aux intérêts convergents et divergents[172]. Toutefois, les effets de la *conscience réelle* chez ses auditeurs se transforment à l'intérieur des cinétiques mises en place par l'artiste dans la suite des années soixante.

La structure des textes anarchiques entre 1964 et 1967 reflète la pensée du groupe social. Mais en outrepassant ses attentes, elle est créatrice de tensions. Dylan y propage des idées protestataires sous de nouvelles formes, les visions débordant du cadre de la réalité prosaïque d'alors s'inscrivant plus loin (l'image mythique du nouveau Rimbaud lui est accolée, que le public plébiscitera en 1974 dans sa version désactivée d'une société du spectacle). L'attitude de Dylan en 1965 est proche des théories d'Ernst Bloch puisqu'elle met en avant un possible qui affirme une cohérence individuelle en dehors du groupe[173], créant malentendus et de l'écart mais aussi des équilibres entre l'ancien et le moderne. Dylan est le dépositaire de ce que Bloch dans *Le Principe espérance* décrit comme « un enchevêtrement du subjectif et de l'objectif dans la recherche de l'Essentiel[174] ». Bloch évoque ce « mode de possibilité en avant » animant les êtres humains, qui se manifeste dans la vie quotidienne en réalisations à advenir, en espoir de ce qui n'est pas encore compris de manière consciente ou inconsciente. Mais alors que la

[170] JACONO, Jean-Marie, 2014. *art. cit*
[171] GOLDMANN, Lucien, 1966. *Sciences humaines et philosophie, op. cit*, p. 161.
[172] Dylan s'engage et milite, surtout en 1963. Le chanteur est dans la position qu'Albert Camus décrit dans *L'artiste et son temps* : « L'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps (…) L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer ». *Conférence d'Albert Camus,* L'artiste et son temps*, Suède le 14 décembre 1957.*
[173] BLOCH, Ernst, 1976. *Le principe espérance Tome I,* Paris Gallimard, 1976, p.270-300.
[174]*Ibid.* p.270-300.

musique, dans l'expression du non-encore-devenu, ressemblait aux attendus possibles de la société, avec les chansons des droits civiques sous leur forme sensible et subjective, elle se manifeste autrement dans la trilogie rock par « la manifestation d'une gamme de possibilités objectives qui peuvent être révélées à la conscience de l'auditeur[175] ». Bloch convoque la conscience « anticipante ». Cette *nouveauté étrange* visait consciemment, ou pas, à outrepasser les aspirations collectives, tout en conservant la cohérence voulue par le groupe qui « se fond[ent] sur l'espoir, notion individuelle plutôt que sur les aspirations du groupe[176]| ». Le subjectif devient une donnée objective par les « modes de possibilité en avant » déployé par le chanteur. Dans le film *No Direction Home* (2005) de Martin Scorsese, Allen Ginsberg décrit la poésie comme « des mots que vous reconnaissez instantanément, comme étant une forme de vérité subjective qui prend une réalité objective, parce que quelqu'un l'a réalisée [177] ».

Entre 1964 et 1966, les aspirations du *Novum* se concentrent davantage sur l'esclandre, dans des formes de révolte poétique inspirée en partie par les poètes Beat ainsi que dans les mouvements des droits civiques (les attentes de l'intelligentsia que Dylan brocarde pendant la réception du prix *Tom Paine pour les droits civiques* décrit dans le chapitre 3.1).

Les couches sociales non homogènes (présentées par Rotolo et Van Ronk dans leurs ouvrages et propos respectifs[178]) comprennent l'embryon puis le développement d'une classe de citoyens en marge, émigrant naturellement vers des lieux comme Greenwich Village. Ils partagent les valeurs des poètes Beat dans le *Village* new yorkais qui ferraillent depuis 1952 : « contre le travail et la crainte de Dieu, plutôt la fébrilité intellectuelle et la soif de sensations nouvelles » (Dister, 1993, 18). Ce groupe homogène ou disparate se nourrit du nihilisme qui débouchera sur la révolution hippie ou le retrait et la distance (illustrée par les chansons sur le thème du vide dans les *Basement Tapes*[179]). La notion d'idéal poussée aux extrêmes dans les années soixante semble accroître les possibilités créatrices des acteurs de l'époque, lesquels participent de manière visible aux changements de la société.

Entre 1962 et 1968, à des degrés divers, Dylan s'adresse au maximum de *conscience possible* de son groupe social et élargit ses compétences. Témoins et concurrents le rapportent. Après avoir vu Bob Dylan au Carnegie Hall en 1961[180], « Carole [King] et moi [Gerry Goffin] avons décidé de détruire toutes nos maquettes. Nous nous sommes dit : *Il est temps de grandir* » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 13). L'objectif de Dylan est la chanson sans limites, ni frontières (objectif revendiqué au moment de son premier contrat avec la Columbia).

---

[175] MÜNSTER, Arno, 2009. *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Paris, Hermann, p .14
[176] JACONO Jean-Marie, 2014. *Art. cit.*
[177] SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan No Direction Home [1961-1996]*, Los Angeles, Paramount.
[178] ROTOLO, Suze, *Le temps des possibles - Greenwich Village, les années* 1960, Paris, Naive, 2009.
VAN RONK, Dave, WALD, Elijah, 2013. *Manhattan Folk Story*, Paris, Robert Laffont Editions.
[179] *The Basement Tapes,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1975.
[180] *SWINGIN' PIG*, Bob Dylan Live at Carnegie Chapter Hall, le 20 août 2020, YouTube. URL Bob Dylan Live at Carnegie Chapter Hall, 1961 [SOUNDBOARD RECORDING] - YouTube.

Ce qui caractérise cette volonté de conscience possible c'est l'audace, celle qui ne peut être comprise entièrement, puisque deux publics se font face : le premier déterminé par le poids des codifications en lien avec l'époque et un autre, ouvert aux explorations qui vont se projeter dans des titres qui mêlent les attitudes rebelles, contre les injustices faites à la nature humaine sous les auspices de la chappe sociale de l'époque, dans un approfondissement de l'introspection comme dans *Mr. Tambourine Man, Ballad of the Thin Man, Visions of Johanna* et qui offrent des mots au caractère du non-encore-conscient.

En appliquant les théories de Goldmann et de Bloch, nous faisons la supposition d'une jubilation artistique du Dylan de 1965-1966, provenant d'un état de transcendance et rejaillissant sur ses créations (la trilogie rock demeure le sommet esthétique du chanteur) et sur ses prestations scéniques : « Un jour un chanteur se trouva à une sorte de croisée des chemins universelle. L'espace d'un moment, il fut maître d'une scène où bien d'autres sont montés depuis sans se l'approprier peut-être parce qu'elle n'existe plus » (Marcus,1997,10). Le seul exemple de *Like a Rolling Stone* permet de situer Dylan à un carrefour, resituant depuis la marge de son idiome l'ordre du monde dans une chanson (Marcus, 2005, 33-39). Le public immergé dans cette musique, donc actif, offrait des possibles d'interprétations non envisagées par l'auteur jusque-là. Les possibilités lui revenaient sur scène par l'écho de la salle[181], laquelle accentuait la dimension esthétique. Le chanteur réagissait comme l'analyse Marcus *a posteriori*, disant écrire « au sujet d'un créateur d'une musique tellement riche qu'elle semblait presque avoir quelque chose de sacré » pour les autres et pour lui (Marcus, 2013, 21).

Dans une moindre mesure, les chansons de la crise et du divorce (1974-1976) racontent des pans de la société qui est en train d'advenir. Les chansons de 1997-2006 dans une autre optique, dépassionnée parce que liées à l'héritage et à l'histoire de la musique traditionnelle (la personne à distance de la *persona*) – racontent des formes de modernité narrant la décroissance de l'existence et la fuite du temps sur un fonds de culture antique. Du passé émergent des valeurs consacrées qui s'opposent au Dylan des années soixante, lorsque la modernité côtoyait la contemporanéité.

Notons et par contre-coup, en affinant l'analyse, que les chansons des droits civiques fonctionnaient en grande partie sur des schémas traditionnels (forme, thèmes, structures déjà identifiées précédemment). C'est davantage vrai encore avec les recueils *Nashville Skyline*[182] (1969) et *Self Portrait*[183] (1970) puis les paraboles du Nouveau Testament de la période 1979-1981. Que nous racontent les chansons depuis 2009 ? Des réalités déformées du passé qu'il ne faut pas oublier ? Dans les chansons de Dylan, « les figures statiques et historiques se

[181] Les pensées de Bloch et de Goldmann se confrontent autour du collectif et de l'individu. Norbert Elias met également en valeur les relations d'interdépendance dans la construction du rôle des individuel. ELIAS, Norbert, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1987, p.14
[182] *Nashville Skyline*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1969.
[183] *Self Portrait*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1970.

télescopent sur une ligne du temps comme une succession implacable » (Davidson, Fishel, 2023 199) formant ou déformant une « fabuleuse entreprise (…) de réécriture, dans tous les sens du terme, de la musique vernaculaire américaine (…) comme réappropriation du passé et l'ouverture d'une porte vers ce qui n'avait jamais été entendu et n'avait jamais été dit » (Marcus, 2013, 21). Dans l'espace qui va de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* à *Caribbean Wind* ou à *Mississipi*, le chanteur agit sur deux niveaux, sur les horizons présents et les horizons passés sans jamais les séparer.

Si Dylan a dépassé la conscience réelle des auditeurs à plusieurs reprises depuis 1962, d'une manière évidente dans les années soixante puis par intermittence par la suite, « la conversation au cœur et autour de sa musique [qu'il a dispensée] a rendu la vie de quantité de gens plus intéressante (…) plus amusante, plus excitante, et elle a élevé les enjeux des vies de ceux qui y ont participé » (Marcus, 2013, 25), en faisant écho aux théories de Lucien Goldmann.

1.10 L'horizon d'attente dans « la théorie de la réception » : Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser

Nous terminons notre présentation par les sociologues de la réception, Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser, en évoquant au préalable et à la marge Niklas Luhmann pour soulever un pan du malentendu.

Les théories de Luhmann représentant du *Fonctionnalisme,* fondateur de la théorie des systèmes sociaux (*Soziologische Systemtheorie*), échappent au cadre théorique de notre thèse. Sa théorie des systèmes sociaux, qui ne fait pas de l'interlocuteur humain celui qui prédispose à la communication[184] entre en conflit avec la dimension dylanienne. Elle ne permet pas de définir les contours d'un travail et d'une œuvre de plus de soixante ans. L'approche individualiste de Dylan, dans une optique américaine, met un sérieux frein à une telle orientation. Il en va de même du concept « de confiance », contribuant au fonctionnement et à la stabilité de la vie sociale en réduisant sa complexité[185]. Dans *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale*[186]*,* l'auteur analyse le rapport paradoxal entre la confiance et l'incertitude. Luhmann remarque que la confiance est un investissement risqué : faire confiance c'est « aller au-delà des faits[187] ». Selon Luhmann, la confiance est « véritablement accordée à un individu que lorsque, non seulement, la possibilité de la déception de cette confiance est effective mais

[184] « Niklas Luhmann », Niklas, *Wikipédia*, dernière notification le 15 décembre 2024, Niklas Luhmann — Wikipédia : « Il n'y pas d'individu dans la société. La société n'est pas faite de communication mais la communication est reproduite pas l'humain. |[Ainsi] la société est un réseau de communication sans individu ».

[185] OUZILOU, Olivier.2009. « Niklas Luhmann, La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale » *Interrogations ? numéro 9 ? L'engagement,* décembre 2009 [Disponible en ligne]. Récupéré de Niklas Luhmann, La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale - revue ¿ Interrogations ?, (consulté le 18 décembre 2024).

[186] LUHMANNN, Niklas. 2006 [1968-2000]. *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale*. Paris, Economica, Études sociologique (coll).

[187] *Ibid*., p 28

surtout lorsque cette perspective peut servir les intérêts de la personne à qui elle est accordée[188] » Et justement, sur le temps long et avec une typologie de public résiliente, le capital de confiance s'accumulera, du fait même de l'écart et « des actes non conventionnels[189] ».

Rapportée à l'univers de la musique, la confiance collective diverge-t-elle de la confiance individuelle ? Les réactions du public ne sont pas fondées sur un agrégat de consciences individuelles. Ainsi une partie de la société que formait le public de 1963-1964 exprimait une forme de confiance envers Dylan promoteur des droits civiques, permettant d'envisager un avenir. Dylan pouvait paraître conforme à l'idée que l'on s'en faisait avant de pénétrer dans la salle de concert. La confrontation avec le monde que représentait la salle et la scène tournait autour d'une attente définie. Mais à partir de la trilogie rock, Dylan fait voler en éclat ou neutralise la vision collective.

Pour une partie du public des années soixante les choix successifs de Dylan créent un décalage entre le canteur et le chanteur (entités décrites par Hirschi), malgré les pactes qui lient le chanteur et le public, ce décalage ressemblant - à une posture de l'imposture. Le concept de confiance, adapté à un public, n'est pas alors pertinent.

En revanche les théories sur l'esthétique de la réception sur l'horizon d'attente de Jauss et Iser ainsi que « le concept de conscience possible » de Goldmann permettent d'éclairer, en partie, le processus de réception de l'objet unique que constitue la chanson dylanienne. Depuis ses perceptions mentales et émotionnelles de l'œuvre artistique, l'auditeur (qui remplace le lecteur dans notre travail) doit se débrouiller avec les décisions du chanteur, lequel joue, valide ou s'éloigne pour tromper les attentes. Serait-on de manière continue dans une stratégie visant à renouveler le public ou encore à permettre au public résilient de poursuivre l'aventure avec le chanteur ? D'autres questions se posent lorsqu'on aborde le rôle du public dans la réception. Pourquoi une œuvre continue à faire événement ? Comment une œuvre, – reflet d'un état social dépassé – peut-elle continuer à procurer un plaisir esthétique ? Comment les sensibilités individuelles interagissent-elles dans la construction et dans la perception du sens d'une œuvre qui se pérennise dans les lectorats successifs ? Dans le domaine musicologique, comment les appréciations des auditeurs se projettent-elles dans les répertoires passés, tout en renouvelant les interprétations ou les possibles de l'interprétation ?

Hans Robert Jauss est l'un des fondateurs de l'École de Constance. Historien et théoricien allemand de la littérature française, il enseignera et poursuivra sa carrière à l'université de Constance.

[188] OUZILOU, Olivier.2009. *op. cit*
[189] LUHMANN, Niklas. 2006 [1968-2000]. *Op. cit*. p 45.

Dans *Pour une esthétique de la réception*[190], publié en 1972, Jauss étudie les horizons d'attente[191] (*Erwartungshorizont*[192]), en s'appuyant sur l'expérience préalable du lecteur, sur sa connaissance – même si elle est fragmentaire – du fond et de la forme de l'œuvre antérieure. Sa réflexion porte également sur l'expérience de vie de ce lecteur modifiée par la vision imaginaire (fictive) du monde de l'auteur et par le pouvoir d'influence mutuelle entre la littérature et la société. Ce dernier y répond et cherche à en comprendre les mécanismes dans la chaîne des réinterprétations. L'œuvre n'a de fonction représentative et montre sa cohérence que par ses effets, et c'est dans cet espace qu'agit le sujet récepteur, seul apte à modifier la perception et le sensible.

Jauss retrace donc cette histoire littéraire en partie discréditée, afin de retrouver une dimension historique perdue, grâce aux nouveaux objets d'investigation. L'auteur constate que l'histoire littéraire chronologique est une impasse. Il conteste la théorie prétendument marxiste fondée sur le principe du reflet, c'est-à-dire une œuvre d'art uniquement déterminée par la réalité sociale et culturelle de son époque.

Le chercheur met aussi en exergue la diversité formelle et son renouvellement continu contre les automatismes présupposés. Pour y remédier, Jauss prône deux méthodes déclinées autour de sept points[193], discernant l'effet produit par la réception, insérant la contribution du lecteur et la cohérence qui l'animent et qui participent « activement à la modification du champ littéraire[194] » :

- L'historicité dépliée à partir de l'objet littéraire depuis l'expérience du lecteur avec ses horizons d'attente.

- Les références objectivées du lecteur en dehors de tout psychologisme, l'évaluation de l'écart esthétique se mesurant entre l'horizon d'attente et l'œuvre.

- La perception des horizons d'attente passée et présente pour entrevoir la cinétique de l'œuvre.

- L'esthétique de la réception comme mesure de l'évolution et de la performance d'une œuvre.

- La mise en valeur des articulations entre les époques : similitudes et différences.

- La vision d'une histoire littéraire vue à travers l'expérience littéraire modifiant la vision du monde et le comportement social.

---

[190] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception,* Paris Gallimard, Paris, 1990.
[191] JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft,* Francfort, 1970, p. 200.
[192] « Horizon d'attente », *Wikipédia,* dernière notification le 16 juillet 2023, Horizon d'attente , wikipédia.org. MARZLOFF, Martine. 2013. *Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1972 [Disponible en ligne]. Récupéré de http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/h-r-jauss-esthetique-de-la-reception, (consulté le 16 juillet 2023).
[193] *Ibid.*
[194] *Ibid.*

Jauss déplace l'objet d'étude. En effet, il se fait l'avocat du principe de *Jouissance esthétique* comme fondement même de l'expérience artistique. Ce concept (qui a ses détracteurs) est rattaché à l'art de masse, de marchandise sous le contrôle de l'idéologie dominante[195] et s'oppose à l'idée d'un art autonome défendu par Adorno, difficile d'accès et résistant à l'industrie comme acte d'émancipation. Cette attitude de jouissance devient objet d'analyse. La conception du loisir par la concrétisation de l'expérience esthétique libère l'imaginaire et éloigne de la contrainte en engendrant une « conscience comme activité créatrice d'un monde propre[196] ». La spontanéité est un caractère important de l'expérience esthétique. La jouissance devient un principe d'émancipation et de partage, « le plaisir n'est plus la source de l'aliénation des masses mais la possibilité d'une action sociale et politique[197] ».

Dans la théorie de la réception, Jauss propose d'étudier l'effet produit de l'œuvre. Le chercheur s'intéresse aux phénomènes des coprésences, à savoir les interactions à la fois éducatives sociales et individuelles entre *l'auteur, l'œuvre et le public*. Il faut envisager les pérennités et les discontinuités à travers les acceptations et les rejets du projet littéraire initial. Le destinataire offre au texte des effets indéterminés. Depuis son expérience il découvre réponses aux questions qu'il se pose et qui le font dialoguer avec l'œuvre d'hier. Le lecteur ordinaire communique par l'intermédiaire de savoirs communs, de références, de particularités et de valeurs partagées. Il se déplace sur un territoire connu, entre participation et identification à partir de ses connaissances et des savoirs préalables, ce qui lui permet d'interpréter l'œuvre de manière réflexive et communicative. *La théorie de la réception* analyse les tensions entre l'expression d'une vision du monde et les effets de la conscience réelle du lecteur.

Jauss définit le concept *d'horizon d'attente* comme enjeu de la fonction octroyée à la littérature et à l'expérience esthétique. La réception évolue en s'appuyant sur les cinétiques successives modifiant la signification et l'échelle des valeurs. Le premier horizon d'attente produit une réception qui continue à agir sur les interprétations suivantes car « l'horizon du présent provient du passé et la compréhension d'une œuvre du passé résulte de la *fusion des horizons*[198] ». Ainsi, pour Jauss, le lecteur est partie prenante du processus. Il contribue aux réponses en reconnaissant et fusionnant les questions soulevées par l'œuvre. Il régénère l'œuvre dans des perspectives nouvelles.

La théorie de Jauss se fonde sur la fonction du lecteur, produit d'une histoire, qui choisit dans l'œuvre. Sans l'observateur qui interfère dans les processus à la fois poétiques, historiques et

[195] CASANDRE, Léo. *Petite apologie de l'expérience esthétique Hans Robert Jauss* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.les-philosophes.fr/esthetique-et-philosophie-de-lart/petite-apologie-experience-esthetique.html, (consulté le 16 juillet 2023).
[196] MARZLOFF, Martine. 2013. *Op. cit.*.
[197] CASANDRE, Léo. *op. cit.*
[198] *Ibid.* Expression que Jauss emprunte au philosophe Gadamer.

sociaux sur les événements qu'il relate, il ne se passe rien. Les conditions historiques évoluant, le public agit et influe sur le sens de l'œuvre.

L'expérience sensible et la jouissance esthétique qui s'appuient sur le concept de *poesis* (le pouvoir de transformer le monde en œuvre), sur le concept d'*aisthesis*, (la capacité de renouveler la perception) et sur le concept de *catharsis* (l'homme capable de jugement esthétique) ne suffisent pas[199] et il faut rajouter l'expérience d'agir selon son savoir.

Outre l'esthétique de la réception développée par Jauss, l'École de Constance, par l'intermédiaire de Wolfgang Iser, propose une approche différente des rapports entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Iser commence ses recherches dans la ville saxonne de Marienberg, en Allemagne, en 1957. Après avoir enseigné à l'université de Würzburg et à l'université de Cologne, il développe ses travaux au sein de l'École de Constance à partir de 1969. Ses principaux ouvrages théoriques sont *Le Lecteur implicite* (*Der implizite Leser*, 1972)[200], *L'Acte de lecture* (*Der Akt des Lesens*, 1976)[201]. Sa théorie de *l'effet esthétique* obtient une reconnaissance internationale dans le court texte *L'Appel du texte* (*Die Appellstruktur der Texte*[202]) en 1970 [203]. Iser rappelle les deux grandes orientations de l'esthétique de la réception à savoir « l'effet, et la réception, ancrée dans le jugement historique du lecteur[204] ». Comme Jauss mais avec des outils théoriques différents, il met en avant le rôle prédominant du lecteur. Il critique toutefois la vision traditionnelle et prédominante du lien étroit entre l'auteur et l'œuvre. Mais alors que Jauss s'intéresse à « l'esthétique de la réception » c'est-à-dire au lecteur comme récepteur (laissant de côté l'œuvre), Iser souligne « l'esthétique de l'effet/ des effets » (« *Wirkungsästhetik* »), les effets que l'œuvre produit sur le lecteur, plus exactement les liens qu'entretiennent le texte et le lecteur (1970, 8-9).

Pour développer sa thèse, le chercheur part d'un constat simple[205]. La lecture n'est pas monolithique. Si l'acte de lire est multiple, peut-il exister alors de bonnes ou de mauvaises interprétations ? Dans l'acte d'interprétation, le rôle actif du lecteur est primordial. Iser montre que l'unité et le sens du texte émergent de la lecture quelles que soient les interprétations, justes ou fallacieuses. Il rompt donc avec l'idée d'une interprétation préétablie de l'œuvre qu'il s'agirait simplement de confirmer par l'acte de lecture. C'est la réception du texte qui provoque et soulève les questions permettant de donner des réponses au texte. Le lecteur est contenu dans le texte, et au cœur de l'interaction[206] :

[199] MARZLOFF, Martine. 2013, *op. cit*.
[200] ISER, Wolfgang. 1972, *Der implizite Leser* (*Le Lecteur implicite*), Munich, W. Fink.
[201] ISER Wolfgang.2012 [1970]. *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Tr.fr V. Platini, Paris, Éd. Allia.
[202] *Ibid.*
[203] LACHENY, Marc. 2019. *Art. cit.*
[204] Dans l'avant-propos à l'édition française de *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*,
[205] LACHENY, Marc, 2019. Iser (Wolfgang). Penser le lecteur dans l'acte d'interprétation [En ligne]. ffhal-02306218
[206] *Ibid*.

> Si vraiment les textes ne disposaient que des significations produites par l'interprétation, le lecteur n'aurait plus grand-chose à faire. Il ne pourrait qu'accepter ou refuser ces significations. Pourtant, ce qui se joue entre le texte et le lecteur dépasse largement une simple sommation à répondre par oui ou non. (…) Il faut bien dire qu'un texte ne commence à vivre réellement que lorsqu'il est lu. Il est par conséquent nécessaire d'examiner comment le texte se déploie à travers la lecture[207] .

Mais pour advenir, l'acte de communication passe par une connivence partielle entre le texte et le lecteur. Iser sépare les « répertoires » (à savoir les références, les événements passés ou actuels, le contexte socio-culturel au sens large, les normes et des codes en usage) des « stratégies »[208] qui permettent « de relier les éléments du répertoire » (Iser, 1976, 296, 370), de percevoir et de recevoir le texte (Iser, 1976, 161). Iser considère le texte et son rôle central : « l'expérience que le texte fait vivre au lecteur[209] ». La construction textuelle provoque des réactions chez le lecteur. Dans cette mutualisation, le texte ne produit l'effet voulu que si le lecteur concourt à son activité, depuis ce « potentiel d'action que le procès de la lecture actualise[210] ».

Idée singulière, Iser met de côté la signification du texte. Il faut s'interroger sur l'effet, « sur le couple effet/réception » (Tisser, 1976, 8). Ainsi, l'hermétisme, qui peut être pensé préalablement ou pas, n'est pas forcément un problème ou un écueil. À l'appui des travaux de Roman Ingarden[211], entre en jeu la notion de « l'imaginaire du lecteur » en lien avec les « lieux d'indétermination » (« *Leerstellen* »). L'imagination du lecteur (reliée à sa curiosité, à sa patience et à son implication) met en branle « la créativité de la réception » (Iser, 1976, 198) : « c'est l'indétermination textuelle qui pousse le lecteur à se mettre en quête du sens » (Iser, 1970, 52). Les vides du texte et l'indétermination, déclenchent le dialogue, « ce qui donne à la littérature ses pouvoirs de communication » (Iser, 1976,13).

En conclusion, la notion d'écart (qui rejoint *l'horizon d'attente* de Jauss) se mesure aux normes de *l'attente* en fonction des traditions socio-culturelles des différents publics[212]. Le lecteur idéal (l'auditeur confirmé chez Dylan) utilise son savoir encyclopédique, quel qu'il soit, ses facultés de synthèse et d'association. Il est capable de tirer du sens depuis les lieux indéterminés. Le texte assume alors pour le récepteur, depuis ses résistances, la confirmation mais aussi la découverte et l'élargissement de son horizon d'attente.

L'esthétique de la réception s'interroge sur la perception mentale et émotionnelle des œuvres littéraires. L'interaction entre l'œuvre et le public est donc indispensable pour établir l'acte de *communication*, selon Iser. Le créateur perd de sa centralité. Dylan pense d'abord la chanson et peut-être dans un deuxième temps la *persona*. Son assertion selon laquelle « le sens n'est plus

---

[207] ISER Wolfgang.1970. *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, tr.fr V. Platini, Paris, Éd. Allia, 2012, *op. cit*. pp. 8-9.
[208] ISER, Wolfgang. 1985 [1976]. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op. cit*. pp. 8-9.
[209] ISER Wolfgang.2012 [1970]. *L'Appel du texte. Op. cit.*
[210] Avant-propos à l'édition allemande, pp.13-14.
[211] *L'Oeuvre d'art littéraire* (*Das literarische Kunstwerk*, 1960, trad. française 1983)
[212] LACHENY, Marc. 2019. Iser. (Wolfgang). Penser le lecteur dans l'acte d'interprétation, [En ligne]. ffhal-02306218

à expliquer mais bien à vivre : il s'agit d'en ressentir les effets[213] » est particulièrement valide et productive dans son travail. Dans la perception de la réception, ce sont les effets produits de la chanson et de l'imagination de l'auditeur qui déclenchent le processus de rencontre. Ajoutons que Dylan sur le long terme accentue la part d'imaginaire des publics par sa manière d'imposer sa musique. Il joue le rôle « d'indéterminant » du livre. Transposé dans son univers discographique et performatif et sur la base des témoignages, des opinions et des réactions ou des lectures implicites dans la salle ou dans la discographie, l'*aggiornamento* répété que l'artiste fait vivre ou subir à son corpus est particulièrement révélateur d'une façon de faire entre confirmation ou ouverture parcellaire, d'un advenir à partager avec les auditeurs. Il faut alors se demander quel rôle joue leur horizon d'attente dans la réaction à ses propositions.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, Dylan dit avoir toujours voulu défendre un art identifié sur l'émotion plutôt que sur l'intellect. Ce sont les phénomènes émotionnels qui permettent l'identification, la transmission et un barème partageables. La jouissance esthétique qui débouche sur l'action dans les années soixante est un acte libératoire autant pour le public conquis que pour le chanteur. Les recueils de la période participent d'une catharsis et d'un soulagement à la fois collectif puis surtout individuel. Dans le cas de Dylan, des mondes entrent en conflit : « une discontinuité entre l'attitude esthétique et la pratique morale[214] ». Le subjectif « s'objectivise » quand autour de soi se partage l'opinion communiante.

Dylan est ce grand consommateur du passé (ce continuum socioculturel) tout en montrant les ambiguïtés du rapport au temps. S'il affirme si souvent n'avoir aucune affinité avec la nostalgie, il propose une lecture du passé à travers ses écrits et la musique, unique formulation du corpus créé depuis le début des années quatre-vingt-dix. Dans *Philosophie de la chanson moderne*[215] (2022), il affirme : « Qui ignore le passé est voué à le reproduire, dit-on mais ceux qui n'en finissent pas de l'annoter se condamnent au même sort » (Dylan, 2022, 209).

Baudelaire définit la modernité dans « le transitoire, le fugitif, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable[216] » : la mode est le moyen de « tirer l'éternel du transitoire ». C'est là l'ultime étape de l'évolution de la modernité qui ouvre la voie à l'expérience esthétique et à ses effets. Dylan évoque cette modernité depuis 1988 sur scène et depuis la trilogie des reprises blues et folk au début des années quatre-vingt-dix. Le chanteur ne semble jamais avoir voulu proposer une musique de consommation, bien qu'il ait profité du système pour se maintenir en son sein. Mais derrière ces choix, s'impose une volonté farouche d'exister en dehors des horizons d'attentes. Prenons quelques exemples traités dans les chapitres V et VI. Si *Blowin' in the Wind* correspond aux aspirations d'une partie de la société en 1963, si *Gotta*

[213] DYLAN, Bob. 2022. *Philosophie de la chanson moderne*, Tr.fr de Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.
[214] *Ibid.*
[215] *Ibid.*
[216] *Ibid.*

Serve Somebody en 1979-1980 sert les intérêts d'une population dont les préoccupations trouvent un écho élargi depuis le milieu des années soixante-dix (l'élan *Born Again* qu'incarnera la période Reagan), les chansons réinterprétées ou reformulées s'échappent de leur rôle dévolu à l'origine.

Plus que ces dernières encore, *Visions of Johanna* s'inscrit dans l'idée atemporelle présente chez Bloch. L'œuvre utopique a le pouvoir d'être réinterprétée depuis ses possibilités plurielles internes, sans que le créateur n'ait à la remuer par ses interprétations car « seule une œuvre qui se prête à des malentendus infiniment variables peut produire un effet à toute époque et sur tout homme[217] ». La durabilité incessante des possibles correspond à un horizon d'attente sans cesse reformulé.

Les horizons d'attentes rappellent que la signification de l'art, de la littérature et de la musique n'est en rien linéaire. Ainsi les chansons de la première période de Dylan – plus que le chanteur lui-même – développaient des fonctions communicationnelles nouvelles, capables de rendre compte des modèles contemporains d'interaction sociale.

Comment se conjugue ce concept de l'horizon d'attente dans l'univers mouvant de la chanson dylanienne ? En 2004, Dylan déclare à David Gate : « La différence entre ce que j'étais autrefois et ce que je suis aujourd'hui, c'est qu'à l'époque, j'entretenais des visions. Aujourd'hui [depuis l'album *Time Out of Mind* en 1997], ce sont des rêves[218] » (Davidson, Fishel, 2023, 490).

Dans l'optique de la poésie Beat, les visions correspondent à un *horizon d'attente* d'un public plutôt non conventionnel, exprimant « une volonté de changement qui s'exprime de manière privilégiée à certains moments de l'histoire, aux besoins de mutations d'aspirations de classes montantes[219] ». Ainsi, les chansons des droits civiques n'anticipaient pas les aspirations collectives mais les accompagnaient sous un nouvel éclairage. L'utopie du rêve éveillé de la trilogie (1964-1966[220]), porteuse d'images et de rythmes, s'inscrit dans la matière que Bloch décrit, comme étant la représentation psychique d'un *non-encore-conscient*, se déplaçant autour d'aspirations collectives à la fois dans le temps et dans l'atemporalité. Sur scène, le narrateur fait réagir le public par l'intermédiaire de ses chansons éloignées de leur première forme.

Avec les activités dylaniennes du *Never Ending Tour,* post 1988, l'auditeur doit se débarrasser de tous les clichés[221]. On est sûr de rencontrer la singularité et le non-reproductible, (à l'instar de la période de la trilogie rock). Pour cela, l'artiste ignore les gens dans la salle qui pourtant le nourrissent (*Légende n°17*, 2025, 47). Les conditions historiques évoluant, le public agit et

[217] ROCHLITZ, Rainer, 1983. *Le jeune Lukács*, Paris, Payot, p. 208.
[218] Dylan est interrogé par David Gates, *Newsweek*, 2004.
[219] MARZLOFF, Martine. 2013. Op. cit.
[220] *Ibid*.

influe sur le sens de l'œuvre, mais avec le chanteur qui a son mot à dire dans le processus d'échange et de communication.

Enfin dans l'esthétique de la réception, nous pouvons légitimement nous interroger sur la structure d'appel des textes de Dylan : est-ce que l'auteur de chansons présuppose un lecteur implicite, ici un fan, dont il tente ensuite de tromper les attentes ? Si l'hypothèse peut se révéler pertinente, la seule création ne saurait définir la dimension d'un tel travail. Dylan est davantage, sur les quatre périodes que nous définirons dans le chapitre III, d'abord un explorateur de chansons, puis un innovateur, puis un utilisateur d'héritage, et enfin un passeur plutôt qu'un provocateur. La curiosité ou la boulimie artistique d'ouverture(s) semble prendre le pas sur les autres considérations. Son talent, en revanche, au début de sa carrière a été de savoir orienter son corpus dans les horizons d'attente de son époque.

Nous tâcherons de rendre compte, dans la suite de ce travail, du rôle des aspiration du public dans la réception des chansons de Dylan, mais aussi de son rôle de co-constructeur dans le succès de certaines productions, même si ce rôle doit être relativisé en raison des changements apportés par Dylan dans son utilisation de la scène.

CHAPITRE II

Problématique

2.1 Partir de la réception des œuvres et des performances de Bob Dylan

« Qu'y a-t-il au monde qui ne se transforme pas, et qui dans sa transformation ne se blesse pas ? » (Marco Lodoli, Les prétendants, 2003, p. 330)

« À la manière d'un père qui amène son fils au match la première fois, le *dylanologue* ritualise le premier concert de Bob pour son enfant (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 95).

Notre travail porte principalement sur les stratégies mises en place par Bob Dylan pour faire face aux attentes diverses et variées de ses publics, au cours des soixante-trois dernières années. Dylan agirait-il uniquement pour alimenter la controverse ? Cet exercice semble avoir du bon, selon la journaliste Lisa Irenius, qui affirme : « rarement, le prix Nobel de littérature aura suscité un tel engagement[222] ». Cela soulève alors la question suivante, du côté du public : y aurait-il une volonté de transgression durable, dans le but d'éveiller l'auditeur, ou bien cette question a-t-elle purement un caractère rhétorique, visant uniquement à nourrir les critiques sur le parcours du chanteur, sans trop de profondeur ? Comment fonctionne le lien entre l'information et la critique d'une part, et les différentes audiences d'autre part ? Peut-on aller à un concert de Bob Dylan sans savoir à quoi on s'expose ? Cette question est centrale car elle reflète la somme de presque tous les malentendus.

Il est frappant de constater que, sur le long terme, une part importante de l'univers journalistique (mais pas seulement celui-ci) préfère, non pas relater ce qui est écouté ou entendu- mais plutôt relayer deux typologies archétypales : les siennes et celles du public (souvent modelé par les idées reçues)[223]. Dans cette mise en abîme, les affirmations, qui deviennent des clichés de presse (des fameux « marronniers »), sont parfois prises pour des témoignages directs. Ces commentaires empiriques disent-ils quelque chose de la rencontre entre Dylan et ses publics ? Sociologiquement, que peut-on faire de ces dépositions et comment juger de leur partialité ? Peut-on se fier aux souvenirs d'une masse d'auditeurs sur six décennies, réminiscences qui sont parfois fragmentaires ou erronés concernant les répertoires interprétés, mais qui sont aussi marqués par des considérations idéologiques liées aux constances ou aux changements sociaux ? La salle de concert, à la fois construction esthétique, politique, culturelle et historique, a connu tellement d'évolutions depuis l'après-guerre qu'il semble difficile d'analyser le public de Dylan (ce dernier pensant qu'il n'en a pas). Dès lors, peut-on affirmer des certitudes sur la base de récits fluctuants et incomplets ? Nous en doutons.

[222] HIVERT, Anne-Françoise, « Les mots de Bob Dylan, l'émotion de Patti Smith », *Le Monde*, 13 décembre 2016.
Résumant l'opprobre, citons Irvine Welsh qui dénonce : « le choix nostalgique d'une bande de hippie sénile à la prostate rance » (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025).

[223] Parmi les archétypes, Ginsberg aurait été « le premier à l'origine d'un cliché journalistique selon lequel Dylan aurait été le premier à apporter la poésie au juke-box » (Shepard, 2007, 72).

Seules deux entités du public dylanien semblent dignes d'intérêt pour l'étude et pourraient apporter quelques réponses.

Le premier groupe est celui des fans assidus, comme Andreas, qui a vu Dylan « 15 fois en concert, surtout en Allemagne, originaire de Hambourg, né en 1952 et écoutant déjà Dylan à 12 ou 13 ans[224] », ou Jake, 23 ans, de Californie, qui avoue nourrir une « obsession » pour les textes de Dylan : « J'ai tout écouté. Tous les albums, toutes les chansons, et le plus beau, c'est que je ne saurais pas résumer son œuvre ! ». Ces fans que Dylan essaie consciemment d'éloigner des premiers rangs depuis 1988, pour laisser place à de nouveaux auditeurs, novices mais captivés, qui pourraient eux-aussi devenir une référence, à partir de leur propre expérience. Ce public « découvreur », qui s'entiche du travail dylanien, tel ce Joey, venant d'Australie, imberbe, les deux oreilles percées d'une boucle en or, la petite vingtaine, venant prêter une oreille au mythe et qui témoigne : « Il y a deux ans seulement que je l'ai découvert et je voue un culte à la profondeur de ses paroles… J'aime le fait qu'il soit un poète qui fait ce qu'il dit et qui dit ce qu'il pense…[225] », porte une parole intéressante, détachée de tout rapport à l'histoire de l'artiste et à la chronologie de ses productions (démarche que nous assumons dans cette thèse et que nous espérons assez novatrice dans les études dylaniennes). Les visions perspicaces de ces deux entités, ancrées dans la mémoire ou originelles, sont porteuses de sens pour la recherche. La découverte et la connaissance encyclopédique permettent certainement d'aborder un travail accompli que l'auditeur, influencé par les modes et les relations complexes de l'univers musical, se refuse à entreprendre. Nous pensons que les attitudes mouvantes des audiences globales ne permettent pas de circonscrire ce qui se trame dans les salles. S'exposer aux mécanismes du système Dylan nécessite une étude de ses références, changeantes et additionnelles. Son histoire musicale se confond avec les strates des évolutions sociales, historiques et culturelles, d'abord à l'échelle de la nation américaine, puis à celle du monde, car le chanteur a considéré chacun de ces champs comme un fonds textuel et musical.

La série de questions ci-dessous met en lumière la complexité des relations entre Dylan et son public : que signifie le public attentif de 1963, venu écouter les paroles des chansons dans un silence méditatif, alors que les salles de concert se remplissent de bruit dans la frénésie de la fin 1965 ? Comment les militants de gauche du Royaume-Uni, présents dans les salles en 1966 pour dénoncer l'impérialisme américain, raconteraient-ils aujourd'hui le conflit latent entre un message musical qui atteint au même moment son esthétisme ultime et l'incompréhension, voire la méprise découlant des aspects politiques ? Comment comprendre l'*impensé* sous-jacent d'une culture musicale (folk libertaire, partageuse de musiques folkloriques, missionnaire et pauvre, discrète dans ses attentes primaires) lorsque l'argent et le

[224] BESSARD, Théo, « 3 000 fans de tous les âges pour voir Bob Dylan à Aix », *La Provence*, 28 juin 2023.
[225] *Ibid.*

capitalisme sont en train d'imposer une économie de jungle dans le milieu musical ? Que signifient les huées de 1966, lorsqu'elles se transforment en acclamations en 1974 ? Quel sens faut-il donner au gospel et au regain chrétien aux États-Unis à la fin des années soixante-dix, face au rétrécissement du religieux dans les décennies suivantes ? Comment appréhender le public de la musique analogique à l'aube de l'avènement et de la prédominance de la musique numérique ? Comment doit-on qualifier le public fasciné par le visible, à travers les vidéoclips et les concerts « sons et lumières », par rapport aux attitudes plus statiques des concerts centrés uniquement sur l'écoute ? Que signifie l'objet disque 33 tours à l'heure du téléchargement massif de fichiers sur son téléphone ?

Revenons à l'univers de Dylan : la moitié du public du Madison Square Garden, en octobre 1992, venu fêter les trente ans de carrière et qui conspue Sinéad O'Connor pour avoir déchiré une photo du pape quelques jours plus tôt, faisait-elle réellement partie du public de Bob Dylan [226]? Lors de cet hommage, ou encore lors des tournées communes avec Van Morrison, Willie Nelson, Santana, Paul Simon, Joni Mitchell, Merle Haggard, John Mellencamp qui vient-on voir et comment se répartit le public ? La diversité des musiciens de renommée internationale sur scène a, sans aucun doute, attiré des auditoires très différents, représentant la société dans son ensemble, plutôt qu'un intérêt particulier pour Dylan.

Qui vient-on voir, en 2025, depuis l'obtention du prix Nobel de littérature : l'homme aux réactions imprévisibles ou son mythe ? Ne serait-il pas plus juste de parler de mythes, le pluriel convenant mieux au chanteur ? Combien parmi les spectateurs présents lors des concerts de la dernière longue tournée en date, tels ceux de la tournée européenne, sont là uniquement pour « saluer absolument le poète et Nobel de littérature » ? Sur les trois mille billets mis en vente à Aix, « la totalité s'est vendue. À croire que le nom de Bob Dylan n'est pas encore tout à fait de l'histoire ancienne[227] ». Ce public opportuniste est d'ailleurs de tous les âges. Que faudrait-il en dire, tant leurs raisons de venir sont neutres et répétables à n'importe quelle situation, voire à n'importe quel artiste ? Pourquoi viennent-ils voir ? Que reste-t-il d'un concert, sur le moyen ou le long terme pour cette frange du public ? Pour l'auditeur fidèle, c'est justement l'inverse qui se produit : le court terme n'a d'importance que pour mettre en perspective ce qui a été joué et entendu, transformant l'événement en un objet d'analyse et de compréhension par l'anti-chronologie. Ce nouvel éclairage redonne vie au passé.

> Est-ce que l'on vient découvrir une nouvelle manière d'envisager l'œuvre ou bien veut-on « l'éternel retour du semblable, une énième fois cet ancien plébiscité, le mythe 1961-1966 ? Qui sont ceux,

[226] DANTENI, Ludovic Clive, « George Harrison était tellement en colère à propo du concert du 30e anniversaire de Bob Dylan », *yellow-sub-net* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://yellow-sub.net/lactu/194266-george-harrison-etait-tellement-en-colere-a-propos-du-concert-du-30e-anniversaire-de-bob-dylan (consulté le 25 décembre 2024).
[227] BESSART, *art. cit.*.

> parmi les auditeurs du *Never Ending Tour,* qui viennent voir quelque chose qui échappe à leurs principes, leurs valeurs, au connu ?[228]

Toutes ces questions ne peuvent recevoir que des réponses mesurées ou vivre dans l'incomplétude. La seule explication tangible réside dans le concours de Bob Dylan aux mythologies dont il est à la fois le porteur, la victime, l'usager et le messager. Quelques mots-clés durables, persistants, usés jusqu'à la corde suffisent à définir le mythe des années soixante : folk et protestation, rock et mouvements confus (symbolisme, impressionnisme, dadaïsme, expressionnisme), droits civiques et Nouvelle Gauche, Guerre froide et Vietnam, pacifisme et naissance du mouvement hippie, plagiat ou hommages et mensonge ou identité. Ce mythe est à la fois le réservoir de spectateurs et de survie de Bob Dylan dans le système, mais il trace également les limites de sa proposition artistique. Qu'est-ce qui est vrai dans ce thésaurus ? La sociologie permet de juger les témoignages (de fait subjectifs) bien plus que la réalité de la relation durable ou fragmentée. C'est précisément là, nous semble-t-il, que se situe le nœud gordien entre Dylan et ses publics, une boucle qui perdure et se rallume à chaque décennie, depuis que la musique industrielle s'est emparée de la rétrospective.

Le 25 décembre 2024 est sorti sur les écrans américains le *biopic* de James Mangold *A Complete Unknown*[229] (un *biopic* étant un film retraçant la vie d'un personnage célèbre selon *Le Larousse*), qui entend refléter la première carrière de Dylan, avec Timothée Chalamet dans le rôle du chanteur. À la lecture des nombreux articles entourant la sortie, l'acteur incarnant le Dylan initial semble plus important que le chanteur lui-même et son histoire. Quant au réalisateur, il manipule les faits et les situations pour les besoins de sa fiction, sur les recommandations de Dylan (cf. le projet *The Shadow Kingdom* [230] et le film de Scorsese sur la *Rolling Thunder Revue* analysés par ailleurs). Le film souffre, selon nous, d'omissions dommageables et d'options contestables quant aux faits établis, mais possède des qualités, notamment la thématique de la « distance comme sauvegarde » dans l'évocation du personnage. Néanmoins ce qui marque, une nouvelle fois, c'est le choix éditorial. Ce n'est pas la carrière ou la vie de Dylan qui est présentée, mais la période "sanctifiée", les fameuses cinq années de l'apogée dylanienne, de 1961 à 1965 (il manque l'année 1966), indépassables. Une fois de plus, la vision chronologique du surgissement du chanteur, époque encensée ou diabolisée, est celle qui est retenue. Seuls le film *I'm Not There* de Todd Haynes et le docu film sur la *Rolling Thunder Revue* de Martin Scorsese mettent l'accent sur d'autres temps[231].

Ce qui est gênant dans ce modèle narratif, c'est qu'il précise et définit Dylan, sans jamais réellement donner les clés de son inspiration (alors que seule la suite permettrait d'entrevoir ou

[228] LODOLI, Marco, « Les prétendants : la nuit, le vent, les fleurs », Paris, P.O.L, p.197
[229] MANGOLD, James. 2024. *A Complete Unknown*, États-Unis Range Media Partners, Veritas Entertainment Group, The Picture Company.
[230] *Shadow Kingdom* diffusé sur le site *Weeps* en juillet 2021 commentaire du journaliste Chris Willman, de *Variety*
[231] Certains articles évoquent la possibilité d'une suite 2 et 3, ce qui serait de bon augure.

de comprendre le surgissement de 1961 à 1966, le raisonnement se cantonnant surtout aux mystères de l'inspiration). À certains moments, même l'artiste a pu s'y complaire, comme dans les interviews de 1978, où il affirmait ne pas cultiver le mythe de Bob Dylan, mais déclarait que ce qui était, « était donné par Dieu. L'inspiration, c'est ce que nous cherchons. On n'a qu'à y être réceptif[232] ».

2.1.1 La nature des publics

« Je vais épargner les vaincus, je vais parler à la foule » Lonesome Day Blues in « Love and Thelf », 2001.

Dans cette section consacrée au discours de la presse et des commentateurs, nous proposons un panel de réactions, dans une vision sociologique empirique (au sens donné par Philip Tagg), provenant de toutes les époques. Nous entendons montrer comment, à l'instar des fils du marionnettiste, la période des années soixante a retenu deux genres pour qualifier le chanteur : le folk et le rock (requalifié folk rock, improprement selon Dylan). Bien que Dylan, dans les années soixante, ait déjà exploré de nombreux autres idiomes musicaux, cette période a non seulement influencé, mais aussi déformé le contenu artistique du chanteur dans l'histoire américaine, l'image prenant souvent le pas sur le réel.

Bob Dylan, dans les années soixante, produit donc du mythe quoi qu'il fasse. Peut-être parce que, comme le pense Jon Landau en 1968, il créait un mythe intemporel, capable sur scène « d'avoir la conscience de soi, le talent, l'imagination et la créativité, donnant une structure à [une] vision du monde[233] ». Au début de l'aventure, alors qu'il déclarait au *Daily Mirror* le 12 septembre 1963 : « Quand j'écoute parler les gens, tout ce que j'entends, c'est ce qu'ils ne disent pas » (…) « c'est l'auditeur qui fournit le seul mystère » (Shelton, 1986, 236), le premier public dylanien (jusqu'à mai 1965 au moins) est prudent et embourgeoisé, appelant le changement dans la nuance : « des garçons en cravate, un raie sur le côté, et des étudiantes aux joues rondes, attentives, calées dans un fauteuil de velours rouge » (Martin, 2016, 27). Dans les pubs londoniens de 1962-1963 (comme *The Troubadour*), « les gens étaient terriblement impressionnés par sa façon de chanter. Ils le trouvaient merveilleux », se souvient la patronne Anthéa Joseph. Les quinze cents places du Lisner Auditorium de l'université George Washington étaient archibondées le 14 décembre 1963 :

> occupées pour moins de la moitié par des étudiants. Les gradins escarpés étaient peuplés par les fidèles adeptes de la communauté folk de Washington (…) Des hommes arborant barbiches ou de grosses barbes et portant des chemises à carreaux de bûcheron, des salopettes et des lunettes à monture d'écaille étaient assis auprès de femmes à longue chevelure vêtues de blouses paysannes, sur lesquelles étaient épinglés des badges anti-bombe atomique[234].

[232] Tout le chapitre consacré à la tournée 1978 est éclairant sur la création et l'art (Shelton, 1986, 488-495).
[233] RINZLER, Alan. 1980. *Bob Dylan, profeta, poeta, musicista e mito,* Milan, Casa Editrice Sonzogno.
[234] EPSTEIN, Daniel Mark. 2011. *La balade de Bob Dylan*, Tr.fr de Philippe Paringaux, Paris, Robert Laffont, p.12-14.

Au concert de l'Albert Hall de 1964, le *London Daily Sketch* titrait : « Pas de voix, mais quel chanteur » (Shelton, 1986, 322). Nous le savons, son émergence fut une lutte âpre et pleine d'adversité : « On cherche un chanteur, pas un monstre », entend-il dire dans les coffee shops ou lors des auditions de 1961[235]. Le « Dylan politique » est vertement critiqué dans *Time* du 31 mai 1963, notamment sur la question des errements de l'authenticité. Gleason rapporte une réaction d'une partie de l'opinion du public californien, choqué par la voix et l'interprétation : « Qui le croirait ? (…) C'est un philosophe de bazar, un cow-boy de comptoir, un hâbleur de toilettes pour hommes… Il y a quelque chose de vaguement ridicule chez un tel Hillbilly. » Ce public, qui se considère progressiste, ne parvient pas à dissimuler son côté rétrograde lors des concerts communs avec Joan Baez, une dimension qui s'épanouira dans les années quatre-vingts, lorsque l'idéal libertaire sera remplacé par le confort sécuritaire.

Les témoignages du second public dylanien révèlent des velléités, oscillant entre le parjure et la louange, dans un regain de jeunesse sans demi-mesure. Ces auditeurs de 1964-1966, qui voient plus loin que leur époque, louent le novateur, tandis que d'autres le conspuent. Dylan et une partie du public qui le suit à ce moment-là, sont des sujets décrits par Goldmann : la conscience singulière (entre la conscience réelle et celle issue des structures sociales de la conscience possible) se positionne dans ou depuis une totalité historique. Le 12 mai 1966, le *Stratford-Upon-Avon Herald* annonce la destruction de l'image du chanteur [protestataire], marquant une remise en cause ou une reprise de son aura artistique : « Héros de notre temps, sorte de demi-dieu que nous étions tous convenus d'adorer, il a voulu briser son auréole… je suis avec toi, Bob, jusqu'au bout » (Shelton, 1986, 374). Couvrant le concert parisien de la tournée européenne du printemps 1966, *Liberté-Dimanche* de Rouen acclame le chanteur d'avoir « restauré la poésie pour les masses. Il est en un sens l'Homère du XX^{e} siècle. » Le journal *Détective* analyse le secret de son succès dans « son indifférence. Il est irritant et c'est pourquoi il intéresse les gens » (Shelton, 1986, 377). Emmanuel d'Astier de La Vigerie, directeur du mensuel *L'Évènement,* dénonce un Dylan « méjugé » (1986, 377) au soir du 24 mai 1966.

La partie récalcitrante, issue des rangs d'hier (Dylan fait déjà figure d'ancien combattant de la musique en 1965), critique les choix politiques du chanteur, qui cesse de chanter la politique au sens étroit du terme. *The Gloucester Citizen* constate qu'à Bristol, le 10 mai : « La majorité du public (…) est restée d'une glaciale indifférence au sacrifice du texte et de la mélodie par son idole, au profit du dieu du rythme » (Shelton, 1986, 373). À Dublin, « les applaudissements à scansion lente, forme anglo-irlandaise de la dérision », se font entendre (Shelton, 1986, 351). En France, *Le Figaro*, couvrant le concert du 24 mai 1966, titre « La chute d'une idole » : « Le

[235] BARDOT, Philippe, « Talkin'New York: 26 Octobre 1961. Robert Zimmerman signe chez Columbia », *Rolling Stone magazine*, octobre 2012, p-98.

public avait entendu le double de Dylan, une marionnette souffreteuse, incapable de surmonter son narcotisme » (Shelton, 1986, 377). Lunatique, cinquante ans plus tard, une partie de ce public est parodié dans le film *Masked and Anonymous* (2003), dépeint comme « des personnages [composant] une caricature du public original de Dylan, blanc, la cinquantaine, ringard, se méprisant eux-mêmes, culturellement narcissiques » (Marcus, 2004, 94-96).

Ajoutons vingt ans, en 2021 : qui étaient ces spectateurs/téléspectateurs ayant acheté leur place pour le vrai-faux live de Bob Dylan *Shadow Kingdom*[236] ? « Savaient-ils vraiment à quoi ils s'engageaient, tout en considérant que ce qu'ils ont obtenu — la plupart en conviendront — était meilleur que ce qu'ils avaient imaginé ?[237] ».

Dylan ayant disparu de la scène pendant huit ans, les effets du mythe initial se renforcent avec le retour de 1974. La légende ne se combine plus au présent, mais au passé, produisant des effets divergents et convergents autour du dissensus ressenti par les artistes ou du consensus clamé par les foules. Le prix des places s'installe définitivement dans le débat. Si les mentalités ont évolué, puisque le passage à la musique électrique est désormais digéré, le socle des accusations et des dénonciations redouble sur la qualité de la voix et l'attitude jugée indifférente, hautaine, lointaine. Alors que les concerts de 1965-1966 étaient accueillis par des quolibets, les musiciens sont maintenant ovationnés : « Les spectateurs étaient surtout là pour voir ce qu'ils avaient raté la fois précédente » (Vanot, 2001, 42-43). Dylan constate de son côté « qu'aujourd'hui, un tas de gens se contente d'accepter les choses comme elles sont » (Shelton, 1986, 440), comme la fin de l'idéal. Grace Lichtenstein, du *Times*, met en lumière le changement : « Jusqu'à présent, son audience personnelle se limitait à ses afficionados et non à un public de masse du genre Elvis ou les Beatles (…) Il attirait enfin ce public de masse[238] ». C'est la matrice qui change. Les orientations esthétiques, artistiques ou simplement curieuses du chanteur se trouvent validées, ou le plus souvent invalidées, par l'armée des spectateurs. En janvier et février 1974, le triomphe atteste de la rencontre. Renoncement en partie à l'innovation, mais satisfaisant les auditoires, le style de chant de 1974 désoriente cependant une bonne partie du public, bien que : « son style ne réclame pas des auditeurs un effort pour l'atteindre. Ils pouvaient avoir une autre expérience avec des chansons qu'ils savaient par cœur » (Shelton, 1986, 440-441). La désillusion épousera dorénavant et définitivement la fascination (Carrera, 2001, 326).

Sam Shepard entrevoit l'essence même de la *persona* : « Le public est scié. C'est plus fort que leur crâne. Cette sonorité effraie par son courage solitaire. Elle perce toute âme qui se trouve

[236] *Shadow Kingdom* diffusé sur le site *Weeps* en juillet 2021 commentaire du journaliste Chris Willman, de *Variety*
[237] BORGAN, Johnny. 2023. « What You See Is Not What You Get. About "Shadow Kingdom", in *Blog Johnny Borgan* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://johnnyborgan.blog/2023/05/26/what-you-see-is-not-what-you-get-about-shadow-kingdom-bob-dylan-2023/, (consulté le 28 mai 2023).
[238] EPSTEIN, Daniel Mark. 2011. *La balade de Bob Dylan*, Tr.fr de Philippe Paringaux, Paris, Robert Laffont, p.147-149.

à portée d'elle » (Shepard, 2007, 100), écrit-il dans son journal de 1975. Un apprenti-journaliste étudiant, relatant la première *Rolling Thunder Revue* note que « personne ne s'accorde avec sa voix et son style particulier » (Sloman, 2015, 86). Un dénommé Ryan déclare à Sara Dylan et à Larry Sloman qui l'interrogent : « Je n'aime pas ce Dylan. Sa voix est nasale, stridente et monocorde » (Sloman, 2015, 279). Comme douze ans auparavant, « l'auditoire semble acquis au récital de Baez, principalement à cause de la barrière de la langue, qui incite à réagir au timbre et à la mélodie plus qu'à la puissance des paroles » (Sloman, 2015, 259).

La tournée mondiale de 1978 laisserait « une impression d'ensemble, celle d'un cynisme détaché, avec des arrangements apprêtés et ampoulés, le chant n'étant qu'un cri irritant », selon John Rockwell du *New York Times*. Mais « deux millions de personnes ne peuvent pas se tromper[239] », écrit le journaliste Yves Bigot. Russell Davies, pour le *Sunday Times*, entrevoit : « la meilleure relecture créative depuis que Duke Ellington a cessé de revenir avec de vieux airs sauvagement recyclés ». Dylan refaçonnait « un grand nombre de ses vieux tubes en de stupéfiants nouveaux arrangements » (Shelton, 1986, 495).

Dans les témoignages, la dualité est constante, avec deux tiers d'attentes déçues ou indifférentes (dans les récits d'après concerts) et un tiers de satisfaits. La question sociologique la plus marquante serait de comprendre comment, avec un tel crédit/discrédit, Bob Dylan continue-t-il d'exister en 2025 sur les scènes du monde ? La trilogie chrétienne[240] n'échappe pas à ce phénomène. Le mépris pour les auditeurs opposés au discours côtoie la grâce pour les auditeurs fidèles ou les découvreurs. Une partie du public hue, mais la puissance des interprétations gospels retourne le désastre en triomphe (Shelton, 1986, 502). À Toulouse, en 1981, lorsqu'il entonne, au milieu du corpus gospelisant, l'un de ses classiques, *Girl from the North Country*, « le rimmel commence à couler. On sent autour des remous divers. Le Vieux Briscard est en train de nous posséder [nous le public] [241] ». L'étonnement est également palpable pour les fans, nés des renversements de perspectives. Un témoignage raconte l'influence du corpus chrétien sur sa religiosité. L'impie d'hier montre la voie.

> Tout a changé avec le *Biograph* de Bob Dylan. J'avais 16 ans. Tous les morceaux me plaisaient, mais ce sont les trois chansons chrétiennes qui m'ont le plus marqué : "*Tu dois servir quelqu'un*/*Ce peut être le diable ou le Seigneur /Mais tu vas devoir servir quelqu'un."* Pour certains, c'est le kitsch d'une image pieuse. Dans mon cas, il aura fallu un gars du Minnesota, à la voix nasillarde, accompagné par un orchestre de gospel[242].

Dans les faits, cette conversion éloigne-t-elle Dylan de son public ? Shelton pense qu'il aurait eu besoin d'un météorologue[243] pour suivre le sens du vent durant les *eighties*[244]. Est-ce une

[239] BIGOT, Yves, « Deux millions de personnes ne peuvent pas se tromper », *Rolling Stone magazine,* 17 novembre 2023.
[240] La trilogie chrétienne contient *Slow Train Coming* (1979) *Saved* (1980), *Shot of Love* (1981).
[241] LOUPIN, Serge, « Quand Dylan prend le rock par les cornes », *Libération*, 25 juillet 1981 ;
[242] HOOPES, Tom, « Témoignage. Converti au christianisme grâce à Bob Dylan », *Aleteia*, 15 octobre 2015.
[243] Voir la chanson *Subterranean Homesick Blues* de 1965
[244] SHELTON Robert, 1986, *No direction home: the life and Music of Bob Dylan*, Paris: Albin Michel, p. 497.

gêne ou un décalage plus profond que ceux observés lors du Festival de Newport en 1965 ou du concert au Festival de l'île de Wight en 1969, avec sa voix de *crooner* inhabituelle, dégoulinante et fausse, contre la somme de 75 000 dollars ? Lorsqu'on refuse au public ce qui ne correspond pas à une offre de succès attendus ou convenus, ne s'expose-t-on pas à une défiance pérenne ?

Dans les années 1980, les doutes et les critiques sur ses prestations deviennent la norme dans les commentaires. Lors du concert à Torino en 1987, Stefania Miretti rapporte les propos d'une quadragénaire protestant contre l'absence de tubes dans la *setlist* : « Faites-lui savoir, s'il vous plaît, que nous ne sommes pas là pour nous divertir[245] ». Quelques semaines plus tard, Dylan se produit à Bercy. Claude Fléouter remarque que le concert est constitué à 70 % de jeunes, âgés de dix-sept à vingt-cinq ans.

Dans ce que certains considèrent comme sa troisième carrière, le *Never Ending Tour* amplifie depuis 1988, tous les clichés des différentes époques. La méconnaissance de sa voix, la transformation des chansons, le refus de plaire en interprétant les standards, ainsi que le mépris pour un public qui ne lui convient pas, sont au cœur des discussions. L'autre opinion, souvent répétée, est celle d'une ultra-présence incomprise : « Existe-t-il encore une salle de concert dans le monde où Bob Dylan ne s'est pas produit au moins une fois durant les vingt dernières années (…) pour des shows au son souvent harassant[246] ? » Le plus important, cependant, semble être avec le *Never Ending Tour* le besoin d'accompagnement, d'éducation et de connaissances pour comprendre ce qui s'y passe[247].. En 1999, Michka Assayas traduit l'énigme sans réponse véritable , celle d'une expérience chamanique d'entendre l'artiste chanter sur scène (*Légende n° 17*,2025, 50-51). Dylan n'en a cure ; il semble avoir éludé la question ou la problématique. Ayant décidé d'amener son fils pour la première fois écouter Dylan au concert de *Tanglewood* en 1997, Epstein écrit dans son ouvrage consacré au chanteur que la préparation est primordiale :

> afin de préparer mon fils au concert, je décidai de lui faire entendre quelques albums de Dylan. Je ne lui passerais rien datant des antédiluviennes sixties ou *seventies* : j'allais essayer une musique plus susceptible de ressembler à ce que nous allions entendre en août à Tanglewood[248].

Un spectateur se souvient du concert à Lyon en 1994 :

> Quant à son attitude qui peut paraître désinvolte, elle est indissociable du personnage. Ses fans disent souvent qu'un concert de Dylan c'est un coup de poker : un soir ça peut être très plat, et un autre soir sublime. Il faut juste bien tomber… [249].

[245] MIRETTI, Stefania, « Bob Dylan, concerto di Torino », *La Stampa,* 14 septembre 1987.
[246] TANDY, Éric, « Never Ending Tour, Bob Dylan en roue libre », *Rolling Stone magazine*, novembre 2008. En 2008, Éric Tandy qui fait le bilan des 20 ans du *Never Ending Tour.*
[247] « Ce n'est peut-être pas fait pour tout le monde » dit Yves Bigot (Journal de 13 h de *France Inter*, 31 octobre 2025).
[248] EPSTEIN, Daniel Mark. 2011. *La balade de Bob Dylan*, Tr.fr de Philippe Paringaux, Paris, Robert Laffont, p. 299-301.
[249] CONVERT, Jeff, « Il y a trente ans, Bob jouait à Lyon », *Blog*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://textes-blog-rock-n-roll.fr/il-y-a-30-ans-bob-dylan-jouait-a-lyon/, (consulté le 25 décembre 2024)

Au Zénith, le 24 mars 1995, le journaliste du *Monde* relève que si « la voix s'est muée en croassement exaspérant (…) l'accueil triomphal ne laisse pas de marbre [le chanteur] ». Le groupe en formation acoustique emporte l'adhésion : « Le troubadour des *sixties* dit là ses errances ». Il conclut l'article sur les audiences fidèles malgré les déconvenues : « Si ses derniers concerts avaient fini par décourager une partie des fans – Le Zénith n'était rempli qu'aux trois quarts – les spectateurs semblaient dire qu'ils reviendraient[250] ».

Rendant compte du concert de Salt Lake City, au *Delta Center*, le 9 juin 1999 (tournée commune avec Paul Simon[251]), le journaliste du magazine *Pop News*, ne se revendiquant pas dylanologue, mesure un :

> chant qui nasille tellement que ça en devient caricatural. Bien sûr il se vautre de temps à autre dans ses solos de guitare (…) Mais il en reste encore quelque chose, un énorme quelque chose (…) Après tout, si ce mec fait 100 concerts par an, c'est qu'il doit aimer ça. Il est tout simplement chez lui [sur scène][252].

Sabatier décrit la sociologie de la salle de 2010. Les salles françaises se divisent en deux : les 15/25 et les 55/65 ans :

> Très peu de trentenaires blasés et des quadras angoissés. Beaucoup de familles, de pères avec leur fils, des couples avec leur grand ado (…) Les jeunes sont jeunes : Uniforme rock. Les vieux sont soit d'anciens babas (…) soit des bourgeois qui aujourd'hui viennent au contact de Dylan comme ils iraient voir la Traviata. Il y a des touristes, enthousiastes, et des mordus, apôtres endettés pour un *Never Ending* congé sabbatique [253].

Les réactions des lecteurs du *Nouvel Observateur* à propos du Festival des Vieilles Charrues, le 22 juillet 2012, sont exprimées de manière très claire : les errements du public *lambda* (mais sûr de ses prérogatives) qui se rend à un concert de Bob Dylan. Ces spectateurs peuvent encore et toujours se sentir coincés, voire floués, par la nature de la proposition, car peu en capacité d'appréhender ce qui va se passer, et ce qui, de fait, se passe. L'importance de l'héritage prend ici tout son sens. Le journaliste de l'*Obs*[254], à Carhaix ce 6 septembre 2012, relaie l'expérience et l'acrimonie d'une partie du public :

> Un sale goût amer, un sentiment pathétique. Bob Dylan n'a dit ni bonjour ni au revoir ; nous ne lui disons pas merci. Y'en a marre de voir des gens qui coûtent une fortune et qui ne respectent pas leur public. C'est scandaleux pour Carhaix ! Ce soir Dylan a trompé son public.

Maité Torres, qui chronique le concert de Carcassonne en 2023[255], reprend la litanie de soixante ans de concerts dylaniens :

> Une question nous assaille, tant l'artiste n'a pas semblé prendre plaisir à partager son art : pourquoi poursuit-il la tournée des salles ? (…) Après seulement 30 minutes de concert, et alors que sonnent les coups de dix heures du soir, le public attend toujours que l'artiste joue ses plus grands standards.

---

[250] DAVET, Stéphane, « Bob Dylan présente un double visage a Zénith », *Le Monde*, 26-27 mars 1995.
[251] Le musicien Steve Shehan musicien de Paul Simon rappelle le deal décidé par les deux artistes. Les deux groupes alternaient un soir sur deux : « Le groupe de Simon jouait avec Dylan et celui de Dylan avec celui de Paul (*Légende n°17*, 2025, 48-49) ».
[252] GARNIER, Philippe, « Bob Dylan and Paul Simon, Salt Lake City/ Delta Center, *PopNews*, 9 juin 1999.
[253] SABATIER, Benoit, « Bob Dylan : comme s'il avait la mort aux trousses », *Xroads,* juin 2010.
[254] LOUPIAS, Bernard, « Tempest » *Le Nouvel Observateur,* 6 septembre 2012, p.113
[255] TORRES, Maité, « Ma soirée avec Bob Dylan sans smartphone au Festival de Carcassonne », *Made in Perpignan*, 27 juin 2023.

> Mais non, Bob Dylan ne dérogera pas à l'annonce faite avant la tournée, il défendra seulement son dernier album.
>
> Un sale goût amer, un sentiment pathétique. Bob Dylan n'a dit ni bonjour ni au revoir ; nous ne lui disons pas merci. Y en a marre de voir des gens qui coûtent une fortune et qui ne respectent pas leur public. C'est scandaleux pour Carhaix ! Ce soir, Dylan a trompé son public.

La journaliste rapporte la colère d'une dame s'approchant de la scène, visiblement énervée : « Elle a balancé le programme accompagné d'un sonore "*Shut up*" à l'attention des artistes[256]. Elle a été rapidement raccompagnée à la sortie par la sécurité ». Plume musicale du journal *Le Figaro,* Olivier Nuc chronique le concert d'octobre 2025[257] au Palais des Congrès de Paris : « La légende de la musique américaine se produisait jeudi soir à Paris. Une prestation sans magie, mais pas sans problème ». Treize ans plus tôt, en 2010, à Carcassonne toujours, un dylanophile exulte : « Un grand moment, le meilleur de ma jeune vie. Je ne comprends pas qu'on puisse dire "du Dylan massacrant du Dylan...". Mais chacun pense ce qu'il veut ! Et lorsqu'on est fan, je pense qu'on sait qu'on a assisté à un merveilleux moment [258] ». Benoit Sabatier raconte également la tournée 2010 en France (Lyon, Marseille et Toulouse), faisant parler Vincent, un Marseillais quinquagénaire, qui a appris la guitare après avoir écouté *Blowin' in The Wind* : « C'était super. C'est dommage quand même qu'il n'ait pas joué davantage ses tubes ». Paul, soixantenaire, évoque « l'acte libératoire quand il a joué *Blowin' in the Wind*. C'est dommage qu'il ait abandonné cette période. Mais le rock qu'il joue aujourd'hui est largement au-dessus de ses contemporains[259] ». Carole, première année de fac, vient voir la légende : « C'était plus qu'un concert : une vraie messe ! ». Le directeur du Festival de Carcassonne, Pascal Dupont, en 2023, est ravi de sa programmation : « Ce matin, j'ai reçu une trentaine de messages de spectateurs heureux (…) Sur les trois mille places vendues, deux mille l'ont été à un public étranger, notamment des Australiens[260] ».

Cette série de témoignages montre que, si pour l'artiste, le chemin prime sur le but ; pour l'auditeur ce chemin souvent se dérobe : « La distance imposée à ses fans constitue un des cours les plus insolites de la *Popular Music* : à force d'être rabroué ce public a développé quelque chose de pathétique », écrit Francis Dodor (*Les Inrocks 2, Hors-série,* 2025, 13). Ainsi, ce corps du délit sur l'écart créé ou voulu par Bob Dylan lors de la réception de ses prestations, est à géométrie variable : « J'ai vu Dylan quelques fois, j'ai pleuré une fois. J'ai entendu des amis

[256] Cette anecdote est à mettre en perspective avec ce témoignage : « Pendant la tournée *Rough and Rowdy Ways* en 2024, une auditrice demande à Dylan de chanter quelque chose de connu. Dylan chante alors le texte *When I Paint My Masterpiece* -titre iconique pour les dylanoglogue mais invisible pour les autres- sur un air de chanson d'Irving Berlin chantée par Fred Astaire (Bigot, 2025, 121).
[257] NUC, Olivier. 2025. « Bob Dylan jusqu'au bout de l'ennui au Palais des Congrès » *Le Figaro*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lefigaro.fr/musique/bob-dylan-jusqu-au-bout-de-l-ennui-au-palais-des-congres-20251031,(Consulté le 29 novembre 2025).
[258] VALOU, « Dylan critique du concert de Carcassonne 28 juin 2010 » *Concert and Co*, 01 juillet 2010.
[259] SABATIER, Benoit, « Bob Dylan : comme s'il avait la mort aux trousses », *Xroads,* juin 2010.
[260] NUC, Olivier, « L'écrin historique de Carcassonne séduit Bob Dylan et les artistes », *Le Figaro*, 28 juin 2023.

fans occasionnels dire que ce même concert où j'ai pleuré était le pire concert auquel ils aient assisté [261]».

2.1.2 Un rapport contrarié : une voix chargée de tous les malentendus

La voix est ce qui transparaît de la singularité : « Je ne crois pas que l'on puisse avoir une voix normale[262] » affirme le phoniatre Jean Abitbol. Évoquer l'expérience que fait vivre Dylan à l'auditeur passe par le son de sa voix, la chair de la chanson dylanienne, qui a plus influencé les esprits que ses messages politiques[263]. Perturbante, dès les débuts, la voix de Dylan est un seuil que l'on franchit ou pas. Dylan lui-même en convient : « Ou je faisais fuir les gens, ou ils se rapprochaient pour voir ce que ça pouvait bien être. Il n'y avait pas d'intermédiaire [264] ». Taboue, cette voix rendait sceptiques les producteurs qui doutaient de son potentiel économique. Au *Ed Sullivan Show* en 1962, on ne veut pas de lui : « Ils ont dit qu'un comme toi, ils ne l'ont jamais entendu. Ils ont besoin de temps pour comprendre qui tu es [265] ». Dans les cabarets, à Minneapolis ou à New York, on veut lui imposer le silence, « parce qu'il chante sur une note seule (…) Les gens ne le supportent pas[266] ». Les quolibets ne se sont jamais taris depuis. Le public folk ne sera que le premier à expérimenter le dilemme de devoir consentir à la dissonance. Cette voix s'attaque à l'altérité, provoque l'exaspération, crée du déséquilibre et renvoie l'auditeur à lui-même. Le journaliste du magazine *Sing Out*, John Cohen, en 1968, cerne cet écart, témoignant de sa connaissance de gens qui ont horreur de cette voix :

> Ils ne supportent pas ce son, ce type de chant, le côté grinçant. C'est l'existence même de votre voix (…) qui les remet en question. Ils ne peuvent la concevoir dans la même respiration de leur propre vie [267].

Avec les années quatre-vingt-dix, la palette des qualificatifs se déploie autour de la raucité. Si la voix est dite « de poule des années quatre-vingt-dix » ou de « crapaud dans *Modern Times*[268] », « mazoutée[269]. » sur *Time Out of Mind* en 1997, la voix de l'icône devient bien plus souvent « une série de râles cauchemardesques dispersés sur deux ou trois tons » dans les années 2010. Le répertoire de Sinatra ne saurait qu'en partie faire mentir l'adage : « Le miel du

[261] D'un fan @richardmayfair-mattingly7633, « Randy Newman on Bob Dylan critics and songwriting - Later with Bob Costas 2/16/93 », [Vidéo]. YouTube. URL Randy Newman on Bob Dylan critics and songwriting - Later with Bob Costas 2/16/93.
@VinceTomJones : « Je l'ai vu en Australie au milieu des années 80… Il était nul… C'était FANTASTIQUE (sic)… On a pris le train pour aller au concert… On était une trentaine… On a chanté des chansons de Dylan dans le train à l'aller… et on a chanté des chansons de Dylan au retour… et on chante toujours des chansons de Dylan… 45 ans plus tard »

[262] ABTIBOL, Jean, 2016, *Le pouvoir de la voix,* Paris : Allary Edition, p.94.
[263] Citation du critique Robert Ray. LAMM, Olivier, « The Nobels They'Are A-Changin', *Libération,* 14 Octobre 2016.
[264] DYLAN, Bob, 2004 *Chroniques volume 1,* trad. de Jean-Luc PININGRE. Paris, Fayard, p.18.
[265] SCADUTO, Anthony, 1997, *Bob Dylan, una biografia,* Roma, Arcana Editrice, p.133.
[266] *Ibid*.p.42-43.
[267] COTT, Jonathan, 2018, *Dylan par Dylan: Interview 1962-2004*, Paris: Point Seuil, p.182.
[268] ROSSARI, Marco, *Bob Dylan,* 2017, *il fantasma dell'elettricità,* Torino: Incendi editore, p.162-163.
[269] GORIN, François, 2012, « La dame de 11 minutes, Dylan is Dylan à la cité de la musique », *Télérama hors-série,* p.97.

crooner ne gomme qu'en partie l'arête au fond de la gorge[270] ». Sur *The Night Before the Day* en 2015, Patrick Burgan analyse « une voix qui s'effiloche, qui s'évapore, mais il se sert de ça, du grain qui lui reste, pour donner de l'émotion. Il compense le manque de souffle. Il utilise un autre grain. Son instrument est fatigué[271] ». Dans le titre *Nettie Moore,* en concert en 2008,

> on entend toute la structure grave. Il accroche dans les notes hautes. Il prend un grain de voix, une profondeur (mécanisme 1), mais dès qu'il monte, cela provoque des mucosités qui interviennent et donnent une spécificité à l'interprétation. Il a perdu son registre dans les hauteurs. Il ne peut plus s'en servir.

Le chanteur Kinky Friedman, encore en 1975, évoque les postures instrumentales porteuses de sens :

> « C'était beau de voir Bob jouer de l'harmonica au concert. Quand il est arrivé sur scène avec simplement son harmonica, c'était comme une sorte de résistance, de colère : ça incarnait ce que l'homme seul peut accomplir… Les paroles qu'il chantait n'avaient guère d'importance… » (Sloman, 2015, 231).

« L'harmonica, son frère fantôme, s'envole, fuse, coupe » (Shepard, 2007, 100).

Si la conversion déclenche l'hostilité d'une partie du public, elle participe à la recréation de l'artiste. En défiant les attentes de son auditoire plutôt qu'en cherchant à les satisfaire, les chansons sacrées « ont été interprétées avec une implication qui, à mon sens, faisait défaut dans les compositions séculières », écrit Richard Williams du *Times* en 1981 (Shelton, 1986, 500). Mike Brown, dans *The Guardian*, note que le chanteur interprète ce nouveau répertoire de manière similaire à son corpus des années soixante. Dylan ne « se laisse pas emprisonner par les attentes du public, tout en étant capable d'afficher complet six soirs à Earl's Court et de recevoir deux ovations debout. Cela a toujours été le talent particulier de Dylan ». Pour une partie du public de la période chrétienne, « l'imagerie religieuse était bien plus forte avant la conversion qu'après », mais inversement, le public savait apprécier la passion que le chanteur mettait dans sa musique chrétienne : « Même parmi les détracteurs, au *Fox Warner Theatre* en 1979… il faisait du grand gospel » (Shelton, 1986, 497).

2.1.3 Une satisfaction insatisfaite

« Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir » Le Bateau ivre *Poésies* Arthur Rimbaud 1871.
« Accettare di essere inferiore a se stesso, senza nascondersi » (Carrera, 2001,291).

> Eh bien, vous savez, je pensais juste que je faisais quelque chose de naturel. Mais dès le début, mes chansons ont semé la discorde pour une raison quelconque. Elles ont divisé les gens. Je n'ai jamais su pourquoi. Certains se sont mis en colère, d'autres les ont aimés. Je ne savais pas pourquoi mes chansons avaient des détracteurs et des partisans. Un environnement étrange dans lequel jeter vos chansons, mais je l'ai fait quand même[272].

[270] *Ibid.*
[271] Entretien avec Patrick Burgan.12/4/2019, propos recueillis par Philippe Usseglio.
[272] MOSBRON, Egil. 2015. *Bob Dylan's MusiCares Award Speech.* [Disponible en ligne]. Récupéré de *Bob Dylan's MusiCares Award Speech 2015 (audio)* | Born To Listen, (consulté le 20 juillet 2020).

Ce constat de départ ne sera jamais dépassé. Ce sera une litanie indéfiniment répétée par son public épars (parfois le sien, parfois non) et indiscipliné sur le long terme. Proposant un commerce de correspondances fortes et d'énigmes, Bob Dylan a tissé une satisfaction insatisfaite, de l'*establishment* aux masses, et des deux côtés de la scène. Seul le public fidèle ne lui tient rigueur de rien. Mais le ressort qui a uni les uns et les autres a été de ne jamais renoncer. Ce que le public charge de mythe, Dylan le distribue au sein de l'opprobre : « Il y a un film sur moi qui sort bientôt, intitulé *A Complete Unknown* (quel titre !). C'est un récit fantastique des événements du début des années soixante qui ont conduit au fiasco de Newport », déclare-t-il dans un tweet sur *X* du 4 décembre 2024. De l'autre côté du miroir, dans le documentaire qui lui est consacré, un vieux Jimmy Carter écoute *Mr. Tambourine Man* sur une platine, avec une expression de béatitude sur son visage[273].

Est-ce l'intuition d'une musique simple et directe, qui se charge au fur et à mesure d'une portée esthétique et émotionnelle, jusque-là réservée à la musique écrite et classique (qui allait devenir un paravent contre le dogmatisme et la rigidité mentale), qui touchera toute sorte de public ? Pied de nez (nous osons le néologisme) au « commentarisme », le chanteur confiait au *Wall Street Journal* [274] en 2022 avoir aimé d'abord « la musique sacrée, la musique d'Église et les chants d'ensembles ». Il analyse encore et, en forme de bilan :

> Il n'y a pas de consensus général dans mon public. Certains préfèrent ma première période, d'autres la deuxième, certains ma période chrétienne, et ainsi de suite. Aujourd'hui, mon public ne prête pas une attention particulière à la période à laquelle appartiennent mes chansons[275].

Bob Dylan fait tout autant l'éloge de la non-compromission en citant Harry Belafonte dans son autobiographie (*Dylan*, 2005), soulignant que personne n'avait su métisser les publics comme lui, tout en refusant la facilité. Il rappelle que les *folksingers* de cette époque étaient d'abord des interprètes, et cet aspect est singulier de sa persévérance, malgré les critiques des audiences sur sa voix et son implication scénique depuis soixante ans.

L'artiste confiait à Larry Sloman, lors de la *Rolling Thunder Revue,* que « les petites salles sont plus réceptrices à son style de musique » (Sloman, 2015, 164)[276]. Le chanteur Bono, qui assiste à un concert du *Never Ending Tour* lors de la dernière décennie à Las Vegas, note que le chanteur était heureux sur scène (Carrera, 2001, 291) alors que la salle était loin d'être pleine. Le *Never Ending Tour* (cf. Annexe III), justement, semble découler, après moult tâtonnements, de la *Rolling Thunder Revue*, et offre les contours de ce que va devenir la vie scénique et artistique et dans l'après : la confidence sans la complaisance, la reprise au sein de son corpus,

[273] WHARTON, Mary, FLANAGAN, Bill, FARREL, Chris (prod.).2024 [2020]. *Jimmy Carter -Le président rock'n'roll,,* New York, Not Just Peanuts LLC, CNN, Arte tv https://relix.com/articles/detail/jimmy-carter-the-rock-roll-president/.
[274] SALTE; Jeff, « Bob Dylan Q and A about *The Philosophy of Modern Song* », *Wall Street Journal,* 19/12/2022
[275] BAHLOULI, Belkacem, « Èdito » *Rolling Stone Hors-Série*, avril/mai 2009.
[276] La *Rolling Thunder Revue* consistera à jouer pour les gens [dixit Dylan], « pour ceux qui ne viennent pas ou sont mal placés [et] en même temps des retrouvailles spirituelles des années soixante, la famille sur scène » dit l'ami et musicien David Blue, comme un remboursement au centuple de ce que Dylan a offert à chacun d'eux (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 43-45).

une forme de proximité distante. Réalisait-il ce que serait l'avenir quand il disait en 1975 : « Je veux une tournée qui dure éternellement » (Sloman, 2015, 35)[277], phrase qu'il répète à Claude-Angèle Boni en 1984 ?

Sous la pression de l'opinion commune, nous (lui et ses suiveurs) réagissons. Bob Dylan est un auditeur astucieux de son public, et c'est l'objet de notre thèse. Il aura finalement toujours trouvé une manière de communiquer. Il aurait dit au réalisateur de *A Complete Unknown*[278] (2024), James Mangold, alors que ce dernier s'inquiétait des réactions des spectateurs : « Qu'est-ce que tu en as à faire de ce que les autres pensent ? » Aux limites de la co-construction, en comprenant les mécanismes de l'attente (qui irriguent notre chapitre II consacré à la problématique), il a su aussi écouter ce que lui disent les gens, sans jamais leur donner réellement ce qu'ils pensaient attendre ou atteindre. Ainsi même s'il a toujours pris ses distances avec ces deux concepts, n'en a-t-il pas finalement toujours tenu compte ?

À cette notion de satisfaction insatisfaite, qui fait sens d'un point de vue de la co-production des sens, pourquoi ne pas envisager un égoïsme partageable, comme le théorise cet auditeur dylanien averti :

> Dylan est un vrai artiste dans le sens où il le fait pour lui, pas pour toi, et les gens s'énervent, je l'accepte et parfois c'est magique, parfois ça tombe un peu à plat aussi, j'apprécie aussi les artistes qui ont joué tout comme l'album. Dylan est unique en cela, je ne trouve pas cela insultant, mais certaines personnes le font et ces gens ne devraient pas y aller, car il y a eu des concerts où beaucoup de gens sont sortis, où la foule a crié pour que, comme une pierre qui roule, il l'ait joué, non. Je le respecte encore plus, je te donne de l'argent et tu dois danser comme un singe pour moi ? J'ai plus de respect pour lui à cause de la façon dont il est parce qu'il s'en fout[279].

2.2 Synthèse des apports théoriques au filtre dylanien

Est-ce que les apports théoriques peuvent délimiter l'univers sémiotique de Bob Dylan ? En partie certainement. Dans sa totalité ? C'est une entreprise plus difficile. Ce qui a été jugé sous le vocable d'un artiste aux changements permanents, n'est-il pas le rapport ambigu entretenu entre lui et le public, en tensions réciproques dans un besoin d'indépendance et de dépendance, rendant les coopérations fuyantes et rarement au diapason ?

Bob Dylan interroge ce rapport sous son triptyque existentiel, artistique et fictif : comment assumer ses appartenances sans en renier ni en occulter aucune ? L'enjeu se situe dans ces interstices. La post-histoire montre que le reniement, terme qui lui est souvent accolé, et reproché, n'existe pas dans le registre qui est le sien. Dans un monde du temporaire, de l'éphémère et du fugitif jetable, qui prend naissance dans la deuxième partie des années soixante, le chanteur américain oppose une attitude farouche de continuité. Elle repose sur

[277] Dylan réaffirme son nomadisme en 2022 : « je fais ça parce que c'est le parfait moyen de tester anonyme, tout en restant dans l'ordre social. Tu es maitre de ton destin. Tu manipules la réalité et te meus dans le temps et l'espace avec l'attitude adéquate » (Bigot, 2025, 2022).
[278] ROLLING STONE. 2024. « Bob Dylan a glissé une scène complètement fausse dans son *biopic* », *Rolling Stone magazine*, 23/11/24.
[279] D'un auditeur fidèle@scottyoung3501« Randy Newman on Bob Dylan critics and songwriting - Later with Bob Costas 2/16/93 », [Vidéo]. YouTube. URL Randy Newman on Bob Dylan critics and songwriting - Later with Bob Costas 2/16/93.

l'observation de ce qui est ancien pour évoquer le présent : « d'une qualité du réel révélée par une disposition du regard[280] ». Dylan s'est affirmé dans l'expression de ce qui le précède, pour déployer ses esthétismes. Et quand il a voulu céder des pans de sa liberté au contemporain, il s'est perdu, de son propre aveu : les années quatre-vingts numérisées et synthétisées, aux productions modifiées, souffrent de ce sentiment de perte de sens et de propositions abîmées.

Ainsi, en pleine crise existentielle et artistique, entre 1985 et 1988, Bob Dylan soupèse l'idée et écrit qu'il n'a pas de public. Or est-ce bien vrai ? Dit-il la vérité à partir d'un constat simple et qui peut paraître simpliste à la vue de sa renommée bien établie, visant alors à se défausser d'une inspiration qui le fuit ? Est-ce une affirmation erronée ou bien une vérité temporaire, le chanteur ayant montré par la suite sa capacité à rebondir, comme il l'avait déjà fait précédemment ? Nous pensons même que l'écueil est une forme de stimulation, comme le prouvent les moments de doute des années 1961/1964/1978/1987-1988 abordés dans les divers chapitres de ce travail. Toutefois, au milieu des années quatre-vingts, le discrédit et l'usure semblent plus sérieux qu'auparavant et la dislocation donne l'impression de prendre le dessus sur la démarche artistique, aussi bien dans les versions discographiques que performatives. Public, critiques et chanteur s'accordent sur ce constat, faisant de Dylan un sujet d'étude complexe et passionnant. Appliqués à son profit, de nombreux travaux mettent en relief les problématiques du rapport à l'image, du refus de la mainmise sur l'artiste, du rapport tendu entre le visible et l'audible. Assurément la question du public – reléguée souvent au second plan – taraude le chanteur jusqu'à nier l'existence de la frange la plus fidèle qui s'est agglomérée au fil du temps, et encore nombreuse au moment de ses jauges les plus basses. Dans *Chroniques, Volume I,* l'écrivain Dylan semble exagérer la déconsidération (puisque les audiences de 1986-1987 sont de tout premier ordre), attribuant le mérite à Tom Petty and the Heartbreakers et au Grateful Dead.

Le public au sens large, contrarié parfois par les choix thématiques « hasardeux » des enregistrements, dépité par la médiocrité des performances, a toujours retrouvé de loin en proche, de proche en loin, le chemin des salles[281]. Dylan attribue ce bilan au fait de son volontarisme post 1988, en acceptant de se mettre « dit-il » à son service. Certaines études, divers articles et déclarations montrent justement l'importance de cette démarche avant et après de la fin des années quatre-vingts. S'il est, *a priori*, destinataire des chansons, comment le public s'installe-t-il puis occupe-t-il l'espace dylanien, le système de co-construction étant contraint d'évoluer avec le temps ?

[280] ROUSSEL, Frédérique, « Pourquoi ça marche Sylvain Tesson, ô calvaire, ô Menhirs », *Libération*, 21/01/2024

[281] Les commentateurs de la période chrétienne, comme Paul Williams, montrent un désintérêt croissant du public fidèle au fur et à mesure des trois ans de récital religieux. Joan Baez, en faisant participer Dylan à ses concerts entre 1963 et 1964, lui fait toucher un public *mainstream* du folk, plus nombreux que le permettait *a priori* la performance interprétative et vocale du chanteur (comme le prouvent les études d'Auslander, Frith et Tagg). Pendant le *Never Ending Tour*, en raison d'une activité discographique absente, les salles n'étaient pas remplies.

Les *persona* successives explorées par Auslander montrent des disparités qui, au sein du triptyque, forcent à revoir des positions souvent trop figées dans les commentaires et dans la recherche. Dans des constantes d'emblée difficilement lisibles, le chanteur a extériorisé une partie de sa vie dans ses chansons, reconnaissant en 2012 « [qu'elles] sont personnelles, [qu'elles] ne sont pas vouées au collectif. [Il dit n'avoir jamais] voulu que les gens les chantent en chœur avec [lui]. Ce serait bizarre[282] ».

Dylan avoue inversement une certaine proximité ou intimité avec les personnages qu'il interprète, devenant le double des rôles composant son corpus[283]. Il déclare être capable, tour de force, de confier l'action au personnage lui-même[284], résultat d'un double jeu de fiction ou de trouble entre les trois entités définies par Auslander que le public résout, en confondant ce que disent le roman, l'histoire et l'imaginaire du récipiendaire.

Dylan est également en mesure d'infirmer cette voie à partir du paradoxe que le comédien doit nécessairement entretenir et endosser, s'il veut être performant. Il doit cultiver la distance et la neutralité en dehors du sentiment : « un *performer*, s'il fait bien son boulot, ne doit pas ressentir d'émotion du tout[285] ». C'est par le transfert que la *persona*, en s'éloignant d'elle-même, fera que « les gens ressentent leurs propres émotions ». L'artiste se consacre alors uniquement au service du public. Les intrications entre la personne, la *persona* et le personnage sont évidentes chez Dylan qui, nous semble-t-il, entrouvre la porte à ce destinataire, ouvert à la pluralité des situations, qu'il soit connaisseur du chanteur ou auditeur de base, dans une lecture partagée avec lui et qui dépasse ce cadre strict (cf. les théorie d'Iser, chapitre I).

Le narrateur engagé « corps et âme » (mais qui est-il ce *chroniqueur* dylanien, artiste aux attitudes fuyantes ?), fixant l'attention, se retrouve dans les pistes suivies par Stéphane Hirschi. Son canteur fédérateur se pare, à chaque histoire chantée, d'une identité autre qui, dans le décalage n'est pas tout à fait le personnage. Hirschi, par ailleurs, insiste sur l'air, qui fait le corps de la chanson. Pourtant, Dylan, en raison de ses particularismes, n'infirme-t-il pas, en partie, la corrélation entre l'air et les paroles, en développant une nouvelle sémantique dont la voix est l'objet fédérateur dans l'acceptation ou le rejet dudit objet ?

Les textes difficiles, même sur des airs très simples, ne peuvent-ils pas échapper sémantiquement aux locuteurs ? Ce qui fait défaut à la plupart des *covers* en langue anglaise ou dans les idiomes étrangers, dans le cas des *No Love Songs,* ne relève pas seulement de la signification textuelle plus ou moins comprise, mais aussi de la musique et de son interprétation. Nous croyons pouvoir affirmer que la force de la mélodie accolée à une manière de dire les

[282] GILMORE, Mikal, « Bob Dylan Rolling Stone interview », *Rolling Stone magazine,* Octobre 2012.
[283]« J'ai commencé à me sentir semblable aux personnages de ces chansons [traditionnelles] » (Dylan, 2005),
[284]Analyse de la version de *Ballad of Hollis Brown de* 1962 dans l'émission de John Henri Faulk in Marcus, Greil. 2018. *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Tr.fr de Guillaume Godard, Paris, Éditions Alia, p.48.
[285] *Ibid.*

mots, apte à créer de l'énigme, dévoile des signifiants davantage en accord avec les intentions du chanteur.

De ces constatations, la question est de savoir s'il existe deux types de publics, le premier s'attachant à la littéralité bien comprise ou pas ; le second se délectant de la subtilité par l'écoute attentive. La résolution du mystère se déploie dans l'exégèse. Umberto Eco convoque un destinataire coopérant. Les auditeurs dylaniens collaborent, obtempèrent ou se rebellent, selon les choix et l'univers interprétatif. La réception devient alors fluctuante. Les caractéristiques culturelles (géographique, historique, philosophique, sociale et existentielle), jouent à plein dans le succès ou les échecs du chanteur. Dylan, la plupart du temps, ne fait que proposer. *Blowin' in the Wind* annonce déjà la suite. Est-elle déjà écrite qu'elle subit des lectures proches mais surtout aux antipodes (cf. Chapitres V et VI.). Plus qu'ailleurs, la « machine paresseuse » de ses chansons exige la collaboration d'auditeurs ayant pour mission de remplir les « blancs » que la force de l'image génère. L'incomplétude engendre un florilège de relectures, que d'ailleurs l'auteur souvent déplore mais qui, inversement, est l'une des clés de sa nouveauté.

Autre point convoquant Hirschi et Eco, comment appréhender le sens de la performance ? Les formulations, proposées dans les années quatre-vingts, contrarient non seulement le canteur dans ses finalités, mais aussi l'imaginaire dispensé par ses chansons. Le désaccord entre l'artiste et son répertoire, – osons le néologisme – « la mal-interprétation ou mésinterprétation » sont tels que l'attention est fixée ailleurs sur le discrédit, le désaccord et la désillusion. La personne définie par Auslander peut-elle bousculer la *persona* et ne devient-elle pas son ennemie, de l'aveu même du chanteur ? En revanche, les prestations fluctuantes au moment du *Never Ending Tour* ne font-elles pas l'éloge du « mauvais » auditeur (théorie de Maxime Decout faisant l'éloge du mauvais lecteur[286]), capable de résister à la frustration, capable d'engendrer de nouvelles significations à la proposition biaisée de l'artiste, par ses résistances internes ou ses projections ? Ainsi, un des publics dylaniens, le fidèle, admet qu'une partie de la performance lui échappera et sera insatisfaisante. Il ne viendra pas au concert, dès lors, pour le concert lui-même mais pour des épisodes de la performance qui agissent comme un ravissement, provoquant une co-construction de l'éphémère, première de toutes les recherches esthétiques dylaniennes.

Parmi les études de la chanson réfléchissant à ses finalités, Franco Fabbri, Simon Frith, Richard Middleton et Philip Tagg réfutent les conceptions limitatives de la musique soumises aux restrictions de tous ordres. Ce qui unit l'auditeur à la chanson – que ce soit à l'écoute du disque et entre la scène et la salle – dépasse la somme de ses éléments. La chanson et son univers

[286]GESBERG, Olivia. 2021. « Decout Maxime : Éloge du mauvais lecteur », in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai ? (Franceculture.fr), (consulté le 20 février 2023).

s'appréhendent dans une totalité. Ainsi, faire de Dylan seulement un auteur, nous semble une ineptie. La dimension est ailleurs, comme le montre une vie ou la survie en soixante-trois années de carrière dans le milieu du spectacle. Les réactions du public, pourtant apte à émettre des jugements pertinents, sont souvent sous-estimées. Dylan, dans les six décennies traversées, n'a-t-il pas rejeté tous les anathèmes sur tel ou tel genre, se précipitant à un moment ou à un autre vers d'autres, inexplorés ? Les chercheurs montrent comment la spécificité de l'artiste, au carrefour d'univers différents, intercède dans les genres et styles et crée des esthétismes quelque peu à la marge et dès lors innovants. Ce qui est communicable et partageable est ce qui résiste au temps, à savoir le répertoire traditionnel et celui qui survient de l'étude de ce corpus précis pour créer de nouvelles chansons. Bien que Dylan ait à plusieurs reprises affirmé qu'il y avait bien assez de chansons écrites, il continue à en produire. Entre 1962 et 1968, puis entre 1992 et 2006, les évolutions et la tradition ne forment qu'un tout. Dans cet entre-deux, Richard Middleton insiste sur l'effort de contextualisation, pour percevoir les mouvements (ou cinétique), afin d'établir une vision ou version cohérente des propositions artistiques[287]. Ainsi l'incohérence supposée de certains choix du chanteur américain se révèle-t-elle aussi judicieuse à la lecture de son long parcours ? Rien n'est moins sûr. Simon Frith met en balance la dimension prêtée à la notion d'authenticité issue de la tradition et celle d'inauthenticité des musiques commerciales ; la seconde, dans sa dimension collective et utilitaire, surpassant la première, celle de la quête de soi. Pourtant, le travail rétrospectif et analytique de Franco Fabbri montre combien Bob Dylan, à lui seul, est un résumé de l'histoire de la *Popular Music*[288], une rencontre de l'individu et de son façonnement avec le collectif. En essaimant dans chacun des styles des musiques et genres anglo-saxons, de Stephen Foster au jazz – et même de manière anecdotique jusqu'au rap et à la techno[289] – le terrain de jeu couvre le récit historique, sociale et géographique des États-Unis. Placer Dylan dans la seule *Popular Music* serait réducteur, les sources multiples qu'il utilise montrent les porosités avec la musique traditionnelle, comme l'indique le premier disque *Bob Dylan* en 1962 puis l'époque des *Basement Tapes* (1966-1967).

Dylan aura voulu faire en sorte qu'aucun public ne lui échappe, depuis un matériel jugé universel mais à l'aune de la vision anglo-saxonne. En déplorant la minoration et l'ignorance des apports populaires et folkloriques européens et amérindiens dans la production des musiques populaires américaines, Philip Tagg démontre le caractère fragmentaire des musiques exposées au succès[290]. Le champ d'intervention de Bob Dylan est l'Amérique dans sa globalité. Il théorise la non-linéarité d'une manière évidente, dans et par la présence absolue de l'instant

[287]MIDDLETON, Richard, 2007.*Studiare la Popular Music,* Milano, Saggio Universale Economica Feltrinelli.
[288]FABBRI, Franco. 2008. *Around the Clock, una breve storia della Popular Music*, Turin, Utet.
[289]Dylan (accepte) propose au D.J niçois The Avener de remixer *Masters of War* en 2018.
[290]TAGG, Philipp. 2008. « Lettre ouverte sur les musiques *noires*, *afro-américaines* et *européennes* », in *Volume ! La revue des musiques populaires 6 : 1-2 | 2008,* édité par Gérôme Guibert et Emmanuel Parent (Tr.fr Marie-Laure Boudreau, Martine Rheaume, Philipp Tagg). [Disponible en ligne]. Récupéré de : https://doi.org/10.4000/volume.295, (consulté le 23 mars 2023).

tyrannique[291]. La désarticulation temporelle permet sans doute d'admettre l'histoire dans sa diversité et non par les exigences. Aujourd'hui, comment interroger le concept d'identité sinon par ses mouvances : que retenir en effet du chanteur country, de gospel et soul, du *folk singer* et du *bluesman* ? Quelle place circonvenir dans ce paysage au chanteur *mainstream* reprenant les chansons de Tin Pan Alley et de Broadway ou chantant Noël entre 2009 et 2017, de ce tout « qui a toujours fait partie de sa vie » ?

Centrale chez Dylan pour nombre de chercheurs ou écrivains (Marcus, Shepard), Frith s'intéresse à l'empathie comme partie attenante et indispensable à l'apparition d'une chanson qui intercède émotionnellement dans et avec la vie des gens. Le chanteur américain n'est-il pas cet apôtre convaincu de l'éphémère, du transitoire et de l'attention passagère ? L'empathie évidente en chanson devient réelle auprès de son public.

Les « conscience réelle et conscience possible du public », exposées par Lucien Goldmann, entrent en résonance avec l'activité de Bob Dylan depuis plus d'un demi-siècle, se positionnant de gré ou de force (période 1967-1973 par exemple) dans la totalité historique. L'artiste a participé aux strates contemporaines de l'histoire, d'une manière indiscutable dans les années soixante. Il a exprimé, avec une légère avance, la vision d'un monde en demande de changements et correspondant au maximum de conscience possible d'une classe. Son interrogation vient justement de la marge (son lieu d'origine) qu'il transporte vers le centre et dans un mouvement qui demeurera pendulaire par le jeu des alliances et des évolutions. Les disques *Blood on the Tracks* (1975) et *Time Out of Mind* (1997) ont des attaches dans le Middle West mais leur portée va bien au-delà.

Quels sens accorder à la chanson ? Dans le champ politique et social, l'apport dylanien peut-il s'analyser dans les recherches de Jauss et Iser et de Goldmann ? *L'esthétique de l'effet*, théorisée par Iser, insiste sur l'impact de l'œuvre sur le lecteur et sur les liens -ici transposés à la chanson, à l'auditeur-. L'horizon d'attente du public, dans la théorie de la réception de Jauss, se retrouve, par exemple, dans la trilogie rock de 1964-1966[292], laquelle continue à faire événement cinquante ans après, tout comme la trilogie précédente dite « des droits civiques ». Sur l'ensemble de la carrière et dans une attitude réflexive, l'œuvre s'inscrira dans la tradition, dans un système de référence et de valeurs créé de la co-construction des attentes. Dylan a-t-il correspondu en tant que sujet, en partie, au concept *d'horizon d'attente* de Jauss au début des années soixante, quand il proposait à la chanson anglo-saxonne une fonction littéraire nouvelle, doublée d'une expérience artistique importante ou développant les effets de l'art sur le destinataire ? Luhmann remarque que la confiance est un investissement risqué : faire

[291]C'était déjà vrai en 1965-66 avec *Mr. Tambourine Man* ou *Visions of Johanna* ou les chansons de *Blood on the Tracks* en 1975 à *Not Dark Yet* en 1997.
[292] cf. Note 101.

confiance, c'est « aller au-delà des faits[293] ». Renversons l'analyse ! Avec Bob Dylan, entre détermination et indétermination, la confiance devient synonyme d'ouverture ou d'horizon nouveau. C'est du moins le pari qu'il semble faire depuis soixante-trois ans. L'auditoire rock et folk, du milieu des années soixante, inscrit son empreinte dans l'œuvre du chanteur, par le rôle accru de ce dernier dans la performance en concert.

La singularité dylanienne n'aura-t-elle pas été de renouveler de manière constante l'interprétation, voire les paroles, en émancipant son répertoire et dès lors en élargissant les capacités réceptives ? Par ailleurs, l'autre particularité ne provient-elle pas de ses relations avec le public, mis à l'épreuve lors des concerts tout en étant également source de renouveau ?

Dans la perspective de la lucide *Lettre ouverte sur les musiques noires* de 2008[294] de Philip Tagg, Bob Dylan a-t-il été victime de la considération prétendument supérieure du texte sur les autres éléments de la chanson en Occident, depuis l'époque des troubadours ? Il a pourtant souvent refusé ce positionnement. Par réaction, il met en place, à partir de 1988, les mécanismes de cette classification hiérarchisée, au profit de la musique et du chant. Avec les propositions de Louis-Jean Calvet, la chanson n'existe qu'à travers l'accumulation et la simultanéité d'éléments. Ces composantes linguistiques n'existent que dans l'agencement des éléments musicaux, les mots existant sous les notes**.**

Calvet[295] réfléchit sur le devenir de la chanson depuis ses structures d'émission ou de réception, établissant le rôle central du public. Dans ses phénomènes de co-construction, la chanson n'existe que dans l'appréhension collective. Bob Dylan, plus que tout autre, a fait évoluer le sens de la chanson et la manière dont elle est reçue par la réinterprétation. Le principe de co-construction que constate le chercheur français est mis en contradiction dans l'espace collaboratif dylanien, élaboré par l'univers de la chanson elle-même et par les suites des prestations au fil du temps. Refuser l'aspect figé de la chanson est la tâche que Dylan s'est assignée sur la presque totalité de sa carrière.

Ainsi, Bob Dylan devient un objet d'étude théorique exceptionnel sur le temps long. Depuis l'ampleur de son discours sur la musique du spectacle, conjugué à la dimension qu'il a su imprimer entre la musique populaire traditionnelle et la musique moderne mercantile, l'artiste représente une complétude dans le champ des études musicologiques. Son *je* lyrique[296] « constamment entrelacé, combiné et recombiné » poétique d'un « collage stylistique », résume

[293] LHUMANN, Niklas. 2006 [1968-2000]. *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Tr. al Stéphanie Bouchard, Paris, Economica, Études sociologique (coll), p 28.
[294]TAGG, Philip, 1989, Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes [294]», *op.cit.*
[295]CALVET, Louis Jean. 1981. *Chanson et société*, Paris, Payot.
CALVET, Louis-Jean. 2013. *Chansons, la bande-son de notre histoire,* Paris, l'Archipel.
[296] WILSON, Rob. 2019. « Tangled Up in *Blue Poetics*: *Timothy Hampton* Reads a *Bob Dylan* for the Ages » in *Los Angeles Review of Books,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://lareviewofbooks.org/article/tangled-up-in-blue-poetics-timothy-hampton-reads-a-bob-dylan-for-the-ages/

un chant d'activité capable de fédérer, mais aussi de diviser le public, substance même de sa relation à la musique. Effet de balancier, Bob Dylan pose clairement les positionnements de la personne et de la *persona.* La scène devient la réalité prosaïque de la vie quand la vie ne s'affiche que dans l'immatérialité et l'irréalité.

2.3 Problématique : qu'en est-il de l'idée de la co-construction ?

« Même si l'on parvient à peindre un chef-d'œuvre, que reste-t-il à faire ? À l'évidence à en peindre un autre » Bob Dylan (Davidson, Fishel, 2023, 247)

« J'ai emprunté ma vie aux travaux de votre vie, j'ai senti votre énergie en moi et vu la mienne remuer en vous » écrivait lyriquement Woody Guthrie, dans un texte sur la dette tiré de *Cette machine tue les fascistes* (Guthrie, 1978, 29). Les préceptes déclinés comme philosophie de la modernité par le chanteur de l'Oklahoma auront été un fil conducteur pour son héritier proclamé. Les relations entre Bob Dylan et son public sont marquées par des relations ambiguës, voire profondément ambivalentes, qui ont été la source des polémiques. Le problème du chanteur se résume à deux questions : n'est-il pas aussi ou d'abord spectateur ? Est-ce que le cadre d'une co-construction, comme l'entend Calvet, s'applique au rapport entretenu par Dylan avec ses différents publics ? Comment entrevoir une co-construction quand l'artiste réputé musicien littéraire de la musique pop, refuse de calculer, de prévoir, de tenter de contrôler, ce que sera la réponse du public assistant aux shows ? Qu'est-ce que la co-construction quand l'auditeur est rebuté par une autre ou une nouvelle proposition artistique et esthétique ?

Pour Bob Dylan, le fait de jouer avec le décalage, de ne pas avoir été souvent compris, – ce qui est devenu avec le temps une figure imposée – aura été fécond (après des phases de sidération de part et d'autre). Et si Bob Dylan savait reformuler la fameuse assertion de Tancredi dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa en une question contraire : *Pour que tout change, ne faut-il pas tout modifier ou au moins remodeler* ? Le plus souvent, Bob Dylan a su profiter de la situation pour renouveler ses codes esthétiques, élargir sa matière et la palette musicale – parfois de manière fragmentaire et occasionnelle. Les métamorphoses ont-elles eu pour but de dérouter le public (avec les visées d'un respect à valoir pour ceux qui assistent aux concerts ou achètent les disques) ou simplement de dépasser la routine ? Dans cet entre-deux, il convient certainement de rajouter un espace en tension, celui de la rencontre entre le personnage et la *persona*. En effet, tenir compte des changements, c'est commettre un travail introspectif sur ces changements et les mutations sociales. Dylan dit-il autre chose, quand il réfléchit sur les tableaux sociaux : « Lorsque l'environnement change, on change. Vous vous rendez compte

que vous êtes sur une scène différente, avec un autre ensemble de personnages » (Cott, 2018, 384) ? La co-construction ne serait-elle alors qu'une affaire de circonstances ?

Sa longévité – qui n'a que peu croisé la répétition – appelle à saisir ses remaniements successifs (qu'ils aient été compris au moment de leur mise en place ou pas). La volonté d'expérimenter tout le panel musical, d'exploiter directement ou indirectement toutes les musiques du spectacle, depuis les musiques lointaines jusqu'à l'électro. Rajoutons la figure de chercheur, capable de déterrer les plus obscures chansons de la tradition depuis la chanson élisabéthaine, lui confère certainement une place à part. Le refus des catégorisations pour une vision plus large, plus significative, sans *a priori* (jugée parfois trop fluctuante, donc dans la possible incohérence de celui qui touche à tout) aura été un atout essentiel de sa capacité à proposer. Cet aspect créateur de malentendus s'affiche clairement dans la situation de celui qui, refusant de fidéliser son public, se prête au jeu du quiproquo, à son actif comme à son préjudice. Dylan et les publics du disque, des salles et des arènes ont réinventé la controverse de manière directe et indirecte. La dispute en tant qu'échange d'arguments, de discussions ou de débats plus ou moins âpres ou violents, d'échanges tapageurs ou inamicaux, a surgi chez des publics différents au gré des explorations.

L'équivoque se place à l'origine. S'il doit y avoir « public », cela doit passer par des audiences restreintes. Toute la nature de son travail se mesure dans des limites : « Lorsque j'ai écrit ces chansons, je les ai écrites pour un cercle restreint » (Gill, 1999, 61). L'ampleur de son succès, d'abord américain puis occidental et enfin mondial, a écarté cette possibilité, le chanteur s'engageant ou se laissant entraîner dans les immenses salles ou stades (pendant la période 1974-1987), tout en avouant préférer l'intimité des salles plus modestes, vectrices de rencontres fructueuses.

Est-ce que Bob Dylan, tient compte de ses publics après ses débuts ? Son œuvre est-elle imperméable à toute influence extérieure ? Crée-t-elle volontairement des malentendus ? À ces trois questions, nous tenterons de répondre par l'affirmative sur les trois premières décennies mais nous pouvons également nous demander dans quelle mesure et à quel degré le principe de co-construction retient l'attention de l'artiste, et comment dès ses débuts, il essaiera d'inverser les tendances sous-jacentes. Bob Dylan n'a-t-il pas toujours tenté de reprendre la main sur son travail, de limiter l'impact des foules ou des spectateurs distraits ou assidus ? Si le chanteur et ses audiences ont montré des velléités dans leur collaboration jusqu'en 1968, la construction mutualisée s'est clairement modifiée au profit du public entre 1974 et 1988. Ainsi, entre succès et échecs, comment le chanteur réussit-il à planifier une révolution sémantique depuis trente-sept ans, afin de « décoloniser » son image des années soixante ?

Enfin, à ces transformations successives, il nous semble opportun d'ajouter un quatrième axe et de souligner la primauté de la voix physique et de ses variations ou errements tout au long d'un parcours singulier. Si cette voix a établi une narration continu avec le public fidèle, elle a provoqué en contrepartie des formes d'aversion, pouvant expliquer un commerce si particulier entre le chanteur et l'auditeur. « Malgré une voix limitée mais à la forte personnalité indissociable de ses créations[297] », Bob Dylan est avant tout une voix souligne et répète Greil Marcus. Alessandro Carrera définit le rapport à l'autre par l'intermédiaire d'une vocalité, un « seuil par lequel Dylan est accepté ou refusé[298] » (2017, 10). Bien entendu, l'intercession de la voix entre un chanteur et son audience est tout à fait dans la logique des choses. Pourtant, si l'on n'interroge pas la dimension conversationnelle et dialogique produite par la voix de Bob Dylan, ne passe-t-on pas à côté de ce qu'il nous dit ?

2.3.1 Bob Dylan et le public 1962-1988 : deux voies

Comment un public découvreur de talents s'empare-t-il d'une chanson ou d'un florilège de chansons en montrant une volonté farouche de co-construire une histoire commune ? Pendant la période des droits civiques, comment se conjuguent les phénomènes d'appropriation ? S'agit-il d'une situation théâtrale montée sur l'air du temps ? Est-ce seulement la rencontre d'une unité de temps, de lieu, d'action entre la production et sa réception ou est-il possible d'ajouter d'autres facteurs qui jouent à la faveur ou à la défaveur des deux parties ?

À plusieurs reprises, Dylan a assurément joué le jeu du public puis s'en est détaché de manière cyclique tout au long des quatre périodes circonscrites, comme nous le montrerons dans les différents chapitres de notre recherche. Le travail de co-construction et son contre-coup d'indifférence relative est une réalité dès 1962. La création d'un répertoire politique puis son abandon, la rénovation du langage rock remplacée par l'absence, l'investigation de genres en porte-à-faux avec l'image configurent une série d'oscillations quasi continue jusqu'en 1968. Ces attitudes réceptives, bien que de nature différente, seront reconduites entre 1969 et 1988 (la religion, le mariage, les styles musicaux emprunté, l'hyperactivité scénique puis la disparition). C'est l'un axe de son livre *Chronique volume I*, nous semble-t-il, avec des nuances fortes toutefois, du fait des tentatives de résistance de l'artiste. L'expérience communautaire de la *Rolling Thunder Revue* (1975) ne répond-elle pas au tour triomphal mais décevant de 1974 ? La tournée chrétienne n'est-elle pas une entreprise de conviction dans une forme de dialectique contrariée, chacun campant sur ses positions, en refusant de capituler ? Les perspectives d'analyse et de recherche de Calvet et de Marcus permettent d'affiner les métamorphoses dans

[297] DAVET, Stéphane, « Bob Dylan présente un double visage au Zénith », *Le Monde,* 26-27/03/1995.
[298]« La voce è sempre stata la soglia quale Dylan viene accetato o rifiutato ». Traduit par Nous.

la dépendance du chanteur. Dylan a pourtant toujours montré des réticences, lesquelles apparaissent clairement dans les différentes ruptures, les plus marquantes se dessinant autour des années 1962, 1964, 1967, 1973[299] et 1978 avant celles de 1987-1988 sous forme de réflexions plus abouties. Mais le malentendu est initial, avec le public folk, à peine le chanteur avait-il posé ses valises dans l'enceinte de Greenwich Village. La manière de présenter la chanson populaire est « trop bizarre, trop miteuse, et [cette] voix[300] qui sortait excessivement des sentiers battus » (Van Ronk, 2013, 273) semblait rédhibitoire, obligeant le chanteur à déplacer le curseur vers l'écriture. L'année 1964 marque la brouille et le désaccord définitif avec le public engagé. Survient alors le musicien rénovant le langage rock. L'année 1967 est le choix d'une vie personnelle contre le système qui l'a mis aux faîtes de la société du spectacle (la trilogie 1965-1966 marquant une victoire esthétique contrecarrée par les positions intransigeantes d'une partie des publics du monde occidental), quand l'année 1978 l'entérine autour du divorce, de la foi et d'une société qui devient néolibérale, alors que les technologies d'enregistrements et les supports numériques en 1983 s'éloignent des traditions musicales, socle de la musique dylanienne.

En 1966, dans l'algarade, le spectacle a pour visée d'imposer une autre vision, moins manichéenne. La lutte dans la salle est celle d'une forme d'éveil de la conscience, proche des idées des situationnistes : « Dans le spectacle, la passivité était à la fois le moyen et la fin du grand projet caché, un projet de contrôle social » (finalement librement consenti) (Marcus, 1998, 133). Mais plus ordinairement, est-ce que ce retrait du visible n'interroge pas l'idée de provocation sous-jacente à l'évocation du nom de Dylan, découlant de ses attitudes scéniques et verbales ? N'est-ce pas simplement la manière inconfortable, soir après soir, de vouloir « [introduire] du hasard dans l'immobilisme et les conventions » (Le Vot, 2017, 121) dans la perspective des happenings de Merce Cunningham, de John Cage ou de Ornette Coleman[301] ? Les mots énergie, viscéralité, dynamisme, catharsis reviennent sans cesse dans les commentaires, quand il s'agit de faire valoir les retombées positives des performances du chanteur de 1966, en porte-voix des avancées sociétales, « par l'extraordinaire intensité qui se dégageait de ses concerts et la brèche qu'il avait ouverte dans son milieu culturel d'origine, en l'élargissant considérablement » (Marcus, 1997, 38). La bravade et le défi n'étaient-ils pas la simple volonté d'imposer sa nouvelle musique ?

[299]Le peintre Norman Raeben l'aurait aidé à sortir de crise de créativité (Davidson, Fishel, 2023, 168)

[300] Dylan n'aurait pas été le premier chanteur à la voix nasillarde. Tom Rapp l'aurait devancé dans un radio crochet.
RAPP, TOM leader des *Pearls Before Swine* (Underground folk de New York) : premier chanteur à la voix nasillarde à le devancer dans un radio crochet Album de référence *These Things Too* de 1969. Référence : *Pearls Before Swine* (Leader Tom Rapp). 1969. *These Things Too,* Reprise Records – RS 6364.

[301]Dylan a reçu Ornette Coleman dans sa loge (alors qu'il refuse ce privilège à de nombreuses connaissances) : si Coleman y est accepté et bienvenu, c'est au nom du rejet dont le jazzman fut victime quand il rénova les sonorités du jazz, faisant écho aux récriminations subies par le chanteur au milieu des années soixante.

Chaque évolution ou réflexion personnelle, entraîne la *persona* loin des injonctions de l'*Entertainment* (longtemps incarné par la figure du producteur Albert Grossman) afin d'atténuer le pouvoir de la majorité des auditeurs et des injonctions de tous ordres (nous pensons aux périodes d'absences à la fin des années soixante ou à la fin des années quatre-vingts ou à la période chrétienne). L'éclectisme de Dylan a été vécu à travers l'addition des étiquettes déplaisantes de l'opportunisme, de la traîtrise et de l'égoïsme, de l'utilisation des luttes sociales comme un tremplin vers la réussite. Ajoutons à la liste exhaustive, le plagiat comme mode de fonctionnement inventif, la trahison envers ses origines juives, le non-respect de son corpus de chansons aux interprétations bâclées, « massacrées », ratées.

D'ailleurs, le concert est assurément ce puissant moteur pour changer et faire bouger les lignes, celle de l'artiste dans sa confrontation avec lui-même et celle avec le public pour le faire réagir. Au cœur de la tournée *The Rough and Rowdy Ways World Tour* (2021-2023), la performance scénique au *Farm Aid Festival*, en date du 23 septembre 2023, au *Ruoff Music Center* de Noblesville dans l'Indiana est symptomatique des attitudes du chanteur. En interprétant seulement des chansons de 1965 comme *Maggie's Farm* (attaque contre la famille et la société patriarcale du travail), *Positively Fourth Street* (vilipendant la coterie folk de Greenwich et son public le plus proche. Peut-être convient-il de rappeler que pour les Beats des années cinquante, la musique jazz contrait la folk music, idiome ne représentant que trop la petit bourgeoisies conformiste) et *Ballad of a Thin Man* (virulente chanson contre le conformisme social, l'incapacité à recevoir ce que disent les changements de la société) – alors que ce corpus est totalement absent des tournées depuis 2020, Dylan réaffirme-t-il son indépendance artistique et personnelle face au conservatisme du public ? Cette mini *setlist* semble dénoter un message de droiture et d'indépendance. Par ailleurs, en décomptant les quarante premières chansons interprétées en concert depuis 1962, il en résulte que celles des années 1965 et 2001 sont les plus sollicitées sur les scènes du monde (cf. Annexes). Les chansons écrites après 1997 occupent 30 % du répertoire total, ce qui démontre la marge de liberté importante qu'il réclame ou impose aux publics des salles de concert, le plus souvent friands de satisfactions musicales rabâchées.

Nous pouvons séparer deux périodes distinctes. Si, avant 1968, les disques étaient le fer de lance de son avant-gardisme, après 1988, c'est par la scène et sa vérité que le chanteur écrit une nouvelle histoire, et fait presque unique, redessine ou dessine une autre image, dans une nouvelle voie esthétique.

2.3.1.1 Séries de ruptures (1962-1965, 1965-1968)

Le rapport entretenu entre le public et Dylan, relève à la fois de la fixation et du mouvement autour de l'appréhension de l'identité vraie, fausse ou supposée. Le rapport à la patronymie interroge justement le masque. Qu'est-ce que le masque (cf. chapitre III) ? Est-ce que les origines, à partir desquelles on s'invente d'autres identités, renseignent l'identité réelle ? À Greenwich Village, la question semble tranchée au début des années soixante. Le sincère s'oppose à l'authentique. Dans cette sphère où publics et chanteurs se confondent, les tenants du folk pur et traditionnel s'opposent à ceux de la deuxième gauche, incarnée par les chanteurs renouvelant le répertoire par le chant plus libre, avant d'en élargir le contenu par de nouvelles chansons.

La période 1962-1965 (grossièrement délimitée autour de la question acoustique) dessine clairement un mouvement que Dylan vit comme une dénaturation et qui se termine sur la rupture de 1964. Sur disque, les chansons comme *A Hard Rain's A-Gonna Fall* ou *Masters of War* (même si le contexte de la Guerre froide était propice à l'extrapolation) s'éloignent de leur sémantique première lorsque le public s'en empare (la pluie mystique devient nucléaire et dans *Masters of War*, la guerre est condamnée quand la chanson vilipende les marchands de canons), tout comme les *No-Love-Song* deviennent des chansons d'amour. Les concerts de 1963 à 1965 confirment les choix du public (de nombreux chercheurs ont commenté l'accaparation du chanteur par des groupes sociaux à des fins qui lui échappent, comme nous l'avons mis en lumière dans les apports théoriques).

Ce qui semble décontenancer Dylan, c'est que le concert n'est plus ce lieu de la découverte mais plutôt celui d'une liturgie, d'une scénarisation en demande de retrouvailles organisées par le spectateur. Ainsi, ce rôle actif relève-t-il du domaine de la co-construction ? Dans les années quatre-vingts, Dylan y répond par des formes d'imprévisibilité, d'introversion et d'inaccessibilité[302].

Comment Bob Dylan est-il devenu un phénomène culturel entre 1962 et 1966 ? Par l'acceptation de son statut décidé ailleurs, ou bien parce qu'il a été capable de comprendre puis d'encourager les réactions – qu'elles soient hostiles ou approbatrices – des audiences de l'époque (comme tente de le démontrer David Kinney[303]), ce qui constituerait un rapport en réciprocité presque évident ?

Rappelons que, dès 1962-1963, le chanteur montre des signes d'exaspération face à ce public trop satisfait de lui-même et de son statut. S'il se plie à plusieurs reprises aux pressions, les concerts de bienfaisance et d'engagement donnent des indications sur les intrications et dissensions politiques et personnelles qui entrent en tension. Son absence au grand concert

[302] MIRETTI, Stefania, «Recensioni del concerto di Bob Dylan a Torino 15 ottobre 1987 », La *Stampa,* 16/10/87.
[303] KINNEY, David, *The Dylanologists: Adventures in the Land of Bob Dylan,* New York, Simon and Schuster, 2014.

contre la guerre du Vietnam en 1965 est à la fois préjudiciable (envers le public des droits civiques) mais une échappée libératoire.

Dylan décide-t-il lui-même de l'altération de son image au profit d'une autre plus ouverte, diversifiée ou bien est-ce l'écho d'un réflexe dû à une suite de réactions contraires ? Nous pensons que les deux positions se conjuguent. Grâce ou par l'intermédiaire de son agilité intellectuelle et artisanale de créateur de chansons, et sur les fondements de la *folk song* protestataire, le chanteur se sait capable de raconter la modernité tout en disposant des références de la culture américaine, dans l'intensification de l'intertextualité des couples musique/paroles et tradition/création. Pendant la trilogie rock 1965-1966 l'édification commune devient erratique, chacun essayant de déplacer les attentes de l'autre. Dylan réaffirme à plusieurs reprises qu'il n'écrit pas de chansons politiques : « Les chansons politiques sont des slogans » (Guillez, 2021, 334). Il concède toutefois encore au public des marges de manœuvre avec la face B acoustique de *Bringing It All Back Home* (dans les bacs début 1965) puis la première partie acoustique des concerts de la tournée mondiale. Ce processus structurel de rejet à mi-chemin modifie-t-il la co-construction, chacun essayant de prescrire son point de vue ?

Comment s'arrange-t-on du silence et de l'absence dans les années soixante ? Pourquoi la nostalgie prend-elle le dessus ou accompagne-t-elle les nouveautés musicales et les avancées technologiques qui modifient l'enregistrement ? Le mutisme et la disparition scénique entre 1967 et 1973, après deux années d'adulation ou de dénégations, expriment-ils une désorientation ou une rupture consommée ? En convoquant le passé comme au zénith de la période folk, l'objet transactionnel que deviennent les fameuses *Basement Tapes* de 1967 enregistrées dans la maison de la famille Dylan et dans la bâtisse rose du 2188 *Stoll Road*, hameau de *West Saugerties* , puis le corolaire du premier disque pirate de l'histoire du rock *Great White Wonder,* paru en 1969, fidélisent-ils des publics qui seront déçus par la trilogie country, variété et chansons d'amour, thèmes affirmées entre 1969 et 1970 et conclue par la chanson *Watching the River Flow*[304] en 1971 énonçant que le chanteur n'a pas grand-chose à dire ? Est-ce que les nouveaux publics générés par *Nashville Skyline* et *Self Portrait* pouvaient s'emparer des répertoires précédents ? Que reste-t-il des six disques de 1963-1965, véritables lignes de force, dans la production amoindrie en termes de qualité des années 1967-1973 ? Ces derniers reçus en termes de dénigrement et de discorde par le public fidèle sont-ils autre chose que l'écho des esthétismes passés ou veulent-ils convaincre de nouveaux territoires ?

La période 1967-1973 n'est-elle pas autre chose que l'expression d'une dualité entre l'artiste et l'être réel ? Le premier ne se défend-il pas en continuant de publier, soit des disques de moindre intensité mais publiant ? Alors que le second, par son refus de rencontrer le public –

[304] *Watching the River Flow / Spanish is a Lovin' Tongue,* 1971

l'essence du métier – en faisant taire le vacarme veut-il réellement réorienter son image vers une majorité silencieuse ? L'iconographie ancienne supplante désormais le porteur de nouveauté qu'un vers de *The Wicked Messenger*[305] résume à son corps défendant : « *If you cannot bring good news, then don't bring any* ».

Par ses choix personnels, Bob Dylan ne crée-t-il pas lui-même l'écueil qu'il aurait voulu à tout prix éviter, à savoir la puissance d'une nostalgie[306], anéantissant la révolte esthétique qu'il incarnait jusque-là et qu'il tente de retrouver entre 1974 et 1977 avec une certaine force ?

Pourquoi la chanson dylanienne a-t-elle continué à avoir de l'impact et a marqué si fortement l'image du chanteur corrélée à la société ? Est-ce par le fait de s'inscrire dans la post-histoire, après avoir été l'expression de l'air du temps ? Ce corpus fait partie de la bande sonore active contre la guerre du Vietnam et des émeutes autour des discriminations de la société américaine (les chansons de 1962-1964 évidemment, mais l'étendard se déplace jusqu'à celle de *John Wesley Harding* et le titre *All Along the Watchtower,* avec les prestations de Jimi Hendrix à Woodstock, faisant justement entendre que le corpus après 1964 était relié aux *protest songs* sous d'autres masques. Les artistes noirs (Stevie Wonder, Nina Simone, Odetta, Jimi Hendrix…) font la jonction, offrent un autre auditoire par procuration au chanteur. En 1974, le sens de la chanson *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding*[307]) de 1965 évolue et prend une nouvelle connotation sociale. La pression acceptée, engendrée par la société de consommation qui aliène l'individu de la décennie précédente, se focalise maintenant sur la question du politique (du Watergate et de la défaite au Vietnam). Le public se charge de faire dire à la chanson ce qu'elle ne disait pas, en s'emparant du vers pour décrire le discrédit de Nixon et de son administration. Avec le recul, toutes ces chansons qui dénonçaient la complexité du système tout autant que sa rustrerie ont été récupérées par celui-ci. La publicité qui n'épargne pas la *Popular Music* « se nourrit avidement d'éléments de l'utopie qu'on lui abandonne les uns après les autres[308] »

Dylan se charge lui-même de manipuler son recueil, lorsqu'en 1991 lors de la remise des *Grammy Awards,* il chante *Masters of War*[309] dénonçant les nouveaux maîtres de guerre en place en Irak (ou cette même chanson devant le public de *West Point* le 13 octobre 1990) ou qu'il dénature la portée religieuse des chansons de la trilogie chrétienne comme *Gotta Serve Somebody*[310]*,* voire *In the Garden*[311]. Pour le *Live Aid* de 1985, et pour évoquer la famine en

[305]*John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.
[306]Paradoxalement avec du matériel nouveau, les chanteurs en vogue à l'époque comme Manfred Mann, The Byrd, Peter Paul and Mary popularisent les *Bandes du sous-sol* entretenant la flamme d'un possible retour.
[307]*Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[308] BOUSENNA, Youness, « Cinq livres pour découvrir l'œuvre incandescente d'Annie Le Brun », *Télérama, 02/04/2024*
[309]*The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
[310]*Slow Train Coming,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1979.
[311]*Saved,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1980.

Afrique, il réoriente le sens de *When the Ship Comes In*[312] et *Ballad of Hollis Brown* [313] avant d'interpréter *Blowin' in the Wind*[314].

Ce que nous tentons de démontrer également dans cette thèse, c'est l'importance des relations entre la musique populaire traditionnelle, celle du syncrétisme musical nord-américain déterré notamment par les Lomax, et la musique de variété qui font que le chanteur est le résultat d'héritages contradictoires, qui apparaîtront au fur et à mesure de sa carrière. C'est peut-être dans cet interstice, que son succès mondial et intergénérationnel, se place et se déplace. L'exemple de la tentative d'Alain Weber (spécialiste des *Musique du monde*) de faire interpréter le répertoire par des musiciens de toutes les obédiences du monde[315] est significatif de la puissance que recèlent ces chansons à la fois simples, banales[316], par certains côtés, refusant souvent l'emphase mais sachant traduire une portée humaine : « Dylan est le seul parmi les artistes occidentaux à écrire des chansons comme on les écrit encore en Orient[317] ».

Bob Dylan est-il, alors, ce chanteur alambiqué qui ne voudrait que désarçonner ? Quel public va à la rencontre de l'artiste ? Est-ce celui qui s'agrège pour demeurer fidèle ou bien celui qui a d'autres motivations ? Est-ce qu'un public figé dans ses attentes correspond à un artiste soucieux de se renouveler ?

2.3.1.2 Le public du disque et les publics de la scène

De la même manière qu'il y a un public politisé côtoyant d'autres audiences intéressées par la chanson, la musique ou l'artiste, le public du disque est fondamentalement différent de celui de la scène. Anecdotique aujourd'hui, mais à l'époque véritable économie, le refus de produire des 45 tours dès le début des années 1960 allait à l'encontre des habitudes du système[318]. Dylan, sur scène, à partir de la tournée d'automne de 1965, s'oppose à ceux qui voulaient une performance identique à celle de l'enregistrement.

Le chanteur consent aux désidératas des audiences de 1974, se plie aux exigences des années soixante. Mais si la *setlist* est peu ou prou celle des concerts hués de 1965-1966, les acclamations et le triomphe altèrent le contenu d'alors, décalcifient la portée et la dimension des chansons, le répertoire étant devenu un vrai produit de l'*Entertainment*.

[312] *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
[313] *Ibid.*
[314] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
[315] *From Another World, A Tribute to Bob Dylan,* Buda Music Production Alain Weber, 2013 : Des artistes appartenant à un monde ethnique et traditionnel Soneros cubains, Tsiganes de Roumanie, virtuoses du Rajasthan, musiciens du Nil ou maîtres persans déclament une chanson de Dylan rapportée à leur propre culture, dont les paroles ont été traduites dans leur langue et adaptées selon leur style vocal et musical.
[316] les titres sur « le conflit et la justice, la vérité et le mensonge, pouvait être sublimes et banales à la fois » in MARCUS, Greil. 2013. *Bob Dylan by Greil Marcus : Écrits 1968-2010*, Paris, Galaade Éditions, p.18.
[317] MINIMUN, Benjamin, « Dylan autour du monde », *Mondomix 03,* Novembre/Décembre 2013
[318] Avec la 45 tours de *Like a Rolling Stone* sur les deux faces, Dylan subvertit le système.

Il convient, toutefois, de constater l'écart par le pouvoir de la voix. La relecture des classiques, entendue dans l'album Live *Before the Flood*[319], diffère des années soixante par la *grinta* vocale et l'agressivité des interprétations, ne donnant jamais totalement satisfaction au public du disque. Dylan montre-t-il dans cette approche une forme de déconnexion, après huit ans d'absence, ou simplement le malaise de son assentiment au cirque médiatique qui l'étouffe (l'ensemble des témoignages de l'artiste et des musiciens du Band tend à confirmer cette impression) ? D'ailleurs, comment ne pas voir et entendre, en réaction, dans la première tournée *Rolling Thunder Revue* qui se concentre sur les petites salles, la recherche d'un public extérieur au monde branché ? L'idée d'annoncer en 1975 les concerts de manière discrète, de refuser une publicité ostentatoire ne visait-elle pas déjà l'éloignement des fans assidus (comme dans les années 2000 les *Bobcats* ? La bonne distance est dans les contraires de la proximité et de l'éloigné.

Entre 1962 et 1988, l'artiste américain oscillera entre assujettissement et liberté, sans jamais choisir de manière pérenne, en agissant d'abord, en réagissant ensuite et, ce faisant, en essayant de rattraper l'écart quand l'écueil était trop grand entre lui et le public composite. Ce dernier oscillait entre satisfaction et insatisfaction, jusqu'à la baisse de crédit consommée entre 1979 et 1988. Dès lors, comment lutter pour corriger les pertes d'attractivité ? Par la radicalité, en pensant abandonner le métier comme le confesse *Chroniques, Volume 1* ? À la sortie de l'album *Infidels*, en 1983, le journaliste Thierry Chatain[320] s'interroge sur le nouveau rapport au public après l'expérience traumatisante, pour certains, de la trilogie chrétienne (qui n'est pas sans rappeler la sortie de *New Morning* en 1970, après les expériences country et variété de *Nashville Skyline* en 1969 et *Self Portrait* en 1970) :

> La mission [d'*Infidels*] est accomplie : ramener les vieux fans au bercail. Mais les autres ? Je ne sais pas. Dylan a-t-il les moyens de toucher ceux qui achètent les disques de Kajagoo-goo, ou même *Let's Dance* ? Est-il condamné à être un monument historique ?

Cette question, Dylan lui-même la reformule dans son autobiographie**.**

À partir de la période dite *Born Again*, l'incompréhension domine. Elle sera compensée, en partie, par le partage de grandes affiches scéniques dans les années quatre-vingts (Santana, Tom Petty and The Heartbreaker, Grateful Dead et tous les artistes cités précédemment), tout en continuant à piocher, à se référer à son glossaire musical des années soixante, afin d'essayer de redynamiser l'attachement. Entre 1979 et 1988, il digère l'inconstance des audiences et les siennes avec désarroi, comme il le souligne avec insistance dans le chapitre III des *Chroniques, Volume 1*[321]. Les chansons interprétées avec le plus d'à-propos ne recueillent que des

[319] *Before the flood,* Asylum/ Ré-édition Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1974.
[320] CHATAIN, Thierry, « Résurrection. *Infidels* », *Rock and Folk*, Janvier-Février 1983.
[321] « Les spectateurs devaient avoir l'impression de traverser un verger désert, des herbes mortes (…) Les fenêtre étaient couvertes de lianes et je ne l'ignorais pas (Dylan, 2005, 1960)

applaudissements polis (1978[322]-1981) quand les titres des gloires passées même bâclés reçoivent les ovations.

La suite de l'histoire consistera à atténuer ou à modifier la co-construction, voire à la faire disparaître au profit d'une liberté réciproque, celle de proposer et celle de disposer sans consentement de part et d'autre. Le questionnement se tourne vers une économie de moyens en refusant le gigantisme et le poids écrasant du passé.

2.3.2 Une redéfinition du rapport au public à partir de 1988 : Grateful Dead, un rapport sous influence

« C'est une bonne chose de huer Dylan. Les tollés font partie du continuum : on voit ses attentes brisées, on se sent rejeté, puis on réalise à quel point il est mieux, de vivre dans ce nouveau monde plus vaste, dans lequel Bob nous plonge » Mark Jacobson (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 95).

Les schismes que l'on prête à Dylan (Newport 1965, les concerts de 1966 et la conversion chrétienne étant les plus remarquables) ne doivent-ils pas être remis en question à la lumière d'un long espace commun ? Ne doit-on pas amoindrir pour chacun leur portée réelle, sans nier leurs importances symboliques, sous les dictats de la presse en recherche de sensations ou de publics ?

Les années charnières que sont 1962 (passage de l'interprète à l'auteur-compositeur), 1964 (refus du collectif comme de la concorde avec le public), 1967 (refus de la discorde scénique et communication par la médiation du disque et de l'investissement culturel car « en reconstituant la mémoire, on se reconstruit une identité[323] »), 1978 (réorientation identitaire religieuse), 1988 (refus du *nostalgisme* et apologie du vagabondage en niant la prédominance du disque*)*, 2009 (proposition du glossaire de l'enfance et de l'adolescence, terrains musicaux américains non empruntés jusque-là) n'en disent-elles pas davantage que les grandes périodes ressassées ?

Chroniques, Volume 1, paru en 2004, relate ses moments d'introspection et de doutes. Après *Empire Burlesque*[324] en 1985, la crise identitaire débouche sur le vide esthétique. Après 1962 (l'écriture) et 1964 (la modélisation d'un nouveau modèle de chansons) voire 1978 (pour sa portée musicale), les années[325] 1967 et 1987 dégagent une crise de l'inspiration comblée[326] par l'élargissement de l'offre musicale de la variété et aux musiques du terroir.

[322]La tournée Mondiale 1978, surtout l'escale finale en Amérique du Nord (qui précède la conversion montre déjà une inclination profonde au Gospel. Post: GråZon, « Bob Dylan live in North Carolina, USA -1978 » [Vidéo]. YouTube. URL https://www.YouTube.com/watch?v=G3JGqrv-8vo.
[323]Colloque 2019. « Faire silence : expériences, matérialités et pouvoirs. 21-25 mai 2019 », *Colloque interdisciplinaire Centre Norbert Elias - CNE, Campus EHESS Marseille,* La Vieille Charité, Marseille
[324]*Empire Burlesque,* Columbia Records, New York, prod Bob Dylan. Arthur Baker (Mixage), 1985.
[325]L'année 1973 fait partie de cette observation. Dylan se penche sur la musique traditionnelle du Mexique pendant le tournage du film *Pat Garrett and Billy the Kid*
[326] Dylan avoue à Van Zandt qu'il n'écrit plus de chansons (Van Zandt, 2025, 229).

Cependant, la radicalité de la démarche de 1988 déroute par sa force d'inscription ou de réinscription dans des formes de nouveautés. Fort de l'estompe du crédit chez les auditeurs (de son propre aveu, par des choix jugés hier judicieux qui se révèlent alors hasardeux), il faut repenser la visibilité. De ce constat, Dylan ne retourne-t-il pas le malentendu pérenne et originel ?

Faut-il se débarrasser de son public pour repenser son art ? Les tournées de 1987 avec Tom Petty and The Heartbreakers[327] et les concerts mais surtout les répétitions[328] avec le Grateful Dead (concomitantes aux deux albums[329] reçus négativement par la critique) sont des révélateurs et amènent l'artiste à analyser ses errements. Le chanteur tente de se remémorer ce qui a présidé aux origines de son succès, hésitant entre deux choix antinomiques : l'abandon du métier ou une relance radicale. Dans *Chroniques, Volume 1*, il tente d'exprimer la maturation qui donnera un nouveau souffle à son travail. Il constate, peut-être amèrement, qu'il n'a pas *vraiment* de public. Dans le chapitre III consacré à la période de l'album *Oh Mercy*, l'observateur en empathie avec son public, fait l'inventaire d'impasses répétées et sans solutions, mais surtout partageables des deux côtés de la scène : « Les spectateurs devaient avoir l'impression de traverser un verger désert, des herbes mortes » (Dylan, 2005, 160). En niant les interférences avec le public, Dylan prêche en même temps le vrai et le faux. En effet, il n'a pas besoin de public parce qu'il en a déjà un, qui certes le fige mais qui existe bel et bien. Mais ne signifie-t-il pas que ce dernier marque les insuffisances d'un compromis figé aux années soixante (même si les activités artistiques des années soixante-dix et quatre-vingts comportent d'autres récits) ? Dylan ne réclame-t-il pas un renouvellement salvateur des audiences, au prix, non pas d'une visibilité pure et simple, mais au nom d'une réfutation du renoncement artistique ? Dans *Chroniques, Volume 1*, l'artiste -de son côté de la scène- évoque son propre corpus de chansons devenu étranger « mystérieux, traversé de courants trop sombres [pour parvenir] à leur métamorphose » (Dylan, 2005, 162). Le nouveau paradigme sera de « se mettre au service du public[330] » affirme-t-il (Dylan, 2005, 162) mais par réapprovisionnement des audiences et le refus du statu quo : « J'avais besoin de ce nouveau public – l'actuel ayant plus ou moins grandi avec mes disques, il ne me verrait jamais comme quelqu'un d'autre, ce qui

[327] La deuxième tournée avec Tom Petty à l'automne 1987 devient le laboratoire des leçons et des 6 concerts avec le Greatful Dead : les *setlists* changeantes et variées chaque soir sont tout à fait éclairantes à ce sujet et anticipent le concept entendu pour la première fois à Concord le 7 juin 1988.

[328]Si renaissance il y a, ce n'est pas forcément à travers les performances[328] jugées assez anecdotiques des 6 dates sur scène avec le groupe californien mais plutôt « la sorte de déclic » que représente les répétitions remuant le corpus de chansons et qui semble lui redonner confiance en se démarquant du « rabâchage de sa gloire passée » (*Rolling Stone magazine*, 2008, 67-70). Relevons également que le Dead renaît devant le public sur scène et avec la publication de l'album *In the Dark* après 7 ans de silence créateur.

[329]*Knocked Out Loaded,* Columbia Records, New York, prod, Bob Dylan, Dave Stewart,1986. Dylan aurait demandé que l'album ne soit pas réédité. *Down in the Groove,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, album non crédité, 1987.

[330] On retrouve dans cette citation l'idée première de La *Rolling Thunder Revue* consistant à jouer pour les gens (dixit Dylan à Larry Rasto Sloman), ceux qui ne viennent pas ou sont mal placés, et en même temps à l'époque des retrouvailles spirituelles de la scène des années 1960, la famille de Greenwich sur scène -dit David Blue- pour un remboursement au centuple (*Rolling Stone, Hors-série,* 2025, 36-46).

était compréhensible. (…) On venait voir et non participer » (Dylan, 2005, 162). N'y a-t-il pas dans le projet théorique dylanien de la fin des années quatre-vingts des formulations artaudiennes autour de la radicalité ? Par l'inversion des tendances, de la réputation et de la renommée, de la proposition musicale et interprétative et par l'élargissement du corpus interne mais aussi externe (la dimension de la reprise devenant incontournable) Dylan ne remet-il pas en cause l'idée de faire des concessions ?

Nous pouvons imaginer qu'il se réfère à la spécificité de groupes comme le Grateful Dead[331] avec qui il a partagé la scène quelques mois plus tôt en 1987. Dans *Philosophie de la chanson moderne* (2022), l'artiste américain donne des indications sur ce public qu'il semble idéaliser – et qui sanctuarise dans une certaine mesure le cadre de son éclosion new-yorkaise, lorsque l'auditoire se confondait avec l'artiste, lorsque le public folk de Greenwich Village en rupture avec le conformisme et en quête d'autres identités, cultivait des références et une vision commune, et égalitaires (tout est sourcé par Dylan, Van Ronk, Rotolo dans leurs déclarations ou écrits respectifs). Non sans une certaine nostalgie – qu'il dit pourtant ne pas ressentir – Dylan convoque ce monde – pour lui malheureusement irrémédiablement perdu – cet univers passant en une quinzaine d'années d'une citoyenneté d'idéalistes à une citoyenneté d'idéologues.

Rarement mis en avant dans la littérature consacrée au chanteur, le rapport et le lien que Dylan entretient avec le Grateful Dead sont loin d'être négligeables. Ils peuvent éclairer la relation complexe au public, mais également donner des clés pour renouveler ou restaurer un lien organique sans entraver la portée esthétique souhaitée. En 1987, lors de leur mini-tournée[332] commune sur les côtes Est et Ouest, le groupe oblige Dylan à revisiter plus ouvertement son florilège, le contraignant à piocher dans des chansons oubliées, voire jamais jouées en vingt-cinq ans de carrière, ce qui peut expliquer en arrière-plan la naissance du *Never Ending Tour* en 1988. Mike Campbell confirme le regain d'intérêt du chanteur pour son répertoire dans la dernière partie de la tournée commune avec Tom Petty and the Heartbreakers : « une expérience incroyable parce qu'on a travaillé des tonnes de chansons qu'on ne jouera pas sur scène » (Davidson, Fishel, 2023 416)[333]. Modèle durable et transversal ou bien lié à un moment

[331]Avec les *Rolling Stone* il partagera la scène en 1995 pour une tournée. Le public des Stones est également fidèle et discernable.

[332]Le groupe et Dylan se croisent de nouveau sur scène en 2003 pour quelques interventions du chanteur comme le 02 août. Post: Duane Brewster, « Dylan and The Dead 2003 Route 66 Raceway Senor » [Vidéo]. YouTube. URL
Dylan and The Dead 2003 Route 66 Raceway - 05 Senor (only time played with The Dead) (*YouTube.com*) Post: Old Henry Lee, « Dylan and The Dead 2003 Route 66 Raceway Johnny B Goode » [Vidéo]. *YouTube*. URL Bob Dylan & The Dead ~ Johnny B Goode (August 3, 2003) video single - YouTube

[333] Le choix des groupes successifs met certainement en valeur la contribution de l' éloge de la vulnérabilité. Le guitariste G.E Smith premier leader guitariste évoque son recrutement et le contrat signé avec Dylan au studio de répétition Montana dans la 56 -ème rue à New York. G.E Smith avec ses acolytes musiciens expérimentés préparent le matériel se pensant seul dans le studio. C'est alors que Dylan, tapis dans l'ombre depuis l'arrivée du groupe, se présente sur scène, commence à jouer, pour ce qui semble un beauf. Il s'arrête et demande aux musiciens s'ils connaissent la chanson *Pretty Peggy.* Dylan joue alors le morceaux puis enchaîne un set pendant trois heures: « Son énergie est monté d'un cran ». Dylan, affirme G.E Smith, est incollable dans tous les corpus de la musique traditionnelle et de l'Entertainment et il a lu tous les livres. Le producteur Elliott Rose appelle G.E Smith pour lui annoncer qu'il est alors embauché pour le premier Net de 1988. *Pretty Peggy* a décidé du destin de G.E Smith auprès de Dylan (les autres trios auditionnés ne la connaissaient pas). Dans les faits, Dylan leur avait fait passer une audition sans rien dire de tel. Selon le guitariste, « Dylan venait de faire deux tournées avec Tom Petty et Grateful Dead, des musiciens confirmés, établis, puissants avec du caractère et leur propre vie. Et là, en équilibriste, il voulait se contenter d'un trio, de quelques musiciens,

particulièrement délicat, l'importance du groupe californien dans la relance artistique du chanteur mérite d'être soulignée.

D'abord, résumons l'histoire entre le Grateful Dead, groupe iconique du communautarisme ou du communalisme (dans le sens d'un système administré par des musiciens, indépendant des figures imposées par le système), et le chantre – déclaré comme tel – de l'individualisme et élément marquant de la *Popular Music*. Dylan a des affinités particulières avec le leader Jerry Garcia[334]. Il écrit également avec le parolier du groupe (Robert Hunter né Robert Burns, traducteur de Rainer Maria Rilke) depuis l'album *Down in the Groove*[335]en 1987 puis dans le recueil *Together Through Life* (Hunter est co-auteur de neuf des dix chansons) en 2009. Il coécrit encore *Duquesne Whistle* sur *Tempest*[336] en 2012. Dylan assiste aux concerts du groupe, depuis le début des années soixante-dix puis partage la scène le 23 mars 1975, lors du concert caritatif *Students Need Athletics, Culture and Kicks* au Kezar Stadium de San Francisco. Ils entreprennent ensemble une mini-tournée de six dates durant l'été 1987. Il aurait voulu, selon certaines sources, rejoindre le groupe à deux reprises[337]en 1971 et en 1987. Le chanteur puise également dans le répertoire du Grateful Dead[338]. S'il n'avait repris que quatre chansons *Friend of the Devil*[339], *West L.A. Fadeaway*, *Alabama Getaway*, *Black Muddy River* sur l'ensemble de sa carrière, il en a rajouté pendant la dernière tournée *Rough and Rowdy* Ways (2021-2024) avec *Truckin'*, *Brokedown Palace* et *Stella Blue* ainsi que *Only a River* de Bob Weir[340].

Revenons à la genèse et aux mécanismes du groupe californien, ainsi que la mise en regard des deux entités en présence. Entre les modèles et les contre-modèles en mouvement, le collectif ou l'individu, les actes ou les dires, la confiance ou la défiance, le conflit ou l'harmonie entre personne et *persona*, le rapport à la propriété, qu'est-ce qui fédère et sépare le chanteur et la philosophie des musiciens du Grateful Dead ? Cela modifie-t-il la relation de Dylan au public ?

Ce qui rapproche Dylan et le Grateful Dead, c'est la vie sur scène[341], autour de publics éclectiques qui se renouvellent et s'agglomèrent. Le répertoire est étendu : quatre cent cinquante

logique non ? » in ARTHUR, Joseph 2020. « CTWIF Podcast Short: G.E. SMITH's secret audition for BOB DYLAN» in Youtube COME TO WHERE I'M FROM: THE JOSEPH ARTHUR PODCAST, [Disponible en ligne]. Récupéré de CTWIF Podcast Short: G.E. SMITH's secret audition for BOB DYLAN (consulté le 24 août 2026)

[334]Dylan croise Jerry Garcia et Robert Hunter à Monterey le 18 mai 1963, alors membres du Wilwood Boys (Davidson, Fishel, 2024,99). Garcia adapte *When I paint My Masterpiece* en 1972. Jerry Garcia rejoint Dylan sur scène au RFK Stadium, Washington, D. C pour la dernière fois le 25 juin 1995. Il meurt le 9 août de la même année.

Jerry Garcia a confié que *Bringing It All Back Home* a été un revelation (Bigot, 2024,32). L'admiration se retrouve également dans les mots de Bob Weir à propos de *A Hard Rain's A-Gonna-Fall* : « Je pense que les cieux se sont ouverts et quelque chose a transité à travers lui » *(Rolling Stone Hors-série, 2025,56).*

[335] *Silvio, Had a Dream About You Baby, Ugliest Girl in the World.*

[336]*Tempest,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2012.

[337]« Déjà en 1971, il avait pensé rejoindre les Grateful Dead », « À l'issue de la tournée de 1987, [il] se serait bien vu continuer avec le groupe de façon plus ou moins permanente » (…) « Phil Lesh s'oppos[ant] à ce que Dylan joue avec eux régulièrement » (…) in GUILLEZ, François. 2021. *Bob Dylan une biographie*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, p-366.

[338]Le répertoire de Dylan fait partie des *setlists* du groupe. Ils ont enregistré un album de reprises dylanienne : *Grateful Dead Postcards of the Hanging*, Arista, 2002.

[339]Il chante le Grateful Dead pour la première fois en 1990, avec *Friend of the Devil*.

[340] GOUVRION, Alain,« Bob Dylan poursuit son hommage au Grateful Dead », *Rolling Stone magazine*, 27/06/23

[341]« La scène est le seul endroit où l'on peut être qui l'on veut » déclare Dylan en 1997 (Davidson, Fishel, 2023).

chansons pour les seconds, plus de six cents chansons pour le premier (si l'on ne tient compte que de leur répertoire respectif). Le Grateful Dead a donné 2314 concerts. Le 19 avril 2019, le seul *Never Ending Tour* fêtait le trois-millième concert. Dylan et le Grateful Dead partagent également la volonté de proposer une musique mouvante, basée sur l'improvisation et l'expérimentation, liée au moment et se réinventant dans et par la performance. Les affinités se trouvent également dans les reprises innovantes de titres issus des genres musicaux américains. Une autre similitude remarquable est le fait de tourner, sans promouvoir de disques (Dylan propose rarement des tournées visant à exposer le dernier album en date sinon de manière ostentatoire, comme avec le tour *Rough and Rowdy Ways* ou les tournées chrétiennes de 1979-1980 et auparavant avec la trilogie rock). Les morceaux ou la chanson étant la matière première de l'élaboration scénique sont vécus comme des respirations, et non comme une suite de chansons à succès, à empiler pour le bonheur présumé des spectateurs. Le groupe et le chanteur acceptent de montrer leurs faiblesses sur scène, l'expérience faisant partie intégrale de la performance, une présentation visible des impermanences.

Dylan n'a jamais cessé de jouer et de chanter sans dissimuler la déliquescence vocale selon les périodes, l'oubli des paroles, les approximations des soli à la guitare ou au piano. Le public du Grateful Dead a accepté au nom de l'expérimentation l'erreur et les oublis[342]. Utilisons la formule du designer Gaetano Pesce[343], philosophie du vrai créateur qui entend prôner comme quête « la beauté de l'imperfection (*il malfatto*) [voulant] libérer l'objet de l'obligation de l'identique ». Les enregistrements des concerts ont instauré une mythologie autour de leurs apparitions. Mais au lieu de promouvoir le disque, le Grateful Dead promeut le concert comme épicentre, ce que Dylan s'attèle à faire à partir de 1988 avec le tour sans fin (entre 1990 et 2023 ne sortiront que six albums de chansons nouvelles). Pour la sortie du *Bootleg volume I-3*, Dylan réfléchit sur le processus créatif et son exposition : « Mes chansons ne sont pas aussi bonnes que ça, c'est la façon dont elles sont jouées sur scène qui importe vraiment[344] » (Guillez, 2021, 401). Enfin, Dylan et le Grateful Dead à partir de formulations différentes, entendent protéger et garder jalousement leur image respective, Dylan par le refus de se livrer aux confessions et luttant contre les intrusions, le Grateful Dead en la confiant à ses fans[345].

Toutefois, le chanteur et le groupe diffèrent sur des points notables, justement dans l'alliance avec le public d'abord par la gestion des enregistrements, mais aussi, et surtout, dans la mesure des audiences. Le rapport à la propriété intellectuelle est sensiblement différent. Dylan est

[342]MINTER. 2013. « The Grateful Dead : la communauté de fans et le marketing au sein du mythe in *MusicMug,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.musicmug.fr/grateful-dead-marketing-et-fans/ (consulté le 10 octobre 2023).
[343] LORELLE, Véronique, « L'influent designer italien Gaetano Pesce, soucieux de l'art *accessible à tous*, est mort », *Le Monde,* 5 avril 2024.
[344]Il rajoute : « C'est de l'interprétation, c'est comme la danse. Les disques viennent de tout cela n ça ne va pas dans l'autre sens ».
Le *Bootlegs Vol 1-3*, à propos du disque 3, « Dylan flippait pendant toute cette période pour deux raisons contradictoires. Il voulait échapper à sa célébrité incontrôlable et retrouver la paix, et en même temps il avait la trouille de décevoir son public à chaque disque et chaque concert : il avait perdu la grâce (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 50-52)
[345]*Ibid.*

sourcilleux, quand il s'agit de ses droits d'auteur (depuis le refus du piratage par l'extension des *copyrights* et de la parution des *Bootlegs* – stratégie marketing mise en place depuis 1991[346]). Le procédé qu'il abhorre a pourtant participé à la diffusion de sa musique et de sa mythologie[347], surtout pendant son absence (1967-1973). Cela lui a permis de converser à distance avec le public folk et rock, tout en offrant une aura légendaire aux apparitions et séries de concerts entre 1968 et 1987 (il sortira cinq disques *live* officiels entre 1974 et 1984).

A contrario, le Grateful Dead, « en guérilla larvée contre l'industrie et ses profits, encourageait les enregistrements de ses concerts, la musique n'est pas une propriété inaliénable, juste une offrande » (Le Vot, 2017, 144). Le groupe californien, dès 1984, permet aux *Tapers* d'enregistrer ses concerts sur la table de mixage officielle. Cette offre gratuite établissant sa notoriété est à mille lieues des décisions procédurières que Dylan utilise encore en 2023 (les téléphones portables sont interdits dans les concerts et les écrans éteints lors de son apparition au *Farm Aid* en septembre 2023, avec l'ex-groupe de Tom Petty).

Par ailleurs, Dylan jalouse et protège *sa personne* quand le Fan Club du Dead a droit aux détails de la biographie des membres. Le concept est d'inclure l'auditeur fidèle, de soigner sa *fan base* appelée *Deadheads,* dans le partage d'expériences uniques et communes, égalitaires à rebours de l'industrie musicale déifiée. Les spectateurs dans l'organigramme sont admis comme membres, co-constructeurs de la performance et de l'histoire. Le Grateful Dead s'appuie sur la loyauté des fans qui cogèrent le système édifié, par l'octroi de temps donné à la communauté. Dylan ne supportait pas à la même période l'intrusion de fans dans sa propriété de Woodstock, n'entrevoyant dans la proximité que l'écueil de sa liberté personnelle et artistique. Dans les années quatre-vingts, Il fait presque naturellement le constat d'une absence de base solide permettant de continuer à tourner, une impersonnalité sémantique entre le public et lui.

Cette alliance de circonstance entre Dylan et le Grateful Dead de 1987 révèle peut-être une collaboration musicale incompatible, quant à l'essence de leur univers respectif, et en lien avec la géographie. Le guitariste du E Street. Band, Stevie Van Zandt semble y décelé un scission. Dylan lui avait demandé de venir en studio en Californie pour évoquer la production de son prochain disque (préparation d'un album de reprises 1986-1987). Il remarque que les racines de musique dylanienne se situent sur l'*East Coast* alors que « les gars de la *West Coast* étaient de race différente (…). Bob trainait avec le Grateful Dead, et avait enregistré un album live avec eux. Peut-être subissait-il leur influence ? ». Le guitariste déconseille à un Dylan décontenancé de ne pas faire ce disque (une série étranges de titres des Doors, de Jefferson Airplane et de Procol Harum, une *setlist* d'un bar band de 1967), l'incitant à revenir à ses racines

[346]Rappelons que Dylan a été piraté également officiellement par sa maison de disque *Columbia* en 1973 lorsque le chanteur a voulu quitter la maison de production pour rejoindre Azylum.
[347]*La Recording Industry Association of America* considère Dylan comme l'artiste le plus piraté de tous les temps (Davidson, Fishel,2024, 309)

[Conseil que Dylan semble avoir suivi en 1992 et 1993[348] avec *Good As I Been to You* et *Gone World Wrong* et avec le projet avorté des *David Bromberg Sessions* en 1992] » (Van Zandt, 2025, 229).

Alors, qu'est-ce qui établit la distance déterminante entre lui (aux dizaines de chansons connues et reconnues) et les groupes constitués avec un public bien défini ? Le rituel d'éloignement des fans (baptisés tardivement *les Bobcats* afin de permettre à d'autres spectateurs de s'approcher est symptomatique d'une attitude constante. Cette permanence entraîne des relations qui peuvent être jugées instables dans la communication avec les fans.

Dylan entend-il, dans son livre de commentaires de 2022, sur la thématique de l'osmose qui relie le Grateful Dead à son public, toucher l'auditoire, l'encourager à participer non pas du haut des certitudes mais du haut de l'incertitude et de l'instable ? L'idée sous-jacente serait de sortir de la relation dialogique normale, définie clairement entre la scène et la salle, pour rejoindre un point de rencontre réel surprenant l'artiste et le spectateur. Car, plus encore pour le chanteur, la singularité et la philosophie musicale du Grateful Dead ne se dissimulent-elles pas dans le rapport performatif improvisé, dans la recherche des nouveaux états de conscience, marque de fabrique du groupe et par à-coups chez le chanteur ? Stanley J. Spector rapproche le groupe de « l'instant présent » de Nietzsche, formulé dans l'idée de l'éternel retour du même, le pouvoir d'attraction et de conversation de l'artiste envers le public et du public chambardant l'identité de l'artiste : « si le public était vraiment bon, et qu'il commençait à le sentir, alors c'est le public qui jouait les Dead ». Le leader du groupe Jerry Garcia définit précisément ces tensions du relâchement et de la friction, de l'éphémère et du non répétable dans « ces moments, [où] tu joues, et que toute la salle devient un seul être… Ce sont des moments précieux, mec. Mais tu ne peux pas les chercher, et on ne peut pas les répéter[349] » (George-Warren, 1995, 64).

Dylan en faisant l'éloge du Grateful Dead, s'intéresse-t-il aux transmutations entre salle et scène –, choses qu'il a vécues sans les chercher pendant la tournée de 1965-1966 ? Comment dépasser ce qui est attendu par le public ?

Les membres du Grateful Dead ne cherchaient pas à jouer les *leaders,* laissant la rencontre guider le partage (Greenfield, 1996, 76) (…). Musiciens et public étaient-il si proches que pour reprendre les termes de Garcia lui-même, : « la salle entière ne faisait plus qu'un[350] » (George-Warren, 1995, 64) ?

Entre 1965 et 1988, Dylan entend réécrire systématiquement son répertoire (par le rythme, la voix, le phrasé), mais la nouvelle version devient la norme de la tournée, figée dans sa nouvelle

[348] Michael Simmons remarque avec humour que Dylan préférait s'en remettre à monsieur Domaine public. (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 55).
[349] *Ibid*
[350] SPECTOR, Stanley-J. 2012. « *Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience* » Tr.fr Alexandre Tanase, in Volume *! La revue des musiques populaires 9 :02 2012.* pp. 91 -105 [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.4000/volume.3284, (consulté le 10 octobre 2023).

forme. Le pari du déplacement ou du renversement n'est saisi qu'à moitié. Alors que, dès le concert de Concord, en 1988, tout doit être renouvelé et dépassé. L'interprétation en concert doit surprendre et révéler un « possible », en fonction de l'humeur du chanteur et de la salle, des musiciens et de l'ambiance générale. Dylan conçoit-il alors le concert comme un moment d'affrontement avec le public ou une rencontre avec d'autres ouvertures ?

Comment retrouver ce qui a été déjà expérimenté ? N'est-ce pas le problème central de Bob Dylan à partir du 27 mai 1966 (au soir du dernier concert à Manchester lors de sa première tournée mondiale) et qui sera la problématique de toute une carrière artistique ? Comment, alors que l'on a atteint des sommets, éviter le délitement, tout en tentant d'engager un dialogue avec ce qui était mais qui a disparu ? N'est-ce pas l'échec programmé qui devient le moteur de la réinvention, avec tous les tâtonnements que cela suppose ?

Dans les interviews de 1965, Il disait accepter le tumulte, contre l'ordre dénoncé dans la période des luttes civiques ; les nouvelles chansons dissipant la raison au profit du ressenti pour dépasser même les vérités de la pensée issue d'un engagement – somme toute et quoiqu'il dise- politisé.

2.3.3 La respiration par la chanson

Bob Dylan essaie-t-il - dans ce moment de crise sur son chemin - intuitivement de produire ou de proposer ce que réussit à faire le groupe californien avec son public à savoir de : « transforme[r] musicalement les musiciens et le public, et transform[ant] leur conscience[351] » ? Il serait en effet étonnant que la coïncidence entre la mini-tournée de 1987 avec le Grateful Dead et le début du *Never Ending Tour* en 1988 soit de l'ordre du fortuit. Pour le meilleur et pour le pire, que cela fonctionne ou pas depuis 1988, il s'agirait en performant de faire place à des instants uniques nés de l'inconscient. Stanley J. Spector évoque une présence qui « présuppose une conscience disposée en une structure dualiste, non-intentionnelle[352] », l'instinct rééquilibrant la culture dominante basée sur le rationnel que Nietzsche dénonce en réinvestissant l'existence vécue, aux détriments des vérités supposées couvertes par la raison. Est-ce que ce dialogue primordial et privilégié que Dylan veut entretenir avec les chansons proposées sur scène favoriserait l'échange entre le public et l'artiste ?

Comment inverser le rapport dans la co-construction vécue comme une mise en scène pendant la deuxième période ? Par la suite, y a-t-il réellement co-construction ? C'est la question que l'artiste semble se poser. En effet, pour la première fois, ce n'est pas la vacance sur scène qui relance le processus d'adhésion mais l'hyper présence, une existence scénique

[351] *Ibid*
[352] *Ibid.*

géographique et répétée comme l'affirmation d'une habitude contre l'exception. Ainsi, le chanteur demande à son producteur de revenir jouer plusieurs années dans une même ville et dans un même lieu. Le *Never Ending Tour* devient le lieu de l'expansion, propose six mille heures de musiques en 2017, cinq cents jours pour tout écouter, « Les trois-cinquièmes de la planète visités » (Carrera, 2017, 10). La multiplication des prestations brouille donc les repères, car le statut de légende est une petite mort artistique et faire revenir les auditeurs ou les fidéliser, est la gageure (Dylan, 2005, 161). Assurément le rapport duel est modifié pour assurer le flux autour de la curiosité et d'une exploration. Celle-ci, partagée ne devient-elle pas une forme déviante de co-construction ? Ce dispositif doit permettre au chanteur d'avoir toute latitude pour expérimenter, dans les marges du présent. Il récupère un espace de manœuvre évident qui en retour contrarie et neutralise les volontés conformistes du public. La première partie du *Never Ending Tour* puis la période de la trilogie du répertoire de Frank Sinatra des années 2010 font entendre de nombreuses chansons, dont Dylan n'est pas l'auteur. Gardons-le à l'esprit, est-ce que la *Rolling Thunder Revue,* qui était déjà un système évolutif et non fermé (mais dans un cadre collectif), ne portait pas déjà en elle les germes de la proposition de 1988 ? Oui, selon nous. La proposition vise la présentation exhaustive des musiques américaines en hommage face au répertoire commun.

Quant à son catalogue (souvenons-nous, six albums seulement entre 1992 et 2023 pour sept albums de reprises dont un triple), il est fondé justement sur cette intertextualité avec la tradition et la culture rock, en exhumant du passé les traces de la modernité. Rappelons qu'à partir de 1978, il voulait proposer autre chose que son corpus mais se soumet aux déterminations du public (cf. chapitre 3.1) et de la maison de disques. Avec le *Never Ending Tour*, la performance deviendra contrastée, casuelle mais jamais linéaire. Dylan entend permettre ou offrir de l'inconfort pour réactiver les réflexes de l'écoute, pour remettre le spectateur dans son espace de participation. Y a-t-il alors réellement co-construction ?

Mais si la chanson est bien le *process* de rencontres et de co-construction, n'est-ce pas ce qui découle du rapport viscéral à la scène et non au disque ? « Seuls les gens qui voient les spectacles savent ce que je fais » (Davidson, Fishel, 2023, 455) répond sentencieux l'artiste américain. Le reste du monde peut tout juste l'imaginer.

Comment inventer ou réinventer le principe de co-construction ? Le public juge souvent la nouveauté comme menaçante ou la perçoit comme déformation. Dylan l'a expérimentée à ses dépens, sans que cela n'entrave réellement sa carrière sur le long cours. Il a toujours élargi le spectre, admettant la possibilité de décevoir à plusieurs reprises et de fragiliser les clés de son succès. Demeurer artiste ne consiste-t-il pas à dégrader l'image, aussi ou surtout si celle-ci bascule dans l'iconographie ?

De cette observation d'une décomposition des audiences ou d'un public réellement identifiable, le chanteur semble tirer des conclusions positives. Dans *Chroniques, Volume 1,* la co-construction active passe par la régénérescence et le découragement. Mais l'architecture du projet, qui semble extraite de l'observation du Grateful Dead, débouche sur une tout autre approche. Plutôt que de chercher à conserver une position fortifiée sur les acquis de la renommée ou encore d'essayer de remettre à l'ouvrage des recettes déjà expérimentées, s'agit-il de changer la nature du public ? Entend-il griffonner dans un premier temps le principe d'éloignement des attentes (le rapport nostalgique ou passéiste à la scène et ce que Marcus formule en tant que perte de sens artistique au profit d'un carriérisme de circonstance entre 1968 et 1988) avant de repenser la chanson en tant qu'exploration indispensable à sa survie et de celle de l'artiste ? Dylan va se renouveler, mais plutôt s'inventer de nouveau.

Lucide, Dylan avoue son impuissance en constatant que le public qui a grandi avec lui ne le verra jamais plus autrement (Dylan, 2005, 169). Ses tentatives depuis la *Rolling Thunder Revue* se soldent par des demi-succès ou demi-échecs. Donc, c'est par la conquête laïque ou la quête mystique de nouveaux publics, d'abord sur son espace géographique traditionnel (Amérique du Nord, Europe occidentale, Japon, Australie/Nouvelle-Zélande depuis 1966) mais aussi en étendant son emprise à quatre continents, qu'il réussit à déjouer les situations d'apathies. L'annexe V montre la toile que tisse le chanteur année après année depuis 1988 : visite des pays d'Europe orientale, d'Asie (Chine, Vietnam), d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud dans son entreprise de diversification. Si nous affinons les mécanismes du processus, les pays habituellement visités (en 1966, puis depuis 1978) ne se résument pas ou plus aux grandes villes mais aux villes moyennes, disséminées sur tout le territoire. Le tour devient un laboratoire de l'expérience élargie à tous ceux qui sont souvent exclus : Bob Dylan va chercher le public.

Aux États-Unis, l'idée est de jouer dans les mêmes endroits en y revenant très régulièrement Si les fans reviennent naturellement, un autre public s'agrège entre curiosité, rattrapage et découverte, mais sans attentes excessives. En s'adressant à des individus (qui choisissent ou pas de revenir) et non au collectif, le chanteur réinvente-t-il un principe de co-construction qui n'a de sens que si l'auditeur n'a de cesse de questionner son appétence sans *a priori*, de se repositionner dans l'écoute active ? Le principe sous-jacent est d'accepter la désillusion, la déception, le rejet et l'abdication mais par l'effet inverse, de permettre ce que Umberto Eco appelle de ses vœux (une chanson qui échapperait à l'auteur, lui-même auditeur, et au public en tant que communauté ou individualité). La théorie de Maxime Decourt sur le droit à mal lire (ici à mal écouter) prend-elle toute sa signification, avec le Dylan du *Never Ending Tour* : vous pouvez aimer ou ne pas aimer octroyez-vous donc cette liberté ? La co-production semble au

service d'une élaboration sans préalable presque nietzschéenne de l'éternel retour, d'une assise sur les fondements du présent.

2.3.4 Eloge de la reformulation et constat de la dissociation ?

Comment concilier les réalités de la personne et de la *persona* ? Comment réussir à se maintenir dans le monde mouvant d'un l'univers incessamment soumis aux progrès technologiques, et qui résonnent dans les mutations de la société ?

Ce que Bob Dylan constate à la fin des années soixante, c'est le pouvoir supérieur de l'existence sur le spectacle et l'art de faire chanson : « Comparé à la vie, l'art est sans importance, et vous n'avez pas le choix » deviendra son adage artistique en 1988 (Dylan, 2005, 132-135). Écrivain s'auto-analysant et évoquant les promesses trahies envers lui-même dans *Chroniques, Volume I,* se sentant chanteur et performeur finissant : « ruine vide et calciné, (…) troubadour des années soixante, (…) relique du temps passé » (Dylan, 2005, 161), la troisième carrière que Bob Dylan commence en 1988 n'est-elle pas d'abord un dialogue ou une relation complexe entre la personne et la *persona*, un travail d'honnêteté artistique duale, de l'altérité en soi (face à la création et que le chanteur tente de décrire dans *I and I*[353]) ? Au concert de Locarno en 1987, le chanteur évoque

> un mécanisme pour redonner vie à la formule en panne (…) J'étais devenu un autre interprète, inconnu au vrai sens du mot. En plus de trente années de scène, je n'avais jamais vu ces régions-là, n'y étais jamais allé » (Dylan, 2005, 166 -167)**.**

2.3.5 Reconnaissance du public : le piège et la libération, le contemporain et le moderne

Comment appréhender Bob Dylan sans saisir le mouvement qui l'anime, privilégiant la spontanéité et l'imprévu d'où naissent les grands moments esthétiques ? Est-il cet espace de libération ou bien fait-il entendre le piège et l'enfermement dont on ne sait se dépêtrer, le public étant le gardien ? *« Sacrifice was the code of the road* » se récite le narrateur de la chanson *Where Are You Tonight (Journey Through Dark Heat*[354]) en 1978. Plus que tout autre question, c'est certainement la plus ouverte.

Où trouver le courage d'agir ou de partir, de changer quand tout nous retient ? Présumer des attentes de l'autre est une gageure. Selon Jankélévitch, ce « courage est la vertu du commencement[355] ». Ce qui différencie Bob Dylan de ses publics, n'est-ce pas d'abord et en

[353] *I and I,* expression des Rastafariens, dualité entre l'humain et le divin, conflit entre la personne réelle et la persona. Certains rapprochements ont été fait avec la mystique juive (voire chrétienne). Dylan fréquentait la mer des Caraïbes dans cette période (cf. chapitre 3.1)
[354]*Street Legal,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1978.
[355]VAN REETH Adèle, « Le courage selon Vladimir Jankélévitch » in *France Culture* [Disponible en ligne]. Récupéré de Le courage selon Vladimir Jankélévitch : France Culture - Adèle Van Reeth : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive, (consulté le 20 novembre 2023)

premier lieu, le rapport à la musique, à la signification interne de la musique, lorsqu'il déclare « Aujourd'hui, encore, je n'écoute pas de la musique de la même façon que le consommateur[356] » ? Le chanteur lui-aussi est en demande de réponse parfois lorsqu'il observe : « Je ne sais pas pour quelle raison, les critiques m'appliquent d'autres standards[357] ». Pareillement, un chanteur sans public s'interroge sur la valeur réelle mais symbolique du public. Il en a même fait quelque fois un laboratoire. La tentative du 23 novembre 2014 (*Experiment Ensam*, à l'Académie de musique de Philadelphie) de donner un concert devant un seul spectateur) qu'il salue à la fin de la prestation (*le « un » dans tous les autres*), puis celle du 18 juillet 2021 (show filmé sans spectateur diffusé sur le site *Weeps* intitulé *Shadow Kingdom)* malmènent la thèse d'un chanteur se désintéressant des attentes et de l'altérité.

Le public doit-il accompagner le mouvement ? É*v*oquant la chanson de Willie Nelson, *On the Road Again* dont la thématique est de ne jamais s'installer nulle part (une mise à jour de Kerouac), la chanson fait l'éloge de l'idée de communauté, de partage et de plaisir : Dylan entrevoit-il la route en son contraire avec « ces nids-de-poule, le cahot, la fatigue… Parce que la route est multiple » (Dylan, 2022, 103) qui pourrait rassembler un public rêvé, si celui-ci faisait l'effort d'adhérer à la cinétique ? Depuis 1974, par bribes, mais avec plus d'évidence depuis 1988 et le *Never Ending Tour,* Bob Dylan vit comme ses héros, nomades, bluesmen du Delta, *gamblers* et *ramblers,* musiciens itinérants d'antan, forains : « il est libre mais il en a accepté le prix » (*Le Monde, Hors-Série,* 2011, 8). Dès 1963, il n'a eu de cesse d'interroger ses croyances par un besoin urgent de cinétique, son art rejoignant la vie : « la mélodie éphémère qui sans cesse nous échappe[358] ». Ce que manifeste chacune des tentatives de la confrontation avec son ou ses publics, est-ce de vouloir comprendre les mécanismes qui font durer ? Pourquoi sinon, serait-il encore-là ? Que les diverses expériences – quelles que soient les situations – aient été ou non des succès (et cela demande du jugement à distance ou au moins de s'en remettre au moyen terme), Bob Dylan est un artiste unique parce qu'existe à son avantage, ou à son désavantage, la problématique du « bouger sans cesse », tout en conservant un public possible, les deux se confondant ou se désassemblant. L'idée du *Never Ending Tour* n'est-elle pas de faire coller la scène à la vie, le plateau ce terrain vague, où « seul hier est resté et où demain n'est rien » (Dylan, 2022, 343) ? Le public devient le protagoniste de *l'Open Road* (du connu au méconnu, du centre à la périphérie) où « chaque ville [est] tremplin [de] la suivante » (Dylan, 2022, 243) dans une théorie cyclique de tournées (déjà en jeu dans une discographie largement dessinée par les règles de trois).

[356]Serge Kaganski, « Bob Dylan Interview exclusive : interview 30 ans plus tard », *Les Inrockuptibles* n°122, octobre 1997.
[357]MOSBRON, Egil. 2015. *Bob Dylan's MusiCares Award Speech.* [Disponible en ligne]. Récupéré de Bob Dylan's MusiCares Award Speech 2015 (audio) | Born To Listen, (consulté le 20 juillet 2020).
[358]*Ibid.*

La tournée *Rough and Rowdy Ways* 2021-2024 interroge le changement en ne faisant bouger les lignes qu'à la marge. Pourquoi le chanteur décide-t-il de faire savoir à ses auditoires, que ce qui sera joué ce soir le sera de nouveau à l'identique le lendemain et ce, lors des deux cent deux apparitions ? Qu'est-ce qui amène Dylan à neutraliser ou à libérer ses publics de l'emprise du show en utilisant toutes les arguties, pour que l'éveil soit des deux côtés de la réception ? En voulant se défaire de l'emprise, est-ce que le chanteur a réussi à opérer des transformations dans les attitudes du public vis-à-vis de la *Popular Music* ?

Ne faudrait-il pas, pour conclure ce chapitre consacré à notre problématique - et peut-être pour l'affiner - convoquer le concept de *dé-coïncidence*[359] (décliné autour des mots-clés de *coïncidence/dé-coïncidence*, d'*écart*, d'*entre* et de transformations silencieuses), développé par François Jullien, philosophe, pour nimber le phénomène Dylan ? Est-on artiste si on se *dé-coïncide* de l'art déjà fait ? Est-on artiste si on ne dépasse pas les coïncidences qui vous ont placées là et qui dans l'après, vous condamnent au surplace ? Place unique ou singulière que Bob Dylan a occupé sur le temps long dans la musique du spectacle, la notion de création est davantage à interroger. L'artiste ne doit-il pas se *démythologiser*, se décaler de la pensée de sa création et de son origine, intercéder avec le monde de la théorie à la pratique, se dissocier du déjà fait pour exister réellement, sincèrement et non authentiquement ? Dylan ne dit-il pas en guide de compréhension que : « pour [lui] la relation entre un artiste et le public est tout sauf une affaire de copains[360] » ? Et plutôt que de se répéter, ne doit-il pas se reprendre pour anticiper, pour se mettre en situation de réémerger en innovant ? Soixante ans d'une route entre musique populaire traditionnelle et *Popular Music*, n'attestent-ils pas des efforts consentis par l'artiste et ses publics pour se connaître ou se reconnaître, pour s'inventer mais surtout se réinventer ?

Nous allons tenter de répondre à ses questions dans la suite de ce travail, en analysant trois créations majeures de Dylan et leurs réceptions (chapitres V et VI). Au préalable, il sera nécessaire de cerner le personnage Dylan (chapitre III) puis le mythe (chapitre IV) avant d'entrer dans son univers musical, à la fin de ce chapitre.

[359]JULLIEN, François. 2017. *Dé-coïncidence : D'où viennent l'art et l'existence ?* Paris, Grasset.
[360] VENNER, Jann S, « Bob Dylan Hits the Big Themes, From Religion to the Atomic Age », *Rolling Stone*, 11/05/2011[2007].

Chapitre III

La construction d’un personnage

3.1 « Self Portrait » Dylan par Dylan : une fiction assumée – le malentendu voulu

« Je me suis faufilé dans l'art pour échapper à la vie, je pourrais bien formuler la chose ainsi, a-t-il dit. J'ai attendu le moment le plus favorable et je me suis esquivé hors du monde et dans l'art, dans la musique, a-t-il dit. Comme d'autres s'esquivent dans le soi-disant art pictural, dans l'art dramatique, a-t-il dit. Les gens qui, comme moi, sont au fond de *véritables détestateurs du monde,* s'esquivent d'un moment à l'autre hors du monde détesté et dans l'art qui est, en fait, complètement en dehors de ce monde détesté ». Thomas Bernhard *Alte Meister – Komödie* (1985).

« Obstacle et opportunité sont similaires. Les sages savent exploiter les deux » Niccolo Macchiavelli (*Le Prince* ou *Discours sur la première décade de Tite-Live* , 1531)

Depuis 1962, année de son apparition dans le monde de la musique, Bob Dylan vit en compagnie du malentendu et en l'assumant le plus souvent. Pour partie, ce malentendu a été voulu ou du moins engendré par une série d'actes, de décisions, de volte-face mais aussi de volontés farouches d'imposer une démarche et des directions aussi contradictoires puissent-elles paraître sur le court terme, voire le moyen terme. Ces choix ont donné à son parcours un cours tumultueux. Nous pourrions presque parler d'éthique du malentendu en tant que règles de conduite à tenir pour suivre un cap ou en changer. Certaines étapes ont pu, au cours de chaque décennie, être jugées décevantes, il n'en demeure pas moins que le chanteur a bénéficié d'un succès assez constant pendant soixante-trois ans, en sachant justement se renouveler, en évitant surtout de se répéter, ce qui est la marque même d'un art abouti. Mais avec Dylan, les malentendus se dissipent avec le temps pour rebondir ailleurs. Après l'obtention du prix Nobel, le consensus est devenu étrangement la norme. Les albums critiqués à leur parution sont réévalués avec le temps et dans une perspective historique (qui montre des invariabilités, des filiations[361]) et renaissent à la lumière d'un nouvel événement ou d'une relecture du passé[362].

La biographie incomplète semée par Dylan et les nombreux travaux biographiques et kaléidoscopiques (sur le personnage et sur son travail d'auteur-compositeur-interprète depuis les années soixante-dix), par le recoupement et les liens qui chevauchent les décennies, permettent d'envisager le malentendu comme un symptôme partagé et produit par les différentes parties en présence : le chanteur, les musiciens, les exégètes et critiques de l'œuvre dylanienne, les auditeurs attentifs ou simplement à l'écoute d'une période.

Ainsi apparaît l'autre malentendu, le malentendu subi qui se divise en deux entités différentes. La première est en lien avec le regard des critiques, exégètes, universitaires et journalistes que l'artiste juge très souvent déformé. La deuxième provient des sources et des

[362] « Avec le recul, l'album [Nashville Skyline] s'avère agréable » (Ducray, 1971, 173). Alessandro Portelli note les différences mais surtout les similitudes avec les chansons chrétiennes de *Slow Train Coming* et l'auteur -compositeur de *The Times They Are A-Changing.* : « Certains procédés linguistiques, certaines approches poétiques ressemblent beaucoup à celles élaborées dans *The Times They Are A-Changing* (comme construction rhétorique, comme métrique, et style musical : continuité formelle et linguistique) » (Dylan, 1980, A cura du Marina Morbiducci e Massimo Scarafoni , 242-252)

témoignages. En effet, retenons l'importance des témoins, ce premier public dylanien, celui pour qui il joue sans fard et dans une attitude d'attentes réciproques.

Enfin, entre les malentendus voulus et éprouvés que traite cette thèse, il y a cette relation complexe et centrale, parfois délicate et souvent contrastée, avec le public. Mais ne serait-il pas plus judicieux d'évoquer la notion de public au pluriel, lequel, encouragé ou découragé est confronté aux changements que le chanteur impose à ses répertoires variés ? Depuis 1962, en assumant des radicalités, ces changements consistent en choix jugés déraisonnables, décalés ou visionnaires, en avancées ou en reniements, en refus des formes de l'immobilisme (qui sont souvent la marque de fabrique de la société du spectacle).

Le récit biographique peut s'organiser à partir du point de vue des faits, des jugements, des analyses ou souvenirs et commentaires de Dylan et des différentes sources selon les époques, dans les quatre périodes artistiques et la période de formation (1941-1961). Formulons donc une histoire des malentendus à travers les fictions que Dylan assume.

Ces dernières construisent un récit formulé en cinq périodes chronologiques. Toutefois, il est utile de préciser que Dylan se comprend davantage à travers la déconstruction que par les constructions successives. La linéarité de l'histoire ne dit pas grand-chose de l'ensemble, puisque le chanteur passe naturellement de la fiction à la réalité et vice versa. Les recherches théoriques entreprises par Auslander et Hirschi permettent de saisir en partie la méprise autour du jeu d'un artiste, se mouvant dans un espace constitué de trois tableaux : le Dylan réel, la *persona* et le personnage.

Nous proposons le découpage suivant :

- La période de l'enfance, de la jeunesse et des premiers apprentissages (1941-1961) entre désir de liberté et conformisme social.

- Le début des années soixante, époque où « les pop blanches et noires commencent à se ressembler à l'évidence » (Davidson, Fishel, 2023, 121-123). Bob Dylan s'apprête à exploiter ces convergences dans son *Cutting Edge* (1961-1968) aux chansons sincères et dynamiques et aux refrains entêtants jusqu'au titre *Lay Lady Lay*[363]. Il se coule dans des esthétismes pour ensuite les dépasser (la tradition folk et la chanson néo-ethnique d'abord, puis une démarche proche du Dadaïsme[364]et des courants de la trilogie rock (1964-1966) dans une perspective surréaliste et dans une approche que les situationnistes ne renieraient pas, même s'il n'est pas certain que Dylan ait eu connaissance des théories de Debord[365]).

[363] *Nashville Skyline*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1969.
[364] Dylan utilise le collage et les associations libres dès le début le début de ses textes créatifs constate Lucy Stance (Davidson, Fishel, 2024 121-123).
[365] Ce rapprochement est rendu possible dans l'ouvrage de Robert Martin : MARTIN, Robert, 2018. *10 jours avec Bob Dylan récit,* Paris, Ptyx éditeur.

- La période intermédiaire (1969-1988) qui peut se résumer en une réappropriation de traditions musicales (dont certaines jugées à contre-emploi) et des formes d'acceptation de l'ordre social dans la créativité mais aussi dans la vie de tous les jours : la famille (1969-1973) puis ses avatars, la crise de couple (1974-1978) qui rejaillit dans la conversion chrétienne. Par ailleurs, Dylan se débat avec les contradictions du carriérisme (thèse développée par Greil Marcus principalement). Il convient également d'ajouter que cette conversion au christianisme peut se lire comme une ouverture, voire une continuité [pouvant être jugée anachronique au regard de l'histoire de la personne] d'un parcours autour des deux Testaments (mais déjà visible sous certains aspects dès 1962) de notre point de vue.

- La révolution passéiste (moderne dirait Dylan) et la renaissance artistique (1988-2006) : l'utilisation des décennies musicales, pour se réinventer dans l'ordre décroissant de 1950 à 1920, voire antérieur jusqu'à la guerre de Sécession (ce que confirme le dernier ouvrage du chanteur *Philosophie de la chanson moderne*, paru en 2022), une cinétique artistique qui passe par la scène.

- Le corpus de la vieillesse après l'album *Modern Times* (sur les thèmes du péché, de la rédemption et de l'effondrement), de 2007 jusqu'à aujourd'hui, poursuit la dernière exploration dans l'histoire de la musique américaine de répertoires demeurés en friche jusque-là, avec une incursion plus soutenue dans celui de Tin Pan Alley et dans le jazz (le répertoire chanté par Sinatra). Qui aurait pu croire au répertoire de Sinatra dans la bouche de Dylan s'interroge Alessandro Carrera : « exemple paradigmatique de la religiosité américaine[366] » (Carrera, 2017, 13) ? Dylan porte les conclusions de sa carrière vers les idiomes peu ou pas visités du grand corpus américain, dans une forme assumée de renversement (à peine envisagée avec *Self Portrait* en 1970). Comme si l'artiste – une carrière durant – avait voulu non pas dominer une structure et des genres musicaux précis (mis à part le blues et le folk et ce que nous pourrions nommer le *country folk*) mais exploiter, connaître, s'essayer à d'autres formes d'art pour s'y confronter et en voir ou en connaître le résultat.

Nous interrogerons depuis ces différentes périodes le changement de nom, la famille subie, l'importance de la géographie, de la religion, de la famille désirée, de la politique et de l'exploration musicale. Chaque période correspond à une redéfinition de l'identité du personnage ou aux aléas de l'existence. Chaque direction convoque de nouveaux esthétismes, jusque-là inemployé, pour en proposer *in fine* une lecture originale ou en contrepoint.

Plutôt que d'interroger ici la notion floue de l'authenticité ou son corollaire - l'inauthentique - , il convient plutôt de questionner le pacte de sincérité tout au long de cette trajectoire. L'intégrité mise en lumière fait montre des postures de l'insincère, palpables par exemple, au

[366] « Dylan esempio paradigmatico della religiosità americana ». Traduit par nous.

moment des années quatre-vingts, lorsque le chanteur dit ne ressentir plus rien pour son histoire chantée.

Le malentendu signale la part de l'autofiction et de l'irrésolution voulues et subies à la fois. L'individualisme américain se répercute sur l'artiste, qui montre un attachement atavique à la liberté de nouvelles frontières à franchir et, par extension, à sa liberté artistique.

Conséquence de cette série de choix évidents ou plus surprenants, Bob Dylan offre un parcours sinueux, tout en ayant une direction. Si l'idée de départ était de chanter l'ensemble des musiques et idiomes américains, la linéarité est alors de mise. Depuis 2009, les apports culturels des années de l'enfance et de l'adolescence ont rejailli sur le corpus écrit, pictural et mis en musique du chanteur.

Le malentendu chez Dylan prend naissance dans la perception de ses origines, entre ce qui peut ou pourrait ressembler aux rejets et aux refus constatés dans les années soixante, avant d'être largement réhabilité par la suite. Bob Dylan va s'incarner en une suite de personnages aux frontières d'une personnalité mutante et d'un caractère refusant l'unicité mais sur un fond de réalité ou de vérité comme le constatera Ginsberg plus tard : « Tout ce que Bob écrit est autobiographique » (Davidson, Fishel, 2023, 455).

3.1.1 Les années de l'éclosion (1941-1968)

3.1.1.1 Patronymie dérangeante, origines, géographie et éducation avant la fiction (1941-1961)

« Ma petite amie me dit qu'on ne signe pas son nom entier pour les amis, donc, Moi, c'est Bob » (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 22-27)
« C'est Halloween, j'ai mis mon masque de Bob Dylan » Bob Dylan 31 octobre 1964 Philharmonic Hall
« *Can't remember the sound of my own name* » *Tomorrow is a Longtime, 1963.*
« *You may be living in another country under another name* » *Gotta Serve Somebody*, 1979.

Le choix d'un nom connote la mythologie américaine. La personnalité, on doit se [la] créer soi-même[367]. On ne choisit pas son nom patronymique mais on a le pouvoir de le modifier. Robert Allan Zimmerman naît le 24 mai 1941 à Duluth, dans le Minnesota. Son prénom juif est Shabbai Zisel Ben Avraham. Pourtant, dès qu'il est en mesure de transformer les choses, le jeune homme de 21 ans se choisit d'autres identités. Zimbo est le surnom de ses amis des groupes musicaux d'adolescence.

Le procédé visant à changer de nom est une américanisation du patronyme lors de l'arrivée des immigrants européens à Ellis Island, et ou une affaire de famille. La branche maternelle lituanienne, les Solemovitz, s'appellera Stone, non pas pour se démarquer mais pour se fondre dans la société américaine**.** Son identité définitive et solide voit le jour en 1962 lorsqu'il se

[367] MARCUS, Greil. 2018. *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Tr.fr Guillaume Godard, Paris, Editions Allia.

présente devant les officiers d'état civil new yorkais pour se réinventer en Bob Dylan[368]. Quand, furieuse et décontenancée, Suze Rotolo découvre enfin son vrai nom de naissance, elle le surnomme RAZ (Robert Allen Zimmerman). Que dissimule cette décision radicale qui heurte ses proches du Middle West ? Un refus des racines ? Cela n'empêche pas le chanteur, par la suite, de s'octroyer d'autres masques ou visages au gré des circonstances. Même si ce nom perdure jusqu'à aujourd'hui, le chanteur n'a pas été plus fidèle à son nom de naissance qu'à ce nom choisi. Bob Dylan s'est incarné successivement en Elston Gunn[369] (parfois avec 3 n), Blind Boy Grunt - un hommage humoristique aux géants du blues et du jazz « qui avaient précédé les petits blancs ambitieux » (Rotolo, 2009, 32), à Juge Magney, Tedham Porterhouse (en tant qu'harmoniciste), Bob Landy (en pianiste), Elmer Johnson (sur scène avec The Band en 1969), Egg O' Schmillson (pour le travail en studio avec Allen Ginsberg en 1971), Robert Milkwood (sur le disque de Steve Goodman en 1972), Lucky et Boo « Huer » Wilbury (avec les Traveling Wilburys en 1988 puis en 1990). Dans le film de Sam Peckinpah, *Pat Garrett and Billy the Kid*, il interprète le rôle d'Alias, un tueur manieur de couteaux, qui pourrait faire partie de la galerie de personnages de ses chansons. "Alias" dont la définition du Larousse est « Autrement dit, autrement appelé », qui couvre « la fausse identité ou le nom d'emprunt » semble correspondre à un jeu de dupes auquel se prête Dylan pour brouiller les pistes. Ce nom *sobriquet* peut paraître également comme une interrogation existentielle, un rôle à interpréter dans le mouvement perpétuel. Il devient possiblement Renaldo (grimé en *Baptiste*) dans son film *Renaldo and Clara.* Le rôle de Bob Dylan est incarné par le chanteur Ronnie Hawkins dans un film sur la quête de l'identité et de la foi influencé par *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945)*,* et qui débouchera, dans son cas, sur le christianisme fondamentaliste (thématique développée en catimini également dans l'album *Street Legal* de 1978). Le personnage Jack Fate et le scénariste Sergei Petrov du film *Masked and Anonymous*, en 2003, cachent un chanteur ressemblant à celui né à Duluth, dans le Minnesota[370]. Jack Frost est le producteur des albums de Bob Dylan depuis 2001. Dans le poème en prose de 1964, *Advice for Geraldine on Her Miscellaneous Birthday*, le chanteur écrit : « Quand, on te demande de donner ton vrai nom… ne le donne jamais ».

Bob Dylan ne dissipera jamais réellement ou maladroitement les raisons profondes du changement de nom. En 2022, dans *Philosophie de la chanson moderne*, il revient à plusieurs reprises sur l'identité comme un leitmotiv, la traitant sous différentes facettes au prisme des artistes qu'il apprécie : « Certaines personnes s'inventent une nouvelle existence pour effacer

[368] Dylan signifie océan en gaélique. C'est au coffee shop *Ten O' Clock Scholar* à Minneapolis en 1959, que Robert Zimmerman se choisit pour nom Bob Dylan, et partant s'invente une réalité artistique en devenir (Davidson, Fishel, 2023,13).
[369] Il utilise la première fois le pseudonyme de Elston Gunn à la période de Fargo et de Minneapolis en 1959 : il joue du piano en clé de Do pour le rockeur Bobby Wee (Bigot, 2025, 59).
[370] Le deuxième, porte-parole du public, reprochant au premier le masque méconnaissable de ses vieilles chansons interprétées sur scène.

leur histoire. Ils savent que le passé n'était rien qu'illusion et qu'il pouvait aussi bien imaginer ce qu'il voulait » (Dylan, 2022, 99). Il note que « Bon nombre d'artistes ont grandi dans le mensonge » (…) les assimilant à la nature de Protée (comparaison souvent utilisée à son encontre) : « Le problème des caméléons, c'est que si on ne les voit pas changer de couleurs, ils ressemblent à n'importe quel lézard (…) », « Ce qu'ils ont d'exceptionnel, [c'est] leur capacité à se transformer » (Dylan, 2022, 99).

Quant à son choix personnel, dit-il dans *Chroniques, Volume 1*, un choix de sonorités serait à l'origine du nom Dylan, comme s'il voulait clore l'affaire pour s'en débarrasser[371]. Un aspect jusque-là non souligné est mis en lumière dans les archives de Tony Glover, mises aux enchères en 2020. Dylan lui confie, en 1969, qu'il craignait que l'antisémitisme n'entrave sa carrière : « Il y a de la discrimination contre les juifs. Beaucoup pensent qu'ils ne sont que des banquiers ou des vendeurs de montres (…) [372] (Rolling Stone, 2025, 22) ».

Nous pouvons en conclure toutefois que le pseudonyme choisi – qui aurait pu renvoyer à une activité artistique, une *persona* d'auteur-compositeur interprète – l'éloignera du cadre familial et de ses racines. Il n'y aura pas de machine arrière : Bob Dylan ne redeviendra jamais Robert Zimmerman[373], sinon sur les pochettes des disques pirates.

Géographie et éducation renseignent également. La première partie de la vie de Robert Zimmerman est une jeunesse sans histoire qui se divise entre l'enfance à Duluth entre 1941 et 1947, puis l'adolescence à Hibbing (à la suite de la polio contractée par son père qui doit changer de métier), avant d'ébaucher à peine l'université à Minneapolis. Hibbing est une ville minière de la plaine du fer qui périclite dès les années cinquante. Le jeune garçon aide parfois son père et ses oncles dans leur magasin d'électroménager et se confronte à la situation économique d'une ville en crise[374].

---

[371] Sur le nom de Dylan (dissimulation de la judaïté, hommage poétique au poète gallois, Dylan fils de la vague, épousant l'orthographe gaélique…), lire :
BIGOT, Yves, GIRARD, Christophe, LEVY-WILLARD, Annette. 2017. « Bob Dylan au travers de ses chansons De Zimmerman à Dylan, Paris, Maison de la Poésie », in *Akadem,* [Disponible en ligne]. Récupéré de : https://akadem.org/sommaire/themes/culture/musique/musique-americaine/de-zimmerman-a-dylan-16-06-2017-91794_420.php, (consulté le 10 mai 2021).
BAHLOULI, Belkacem. 2021. « Un jour une histoire-2 août 1962, Robert Allen Zimmerman devient officiellement Bob Dylan », in *Rolling Stone magazine* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.rollingstone.fr/tag/robert-allen-zimmerman/, (consulté le 01 septembre 2021).
En 1961, Shelton lui pose la question et Dylan de répondre : « Dites clairement dans votre journal [le *New York Times*] que je ne dois pas mon nom à Dylan Thomas ». Il le confirme plus tard à Jules Siegel : « Je n'ai pas changé de nom en l'honneur de Dylan Thomas : ce n'est qu'une fable de plus », « J'ai fait plus pour Dylan Thomas qu'il n'en a jamais fait pour moi[371] ». En 1978, il raconte au magazine *Playboy* : « J'ai peu lu Dylan Thomas. C'est un truc ordinaire de changer son nom. Ce n'est pas si incroyable que ça. Beaucoup de gens font ça [Suze Rotolo y consacre un chapitre dans son autobiographie] ».
Autre proposition : l'héroïne de *Girl of the North Country,* Echo Star Helstrom, petite amie de Robert Zimmerman du Minnetosa racontera à Howard Sounes (*Down the Highway, The Life of Bob Dylan* d'Howard Sounes, 2001) comment le futur chanteur aurait trouvé son nom de scène : ce jour-là il lui aurait montré un recueil de poèmes de Dylan Thomas, témoignage confirmé par un ami de Hibbing (Bigot, 2025, 61).
[372] Les entretiens et les archives de Tony Glover ont été vendus par sa veuve Cynthia en novembre 2024, mis aux enchères par *RR Auction à* Boston. Dylan rajoute : « Son nouveau nom *Dylan* permettait d'entrer dans le rôle de Guthrie avec plus de personnalité. Et on ne me rappellerait plus ce que je voulais oublier à l'époque. Je devais être assez libre pour apprendre la musique, la technique (*Rolling Stone Hors-série,* 2025, 22-27) ».
[373] Marqueur d'une identité réelle supposée, Joni Mitchell, qui déclenche une polémique autour de leurs qualités respectives et comparées dans le *Los Angeles Times* de 2010, revenait sur la patronymie, détentrice de fausseté originelle : « Nous sommes comme le jour et la nuit, [Dylan] et moi. Bob n'est pas authentique du tout. C'est un plagiaire, et son nom et sa voix sont faux. Tout ce qui concerne Bob est une tromperie ».
[374] Sur les relations sincères ou ambiguës avec sa région natale : Le Dylan des *sixties* jusqu'en 1966 formule du rejet. Il écrit peu sur l'ici mais l'empreinte sur son travail est déjà réelle. Quelques textes remémorent le lien. Dans *Les onze épitaphes esquissées* de 1963 : « Hibbing était le vide / Je n'ai poursuivi mon chemin que parce que je m'ennuyais ». Ces écrits peuvent être mis en perspective avec ceux d'Arthur Rimbaud : « Ma ville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de province. Sur cela, voyez-vous, je n'ai plus d'illusion (…) Je suis dépaysé,

Le judaïsme dans la famille n'a rien d'ostentatoire entre routine et tradition. Sa mère confesse à Shelton qu'elle ne s'est jamais sentie ostracisée par les autres communautés :

> J'allais à tous les mariages, confirmations et remises de diplômes (…) Nous étions la seule famille juive mais chacun avait un respect absolu des autres. Nous avons été meilleurs amis avec nos voisins de quartiers qu'avec certains parents. Il n'y a jamais rien eu d'autre qu'un profond respect pour mes garçons (Shelton, 1986, 32).

La musique plébiscitée dans le Middle West est bien celle de Tin Pan Alley contrebalancée chez les jeunes par le rock and roll. Un chanteur fait rêver le teenager Zimmerman, Buddy Holly[375] (1936-1959), le seul chanteur largement évoqué dans son Discours de réception du prix Nobel en 2017 et dans ses Mémoires. Son père bricole une antenne afin que le gamin puisse écouter les radios du Sud (du Mississipi ou de Louisiane sur l'émetteur de Shreveport) qui jouent Hank Williams et Robert Johnson. Robert Zimmerman se forge une culture musicale autre, à l'échelle du pays. Cette musique, qui prévaudra de son identité de musicien, n'est pas celle de son lieu de naissance (une musique essentiellement blanche). Il amalgame dans sa recette éducative (période 1958-1964, Minneapolis-New York) le blues, les poésies symboliste française et Beat, le théâtre et l'engagement vocal de Guthrie. Presley est également une figure de l'enfance. Sa mort remue le chanteur. En 1987, il déclare : « La première fois que j'ai entendu la voix d'Elvis, j'ai su que je ne travaillerai jamais pour personne » (Guillez, 2021, 275).

La période 1941-1961 n'indique pas forcément une inclination à l'invention de personnages, le futur chanteur se comportant dans la norme sociale. Seules deux découvertes notables, quasi concomitantes au moment de l'université, montrent l'écart à la conformité : celles de la *Beat Generation* et de Woody Guthrie. Type d'intellectuel singulier, Guthrie « offre un langage musical et poétique de première main (…) [influencé par] Whitman, Twain, R. Burns[376] ». C'est finalement sur le tard que ces langages culturel et littéraire entrent d'abord en tension puis ensuite en réseau dans la culture d'origine de Robert Zimmerman (celle du rock and roll consacrée dans l'adolescence pour la dépasser et de la musique *mainstream* de l'enfance).

Les deux faits s'entremêlent. Cette tension se noue et se dénoue autour de la *culture cultivée* selon l'expression d'Alessandro Portelli et une culture populaire. Sa rencontre avec la musique

---

malade, furieux, bête, renversé » (Lettre à Monsieur G. Izambard, 29, rue de l'Abbaye-des-Prés, Douai (Nord). Très pressé. Charleville, 25 août 70 in HALLIER, Alexandre, POUILLOUX, Jérémy.2025. *Arthur Rimbaud, six mois en Enfer,* Arte. D'autres réminiscences de Duluth apparaissent en contrepoint sur *Planet Waves* (1974) *Never Say Goodbye* évoque « *[d]es rêves sont faits de fer et d'acier* » alors que *Something There is About You* convoque la nostalgie des amis d'hier. Dylan dit à Tony Glover que *Sign in the Window* (titre de 1970 sur *New Morning*) parle de la ville du Minnesota, Le Sueur ,où les travailleurs saisonniers venaient cueillir des petits pois et du mais pour la marque Géant Vert (*Rolling Stone Hors-série,* 2025, 22-27). Il est intéressant d'évoquer le thème des lieux : Alors le territoire comme entité politique dans *le lieu* se différence par la rencontre.

Bien plus tard, il dénoncera l'idée qui lui est prêtée de ne pas aimer l'endroit d'où il vient. Il écrit de très belles pages dans *Chroniques, Volume 1.* La chanson *Highlands* de 1997 confond les montagnes de l'Écosse de Robert Burns à celle du Middle West (Davidson, Fishel, 2023, 20). Des albums ont des liens de proximité avec sa terre natale comme *Blood on the Tracks* en 1975 ou la composition de *Time out of Mind* en 1996-1997. Le lieu et l'espace jouent un rôle déterminant si l'on considère l'importance que le chanteur accorde aux années cinquante.

[375] « Holly transformait en un seul genre la *Country and Western,* le rock and roll et le *Rhythm and Blues* » (Davidson, Fishel, 2023,44)

[376] Dylan, 1980, 242-252 A cura du Marina Morbiducci e Massimo Scarafoni.

folk sur le campus de Minneapolis en 1959 le détourne du *rock and roll* jusqu'en 1964. Et Dylan insiste à plusieurs reprises sur l'inutilité des études. Le monde libertaire de Guthrie, qu'il plébiscite, s'oppose au monde encadré de la famille et du milieu social. Avec les *folksongs* – auxquels il convient d'ajouter le blues grâce à l'élasticité de ses formes, l'invention fait office de réalité. Bob Dylan puise son présent en invoquant le passé, porteur de réponses possibles, démarche très en vogue chez les poètes Beat. Guthrie, lui, sera le déclencheur des explorations musicales et du répertoire folklorique.

Si le milieu des années soixante va faire de l'Américain un artiste de l'avant-garde, dans les faits, depuis le début, ce dernier puise son inspiration dans les passés musicaux. Mais ce ne sont pas les seules sources d'inspiration. Avant les apports de la peinture et de la lecture des tableaux (dans les *seventies*), en lisant les journaux du temps de la guerre de Sécession, le chanteur invente une lecture du monde ajournée dans ses chansons sociales ou sociétales, se détournant de l'actualité et de la mise en scène contemporaine pour donner de la force aux faits de société sur le temps long (grande leçon de son corpus des droits civiques).

Ainsi, à la lumière des connaissances actuelles, Dylan serait moins le dépositaire d'une auto-éducation, au carrefour de la poésie Beat et des idiomes folk et blues, que l'assimilateur de toutes les musiques américaines. En 1961, Robert Zimmerman met en veille les musiques de l'enfance et de l'adolescence (qu'il défend résolument dans *Philosophie de la chanson moderne*) pour s'adosser aux langages musicaux variés des musiques populaires incarnés par Woody Guthrie, pour les transposer dans sa besace musicale[377].

3.1.1.2 D'un personnage, l'autre (1961-1968)

Les mots opportunisme, cynisme, réactionnaire se heurtent aux mots empathie, générosité et recherche de la justice, poète libérant les esprits, dès que l'on évoque l'univers de Bob Dylan, surtout pendant le segment 1961-1968. Chacun de ses disques, même les plus éloignés des desseins politiques comme *Nashville Skyline* en 1969 ou de la supposée retraite à partir de juin 1966, sera jugé à l'aune du discours politique. Peut-on dire que le chanteur ait voulu occuper ce terrain ? Certainement pas, si ce n'est partiellement entre 1962 et 1964, puis de manière très ponctuelle par la suite. Toutefois, à la lumière de la biographie et des parutions d'albums, nous pouvons convenir que chez Dylan tout est politique et tout sera sujet à controverses. Ainsi, à de rares exceptions, ses chansons contiennent le politique au sens large du terme, dans la mesure où elles reposent sur l'observation de la condition humaine, sans

[377] Voilà ce que dit Stephen Eicher, sur l'archaïsme et le contemporain, définissant le moderne: « Quand Dylan chante, on est pas séduit par l'esthétique, ni par l'exubérance, non. C'est autre chose… C'est très profond, c'est très ancien et c'est quand même moderne. C'est comme une blessure qu'on écoute » *in. France Inter, Music & Co pour Stephan Eicher***,** [Disponible en ligne]. Récupéré de *Eicher & Co : Stephan Eicher reprend le titre culte de Bob Dylan, "Don't Think Twice it's Alright",* 27/11/2025.

présence d'influences théoriques et idéologiques. Toutefois, sa volonté affichée d'un refus de la catégorisation s'est heurtée à une série d'étiquettes que le chanteur juge déplaisantes. Chronologiquement, depuis 1962, l'antienne est la suivante, à savoir un jeune homme qui apprend de la tradition folklorique pour ensuite devenir chantre et chanteur engagé, porte-parole de sa génération, utilisateur d'un langage direct et scrutateur scrupuleux de la société. Cette période concerne les années 1962 à 1964. En 1962, l'album *Bob Dylan*[378] consacre un représentant du folklore (album davantage blues et gospel que folk[379]) puis les albums *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) et surtout *The Times They Are A-Changin'* (1964) couronnent l'acteur politisé. Le tournant est pris en 1964-1966 (de *Another Side of Bob Dylan* à *Blonde on Blonde* avec les deux recueils de 1965, *Bringing It All Back Home* et *Highway 61 Revisited*) dont les maître-mots sont l'éloignement et le désintérêt pour la chanson codifiée dite protestataire, réfutant la récupération (marquée par l'abandon de la musique acoustique à partir de 1965). La poésie de modèles communautaires laisse place à des structures de poésie personnelle. Cette rupture épistémologique sera appréciée sévèrement par une partie de son premier public mais lui ouvre les portes d'une carrière internationale. Le nœud névralgique est la participation avec un groupe électrifié au Festival de Newport (1965). Les qualificatifs d'opportuniste, de traître, d'égoïste utilisant les luttes sociales comme marchepieds vers le succès et le carriérisme du show bizness, occupent le milieu des années soixante (1965-1966) mais tracent un nouveau sillon esthétique[380]. Cette période sera l'épicentre de sa nouveauté.

Ce qui caractérise cette époque d'acquisition et d'appropriation des langages musicaux, ce n'est pas tant la continuité mais bien une succession de ruptures (au moins dans les apparences). Faute de pouvoir adhérer sur la durée à des genres qui sont dans leur essence limités, Dylan montre la farouche volonté d'un homme confronté aux limites de la liberté d'action. Ces directions enchaînées dans les années soixante (1962, 1963-1964, 1964-1966, 1967, 1968[381]), entre ravissement puis désillusion, excitation puis ennui, dépassement ou simplement la curiosité d'aller vers d'autres champs de connaissances, proviennent à la fois du domaine de la réflexion et de l'instinct.

---

[378] « Le son rugueux de Dylan allait à l'encontre du son policée de la Columbia », qui crée des controverses internes (Davisdon, Fishel, 2023,72).

[379] Barry Ollman note que les titres qui figurent sur l'album sont issus d'une compilation et d'un album clairement blues, la première de morceaux entre 1927 et 1940 *« Blue Fell this Morning/Rare Recordings of the Southern Blues Singers »* et du recueil « *Country Blues Blind Boy Fuller1935-1940 »* (Davidson, Fishel, 2023, 90)

[380] Yves Bigot, rappelle la réaction de Pete Seeger à Newport, réfugié dans sa voiture pour ne plus entendre le *set* de Dylan, affirmant « avoir fui la musique la plus destructrice jamais entendue de l'enfer » (Bigot, 2025,91).

[381] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
The Times They Are a-Changin', Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
Another Side of Bob Dylan, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
Bringing It All Back Home, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
Highway 61 Revisited, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston sauf *Like a Rolling Stone*, Tom Wilson, 1965. s
Blonde on Blonde, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.
John Wesley Harding, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1968.
The Basement Tapes, (Enregistrements de 1967) Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1975.

Le projet d'un mouvement qui pouvait sembler incohérent à l'époque a pris tout son sens par la suite. Dylan recourra souvent à des trilogies explorant un genre particulier pour dessiner de nouvelles couleurs musicales, avant de passer à la suivante.

Les recueils *The Freewheelin' Bob Dylan, The Times They Are A-Changin'* et encore en partie *Another Side of Bob Dylan* forment une trilogie acoustique folk franchissant les folklores américains et britanniques mâtinés de blues. Les albums *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* et *Blonde on Blonde,* délimitent le passage du folk à la musique électrique, au rock et au blues rock – bien qu'il ait déjà enregistré avec un groupe quelques chansons des sessions de *The Freewheelin' Bob Dylan* comme *Rock and Gravel, Mixed up Confusion, Corrina, Corrina*.

Cette logique continuera par la suite. Si *John Wesley Harding*, sorti le 27 décembre 1967, est un album sans descendance, la conclusion des deux faces du recueil annonce la musique de la *Middle Class* (les sonorités country de *Nashville Skyline* puis la variété du grand livre américain de *Self Portrait* très bien classé au *Billboard* 200[382], au *Cash Box* et au *Records World*), avec, dans une certaine mesure, *New Morning* autour de l'unicité de l'amour heureux. Ce cycle serait à considérer aujourd'hui comme le premier retour aux racines du Middle West.

La trilogie rock échappe aux canons de l'époque et l'artiste se fait novateur, pourvoyeur de styles connus, mais jamais proposés de cette manière jusque-là. La tradition est perceptible musicalement. Pourtant, l'écriture est originale. Revêtu des oripeaux des poètes maudits dans leur tour d'ivoire de la deuxième partie du XIX^{e} siècle, Dylan se transforme alors subitement – après l'accident de moto au retour de la tournée mondiale fin mai 1966 – en artiste retiré et invisible qui fait parler de lui par ouï-dire, puis en homme fondant une famille et vivant dans la campagne de Woodstock, loin du tumulte. Une image parallèle s'établit, celle d'un sage lisant ses racines dans l'Ancien Testament, sur un pupitre, à la recherche de métaphores ou de paraboles applicables à l'homme de son temps. En à peine six ans, l'artiste s'empare de l'image d'avant-garde, avant de s'en débarrasser pour se parer des vêtements de l'homme ordinaire, à l'opposé des modes qu'il avait lui-même annoncées, énoncées, anticipées puis développées. Cette attitude jusqu'au-boutiste a pu sembler incompréhensible à la génération des années soixante, qui le considère comme un héraut. Dylan ne se sent pas l'obligé des années soixante et nous sommes priés de le croire. Le chanteur récuse ce statut et remet en cause la portée sociale réelle d'une fausse révolte (vraie dans l'idéalisme mais déconnectée dans les faits). En revanche, il convoque la décennie précédente. Pour preuve, dans *Philosophie de la chanson moderne*, le commentateur Dylan fait la part belle aux répertoires des années cinquante. Mais nous pouvons élargir ce périmètre, des années quarante et soixante, tant certaines chansons de

[382] Classement hebdomadaire établi par *Billboard Magazine* des deux cents meilleures ventes d'album sur le territoire américain, toutes catégories confondues (sources : Wikipédia)

Sinatra et de Pete Seeger se rattachent à cette tradition. Ce sont des titres du temps de l'hégémonie de la radio.

3.1.1.3 Une surestimation des structures traditionnelles du politique (1961-1968)

Les biographes font remonter l'intérêt de Dylan pour la politique à son installation new yorkaise. Il commence sa carrière télévisuelle par un coup d'éclat *de gauche* avec *Talkin' John Birch Paranoid Blues*[383] (écrite en 1962). Il ne saisit pas l'opportunité d'être connu des foyers américains, en refusant de chanter lors de son passage programmé au *Ed Sullivan Show* le 12 mai 1963 pour cause de censure (ce morceau dénonçant le maccarthysme).

Dès l'université à Minneapolis puis à New York, sous l'impulsion des rencontres à Greenwich Village, de la fréquentation du cercle de Woody Guthrie et du chanteur lui-même diminué par la maladie, les premières écritures naissent de problématiques soulevées par la contestation sociale et le mouvement des droits civiques, le CORE[384]. Cet engagement est à l'origine des mécanismes qui vont faire de Dylan un auteur-compositeur.

Cependant, la lucidité politique et l'humanisme concerné remontent aux années dans le Middle West, comme le montre la teneur des textes. Certains titres, dès le début, résonnent d'une conscience en lien avec son vécu depuis le Minnesota : *Let Me Die in My Footsteps*[385] en 1962 dénonce la mode des constructions d'abris antiatomiques et la peur diffuse comme système de contrôle social (enseigné à l'école). Quarante-cinq plus tard, Dylan analyse toujours l'histoire à l'aune de la bombe atomique : « La bombe a alimenté le monde entier qui a suivi (…) Je sais que cela a donné naissance à la musique que nous jouions (…) Je crois qu'aujourd'hui encore, je parle des effets culturels de la bombe[386] ». *Desolation Row*[387] en 1965 fait écho à un lynchage[388] et une pendaison dans le Minnesota au début du siècle (et des cartes postales que l'on vendit du lynchage par la suite). Les réalités sociales se combinent dans la fiction dans *The Freewheelin' Bob Dylan* en 1963, *The Times They'Are A-Changin'* en 1964, *Another Side Of Bob Dylan* en 1964, mais aussi de manière moins frontale mais plus percutante dans *Bringing It'All Back Home* et *Highway 61 Revisited* de 1965.

L'opportunisme est une critique récurrente. Dylan participe à la Marche sur Washington en 1963 au côté de Martin Luther King : « Dans le *New York Times* [son nom est] à peine mentionné et pour le moquer » (Bon, 2016, 224). En 1963, lorsqu'il milite en accompagnant

[383] The Bootleg Series, *Volumes 1–3 : 1961–1991: Rare and Unreleased*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen,1991.
[384] Congress of Racial Equality « Rassemblement pour l'égalité des races »
[385] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963. (Premier pressage)
[386] WENNER, Jann S, « Bob Dylan Hits the Big Themes, From Religion to the Atomic Age», Rolling Stone, 11/05/2011[2007].
[387] *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, sauf *Like a Rolling Stone*, Ton Wilson, 1965.
[388] Le 15 juin 1918 trois hommes noirs sont lynchés par 10000 personnes, en furie qui les accusent d'avoir violé une blanche (Marcus,2005, 48)

Pete Seeger dans le Sud, afin que les Noirs américains s'inscrivent sur les listes électorales, on sent sa méconnaissance des problèmes du sud des États-Unis (Le Tourneur, 2015, 93). À partir d'avril 1963[389], les critiques se focalisent sur la relation artistique et personnelle avec Joan Baez. En duo sur scène, ils représentent la grandeur des luttes protestataires. On prête au chanteur d'utiliser Baez et son public pour favoriser son ascension. Très souvent, on oublie de mentionner l'impact du chanteur dans la posture politique qu'occupera la chanteuse pendant sa carrière, en lui fournissant les chansons *outils*, accompagnant ses batailles sociales et sociétales. L'image de leur relation professionnelle n'a duré que peu de temps mais est restée ancrée jusqu'en 1984. Ce qui préside en partie à leur rupture, c'est la vision de la politique. Baez pense changer le monde par l'engagement, quand Dylan n'y voit qu'illusion et perte de temps. Tous deux seront intraitables quant à leur choix.

La période protestataire n'a donc duré dans les faits que deux années et pourtant elle occupe une part prépondérante dans la légende et le mythe de l'artiste. Sa capacité langagière et la lucidité ont su mettre en mots la pensée politique d'une génération. Et si carences il y a dans l'engagement, la question de l'opportunisme nous paraît dès lors bien désuète. L'arrivisme supposé est contrecarré par la qualité intrinsèque du travail d'écriture. *The Times They'Are A-Changing* – publié en 1964 – est un album sincère et contient l'aboutissement de la *protest song,* en rénovant le genre, en lui ôtant en partie ses pesanteurs.

Linéarité non significative, la chanson *Murder Most Foul*[390] en 2020 remue, à soixante ans de distance, les impérities du système politique américain. Le positionnement du chanteur n'exprime pas le désintérêt mais plutôt la méfiance, avant que cette dernière ne devienne défiance à la fin de 1964.

3.1.1.4 Positionnement politique : du Vietnam, une absence commentée

En 1964, la flotte des États-Unis provoque « l'incident du golfe du Tonkin » avec des navires nord-vietnamiens. Cela permet de justifier une intervention militaire au Sud-Vietnam et des bombardements au Nord-Vietnam. Dylan ne saisit pas l'occasion, que lui donne l'actualité guerrière, d'endosser le rôle que l'on attend de lui. Il s'en défausse ostensiblement. Il va être alors accusé plus fortement d'avoir utilisé la scène folk comme marche pied individuel. On conteste son authenticité et sa sincérité. Les détracteurs évoquent le seul calcul cynique. Il ne participe pas au concert antiguerre du 25 septembre 1965 au Carnegie Hall de New York, où se produit toute la coterie du folk. Bob Dylan n'a jamais chanté contre l'intervention américaine

[389] Notons que leur seule tournée commune s'effectuera en 1965 sur la Côte Est (avant le départ de la tournée anglaise de Dylan).
[390] *Rough and Rowdy Way*s, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost). Pour la sortie anticipée de *Murder Most Foul* en 2020, notons l'étrange dédicace de Dylan à son audience : « Il dédie à ses fans [|ce long titre qui traverse sa vie] pour leur soutien et leur loyauté tout au long de ses années »(*Légende n° 17,* 2025, 47).

au Vietnam. Il n'a jamais incarné l'opposition au conflit. On peut évidemment citer une imagerie prophétique, apocalyptique intemporelle, correspondant aux conflits dans *Masters of War* ou *A Hard Rain's A-Gonna Fall*[391]*,* mais ce sont des chansons antérieures au développement des opérations militaires au Vietnam lorsque Kennedy, en sourdine, commençait à envoyer les quinze mille conseillers militaires, préparant l'intervention à venir.

Il fait tout au plus allusion au Vietnam dans moins d'une dizaine de chansons et n'en fait presque aucune mention dans ses écrits ou ses interviews[392]. Deux chansons des années soixante y feraient seulement référence : *Tombstone Blues* au début des événements (en particulier les couplets qui parlent du Commandant-en-chef, autrement dit le Président des États-Unis, et du roi des Philistins[393])*,* puis l'ajout d'un couplet à *With God on Our Side* (interprétée à Oakland Coliseun Arena le 12 avril 1988[394], puis le 14 mai à Upper Darby), que l'on entend dans la version des *Neville Brothers*[395] en 1989 sur l'album *Yellow Moon*, résumé par la formule : « *Quelqu'un peut-il me dire pourquoi nous nous battions ?* ». En s'affichant à Nashville dans la deuxième partie des *sixties*, il semble pencher du côté des populations américaines qui plébiscitent la guerre. Il expose au public un répertoire innocent au moment même où l'Amérique s'embrase socialement. En 2022, dans *Philosophie de la chanson moderne,* Dylan développe un argumentaire sur les causes des guerres américaines et en particulier celle du Vietnam à partir de la chanson *War* interprétée par Edwin Starr (un cri contre la guerre au moment du conflit, dont Dylan souligne les ambiguïtés[396]) à mettre en perspective avec les années soixante.

S'il a fait preuve de mutisme, ses chansons ont néanmoins coloré la bande sonore de la guerre du Vietnam. Par la suite, Dylan sera peu disert sur le sujet tout comme sur la politique au sens strict du terme[397].

3.1.1.5 Le seul en scène

En 1967, le film documentaire de D.E Pennebaker *Dont Look Back*[398], tourné en 1965 (cf. chapitre 3.4), montre un chanteur déjà passé à autre chose, sous les effets des modes anglaises

[391] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
[392] Il évoque les progrès de la technologie et le Vietnam dans l'interview accordé au magazine *Sing Out* en octobre 1968.
[393] *Le roi des Philistins, pour sauver ses soldats/ Met des os de mâchoire sur leurs sépultures et flatte leurs tombes. Trad.* www.bobdylan-fr.com/trad/tombstoneblues.html.
[394] Classic Rock on MV, *With God of Our Side 1988*, [Vidéo]. YouTube. URL Bob Dylan - With God On Our Side - 12/4/1988 - Oakland Coliseum Arena - YouTube
[395] *Yellow Moon,* Neville Brothers, prod. Daniel Lanois,1989. Ce seraient les *Neville Brothers* qui auraient rajouté le couplet : Article Aaron Neville dans *The Bob Dylan Encyclopedia* de Michael Gray. Le vers « *Quelqu'un peut-il me dire pourquoi nous nous battions ?* » demeurent flou quant au copyright.
[396] Les extraits du nouveau livre de Bob Dylan : « Les guerres ont toujours un parfum de futilité machiste », *Le Monde,* publié le 28 octobre 2022 à 17h30 • Mis à jour le 28 octobre 2022 à 23h28
[397] Le titre *Idiot Wind*[397] est publié sur l'album *Blood on the Tracks* en 1975. *Legionnaire's Disease*[397] (1978) est publié sur des recueils en anthologie. *Clean Cut Kid* est publiée sur l'album *Infidels* en 1983, La chanson *Band of Hand* [397] a été écrite pour le film homonyme de Paul Michael Glaser. *Tweeter and the Monkey Man* est publié sur le premier album des *Traveling Wilburys*[397] en 1988. *This Wheel's on Fire* sur les *Basement Tapes* pourrait évoque le chaos de la situation (Le désespoir face à l'abandon) d 'alors (Rolling Stone Hors-série, 2025, 60).
[398] PENNEBAKER, D.A, *Don't Look Back (1967)*, New York, Sony/ BMG, 2006.

qui modifient le rock (Beatles, Rolling Stones, Animals, Manfred Mann, Them...). En 1965, Dylan s'interroge sur la performance scénique solo. Il entrevoit les limites (à tel point qu'il est vrai qu'il ne le fera plus jamais). Le ressentiment est palpable contre les contempteurs des valeurs morales, refusant d'aller plus loin dans les concessions faites au public folk de l'époque. Se produire avec un groupe permet de réintroduire le mouvement contre les figements de la scène folk. Il entend lutter contre l'automaticité des comportements sur scène et dans la salle (chacun jouant son rôle), le refus d'être considéré comme la valeur reconnue. Le chanteur n'y voit qu'apparence et superficialité, une manière d'être qui ne correspond plus à la société de 1965. Prend-il conscience à ce moment précis des formes de nostalgie et de passéisme que contenait l'expression folk qu'il cherche dorénavant à fuir ? Se concevait-il alors comme son *Mister Jones*[399], ce *Monsieur tout le monde* ne comprenant rien au changement ? Il fallait bouger pour éviter ce piège.

Comme nous l'avons déjà évoqué, il fera la même analyse avec l'univers rock lors des concerts dans les salles géantes en 1974, puis la tournée des stades des années quatre-vingts (hormis la tournée chrétienne de 1979-1980 et le *Never Ending Tour*). Il interprètera quelques titres acoustiques au milieu des concerts, ce qui ressemblera à une concession au public et donc à des formes de renoncement et d'apathie devant les attentes.

3.1.1.6 Retour sur la patronymie et mariage

Le décalage entre les positions de Bob Dylan et la *vox populi* (et ses intrusions de tous ordres) est définitif, volontaire et assumé au début de 1965, afin de conserver le principal, à savoir ce chaos qui nous fait dire les contraires, car on ne travaille jamais qu'avec ce que l'on est, d'Arthur Rimbaud à Didier-Georges Gabily. Dylan veut désormais oeuvrer avec ce qui est extérieur à son personnage (ou ses personnages créés) de départ. Déjà en 1963, le magazine *Newsweek* avait fait voler en éclats les narrations et récits fantaisistes, en révélant la véritable identité de Bob Dylan/ Robert Allan Zimmerman : « un imposteur issu de la classe moyenne qui a fui un milieu quelconque[400] ». Le chanteur en est passablement affecté et de nombreux témoins parlent de paranoïa. Deux années plus tard, le *New York Post* du 9 février 1966, sous la plume de Nora Ephron révèle : « Hush! Bob Dylan is wed » (Chut, Bob Dylan s'est marié). Le 22 novembre 1965, l'homme a épousé Sara Lownds. Mannequin, Sara était l'amie de Sally Grossman, la femme de son producteur. Elle vit au Chelsea Hotel où Dylan emménage dans la chambre 211. Ils auront ensemble quatre enfants : Jakob, Jesse, Anna et Samuel. Il adopte la fille de Sara, Maria, née d'une première union. Sara apparaît en filigrane dans l'œuvre de Dylan

[399] *Ballad of the Thin Man* in *Highway 61 revisited,* 1965.
[400] « Bob Dylan : Fraud Article », *Newsweek,* 4 novembre 1963.

jusqu'en 1985 de manière évidente. Deux chansons parlent explicitement d'elle et sont reliées par une mise en abîme à dix ans d'écart, *Sad Eyed Lady of the Lowlands*[401] en 1966 et *Sara*[402] en 1976. Les deux titres renvoient l'image d'une épouse mystique mais bien réelle, aux antipodes temporels de la relation, l'essence même étant inscrite et décrite dans une douleur/douceur – nous osons dire *presque chrétienne* ou de l'aura issu du *Trobar* du Moyen Âge– du sentiment amoureux initial. Elle le regarde à distance. Ils forment un couple solide entre 1965 et 1973. Le 9 novembre 1965, New York est victime d'une grande panne d'électricité et le chanteur aurait commencé l'écriture de *Visions of Johanna*, la pièce maîtresse du septième album *Blonde On Blonde,* sommet de son œuvre discographique (Sara semble apparaître sous les traits de Johanna).

Ces deux informations réelles sur la vie du chanteur modifient le rapport aux médias et à l'autre. Cela préfigure les interviews absurdes, presque *dadaïstes,* qui seront sa marque de fabrique jusqu'au concert de Vérone en 1984[403]. La volonté farouche de protéger son intimité est heurtée par une curiosité jugée maladive ou malsaine de la sphère publique, rejaillissant sur le comportement de l'artiste (depuis 1997, le secret est bien gardé sur sa vie personnelle).

L'image de Dylan qui se répand, à l'époque, c'est celle d'un créateur sachant amalgamer et chevaucher le symbolisme et la poésie Beat sur une touche de surréalisme (Davidson, Fishel, 2023, 132). Inversement, cette période de fertilité artistique exacerbée porte en elle son contraire, qui sera visible au moment du retour de Dylan sur scène en 1974. La publicité qu'il dénonce avec force dans la chanson *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*[404] va se nourrir avec avidité des éléments et d'idéaux de sa période d'ascension (produits des années soixante) mais abandonnés les uns après les autres au profit de la sécurité (religieuse, économique, de la peur de l'autre) à partir de la deuxième moitié des années soixante-dix.

3.1.1.7 Une sous-estimation du religieux et du mysticisme. Le début d'un judaïsme lisible en pointillé

« Je ne sais pas à quel point je suis juif. Je dois avoir du sang cosaque » (*Télérama Hors-Série*, 2012,10). Du coté religieux, les choix de Dylan semblent plus prosaïques et proviennent autant de ses expériences que de ses rencontres ou encore de ses origines (qui lui sont si souvent rappelées). Ces faits évidents apparaîtront *a posteriori,* mais sont déjà présents dès les premiers enregistrements. Le blues, le folk et les musiques mixtes comme les *Talking Blues* évoquent très souvent des sources ou thématiques chrétiennes. Dans *Chroniques, Volume 1*, Dylan se dit rassuré par le bruit du passage des trains et des cloches des églises (Dylan, 2005, 40). Les

[401] *Blonde on Blonde,* Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.
[402] *Desire,* Columbia Records, New York, prod. Don DeVito,1976.
[403] Patrick, M, « Bob Dylan interview tour Verona 1984 » [Vidéo]: Bob Dylan interview tour 1984 in Verona [AI upscale] - YouTube
[404] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.

symboles de la chrétienté (que nous traitons également dans le chapitre V.2) – présents dans le rock (Presley chante des chants religieux) – nous semblent relever d'une forme d'interrogation et de sérénité. Nous avons déjà cité le premier album *Bob Dylan* de 1962, un recueil de blues principalement (avec du gospel et du spiritual). Dylan fait également référence aux conversations rassurantes avec un prêtre pendant l'absence de Suze en Italie, en 1963. Van Ronk se souvient dans son livre d'analyse et de souvenirs : « Bob et moi chantions des madrigaux. Il fallait l'entendre pour le croire (Van Ronk, 2013, 270) ». *Jesus Christ* de Guthrie est enregistré à Minneapolis en septembre 1960. Une chanson comme *Gospel Plow,* ou *Sign on the Cross* plus tard sur les *Basement Tapes* (1966-1967), préfigure déjà l'engagement chrétien de la fin 1978 (comme onze ans plutôt, elles annonçaient le tournant country de 1969 avec des chansons comme *You Ain't Goin' Nowhere*, *Million Dollars Bash*). Dans *Chimes of Freedom*[405], écrite en 1964, l'imagerie chrétienne est patente avec le porche de l'église, les cloches qui se mettent à sonner et la situation des personnages coincés dans l'orage, une scénographie de *Mystère* du Moyen Âge du *Mystère,* alliant communion et aliénation. Dans *I Dream I Saw St. Augustin,* « l'intensité, légèrement désaccordée, de la déchirure existentielle [raconte] une croyance en quelque chose qu'il ne comprend pas encore (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 66). Le personnage féminin de *Romance in Durango,* Magdalena, en 1976 s'échappe pas vraiment à la mythologie chrétienne. La chanso*n Ring Them Bells*[406] de 1989 fait écho à *Chimes of Freedom* : *« Ring Them bells, yen Heathen / From the city that dreams, /Ring the bells from the sanctuaries*[407] » Ces images côtoient celles de l'Ancien Testament dans une forme de syncrétisme qui semble déjà naturel.

Dylan, sur les conseils de Sara et du poète Beat Allen Ginsberg[408], s'intéresse aux religions et aux philosophies orientales. Anthony Scaduto, évoque la philosophie Zen qui hante l'album *Blonde on Blonde* en 1966 : « La vérité passe par les *Illuminations*, dites encore *Vérité* ou *Visions*, dans l'espoir d'entrevoir la beauté », qui portent à un niveau où « *la conscience explose*[409] » (1982, 288).

L'apparition de la judaïté est lisible à partir de 1965. Le titre *Highway 61 Revisited*[410] issu de l'album éponyme fait référence à l'Ancien Testament et au sacrifice d'Isaac (Genèse 22 :2), détournant la symbolique ou la traduisant dans l'époque contemporaine (et peut-être au rapport au père, le sien portant un nom de prophète). Pendant les sessions de *The Freewheelin' Bob*

[405] *Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964. Il vient de rencontrer Allen Ginsberg.
[406] *Oh Mercy*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois 1989.
[407] « *Que sonnent les cloches toi le païen depuis la cité rêveuse/ que sonnent les cloches depuis le sanctuaire »* Trad. *www.bobdylan-fr.com/trad/ringthembells.html*
[408] Ils se rencontrent pour la première fois en 1963 à la libraire Bookstore de Greenwich Village.
[409] *Visions of Johanna* in *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.
[410] *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, sauf *Like a Rolling Stone*, Tom Wilson, 1965.

Dylan, fin 1962, le chanteur pastiche le chant folklorique hébreu *Hava Negeilah* en Talking Blues, *Talkin' Hava Negeilah Blues*[411].

La famille Zimmerman enterre le père, Abraham, en 1968. Son frère David est étonné de sa connaissance poussée du *Kaddish* (Shelton, 1986, 60-61). Il constate la sérénité d'un homme mature. Religion et racines se confondent : Dylan exprime des regrets voilés sur le rapport fils/père dans *Chroniques, Volume 1* (Dylan, 2005, 119-120). Cet événement est à mettre en relation avec l'album *John Wesley Harding,* paru fin 1967, qui représentera la pierre angulaire du *Country-Rock*. L'album « concrétise [cette] veine religieuse sous-jacente dès les premiers enregistrements[412] », exposant un paysage mental « dans lequel le mystère, la servitude et de vastes paysages s'ouvrent à ses yeux et à son cœur » (Davidson, Fishel, 2023, 211). Puisant dans les thèmes aux racines de son éducation juive, le chanteur lui-même évoque un « premier album rock biblique », qui imprègne tout un pan de son univers créatif pétri de judaïsme, selon Stephen Pickering (Shelton, 1986, 398). Dylan avoue à ce même Shelton que son œuvre préférée de Ginsberg est *Kaddish* et non pas *Howl* (Shelton, 1986, 359). En conclusion de cette période d'éclosion et de sommet artistique, l'aspect religieux est relativement minoré (si ce n'est celui souligné plus tard par les critiques d'une judaïté sous-jacente dans l'humour, le détachement et la primauté de la question) et pourtant bien présent, montrant des failles dans l'appréciation. Le sentiment religieux se partage déjà entre christianisme comme fonds d'images, judaïsme et, à la marge les philosophies orientales.

La critique du religieux comme alibi se confond avec celle de la politique sur le titre *With God on Our Side,* en 1964, dans *The Times They' Are A-Changin'.* Ce titre contient l'aboutissement de l'écriture politique et poétique de la première période. Les chansons des droits civiques sont jugées et analysées pour leur réalisme, alors que Dylan n'hésite pas à prendre des libertés avec les faits. En évitant le piège de l'indignation et de la dénonciation, il propose une multiplicité des significations, dues aux situations décrites. Par ailleurs, l'aspect musical est souvent brocardé, ramenant les morceaux à du simple plagiat. C'est faire fi du travail de développement que Dylan mènera depuis les compositions préexistantes.

3.1.2 Dans les arcanes de la période intermédiaire (1969-1988)

Bob Dylan croise et fusionne des univers, ce qui aide à fictionner le monde. Tous ces tournants esthétiques, en un temps si court, montrent que le chanteur se moque apparemment des attentes et que si message il y a, c'est qu'il n'y en a pas. Au cours de la deuxième période, il suit de nombreux courants à la mode. Il rebondit après les critiques négatives de l'album *Self*

[411] The Bootleg Series, *Volumes 1–3 : 1961–1991: Rare And Unreleased*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991. **:** « une gifle aux chanteurs folk ethniques comme Belafonte ou Théodore Bikel » (Hajdu, 2018,136)
[412] FERRÉ José, « Bob Dylan change de testament » *Rock n.42*, Juillet 1981, p. 34-41.

Portrait en 1970, qui n'empêchent pas des ventes importantes. Inversement, l'album *New Morning,* à la fin de cette même année, est le signe d'une appréhension de la perte de son public de base. Entre 1974 et 1975, l'artiste assiste à de nombreux concerts de la nouvelle scène new yorkaise incarnée par Patty Smith. Il s'intéresse à la scène du *Glam Rock,* venue d'Angleterre, que Bowie démocratise[413]. En 1978, les aspects vestimentaires et le maquillage (déjà présent dans la *Rolling Thunder Revue* en 1975) occupent une part importante dans la proposition scénique. On lui fera le reproche d'utiliser un saxophoniste sur l'album *Street Legal* en 1978, faisant écho aux albums *Born to Run* et *Darkness on the Edge of Town* de Bruce Springsteen. En 1979, dans *Slow Train Coming*, le chanteur fait une incursion dans le Reggae avec le titre *Man Gave Names to All the Animals* et s'entoure du groupe qui monte, *Dire Straits,* pour l'enregistrement de l'album.

On lui tiendra rigueur du son FM sur les albums *Infidels* en 1983 et surtout sur *Empire Burlesque* (1985) mixé en partie par Arthur Baker, producteur et DJ américain, collaborant avec des artistes de hip-hop. Cette volonté de respirer l'air du temps a pu paraître contre-productive (de l'aveu du chanteur lui-même dans *Chroniques, Volume 1*). À l'inverse, pour la trilogie chrétienne (1979-1981), Dylan puise l'inspiration dans la soul des années soixante-dix.

Dylan n'était pas sorti pas indemne de la tournée 1965-1966 et cela peut expliquer la période dite « *intermédiaire* » (Dylan reprend les dates de Shelton, 1966-1973) entre l'accident de moto, dans le virage de *Zena Road* à Woodstock, aux conséquences largement amplifiées et la supposée retraite à Woodstock. Le terme retraite est en partie abscons. Il justifie son retrait car il entend fuir la bataille d'empoigne de l'*Entertainment* et se consacrer à la vie de couple et de famille. La chanson *Forever Young* y fait écho dans *Planet Waves* en 1974. En 1978, il reconnaît l'échec du mariage mais donne un satisfecit au père et à la mère dans le rapport à la famille. Loin de l'image du vagabond, le rapport aux enfants raconte l'attachement. Une chanson évoque ce sentiment (*Abandoned Love)*.

Si Dylan est absent de la scène avec seulement sept apparitions[414] entre juin 1966 et 1973, les enregistrements et sa production discographique officielle resteront conséquents (quatre albums[415] dont un double entre 1968 et 1970, même si c'est en deçà de la discographie précédente). Rajoutons, comme le montrent les archives de Tulsa, « écrits, dessins : des paroles de chansons, des histoires inachevées, des bribes de dialogues, des épigrammes » qui font de cette période « un modèle d'indépendance et de créativité sans relâche (…) au style faussement

[413] Le guitariste de Bowie Mike Ronson participera à la *Rolling Thunder Revue*.
[414] Apparitions au concert hommage de Woody Guthrie, au Johnny Cash Show, au concert pour le Bangladesh puis au concert pour le Chili et deux participations aux concerts de *The Band*. Ainsi que le Concert de l'île de Wight en 1969.
[415] *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.
Nashville Skyline, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1969.
Self Portrait, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1970.
New Morning, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, 1970.

faible » (Davidson, Fishel, 2023, 203). Ce qui change, c'est l'impact de ce travail, sans commune mesure avec la période précédente. Le chanteur décide de vivre à l'écart, utilisant le mutisme comme arme de défense. Après les choix de la première période, sous influence politique entre 1962 et 1964, puis libertaire, courageuse et novatrice entre 1964 et 1966, la suite ne permettra plus d'avoir une idée précise des orientations politiques en œuvre.

Nous faisons le choix de diviser cette période en deux sous-périodes à partir des analyses qu'en font Robert Shelton et Greil Marcus. Pour le journaliste, dont la biographie paraît en 1986, Dylan vit une période de transition après l'accident de moto en 1966 jusqu'à l'année blanche 1973. Nous préférons cerner cette période entre 1969 et 1988 avec le concept du *Never Ending Tour* qui délimite un nouveau territoire artistique. Qualifier ces vingt ans de travail difficiles, de plus ternes, de moins aboutis nous semble exagéré. C'est la perception globale qui change. Le chanteur s'éloigne des influences pour écrire et composer de nombreuses chansons originales et inventives. Chacun des disques produits propose des titres de qualité mais l'appréhension des disques n'a plus la même consistance. Dans cette optique, les orientations produisant les mêmes effets à dix ans de distance, le public interroge les actions et réactions du chanteur. Si les disques 1969-1970, susceptibles de plaire à tout le monde lui font gagner un nouveau public moins politisé ou politisé autrement sur l'échiquier, comme ceux de la trilogie chrétienne, ces auditoires sont plus volatiles, moins réceptifs à l'ensemble de la narration dylanienne, voire contrariés par l'image globale du chanteur à l'opposé de leurs valeurs sur le temps plus long. Malgré ses dires, il aura besoin de son public initial quelque peu élitiste ayant une mémoire historique des faits musicaux et capables de les mettre en perspective. Ainsi, souvenons-nous que *New Morning* (1970) est en partie un appel ou un rappel à son auditoire fidèle après *Self Portrait,* tout comme *Infidels* sera une réponse aux enregistrements chrétiens - bien que preuve d'un autre malentendu - la Bible[416] continue à infuser mais les critiques superficielles n'ont rien à redire à l'époque. De ces deux épisodes, Bob Dylan est à l'unisson de son Amérique et joue de la somme de ses contradictions.

Cette dépendance commencera à décroître avec la mise en place du *Never Ending Tour* en 1988, *process* qui lui permettra de se constituer un public curieux et sans *a priori*. Dylan ne semble pas dupe des interrogations de la deuxième période, confessant déjà à Jonathan Cott en 1977 : « Je vois la décennie comme une période de reconstruction après les années soixante, c'est tout » (Davidson, Fishel, 2023, 349).

[416] « Dans la bible et dans la meilleure musique folk, il y a du mystère, de la magie, de la vérité » déclare-t-il en 1963 à Michael Iachetta du Daily News (Bigot, 2025, 141)

3.1.2.1 Dissociation et brouillage du message politique

« J'étais partagé. D'un côté, il y avait ce moment exaltant. J'étais jeune, célébré. J'avais beaucoup de travail. D'un autre côté, tout cela ressemblait à un pacte faustien. Peu importe ce que vous faites, vous êtes un objet. Que vous soyez un acteur compétent ou un artiste est inessentiel. La vérité, c'est que vous n'êtes qu'un produit. J'ai eu du mal à me préparer à tout ça » Robert Redford[417].

De 1966 à 1973, si la production demeure quantitative, le sentiment d'un vide existentiel, entre le positionnement de l'homme et celui de l'artiste, s'oppose au bonheur. Le mutisme remplace le trop-plein. Il consacre son temps aux fondations d'une famille dont les chansons des *Basement Tapes* – alternatives au mouvement psychédélique qui prend forme – sont en partie le reflet d'une conscience quelque peu différente, voire fragmentée.

Ce vide qui lui est reproché devient concept ou positionnement politique turbulent, après *John Wesley Harding*[418] en 1968. Dylan, considéré réactionnaire ou au mieux traditionnaliste, prend des apparences de paria. Il se situera à l'opposé du mouvement hippie et de la musique psychédélique qui domine la deuxième moitié des années soixante, tel qu'il le raconte dans son autobiographie. Toujours installé à Woodstock en 1969, il semble critiquer ouvertement les errements sans gènes du *Flower Power*. La famille se voit dans l'obligation de déménager. L'album de 1969, *Nashville Skyline* ose proposer une country urbaine et commerciale, considérée comme ringarde par nombre de ses auditeurs. Dans le premier chapitre de *Chroniques, Volume 1*, relatant ses débuts, Dylan confesse paradoxalement que la country ne lui plaisait pas : « On avait occulté le mystère et la terre là-dedans » (Dylan, 2005, 42). Cette déclaration est à mettre en parallèle avec les choix de Guthrie qui choisit New York pour le folk et ses avatars, en refusant les possibilités qu'offrait l'espace discographique de la country. Pourtant, Shelton note que dès 1961 « il était plus au fait des courants de la country que la plupart des autres *folksingers* urbains » (1986, 408). Notons encore le filon du passé : dans le son de cette voix neuve, on entend les échos de celle de Jimmy Rodgers[419] (héros dylanien qui apparaissait dans le Yodel de *All I Really Want to Do* en 1964 sur *Another Side of Bob Dylan*). Dylan entend le malentendu mais ne le dissipe pas. En 1969, il provoque ses auditeurs désarçonnés : « J'ai toujours voulu écrire ce genre de chansons », « Mon meilleur album » (Scaduto, 1982, 308). Il déclare : « Pour la première fois de ma vie, j'ai appris à chanter ». « Ma voix a changé… d'une façon étonnante, je n'y croyais pas moi-même. On laisse tomber le tabac… Et on est capable de chanter comme Caruso » (Cott, 2018, 21). Dans leurs échanges,

[417] Jean-François Rauger « Robert Redford. Acteur et réalisateur américain », *Le Monde*, jeudi 18 septembre 2025, p.20-21.

[418] Le rapport de Dylan à la cité se lit dans le titre *All Along the Watchtower* sur *John Wesley Harding* popularisé par Jimmy Hendrix. La narration doit se lire plutôt à l'envers de l'aveu même du créateur. Le texte admet que la vie est une farce. Le joker, qui peut se confondre avec le chanteur regarde tout cela à distance. La chanson doit se lire à l'envers de l'aveu même de son concepteur (Cott, 2018, 191). Entend-il montrer le renversement liant vie, carriérisme et création ?

[419] Rodgers était toujours en tournée, sur les routes. Personne et *persona* - reflets à l'image de la *Country music* de la classe moyenne américaine, il représentait (avec la Family Carter et Guthrie) - la vie de l'internationale des petites gens (expression de Angelo Rinaldi, *Le Monde*, 12/05/2025). Il était capable de capturer la musique de l'inconscient collectif, jouait avec tout le monde et tous les idiomes. Peu lui importait la musique qu'il jouait… Ce n'est pas sans rappeler l'attitude de Dylan.

son ami Tony Glover lui fait remarquer l'inachèvement du projet : « c'est trop court, on dirait que c'est fini à la moitié » (Davidson, Fishel, 2023, 253-254).

À distance, il convient de relativiser la posture du chanteur. Nombreux sont ceux qui qualifient le chant folk de Dylan de country folk (Greil Marcus notamment). *Self Portrait,* en 1970, épouse des clichés de la variété qui laissent perplexe. Le recueil est le résultat d'un agglomérat d'enregistrements ratés ou disparates en « filtr [ant] n'importe quoi dans une passoire. J'ai réfléchi, j'ai récupéré le reste dans l'évier pour l'enregistrer » (Dylan, 2005, 133-135). *Nashville Skyline* et *Self Portrait,* vont servir de base à la destruction calculée de son image (Dylan, 2005, 132-135) selon son expression.

Acte politique ? Il refuse de se rendre au Festival de Woodstock en 1969, alors que le choix du lieu est directement lié à sa présence dans le coin. Pourtant, le 31 août - soit quinze jours après -, il se rend et participe au Festival de l'île de Wight (qui existe depuis 1968), calqué sur le concept né dans les Catskill*,* région montagneuse dans l'État de New York. Dylan n'éprouve donc pas de sympathie particulière pour le mouvement hippie. Pressent-il ou anticipe-t-il que l'après Woodstock, sera synonyme d'une grande récupération capitaliste qui le rattrapera dès les concerts de 1974 ? Les leçons du piège – thème classique du chanteur, et récurrent dans cette période – s'écoutent dans l'austère *Wanted Man*. Le nouveau chanteur *mainstream* offre ce titre à Johnny Cash (chanteur à l'image droitière à la fin des *sixties* mais concerné par le social), que ce dernier utilise en ouverture de sa tournée des prisons : « *Wanted man in California, wanted man in Buffalo / Wanted man in Kansas City, wanted man in Ohio / Wanted man in Mississippi, wanted man in old Cheyenne / Wherever you might look tonight, you might see this wanted man*[420] *»*. Dans *Chroniques, Volume 1,* Dylan cite Merle Haggard[421] : *« Je suis toujours en fuite, chez moi sur la route »* (Dylan, 2005, 133).

Par ailleurs, la presse relate ou accuse le chanteur de sympathies sionistes. Lors de son premier voyage en Israël en 1971, il fait scandale en saluant Meir Kahane, rapporte Mitchell Plitnick, spécialiste du Proche-Orient : « un homme de bonne foi, qui sait de quoi il parle » déclare Dylan mais, c'est un fanatique d'extrême droite (*Le Monde Hors-série,* 2011, 87-88). L'accusation de soutien au sionisme réapparaît après la période du christianisme « fondamentalisme ». De cette expérience, une chanson sera jugée tendancieuse *Neighborhood Bully*[422] (album *Infidels*, 1983), bien que Dylan n'en ait jamais donné publiquement le sens (d'autres, intéressés, s'en chargent pour lui). Le texte semble épouser un

[420] On ne connait aucune version de Bob Dylan. *« Recherché en Californie/ recherché à Buffalo/Recherché à Kansas City/ Où que vous regardiez vous avez une chance de voir cet homme recherché* » sur le site de François Guillez : Trad. *www.bobdylan-fr.com/tab/tab_w.html*
[421] Il tourne avec Willie Nelson et Merle Haggard lors de ses tournées sans fin.
[422] *Infidels*, Columbia Records, New York, prod. Mark Knopfler, Bob Dylan, 1983. Cette chanson aurait, selon certains exégètes juifs surtout, une signification privée et l'album serait un retour au bercail, après les explorations des genres soul et gospel, responsables des égarements chrétiens. Nous ne soutenons pas cette thèse.

point de vue ouvertement sioniste ou pro israélien[423], ce qu'il nie farouchement. Mais le diable est encore une fois dans les détails. En septembre 1987, avant de se rendre en Israël pour ses premiers concerts sur la Terre Sainte, via l'Egypte, Dylan veut traverser la *Bande de Gaza* dans un bus scolaire américain des années cinquante (Shain, 2016, 172).

Ainsi, avec les années soixante-dix, il devient difficile de déconnecter la politique de la religion. En 1970, Dylan s'aventure dans la chanson religieuse et mystique avec *Father of Night* and *Three Angels* sur l'album *New Morning.* Des chansons comme *Oh Sister*[424] sur *Desire* en 1976 ou *Sweatheart Like You*[425] sur l'album *Infidels* en 1983 convoquent un Dieu puissant qui rassemble celui des deux Testaments. Amour, politique et religion se confondent jusqu'à brouiller les messages ou les thématiques des chansons.

Toutefois, l'image du chanteur s'éclaircit et se modifie entre 1974 et 1976. L'inclination semble naturellement porter vers la gauche américaine. On constate une certaine proximité avec le camp démocrate. Jimmy Carter, alors gouverneur de Géorgie, en 1974, lors de la tournée triomphale avec The Band, reçoit l'artiste dans sa résidence. La diatribe de *It's Alright Ma* (*I'm Only Bleeding*)[426] avait pourfendu le système social, l'aliénation et l'absurdité de l'existence, l'inanité de la révolte, l'affirmation des symboles et des idéaux vidés de leur contenu, la vacuité des puissants. Le vers « *But even the President of the United States / Sometimes must have / To stand naked*[427] » percute l'histoire américaine neuf ans après, au moment du Watergate, dans les concerts de 1974, et est applaudi ou acclamé par la foule.

Si la trilogie 1974-1976 avec *Planet Waves, Blood on the Tracks* et *Desire*[428] diversifie la palette musicale pour cerner les langages ambigus de l'amour, on le dit également reconnecté à la chanson sociale le temps d'un engagement, lorsqu'il affiche son soutien au boxeur Rubin Carter. Au début des années soixante-dix, Il publie une unique chanson politique, *George Jackson*[429], 45 tours consacrée à la mémoire du Black Panther assassiné en prison. Il dépeint une société divisée entre prisonniers et gardiens. La chanson *Hurricane* en 1976 sur l'album *Desire*, narre l'histoire de Rubin Carter, accusé du meurtre de trois personnes en 1966. Il ne chantera jamais *George Jackson* sur scène et n'interprétera jamais plus la deuxième après les

[423] On peut se demander s'il a voulu rapprocher des points de vue des églises fondamentalistes américaines défendant ardemment l'existence d'Israël, ce qui démontrerait les connexions entre la période dite chrétienne et l'expérience hassidique qui la suit, toujours dans l'optique américaine d'un syncrétisme des deux Testaments.
[424] « Notre Père n'aimerait pas ta façon d'agir /Et tu dois comprendre le danger » sur le site de François Guillez : Traduction. www.bobdylan-fr.com/trad/ohsister.html
[425] « On dit qu'il y a beaucoup de palais dans la maison de ton père/Chacune a un plancher ininflammable » sur le site de François Guillez : Traduction. www.bobdylan-fr.com/trad/sweetheartlikeyou.html
[426] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[427] *«* Mais même le président des Etats-Unis/ Doit quelquefois / Se tenir nu » sur le site de François Guillez : Trad : www.bobdylan-fr.com/trad/itsallrightma.html
[428] *Planet Waves*, Asylum/ Réédition Columbia Records, New York, prod. Rob Fraboni, 1974.
Blood on the Tracks, Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975.
Desire, Columbia Records, New York, prod. Don DeVito, 1976.
[429] George Jackson : chanson parue en 45 tours en 1971.

concerts de la *Rolling Thunder Revue* au début de 1976, montrant une défiance confirmée envers le genre. Bob Dylan fait de nouveau la *Une* des médias américains.

3.1.2.2 Malaises et concerts de bienfaisance

La meilleure manière de concevoir le lieu distendu aux affaires de la cité est de rendre compte de son attitude dans les concerts et œuvres caritatives. Le malaise est souvent palpable et les prestations ratées. Dylan refuse de s'engager contre les interventions extérieures américaines en 1965. Est-ce le moment charnière du désengagement définitif ? Le chanteur fera taire son sentiment sur le sujet, si ce n'est en aparté. Le titre *Idiot Wind* [430] en 1975 évoque le prix de la gloire et le prix à payer pour l'intimité, la collusion entre monde privé affectif et sphère publique selon les analyses de Timothy Hampton[431] ou encore d'Allen Ginsberg qui parle d'une « des chansons nationales prophétiques de Bob Dylan » dans le *New Age Journal*[432]. Cinq chansons feront allusion au Vietnam dans la décennie 1978-1988.

Pour circonscrire totalement le sujet évoqué précédemment, *Tears of Rage* évoquerait « les luttes intergénérationnelles, évoquant les trahisons et l'*Indépendance Day*, laissant planer les polémiques autour de la guerre du Vietnam et des droits de l'homme (*Rolling Stone, Hors-série*, 2025, 69). Dans *No Time to Think*[433] Mickael Gross entrevoit une critique indignée de l'Amérique en échec au Vietnam et des suites du Watergate (Gross, 1980, 150). *Legionnaire's Disease* en 1978 cite un oncle soldat. *Clean Cut Kid*[434]*,* en 1983, narre le napalm et les ravages sociaux de l'après conflit. La chanson *Band of the Hand* parle de gémellité avec les frères du Vietnam mais c'est une chanson de commande pour le film homonyme de Paul Michael Glaser. Enfin *Tweeter and the Monkey Man* sur le premier album des *Traveling Wilburys,* en 1988, fait référence au Vietnam à travers l'identité et le genre. Le dylanologiste Weberman lisait dans *I Pity the Poor Immigrant*[435] une complainte pour le soldat au Vietnam qui piétine dans la boue et remplit sa ville de sang (Vassal, 2021, 300).

Aversion très certainement liée au forcing d'être le porte-parole générationnel d'un engagement pourtant déserté, le chanteur ne participera aux manifestations de soutien qu'avec parcimonie. En 1971, il prend part au concert pour le Bangladesh, premier grand concert caritatif de l'histoire, à la demande de son ami George Harrison (même s'il l'aurait accepté du

[430] *Blood on the Tracks,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975. Bob Dylan- Idiot Wind [Unofficial Video] New York Session 1974
[431] HAMPTON Timothy, 2019, *Bob Dylan's Poetics How the Songs Work*, New York, Zone Book.
[432] POSTERNAK, Jeffrey, « Bob Dylan's Birthday (May 24th) », *Agence Wylie* [Disponible en ligne]. Récupéré de URL May 24th - Bob Dylan's Birthday - The Allen Ginsberg Project (Consulté le 20 juin 2023).
[433] *Street Legal,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1978.
[434] *Infidels,* Columbia Records, New York, prod. Mark Knopfler, Bob Dylan, 1983.
[435] *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967

bout des lèvres[436]). Sa prestation est un succès en termes de performance. Il participe au concert *The Friends of Chile Benefit Concert* le 9 mai 1974, passablement éméché, avec Dave Van Ronk, Arlo Guthrie et Phil Ochs. En 1982, il chante au *Peace Sunday Rally* avec Joan Baez et bâcle sa prestation tout comme le 13 juillet 1985, au *Live Aid* à Philadelphie, quand accompagné de deux musiciens des Rolling Stones, il crée la polémique en réclamant une aide pour les fermiers américains endettés. La prestation est jugée catastrophique. Participant à l'hymne œcuménique *We Are The World*[437], destiné à lever des fonds pour soulager la famine en Éthiopie, on perçoit l'embarras d'être confronté au conformisme hautain et mielleux du *Star-System*. Dylan ne « livre [qu'] une parodie de [lui-même] qui aurait humilié un chanteur de karaoké » (Marcus, 2005, 208). Il s'investit dans la chanson de protestation *Sun City* contre l'Apartheid écrite par Steven Van Zandt, le guitariste de Bruce Springsteen, sous le nom *Artists United Against Apartheid* en 1985 ou encore en 1999 pour le *Crossroads Centre Benefit*, l'association d'Eric Clapton.

Toutefois, certains combats lui tiennent à cœur. Son commentaire au *Live Aid* en 1985 donne naissance le 22 septembre 1985 à Champaign (Illinois), au *Farm Aid* (organisé par Willie Nelson, John Mellencamp et Neil Young), afin de collecter des aides pour les agriculteurs américains. Dylan y participe en 1985, 1986 et 1987 puis en 2023.

Au moment de la période chrétienne, il dénonce la chanson conçue comme message politique :

> Je n'écris pas de chansons politiques. Les chansons politiques sont des slogans. Je ne connais même pas la définition de la politique. À un moment, ça aurait pu être quelque chose de bien, mais maintenant, ça fait partie de cette couronne de corruption. C'est comme la loi : c'était une bonne chose jusqu'à ce qu'elle soit utilisée contre les innocents (Guillez, 2021, 334).

Est-ce par intérêt pour les causes humanitaires ou par amitié avec ces artistes ? Ses positions face au politique permettent de mieux comprendre les crispations pendant les concerts de charité ou de bienfaisance. Sur le principe, Dylan est à la fois reconnaissant dans ses amitiés (Clapton, George Harrison), sincère et opportuniste en termes d'images à exploiter quand les temps sont plus difficiles. On peut poser la question également de la servitude suscitée par son image et la tension que génère, malgré ses efforts pour le nier, le statut de porte-parolat décalé. Une contrainte par l'autocontrainte, malgré ses réticences de donner à l'opinion un peu de ce qu'elle veut.

[436] DUCHESNE, André. « *Les 50 ans du Concert for Bangladesh. L'évènement qui a fait école* », in *La Presse.fr,* [Disponible en ligne]. Récupéré de URL https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-07-28/les-50-ans-du-concert-for-bangladesh/l-evenement-qui-a-fait-ecole.php (Consulté le 20 juin 2023).

[437] *We are the World, U.S.A For Africa,* Columbia, 1985.

3.1.2.3 La religion comme fond de scène

Après *John Wesley Harding* (qui interrogeait en partie la judaïté), *Street Legal* de 1978 annonce une nouvelle radicalité. Un nouveau revirement considérable survient avec la conversion au christianisme fondamentaliste (1978-1982), suivie d'une brève parenthèse pour la branche hassidique des juifs new yorkais. Au début des années quatre-vingts, l'ex révolté ou contestataire devient prosélyte et sermonneur, s'emparant d'une vision sociétale du renouveau chrétien dite « *Born Again »,* au moment de l'élection de Ronald Reagan. L'actrice Mary Alice Artes[438] le met en contact avec l'église Vineyard Fellowship (littéralement La vigne ou le peuple du Seigneur, tiré du Psaume 80, courant littéraliste de la Bible). Il suivra une formation de trois mois et demi. Le courant *Born Again* (selon lequel personne ne peut voir le royaume de Dieu, sans naître à nouveau, lecture de l'*Évangile de Jean*[439]) est un courant évangélique et néo charismatique du christianisme, qui prospère dès les années soixante. On renaît par la conversion et le baptême, en mettant de côté une vie en trop et ses cabossages, et en l'affichant devant la communauté. L'étiquette lui sera par la suite intolérable. En 1991, il déclare : « Je n'ai jamais été fondamentaliste. Je n'ai jamais été *Born Again*. Ce sont juste des étiquettes que les gens vous collent sur le dos. Elles ont autant de significations que *folk singer, protest singer, rock star.* C'est-à-dire qu'elles ne veulent absolument rien dire » (Guillez, 2021, 314). Ces étiquettes, Dylan les liste dans la chanson *Gotta Serve Somebody,* (cf. chapitre V.2) titre qui ouvre *Slow Train Coming* (1979) et que nous analysons (cf chapitre V et VI.).

Pourtant, malgré ses déclarations, il est difficile de nier son engagement total dans les premiers temps de la conversion, attesté par la teneur passionnée des chansons et leur interprétation sur les scènes américaines puis européennes. Peut-être Dylan n'a-t-il jamais été aussi proche de la partie de son public qui venait l'écouter en 1980 pour ses nouvelles compositions. *Persona* et personne (contre les théories d'Auslander et d'Hirschi) se confondent pendant cette expérience. L'anecdote (si elle est vraie) d'un George Harrison ne supportant pas le prosélytisme du chanteur et évitant de le rencontrer dans un aéroport californien est éclairante. L'abrogation préjudiciable de la distance, qualité intrinsèque de l'artiste dans ses propositions esthétiques jusque-là, dénature l'essence de l'art dylanien passé et reconnu.

Officieusement, un syncrétisme s'affiche sur le cours du temps : la foi chrétienne chalenge la foi juive. Officiellement, cette nouvelle exploration musicale commence à San Diego, pendant la tournée américaine, lorsqu'un spectateur jette une croix sur scène le 17 novembre 1978.

[438] Anecdotique vu d'aujourd'hui mais en réfléchissant par uchronie, aurait-on parlé de parenthèse chrétienne, s'il avait épousé (comme le raconte certains témoignages) celle qui l'a présenté à l'église du Vignoble, Mary Alice Artes : présence féminine qui se promène dans les chansons *Precious Angel*, *Caribbean Wind,* dans, *In the Summertime* (qu'il chantait encore dans les années 2002), attendue devant l'autel du mariage *Groom Still Waiting at the Altar* vainement Et si les peines éloignaient : le divorce avec Sara de la judaïté, celle du non mariage avec la chrétienté ?

[439] *Born Again* ou re naissance « Guénété amotèn », expression grecque utilisé dans le texte de *Jean* pour décrire littéralement ce processus, « engendré d'en haut, par Dieu (Brierre, 2016, 309).

Symbole des transformations, un blues ombrageux ouvre les concerts. C'est *Slow Train Coming* qui transporte le message christique. Le train, métaphore de la libération des Noirs dans le blues, symbole de la transformation des États-Unis d'est en ouest, transporte cette fois les Évangiles et le salut. L'enseignement de l'église Vineyard Fellowship insiste sur l'Apocalypse (Armageddon, thème qui traverse son corpus mais que le chanteur développe sur *Street Legal* en 1978, confondant la dérive de son mariage, la perdition de l'Amérique et le retour de Dieu parmi nous[440]).

Dylan est conscient de la confrontation d'idées avec son public d'origine comme au temps de la période country/variété de 1969-1970 mais y fait face sur scène : « Je suis toujours préparé à l'adversité. Je l'étais alors et le suis encore plus maintenant » déclare-t-il le 7 mai 1980 au concert de Hartford (Guillez, 2021, 312[441]).

Cet épisode sera selon ses dires une œuvre intense de salut personnel jusqu'en 1982, et sans regrets, affirmant que son engagement est total quand il s'implique dans les choses de la vie et de la musique. Ce qui frappe dans les concerts de cette époque, c'est l'intransigeance[442], incohérente avec les valeurs défendues par le passé : « Il n'y aura pas d'anciennes chansons ce soir, alors si vous voulez partir, allez-y » (Guillez, 2021, 308). En révérend, il sermonne, perd son sens de l'humour. Entouré de choristes, il abandonne le répertoire séculier pour les seuls gospels : « Ce sont moins ses productions que des diatribes, des divagations homophobes, il s'enflamme contre la pornographie dans les écoles » (*Le Monde Hors- série,* 2011, 21). Le titre *Gonna Change My Way of Thinking* réaffirme la thématique du choix, du rachat ou de la perdition (thème développé déjà dans *Gotta Serve Somebody*), paraphrasant Jésus : « Celui qui n'est pas avec moi est contre moi[443] ». Des parallèles avec l'âge d'or du chanteur sont possibles : les *setlists* de 1965-1966 refusaient les chansons dites « protestataires ». En effet, cette expérience apporte une fougue interprétative qui ressemble par certains côtés aux concerts de 1966. Le chanteur touche une vérité qui le transporte. Jamais la sincérité n'aura rencontré aussi étonnamment la conviction. Cet épisode entraînera cependant des répercussions négatives sur son image : on le décrit comme un *has been*. Parmi les explications plausibles, les mutations sociales successives montrent un décalage important avec les anciennes aspirations. Ce public de l'époque (entre les occurrences spectaculaires du milieu des *seventies* puis des rééditions aux accents divertissants des *eighties*) se considère, du fait même de sa présence et de son

[440] La lecture de Hal Lindsey, *The Late Great Planet Earth* paru en 1970 prophétise le retour de Jésus dans les années 80. Proche de la Vineyard Church, le livre prône le sionisme chrétien in GUILLEZ, François, 2021. *Bob Dylan une biographie*, Rosières en Haye, Camion Blanc, p.296-297.

[441] Nous pouvons réentendre des échos de la chanson *Positively 4th Street* de 1965 dans son rapport aux autres mais dans une relégation inversée : « Je n'avais presque plus un ami au monde. On travaillait sur ce film…. Je me faisais jeter de ma maison. Je subissais un tas de pressions, alors je me suis dit que je ferai mieux de m'occuper en travaillant » (Shelton, 1986, 489). Une chanson des *Basement Tapes* de 1967 fait écho à la solitude vécue : « *Tout le monde veut devenir mon ami/ Mais personne ne veut grandir*[441] » raconte Dylan d'une voix alanguie dans *Long Distance Operator,* qui édicte une nouvelle métamorphose.

[442] Exemple. En 2021, Il chante sous le titre *He's Funny That Way* (*She's Funny That Way)* connue par Billie Holiday, sur le disque de soutien aux homosexuels *Universal Love- Wedding Songs Reimagined.* Nous sommes bien loin des diatribes homophobes de la période chrétienne.

[443] *Slow Train Coming,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett,1979.

engagement, comme partie agissante, concernée et non consommatrice. Il entendait la performance comme un acte social et non comme une expression individuelle. L'idéalisme (le mouvement des droits civiques puis une partie de son extension dans le mouvement hippie initié au milieu des années soixante) se délite dans les années soixante-dix, vers des formes de renoncement et de l'acceptation. Ce désabusement se modifie à partir des années quatre-vingts. Le modèle utopique qui ouvrait les années soixante est devenu une variable d'ajustement dans la dystopie du réel. En 1997, Dylan explique encore la dichotomie entre l'idéal manquant et le matérialisme vainqueur, le concret l'emportant toujours sur l'utopie. Les décennies qui ont suivies les chimères des années soixante en témoignent.

Les autres raisons de ce chambardement majeur, expliquant le glissement vers le religieux, sont le désordre des sentiments et le mariage qui se désagrège[444] après la *Rolling Thunder Revue* de 1975 (mais en fait dès l'installation en Californie à partir de 1971). Un autre motif plus prosaïque semble lié aux affinités créées sur scène et dans la vie avec ses musiciens ou des artistes qui lui sont présentés. Depuis les années soixante-dix, plusieurs artistes juifs se sont convertis au christianisme (cf. chapitre V.2) : Roger Mac Guinn, T-Bone Burnett, Steven Soles, David Mansfield. Tous ces musiciens accompagnent le chanteur depuis 1975 (Guillez, 2021, 296). Si *Caribbean Wind*[445] témoigne d'une vibrante métaphore de sa conversion (Davidson, Fishel, 2023, 364), au bout de cette exploration, il y a *Blind Willie McTell*[446] qui connecte politique et religion dans un espace symbolique qui va du Texas à Jérusalem[447]. Cette dernière œuvre semble conclure magistralement, et de manière désespérée la période chrétienne. Alors que souvent les chansons de Dylan laissent la place à des formes de rédemption ou à des fins nuancées (les fautes ou erreurs étant partagées, le rachat ou la réconciliation existent le corpus, à l'instar de *Like a Rolling Stone* ou *The Times They'Are A-Changin'*), ici il est vain de chercher une conclusion porteuse d'espérance. Les thèmes sont identiques à *With God On Our Side.* Le génocide et l'édification d'un pays sur des crimes racistes sont les péchés originaux et récurrents des États-Unis, selon l'artiste. Ces thèmes sont maintes fois traités dans les interviews mais également dans différents titres. Dylan défend, depuis le début des *eighties*, la cause indienne de manière ostensible, en mettant en lumière le chanteur et poète John Trudell, d'origine Sioux, qui milita au sein de différents mouvements de défense des droits des Amérindiens[448]. Notons

[444] Selon le musicien Steve Soles, Dylan aurait écrit un album de dix /douze chansons non enregistrées sur la fin du mariage entre 1977 et 1978, des chansons sombres et glaçantes (*I'm Cold*) (Davidson Fishel, 2023, 381).

[445] *Biograph,* Columbia Records, New York, prod Jeff Rosen, 1985.

[446] *The Bootleg Series*, *Volumes 1–3 : 1961–1991: Rare and Unreleased*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991. Les vers : « *Le Poète prendra le sanglot des Infâmes/La haine des Forçats, la clameur des Maudits* » d'Arthur Rimbaud dans *L' orgie Parisienne* (Recueil *Poésies* 1891) résonnent particulièrement dans ce titre emblématique.

[447] La manière dont Dylan prononce le mot *Jérusalem* permet de dire ce que le seul mot ne dit pas. Elément inducteur du discours, un réseau associatif se constitue entre *New Orleans* et *Jerusalem.* Est-ce un rapprochement de deux terres promises ? Si l'on passe les frontières géographiques, les frontières mentales empêchent d'avancer.

[448] Dans *Philosophie de la chanson moderne* (2022), la chanson *Doesn't Hurt Anymore* de John Trudell est pour Dylan la chanson d'un damné : « Où sont les amitiés anciennes ? Les ambitions perdues. Plus la sensation d'exister (…) « Vous avez jeté des éclairs et des rocs à la face du

toutefois que bien que Dylan soit prosélyte pendant la période *Born Again,* il continuera de fréquenter des rabbins qui font partie de son cercle proche, sous l'influence de son ami d'enfance Louie Kemp[449] (Guillez, 2021, 319-320).

Pourtant, comme pour la musique protestataire dès 1962, il exprime déjà des réticences fin 1979 : « À un certain niveau, la religion est répressive » dit-il (Guillez, 2021, 313). Le résultat visible, c'est que ce malentendu de trop semble rompre les liens de la fin 1978 à 1982. Cette cassure dans le lien de confiance annonce déjà la crise artistique du milieu des années quatre-vingts.

À la fin de la période chrétienne, le journaliste Paul Williams fait paraître un ouvrage sur la conversion, *Bob Dylan, What Happened ?*[450]*,* destiné aux fans de l'artiste. L'observateur retrace et chronique les époustouflantes performances du *Warfield Theatre* de 1979 à San Francisco. Le chanteur s'entiche de ce livre et en achète cent quatorze exemplaires[451] pour les distribuer à ses amis (Guillez, 2021, 316). Insistons : Dylan n'a jamais rien renié de l'expérience chrétienne et des liens entre les deux Testaments[452]. En 1983, alors que *Infidels,* album *dit* profane aux questions toujours morales et moins manichéennes est consacré par la presse, l'imagerie et les références bibliques au dos de la pochette – un cliché pris par son ex-femme Sara à Jérusalem pour la Bar-Mitzvah de leur fils Jesse – montrent le chanteur accroupi ramassant une poignée de terre, au sommet du jardin des Oliviers, avec à sa gauche le mythique cimetière juif. Dylan renoue avec le judaïsme et Israël à New York (la plus grande ville juive du monde) par l'intermédiaire du mouvement Loubavitch[453], mouvement chantant et dansant, très ouvert et accueillant qui provient de l'hassidisme [454].

Dans la joute entre le public et l'artiste, les correspondances dans les réactions entre 1965 et 1980 sont évidentes. En 1966, Dylan défendait sa position de cette manière, dans une volonté d'atténuation volontariste : « Maintenant, je voudrais dire que ce que vous entendez ce ne sont que des chansons. Vous n'entendez rien d'autre que des sons et des mots » (Shelton, 1986, 378). Lorsque John Lennon parodie[455] *Gotta Serve Somebody* en 1979, Dylan aura la même réaction, répétant ce n'était qu'une chanson.

Temps et le Temps a gagné » (Dylan, 2022, 207- 208). Le texte est une poignante défense des Indiens et de la défense de John Trudell : entre biographie et histoire.

[449] KEMP, Louie. *Dylan and Me. 50 Years of Adventure*, Los Angeles, WestRose.

[450] PAUL, Williams, 1980. *Dylan - What Happened?* London, Entwhistle Books.

[451] Basé sur le nombre exact de paroles du Christ à apparaitre dans l'Evangile gnostique de Saint Thomas, découvert à Nag Hammadi (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 98).

[452] A Jeff Slate pour le *Wall Street Journal* décembre 2022 : « Je suis un être religieux. Je lis beaucoup les Écritures ; je médite et je prie, j'allume des bougies dans les églises. Je crois à la damnation et au salut, de même qu'à la prédestination. Es Cinq livres de Moise, les Épîtres de Paul, la Vie des Saints, Absolument tout » (Bigot, 2025, 143).

[453] Le judaïsme hassidique est une branche du judaïsme Haredi ou Haredim qui privilégie l'expérience émotionnelle du culte plutôt que l'approche académique traditionnelle du judaïsme Haredi. Ils sont souvent opposés au sionisme.

[454] BIGOT, Yves, Girard Christophe, Levy-Willard, Annette, « Bob Dylan au travers de ses chansons De Zimmerman à Dylan, conférence du 15 juin 2017, Maison de la Poésie, Paris » in *Akadem,* [Disponible en ligne]. Récupéré de De Zimmerman à Dylan (akadem.org).

[455] John Lennon à propos de *Gotta Serve Somebody* sur le site YELLOW SUB La chanson de John Lennon qui parodie vicieusement une chanson « pathétique » de Bob Dylan [Disponible en ligne]. Récupéré de La chanson de John Lennon qui parodie vicieusement une chanson « pathétique » de Bob Dylan (cheatsheet.com), (consulté le 23 septembre 2023).

3.1.2.4 Les influences hispaniques, la dernière diagonale de Kerouac[456]

En 1978, Dylan pense à l'exil pour faire face au désarroi que réserve l'existence. Il confesse à Robert Shelton qu'il ne peut toutefois créer qu'en Amérique parce qu'il dit « comprendre le ton derrière la langue » (Shelton, 1986, 492). Son Amérique a puisé abondamment dans celles de Jack Kerouac et de Woody Guthrie. Trois diagonales se dessinent nettement : la première part des grands lacs de l'Ouest vers New York. Il y aura ensuite la diagonale Est-Ouest et Ouest-Est entre New York et la Californie en 1964, puis l'installation à Malibu au début des années soixante-dix. Mais la diagonale Nord-Sud est moins conventionnelle et porteuse de musique. Les départs de Hibbing puis de New York offrent les thèmes des visions et des routes du blues avec *Highway 61 Revisited*[457]*,* de la Louisiane sur Oh *Mercy*[458]*,* du Texas avec la chanson *Nobody Sings the Blues Like Blind Willie Mac Tell*[459] ou l'album *Togheter Through Life* et le franchissement de la frontière pour une exploration du monde hispanique. Cette dernière prend une importance réelle dans les années soixante-dix. Aux côtés des thèmes de la rupture et de la religion, l'hispanicité musicale imprègne le travail des *seventies*. Cette exploration a des similitudes avec le dernier voyage de Kerouac dans *Sur la route.*

Dès les années soixante, les références à cette musique sont déjà présentes dans le corpus dylanien : les chansons *Gypsi Lou* sur les *Witmark Demo* (1963), *Boots of Spanish Leather* sur *The Times They Are A-Changing* (1964) et *Spanish Harlem Incident* sur *Another Side of Bob Dylan* (1964), abordent ouvertement ou à la marge le monde hispanique. *To Ramona* sur *Another Side of Bob Dylan, It's All Over Now Baby Blue* sur *Bringing It All Back Home, Just Like Tom Thumb's Blues et Desolation Row*[460] sur *Highway 61 Revisited*, *Wigwam* sur *Self Portrait* se teintent d'ambiance mexicaine et de Tex Mex.

Les *Basement Tapes* (1967) exploitent ce filon avec *Goin' To Acapulco*, *The Hills of Mexico* (trad.), *The Spanish Song* (prise 1), *The Spanish Song* (prise 2), *Santa-Fe*. Une reprise apparaît sur ce recueil que Dylan affectionne particulièrement, *Spanish is the Loving Tongue* de Charles Badger Clark, chantée et enregistrée à plusieurs reprises entre 1967 et 1973 (ainsi que jouée sur scène en 1975).

En 1973, Dylan se fait acteur et s'installe le temps du tournage cinématographique, à Durango, au Mexique, pour les besoins du film *Pat Garrett and Billy le Kid* de Sam Peckinpah. Il interprète le rôle mineur d'Alias (cf. plus haut, p. 131). L'idée sous-jacente était d'apprendre

[456] Le dernier voyage dans *On the Road*, amène les protagonistes de New York à Laredo puis à Mexico City, en remontant vers Denver puis Pittsburgh en 1950.
[457] *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, sauf *Like a Rolling Stone,* Ton Wilson, 1965.
[458] *Oh Mercy*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois 1989.
[459] The Bootleg Series, *Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[460] Il adopte la sensibilité de la frontière du sud (qui plane sur *Highway 61 Revisited*) Charlie Mac Coy s'appuie sur *El Paso* -succès de Marty Robbins 1959- pour son ambiance mexicaine (Marcus, 2013, 369)

et de comprendre la technique du cinéma, avant *Renaldo and Clara* tourné à la marge de la *Rolling Thunder Revue* et diffusé en 1978. Le chanteur compose la bande originale du film, en respectant les clichés du genre. L'album enregistré en partie à Mexico se réfère à certains artistes mexicains. Cette musique expressive lui permet de développer des récits, qui se feront entendre dans la trilogie 1974-1976. Les histoires parlent de loyauté, d'évasion, d'impossibles retours en arrière, de désillusion et interrogent la respectabilité, le mensonge, la trahison, les dettes envers les autres.

L'album *Desire,* en 1976 est un recueil écrit à quatre mains avec Jacques Levi, auteur à Broadway. Son « ambiance maritime et [ses]changements de perspective d'un personnage à l'autre[461] » (Davidson, Fishel, 2023, 167) sur des rythmes latins offre un nouveau visage. *Romance in Durango* raconte le marginal, la silhouette du joueur *(the gamer)* en proie à la loi qui dévoie la vertu des hommes, qui croit encore au rachat possible grâce à l'intervention divine. On entend également le monde du Sud avec *Black Diamond Bay* (et l'influence de Joseph Conrad du livre *Victoire), Mozambique* (ambiance portugaise) et *Joey* par l'utilisation de l'accordéon.

Ce recueil fait aussi entendre une incursion remarquée dans le flamenco avec le titre *One More Cup of Coffee (Valley Below).* Au printemps 1975, Dylan se rend en Savoie, en France, à l'invitation du peintre David Oppenheim, qui avait participé à l'élaboration de la pochette de *Blood on the Tracks*. L'improbable voyage mène aux Saintes-Maries-de-la-Mer le jour de l'anniversaire du chanteur puis en Corse, en passant par Marseille et Aix-en-Provence. Sur la route, le peintre français fait une halte chez le *roi des gitans* dans les Hautes-Alpes, ce qui donnera naissance à *One More Cup of Coffee*[462]. Dylan est marqué par la beauté sauvage de la Corse et par la fête des gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer où il écoute Manitas del Plata qui joue sur la plage.

Señor (Tales of Yankee Power) poursuit la veine latine sur *Street Legal* en 1978. Dans les années quatre-vingts *Brownsville Girl* (écrite avec Sam Shepard) sur *Knocked Out Loaded* joue sur les ambiances de frontière**.** L'album *Together Through Life* en 2009 écrit à deux avec le parolier de Jerry Garcia et du Grateful Dead, Robert Hunter (ce qui rappelle la conception de *Desire* avec le co-parolier Jacques Levy), retrouve des couleurs *Tex Mex* grâce à l'accordéon de David Hidalgo – chanteur et multi-instrumentiste du groupe Los Lobos. C'est particulièrement évident sur des titres comme *If You Ever Go to Houston* et *I Feel a Change Comin' On.*

[461] Article de Griffin Ondaatje « Autoroute vers la mer : Dylan Conrad, et le *Tombstone Blues* » (Davidson, Fishel, 2024 166-169).
[462] MARTIN, Robert, 2018. *10 jours avec Bob Dylan récit,* Paris, Ptyx. Robert Martin évoque le désir de Dylan d'écrire une chanson sur Marseille[462]. Mais la difficulté de trouver les rimes lui aurait fait renoncer au projet.

3.1.2.5 L'univers machinique, la crise d'identité et la crise de l'interprète

Dans *Chroniques, Volume 1,* Dylan entrevoit les années soixante comme un espace d'innovation, d'aventure et d'audace. En revanche, le son et l'image deviennent la grande affaire dans les années quatre-vingts. L'album *Slow Train Coming* de 1979 (et dans une moindre mesure *Street Legal* de 1978) donne pour la première fois l'avantage à la technologie. La voix est réellement retravaillée par les techniques d'enregistrement.

À partir de l'album *Infidels*[463] en 1983, le chanteur se montre réellement critique envers les nouvelles normes du tout technologique, des sons FM et de la surenchère des synthétiseurs (à mille lieues de la philosophie du chanteur, qui aspire aux sons bruts des instruments et à la musique jouée ensemble). Son album *Empire Burlesque* témoigne pourtant de ces expériences en 1985 (aux sons de synthétiseurs et de batterie électronique typique des années quatre-vingts, une production FM mixée par Arthur Baker, ingénieur proche de l'univers hip-hop).

Le chanteur étant sensible à la première prise, cela explique la défiance envers le travail de studio et, par extension, sa préférence pour la musique scénique. Il fait cependant l'éloge du travail de la technique de studio et du producteur Daniel Lanois qui produit *Oh Mercy* en 1989 puis pour *Time Out of Mind* en 1997 (Dylan, 2005, 214).

Ces deux albums restaurent durablement l'image dégradée des années quatre-vingts et marquent des renaissances au cœur même de la critique technologique. Notons qu'à partir de 2001, Jack Frost – nom du Dylan producteur – refuse les effets technologiques dans ses productions, afin de retrouver l'esprit originel des musiques que le chanteur vénère.

3.1.2.6 La scène, un plan de lutte contre la nostalgie

« La nostalgie, c'est le désir d'on ne sait quoi... », *Terre des hommes*, Antoine de Saint-Exupéry, 1938.

Le rapport à l'enregistrement interroge le rapport à la scène. Entre 1974 et 1988, le chanteur recommence à donner des centaines de concerts (seules les années 1977, 1982-1983, 1985 puis 1988 ne font pas l'objet de tournées). Il se confronte à tous types de publics, *mainstream* en 1974, spectateurs néophytes des salles pendant la tournée de la *Rolling Thunder Revue* en 1975, des audiences mondiales en 1978 puis européenne en 1984, de niche chrétienne entre 1979 et 1981 et enfin le public des stades des années quatre-vingts. La majorité des auditeurs n'a pas alors de réelles connaissances du chanteur, ce qui laisse une certaine latitude aux malentendus. Ces expériences, bâties sur le socle des cicatrices des années soixante, seront fondatrices du rapport dylanien à l'altérité. Des deux côtés, les décisions et choix du chanteur entraînent des sentiments contraires, des incommodités. On passe de la désillusion aux enchantements. En

[463] *Infidels* est enregistré à la *Power Station*, studio utilisant les nouvelles technologies numériques permettant plus de flexibilité pour les *Overdubs*, en fin d'enregistrement (Davidson, Fishel, 2024, 382).

retour, l'artiste vit des moments ambivalents, s'étonne des attentes du public, mais ne peut se passer de sa présence.

Mais Dylan ne semble pas penser -comme un certain nombre de *personnes/témoins* des années soixante- que l'époque qui les a vus naître à la vie adulte et à un apogée artistique soit une époque passionnante (ni celle-là, ni les autres, à part peut-être les années cinquante, celle de l'éclosion au monde social). En 1974 justement, pour la première fois de sa carrière, l'artiste a l'impression de s'être répété pour plaire au public, d'avoir joué le jeu de la nostalgie : « Je jouais un personnage sur cette tournée. Je jouais Bob Dylan. Les spectateurs étaient surtout là pour voir ce qu'ils avaient raté la fois précédente » (Vanot, 2001, 42-43) La crise de l'interprète, surtout palpable entre 1985 et 1988 est si profonde que Dylan affirme avoir voulu arrêter sa carrière (Dylan, 2005,159). Dans *Chroniques, Volume 1,* il condamne lucidement ses prestations : « Mes propres chansons m'étaient devenues étrangères, j'étais trop malhabile pour leur piquer dans le vif, en percer la surface » (Dylan, 2005,159-160). En conscience puis en réponse, l'artiste échafaude une stratégie pour sortir de l'impasse. Il fallait changer d'auditoire pour développer de nouveaux territoires artistiques.

3.1.2.7 Le discours cinématographique. La vérité par la fiction

Ce qu'on raconte de sa vie est une fiction, un récit plus ou moins construit, une suite de phénomènes irrigant la personne, ce que Lacan décrit comme le moi pris dans une ligne de fiction[464]. La réinvention fait partie du spectacle. Devenir un autre, c'est un principe cinématographique et hollywoodien. Nous connaissons l'intérêt de Dylan pour le cinéma depuis les films avec D.E Pennebaker dans les années soixante[465], puis sa participation en tant qu'acteur et compositeur de B.O. auprès de Sam Peckinpah dans *Pat Garrett and Billy the Kid* en 1973. Ces expériences déboucheront sur son film d'art et d'essai *Renaldo and Clara* en 1978. Nous avons établi que la narration devient un mode d'écriture important à ce moment-là dans le corpus de chansons des *seventies*. Dans les années quatre-vingts, Dylan utilise de manière marquée la citation cinématographique dans ses textes. Dans l'album *Empire Burlesque*, publié en 1985, l'influence du cinéma est majeure, rappelant que c'est une composante importante de l'écriture dylanienne[466]. Les citations cinématographiques feront partie du processus créatif[467]. On y entend des dialogues du *Faucon Maltais,* de *Key Largo,* de *Casablanca,* mais aussi de la

[464] Selon Lacan « Le moi (…) serait pris dans une ligne de fiction ». Jacques Lacan, *Le stade du miroir*, in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. " Le Champ Freudien ", 1966, p. 94

[465] Cinéma vérité, *Don't Look Back* puis *Eat the Document* montrent « le provocateur branché, l'esprit acerbe et la créativité débordante » qui capture l'attention du public (Davidson, Fishel, 2024, 159)

[466] Dylan voulait faire de *Tight Connection to My Heart* (premier titre : *Someone's Got a Hold of my Heart)* un film (Guillez, 2021, 349). En 2012, La chanson *Tempest*[466] sur l'album homonyme qui évoquera le naufrage du Titanic est marquée par le film de James Cameron et le rôle de Leonardo di Caprio.

[467] Dans *Song & Dance Man III: The Art Of Bob Dylan* (1999, 2000), Michael Gray replace le chanteur dans le contexte culturel. Il cite la phrase du Film *The Lineup* de Don Siegel de 1958 : « Quand vous vivez en dehors de la loi, vous devez vous débarrasser de toute malhonnêteté que Dylan en 1966 reformule en « *To live outside the law/ You must be honest* »

série télévisée *Star Trek*. Laissée-pour-compte de l'album précédent, l'œuvre maîtresse de ces sessions, *Dansville Girl* (puis *New Dansville Girl*), qui sera rebaptisée *Bronswille Girl,* est un récit épique de onze minutes, inspiré à l'origine de *Dansville Girl* de Woody Guthrie, réenregistrée sur l'album suivant[468]. Le narrateur se prend pour le personnage de Gregory Peck dans *The Gunfighter*.

Bob Dylan serait plus proche du cinéma que de la littérature car son corpus est porteur d'images qui s'assimilent : « Les chansons ne construisent pas une identité littéraire dans la mesure où elles installent des suites d'images (et le cinéma semble y être central). L'image n'est pas une histoire de réflexion mais d'acceptation[469] » (Guillez, 2021, 548). Ce mélange est peut-être ce qui constitue le langage singulier du chanteur.

3.1.2.8 Le rapport à l'argent

On a voué Dylan aux gémonies du carriérisme commercial dès 1964 avec *Another Side of Bob Dylan*, puis la presse amplifie le phénomène avec la trilogie rock. En 1969-1970, alors qu'il chante la country puis la variété sur *Nashville Skyline* et *Self Portrait,* la chose semble irrémédiablement entendue. Le double album *Before The Flood* témoigne de la tournée lucrative et triomphale avec cinq millions de demandes de billets pour 650 000 places disponibles en 1974 (Shelton, 1986, 439). Les émoluments du concert de l'île de Wight en 1969 (75 000 dollars) jusqu'au Tour mondial de 1978 (deux millions de spectateurs)[470] puis les tournées des années quatre-vingts provoquent des attaques récurrentes, se concentrant sur le présupposé commercialisme et sur l'appât du gain. Cette critique nous semble exagérée. Bob Dylan a tourné le dos à des fortunes, affirme Robert Shelton. En mai 1974, on propose à Dylan et au Band un million de dollars pour un seul concert, offre qui est refusée (Shelton, 1986, 456).

Autre contradiction, cet homme accusé de plagiat est sourcilleux, lorsqu'il s'agit de son travail et de la protection de son répertoire. Le premier disque pirate de l'histoire du rock *Great White Wonder* paraît en 1967. Le producteur Albert Grossman avait mis en place un système de placement de chansons à partir des « démos » de Dylan (au piano souvent) dès 1962. Le producteur va proposer un disque acétate avec quelques titres issus de ces séances. Des chanteurs en vogue comme Manfred Mann, The Byrds, Peter Paul and Mary popularisent les futures *Basement Tapes*. L'objet va échapper à ses propriétaires. À son corps défendant, Dylan est donc à l'origine de l'industrie musicale pirate (le *Bootleg*), ce qui fait de lui l'artiste le plus piraté de l'histoire de la musique populaire. D'où en réaction, la décision, à partir de 1991 de

[468] *Knocked Out Loaded,* Columbia Records OC–40439, New York, prod, Bob Dylan, Dave Stewart, cbs 86326, 1986
[469] *Series of Dreams* publié en 1991 dans le *Bootleg Vol 1-3* est un exemple saisissant de l'utilisation des images.
[470] BIGOT, Yves, 17 novembre 2023, « Bob Dylan : Deux millions de personnes ne peuvent pas se tromper » *Rolling Stone magazine,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.rollingstone.fr/bob-dylan-deux-millions-de-spectateurs-ne-peuvent-pas-se-tromper/ (consulté le 25 novembre 2021).

publier la série des versions pirates *officialisées* initiée avec *The Bootleg Series volumes 1-3 (Rare and Unreleased 1961-1991).* Le coffret contient trois disques de titres rares et inédits arrangés chronologiquement et s'étendant sur toute la carrière, déconstruisant définitivement l'approche linéaire du parcours (en retraçant les séances d'enregistrements et les différentes versions expérimentales de son répertoire[471]). Si le projet englobe une démarche esthétique (on entre dans la création des morceaux), cette décision des *Bootleg Serie*s est une réponse et une contre-attaque contre le vol et le piratage, à l'inverse des attitudes du *Grateful Dead,* qui encourageait l'enregistrement de ses concerts. Nous avons analysé ces positions divergentes dans le chapitre II.

L'argent est aussi l'affaire de l'entourage. Mécontent en 1968, le manageur Albert Grossman prévoit un suicide commercial, lorsque Dylan décide de publier *John Wesley Harding.* Des dissensions apparaissent entre le manageur et l'artiste. Dylan reproche à Grossman ses honoraires. Le contrat est rompu le 17 juillet 1970. *Dear Landlord*[472] semble être une critique à peine voilée de l'attitude financièrement gloutonne de Grossman. Ils se sépareront par procès interposés.

En décembre 2020, à l'épreuve du testament discographique, Universal Music rachète l'intégralité du catalogue d'auteur-compositeur de l'artiste. En juillet 2021, Bob Dylan vend les droits de tout son catalogue de musique enregistrée à Sony. *Billboard* et *Variety,* estiment le montant supérieur à 200 millions de dollars.

3.1.3 La révolution passéiste 1988-2006. Artiste de l'immédiat, accolade du passé

« Vous parlez à quelqu'un qui a le sentiment d'arpenter les ruines de Pompéi en permanence. Ça a toujours été comme ça, pour une raison ou pour une autre. Je m'en tiens aux stéréotypes anciens » Bob Dylan (Cott, 2018, 629).

« Ce n'est pas moi. Ce sont les chansons. Je ne suis que le facteur. J'apporte les chansons. C'est tout ce que j'ai au monde, ces chansons » confesse Dylan en 1978, à son biographe Robert Shelton (1986, 492). Cette déclaration prend tout son sens à l'aube de grands changements, dix ans plus tard. La révolution, qui prend forme en 1988, passe par la mise en valeur du passé et par la musique et la voix. Dylan souligne l'ignorance du passé à laquelle il entend remédier. Il veut faire connaître les répertoires d'antan. Quant à la voix, ce talon d'Achille des années quatre-vingts, tellement décriée dès 1962, belle et laide dans un même élan et que le conformisme renie, elle est le renversement à l'origine de sa nouveauté esthétique et de son succès. L'idée qu'une faiblesse devienne une force pour se réinventer prend forme dans la ville de Concord en 1988 : « Tout ce qui me préoccupe, c'est ma performance en tant que musicien

[471] Voir les Annexe : Discographie *The Bootleg Series 1991-2024*
[472] *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.

et chanteur » (Guillez, 2021, 458). Le troisième aspect et non des moindres est l'inscription dans le passé, comme forme et lecture de modernité : « Il pense que la musique moderne [Il pense *contemporain* ici], c'est de la merde » affirme Marianne Faithfull (*Le Monde Hors-série*, 2011, 210). En 1963, il réfutait déjà les définitions stéréotypées et fausses de la musique populaire.

Une vie durant, le chanteur a été dans cet entre-deux entre passé et présent (le passé clairement identifié à partir de 1988), entre innovation musicale (ses propres chansons) et restitution du patrimoine, pour faire connaître un monde pérenne mais oublié ou mis de côté. Le seul concept invalide dans la philosophie de la modernité du chanteur est de remettre une copie identique. Le corpus traditionnel a besoin de lecture et non pas de relecture.

La problématique dylanienne dépasse, selon nous, le cadre des périodes et des découpages relatant les épisodes de sa carrière et son positionnement, dans les rapports entre musique passée et actualisée. Nous le savons, Bob Dylan a écrit de grandes chansons tout au long de sa carrière, nonobstant la qualité de la production et de celle des albums. De la même manière, sur scène, malgré les errements dans l'interprétation, il a toujours su offrir des moments émouvants, qui restent dans la mémoire des auditeurs attentifs. Mais n'est-ce pas dans le monologue de cet entre-deux que le chanteur a su trouver un équilibre construisant un récit d'artistique cohérent ?

3.1.3.1 Déclin et renaissance

Avec et après les deux albums considérés comme mineurs *Knocked Out Loaded* en 1986[473] puis *Down in the Groove* en 1987, le passage à vide est sérieux. La résurgence se joue simultanément sur les deux fronts : sur scène avec le *Never Ending Tour* dès 1988 et sur disque avec les deux albums de reprise de 1992 et 1993[474] (précédé de la tentative infructueuse des *Bromberg Sessions* de 1992), qui annoncent le regain d'inspiration de 1997 et le lexique des chansons à venir.

Ce qui préside à la renaissance ou considérée comme telle à partir de 1988, c'est la redéfinition du rapport au répertoire américain et au corpus de ses chansons mais surtout le recentrage sur la performance scénique. En faisant le bilan de la décennie quatre-vingts, il entend s'attaquer, pierre par pierre, à la destruction de son image de commandeur des années soixante, en charge de la nostalgie de l'idéalisme de l'époque. Le malentendu est d'ordre générationnel. On ne va plus voir un artiste, on va voir ce qu'il représentait. Pour infirmer cette image, Dylan se défausse : « Ce sont les années cinquante qui me sont chères, celles de mon enfance. Je n'ai pas grandi pendant les *sixties*, ce n'est pas moi du tout » (Guillez, 2021,487).

[473] Il aurait exigé que cet album ne soit jamais réédité (Bon, 2007, 437) Par ailleurs, les covers ont un potentiel commercial quasi nul.
[474] *Good as I Been to You,* Columbia Records–C53200 /Sony Music Entertainment, prod. Debbie Gold, New York, 1992.
World Gone Wrong, Columbia Records–474857 1/CK 57590/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan, 1993.

Marianne Faithfull fait justement remarquer que Dylan nie l'évidence : « En raison de ce qui s'est passé au milieu des années soixante, notre destin est lié à celui de Dylan, que cela plaise ou non » *(Le Monde Hors-série,* 2011, 109-110). La question que pose clairement Dylan depuis 1962, c'est la raison d'être et de demeurer artiste. Il conceptualise la réponse en 1987-1988. Dans *Chroniques, Volume 1*, il insiste sur le vide face à l'inspiration et le ressort artistique brisé.

C'est justement de l'échec et de l'intérêt réitéré pour la prise de risque, marque de fabrique du chanteur contre le carriérisme aux revenus confortables, érodé après la période chrétienne, que le dépassement peut se produire. En juillet 1987, entre deux parties de la tournée avec Tom Petty, Dylan donne une série de six concerts avec le *Grateful Dead* dans les grands stades aux États-Unis (cf. chapitre II). Lorsque les musiciens lui demandent d'interpréter des chansons peu jouées, il montre des réticences, ne se pensant pas capable de leur donner une forme décente. Il accepte toutefois le défi en répétant soixante-dix morceaux dont des reprises. Au préalable, il confessait se sentir capable de jouer correctement à peine une vingtaine de morceaux. Il se remémore l'impasse et la résurrection artistique du concert de Locarno le 5 octobre 1987 :

> J'ai ouvert la bouche pour chanter et l'air manquait- présence vocale éteinte, rien ne sortait. Lâché par la technique. Je n'arrivais pas à y croire**.** 30.000 personnes. On ne voit que vous et rien ne se passe (…) Je suis allé au plus pressé, j'ai inventé un mécanisme pour redonner vie à la formule en panne. Tout est revenu, et en plusieurs dimensions. J'étais moi-même surpris. J'en tremblais presque, et je me suis envolé. Le phénomène, inattendu, s'était produit devant tout le monde. Personne n'aura remarqué que c'était en fait une métamorphose. J'étais devenu un autre interprète, inconnu au vrai sens du mot. En plus de 30 années de scène, je n'avais jamais vu ces régions-là, n'y étais jamais allé. Si je n'existais pas, il aurait fallu m'inventer (Dylan, 2005, 166 -167).

Dans les faits, le talent du groupe de Tom Petty à la fin de la tournée permet à Dylan de piocher dans son matériau. En concert, les répertoires chaque soir évoluent, sans répétition préalable, éloge de la vulnérabilité et prélude d'une autre chose.

La redéfinition du corpus se décline sur disques à partir de 1992-1993 mais prend bien source dans cette fin de période plaintive. Dylan développe résolument réellement la reprise (*cover*) à partir de 1986 sur scène pour pallier ses errements. Dans les faits, la reprise remonte aux *Basement Tapes* en 1967, aux séances de *Self Portrait* en 1970, et à la *Rolling Thunder Revue.* La presse rapporte le projet avorté d'enregistrer le répertoire de *The Great American Songbook* dès 1978 (Guillez, 2020, 283). CBS aurait refusé la proposition du chanteur (Guillez, 2021, 329).

3.1.3.2 Politique et société : concerts de charité et récompenses

La logique politique est de moins en moins lisible, voire contradictoire. Des opportunités se succèdent que Dylan saisit et qui laissent perplexes certains scrutateurs.

Le 17 janvier 1993, il interprète *Chimes of Freedom* avec l'orchestre de Quincy Jones pour l'investiture de Bill Clinton. En 1997, Il reçoit à la Maison Blanche, de la main du Président Clinton, le Prix du Kennedy Center*,* qui récompense l'ensemble de ses créations, dans le domaine des arts du spectacle[475]. Pendant le tour australien de 1998, il fait monter des aborigènes de *Dumbartung* sur scène (aborigènes qu'il avait connus en 1992), « bouleversé par les vieilles photos de pauvres hères enchaînés » (Guillez, 2021, 45).

En 2006, sur l'album *Modern Times,* avec *Workingman's Blues #2*[476] il évoque les difficultés du prolétariat.

Du côté du camp réputé ou décrit conservateur, le 27 septembre 1997, le chanteur chante devant le pape Jean-Paul II, lors d'un concert organisé à l'occasion du 23e congrès eucharistique[477]. Il semblerait qu'il ait touché 500 millions de lires[478] pour s'exhiber devant le souverain pontife. On lui demanda de ne pas chanter *With God on Our Side*[479].

En 1993, Bob Dylan et Willie Nelson composent ensemble la chanson *Heartland*, dont le thème est choyé d'habitude par la droite, et destinée aux agriculteurs américains qui pâtissent de la sécheresse et de l'effondrement des prix, dû à la politique du président George Bush. Ce même Bush lui remit une récompense texane, lorsqu'il était gouverneur du Texas[480].

Dans le film *Masked and Anonymous*[481] (2003), Dylan reprend *Dixie,* hymne officieux des soldats sudistes pendant la guerre de Sécession.

Ainsi, mis à part trois périodes où la clarté règne à peu près dans son positionnement politique, à savoir l'influence de la nouvelle gauche entre 1961 et 1964 sous les figures des Kennedy et de Martin Luther King[482], puis le détachement libertaire de la trilogie rock de 1965-1966, et enfin la période chrétienne dans une mouvance traditionnaliste et moraliste, Dylan reste à l'écart et à la marge. Quelles que soient ses positions et postures, le malentendu s'installe et perdure. Pendant la période des droits civiques, nombreux sont les observateurs qui louent sa radicalité d'auteur quand on condamne sa tiédeur d'homme engagé. Le principal grief que lui réserve l'univers musical est son détachement, le fait que l'on ne puisse justement pas le situer. Pendant la période rock, la thématique de la trahison est de mise. Lors de la période dite *Born Again*, on vilipende son virage politique et la forfaiture de sa judaïté. Bob Dylan invente ses personnages successifs par la négation, ressources inépuisables, pour se mouvoir dans les genres musicaux et littéraires.

---

[475] *Lifetime Achievement du Kennedy Center* remis à Washington par Bill Clinton : " Bob Dylan a eu plus d'impact sur ma génération que n'importe quel autre artiste » (Bigot, 2024, 12).
[476] *Modern Times*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2006.
[477] Benoît XVI a révélé qu'il avait essayé d'empêcher la venue de Dylan à cet événement, car il craignait qu'il y fasse une fausse prophétie (Guillez, 2021, 443-444).
[478] Voir sur le site web de *L'humanité* (la brève) : https://www.humanite.fr/-/-/et-dylan-chantait-devant-le-pape, (Consulté le 20 septembre 2023)
[479] *Ibid*
[480] BRINKLEY, Douglas, « Bob Dylan's Late-Era, Old-Style American Individualism », *Rolling Stone magazine,*14 mai 2009.
[481] DYLAN, Bob/ CHARLES Larry, *Masked and Anonymous,* USA, B.B.C film, 2003.
[482] L'album *Rough and Rowdy Ways* est éclairant à ce sujet.

Le film *Masked And Anonymous* et réalisé par Larry Charles résume peut-être la vision de l'artiste. Dylan en coécrit le scénario et y interprète le rôle principal, celui de Jake Fate, chanteur sur le retour (qui ressemble à l'image du Dylan des années quatre-vingts) qui doit donner un concert dans une Amérique face à l'Apocalypse. Pour Larry Sloman, une chanson de 1991, *Handy Dandy*[483] fait l'autoportrait d'un artiste en homme mûr dans son rapport à la célébrité (Davidson, Fishel, 2023, 451).

L'ambivalence politique (et par extension religieuse) peut se lire dans l'anecdote[484] et la chanson de 1978, d'où découle *Señor (Tales of Yankee Power)*[485] qui fait référence au Lincoln County Road*,* résurgence du film *Pat Garrett and Billy The Kid*[486]et à l'Armageddon, lieu du combat final entre le bien et le mal.

À la question du journaliste, êtes-vous toujours concerné par l'état du monde ? Dylan répond : « Non, Ce serait mentir que de prétendre le contraire. », Il minimise son impact d'écrivain politique dans la chanson : « Je n'ai jamais pensé qu'un de mes disques pouvait influencer le cours de choses[487] ».

3.1.3.3 La réponse du *Never Ending Tour*[488]. Aller au-delà des mots

« La strada che portava a Concord era una delle meno importanti e meno frequentate » (Giorgio Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, Sellerio editore Palermo, 2010, p.144).

La stratégie première que sous-tend le *Never Ending Tour* est donc une lutte humble contre la stagnation :

> Je me suis laissé porter par mon nom pendant longtemps ; sur scène, je ne sentais plus qui j'étais (…) Il était important pour moi de voir ce qu'il y avait derrière ma légende, cette chose sans aucune réalité. Ce qui importe ce n'est pas la légende mais le travail, l'art (Guillez, 2021, 485).

Il s'agit de sauver son travail sur scène par la conquête d'un nouveau public, au détriment de l'ancien :

> « Je voyais se dessiner le prélude d'autre chose » (…) « J'avais l'idée de redémarrer, de me mettre au service du public. Je savais qu'il me faudrait des années pour parfaire et affiner mon idiome », « Je savourais l'idée de remonter sur scène… d'être à la fois auteur, acteur, souffleur, régisseur, public et critique » (Dylan, 2005,168-169).

L'idée est de dessiner une nouvelle aventure artistique sans le couvercle du *nostalgisme*. En analysant le phénomène, ce refus *du mal d'hier* n'est-il pas un acte politique en soi. Assumer

---

[483] *Under the Red Sky*, Columbia Records/Sony Music Entertainment New York, prod. Don Was, David Was, Jack Frost (alias Bob Dylan), 1990.

[484] Ludovic Perrin note ce commentaire quelque peu déconcertant de Dylan recevant Sarkozy alors président dans sa loge après un concert parisien : « C'est comme me confronter à ma propre image dans un miroir » (*Légende n°17*, 2025, 35)

[485] *Street Legal,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan,1978.

[486] *Pat Garrett & Billy the Kid,* Columbia Records, prod. Gordon Carroll, New York, 1973.

[487] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n°122*,* octobre 1997.

[488] L'expression apparaît à la suite d'une interview du 02 /12/1989 donnée au journaliste Adrian Deevoy qui le questionne : « Alors vous enchainez les tournées ? ». Dylan répond : « Non non, tous ces concerts, c'est en fait la même tournée ». Alors c'est le *Never Ending Tour* ? et le chanteur de répondre Ouais Ouais » *(Rolling Stone magazine*, 2008, 67-70). C'est le critique Michael Gray qui sanctuarise l'expression dans un article. Dylan affirme que le *Never Ending Tour* s'achève en 1991 avec le départ du guitariste de G.E Smith et que par la suite les tournées ont toute une nouvelle appellation (Davidson, Fishel, 2023, 428).

sans cesse les changements, refuser les continuités sont des actes de liberté qui résument l'essence de cet artiste. C'est finalement en filigrane et dans une certaine mesure ce que la personne reproche à la *persona* entre 1968 et 1988, malgré des tentatives de faire évoluer l'histoire esthétique. Dylan semble en rendre responsable son rapport au public et c'est par là que se projettent les possibles revivifications artistiques**.**

Et c'est paradoxalement de son utilisation et de son amour pour les musiques du passé qu'il reformulera son art sur scène. Il s'attelle à déconstruire les mythes comme au temps de *Self Portrait* : d'abord, par l'abandon du duo guitare/harmonica. En 1992, il donne une place de choix à la Steel Guitar -instrument éminemment country- dans son orchestre. Plus tard, il s'installera devant un piano ou un synthétiseur. Il offre une dimension autre à l'harmonica en lui conférant une place autonome, loin de son rôle de contrepoint à la voix et à la guitare. La voix est au centre du discours, mais cette fois, Dylan entend contrôler le processus. La chanson est considérée dans sa conception performative**,** dans la manière du « dire », le sens évoluant continuellement. Ses interprétations prennent aussi bien les habits de la recréation que ceux de la nouveauté lors de l'extension de la durée des chansons sur scène. Elles sont proposées sans détour, pour être fidèle à l'idée qu'il s'en fait dans l'immédiat, sans retour en arrière.

Le *Never Ending Tour* comptera soixante-onze shows en 1988[489]. Les séries de concert d'une centaine de dates chaque année ne sont plus tributaires du rythme des parutions d'albums. D'ailleurs, à partir de 1990, le chanteur ralentit drastiquement ses productions de nouvelles chansons (pour rappel : deux albums[490] dans la décennie quatre-vingt-dix, trois dans les années 2000[491], six pour les années 2009-2020[492] dont quatre recueils de reprises). Le choix est à l'austérité, le marketing est à la marge, le décor réduit à sa plus simple impression. Il n'est fait aucune concession au jeunisme, à la mode du décor flamboyant, aux attentes des chansons plébiscitées *a priori* (à l'inverse de la période 1974-1987). La démagogie est bannie. Les authenticités sont renversées pour certains et *jamais chanter faux n'aura semblé aussi juste*. La désillusion est partie prenante du processus. Seule la chanson compte. Et l'espoir d'une ou de plusieurs interprétation(s) réussie(s) fait partie de l'expérimentation ou de l'expérience « Dylan en concert ». L'idée organique de la chanson poursuivie en 1965-1966 reprend vie avec le *Never Ending Tour* : « Vous enregistrez une chanson, puis vous partez la jouer sur la route et vous passez le reste de votre vie à en chercher une version parfaite[493] ».

[489] La première période (71 shows) à partir du 7 juin 1988, il n'y a pas d'harmonica. (92 chansons interprétées) (Guillez, 2021, 376)
[490] *Under the Red Sky*, Columbia Records/Sony Music Entertainment New York, prod. Don Was, David Was, Jack Frost, 1990.
Time Out of Mind, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel, 1997.
[491] *Love and Theft,* Columbia Records /Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2001.
Modern Times, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2006.
Together Through Life, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2009.
[492] *Tempest,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2012.
Rough and Rowdy Ways, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2020.
[493] BOURBOULON, François, « Au centre, Bob Dylan », *Les échos Week-End,* 10 /06/02, p 39-43.

Dans cette vision de la musique sans détour ni ornements, qui tend au retour aux sources d'une musique populaire au sein de la *Popular Music*, quelques décisions peuvent surprendre, comme les concerts de 1992 et de 1994, et qui sont des concessions au système capitaliste de la musique. Le concert hommage du trentième anniversaire du premier album *Bob Dylan* en 1962, le 16 octobre 1992 au Madison Square Garden, intitulé *Columbia Celebrates the Music of Bob Dylan*[494] rejoint totalement les spectacles de l'industrie du disque : convocations de vingt-six légendes de la musique de toutes les périodes – de Johnny Cash à Tracy Chapman et Pearl Jam – ce qui permet d'échantillonner les goûts de tous les publics, émission de télévision en *Pay per View,* expliquant le choix de la salle éclairée comme la scène, et référence au répertoire mythique des années soixante (à l' exception de six chansons). En 1994, il participe au *MTV Unplugged*[495], passage obligé pour tout membre du *star-system*. Il aurait voulu chanter l'ensemble des chansons des deux recueils de reprises de 1992-1993 mais Sony et MTV refusent. Alors, il s'exécute et propose une liste de chansons classiques, iconiques des années soixante, accompagnée d'instruments acoustiques comme le veut le concept.

3.1.3.4 Le syncrétisme religieux à l'œuvre

Le seul visuel notable de la scène du *Never Ending Tour* est le *Eye logo*[496], un œil surmonté d'une couronne sur le mur du fond de scène qui « représenterait le Dieu qui est en nous, la vérité permanente et intérieure, un symbole syncrétiste (d'origine juive et son adoption du Nouveau Testament, auxquelles se superposent des croyances orientales et antiques) » (Guillez, 2021, 101-103). Cette image serait également « d'origine égyptienne, le dessin de l'œil inspiré de l'œil d'Oudjat (ou œil d'Horus) qui combine l'œil humain et l'œil du faucon (préserve du mauvais œil, de la maladie et guide les bateaux) » (Guillez, 2021, 530). Dylan superpose-t-il les origines juives, le Nouveau Testament et les croyances antiques, toutes les explorations mystiques parcourues par le chanteur ? En raison des prégnances chrétiennes jusqu'en 2000, il joue régulièrement les chansons dédiées à Jésus (son héros dira-t-il à plusieurs reprises).

Il divorce en octobre 1992 de son deuxième (ou troisième[497]) mariage avec Carolyn Dennis qui lui reproche son « inconformité » aux préceptes religieux. La religion ne semble plus être une consolation. L'échec se dilue dans l'alcool, lequel impacte les performances.

Bob Dylan fait-il une réelle différence entre religion et dogme ? Damian Balassone a dénombré « près de six cents occurrences bibliques entre 1962 et 2020 » (Guillez, 2021, 296).

---

[494] *The 30th Anniversary Concert Celebration,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York: Madison Square Garden, prod. Jeff Rosen, Don de Vito, 16 octobre 1992.

[495] *MTV Unplugged,* Columbia Records, New York, prod. Jeff Rosen, Jeff Kramer, 1994. Sur le disque ne figurent que deux chansons des années quatre-vingts : *Shooting Star* et *Dignity*.

[496] Symboles en lien avec Moloch (est-ce une réponse au moloch du Howl de Ginsberg ? L'œil de chat de la pyramide. Le ventre mou de la beauté. Le nombre de base sous lequel tout s'effondre (Dylan, 2022, 117).

[497] Il aurait pu être marié en secret à Clydie King selon certaines sources (visiblement non vérifiable).

Avec la liturgie chrétienne et les fêtes juives[498] auxquelles il assiste, il a étudié le Yi-Jing dans les années soixante, puis le tarot, la numérologie, les croyances de l'Égypte ancienne au moment de l'album *Desire* en 1976. Au début des années 2000, il s'intéresser clairement, dans ses propos ou ses œuvres, aux philosophies antiques pour en tirer des enseignements existentiels et moraux. Le glossaire religieux tend alors à diminuer[499]. Plus que jamais, la technique d'écriture favorise l'intertextualité : Ovide, Juvénal, Virgile, Homère, l'Antiquité égyptienne dans *False Prophet* et les philosophies orientales. Empiler références et citations devient une méthode de composition (Guillez, 2021, 528). Les thèmes développés dans *Rough and Rowdy Ways* en 2020 qui ressortent sont la damnation et la rédemption : « les valeurs morales de la sagesse, le souffle épique de la vérité, la justice ; la modération et le courage s'y déploient à côté de leurs contraires » (Guillez, 2021, 181). Ce cas précis renvoie Dylan, non pas à une originalité déconnectée du reste mais, comme à l'époque des droits civiques, à un artiste sous influence. On peut se demander, en effet, s'il ne s'inscrit pas dans la *doxa* des élites et de l'intelligentsia américaine, qui cherche des formes de sagesses politiques depuis la fondation du pays dans l'histoire romaine[500].

3.1.1.5 L'inspiration par la restitution

« La conception du plagiat n'existe pas. On a établi que toutes les œuvres sont celles d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme » Borges[501]

« Ce l'avete sempre con le vecchie canzoni » (Giorgio Scerbanenco, *L'antro dei filosofi*, Sellerio Editore Palermo, p.222)

L'idée de réaliser un album consacré aux *covers* germe dans l'esprit de Dylan avec la complicité de David Bromberg. Il s'agissait initialement de remplir des obligations contractuelles. Les maquettes sont connues sous le nom de *Bromberg Sessions*. Le projet est abandonné. À la place, l'artiste enregistre une douzaine d'autres titres qui se retrouvent sur l'album *Good As I Been to You*. Il y interprète uniquement des reprises de chansons traditionnelles en privilégiant un accompagnement minimaliste : guitare (proche de la technique instrumentale de 1962) et harmonica – une première depuis 1964 (avec le disque *Another Side of Bob Dylan* ainsi que la chanson *Dark Eyes* sur *Empire Burlesque*). Cet album, *Good As I Been to You* en 1992 est enregistré en une après-midi et sera suivi par *World Gone Wrong* en

[498] Dylan participe à la fête Yom Kippour de la succursale Chadad Loubavitch d'Atlanta en 2007. En 1986, Dylan, il enregistrait un message anti-drogue pour soutenir l'organisation juive hassidique Chabad en reprenant un standard de Hank Williams.
[499] Il présente parfois *In the Garden,* tiré de *Saved* (1980) qui raconte le dernier soir de la vie de Jésus au Jardin des Oliviers comme « Une de mes chansons anti religion (Guillez, 202, 404). Il dira la même chose à propos de *Gotta Serve Somebody*. À l'inverse, il présentera *Gate of Eden* (chanson de 1965 sur *Bringing It All Back Home)* comme une de ses chansons bibliques. (Guillez, 2021, 405).
[500] « Les États-Uniens se sont eux-mêmes très souvent comparés aux Romains. Cela a commencé avant l'indépendance (1776), quand l'élite coloniale éprise de culture classique prétendait incarner l'idéal de la République romaine » in LEPELTIER, Thomas. 2014. « Les États-Unis ou le nouvel empire romain » in *Sciences Humaines* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://scienceshumaines.com/les-etats-unis-ou-le-nouvel-empire-romain_fr_21879.html, (consulté le 14 mai 2023).
[501] Borges, Jorge Luis. 1940.« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » in *Fictions* (trad. 1951, rééd. 2014).

1993[502]. Ce sont majoritairement des titres du blues rural[503]. À partir de cette période, les thèmes des chansons en filigrane abordent la vengeance et le massacre.

En 1997, le chanteur tombe gravement malade (une crise cardiaque consécutive à une histoplasmose). À sa sortie d'hôpital, il déclare avoir pensé rejoindre Elvis. Tel un archéologue, il commence à explorer à collecter la pluralité des musiques d'avant-guerre, cette fois à son profit en signant, en copiant, en rendant hommage aux artistes des années vingt, trente, quarante et évidemment des années cinquante. Entend-il creuser et retravailler les sillons des *Basement Tapes* de1966-1967 et des sessions de *Self Portrait* ? La dominante assumée est désormais le blues, accompagné de la narrativité de la *folk song*, en élargissant les relectures aux genres du *Grand Song Book Américain* (Swing, Square dance). En s'en emparant, Dylan (nostalgique ?) tente de retrouver les sons des diverses époques. Premier album de chansons originales depuis 1990 « sur les ruminations de la perte de l'amour et de la mortalité » (Davidson, Fishel, 2023, 469) - à la recherche du son *Chess* et de de celui de Slim Harpo-**,** *Time Out of Mind*[504] est le trentième album studio, publié en 1997.

Sur les thématiques du pouvoir, de la richesse, de la connaissance et du salut, « *Love And Theft »* paraît le 11 septembre 2001. Cet album dont – le titre emprunté au livre d'Éric Lott, *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class* – est ancré dans les origines du blues, de la country et du jazz mais aussi dans la discothèque de Tin Pan Alley. Le nouveau style musical déroute. Dylan voulait enregistrer en analogique et reproduire le son du concert. Il produit l'album lui-même (sous le nom de Jack Frost) afin de se prémunir des déceptions passées. Arrangé par Jack Frost et Chris Shaw, l'album *Modern Time* en 2006 conclut ce cycle de trois productions en écho aux années 1965 et 1966. La technique de la citation musicale et textuelle perdure. Il devient un fidèle lecteur d'Ovide (*L'art d'aimer*). De nouvelles polémiques, sur le thème du plagiat, se font jour. Les citations ne sont pas attribuées aux auteurs et compositeurs mais signées Dylan. Il confesse à Marianne Faithfull qu'il avait écouté son disque *20 th Century Blues* : « qu'il aimait les accords de Kurt Weill, qu'il les avait utilisés dans les chansons à la mode des années 1930 de *Modern Time* » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 109-110).

[502] Dylan en passeur d'histoire musicale puise dans son bréviaire : « J'ai fait ces deux albums pour rappeler aux gens -au cas ils l'auraient oublié- d'où venait ma musique, quelles étaient les racines de mes chansons » (Livecchi, 2021, 153). Il serait plus juste d'évoquer l'éducation plutôt que les racines.

[503] Les disques de 1992-1993 : « sont des disques de nettoyages de gorge par quelqu'un qui souffrait d'un gros rhume créatif depuis vingt-cinq ans » selon la formule de Greil Marcus (*Les Inrocks 2 Hors-série,* 2025, 52-56).

[504] En refusant la dimension littéraire, le producteur Daniel Lanois entend faire la part belle aux ambiances et aux atmosphères : « C'est un disque d'interprétation, plutôt qu'un effort politico littéraire. Il faut ressentir plutôt que d'y penser » dit le chanteur (*Le Monde Hors-série,* 2011, 55).

3.1.3.6 *Chroniques, Volume 1* « La Guerre du faux »

En 1997, le chanteur analyse le pouvoir et le déclin de la chanson, en faisant un lien avec l'emprise des technologies, qui modifie la disponibilité de l'écoute et de la réception :

> On arrivait à la fin de l'ère de la musique folk et ça permettait peut-être de se connecter sur la poésie parce que la télévision n'était pas encore si dominante. Du coup, les gens écoutaient encore le contenu d'une chanson comme des histoires qui pouvaient tenir lieu d'infos. Woody Guthrie était un des meilleurs tenants de ce style : ses chansons parlaient de ce qui se passait ici et il les chantait là… Avant que la télé et les médias ne s'emparent de tout, les gens s'informaient à travers les chansons, ils les écoutaient attentivement et ça les renseignait sur ce qui se passait loin de chez eux. Si vous écoutez la longue ligne de chansons folks, vous verrez que ça se vérifie : toute l'histoire récente des États-Unis apparaît en filigrane dans les chansons folks. Maintenant, c'est fini, une chanson n'a plus ce pouvoir, cette fonction parce que les gens savent tout instantanément. Et la poésie a subi un déclin parallèle[505].

En 2005, l'écrivain-chanteur rend l'autobiographie à ce qu'elle est, à savoir une fiction de soi, une réécriture du masque. *Chroniques, Volume 1*[506] est une suite de réflexions personnelles sur certaines époques, d'analyses de chansons et d'exposés de situations transitoires. L'écrivain explore étrangement trois périodes en quatre chapitres que nous analyserons dans la partie suivante. Ce qu'il faut peut-être en retenir au demeurant, c'est la teneur humble de son travail : « Ma musique, mes chansons ont peu de rapport avec la technologie. Beaucoup de mes chansons ne sont que des projets » (Guillez, 2021, 445) comme il l'explique en 1997, se réclamant d'un artisanat du non-fini.

Le symbole permet de comprendre les positions générales de Bob Dylan. En mai 1994, il est invité au *The Great Music Expérience*[507], à Nara au Japon. Le concert mêle des musiciens japonais et étrangers et est organisé dans le temple bouddhiste de Tōdai-ji du VIII[e] siècle. Il joue pour la première fois avec un orchestre philharmonique accompagné par le Tokyo New Philharmonic Orchestra. Il donne des interprétations exceptionnelles de *A Hard Rain's A-Gonna Fall, Ring Them Bells* et *I Shall Be Released.* L'hymne – mais en était-ce un – *I Shall Be Released*[508] est la quête du salut personnel, une réponse en forme de lutte contre le carcan existentiel, une lumière au-dessus des morales.

L'apocalypse, la libération et la miséricorde sont les trois thèmes de la *setlist* qui traversent l'ensemble du corpus de Dylan depuis 1962. Cette prestation résume, à elle seule, des positions idéologiques pérennes qui se croisent dans sa carrière. Sorti de scène, il avoue qu'il n'avait pas si bien chanté depuis quinze ans.

---

[505] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n°122, octobre 1997.
[506] Mention Spéciale du prix Pulitzer 2008
[507] TAYLOR, Gavi, The Great Music Experience, Nara, Japan, prod. Tony Hollingsworth, Unesco et United Nations, production company: Tribute, 1994.
[508] *The Basement Tapes,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band,1975.

3.1.4 Le corpus de la vieillesse depuis 2007

Le corpus de la vieillesse est consacré le plus souvent à la reprise de citations d'écrivains antiques. Ces apports plus distants semblent donner naissance à une nouvelle trilogie et un hommage appuyé à l'univers de Frank Sinatra : *Shadows in the Night* (2015), *Fallen Angels* (2016), *Triplicate* (2017). D'autres paramètres dylaniens apparaissent au milieu de constantes (cf. chapitre 4.2).

3.1.4.1 De religion toujours

Dylan avait participé en 2002 à un album/hommage des chansons des années chrétiennes en interprétant *Gonna Change My Way of Thinking* avec Mavis Staples*,* incluse dans l'album, puis dans le DVD *Gotta Serve Somebody*, *The Gospels Songs of Bob Dylan*[509]. En 2017, le documentaire *Trouble No More – The Bootleg Series* Vol. 13, 1979-1981[510], montre qu'il ne désavoue aucun de ses choix et ne regrette rien.

En 2009, *Christmas in the Heart*, un hommage à Bing Crosby selon Sean Wilentz (Davidson, Fishel, 2023, 21), propose des chants de Noël revus et corrigés par le chanteur. Le recueil est vendu au profit du *Programme alimentaire mondial* et à des associations comme *Feeding America* et *Crisis*. La voix détonne dans cette rencontre incongrue avec le répertoire de fêtes chrétiennes. Interrogé sur sa judaïté, le chanteur répond en faisant écho aux déclarations de sa mère à Robert Shelton, « Quand j'étais enfant, je ne me suis jamais senti laissé à l'écart au moment de cette fête. Les chants de Noël parlent au monde entier, tout le monde peut les aimer » (Guillez, 2021, 510).

3.1.4.2 Trois épisodes de fiction épousant des réalités

Comme avec ses chroniques autobiographiques, Dylan invente une émission radio qui lui ressemble, entre matérialité et illusion. Entre 2006 et 2009, il devient disc-jockey sur *SIRIUS XM*[511]. Pendant une heure, et deux fois par semaine, Le nouveau DJ sélectionne des morceaux de tous les genres de la musique américaine (blues, folk, rockabilly, R and B, soul, country, pop, Rap). Il raconte histoires et souvenirs. Il lit de faux mails d'auditeurs et des poésies, passe de vieilles publicités et des *jingles*, commente les titres de la *playlist*. La devise de l'émission

[509] Dylan aurait suggéré à la réalisatrice Jennifer Lebeau, d'alterner les séquences sur scène avec des sermons mis en scène par l'acteur Michael Shannon, en prédicateur. Ce dernier déclame des anathèmes qui éclairent les paroles des chansons comme Dylan « amenait les chansons par des prêches comme dans les églises noires » (Shelton, 1986, 502) en 1979-1980. Dans le documentaire rock *Dont Look Back* en 1965 réalisé par D. A Pennebaker une scène retient l'attention qui éclaire la période chrétienne. Un journaliste dicte depuis une cabine téléphonique sa récension du concert à la rédaction : « Il fait des sermons plus qu'il ne chante ».

[510] LEBEAU, Jennifer, KANTOR, Ron (original concert footage), SANTE, Luc (Sermons written by) *Trouble No More – A Musical Film,* Columbia, IMDb, 2017.

[511] L'émission radio *Theme Time Radio Hour* célèbre ses origines de la musique ancienne et moderne, qui autorise des échappatoires et remet les pendules à l'heure sur les influences du chanteur. En gérant de la musique américaine (Davidson, Fishel, 2023, 585), Dylan pensait depuis 2010 à la rédaction de *Philosophie de la chanson moderne en* écho à Radio Theme Time Radio Hour (Davidson, Fishel, 2023, 572)

est : « Que vous le croyiez ou non, il y a bien plus de chansons anciennes écrites que de chansons nouvelles » (Guillez, 2021, 499). Il joue un personnage et est l'orchestrateur de l'émission, présence à la fois saisissante et évanescente. Il y aura cent émissions à partir d'une connaissance encyclopédique du répertoire américain et anglo-saxon. Dans les faits, le savoir est partagé. Le producteur, collectionneur et historien de la musique Eddie Gorodesky écrit une grande partie des interventions des auditeurs et des célébrités (*Le Monde Hors-série*, 2011, 117). Le studio *Abernathy Building* où les émissions sont censées avoir été enregistrées n'existe pas.

Le *docufilm* de Martin Scorsese projeté en 2019**,** *Rolling Thunder Revue*[512] *: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese* donne une nouvelle lecture de la période. Il alterne des scènes réelles, telles que la défense du boxeur Rubin Carter ou totalement fantasmées (et qui nous ramène au début de sa carrière, quand il s'inventait des vies rêvées) comme la rencontre avec l'actrice Sharon Stone, 19 ans dans le film, ou de Michael Murphy dans son personnage de Jack Tanner dans la série de Robert Altman pour HBO, ainsi que le témoignage courroucé d'un réalisateur européen qui aurait fourni à regret les images de la tournée, Stefan Van Dopr.

Le 18 juillet 2021, après l'épisode de la Covid, Bob Dylan joue dans un show filmé diffusé sur le site Weeps (le deuxième depuis le *Unplugged* de 1994) et intitulé *Shadow Kingdom*. Les quatorze chansons, sous forme de vignettes, revisitées, courent sur la période 1965-1989. Le groupe est renouvelé. « C'est un faux album en *live*, avec des images recherchées dans une esthétique onirique par la réalisatrice Alma Har'el. Les vrais musiciens sont absents de la scène et ceux sur scène figurent en *playback*. Le générique remercie le Club Bon Bon à Marseille qui n'existe pas » (Guillez, 2021, 560).

3.1.4.3 Travail en studio d'enregistrement

Deux trilogies voient le jour dans cette longue période avec des rendus différents de la voix physique. La trilogie Sinatra entre 2015 et 2017 (cinq disques au total), soigneusement produite, s'oppose à la rugosité croissante de la voix de la vieillesse, dans la continuité des disques de 1997 à 2009. Yves Bigot note justement les fondations dylaniennes pérennes. Il faut considérer ce triptyque « à l'aune de la permanence du blues » (Bigot, 2025, 279). Sous les orchestrations, le chanteur entendrait le blues rural et la musique folk, pour restituer l'essence des morceaux (2025, 264).

À partir de février-mars 2014, Dylan se tourne de nouveau vers les reprises. Il puise dans le *Great American Songbook* constitué d'airs populaires jazzifiés de musiques de films entre 1927 et 1950, des chansons de comédies musicales et des pièces de Broadway. En 2015, avec

[512] Pour l'anecdote, il avait proposé à Hugues Aufray de participer à la *Rolling Thunder Revue.*

Shadows in the Night, puis en 2016 avec *Fallen Angels,* il s'empare du répertoire de Sinatra, qui a bercé son enfance (Vassal, 2021, 320). Il poursuit avec *Triplicate* en 2017 divisé en trois disques *'Til the sun Goes down, Devil Dolls*, *Comin' Home Late,* enregistrant des standards (cinquante chansons) interprétés par Frank Sinatra, par Dean Martin, Peggy Lee, Irving Berlin, Oscar Hammerstein, et des artistes de la compagnie Capitol.

Il offre l'album *Shadows in the Night*[513]*,* lors de sa sortie, à 50 000 personnes de plus de 50 ans abonnées au magazine AARP (Association américaine des retraités)[514]. Cette décision est sans doute à mettre en perspective avec le commentaire sur les rapports intergénérationnels (les injures faites à la vieillesse) déclinés dans *Philosophie de la chanson moderne* : « Nous blâmons la génération précédente mais nous savons qu'un jour ou l'autre, nous prendrons sa place ». Il rajoute peut-être dans une forme d'autocritique de ses années soixante : « L'arrogance est l'ignorance caractéristique de chaque génération » (Dylan, 2022, 53-56).

Conscient de ses limites vocales, comme il l'était déjà à ses débuts quant à la restitution fidèle des chansons folkloriques, il déclare : « Ces chansons savent que je peux les chanter par mes capacités vocales et rythmiques. C'est comme si elles s'écrivaient elles-mêmes et comptaient sur moi pour les chanter » (Guillez, 2021, 531). L'ingénieur Al Schmitt, familier de cette époque et de ces enregistrements, redonne une nouvelle vie discographique à la voix du chanteur (le choix d'enregistrement *live* – les musiciens autour de l'interprète – est fondée sur trois prises maximum).

La voix de la vieillesse accompagne *Together Through Life, Tempest* et *Rough And Rowdy Ways*. Il y a bien cette unité vocale et des chansons qui se refusent à la mélodie. Le détournement de l'histoire musicale offre de nouvelles significations, perspectives et ouvertures. Il continue à faire revivre le répertoire tombé dans l'oubli. Ce sont des florilèges aux frontières les plus obscures de la musique populaire avec dans l'ordre en 2009 *Together Through Life* puis *Tempest*[515]en 2012 aux ambiances de western.

Basé sur la technique du *Cut Up, Together Through Life* est un recueil composé autour de l'interprétation de blues en collaboration[516] avec Robert Hunter, le parolier du Grateful Dead. Il est échafaudé sur le swing et l'incitation à danser, allant textuellement de Shakespeare à Muddy Waters, Ovide, Sun Tzu *(L'art de la guerre*), et Willie DeVille.

En 2012, *Tempest* offre une multitude de voix à la sienne, de la Bible à Whittier (poète de la guerre de Sécession) en passant par Juvénal et l'Odyssée, sur les réminiscences des airs des *Minstrel Shows* déjà utilisés en 2001. Les textes jouent sur les différents niveaux

[513] *Shadows in the Night,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2015.
[514] DELPORTE CECILIA, 26 janvier 2015, « Bob Dylan offre son album aux plus de 50 ans » in *Les échos* [Disponible en ligne]. https://www.lesechos.fr/2015/01/bob-dylan-offre-son-album-aux-plus-de-50-ans-242998 Récupéré de (consulté le 27 novembre 2023).
[515] La pochette représente la Moldau.
[516] Situation analogue à la composition de *Desire* en 1976 avec Jacques Levi ainsi que pour l'album *Down in the Groove* écrit à plusieurs mains.

d'interprétations (connotations sexuelles, religieuses et existentielles) et traitent les thèmes de la violence.

Le 19 juin 2020, pendant la pandémie, sort le trente-neuvième album studio de Bob Dylan : *Rough And Rowdy Ways*. C'est le premier album de chansons originales depuis *Tempest* en 2012. La sortie est précédée de celle de la chanson *Murder Most Foul*[517] (premier titre inédit depuis huit ans) d'une durée de dix-sept minutes, qui fait référence à l'assassinat du président Kennedy en 1963. La chanson couvre la grande et la petite histoire, soupesant l'idéal et le ressentiment : la politique ce sont des mots qui comptent puis qui sont dénaturés par les compromissions. Dylan fait-il le bilan de son rapport à l'engagement, et à travers lui, à son inscription dans la société du spectacle ? *Murder Most Foul* est construite sur une suite de citations qui ont rythmé nos histoires occidentales. Les thèmes de l'album se situent autour de la création artistique, de la place de l'artiste dans la société et l'impermanence humaine, comme dans *I Contain Multitudes* (en référence à Walt Whitman).

3.1.4.4 Des récompenses au prix Nobel 2016

Depuis 1997, Dylan enchaîne les récompenses. Il reçoit la même année le *Prix Kennedy Center Honors* pour sa contribution à la culture américaine à travers les arts du spectacle**.** Le 4 novembre 2008, Bob Dylan salue l'élection de Barack Obama sur scène. Il confesse son intérêt pour le livre et le parcours du président élu.

Il reçoit le prestigieux prix Pulitzer (réservé aux journalistes et aux personnalités des Arts et des Lettres) en 2008 : « pour son profond impact sur la musique populaire et la culture américaine, à travers des compositions lyriques au pouvoir poétique extraordinaire ». En 2010, il chante *The Times They'Are A-Changing* à la Maison Blanche et reçoit le *White House Arts Award* des mains de Barack Obama. En 2012, le président lui remet la médaille de la liberté, le *Presidential Medal of Freedom,* (la plus haute médaille américaine). Il est honoré *Personnalité de l'année* au *Musicares* en 2015 puis reçoit le prix Nobel de littérature[518] le 10 décembre 2016 (cf. chapitre 3.2.1).

3.1.5 Vers la prise en compte du public ?

« J'ai l'impression que ce que j'écris est dur et ne convient pas à tout le monde » Bob Dylan 1997 (Cott, 2018, 591).

[517] Plus longue des chansons officiellement enregistrées, Jean-Charles Khalifa l'interprète comme un " Kaddish [la prière juive pour les morts] pour l'Amérique et peut-être pour lui-même" *in* KHALIFA, Jean-Charles. 2023. « A Corpus Comparison Between 20th- and 21th-century Dylan », *Communication pour le séminaire inter laboratoires : Bob Dylan. Pistes méditerranéennes »,* CAER, Aix-Marseille Université, 13 et 4 avril 2022.
Muder Most Foul se concentre sur l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy sur la perte de l'innocence américaine et du séisme déclenché : « qui juxtapose les temps d'après pour projeter l'histoire qui s'est faite, les répercussions sur l'histoire de l'Amérique, la dissociation qui accompagne le traumatisme (Davidson, Fishel, 2023, 560).
[518] En, 1996, le professeur Gordon Ball présente la première candidature de Dylan pour le prix Nobel.

La relation de Bob Dylan au public mérite d'être examinée de près. La fragmentation semble faire partie du processus en place. L'image d'un artiste qui se détourne de ses salles, pour avancer résolument vers de nouvelles explorations esthétiques, ne rend pas forcément compte de ce qui se passe. Assurément, il convient d'envisager le cheminement de Bob Dylan autour d'une co-construction d'un genre particulier ou d'un renouvellement réel ou limité de la co-construction, telle que Louis-Jean Calvet l'a délimité.

La volonté exprimée de lier le public à son œuvre, Bob Dylan la déploiera autour de l'album et du concert à des degrés divers de rejets ou d'acquiescement. Cette synergie donne des résultats contrastés. Évidemment, la première partie de carrière, de l'éclosion au sommet (1962-1968), est abondamment traitée, trop peut-être à la lumière des connaissances apparues par la suite qui rendent de nombreuses affirmations ou analyses erronées. Ainsi, l'image que la *doxa* (public et critiques) a imprimée sur le chanteur des années soixante ne correspond que très partiellement à la réalité. La situation de Dylan impose d'être examinée à la lumière des recherches de Philip Auslander sur l'identité et l'image, de la théorie des affects développés par Philip Tagg et des approches théoriques d'autres chercheurs. Elles portent à la fois sur la mainmise du public sur l'artiste et son travail, et sur la volonté assumée de dérivation. Entre 1962 et 1988, le rapport des deux entités se déroule autour de la possession et de la désappropriation sur scène et sur disque.

Au terme de ce chapitre, nous avons vu que les relations de Dylan et de son public sont labyrinthiques. Elles sont constamment changeantes. Dylan a une personnalité extraordinaire (au sens premier du mot) et une œuvre si énigmatique, que seul un public « caméléon » semble capable de suivre son évolution. Ce public de fans, qui le suit partout et assiste à ses concerts depuis des dizaines d'années, ne constitue qu'une partie de l'audience. Celle-ci est composée de plusieurs couches différentes, l'une succédant *a priori* à la précédente, au gré des thématiques abordées et des évolutions musicales. Mais ces publics peuvent aussi cohabiter lors des concerts, chacun espérant recevoir la facette musicale de Dylan qui lui correspond. Aux côtés d'un public immuable, Dylan agrège des couches mobiles, capables de l'apprécier mais aussi de le rejeter ensuite, et en raison de ses retournements. Elles se sont amalgamées autour de lui tout au long de ses albums et de ses tournées. Elles se succèdent dans leur diversité. Mais quelle est leur composition ? S'agit-il d'un public générationnel ? D'un public jeune ? Ou d'un public composé d'anciens activistes, nostalgiques des années 1960 ? S'agit-il d'un public sensible à une certaine spiritualité ou à des valeurs religieuses diverses, l'homme qu'il est ayant oscillé entre plusieurs attitudes ? Procède-t-il d'un public large, aimant la variété *mainstream* et le socle musical états-unien qui a façonné l'enfance et la jeunesse de Dylan ?

La tournée *Rough and Rowdy Ways* qui couvre un presque un lustre 2021-2024 fait mentir les choix dylaniens des *setlists* improvisées et variées. Elle a été fondée sur le même programme de concert avec ses propres standards, des reprises ou des nouveautés dans une éthique de jazz ancien, de blues, de folk et de rock ou encore du glossaire de Tin Pan Alley. Le tour a remis en cause l'éthique dylanienne du changement, avant que ce dernier ne revienne à ses habitudes avec la tournée d'été 2024. De nombreuses questions se posent depuis l'exposition des faits et du point de vue de l'artiste. Elles conduisent la problématique de notre thèse autour du rôle des publics dans les choix de Bob Dylan.

3.2 L'homme du malentendu

3.2.1 Les écrits elliptiques de Bob Dylan

« Il faut être absolument moderne » Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, 1873

Richard Hell, dans le tout premier des ouvrages qui seront consacrés aux archives de Tulsa, *Mixing Up the Medecine,* constate que Bob Dylan est un livre ouvert, cette « personne au monde sur laquelle on a le plus d'informations » (Davidson, Fishel, 2023, 294-295). Bien que l'énigme et le mystère ne soient qu'en partie révélés par cette abondante littérature extérieure à l'artiste, Bob Dylan a également contribué à révéler des pans d'identité de sa personne, de sa *persona* et des personnages qu'il s'est chargé de figurer. A-t-il été aussi discret sur sa vie que le récit coloré de mythe ou la réalité a bien voulu le dire ?[519]

Son premier livre – *Tarantula*, publié en 1971 – est une fiction décalée[520] (mais est-ce réellement une fiction ?) au langage *Beat* revendiqué, au ton dadaïste. Dylan en commence la rédaction entre 1964 et 1965 mais repousse sans arrêt sa sortie. Sa genèse aurait pour cadre la rivalité artistique entre Richard Farina et lui, l'un voulant s'imposer dans la chanson, l'autre dans la littérature[521]. Dylan est contraint de le publier en 1971 en raison du contrat signé entre Macmillan et Grossman, son producteur. Le récit et l'approche d'écriture contrevenaient clairement au chanteur d'alors, père de famille et enclin au bonheur conjugal. Dylan n'en a jamais parlé, si ce n'est avec aigreur et regrets, reconnaissant à demi-mot que c'était une tentative avortée. Toutefois, l'écriture non linéaire permet de parler du temps et de brouiller les frontières de la prose et de la poésie (Davidson, Fishel, 2024,180). Apparaissent dans l'ouvrage l'artiste novateur, les influences des poètes *Beat* (l'écriture automatique de Burroughs surtout),

[519] Une autre question qui demeure en suspens (et que nous traitons dans son rapport à l'image)
[520] DYLAN, Bob. 1972 [1971]. *Tarantula*, Paris, Tr.fr de Dashiell Hedayat, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
[521] Hajdu développe cet épisode dans HAJDU, David. 2018. *Positively 4th Street- les vies de Joan Baez*, *Bob Dylan, Mimi Baez et Richard Farina*, Tr.fr de Paul Simon Bouffartigue, Paris, Sonatine Edition.

des bris de vers des grandes chansons de la trilogie rock et le rythme de ce phrasé si particulier, qui se dévoile dans ou depuis l'écriture.

L'autobiographie fragmentaire mais surtout lacunaire *Chroniques, Volume 1*[522]*,* parue en 2004, chemine dans son histoire personnelle, mais comme s'il en était détaché. Ce qui rend passionnant le récit, ce sont ses choix narratifs ou éditoriaux. Il explore seulement trois périodes : les débuts à New York et l'époque 1969-1971, les années qui précèdent l'album *Oh Mercy* (1986-1988) avant un retour à New York en 1961, moment d'appropriation marquée des voix extérieures. Il invoque ou regrette justement cet anonymat des débuts, à la naissance de ses sources créatives. L'auteur s'intéresse en effet aux mécanismes qui président aux prémices du succès entourant des périodes d'échec (période précédant *Oh Mercy* 1989) ou d'échecs relatifs (époques des albums *Nashville Skyline, Self Portrait* et *New Morning* en 1969-1970), et enfin de crise. Le dernier chapitre gravite autour de son esthétique et de ses succès à venir, sans jamais les nommer, ce que Félix Guattari nomme processualité, « quelque chose qui démarre, qui s'organise et se développe » (Guattari, 1985, 319). Le mot succès n'est jamais utilisé dans son acception première. D'ailleurs et en écho des enregistrements devenus mythiques de *Like A Rolling Stone* des 15 et 16 mai 1965, il affirme, par l'intermédiaire de son agent à Greil Marcus, n'en avoir gardé aucun souvenir.

Par ailleurs, l'écart avec la réalité demeure la norme d'une vie faite d'illusions successives. L'écriture qui semble si précise dans le souvenir – surtout dans les chapitres consacrés à Greenwich Village – est pourtant truffée d'inexactitudes ou de mensonges volontaires. Les dates sont imprécises ou farfelues. Les personnages comme Ray Gooch et Chloé Kiel sont des inventions. Sa vie personnelle n'y est abordée qu'à la marge, brouillant les pistes à la simple évocation de « ma femme » (qui n'est pas la même entre les chapitres II et III). Le chapitre 2, sans évoquer le retour sur scène de 1974, met en tension cette foule qui chérit et en même temps étouffe, souvent en recherche de ce qui n'existe pas. Ce livre qui refuse le nom de Mémoires ou de Biographie a été fait, selon son auteur : « pour ne révéler que les ombres de ce que je pouvais être » (Guillez, 2021, 504). Il permet, enfin, de déplacer la question du plagiat sous l'angle de l'inspiration.

Fin 2022, paraît *Philosophie de la chanson moderne*[523], présentant soixante-six chansons. Le livre ressemble, dans la forme, à son émission de radio des années 2006-2009, *Theme Time Radio Hour*. Certaines thématiques sont développées sur quelques pages, démontrant l'intérêt de Dylan pour les choses de la guerre, le génocide indien, la question homme/femme, les maladresses de l'amour et de la condition humaine, la rue où l'on vit et la rue où l'on passe, la mort, la religion et la réincarnation, le conformisme et les gestes inutiles. Des thèmes nouveaux

[522] DYLAN, Bob. 2005. *Chroniques Volume 1,* Tr.fr de Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.
[523] DYLAN, Bob. 2022. *Philosophie de la chanson moderne*, Tr.fr de Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.

font leur apparition : le mariage et le divorce (et la condition des avocats), les drogues (à travers les psychotropes en drogues autorisées), le vocabulaire sans richesse dû aux réseaux sociaux, le cinéma et la musique, la vieillesse et les rapports intergénérationnels. C'est un objet lourd, un peu tape à l'œil, illustré de très nombreuses reproductions photographiques des années cinquante (il y a davantage de reproductions que de textes). D'ailleurs, les chansons choisies sont le glossaire musical des années 1947 à 1964, bien loin de l'avant-garde que Dylan incarnera dans les années soixante. Rappelons que vingt-neuf chansons commentées sur soixante-six sont consacrées aux années cinquante (cf. *supra*, p. 139)[524]. Peu de groupes et d'interprètes *Cutting Edge* ont droit de cité à l'exception des Fugs, des Who, et de Nina Simone, porteuse des luttes sociales. Le livre ne justifie pas ses choix et si peu la notion de modernité. Des chanteurs très connus côtoient des inconnus. La sélection oublie des chanteurs qui l'ont amené au succès. Woody Guthrie est absent de la *setlist.* La musique d'inspiration hispanique tient une place non négligeable, alors que le florilège anglais y tient une place modeste.

Dans *Philosophie de la chanson Moderne,* l'artiste s'interroge et met également en doute l'intérêt de la biographie, une antienne dylanienne. Est-il sincère ou joue-t-il avec le lecteur ? Il revient plusieurs fois sur le sujet : « La vie personnelle d'un interprète n'aide pas spécialement à comprendre ses textes : ce qui compte c'est que l'auditeur puisse faire le lien entre la chanson et sa propre existence » (Dylan, 2022, 21). Est-ce à dire, en extrapolant, que la philosophie dylanienne du concert tend à la projection de l'existence de chacun à travers l'artiste ? Dylan semble intarissable sur le lien public/artiste, qui intéresse notre thèse : « Quand les *songwriters* s'inspirent de leur propre vie, le résultat est parfois si particulier que personne ne s'y reconnaît : mettre son journal en musique ne suscite pas l'adhésion » (Dylan, 2022,162-163). Mais comment, dès lors, situer un disque comme *Blood on the Tracks*[525] (1975) ou plus largement les albums de la deuxième période ? Il rajoute encore plus loin : « On demande parfois aux *songwriters* ce que signifient leurs chansons, sans penser que s'ils avaient eu plus de mots pour l'expliquer, ceux-ci figureraient dans le texte » (Dylan, 2022, 253), démontrant sa perméabilité à ce qui se dit de lui et de son travail.

Enfin une question demeure, celle du rapport au passé que met en exergue l'ouvrage. Pourquoi un homme qui affirme n'avoir aucune affinité avec la nostalgie propose une lecture continue d'hier, à travers ses écrits mais surtout la musique depuis le début des années quatre-vingt-dix ? Pourquoi s'intéresser à ce qui précède et à son ambivalence avec tant de ferveur ?

[524] Nous pouvons élargir ce périmètre aux années quarante et soixante, tant certaines chansons de Sinatra et de Pete Seeger se rattachent à cette époque (trente-six chansons entre 1947 et 1964). Ce sont des chansons du temps de l'hégémonie de la radio, alors que treize chansons seulement référencent les années soixante.

[525] Le chanteur Ben Harper entrevoit dans l'album un exemple des influences réciproques entre le blues et le folk. *Tangled Up in Blue* serait, dit-il, un blues joué comme un folk (Bigot,2025, 277-279)

La cérémonie littéraire de remise du prix Nobel du 10 décembre 2016 se déroule sans le principal intéressé, qui dépêche Patti Smith pour le représenter. Le 4 juin 2017, Bob Dylan délivre enfin son discours d'acceptation à l'Académie Nobel. Le Discours[526] de réception pour l'Académie suédoise (d'abord enregistré), d'une durée de vingt-sept minutes, éclaire certains de ses choix littéraires sur la connexion, entre ses chansons et la littérature (peut-être pour répondre aux critiques en illégitimité). Il cite d'abord Buddy Holly puis il donne son interprétation de trois grands livres : *Moby Dick* de Melville, *À l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque et l'*Odyssée.* Dylan, surtout, ne dit pas si la chanson relève de la littérature mais il ne l'infirme pas non plus. Son commentaire sur l'*Odyssée* témoigne d'un intérêt pour la poésie, la musique et la danse. La chanson doit être chantée pour exister. Il conclut alors sur la plasticité de cette dernière, dont seule la scène peut et doit rendre compte (et qui explique peut-être sa propension à vivre sur scène depuis 1988, mais plus exactement depuis 1974 et à se méfier de l'objet disque).

Autre discours important : le *Bob Dylan's MusiCares Award Speech 2015*[527] (pour son engagement philanthropique et son œuvre artistique), au cours duquel le chanteur fait un bilan de sa carrière, de ses influences, et règle ses comptes avec une partie de la critique (notamment sur la thématique vocale). Il met en avant les artistes (même si l'on sait qu'il défend très peu les *covers*) qui, en reprenant son corpus, ont participé à son succès et à sa longévité. Il se défend par ailleurs avec une certaine acrimonie de tous les jugements négatifs sur sa voix et ses performances. Il évoque dans ses *Mémoires* de 2004 et une certaine amertume envers les commentaires :

> Sans aucun doute, mes textes avaient touché des sensibilités qui n'avaient pas encore été touchées. Mais s'il n'y avait eu que les textes pourquoi Duane Eddy, le grand guitariste de rock and roll, faisait-il un album d'instrumentaux avec mes musiques ? Les musiciens ont toujours compris que mes chansons sont plus que des paroles (Dylan, 2005, 132).

Les notes des pochettes de disques et les livrets d'accompagnement[528]dans les coffrets rétrospectifs ainsi que les *Bootlegs* sont souvent rédigés par des témoins, des journalistes, des artistes comme Ginsberg pour l'album *Desire* en 1976 - mais aussi par Dylan pendant certaines périodes - sont des objets d'analyse, voire les points de départ d'autres ouvrages. Les productions sont souvent commentées par le chanteur entre 1962 et 1974 puis pour les albums de musiques traditionnelles de 1992 et 1993 (cf. l'annexe consacrée biographie). Dans le premier coffret rétrospectif *Biograph* (cinq disques retraçant la carrière de 1962 à 1979) en 1985, Dylan annote ses chansons sous forme de courts synopsis, sous la direction de Cameron

[526] DYLAN, Bob. 2017. *Prix Nobel de littérature, Discours à l'Académie suédoise*, Tr.fr de Nicolas Richard, Paris, Fayard
[527] MOSBRON, Egil. 2015. *Bob Dylan's MusiCares Award Speech.* [Disponible en ligne]. Récupéré de *Bob Dylan's MusiCares Award Speech 2015* (audio) | Born To Listen, (consulté le 20 juillet 2020).
[528] Nous les avons listés dans la bibliographie dans la partie 1.4.1. Nous les retrouvons également dans les livres des traductions de chansons cités à la fin de ce chapitre.

Crowe[529]. Un livret biographique y est inséré. L'artiste a également écrit des textes sur les disques de Joan Baez, Erik von Schmidt, Peter, Paul and Mary, et pour le *Tribute* pour Woody Guthrie, dans les années soixante.

S'il se considère avant tout comme musicien, sa qualité d'écrivain a toujours été avancée (même si elle a été remise en question au moment du Nobel, parfois par une partie de la critique littéraire). Les recueils des textes du chanteur, régulièrement mis à jour et souvent illustrés par Dylan, le dessinateur ou le peintre, permettent de mettre en perspective le corpus depuis 1973 : est-ce pour des raisons commerciales ? Par extension, ces ouvrages se divisent en deux parties : l'œuvre de Dylan et le travail de traduction pour les pays non anglophones[530]. Ainsi *Bob Dylan Écrits et dessins*, paru en 1975 propose les textes originaux et leur traduction en français. En 2016, *Bob Dylan lyrics 1961-2012*, retranscrit l'intégrale des chansons en édition bilingue. En Italie, dès 1972, paraît *Bob Dylan, Blues, ballata e canzoni* (sous la direction de Stefano Rizzo), relatant le corpus de la première décennie puis *Bob Dylan Tutte le canzoni 1973-1980* (sous la direction de Marina Mordibucci et Massimo Scarafoni). Alessandro Carrera traduit le corpus dylanien en trois volumes : *Volume 1 Lyrics 1961-1968, Volume 2 Lyrics 1969-1982, Volume 3 Lyrics 1983-2012* (en mettant en lumière l'importance de la Bible dans les écrits).

Si *Mixing Up the Medecine*[531] de Fishel et Davidson publié en 2023, ouvrage aux multi approches critiques, n'est pas à proprement parler un ouvrage de Bob Dylan, il mérite pour partie d'être classifié dans les écrits dylaniens, car c'est à partir de son matériau brut déposé aux archives de Tulsa, qu'il est permis aux musicologues et aux chercheurs d'analyser l'œuvre et le travail du chanteur [dans ses trois dimensions : Personne / Persona/ Personnage(s)],. Visions à la fois internes (témoignages) et externes (analytiques), l'espace culturel qui lui est dédié dispose de textes, de photos, de dessins d'agendas, de notes éparses, qui sont les matrices et développements des chansons à venir. On y trouve également les élaborations des *liners notes* pour les pochettes des albums, qui témoignent de la productivité du chanteur ainsi que des centres d'intérêt et des affinités électives (les connexions avec les Blacks Panthers, les artistes, les choix de concert caritatifs…). Notons le clin d'œil d'une carrière commencée sous les auspices de Woody Guthrie. Le Woody Guthrie Center (ouvert le 27 avril 2013) est situé à Tulsa au 102 E de Reconcilation Way, quand celui de Dylan est au 16 E, Tulsa Oklahoma. Les circonstances et le choix du lieu ne doivent sans doute rien au hasard[532]..

[529] CROWE, Cameron. 1984. *Biograph,* Columbia Records, New York, prod Jeff Rosen, 1985.
[530] Cf Bibliographie.
[531] FISHEL, Parker, DAVIDSON, Mark, (dir). 2023. *Bob Dylan Mixing Up the Medecine*, Tr.fr d'Aline Azoulay- Pacvoň, Christophe Geudin, Jean-Luc Piningre et Pierre-Richard Rouillon, Paris, Edition Pacvoň Seghers
[532] Outre la présence du *Centre Guthrie*, le choix de l'Oklahoma résonne dans l'histoire de la nation que Dylan scrute depuis ses débuts Archéologie de la violence, Tulsa s'est construit sur une accumulation de conflits violents, la spoliation des nations indigènes et sur l'éradication d'une communauté afro-américaines prospère lors du massacre de 1921.

Cet ensemble d'ouvrages disparates qui fleurte avec la bibliographie (*Chroniques, Volume.1*), l'exploration langagière (*Tarantula,* 1971) qui refuse la clarté à l'envers pour partie des chansons de l'époque *,* le commentaire sociologique et musicologique (*Philosophie de la chanson moderne,* 2022), le témoignage brut (*Mixing Up the Medecine*, 2023), l'étude réflexive de commande (*le Discours de réception du prix Nobel 2017*), les discours écrits pour être oralisés (*Musicare, 2015*), les recueils des textes des chansons toujours accompagnés de dessins, et les notes éparses sur les pochettes d'album, montrent une connaissance avec la chose écrite mais aussi des liens distendus. Bob Dylan écrit de loin en loin, au gré de ses envies ou de ses volontés, nous semble-t-il, et non comme un passage obligé. Cependant et en permanence, l'ensemble joue avec l'illusion et donne corps aux malentendus par la volonté de démasquer le mystère de façon limitée. L'esprit et la lettre sont peu souvent empreints de clarté. Comme dans la chanson, l'idée sous-jacente est de ne rien révéler, de laisser libre cours à l'imagination de lecteurs qui sont souvent ses auditeurs. Ces derniers développent des stratagèmes identiques à l'exploration de l'univers de la chanson, pour approcher un auteur qui les dérange ou les fascine.

3.2.2 Les contradictions de Dylan : subi, voulu, une éthique du malentendu

« Et alors, où est le problème d'être mal compris ? » rétorque Bob Dylan (Guillez, 2021, 460). Être l'objet de malentendus serait-il synonyme de perturbation ? Comment rester libre dans un système clos et conforme ? En jouant peut-être et simplement sur les mécanismes du malentendu vis-à-vis de ses publics.

Souvent *déclenchée,* volontiers subie sur scène, cette matrice interactionnelle narre une carrière iconoclaste et un rapport nuancé à l'autre. Dissiper le malentendu après l'avoir provoqué, c'est assurément l'assumer ! Ce débat résume une trajectoire de plus de soixante ans de rendez-vous et de créations. Toutes les parties critiques, commentateurs, publics, journalistes spécialisés ou pas, témoins, artistes et Dylan lui-même se rejoignent dans le rejet et le besoin de l'autre.

Écrire sur Bob Dylan, c'est immanquablement se confronter à ces subjectivités fluctuantes. Aussi, plusieurs questions s'imposent à nous : à quel point le chanteur, dans ses différentes incarnations, est-il conscient de ses agissements ? À qui s'adresse Dylan ? Quelles réactions entraîne-t-il chez ses auditeurs ? Le fait qu'il soit autodidacte l'amène-t-il à refuser les territoires délimités ? Est-ce la faute de ce public dit « de sa génération », à l'origine de son succès (1962-1964), si une série ininterrompue de réactions, de nouvelles physionomies et d'expériences musicales englobant l'histoire de la musique anglo-saxonne et américaine, se sont produites ?

Comment éviter les archétypes si nombreux, si répétitifs, si inutiles et ennuyeux, d'autant plus que l'artiste en question fuit farouchement les étiquettes en n'en assumant aucune. Le chanteur, en élargissant le spectre de ses activités, admet la possibilité de décevoir, fragilisant à de nombreuses reprises les clés de sa réussite. Se mouvoir en artiste a toujours consisté à déformer l'icône : « Longtemps j'ai essayé de m'alléger du fardeau de Bob Dylan, car c'est un fardeau » déclare-t-il déjà en 1975 (Shelton, 1986, 463). Jusqu'aux années 2010, chacune de ses étapes artistiques a laissé de la place aux polémiques : « Dylan a trahi » ou mieux « Dylan trahit et se trahit » est une récurrence jamais démentie (cf. *supra*, p. 138).

Politiquement, Bob Dylan ne nous semble pas apolitique mais pré politique (avant l'établissement de l'organisation politique dans la société[533]) ou impolitique (celui qui manque d'habileté politique, d'opportunisme) selon le qualificatif d'Alessandro Carrera[534], ce que le chanteur confirme en 1998 :

> Pour vous dire le fond de ma pensée, je n'y connais rien en politique. Je suis incapable de distinguer ce qui est de droite, de ce qui est de gauche… Je ne raisonne pas en ces termes. Un jour, je pourrais défendre une idée qu'on qualifierait de conservatrice, et le lendemain, sur un autre sujet, je pourrais soutenir une position qu'on qualifierait de gauche [535].

Le regard qu'il porte sur la religion est d'ailleurs sensiblement le même, tout autant objet de soupçons que sources d'explorations. Dans la généralité, il semble avoir tranché l'écueil dès 1963 (mais dès les années universitaires puisqu'il abandonne les musiques de sa jeunesse : *Rhythm and Blues, Country and Western, Doo Wop* - ou les remixe dans le folk de Guthrie). Il n'est cependant pas du tout « hors système ». Il joue justement un rôle dans le système tout en se prétendant – comme beaucoup d'artistes du show-bizness, « marginal ». Cette liberté putative permet de surprendre ou d'ignorer le public.

Ainsi, Bob Dylan est jugé, analysé, disséqué dans l'immédiat alors qu'une autre temporalité s'avère nécessaire, selon lui : « Je ne crois que rien de ce qui est écrit sur moi ne s'approche de la vérité parce que j'écrivais depuis le futur » (Carrera, 2021, 348). Mais comment le chanteur peut-il prétendre échapper à son temps ? Comment peut-il assurer nous parler depuis le temps d'après alors qu'il est de plus en plus tourné vers le passé ? Ce ne sont pas les moindres de ses ambivalences. En 1984, il disait à la peintre niçoise Claude-Angèle Boni « qu'il voulait tourner jusqu'à 90 ans » (Guillez, 2021, 343). Le 19 avril 2019, le *Never Ending Tour* fêtait le trois-millième concert. Déjà en 1962, dans *Song to Woody,* le jeune chanteur s'interrogeait sur son parcours à venir : « *I'm leaving tomorrow, but I could leave today / Somewhere down the road*

[533] « Pré politique », *Wikitionnaire*, https:// www.frwikitionnaire.org, consulté le 09 mai 2025.
[534] « Non tanto apolitico quanto impolitico, e spesso pre politico, che fornisce il lessico fondamentale della musica popolare» (Carrera, 2001, 353).
[535] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n°122*,* Octobre 1997.

someday / The very last thing that I'd want to do / Be to say I've been hitting some hard travelling too[536] ». En Monsieur Molière, il y est presque.

Dès lors, les problématiques de la proximité, entraînant celle de l'identité convoquent la nature de l'artiste et éclairent ses contradictions.

3.2.2.1 La question de la proximité

Il est possible d'envisager la carrière de Dylan à travers des périodes indépendantes les unes des autres ou alors comme totalité. Le débat n'est pas tranché mais la longévité rebat les cartes de la connaissance. Que reste-t-il des certitudes des différents cycles aujourd'hui ? De « toutes ces chansons qui n'en sont qu'une seule, comme un journal intime » (Remond, 2017, 115), l'écueil est sa propre subjectivité, et au-delà, sa propre histoire. En 1963, le critique Greil Marcus se souvient du premier concert auquel il ait assisté : « Quelque chose dans son attitude vous mettait au défi de le cerner, de le mettre à nu et de l'effacer de votre mémoire » (Marcus, 2005, 38).

3.2.2.2 De la nature du proche à la valeur des étiquettes

Qui est Bob Dylan pour ses publics ? Résumons ce que nous avons développé dans la partie précédente (3.1). Chanteur folk, interprète du répertoire traditionnel, clone de Woody Guthrie, promu admirateur de Dylan Thomas, artiste authentique, chanteur engagé, légende du mouvement des droits civiques, chantre du seul en scène, opportuniste avec le public de Joan Baez, interprète irrespectueux de la tradition, inventeur de la chanson néo-ethnique avec quelques autres, conscience de sa génération, « porte-parole qui refuse d'être porte-parole » (Dylan, 2005, 132). Prophète ou prophète en son pays, légende, « monstre à quatre têtes[537] », dandy britannique proposant des modes de comportements (*Habits of action*) et de la musique électrifiée, chanteur introspectif, Judas le 27 mai 1966, chamane et alchimiste pour Allen Ginsberg, *Vietnik* [538], riche propriétaire terrien à l'embonpoint certain, homme aux penchants misogynes (sur l'album *Street Legal* en 1978 ou avec la chanson *Sweetheart Like You* en 1983), chanteur pop[539], profondément honnête pour Neil Young (Guillez, 2021, 565) ou Springsteen, un génie pour McCartney, anti-nostalgique mais ne se soustrayant pas à des formes de passéisme en revendiquant les musiques de la tradition, Américain parce que nomade de ville en ville, Américain sédentaire car comprenant le discours sous la langue, en route, citoyen du Minnesota, créatif qui aime le risque, apocalyptique fondamentaliste, apostat juif et *Born Again*

[536] *« Je pars demain, mais je pourrais partir aujourd'hui/Quelque part sur la route, peu importe quand. /La toute dernière chose que je voudrais faire/C'est te dire : "J'ai, moi aussi, fait un dur voyage ».* Sur le site de François Guillez: Trad. www.bobdylan-fr.com/trad/songtowoody.html
[537] Couverture du magazine *Esquire* montrant un monstre à quatre têtes Malcolm X, Castro, Dylan, Kennedy en septembre 1965
[538] Référence au film de Jean-Luc Godard *Masculin Féminin,* Anouchka Films ,Argos Films, Sandrews, Svensk Filmindustri, prod., 1966. « Si Godard désirait être dans la peau d'un autre, en 1965, c'était assurément dans celle de Dylan » in DE BAECQUE, Antoine. 2010. *Godard*, Paris, Grasset.
[539] « La musique pop ça ne veut rien dire pour moi » à Paul Zollo en 1991.

dans un même élan, prédicateur vengeur de forêts vierges en 1984, *has been*, matérialiste et propriétaire de dix-sept maisons ? Les habits de Dylan dessinés par Alessandro Carrera donnent les qualificatifs suivants : engagé, acoustique, électrique, psychédélique, exégète biblique, country, amoureux, cynique, juif, chrétien révolutionnaire, traditionnaliste, capitaliste, serein, brisé, apocalyptique[540]. Religieux, humanitaire, fondamentalement honnête, moral, capable de tout selon Eric Clapton, alcoolique et abstinent[541], juif errant, incapable d'entretenir une relation, révolutionnaire de ses sentiments, maître du langage blues, rural.

La liste se prolonge encore : « Enculé ! Traître ! Vendu ! Enfoiré ! T'es pas Bob Dylan » en 1966[542], sincère et insincère, « Dylan, c'est toute la différence entre le véridique et le faux[543] », caméléon, porté aux nues, jeté aux orties, ressuscité, encensé, « Débourr[eur de] mots à longueur de pelure[544] »**,** sidéen[545], Bob Dylan mort.

Auteur-compositeur, « Surréaliste, Satirique, Symboliste, Jazziste, Heavy Métalliste »[546]. Insaisissable, inexplicable, construit d'images fragmentaires. « Il y a tant d'aspects à Dylan, il est rond[547] ». « Il faut aimer les puzzles[548] ». « Chanteur d'hier de blues, de country-blues, de chants de marins, de folklore des immigrants, de chants des Appalaches, de chants syndicaux, de gospel et tout en ayant été l'accoucheur du rock et de la pop modernes[549] ». « Formulateur historique et sociologique de l'Amérique[550] »**. «** Drôle charmeur, intense, obstiné : si je voulais le représenter, je dessinerais des mots qui changent de forme et de taille[551] »**. «** Roi du Dada[552] » selon Joan Baez, refusant le prédictible effaçant les frontières entre la vie, le quotidien qui nous occupe et l'art. Conducteur de camping-car pendant la *Rolling Thunder Revue* et propriétaire de gros chiens. Disc-jockey pour le réseau satellitaire *XM Satellite Radio 44,* homme égaré dans les ruines d'une ville antique. Voilà comment le monsieur Loyal du *Never Ending Tour* en 2002 (et pour une longue période) – validé par Dylan sans aucun doute – présentait le personnage en concert :

> « Mesdames et Messieurs, veuillez accueillir le poète lauréat du rock and roll ! La voix engagée de la contre-culture des années soixante ! Le gars qui a obligé le folk à coucher avec le rock ! Qui s'est maquillé dans les années soixante-dix et a disparu dans un nuage d'abus de stupéfiants ! Qui a réapparu pour trouver Jésus ! Qui a été radié parce qu'*has been* à la fin des années 1980 pour produire une musique parmi les plus fortes de sa carrière ! Mesdames et Messieurs, un artiste de Columbia, Bob Dylan ![553] ».

---

[540] Carrera, 2001,14.
[541] Carrera, 2001, 143
[542] Marcus, 2005, 25
[543]Ducray and all, 1974
[544] FERRÉ*,* Léo, 2013. Léo Ferré, l'enragé, *Le Monde Hors-série*, p. 9
[545] *Rolling Stone Hors-série*, 2025, 92-95
[546] *Le Monde Hors-série*, 2011, 21.
[547] Shelton, 1986, 511.
[548] Bon, 2016, 99.
[549] PONTIER, Jonathan, 2012. Song of Folk and future memories de Luciano Berio à Bob Dylan in *Ensemble-Cairn Com* [Disponible en ligne] Récupérer de www.ensemble-cairn.com Dylan-Pontier-OK (ornot.eu)
[550] Karsenty Ricard, 2005, 12.
[551] Rotolo, 2009,98
[552] Scaduto, 1982, 238
[553] Ce texte avait été écrit dans le *Buffalo News*[553]. Dylan décide d'en faire un usage ironique.

Cette présentation trouve un écho au cinéma et déjà apparente dans son film *Renaldo and Clara*[554]. En 2007 dans le film *I'm Not There*[555], le metteur en scène Todd Haynes narre Dylan en six épisodes pour autant de personnages. Des Dylan incarnés par différents acteurs, Haynes portraiture l'anticonformiste, l'enfant noir s'inventant des biographies fictives des vies d'orphelin et de baroudeurs, le chanteur protestataire, le chanteur qui détraque la société du spectacle en 1966 (incarné par l'actrice Cate Blanchett), le comédien qui détourne la conférence de presse et raille les journalistes, le sermonneur chrétien *Born Again*, l'*Outlaw* de la *Country and Western* de *Pat Garrett and Billy the Kid*[556], le père et mari entre 1967 et 1973.

Les contradictions font florès dans le rapport aux institutions académiques[557]. Artiste multirécompensé artistiquement et politiquement, refusant l'*establishment* mais acceptant paradoxalement ses distinctions, il affiche un CV académique impressionnant : le prix Tom Paine reçu en 1963 pour le combat pour les droits civiques, le titre de *Docteur Honoris Causa* de l'université de Princeton en 1970, l'élection comme membre de l'Académie des arts de Berlin, de l'Académie américaine des Arts et des Lettres et de l'Académie américaine des Arts et des Sciences. Il est en outre devenu en France chevalier des Arts et des Lettres en 1990 et chevalier de la Légion d'honneur en 2013. Il est médaillé de la *White House Arts Award* en 2010, de la *Presidential Medal of Freedom* (la plus haute distinction américaine) en 2012, du prix Pulitzer en 2008, il obtient le prix Nobel de littérature en 2016. C'est un artiste polyvalent puisque maintenant, il existe une importante œuvre picturale et sculpturale depuis 2007 dont témoigne *The Drawn Blank Series*. Docteur honorifique de l'Université de St Andrew (Écosse) en 2004, il est honoré par le *Berklee College of Music* en 2025.

Amertume, ironie, humour, courroux dans son rapport à l'image qui le poursuit, lui-même en rajoute en se parant de nombreux titres dans *Chroniques, Volume 1*. Il se consacre *:* « Frère aîné de la rébellion, Pape de la contestation, Tsar de la dissidence, Baron de l'insoumission, Leader des écornifleurs, Empereur de l'apostasie, Archevêque de l'anarchie, Grand Manitou (…) Autant de titres abominables, des noms de code pour hors-la-loi » (Dylan, 2005,132). Il incarne également les personnages de ses chansons et de celles des autres auteurs-compositeurs connus ou anonymes. En 1979, dans le titre *Gotta Serve Somebody*, il reprend certains noms dont on l'affuble, en invente d'autres (cf. notre étude de la chanson chapitre V.2). Dans le titre *Idiot Wind*[558]*,* le texte montre l'étendue du quiproquo dans la sphère publique, autant que dans

[554] DYLAN, Bob. 1978. *Renaldo and Clara,* Minneapolis, Circuits Films.
[555] HAYNES, Todd. 2017. *I'm Not There*, New York Los Angeles, the Weinstein Company, Paramount Picture.
[556] PECKINPAH, Sam. 1973. *Pat Garrett and Billy the Kid,* Los Angeles, Metro- Goldwyn-Mayer.
[557] ROZIERES, Grégory, 2016. « Avant le prix Nobel de littérature 2016, Bob Dylan avait gagné 12 Grammy, un Oscar, un Golden Globe et un Pulitzer », in *Huffpost*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.huffingtonpost.fr/culture/article/avant-le-prix-nobel-de-litterature-2016-bob-dylan-avait-gagne-12-grammy-un-oscar-un-golden-globe-et-un-pulitzer_86552.html, (consulté le 30 août 2021).
[558] *Blood on the Tracks,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975. En 1924, Paul Eluard (dans *Chagrin d'aimer*) s'est embarqué pour « ce qu'il nommera son voyage idiot, dont il se refusera toujours de parler » (Sureau, François.2024. *S'en aller*, Paris, Gallimard , p.91)

l'univers intime : *«People see me all the time and they just can't remember how to act / Their minds are filled with big ideas, images and distorted facts. / Even you, yesterday you had to ask me where it was at*[559]».

Ce phénomène de trop-plein amène son contraire. On le dit « dépourvu d'identité à force d'en avoir trop » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 63). Si vérité il y a sur Bob Dylan – ce qu'il récuse d'ailleurs – c'est qu'il est inclassable et que le fait de ne pas vouloir ou pouvoir rentrer dans des cases a fourni des listes de mots aux malentendus.

Chacun le compose, le décompose et le recompose depuis sa situation. Tout cet héritage d'identités, de données, de hiérarchies bousculées, de définitions abstraites, de catégorisations arbitraires, le chanteur le réfute depuis 1962 et avec force à partir de 1964.

Sur l'ensemble de son travail musical, cinématographique, graphique ou d'écriture, Bob Dylan converse avec l'illusion de l'identité et renvoie cette problématique au public. Se glisser dans la peau de personnages fantasmés, cachés, aimés, de musiciens connus ou anonymes (une évidence depuis les années 1988-1992) recèle d'idées multiples pour se réinventer, une définition de « l'être artiste ».

L'anthropologue David Berliner parle d'exo-expériences[560] qui répondent à la plasticité du soi. Le masque n'est pas forcément duperie, ni une tricherie. À quel moment le personnage s'échappe-t-il pour laisser transparaître l'homme derrière l'artiste ? On ne devient jamais complétement « autre » mais Dylan accepte le changement car les choses changent forcément. En 1999, dans *Things Have Changed*[561], chanson écrite pour le film *Wonder Boys* de Curtis Hanson, le narrateur oscille entre les mutations qui contraignent l'individu et l'immuable, ce qui explique l'élasticité de l'esprit dans les champs politique, sociétal, amoureux et religieux. Luigi Pirandello distingue l'illusion de l'identité : « Imparerai a tue spese che nel lungo tragitto della vita incontrerai tante maschere e pochi volti[562] ». Dissiper le malentendu Dylan (ou vouloir le voir surgir) passe par l'analyse globale de la voix et du chant, de la musique et de ses idiomes et l'art de faire chanson, mais aussi par l'étude des réactions de ses auditeurs. D'autres s'en occupent à sa place. Que faire ou penser lorsque des musiciens comme John Corigliano[563] insistent sur le poète, en utilisant des textes de grandes chansons et les traitant musicalement depuis la poésie, sans se référer à la musique de Dylan ? Le malentendu littéraire se situe dans cet entre-deux de l'affirmation de l'essence de la chanson, qui justifie sa place par le travail de l'interprétation.

---

[559] *« Les gens me voient tout le temps mais ne savent même pas comment réagir/ Leurs esprits sont remplis de grandes idées, d'images et de faits dénaturés. / Même toi, hier 'l a fallu que tu me demandes où ça se passait ».* Sur le site de François Guillez: *Trad.* *www.bobdylan-fr.com/trad/idiotwind.html*

[560] Voir : BERLINER, David, Devenir autre. *Hétérogénéité et plasticité du soi*, Paris, La Découverte, 2022, p.176.

[561] HANSON, Curtis. 2000.*Wonder Boys*, New York, Columbia/Sony Music, (pour la chanson thème *Things Have Changed).*

[562] Voir : www.messaggi-online.it/luigi-pirandello-imparerai-a-tue-spese-che-nel-lungo-tragitto-della-vita-incontrerai-tante-maschere-e-pochi-volti/ « *Tu apprendras à tes dépens que sur le trajet de la vie, tu rencontreras, de nombreux masques et peu de visages* » Traduit par Nous.

[563] CORIGLIANO, John, *Mr. Tambourine Man; Seven Poems of Bob Dylan* avec la soprano Joann Falletta, Musique vocale Naxos, 2008.

C’est justement dans la combinaison des différentes formes (et non dans les seuls appâts textuels) qui se superposent, se contredisent ou se conjuguent, que la proposition dylanienne fait sens. Le nouveau registre démocratique qu’il impose à la chanson est sans aucun doute une libération de ses codes et de ses carcans, en offrant des perspectives de narration et de théâtralité sans cesse métamorphosée, élargissant son format musical et vocal. Les tenants du surplace ne peuvent évidemment pas y adhérer, si ce n’est chanté par des voix concordantes aux clichés du genre.

Bob Dylan a raconté l’histoire de la dualité entre l’art populaire et l’art élitiste (qui renvoie à la partie 1.3 sur Lomax et Fabri), comblant à certains endroits de sa carrière le fossé entre les deux.

Après avoir déclaré dans les années soixante : « Si Dylan est poète alors je suis basketteur [564] », (Shelton,1986, 234), Norman Mailer se ravise, en 1975 dans le magazine *Rolling Stone,* en le qualifiant de grand poète lyrique de l’époque (Shelton, 1986, 349)[565]. La musique légère a souvent côtoyé une musique plus avisée et complexe mais cette dernière oublie ses origines, comme le dénonce Philip Tagg. Les grands musiciens, de Mozart à *Bartók* et à Berio, ont puisé dans la musique populaire. N’est-ce pas dans les variations entre une musique plus *intellectualisante* et les chansons populaires que la subversion de l’artiste s’impose ? Cela éclaire en partie les propos de Dylan ne revendiquant qu’une place modeste dans la généalogie de la musique traditionnelle. Le chanteur, en jaugeant tous les idiomes de la musique américaine, s’est débarrassé de leurs carcans. Est-ce que ces changements permanents s’expliquent par la relation aux publics ? Grâce à ce chamboulement continu, l’artiste, plutôt que de garder la même audience (ou peu renouvelée), a su essaimer dans plusieurs catégories d’auditoires qui vont se satisfaire ou non de ses propositions. En exprimant des discordances, en en faisant des sujets de chansons, le chanteur a déséquilibré, sans le vouloir vraiment, chacun des paramètres de la chanson normée et s’est attaqué aux certitudes des auditeurs. Jugeant l’instabilité coûteuse en termes d’écoute, en 1988, il entend rééquilibrer la musique et le chant au diapason du texte. Renvoi de la faute, l’auditeur qui reste aux prédominances d’hier se trompe et crée lui-même son malentendu.

3.2.2.3 Un poète embarqué dans des structures moins contraignantes

« Si vous déclarez *ipso facto*, que ce ne peuvent être des poèmes car ce sont des chansons, vous limiterez votre appréciation esthétique, et vous ne donnerez pas un avis pertinent » Eugene Stelzig (Bigot, 2024, 11).

[564] Affirmation à mettre en perspective avec l’article de 1967 d’ Ellen Willis (critique féministe du journal le *New Yorker*) qui raille sans fard l’écriture et le langage dylaniens (tout en passant à côté du vernaculaire afro-américain à la base de son style et de sa force poétique) : « La poésie nécessite concision, cohérence et discernement ; Dylan est trop prolixe, use d’une grammaire épouvantable, de phrases compliquées, d’images bêtes, de clichés embarrassants, d’une pensée confuse » (Bigot, 2025, 88).

[565] Dissensus entre texte et vocalité qu’il convient de mettre en perspective avec les propos du poète Billy Collins : « Les textes de Dylan tiennent seuls sur la page sans la voix, sa guitare et son harmonica ». Marcus au contraire pense que « ce qui donne corps à chacune des paroles des chansons, c’est la façon qu’il a de les interpréter » (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 9).

Peu de musiciens et d'auteurs auront suscité autant d'exigences que Bob Dylan. Ses chansons sont décortiquées jusqu'à l'absurde pour le plaisir de toute une palette de chercheurs, dont nous faisons partie, ce qui participe au plaisir de l'écoute. Dylan se montre clairement agacé de ces dépiautages jusqu'au saugrenu, pense-t-il. A-t-il raison pour autant ? Le but de l'œuvre qui perdure est d'échapper à son créateur testamentaire. Negus recense les analyses de ceux qui pensent « à travers le prisme de la critique littéraire et ceux qui ont tenté de relier les paroles de Dylan à sa vie ou à une série d'influences supposées dans la littérature mondiale[566] ». Marcus récuse l'idée d'une compréhension du corpus à travers la biographie. Cette théorie peut être légitimement débattue jusqu'en 1988-1992. Mais le dissensus est interne au travail de l'auteur. Dylan est connu pour ses textes mais qui les écoute vraiment ? se demande légitimement le journaliste et critique rock Serge Kaganski [567] . Il n'a jamais expliqué ni péroré sur ses créations, ne comprenant parfois pas lui-même ce qui est raconté, la sonorité des mots prenant le pas sur le sens (cf. chapitre 1.9 Calvet). L'enregistrement de *Spanish Harlem Incident* en 1964 est éclairant. Dylan demande à un ami présent s'il a compris la chanson. Ce dernier acquiesce, enthousiaste. Dylan lui dit : « Eh bien pas moi » (Gill, 1999, 57). En 1964, l'hermétisme devient la norme au profit de l'ouverture de la chanson, laissant une place de choix à l'autre. Si Dylan se fait poète, c'est parce qu'il ne se préoccupe pas d'être compris. Il prend apparemment les chansons avec moins de sérieux que son public (et cela établit une différence certaine), se justifiant du détachement et des formes d'autodérision.

Il y a de nombreuses confusions sur la signification du corpus. Ses chansons offrent des strates d'interprétations. Même celles qui paraissent simples se parent de fausses pistes qui « autorisent le dédoublement, encouragent la multiplicité, la dilution du soi dans l'art et le renouvellement » (Karsenty-Ricard, 2005, 67). Dans *Chroniques, Volume 1,* il affirme que dans son approche de la folksong « il ne s'agissait pas d'engagement, mais de rébellion » (Dylan, 2005, 94). La posture de retrait et de la marge s'oppose à la position partisane. Comme Flaubert, il préfère se tenir à distance, dit ne pas aimer son temps, alors qu'il est qualifié un peu partout de prophète de ce temps-là.

Se concentrer sur le message serait donc une perte de temps. Plutôt que de consacrer le fond, il faut questionner la forme du discours. En s'attaquant aux différents tiroirs de la composition de la chanson, chaque partie devient unique et un tout. Alors que les chansonniers français s'adaptaient aux structures de la poésie française, Dylan adopte une narration sous forme libre. Sa nouveauté se dessine clairement entre les chansons d'*Another Side of Bob Dylan,* des

[566] ELLIOTT, Richard, « Keith Negus, *Bob Dylan* », *Volume!* 9 : 1 | 2012, 181-183.
[567] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n°122*,* Octobre 1997.

Basement Tapes et la lecture à l'envers de *All Along the Watchtower.* Le rapprochement à Rimbaud n'est pas si saugrenu.

3.2.2.4 Conclusion

Bob Dylan considère que seuls le présent et la scène peuvent approcher une perfection pressentie ; achèvement vécu comme inatteignable et qui expliquerait en partie une vie sur la route des concerts. Encore faut-il tenter d'approcher cette forme ! Donc le public, dans la boucle et dans sa multiplicité, est nécessaire pour faire vivre le corpus, pour permettre à la chanson d'exister et de faire vivre toutes ses facettes. Insistons sur ce constat : le disque n'est qu'un objet parcellaire qui ne montre qu'un visage de la chanson.

Sa carrière a varié entre abondance et tarissement. Passant de l'une à l'autre, il a su retrouver des inspirations disparates dans les répertoires américains, hispaniques, anglo-saxons dans les périodes 1968-1973 / 1986-1988 / 1990/1997. La période Sinatra sur disque et en concert (2013-2019) peut entrer dans ce décompte. L'asséchement est une évidence comptable depuis 1990. En 1997, l'album *Time Out of Mind* sera suivi de *« Love and Theft »* en 2001, puis de *Modern Times* en 2006. La trilogie d'albums de nouvelles chansons s'étale sur 2009, 2012, 2021. Six albums sont publiés en vingt-quatre ans alors que vingt-six recueils couvrent la période 1962-1990.

Le conflit d'interprétation est sous-jacent au rapport entre Dylan et ses publics. Il est fondateur d'une manière d'être d'un côté ou de l'autre de la scène, sans que jamais le processus n'ait été inversé ou renversé (jusqu'à une dizaine d'années). Dylan produisait des disques qui plaisaient aux uns et déplaisaient souverainement aux autres. Lorsqu'il propose des albums agréables à écouter comme *Nashville Skyline*, il ne convainc pas. En ralliant ou voulant élargir le socle de ses auditoires, il se met à dos son public initial. En refusant d'être un artiste de l'action politique mais plutôt l'apôtre de réactions ou d'explorations successives, il discrédite une partie des goûts de ses publics successifs. C'est un artiste de la subversion par l'éloignement de la contrainte. Le malaise est souvent palpable face aux conformismes solidaires et au moralisme social dans les concerts de charité (décrit dans le chapitre 3.1), qui met en lumière les limites de l'engagement de l'individu dans le champ social. Lorsqu'on lui alloue le statut de musicien d'avant-garde en 1966, il se réclame de la tradition un an plus tard. Point d'ancrage, il dirige le présent depuis le passé. Contemporain, c'est un mélodiste créatif entre 1974 et 1989 mais on ne retient que les périodes de succès, parfois en l'accusant de plagiat[568] ou d'apôtre de la citation dans la période 1962-1964, puis dans celle postérieure à 1992. On ne se réfère pas

[568] Yves Bigot propose un parallèle intéressant quand on sait l'intérêt que Dylan porte à la culture antique depuis les années 2000 Dénigré pour sa réécriture de l'Odyssée dans l'Enéide, Virgile répondait : « Pourquoi n'essaient-ils pas de faire les mêmes emprunts dont -ils m'accusent ? S'ils s'y mettent, ils découvriront qu'il est plus facile de piquer la massue à hercule qu'un seul vers d'Homère (Bigot, 2024, 14)

assez souvent aux techniques d'une création construite sur l'héritage et les strates de ces esthétismes en présence.

Comment est perçue cette série de différends, créés par Dylan au cours du temps, dans la réaction des témoins de toutes les époques ? C'est ce que nous allons décrire et analyser dans la partie 3.3. Ces témoins, qui sont souvent des artistes, attestent de ce premier public que Dylan voulait séduire à son arrivée à New York.

3.3 Les témoins

Identité fluctuante, « Dylan a toujours représenté à mes yeux le rock'n'roll. Je n'ai jamais pensé à lui comme à un folk singer, un poète ou autre…[569] » déclare Patti Smith (artiste underground à qui Dylan a donné une visibilité plus grande en 1975, puis a relancé sa carrière en 1995 en l'incluant dans un épisode du *Never Ending Tour*) sur les conseils de Ginsberg semblet-il. Un homme sous influences mais un artiste libre ! Les observateurs et témoignages mettent en exergue un personnage qui ne dévie pas vraiment de la norme mais qui oriente souvent ses actions depuis ou à la marge. Ses choix artistiques proviennent des diverses influences, des rencontres ou des opportunités.

3.3.1 Témoignages livresques

Dave Van Ronk dans *Manhattan Folk Story* (2013) raconte sa proximité avec le jeune chanteur des années soixante. Il offre une vision très pertinente, à la fois distante et objective. Suze Rotolo dans *Le temps des possibles - Greenwich Village, les années 1960* (2009) narre les idéaux de la génération avec Dylan comme épicentre. Sam Shepard en tant qu'invité de la *Rolling Thunder* (intitulé *Sur la route avec Bob Dylan/ Rolling Thunder Logbook* publié en 2005) et Larry *Ratso* Sloman dans *Sur la route avec Bob Dylan* (2014 mais l'édition américaine date de 1978) relatent l'expérience de la *Rolling Thunder Revue* en 1975. Le premier est préposé à l'écriture du futur film *Renaldo and Clara.*

Dans son journal de bord*,* Shepard, entre perplexité (l'amateurisme de la proposition cinématographique) et émerveillement (le monde des artistes mais surtout de Dylan sur scène), observe les acteurs musiciens et les proches du chanteur de l'époque, alors qu'il subit l'impréparation du tournage. Il décrit dans de courts chapitres les faits de vie de la troupe et des réflexions sur l'art, sur le processus créatif surgissant de l'improvisation. Le second, en tant que journaliste, couvre la tournée pour le magazine *Rolling Stone*. Larry Sloman est capable de

[569] GENONE, Paola, 2013. « Patti Smith raconte Bob Dylan » in *L'Express*. [Disponible en ligne]. Récupéré de Patti Smith raconte Bob Dylan - L'Express (lexpress.fr),(consulté le 20 octobre 2022).

manier l'objectivité et la subjectivité en utilisant un langage cru. Il s'attache à offrir des comptes rendus linéaires des six semaines dans le nord des États-Unis et au Québec. Sloman, se présentant comme écrivain et explorateur plutôt que journaliste rock, veut respirer l'air du temps. Il se glisse aux abords et dans les salles et demande aux spectateurs de témoigner. Il tente d'obtenir des *scoops* des artistes et s'entretient avec Ginsberg sur la nouvelle manière du chanteur pour capter l'attention du public. Son travail sert justement les intérêts de Dylan, alors en pleine réalisation de *Renaldo and Clara*. Il soumet à l'équipe de tournage des lieux et des personnes iconoclastes. Le journaliste admire Dylan mais est très lucide sur le personnage et n'est pas dupe du mythe : « Pas de tentation hagiographique, ni de déballage racoleur, mais une plongée sensible dans l'univers dylanien[570] ». Dylan lui rendra un hommage plus tard en lui confiant les *Liner Notes* du *bootleg* sur la *Rolling Thunder Revue*[571].

Peter McKenzie dans *Bob Dylan On A Couch & Fifty Cents A Day* (2015) témoigne des années d'apprentissage. Peter et Eve, sa femme, aidèrent matériellement le jeune homme et l'hébergèrent à son arrivée à New York. Dylan profita de l'atmosphère culturelle du lieu en y habitant de manière régulière de mai à août 1961, en copiant les chansons, en se mettant à la composition et en s'immergeant dans l'univers du folksong. Il se montre reconnaissant dans *Chroniques, Volume 1*.

En 2004, le critique musical Andy Gill (pour *The Independent*, *Rolling Stone magazine*) et Kevin Odegard, originaire du Minnesota (guitariste recruté sur *Blood on the Tracks*, chroniqueur dans *USA Today*), co-écrivent l'histoire de l'album *Blood on the Tracks* à partir des témoignages des musiciens, producteurs, initiés de l'industrie, amis, associés et parents de Dylan. Ils racontent l'histoire de la création de chansons multidimensionnelles, de l'amour adulte entre nostalgie et perte dans *A Simple Twist of Fate : Bob Dylan and the Making of Blood On The Tracks*.

Robert Martin dans *10 jours avec Bob Dylan* (2018) raconte les dix jours passés avec Dylan entre la Savoie, la Corse, la Camargue, Marseille, Aix-en-Provence et la route de Gap en 1975. Dylan est reçu par le peintre David Oppenheim, Martin travaillant au service du peintre. Les interviews de David Oppenheim, après cette rencontre passée à la postérité, éclairent des facettes de Dylan peu entrevues jusque-là. Marianne Faithfull dans *Faithfull-une vie* (1995) narre principalement des épisodes de 1965 et 1978 en Angleterre. Joan Baez dans *Daybreak : an Autobiography* (1968), *Et une voix pour chanter* (1998) raconte ses liens et ses oppositions avec Dylan (parfois avec une certaine rancœur). En 1993, le musicien de *The Band,* Levon Helm, raconte la période des *Basement Tapes* et l'histoire du groupe *The Band* dans *This*

[570] BERNARD, Emilien, « Bande de gratteurs ! Sur la route avec Bob Dylan », *Le Canard Enchainé,* 30 décembre 2015.
[571] SLOMAN, Larry. 2002. *The Rolling Thunder Revue (The 1975 Live Recordings)* Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz.

Wheel's on Fire : Levon Helm and the Story of the Band, en co-écriture avec Stephen Davis. La chanteuse et scénariste Britta Lee Shain, évoque, en 2016, la période des *eighties* dans *Sur la route-Seeing The Real You At Last – Mémoires avec Bob Dylan.* Nous avons choisi de commenter le livre de Louie Kemp dans la thématique religieuse.

En 2023, Ray Padgett dans *Pledging My Time : Conversations with Bob Dylan Band Members 2023,* propose un récit de la proximité, en rassemblant plus de quarante témoignages de musiciens et artistes (plus ou moins connus ou reconnus) qui ont fréquenté, collaboré et joué avec Bob Dylan. Le livre offre des points de vue perspicaces et appropriés à la manifestation et à la dimension du personnage. Les témoins qui racontent « leur Dylan et les atmosphères des rencontres » sont le *folksinger* Ramblin' Jack Elliott et le folkloriste et musicologue Martin Carthy (rencontré sur la scène folk anglaise en 1962), les musiciens comme Benmont Tench (du groupe de Tom Petty), Alan Pasqua[572] issu du jazz, Rob Stoner ou encore d'autres musiciens plus discrets cachés derrière les stores de la célébrité, dont les noms n'ont pas goûté la lumière de l'industrie mais qui n'en demeurent pas moins éclairants.

Notons que les livres centrés sur la *Rolling Thunder Revue* soulignent l'accessibilité du Dylan de l'époque, alors qu'à partir des tournées des années quatre-vingts (dans la nouvelle machinerie de la société du spectacle), le chanteur montre une disponibilité erratique ou absente.

Pour que la liste soit exhaustive, il faudrait consacrer des heures de lecture aux biographies des chanteurs et artistes qui ont fréquenté Dylan, à un moment ou à un autre de leur carrière. Pour nombre d'entre-deux, la rencontre a été productive en termes de connaissances puis de reconnaissances, voire de manne financière (sur scène ou dans la distribution de leurs produits (livres, disques…). Dylan s'en moque d'ailleurs gentiment dans ses *Chroniques, Volumes 1*, en écrivant - non sans humour et avec délectation - que, pour une fois, c'est lui qui parle des autres (chapitre I et IV) ! Nous citerons par moments quelques passages de biographies pour illustrer ce rapport d'artiste à artiste (dans la relation fondamentale ou en action entre Dylan et ses publics : celles de Hendrix, Cohen, Baez, Bowie, Patti Smith, Grateful Dead, The Beatles, The Rolling Stones, Hugues Aufray…), éclairage subtil des intrications esthétiques, commerciales et complices en usage dans le milieu de la *Popular Music*.

Tous ces témoignages abordent rarement d'une manière directe le rapport de la question du public et de la réception. Les contributions les plus intéressantes sur le sujet sont celles sur les années 1975-1976, de Sloman par exemple, car le chanteur semblait plus sensible et accessible à l'échange avec ses publics (montrant un élan vers les salles, avec les artistes et d'une certaine manière avec la presse).

[572] Dylan fréquente de loin en loin le jazzman. Le fond musical piano bar jazzy est joué par Alan Pasqua lors du Discours d'acceptation pour le prix Nobel, enregistré par Dylan

3.3.2 « L'artiste des artistes »

Comme une oraison cette citation de l'auteur- compositrice Martha Wainwright : « Tous les chemins menaient à Bob Dylan[573] », résume l'influence exercée par l'interprète de *Like a Rolling Stone* sur des générations d'artistes de tous genres. Rappelons qu'il est l'auteur de plus de six cents chansons dont il existerait, selon Universal, six mille reprises (dans tous les genres musicaux y compris le classique, le jazz, la musique religieuse (gospel and soul), le reggae et l'opéra). Même s'ils sont moins repris que dans les années soixante et soixante-dix, ses répertoires successifs font l'objet de relectures régulières. À l'intérieur de l'idiome, Dylan rénove (nous insistons !) la forme de la chanson. D'abord avec une écriture précise et engagée puis grâce à une lecture ouverte en concert, qui laissent de l'espace aux interprétations de l'auditeur. Son corpus dépasse le strict cadre de la chanson et peut s'appliquer à d'autres arts (comme la danse, le théâtre, le cinéma que nous avons recensé dans la discographie : « D'un art à l'autre »).

Le monde de la musique, à un moment ou à un autre, a voulu jouer avec Dylan, par opportunisme et intérêt parfois, mais surtout par reconnaissance et en hommage à son travail. Dans l'univers de l'*Entertainment*, nombreux sont ceux qui ont partagé la scène ou ont eu le privilège de collaborer avec lui (Padget en offre un aperçu). Trois disques de reprises sont notables rien qu'en 1965 : un disque de blues (*Odetta Sings Dylan*[574] - Dylan collabore avec la chanteuse Odetta en 1962), un recueil du guitariste rock Eddy Duane (*Duane Eddy Does Bob Dylan*[575]. *Dylan Jazz*[576]), et une anthologie de plusieurs artistes, produite par Leon Russel et Snuff Garrett. En France, Hugues Aufray traduit les chansons avec Pierre Delanoë, pour un premier album en langue française *Hugues Aufray chante Dylan*[577], en 1965

Dans cette partie consacrée aux témoignages, il nous semble important d'affirmer que certains biographes, chroniqueurs ou journalistes doivent être considérés à part entière comme des témoins, du fait même de la proximité mais surtout comme premier public éclairé de l'artiste. Robert Shelton et Larry Sloman en sont des exemples flagrants. Des observateurs proches, comme Victor Maymudès - artiste lui-même - en tant que Tour manager racontent des pans de vie de l'artiste. Même s'il n'est pas proche du chanteur, Marcus tient un rôle important

[573] HARBRON, Lucy, « Martha Wainwright on Bob Dylan : "He is the artist that all artists are led to" », *Far Out*, 25 janvier 2024. Une des raisons est certainement la nature expansive de son arts (de ses arts devrait-on dire). Charlélie Couture utilise l'expression « adepte du Multisme » où l'art y est abordé comme un tout, où « le comment » compte moins que « le pourquoi, - une intention unique, assez puissante pour déborder ses incarnations possibles et les rendre nécessaires (Florent Georgesco, Un apéro avec …Charlélie Couture, *Le Monde,* 23-24 11 /2025).
[574] ODETTA, *Odetta Sings Dylan,* RCA Victor, 1965.
[575] DUANE, Eddy, *Duane Eddy Does Bob Dylan*, Colpix Records, 1965.
[576] *Bob Dylan In Jazz Edition Limited*, Various Artists, Wagram, 2021.
[577] AUFRAY, Hugues*, Hugues Aufray chante Dylan*, Barclay, 1965.

à la fin des années soixante, à partir de son article sur *Self Portrait* en 1970[578]. Dylan, lui-même, a relevé la qualité de recherche de *La république Invisible*[579] (1997), mettant en lumière son travail dans l'histoire musicale américaine. Robert Shelton est un confident du chanteur jusqu'en 1986. Dylan a autorisé le travail biographique d'Anthony Scaduto sur les années soixante. Tous (et surtout ceux-là) évoquent la question des rapports entre l'artiste et le public. Shelton éclaire la période de l'éclosion et de l'acmé folk, Marcus se penche sur l'époque des « chansons de Visions » de la trilogie 1965-1966 et les processus de réception de l'époque. Cité précédemment, Larry Sloman raconte la *Rolling Thunder Revue* de 1975. Il tente d'opérer son travail de l'intérieur de cette tournée[580] provoquant des réactions auprès des auditoires, en se chargeant, officieusement, des repérages et du casting pour le film *Renaldo and Clara*[581] (recherches de lieux, d'acteurs ou de figurants). Il lui propose une analyse frontale avec l'homme mais aussi les divers entourages pour les amener à se dévoiler. Dylan lui confessant : « Je n'ai jamais prétendu comprendre quoi que ce soit à la musique (*Rolling Stone* Hors-série, 2025, 98). Chacun à sa manière apporte des enseignements mais sans jamais délier les mécanismes les uns des autres (écriture, présence, performances…), les éléments s'analysant dans le tout.

3.3.3 De la fusion avec le public au début des années 1960 à la prise de distance

Au début des années soixante, dans un mouvement naturel de la contestation, la *Protest Song* se substitue aux lectures poétiques *Beat* dans les coffee House. La vague du folk Revival, qui chasse sur les terres du jazz et de la poésie, draine un nouveau public et occupe le terrain auprès d'une jeunesse qui exhorte le changement. Malléable, « le folk acceptait tout ce qui n'était pas facile à classer » (Rotolo, 2009, 130). Nik Cohn considère « que ce public adolescent en demande de musique honnête et intelligente - qui n'avait jusque-là jamais écouté de folk et qui dix ans auparavant aurait pu écouter le jazz de Charlie Parker - s'est recentré sur les musiques traditionnelles » (*Le Monde Hors-série,* 82-83). Cohn remarque justement que cette offre, dépassant le public folk traditionnel, est une aubaine pour un public de renouveau, en quelque sorte. Ces auditeurs en construction détestaient la mièvrerie des Top 40 de l'époque et avaient besoin de couvrir la vacuité. Dylan arrive et comble ce vide avec une musique intelligente, entre

[578] MARCUS, Marcus, "What Is This Shit?" Critique de *Self Portrait* en 1970 dans le magazine *Rolling Stone*. What Is This Shit? Criticizing the Critics – THE CAROLINIAN (carolinianuncg.com) ainsi que dans l'ouvrage : MARCUS, Greil. 2013. *Bob Dylan by Greil Marcus : Écrits 1968-2010*, Tr.fr de Pierre-Richard Rouillon. Paris, Galaade Editions.
[579] MARCUS, Greil. 2001. *La république invisible (Bob Dylan et l'Amérique clandestine),* Tr.fr de François Lasquin et Lise Dufaux, Paris, Denoel X-Trême.
[580] SLOMAN, Larry « Ratso ». 2014. [1978]. *Sur la route avec Bob Dylan*, Introduction de Kinky Friedman, Tr.fr de Nicolas Mesplede, Saint -Sulpice-la-Pointe, Les Fondeurs de Briques.
[581] DYLAN, Bob. 1978. *Renaldo and Clara,* Minneapolis, Circuits Films.

le jazz sanctifié par les poètes *Beat* dans leur littérature et les propositions qualitatives de la période 1965-1967.

Les liens sont organiques et poreux : jazz, folk, poésie, politique, théâtre savent se combiner ou cohabiter. Dylan résume la situation affirmant qu'il n'y avait pas « l'art et la vie » mais un ensemble indéfini et productif. L'époque n'est pas à la différenciation entre le public et l'artiste. Les prétendants au succès ne visent pas la variété, ni les passages à la radio. Il n'y a pas de héros. La communauté prend le pas sur les individus. Des tensions apparaîtront chez Dylan, entre ce besoin d'exprimer une aspiration collective et la volonté de faire émerger une dimension individuelle. Il nous semble que la figure de John Hammond est le garant de cette grande mixité. Le producteur de Columbia (qui fit signer les grands noms du jazz - Billie Holiday, Teddy Wilson, Benny Goodman, Count Basie, Aretha Franklin - puis des noms comme Springsteen dans le rock), le recrute pour la maison de disques et lui dit au moment de la signature du contrat qu'il était « l'héritier d'une longue tradition : jazz, blues et folk » Le producteur rajoute : « Je comprends la sincérité » (Dylan, 2005, 11-12).

Dans le monde des chanteurs, Johnny Cash est un soutien de la première heure auprès des dirigeants de la Columbia. Il aide John Hammond à conserver le jeune chanteur au sein de la maison de disque malgré l'échec commercial du premier album, en 1962. Il écrit aux électeurs de la revue de *Broadside* : « Laissez-le écrire et fermez-là » (Bon, 2016, 272).

Greil Marcus résume l'impact du son produit par Dylan au cours des années 1965-1966 (mais initié dès 1962), comme vecteur d'un drame de société qui demandait de prendre part à la joute, quelle que soit sa situation. Plus que la réalité, la mythologie Dylan se cristallise, à la suite du passage controversé au Festival de Newport, sa guerre de Sécession (Bigot, 2025, 90), en 1965. Sa prestation, accompagnée de musiciens de blues, est perçue comme une déloyauté officialisée, un scandale annonçant la tournure des tournées suivantes. Éclairant le quiproquo, Dylan affirme qu'il a toujours eu droit à un traitement différent dans les médias et à des jugements plus ou moins éclairés. C'est un fait ! Newport accueillait déjà des musiciens électrifiés (Muddy Waters jouait « électrique » dans cet antre des instruments traditionnels), mais lorsqu'il se présente avec une guitare branchée, une partie des festivaliers réagit (un tiers le hue, un tiers se montre perplexe selon Muldaur[582], le dernier adhère mais il n'est pas retenu dans la presse). Sur le moment, les séquelles paraîtront irréparables pour ce public folk, transformant Dylan en traître. Un an plus tard, les musiciens du Tennessee sont sceptiques lors des sessions de *Blonde on Blonde*. Alors qu'ils enregistraient *Sad-Eyed Lady of The Lowlands*[583] au milieu de la nuit, Kenny Buttrey témoigne : « Je pensais que le gars avait pété un câble et que nous étions, en gros, en train de lui faire plaisir » (Hugues, 2016, 27).

[582] Davidson, Fishel, 2024, 159.
[583] *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.

En revanche, les personnes conquises offrent leur enthousiasme. Ce qui les frappe, c'est l'unicité ou la totalité de la proposition, chaque moment créant de l'histoire et de la narration ; même les moins reluisants sont sauvés de l'oubli. Ce travail de thèse sur l'appréhension de la totalité entend le démontrer.

Dès 1962, Dave Van Ronk affirme la marginalité esthétique de Dylan qui s'avance en 1964. Évoquant la première version devant un public de cabaret de *A Hard Rain's A-Gonna Fall*[584], la marge est ramenée au centre : « C'est réellement révolutionnaire, car cela ne semble pas appartenir à la scène folk ». Le chanteur folk insiste : « Je l'ai entendu chanter [*A Hard Rain's A-Gonna Fall*] pour la première fois pendant une des sessions *Hootenanny* au *Gaslight*, et je ne pouvais même pas en parler ; j'ai dû quitter le club et marcher pendant un moment. C'était différent de tout ce qui avait existé auparavant, et c'était clairement le début d'une révolution » (Van Ronk, 2013, 206). Plus que nouveauté, Ginsberg perçoit une histoire de filiation : « comme le chaînon avec la tradition Beat, et à travers elle, les poètes du passé, Poe, la signification du vagabond américain » (Sloman, 2014, 291).

3.3.4 La valeur des témoignages

Le premier album *Dylan*[585] rend hommage aux vagabondages des bluesmen qui déambule dans l'histoire américaine (un prélude à l'homme et au chanteur dans la filiation que nous essayons de cerner), tentant de narrer à nous-même cette « route [qui] était l'histoire, [qui] parlait de l'histoire, [qui] vous racontait l'histoire » (Marcus, 2003, 230). Entre 1960 et 1964, Dylan est tout autant un chanteur de blues qu'un chanteur de folk. Sur cent trente-sept titres recensés et interprétés entre 1959 et le début de 1965 (liste non exhaustive), quatre-vingt-huit sont des chansons folks, cinquante-neuf des blues et dix-sept des musique « neutres ou mixtes » (*Talking Blues*) : « Mais au fur et à mesure qu'il avançait et que son instrumentation se tissait entre le rock, la country pure et un *Twang folk*, il a rassemblé des saveurs de plus loin pour créer quelque chose d'unique[586] ». Les analyses de Suze Rotolo témoignent du rapport de Dylan à la musique. Il prendra tout son sens par la suite et jusqu'à aujourd'hui : « Il ne plaçait pas les différents styles musicaux sur une échelle de valeur. Bob absorbait tout » (Rotolo, 2009, 231). Son analyse de l'album *The Freewheelin' Bob Dylan,* en 1963, déplace le cursus : « Les chansons avaient quelque chose à dire. C'était du folk mais en vérité, c'était du rock and roll » (Rotolo, 2009, 26). Non hiérarchique, son éclectisme musical paraît évident à la lumière de son histoire[587]. Pourtant, lui est toujours accolé le même stigmate, malgré ses efforts pour l'effacer,

[584] *The 50th Anniversary Collection:* « *The Copyright Extension Collection, Volume 1* » 1962, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, Tom Wilson, 2012.
[585] *Bob Dylan,* Columbia Records, New York, prod. John Hammond 1962.
[586] HARBRON, Lucy « Martha Wainwright on Bob Dylan: "He is the artist that all artists are led to" », *Far Out*, 25 janvier 2024.
[587] Dylan aurait joué plus de cinq cents titres différents entre son corpus et les reprises depuis 1962 (Bigot, 2025, 261)

celui de chanteur de folk. Le problème n'est pas le mot folklore mais les sens différents que le chanteur et l'opinion ruminent, depuis leur position souvent opposée, rarement unifiée.

Est-ce que les témoignages sont pertinents ? Permettent-ils d'éclairer totalement la personnalité de Bob Dylan ? Renseignent-t-ils sur les concerts et le rapport public ?

Nous pouvons répondre que les plages de la carrière les plus commentées, avec le plus de visibilité, sont les périodes de Greenwich Village. Dylan semble consentir à une trêve dans la défense jalouse de son existence privée, lorsque ce lieu emblématique est évoqué voire encensé par la suite. Le début des années soixante, la période 1974-1976 et la première période du Never Ending Tour avec les concerts au Supper Club[588], font état d'un chanteur disponible aux différentes couches du public : amis, complicités artistiques et audiences larges. Remarquons que ce sont des moments de relèvements. Van Ronk, Rotolo, Koener et quelques autres affinent l'image du chanteur et la débarrassent des scories archétypales. C'est moins vrai nous semble-t-il d'artistes comme Joan Baez, Richard Farina, Joni Mitchell, qui outre les relations interhumaines idylliques puis compliquées, étaient en rivalité professionnelle. Que ce soit dans l'outrance ou dans la louange, nous passons à côté du phénomène.

L'exemple de Joni Mitchell, répandant son acrimonie sur le chanteur en 2010 dans le *Los Angeles Times* est symbolique des rapports égotiques du milieu : « Nous sommes comme le jour et la nuit, [Dylan] et moi. Bob n'est pas authentique du tout. C'est un plagiaire, et son nom et sa voix sont faux. Tout ce qui concerne Bob est une tromperie[589] ». Pourtant, elle a bénéficié de l'ouverture offerte par sa participation à la *Rolling Thunder Revue*, puis en partageant l'affiche avec Dylan à plusieurs reprises (une date au Japon en 1994, Amérique du Nord en 1998). Inversement, Joan Baez dernièrement a fait part d'un ressentiment évaporé, d'une forme de *mea culpa* contre ses démons à vouloir faire de Dylan un chanteur engagé, affirmant finalement être heureuse « d'être associée à lui pour le reste de [sa] vie [590] ».

Notons que les témoignages des musiciens jouant derrière le chanteur se révèlent souvent plus éclairants et nuancés. Robbie Robertson fait un compte rendu élégiaque de la période des *Basement Tapes*, quand le bassiste Tony Garnier[591], homme lige de Dylan, affirme en 2019 : « Les concerts que l'on a donnés avant la pandémie furent les meilleurs shows [depuis que je joue avec lui en 1989]. C'est maintenant qu'il a le groupe le plus incroyable » (Guillez, 2021,524). Pour Freddy Koella, guitariste qui accompagna le chanteur : « On ne peut le comparer à personne d'autre. C'est pour ça qu'il est mal jugé. Les gens ont leur repère… C'est

[588] *The Complete Supper Club Soundboard Recordings 16th- 17th November 1993*, Virgin Vinyl Records– VVR-001 (First Show, Scorpio (3) – SC-BD-93-1)
[589] DIEHL, Matt, « It's a Joni Mitchell concert, Sans Joni », *Los Angeles Times*, 22 avril 2010.
[590] STERN, Marlow, « Joan Baez parle de sa rupture avec Bob Dylan », *Rolling Stone,* 10 octobre 2013.
[591] « Tony Garnier pendant la tournée 2021-2024 dit à Elliott Murphy que Dylan souhaite changer les tonalités, les tempos les arrangements chaque jour » (*Rolling Stone Hors-série*, 2025,19).

un électron libre total [592] ». Quelles que soient ses actions ou activités artistiques, ses propositions ne se limitent jamais à l'indifférence, y compris ceux qui passent à côté de son travail.

Du point de vue du chanteur, les témoignages qui feraient foi de sa geste artistique sont rassemblés dans la liste restreinte des *Liners Notes* de ses différents albums et recueils : Tony Glover (personnalité en lien avec John Koerner, et originaire comme lui de Minneapolis), Allen Ginsberg, Robert Shelton et de manière plus surprenante quelques journalistes (Sloman, Silentz, Marcus) reconnus après-coup pour la pertinence de leurs travaux (études qui se détachent résolument du mythe Dylan). Bob Dylan résiste et n'entrevoit que des réévaluations pour passer à autre chose. Il est donc difficile à cerner même pour un entourage proche et attentif.

3.4 Les données des biographies et des études sur Dylan

Un travail de thèse sur Bob Dylan ne peut viser l'exhaustivité des sources. De nombreux ouvrages historiques, biographiques ou analytiques, des essais et études sur telle ou telle thématique ou titre de chansons, des analyses de différents recueils de chansons, des tentatives de traductions ont tenté de le faire depuis les années soixante, avec plus ou moins de succès, en se succédant de manière régulière. La qualité des livres est disparate mais chacun peut amener un éclairage nouveau, aussi humble soit-il. Nous faisons face souvent à la redite et à la reproduction d'erreurs factuelles ou de clichés. Cette multitude a tenté souvent d'approcher la création et la carrière du chanteur américain sous l'angle de la biographie, de l'anecdote ou de l'explication. Plus de trois cents livres lui sont consacrés en langue anglaise, une centaine en français. Une revue académique anglophone, spécialisée dans l'étude de Bob Dylan, existe même depuis 2019, *The Dylan Review* (nous l'évoquerons plus loin). Un site pionnier du Web, *Expectingrain,* organisé sous forme de forum, recense l'ensemble des écrits ou autres supports de l'œuvre du chanteur dans le monde. L'ouvrage de données (chiffrées surtout), *Dylanographie*[593] de Nicolas Livecchi, retrace la matière considérable présentée par Bob Dylan entre 1961 et 2021.

Rappelons que Dylan est l'auteur d'une œuvre prolixe : trente-neuf albums studio, quatorze albums en public, dix-neuf *Bootleg Series* (en 2024), qui narrent principalement les étapes des enregistrements ou concerts et proposent des inédits et des chansons à différents stades de leur élaboration. La cartographie recense cent soixante-seize disques et coffrets : albums officiels, concerts, archives, marché parallèle, compilations, participations, *covers* ou reprises (Livecchi,

[592] Entretien avec Freddy Koella, 27 février 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.
[593] LIVECCHI, Nicolas. 2021. *Dylanographie,* Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

2021, 13). Le chanteur a écoulé plus de cent vingt-cinq millions de disques (ce qui est à la fois beaucoup et peu, dans la catégorie des chanteurs planétaires). *Apple* a acquis le catalogue de Bob Dylan en 2006, soit sept cent soixante-trois titres répartis sur soixante-cinq albums, dont dix albums doubles et deux triples (Livecchi, 2021,13). Universal Music Publishing Group (UMPG)[594] a racheté l'intégralité des droits du catalogue de Bob Dylan jusqu'à l'album *Rough and Rowdy Ways* (ainsi que les futures nouvelles sorties) en 2020, une vente estimée à trois cents millions de dollars.

Nous pouvons diviser les sources sur Bob Dylan en plusieurs catégories : les biographies divisées en deux périodes, la presse, ses diverses productions, le travail explicatif du corpus et de la traduction, les témoignages et la quête de soi (qui mettent en scène le personnage). Greil Marcus fait évoluer sensiblement la « dylanologie » à partir de 1997, selon nous. Avec le temps sont apparues des études ou des chroniques sur le *Never Ending Tour* et sur l'importance des textes bibliques dans l'œuvre du chanteur.

Depuis la fin du XIX^{e} siècle, l'enregistrement sonore est un outil de base analytique organique, permettant de réécouter, de conserver la durée, la trace du corps par la voix. Dans le cas de Dylan, le matériel est pléthorique et semble infini. Nous pouvons seulement constater que, dans toute la littérature dylanienne, ce n'est pas ce matériel archéologique oral qui est le plus exploité. Nous rechercherons donc dans les ouvrages principalement de langue anglaise, italienne et française la pluralité des points de vue qui mettent en lumière les origines ou les sources du malentendu en traitant des concerts, des relations aux publics, et de la réception de l'interprétation vocale et scénique. Il nous faut cependant d'abord donner une idée des travaux sur Dylan.

3.4.1 Le fonds biographique. Des balbutiements au matériel pléthorique

Dans le domaine éditorial, nous pouvons discerner deux époques différentes. La première période s'étend de la biographie d'Anthony Scaduto, en 1971, à celle de Robert Shelton (*No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan),* en 1986 (deux ouvrages abondamment cités et copiés). Le corpus le plus étudié est celui des années soixante avec une incursion jusqu'aux années soixante-dix, pour donner suite à la trilogie *Planet Waves* (1974), *Blood on the Tracks* (1975), *Desire* (1976). La seconde période commence à la fin des années quatre-vingts.

Citons dans l'ordre les travaux de Toby Thompson (1969), Anthony Scaduto (1971), Robert Shelton (1986), Alan Rinzler (1978), Mickael Gross (1980), Bob Spitz (1989), Clinton Heylin

[594] SICLIER, Sylvain, VULSER, Nicole, « Bob Dylan et Universal l'une des plus importantes transactions de l'édition musicale », *Le Monde*, 8 décembre 2020.

(à partir de 1991), Howard Sounes (2001), David Hajdu (2001), Robert Santello (2005), Michael Gray (2007), Julien Gautier (2010), Pollock (2017), Nigel Williamson (2021). En langue française, Stéphane Kœchlin (2004), François Bon (2007), Nicolas Raynaud (2009), Jean Dominique Brierre (2016), François Guillez (en 2021).

Entre les livres de Toby Thompson (non autorisé) et Anthony Scaduto en 1971, un épiphénomène apparaît dans l'univers dylanien avec la « Dylanologie ». Alan Jules Weberman[595], écrivain et activiste politique dans *East Village Other,* invente une pseudoscience basée sur la biographie et l'analyse des chansons. Ce domaine de recherche, qu'il pense avoir esquissé, existe déjà, sous le terme de *garbologie* (ou *ordurologie*) – niche de l'archéologie, étude scientifique des déchets et de la façon dont ils reflètent les modes de vie d'un groupe de personnes (*Le Monde Hors-série*, 2011, 117). Fouillant les poubelles du chanteur, « il en tirait de grands documents sociologiques pour expliquer ce que tout ça signifiait » (Gross, 1980,109). Militant hippie et membre de la *Yiddish Defense Organisation,* Weberman est « convaincu que les mots de Dylan comportent un sens caché ». Il entend les décrypter en n'hésitant pas à harceler le chanteur. « Poulet » signifie ainsi « héroïne » et « pluie » signifie « haine ». Des titres *Dignity* ou *Disease of Conceit* ou encore l'album de 1998 prouverait la séropositivité de Dylan. Les analyses de Weberman mettent « mes chansons en morceaux » s'irrite Dylan. Issu d'une filiation juive, ce dernier se réclame de gens : « qui scrutaient le moindre mot de la Bible et qui le commentait, et qui commentait les commentaires ». Les albums « *gnangnans* » de 1969 et 1970 seraient le résultat d'un chanteur en proie à l'addiction, « gâchant son don qui aurait pu servir à faire avancer la cause du Vietnam ». Des slogans comme « le cerveau de Dylan appartient au peuple pas aux flics (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 92) » étaient scandé par la classe de dylanologiste (une quarantaine de hippies) qu'il avait fondé. Obsessionnel jusqu'à l'outrance, Weberman continuera à vouloir cerner Dylan, affirmant par exemple avoir joué un rôle dans le prix Nobel du chanteur. Preuve de marotte, déjà en 1968, il crée le premier lexique sur Dylan généré par ordinateur (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 92). En 2005, Il publie *Dylan to English Dictionary*. Ces écrits sont jugés fantaisistes, au mieux. Le magazine *Rolling Stone* le qualifie de : « roi de tous les cinglés de Dylan[596] ». Sa philosophie pourrait se résumer à sa définition de la dylanologie choix d'une existence, spiritualité : « ça ne s'arrête jamais, peu importe ce qui arrive » (…) parce qu'avec Dylan « vous n'avez jamais l'impression de vous faire arnaquer (*Rolling Stone Hors-série*, 2025, 94-95) ».

[595] Il fonde le *Rock Liberation Front* en 1971 pour libérer les artistes des tendances bourgeoises afin de perpétuer le développement de la contre-culture. Précédemment en 1969, il fonde le *Dylan Libération Front* pour le sauver de lui-même et de ses dérives.

[596] Sur les analyses de et sur Weberman: voir "Rock and Roll Daily", *Rolling Stone magazine*, 11 juin 2007 et article initial: DREIFUS, Claudia, « Bob Dylan in the Alley: The Alan.J Weberman Story » *Rolling Stone magazine*, 04/03/1971.
TREBBLE CLEF, « Bob Dylan Vs. A J Webberman 1 of 4 », [Vidéo]. YouTube. URL:Bob Dylan Vs. A J Webberman 1 of 4 (YouTube.com)

3.4.1.1 1970 – 1988 Les premières biographies

Ce type de présentation a été longtemps hégémonique. Le choix de se pencher sur les attitudes de l'artiste montre un décalage entre Dylan qui ne consent le commentaire qu'à partir de son travail et le côté « voyeuriste » de la biographie. Certaines sous-parties évoquent le rapport au public et commentent des moments de concerts mais les analyses sont souvent diluées dans les autres aspects de la chanson, de la performance et de situations.

La première biographie, celle de Toby Thompson *Positively Main Street; an Unorthodox View of Bob Dylan* a été rédigée en 1969 et publiée en 1971. Thompson, pigiste pour le magazine *Village Voice* à la fin des années soixante, ayant publié des articles sur Dylan, décide d'enquêter sur les origines du chanteur pour découvrir l'homme derrière le mythe. Il se rend à Hibbing, Minnesota. L'ouvrage repose sur la volonté de s'identifier à Dylan, jusqu'à perdre de vue l'originalité du chanteur.

La première biographie de qualité est celle d'Anthony Scaduto[597], *Bob Dylan* (1971), qui mérite d'être réévaluée à la lumière du corpus général. La force du livre réside dans l'investigation mais il souffrirait du manque de fiabilité des sources. Toutefois, force est de constater que les nombreux ouvrages de référence, par la suite, utiliseront les thématiques, les axes et les idées développés par ce biographe : la recherche des sensations, le refus du postulat intellectualisant, le rapport de l'écriture dylanienne avec les grands courants esthétiques du XX^{e} siècle.

En 1978, Alan Rinzler narre Dylan à travers l'histoire des albums, avec de nombreuses citations ou commentaires du chanteur et des témoins des différentes époques. L'ouvrage s'appelle *The Illustrated Record*. Mickael Gross publie *Bob Dylan An Illustrated History*, chroniquant la carrière jusqu'à *Slow Train Coming* en 1980. Le style concis et littéraire, les connaissances de l'auteur et le choix des citations et des témoignages (notamment sur la période de la trilogie 1965-1966) en font une synthèse de qualité.

En 1986, Robert Shelton[598], journaliste au *New York Times*, chroniqueur des musiques folk, pop, country, publie l'ouvrage de référence dans le domaine de la biographie avec *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. Le journaliste propose un travail très complet jusqu'en 1976 puis plus fragmentaire jusqu'en 1986. Shelton est à la fois l'ami et le témoin critique de la carrière de Dylan et de son premier public. C'est la seule biographie écrite et encouragée par Dylan au nom de ladite amitié (le chanteur a favorisé les rencontres de Shelton avec ses proches : parents, frère, amis d'enfance et d'université, et Suze Rotolo). Cette coopération active offre les confessions du chanteur à différents moments-clé de sa carrière (conversations qui

[597] Sans Robert Shelton et Anthony Scaduto, les connaissances seraient bien différentes, tant leurs ouvrages respectifs scrutent la biographie et le témoignage, mais surtout l'analyse des œuvres, des thématiques et des situations.
[598] SHELTON, Robert. 1986. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Tr.fr de Jacques Vassal, Paris, Albin Michel.

échappent de fait à la superficialité de l'interview) mais rapporte également le lien tendu et compliqué entre Dylan et le public. Pour Greil Marcus, le lien Dylan/Shelton amène à une connaissance approfondie des desseins du chanteur.

3.4.1.2 De la frugalité à l'abondance 1989-2021

Les biographies se développent à partir des années quatre-vingt-dix. Deux ouvrages retiennent l'attention. Clinton Heylin publie *Behind the Shades* édité en 1991 puis réédité en 2000 sous le titre *Bob Dylan Behind the Shades-Take 2* (sa dernière publication date de 2011 sous le titre *Behind the Shades : The 20th Anniversary Edition*). Heylin contribue parallèlement à l'analyse des compositions, du travail en studio, et des séances d'enregistrements. Il détaille ses analyses de chansons en deux volumes : *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan: Vol. 1: 1957–73,* publié en 2009, et *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan: Vol. 2: 1974–2008*, en 2010.

Down the Highway: The Life Of Bob Dylan, la biographie d'Howard Sounes sur la base de la vie privée et les témoignages directs, est publiée en 2001. L'ouvrage contient divers documents administratifs et la révélation du mariage avec Carolyn Dennis. Sounes a interrogé deux cent-cinquante personnes, des membres des familles Dylan et Zimmerman (sous couvert d'anonymat) mais également les familles Rotolo, Lownds (son ex-femme) et la famille de sa mère, les Rutman, ainsi que des musiciens. Le procédé d'enquête de Sounes n'est pas nouveau ; Scaduto et Shelton proposaient un travail déjà fouillé sur la période 1941-1961.

En 1989, Bob Spitz publie une biographie centrée sur la manière dont Dylan appréhende la société dans sa musique (*Dylan: A Biography*). Il tente de saisir les mythes construits par Dylan et ceux qui lui ont été accolés. Dans un récit amusant, Spitz décide de reconstruire des situations, en faisant s'exprimer Dylan et ses connaissances. Ce travail a été vivement critiqué par les dylanologues, notamment Greil Marcus, qui le chronique dans le *Washington Post Book World* de janvier 1989[599], lui reprochant de ne pas mettre en perspective les questions qu'il soulève parfois avec à-propos.

À partir des années 2000, Daniel Mark Epstein, dans *The Ballad of Bob Dylan* retrace l'histoire à partir de quatre concerts (1963, 1974, 1997, 2009), servant de point de départ et de cadre au livre pour évoquer la biographie. Epstein note avec pertinence que le phénomène Dylan – un avènement menant au succès fulgurant et un chaînon manquant – s'insère entre les nouveautés que représente Elvis Presley, au carrefour des communautés américaines du milieu des années cinquante, et les Beatles, qui déferlent sur l'Amérique en 1964. L'intérêt de cet ouvrage est le découpage en périodes qui nous paraît justifié : de l'éclosion à la maturité

[599] « Un livre détestable et très haut en couleur » (Marcus, 2013, 210).

esthétique (1961-1968), la période dite intermédiaire ou carriériste qui correspond à 1969-1988, puis la renaissance artistique (le début du *Never Ending Tour* et les *Sessions Bromberg* de 1988 jusqu'à 2008) avant la voix de la vieillesse, à partir de 2009. L'utilisation du *flash-back* est intéressante dans le cas de Dylan car la longévité de la carrière rend fade la perception chronologique. Intéressante, l'intuition d'Epstein est la bonne : le passé éclaire et le futur et le présent ou vice versa. Les concerts (1963-1974-1997-2009) sont des alibis qualitatifs et judicieux pour évoquer le rapport particulier au public par l'anecdote. Le prix d'une place de 1963 s'élevait à trois dollars. En 2009, il fallait verser quatre-vingts dollars. Les anciens jeunes de 1963 (fidèles adeptes de la communauté folk, pacifistes, spectateurs au look universitaire) côtoyaient des gens de tous les âges en 2009 (représentant un panel de publics sur près de cinquante ans). Epstein a cette phrase clé qui résume la relation privilégiée du public fidèle à Dylan :

> Plus que tout je ne tenais pas à me trouver en compagnie de quelqu'un qui n'aurait pas éprouvé envers Bob Dylan, les mêmes sentiments que les miens, et je n'avais trouvé personne dans ce cas. Je ne voulais pas avoir à expliquer ou à m'excuser pour lui si jamais il était dans un jour *sans*. Je voulais être seul au milieu de la foule avec mes propres pensées et le chanteur sous les yeux (Epstein, 2011, 467).

Le genre biographique qui va de l'introduction (la présentation du personnage) puis au développement (les situations qui amènent ou/et font perdurer le succès) jusqu'à la conclusion (évidemment subjective expliquant la transcendance du personnage) ne rend qu'en partie compte de la réalité et de signification de l'art du dépositaire.

Dans le cas de Dylan, l'écueil ou l'écart est d'autant plus grand que l'artiste est (ou a été longtemps) jugé à l'aune des paroles de ses chansons. Cela nuit à la prise en compte d'autres aspects.

Ainsi, convient-il une fois encore de rappeler que Bob Dylan, loin d'être seulement un « *auteur »* de qualité est un musicien et un chanteur. La voix -dispensant l'illusion de la réalité- étant l'épicentre du phénomène Dylan depuis soixante ans, le rapport entre le public et l'artiste s'étant développé et transformé au fil des décennies, ces phénomènes doivent être pris en compte pour tenter de comprendre la durée de son succès et de son influence Cet univers a non seulement modifié des rapports sociaux mais a résolument transformé le rapport à la musique et à la chanson, champ qui nous occupe dans notre thèse.

D'autres biographies n'évitent pas l'écueil de la fiction comme l'ouvrage de David Hajdu *Positively 4th Street: The Live and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Farina and Richard Farina,* paru en 2001. Ce travail couvre les années soixante et relève les liens complexes entre Dylan, qui voulait devenir écrivain, et Farina, qui voulait devenir chanteur (cf chapitre 3 .1.2). L'auteur chronique l'époque en faisant témoigner l'écrivain Thomas Pynchon. Il multiplie les anecdotes qui tiennent lieu de biographie.

En 2007, Michael Gray publie *Hand Me My Travelin' Shoes In Search of Blind Willie McTell,* un récit de voyage dans l'univers dylanien et une biographie détaillée. Gray écrit sur le chanteur du Minnesota depuis 1967 (nous citons son travail à plusieurs reprises).

En 2021, Nigel Williamson dans *Dead straight Guides: Bob Dylan* (cinquième édition) met en miroir les rumeurs, la désinformation et la manière dont Dylan se dérobe ou réagit, dévie des faits, voire exploite le mensonge[600]. On peut y lire des critiques des albums officiels et pirates, des détails sur ses films jusqu'au dernier album *Rough and Rowdy Ways* (2020) et une analyse du Discours de remise du prix Nobel de littérature.

En langue française, le premier document, datant de 1975, est un livre collectif des journalistes François Ducray, Philippe Manœuvre, Hervé Muller et Jacques Vassal intitulé sobrement *Dylan*. Le livre est divisé en chapitres sur les deux premières décennies de la carrière du chanteur, au gré de leurs préférences et de leurs connaissances du sujet. La partie consacrée au folk par Jacques Vassal, spécialiste du genre, est notable. François Ducray avance une biographie fouillée jusqu'en 1975. Le texte rédigé par Muller est une fiction : *Back Pages (ou les aventures épiques de Jamie Rosenberg à travers le continuum Dylan-Temps).* Ducray offre une analyse fine du travail dylanien au fil des décennies, tout comme le fera le journaliste François Gorin, depuis une vingtaine d'années. En 2001, Sylvain Vanot synthétise Dylan dans un *Que sais-je ?* intitulé simplement *Bob Dylan.*

Il existe une biographie de François Bon, lequel tente de décrypter l'énigme Dylan et ses mécanismes artistiques dans le succès comme dans l'erreur, intitulée *Bob Dylan, une biographie,* en 2007. François Bon ne cherche pas l'exhaustivité et choisit tel ou tel épisode ou anecdote pour disserter sur des traits de la carrière du chanteur ou commenter certaines chansons et leur contexte. Nous pouvons citer le livre de Stéphane Kœchlin, *Bob Dylan Épitaphes 11 biographie* en 2004. Kœchlin, spécialiste de la culture noire américaine et du blues, prend comme point de départ les écrits de Dylan, son livre *Tarantula,* et un texte au dos de la pochette de *The Time They'Are A-Changing 11 Outlined Epitaphs* (2004). Dans cette perspective et en ouvrant les chapitres par des vers de chansons (qui peuvent servir de cadre à l'écriture biographique), devenus souvent des proverbes ou slogan dans les sociétés anglo-saxonnes, Nicolas Raynaud propose un déchiffrage du chanteur dans *Figures de Bob Dylan* en 2009. En s'appuyant sur *Chroniques, Volume 1,* il entend mettre en lumière les facettes de l'artiste, dans une dimension atemporelle. *Bob Dylan au-delà du mythe* (2011) est rédigé par Vincent Brunner. L'auteur s'attache à reprendre l'histoire en perpétuel mouvement. En 2016,

[600] Dans *Philosophie de la chanson moderne* (2022), Dylan évoque l'identité : « Bon nombre d'artistes ont grandi dans le mensonge » (…) « Certaines personnes s'inventent une nouvelle existence pour effacer leur histoire. Ils savent que le passé n'était rien qu'illusion et qu'il pouvait aussi bien imaginer ce qu'il voulait » (Dylan, 2022 ,99).

Jean-Dominique Brierre fait paraître *Bob Dylan - poète de sa vie,* qui interroge, dans un voyage thématique et chronologique, le rapport aux femmes, au cinéma, à la religion, à la scène.

Ces biographies souffrent, chacune dans leur genre, de divers écueils. Dylan réfute résolument les biographies de Sounes et de Heylin. D'abord, il met en cause la fiabilité des sources et l'intérêt des commentaires et des descriptions de situations. Il considère au mieux le résultat parcellaire ou décontextualisé mais surtout factice. Les témoignages soumis au passage du temps sont-ils recevables ?

Par ailleurs, l'angle de vue peut fausser le sens ou l'amener dans des directions que Dylan le plus souvent récuse. Si la proximité avec le milieu dans lequel évolue le sujet n'est pas une obligation, elle s'avère souvent porteuse d'une compréhension plus aboutie. À force de répétitions, « Les grands traits de l'histoire de Bob Dylan sont à eux seuls un cliché » (Marcus, 2013, 210). Les archétypes répétés, de biographie en biographie, finissent par créer un mythe dévalorisant, et transformant la réalité. L'exemple le plus frappant est le récit du passage à l'électrique au Festival Folk de Newport en 1965. La mythologie née de ce moment clé subit des renversements importants ces dernières années : les sifflets auraient été moins le fait de la rupture musicale imposée par le chanteur à son premier public, que le résultat d'une sonorisation déplorable. Ces récits enjolivés ou exagérés promeuvent les aspects à des fins commerciales, propres à la société du spectacle. Cette pierre d'achoppement se retrouve dans l'accaparement d'une partie de son répertoire qui est vidé de sa substance première, comme victime, *Knockin' on Heaven's Door*, dépréciée par des milliers de reprises. Un certain nombre de ces biographes passe d'un artiste à un autre (sans lien thématique), ce qui confère à leur travail parfois une certaine superficialité.

3.4.1.3 Le cas Greil Marcus

Nous pensons que Bob Dylan lit attentivement les travaux de Greil Marcus. Nous retrouvons certaines idées développées par le critique dans les propos du chanteur depuis 1997. À partir des années soixante-dix (avec la critique transgressive de l'album *Self Portrait*), puis avec *Lipstick Traces, A Secret History of the Twentieth Century* de 1989, réédité en 1997*,* Greil Marcus (essayiste et critique rock américain, spécialiste de la pop culture américaine) propose une lecture attentive de l'histoire de la *Popular Music* et de la musique populaire*,* avec un *focus* tout particulier sur le travail dylanien. Dans *Lipstick Traces*, le chanteur n'est pas le sujet de l'ouvrage mais il apparaît en filigrane, notamment lorsque Marcus évoque la gestuelle et les inflexions de voix de la chanteuse Thérésa dans les cafés-concerts parisiens de la deuxième partie du XIX^{e} siècle, les comparant à l'occupation de l'espace scénique et du corps de la tournée

de 1965-1966. Par ailleurs, l'étude fine des principaux mouvements esthétiques, politiques et historiques des XIX[e] et XX[e] siècles servira de base à l'œuvre critique consacrée à Dylan**.**

Marcus remet en question l'importance de la biographie et les errements de certaines études universitaires. En effet, il réfute l'idée selon laquelle la biographie permet d'approcher l'œuvre. Écrire à propos, à travers, à l'intérieur d'elles (Marcus, 2013, 22), tel est le *credo* défini. Marcus insiste sur la perception comme matrice : « Je ne me suis jamais intéressé à comprendre ce que les chansons signifiaient. J'ai toujours cherché à comprendre l'effet qu'elles produisaient sur moi, et l'effet qu'elles produisaient chez les autres » (2013, 22). Autrement dit, la question de la réception est au centre du dispositif d'analyse, ce qui rapproche le chanteur et le critique[601].

Pour Marcus, la capacité de Dylan est de faire circuler librement les idées (écriture, musique, interprétation) dans la musique américaine, passé, présent et futur s'enjambant à tour de rôle. Ainsi, les cinq travaux d'écriture, d'essais et de commentaires centrés sur Dylan, consacrent l'épicentre des années soixante puis ou depuis la relecture *musicologique* de l'Amérique. Outre l'époque 1964-1967 (où sont largement scrutées les prestations scéniques en Angleterre de 1966), Marcus fait de la période 1992-1993 un moment clé de la deuxième révolution dylanienne. Sa thèse se décline autour du passé, lequel rend pérenne sa modernité. Dylan réconcilie l'ancien et le moderne « *braill[ant]* » depuis « *on ne sait quel passé* ».

En 1997, *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement* Tapes (devenu dans sa version française *La République Invisible : Bob Dylan et l'Amérique clandestine*)[602] projette le travail dylanien dans une perspective historique (on y trouve certaines accointances avec le travail de Zinn). La musique artisanale des *Basement Tapes* (1966-1967), à Woodstock, et les cent-huit morceaux de l'anthologie pirate publiée plus tard dans la série des Bootlegs (*The Genuine Basement Tapes*, *five-CD Bootleg Set*) établissent le lien pérenne entre les musiques traditionnelles et la *Popular Music*. Marcus rend visible ce territoire (qui sort de l'ombre officiellement en 1975 mais dès la fin des années soixante, sous forme pirate) et fait de Dylan et du Band les dépositaires de l'histoire musicale américaine. Le critique va à contre-emploi, en replaçant le chanteur souvent considéré comme *individualiste* dans la lignée des musiciens et de la communauté (ou dans un communalisme musical).

En 2004, *Like a Rolling Stone Bob Dylan at the Crossroads*[603]*,* est un essai sur l'impact de la chanson dans la société et chez l'individu, promouvant un artiste à l'avant-garde, en éclaireur. L'enregistrement change la face de la musique de spectacle : « Aucune autre chanson n'a jamais

[601] Marcus donne une définition de l'étude scientifique de la chanson : « Tout exercice critique n'est rien d'autre que l'analyse de ses propres réactions émotionnelles à une œuvre. La vie des chansons sur la durée, la façon dont les différentes versions se répondent s'enrichissement, se contredisent me fascine. L'évolution d'une chanson est une dramaturgie dont je ne me lasse pas (…) Il rajouter : « Une bonne critique ne consiste pas à dire à autrui ce qu'il devrait penser aimer ou rejeter, mais à analyser ses gout déchiffrer ses émotions ». (*Les Inrocks 2 Hors-série,* 2025, 52-56).

[602] L'édition de poche est intitulé *Old Weird America* publié chez Picador en 2011.

[603] À partir de : « fragments de concerts étudiés comme des épiphanies » (Marcus : Les Inrocks 2 Hors-série, 2025, 52-56).

défié et transformé les codes commerciaux et les conventions artistiques de son époque aussi profondément[604] ». En retraçant la genèse de la chanson, pendant les séances d'enregistrement des 15 et 16 juin 1965, dans le Studio A de la Columbia Records, Marcus cherche à percer le mystère de la performance unique et suspendue dans le temps. Sur les quinze prises, seule la prise 4 ira au bout et demeurera unique.

À l'instar de *la République invisible,* la brève étude *Three Songs, Three Singers, Tree Nations,* parue en 2018, est une étude comparative de trois chansons à l'aune de la musique populaire traditionnelle et de la musique de l'industrie musicale.

La période intermédiaire 1969-1992, que Marcus critique durement, apparaît dans *Bob Dylan by Greil Marcus: Writing 1968-2010,* publié en 2013. Dans une série de commentaires ou d'analyses, il dénonce souvent le carriérisme de Dylan dans les années soixante-dix et quatre-vingts, l'éloignant de l'essence de son travail. L'auteur rassemble les articles (parfois très courts), publiés dans différentes revues ou journaux américains, qui sont des conversations à distance entre le travail critique et le travail du chanteur. Certaines analyses sont remarquables sur *l'Open Road* ou *Visions of Johanna.* Le recueil est introduit par le fameux article évaluant la supposée « *merde ?* » de *Self Portrait,* en 1970, que le critique réévalue dans son contexte.

Le dernier livre en date *Folk Music: A Bob Dylan Biography in Seven Songs*, paru en 2022, analyse six chansons de Dylan et une reprise, *Jim Jones* (datant de 1992). Chaque chapitre se consacre à une chanson (quatre des années soixante et deux post 2006), autour de la notion d'empathie, grâce à laquelle il peut s'emparer de la vie de l'*autre*, qualité première du chanteur selon l'auteur. Il analyse aussi le concept de *Folk music* accolé à Dylan pour en montrer l'étendue et les limites.

Greil Marcus se montre perspicace dans de nombreux domaines de la dimension dylanienne. Il est le premier à mettre en valeur l'importance du phrasé. En mettant en exergue la centralité du mot dans la prosodie dylanienne, il éclaire enfin les véritables enjeux de sa nouveauté. Nous retrouvons d'ailleurs le concept dylanien de l'effet de la chanson sur celui qui l'écoute : « l'enjeu, c'est comment un mot, une ligne, une phrase sont chantés, joués, comment ils vous rentrent dans la peau » (*Le Monde Hors-série,* 2011*,* 68). Il fait partie des analystes qui ne déconnectent pas l'artiste de ses intentions. Quant à la question des relations avec le public, le chercheur utilise les concerts en Angleterre de 1966 (particulièrement documentés en objets d'analyse amateurs, pirates ou officiels) pour montrer la co-construction houleuse qui se mettait en place entre la salle et la scène.

[604] GREENE, Andy. 2015. *« Dylan Recorded Like a Rolling Stone 50 Years Ago Today »,* in *Rolling Stone magazine*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Bob Dylan Recorded 'Like a Rolling Stone' : Complete History

3.4.2 La presse

Dans le monde anglo-saxon, Dylan s'est exprimé par intermittence dans la presse. Bien que considéré peu disert, le chanteur a parfois été prolixe avec les journalistes, le plus souvent américains et dignes de confiance comme Bill Flanagan, Jonathan Cott, Cameron Crowe[605], et cité précédemment Robert Shelton, surtout pour la proximité évidente (voire la complicité), entre interview et conversation. Les principales interviews sont rassemblées dans l'ouvrage de 2004 *Bob Dylan: The essentiel Interviews,* sous la direction de Jonathan Cott. Témoignage direct, ce recueil est un précieux sésame pour le chercheur. Nous l'utilisons abondamment dans cette thèse, car la parole du chanteur s'avère très souvent perspicace, que ce soit dans l'approche lucide des faits ou dans les contradictions éclairantes.

3.4.3 Les ouvrages atypiques

Bob Dylan suscite la confrontation entre les existences. Des ouvrages couvrent un éventail de facettes et offrent un portrait assez convaincant de Dylan et de son public singulier dans une approche fondée sur la quête de soi. Nous sommes à distance de l'approche scientifique. Ces livres peuvent se révéler instructifs et parfois justes pour comprendre certains enjeux et les lignes de tensions, les dialogues et les rejets possibles entre les publics et le chanteur. Cette projection, nous semble-t-il, serait même à la base du malentendu latent entre Dylan et les différents acteurs qui l'écoutent et le suivent. Tous convergent autour de ce sentiment ou de cette perception.

Parmi les livres déjà cités (dans la partie 3.3 sur *les témoins*) le lauréat du prix Pulitzer, Sam Shepard évoque sa relation à Dylan dans *Rolling Thunder : Sur la route avec Bob Dylan*[606]. L'auteur-acteur témoigne des liens qui se tissent, à partir de la matière changeante ou des nouvelles performances des chansons. Le dramaturge insiste sur l'expérience mutuelle et la liberté partagée avec le public. Sont visibles également à côté de la performance vocale inspirée, l'importance du corps et la présence scénique. Non plus dissimulé derrière une guitare ou un piano, Dylan grimé occupe l'espace théâtral, joue avec ses mains, danse presque : un fan[607] remarque qu'il y a un manque frappant de barrières entre lui et le public.

Suze Rotolo, citée précédemment, analyse le phénomène perçu : Dylan en tant que témoin mais aussi comme composante d'un premier public : « Ses fans et admirateurs créent Dylan à

[605] Bill Flanagan est un auteur, réalisateur de télévision et animateur de radio américain. Jonathan Cott est un écrivain, journaliste et éditeur américain spécialisé dans la musique, aussi bien classique que rock. Il a collaboré au magazine *Rolling Stone* ainsi qu'au *New York Times*,au *New Yorker*. Cameron Crow a travaillé pour *Rolling Stone,* C'est est un réalisateur, producteur, et scénariste américain.

[606] SHERPARD, Sam. 2005. *Rolling Thunder: Sur la route avec Bob Dylan*, Tr.fr de Bernard Cohen, Paris, Naïve.
[607] SWINGIN' PIG, « Bob Dylan Isis Madison Square Garden 1975 » [Vidéo]. *YouTube*. URL: Bob Dylan - Isis (Images en direct - Madison Square Garden - 1975) [Rolling Thunder Revue] - YouTube

leur image. Ils attendent de lui qu'il soit le personnage qu'ils imaginent. L'invocation de son nom en appelle à son mythe et déclenche une série interminable et minutieuse sur le sens de chacun de ses mots, parlés ou chantés » (2009, 11-12).

La tentation est grande de se projeter, comme analyse Robert Martin dans *Dix jours avec Bob Dylan* en 2018, « sur *l'autre* un truc qui n'y est pas » (2018, 109). Les chansons de Dylan ont cette capacité de ramener à soi tout en soustrayant de soi-même. Martin s'étonne de ce public britannique, soigneusement apprêté dans les salles de concert de 1965-1966, confronté à cette étrange familiarité.

Dans cette catégorie d'écrivains mais sans lien direct avec le chanteur, nous pouvons citer les ouvrages d'Alain Rémond (1971-2011), Louis Skoreski (2012), Marco Rossari (2017).

3.4.4 L'analyse des chansons

L'autre grande partie du travail de référencement concerne l'abécédaire commenté des chansons de Bob Dylan, avec des explications sur l'histoire des enregistrements et une approche du sens des textes et des influences musicales. Le dernier en langue française – très complet – est celui de Philippe Margotin et de Jean-Michel Guesdon : *Bob Dylan. La Totale - les 492 chansons expliquées,* publié en 2016. Andy Gill propose une explication fouillée des textes des années soixante dans *Bob Dylan, 1962-1969 l'intégrale des années soixante* (ouvrage très souvent cité par Margotin et Guesdon). Nicolas Rainaud commente l'ensemble des chansons dans *Not Dark Yet : chansons de Bob Dylan,* en 2015. Alan Rinzler analyse albums et chansons jusqu'à l'album *Street Legal* (1978) dans *The Illustrated Record* en 1979. Yves Bigot en 2025 dans *Bob Dylan Modern Times* met en perspective les apports des chansons de Bob Dylan[608]. Le journaliste spécialisé propose une suite de considérations sur les décisions qui ont fait de Dylan un artiste unique entre XX^{e} et XXI^{e} siècles. Sa lecture, en partie biographique et sous forme de bilan, avec de nombreuses citations en appui, rend les analyses pertinentes car à distance des événements autour des thèmes du blues, de la modernité, de la religion, du cinéma, du rapport au passé et à la culture antique, du langage. Cependant les références relevées dans les chansons sont un peu stériles par manque de perspectives et d'analyses approfondies.

Dans ce panorama, il convient de rajouter toutes les études de chansons dans les diverses biographies (celles de Shelton notamment) mais aussi dans les études consacrées au travail d'auteur-compositeur (comme celles de Marcus avec beaucoup d'à-propos). Bien-entendu, de nombreux hors-séries de magazines, reconnus dans la société du spectacle, proposent des

[608] BIGOT, Yves.2025. *Bob Dylan Modern Times,* Marseille, Le mot et le reste.

commentaires sur le corpus (nous pensons en langue anglaise à *Rolling Stone magazine*, au journal *Le Monde*, à *Télérama* en France…).

La chanson et l'académisme se confrontent à une histoire différente selon les pays et les aires géographiques. Après Ronsard, et faisant fi de la richesse des troubadours**,** la chanson s'éloigne de la lyre poétique (en 1552, *Les amours* sont publiés avec un supplément musical). La tradition européenne déterritorialise le texte de la musique. Mais l'approche dylanienne modifie l'objet chanson pour les chercheurs. Au milieu des années soixante-dix, on assiste à une explosion d'ouvrages, de travaux universitaires, d'analyses et d'essais. Ces études pluridisciplinaires, littéraires et sociologiques consacrées à Dylan, se développent surtout autour des noms suivants : Keith Negus, Greil Marcus, Mickael Gray, Wilfrid Mellers, David Pichaske, Steven Pickering, Paul Williams, Nigel Williamson, Michael Gilmour, Kevin Odegard, Neal Corcoran. En italien, citons Alessandro Carrera et Alessandro Portelli. En français, Thomas Karsenty Ricard.

La première thèse notable est celle de Bill King en 1975 intitulée *Shakespeare in the Alley: Bob Dylan's Poetic*s. King s'intéresse aux connotations d'une chanson à l'autre, aux connexions politiques, au travail métaphorique, à l'isolement et à la place du poète dans la société. Le premier colloque date de 1975 à San Francisco, suivi d'un séminaire de musique populaire en Alabama[609].

En 1977, une étude menée par Louis Cantor estime l'impact du chanteur sur le monde universitaire : « plus de cent cycles de cours avaient été donnés rien que sur la poétique ». Dylan dès cette époque « était en train de gagner dans la controverse académique sur sa légitimité en tant que poète » (Shelton, 1986, 239). Shelton constate, dès cette époque, que l'intérêt se répand dans les universités en dehors des USA. Richard Goodall organise un congrès : *Dylan Revisited,* à Manchester en 1979 et 1980[610]. Hors campus, les érudits analystes/collectionneurs se nomment Stephen Pickering, John Bauldie, Paul Cable, et Jacques Van Son (Shelton, 1986, 240).

Le premier universitaire prestigieux à se pencher sur le répertoire de Dylan est Christopher Ricks de l'université de Cambridge. Il fait entrer ses chansons dans l'œuvre littéraire universelle en analysant le corpus à l'aune du langage. Dans ses analyses axiales, Ricks loue le versificateur (Shelton, 1986, 239).

En 1972, Michael Gray publie la première étude critique intitulée *Song & Dance Man: The Art of Bob Dylan,* développé dans *Song & Dance Man III: The Art Of Bob Dylan* (1999,

[609] Trois essais au programme : *The Disturbed Seer: The Poetry of Rimbaud and Dylan* de Belle D. Levinson, *Women at Bob Dylan* d'Emily Toth et *Dylan and Cultural Context* par W. T Lhamon. Le maître ès littérature W. T Lhamon ou le musicologue Wilfrid Mellers organisent des « causeries » sur le chanteur (Shelton, 1986, 240).

[610] Sources: SHELTON, Robert. 1986. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Tr.fr de Jacques Vassal, Paris, Albin Michel.

2000)[611]. Il replace d'abord le chanteur dans le contexte culturel. Il laisse l'homme Dylan de côté et traite uniquement le travail de l'artiste. Un travail conséquent est proposé sur les intrications entre Dylan et le blues rural. En 2006, il propose *The Bob Dylan Encyclopedia* [des articles analysant les albums et les chansons, le travail sur le langage – parfois l'utilisation relâchée du langage dylanien – (99-104), mais également les influences musicales, littéraires, le contexte social, les incursions dans le cinéma et les autres arts]. L'encyclopédie reçoit des critiques favorables. En 2021, *Outtakes on Bob Dylan* est une sélection de ses écrits dylaniens sur la période 1967 à 2021 jusqu'à l'album *Rough and Rowdy Ways*. Gray propose un travail détaillé, une approche critique mais sur des fondements archéologiques (un travail sur les sources et les influences, les interconnections entre les différents arts et l'univers du chanteur). Pertinent, il n'hésite pas dénoncer les mythes autour de la figure du chanteur et relie Dylan à la tradition du country blues (en particulier ceux des années 1920 et 1930[612]) dans la perspective d'entrées avec le rock and roll des années cinquante et des artistes influents des domaines de la musique country, puis du renouveau de la musique folk.

Une nouvelle ressource encyclopédique *Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia* (2004) écrite par Oliver Trager situe les albums de Dylan dans leur contexte, ainsi que les portraits des musiciens associés.

Wifrid Mellers dans *A Darker Shade of Pale: Backdrop to Bob Dylan* (1985) étudie l'influence de la ballade folk britannique dans les paroles et la musique des chanteurs folk américains. Il se penche également sur le rapport des musiques blanche et noire chez Dylan et la façon dont son style vocal et instrumental a transformé l'esthétique de la chanson.

Dans *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan* (2010), David Pichaske, professeur d'anglais à la Southwest Minnesota State University, s'intéresse aux racines de Dylan. Il explore l'importance de la culture et du caractère singulier du Middle-West, dans la poétique du chanteur et dans sa vision du politique, toutes influences que le chanteur revendique.

En 2017 Neal Corcoran, professeur à l'université de St Andrews, dirige un recueil d'essais rédigés explorant différents aspects de l'œuvre de Dylan : *Do You Mr Jones?: Bob Dylan with the Poets and Professors.*

Pour son *ProQuest LLC, Ph.D. Dissertation* à la *Drew University,* Erin C. Callahan contribue au volume avec Christopher Ricks et Nina Goss intitulé *21st Century Dylan: Late and Timely*. Dans *I Am America Singing: Bob Dylan's Identity Unified through Linguistic Performance,* en

[611] Ce dernier ouvrage de 918 pages contient un chapitre de 111 pages intitulé : « Mêmes les poststructuralistes ont le Blues avant la guerre » (Rolling Stone Hors-série, 2025,92)

[612] Rappelons les sources dylaniennes : « Ma musique vient des années 1920, 1930, 1940 voire 1950 (champ très limité : ce qu'on appelle la musique folk américaine, un peu le rockabilly (mais pas le rock'n'roll celui de Larry William ou Little Richard) » déclare le chanteur à Serge Kaganski (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 13)

2014, Callahan soutient l'idée que la défiance de Dylan à l'égard des médias impacte la performance de chanteur. En français, deux thèses de doctorat cernent l'écriture et le masque. En 1982, Jean-Pierre Ancèle examine le Dylan littéraire : *Bob Dylan, une voix américaine : étude thématique et stylistique des chansons de 1962 à 1978 à* Paris III. En 2004, Christophe Lebold soutient un travail autour des thèmes conjoints : *Écritures, masques et voix : pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan* à l'université de Strasbourg. Nous pourrions citer également d'autres travaux de recherche (Licences, Maitrises, Masters…) en français. Toutefois, comme beaucoup d'ouvrages que nous avons mentionnés, ils n'abordent pas les rapports avec les publics.

Dans *Multimodal Refractions of Bob Dylan in French Covers* (thèse en anglais de 2023 à l'université Polytechnique Hauts-de-France), Jean-Charles Meunier montre que la voix, les choix musicaux et le travail de studio contribuent au sens de l'"œuvre source"[613].

Le sociologue de l'art et de la culture, Lee Marshall de l'université de Bristol dans *Bob Dylan: The Never Ending Star* (2007) mesure l'influence de Dylan sur la musique populaire, ses apports thématiques et la complexification du langage dans le milieu rock. Marshall développe une réflexion sur le vedettariat, l'industrie du disque et la longévité dérivée de la période 1962-1966. Les comportements adoptés successivement par le chanteur iconique, charismatique, légendaire, absent, énigmatique transforment profondément la relation au public et modifient le sens même des chansons. L'appréhension des fans et du public, des critiques et de l'industrie du disque est sans cesse en transformation. Le sociologue insiste également sur l'écart entre la première et la deuxième carrière de Dylan, autour de l'année charnière 1988 : la deuxième consistant à se débarrasser de l'inconfort de la première (du porte-parolat de sa génération et de chanteur engagé ligoté aux années soixante).

Professeur de littérature comparée à l'université de Berkeley, Timothy Hampton[614] s'intéresse à la relation entre la littérature et la politique[615], la musique et l'éducation, la poésie et la chanson, l'histoire des émotions et rénove le travail de recherche sur l'art dylanien. Le tout est étudié dans la perspective historique. Le président Jimmy Carter corrobore cette thèse, lui

[613] La thèse met en évidence la porosité entre ces modes lors de leur transfert vers l'"œuvre cible" Chaque fois qu'il existe plusieurs traductions d'une même chanson, l'approche est comparative et prend en considération le contexte dans lequel chaque adaptation a été produite, y compris la perception que chaque traducteur a de l'œuvre de Dylan, d'où la notion de "réfraction" (page 2-3). Il introduit les notions de traductions "synchroniques" et "diachroniques" afin de prendre en compte les différences qu'on peut observer entre les traductions qui sont contemporaines de l'œuvre originales et celles qui sont traduites plusieurs décennies plus tard (motivations de l'artiste, attentes du public…).

[614] HAMPTON, Timothy. 2013. « Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape » in *Critical Inquiry,* Vol. 39, No. 4, Chicago, The University of Chicago Press, p. 703-731[Disponible en ligne]. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/10.1086/671353, (consulté le 10 juin 2023).

[615] Dans cette optique, citons également un court article d'une grande finesse du *cantautore* italien Lucio Dalla, lors de la deuxième série de concerts donnée en Italie par Dylan. Intitulé *Primo amore* et paru dans le *Corriere della Sera* du 26 mai 1984, l'artiste italien évoque avec concision le Dylan démocratique, en faisant l'apologie d'un acteur davantage sociologue que musicien politique se chargeant de décrire les changements de la société avec courage et audace. Il propose également la vision d'un instrumentiste limité mais n'ayant « pas les doigts du musicien mais l'âme du musicien », la voix étant le dépositaire ou le vecteur de la musique.

En études comparatives, Matt Satterfield, dans un article publié en 2009, intitulé *Portrait of Bob Dylan as the Artist – Dylan and James Joyce* mesure le pouvoir de transgression et l'influence de Bob Dylan en tant qu'artiste de rupture des années soixante obtenant le succès et la reconnaissance.

qui a confié avoir, au moment de son élection de 1976, « appris à apprécier la dynamique du changement dans une société moderne » (Bigot, 2025, 12). Le lyrisme, les différentes voix et ses méthodes créatives sont analysés par Hampton. Dans son livre *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work*, il étudie la poétique et la politique des compositions de Dylan. Si l'ouvrage n'analyse pas le rapport au public directement, Hampton le souligne à travers la forme modifiée au fil des interprétations.

Adrian Grafe, professeur de littérature anglaise à l'université d'Artois, s'intéresse à l'œuvre et à la carrière de Bob Dylan. Ses travaux de recherche cernent les rapports de la poésie et du sacré, la poésie et la musique populaire, la poésie et la résistance, enfin le traitement de la musique populaire comme objet d'étude. Il consacre des articles à la chanson *Murder Most Foul*, à l'autobiographie de Dylan, à l'espace géographique de Zimmerman, au rapport à Kerouac et à l'obtention du prix Nobel. En 2021, Adrian Grafe codirige l'ouvrage *21st- Century Dylan* qui présente des essais multidisciplinaires autour des évolutions incessantes de l'artiste (avec des contributions des critiques Christopher Ricks et Nina Goss).

En langue française, en 2005*,* Thomas Karsenty-Ricard dans *Dylan, l'authenticité et l'imprévu* interroge la transgression et les échos et chocs esthétiques pendant la décennie soixante. L'auteur met en exergue les changements successifs de Dylan, de la chanson protestataire au refus du monde folk puis le passage à l'introspection à l'exploration de l'inconscient (période de la trilogie). Chaque thématique est soumise à la question d'authenticité. Karsenty- Ricard fait un parallèle avec le thème de la querelle des anciens et des modernes entre Dylan et Jean-Jacques Rousseau. Le public entre en ligne de compte en tant qu'opinion qui s'oppose le plus souvent au chanteur.

Claudio Milanesi, Matthew Graves et Pierluigi Lanfranchi ont organisé à l'université d'Aix-Marseille des journées d'études thématiques consacrées au chanteur : « *Bob Dylan et les mythes »* en mars 2021 puis « *Bob Dylan : pistes méditerranéennes »* en avril 2022. La rencontre de 2021 a fait l'objet d'une publication en 2023, *Bob Dylan et le mythe,* aux PUP.

En Italie, trois noms ressortent dans le travail de recherche. Alessandro Portelli (professeur émérite de littérature anglo-américaine à l'université de Rome *La Sapienza,* spécialiste de la chanson américaine et des traditions musicales populaires[616]), Alessandro Carrera (poète, écrivain et traducteur ainsi que critique littéraire et musical, professeur qui enseigne la littérature italienne à l'université de Houston) et Mario Gerolamo Mossa (université de Pise) qui propose une approche philologique de la chanson *Like a Rolling Stone.*

[616] Comptant parmi les fondateurs de l'histoire orale, **Alessandro Portelli** a enseigné la littérature anglo-américaine à l'université *La Sapienza* de Rome. Il préside le *Cercle Gianni Bosio*, en charge de valoriser la mémoire populaire, le folklore et la présence des cultures populaires en Italie.

Alessandro Carrera, analyse la carrière de l'artiste et son corpus (entre explication et traduction), en insistant sur les influences, les rapprochements possibles voire lointains dans *La voce di Bob Dylan, una spiegazione dell'America,* en 2011. Un deuxième ouvrage analytique complète le premier, sous forme d'articles journalistiques ou d'approches universitaires de la période de la trilogie Sinatra (2015-2017) à l'obtention du prix Nobel dans *La ballata del Nobel.* Carrera analyse certaines chansons comme *Visions of Johanna* en public mais s'intéresse aussi à leurs modifications au fil des concerts sur une période de quarante ans. La question de la relation aux audiences transparaît dans des considérations élargies aux choix et aux voix du chanteur.

Alessandro Portelli fait connaître la chanson de protestation américaine des *sixties*. En 2018, récapitulant ses travaux précédents, il publie *Bob Dylan, pioggia e veleno*. Dans ce livre, il réfléchit sur le rapport intriqué entre le mot d'un côté et la voix, le corps et la performance.

Au Royaume-Uni, un fanzine, *The Telegraph,* a été consacré à Dylan et à son œuvre et musiciens associés à l'artiste. Publié à Manchester, cinquante-six numéros ont été publiés entre 1981 et 1997. Il était dirigé par John Bauldie.

Pour terminer ce tour d'horizon, il faut mentionner l'existence d'une revue académique anglophone entièrement consacrée à Bob Dylan, *The Dylan Review*. Créée en 2019, elle publie deux numéros par an. Revue en libre accès, engagée dans un discours interdisciplinaire, elle présente des critiques, des éditoriaux, des articles évalués par des pairs, des essais, des poèmes, des interviews. Le postulat fondateur se fonde sur la singularité d'un artiste américain qui continuent de défier les valeurs et les institutions. Organisée comme un forum, La *Dylan Review* met en relation, permet de faire converser tous les aspects de l'œuvre de Bob Dylan, en encourageant toutes les communautés (universitaires, auteurs et les auditeurs) à y participer.

3.4.5 Les ouvrages qui mettent la musique en avant

L'approche musicale est peu développée dans la littérature sur Bob Dylan ; la biographie et la centralité du texte occupant l'espace des publications. Il y a en effet peu d'analyses musicologiques qui se penchent sur le Dylan musicien et ses processus musicaux ainsi que sur la spécificité de la voix. Keith Negus dans *Bob Dylan,* publié en 2008, s'attache à mettre en valeur le musicien et le *performer*, capable de transformer le matériau du passé en matière musicale rendue à une modernité. Negus analyse la part de la tradition, les schémas existants du blues et des ballades folkloriques, pour créer une matière propre. Il souligne la sensibilité musicale de Dylan, l'importance que ce dernier accorde aux rythmes et aux mélodies, aux choix des instrumentaux en studio, pour explorer les genres, et à la musicalité de sa voix. Mais il insiste également le travail collaboratif, l'importance sous-représentée des individus de

l'industrie de la musique dans la promotion de la carrière de Dylan. En utilisant comme point de départ la référence du *Masque de Bob Dylan* lors de la performance d'un concert de 1964, Keith Negus met en lumière le jeu imposé par Dylan à son public et à ceux qui le côtoient.

3.4.6 Documentaires, cinéma et photographie

Le cinéma dylanien est une manne documentaire pour ce récit inventé et fantasmé que représente la vie du chanteur. Dans ce travail « du rien n'est vrai », surgissent des réalités existentielles et artistiques indéniables. Dans le cinéma de fiction ou qui se rapproche de la fiction, l'échec est souvent au rendez-vous (commercial ou auprès des critiques). Inversement, dans le documentaire rock, Dylan a inventé ou rénové le genre.

En tant qu'acteur, Dylan fait quelques apparitions dans le cinéma américain. La première dans le western de Peckinpah *Pat Garrett and Billy the Kid* en 1973, dans lequel il joue avec le masque et les identités, comme nous l'avons vu[617]. Dylan compose la bande originale du film. Une autre tentative cinématographique se solde par un échec en 1986**.** Le film *Hearts of Fire* réalisé par Richard Marquand avec dans les rôles principaux Bob Dylan, Fiona Flanagan et Rupert Everett reçoit de mauvaises critiques et ne bénéficiera que d'une sortie en salle limitée (à l'affiche une semaine) avant de disparaître des catalogues (ou publié seulement en DVD).

Le cinéma documentaire et les fausses fictions tiennent une place de choix. Les productions de fiction *Renaldo and Clara* (1978) et *Masked and Anonymous* (2003) sont des tentatives pour s'imposer timidement dans le septième art. Le chanteur s'y est impliqué en tant qu'acteur, metteur en scène ou scénariste, sans réel succès. Trouver aujourd'hui une copie de *Renaldo and Clara* est une gageure, Dylan ayant tout fait semble-t-il pour faire oublier ce premier et unique long-métrage que Godard qualifiait de sympathique.

Dans toutes les apparitions cinématographiques, Dylan, peut-être plus qu'ailleurs, interroge l'identité et le rapport à l'autre. *Renaldo and Clara* propose clairement une réflexion sur le masque. Le film *Masked and Anonymous* qui sort en 2003, réalisé par Larry Charles, n'échappe pas à la règle. Histoire brouillonne et déstructurée, le film combine les thèmes suivants : « la familiarité et l'aliénation de la société multiculturelle et multilingue, en même temps que l'inconfort et le malaise qui y sont présents » (Guillez, 2021, 477). Dans la rétro scène de ce concert décalé (qui pourrait être le fantasme de l'époque des droits civiques et de la figure de l'engagement), la joute et le jeu de cache-cache avec son public témoignent des rancœurs pérennes du chanteur, dont l'histoire du film se fait écho.

[617] Il interprète le rôle mineur d'Alias, un tueur manieur de couteaux, qui aime les empilements et compte les boîtes de haricots

Les documentaires rock sont plus intéressants sont avec ou sans sa participation active. Si la thématique principale demeure le parcours de la *persona* dans l'univers du spectacle*,* les apartés du rapport au public, leurs poids sur l'expression du chanteur sont marquants. Le premier documentaire de l'histoire scénarisé *Don't Look Back,* monté et filmé par le documentariste alors d'avant-garde D.E. Pennebaker (1967), relate la tournée britannique de 1965. Le script de *Don't Look Back* a été publié en 1968. C'est un modèle du genre cent fois copié. Pour la tournée 1966, Dylan réitère l'expérience avec D.E. Pennebaker. Mais mécontent, il décide de remonter le film avec Robbie Robertson. Il l'intitule *Eat the Document* et entend éclairer l'année charnière. Le chanteur rate sa cible au montage et le film ne sera que peu montré aux publics, sinon dans certaines MJC. D.E. Pennebaker espère toujours publier son montage personnel. Une partie des rushs de ces films se retrouve dans le travail de Martin Scorsese dans *Bob Dylan, No Direction Home* en 2005. Le metteur en scène met en valeur la fulgurance, des débuts du Dylan de Minneapolis jusqu'à l'apogée de l'esthétisme dylanien de juin 1966. En 2019, Scorsese réitère l'aventure avec *Rolling Thunder Revue – A Bob Dylan Story,* narrant les concerts de 1975, avec la troupe d'artistes itinérants. Ce *docu film* donne une nouvelle lecture de la période, *alterne* des scènes réelles comme la défense du boxeur Rubin Carter ou des situations totalement fantasmées. Ce qui nous ramène au début de sa carrière, éloge du mensonge, lorsque Dylan s'inventait déjà des vies rêvées et à partager avec ses publics discrets ou élargis.

Bien qu'extérieur au monde dylanien (mais avec l'accord de Dylan), le film faussement biographique de Todd Haynes, *I'm Not There*[618] est présenté en salle en 2007. Le film nourrit en six épisodes[619], depuis divers angles, la réflexion sur l'inspiration et les régénérescences successives de l'artiste américain en six épisodes, montrant un artiste fuyant les images immobiles que le public et les critiques génèrent à son encontre.

Même si le thème est relativement anecdotique, il nous paraît intéressant de rapporter le lien de Dylan à l'image. Il est paradoxal de constater que cet artiste, si avare de ses apparitions et de ses déclarations, voulant légitimement défendre sa vie privée, se soit prêté aussi souvent au

[618] Le film semble s'appuyer sur ce livre emblématique « L'homme-dé est le fruit d'une expérience destinée à changer la personnalité, à détruire la personnalité(…) c'est un être dont les coups déterminent les acte de jour en jour, les dés choisissant parmi les potions données par l'homme (p.275). « Pour changer l'homme, ce qu'il faut changer c'est l'environnement qui lui fournit les critères d'après lesquels il se juge. Un homme se définit par son public : les gens, les institutions, les auteurs, les magazines, les héros de cinéma et les philosophes par qui il s'imagine être applaudi. Les principaux désordres psychologiques, les crises d'identité se produisent lorsqu'un individu commence à changer le public pour lequel il joue (p.194)
La description de la vie de l'homme-dé : « les symptômes classique de la schizophrénie « consciente dit le narrateur »: « multiplicité du moi, détachement, alternance d'exaltation et de dépression (p.292)
« Si un homme compte sur la cohérence, il peut se permettre de ne plus faire attention aux gens, au-delà des quelques rencontres. Mais j'imaginais un monde où tout individu pourrait être prêt à jouer l'amant, le bienfaiteur, le parasite, l'agresseur, l'ami (…) La vie ne vaudrait-elle pas alors d'être vécue (p.146) in RHINEHART, Luke. 2004 [1971]. *L'homme-dé,* Paris, Édition de l'Olivier

[619] Le film narre six périodes de la carrière et de la vie de Dylan. Incarné par différents acteurs et l'actrice Cate Blanchett en Dylan (version 1966), chacun endosse un rôle dévolu au chanteur : l'anticonformiste, le personnage de 1961 s'inventant des biographies fictives et des vies d'orphelin et de baroudeur sur les pas de Woody Guthrie, le chanteur protestataire, le chanteur qui détraque la société du spectacle en 1966, le comédien qui détourne la conférence de presse, le sermonneur chrétien *Born-again*, le *outlaw* de la *country and western* de *Pat Garrett and Billy the Kid*, le père et mari entre 1966 et 1973.

jeu de la photographie. Depuis quelques années (à partir de 2017), il impose des conditions draconiennes et interdit toutes captations photos en concert, allant parfois jusqu'à interrompre la prestation. Pourtant, plusieurs photographes de renom ont pu l'approcher, comme l'attestent des séries de recueils relativement conséquents. Les premières années du chanteur sont immortalisées par Barry Feinstein, Daniel Kramer et Jim Marschall. Photographe indépendant, Ted Russell (avec la contribution de Chris Murray) capte l'image de Dylan, après avoir lu la critique élogieuse de Shelton dans le *New York Times* de 1961. Cela donnera *Bob Dylan: NYC 1961-1964,* publié en 2015. Mark Makin photographie Dylan le 27 mai 1966, lors du concert de Manchester. Il fige l'altercation de la fin du concert et le moment où un spectateur lui crie le fameux « Judas ». *Dylan by Schatzberg* en 2018 comprend plusieurs images rares et inédites de la période allant de *Highway 61 Revisited* à *Blonde on Blonde.* Elliott Landy capte le chanteur en 1969 pour les besoins de l'album *Nashville Skyline.* David Michael Kennedy photographie le chanteur en 1985. En 1975, Bob Gruen documente la *Rolling Thunder Revue.* Seuls Richard Avedon, Bob Gruen et David Bailey ont fait poser le chanteur dans leur studio respectif, Danny Clinch le faisant aussi en 1999 à *l'Hôtel Ambassador*. Les clichés en public sont principalement centrés sur la scène et sur le chanteur pour tenter de capturer l'énergie de la scène aux coulisses.

3.4.7 L'approche des publics

3.4.7.1 Dylan et le rapport à la scène

Dans la littérature dylanienne, le public est souvent traité comme prétexte à la compréhension du chanteur. Les milliers de concerts, qui égrènent les soixante-trois ans de carrière, ont fourni une nouvelle niche de recherches. Le chanteur, depuis 1974, d'abord dans son pays puis à partir de 1978 autour du monde, en acceptant de jouer dans les endroits les plus connus ou les plus improbables, a modifié la perception de l'univers de l'industrie musicale. Le matériel est quasi infini et se renouvelle chaque jour, grâce aux auditeurs dylaniens du monde entier qui partagent et documentent la discothèque ou vidéothèque sur l'artiste.

Les écrits prennent en compte les chansons, leurs relectures successives et parfois seulement les réactions du public (Marcus, Shelton également s'interrogent sur les intrications avec le public). Bien plus souvent, ce sont les témoignages des artistes sur les esthétiques nouveaux apportés au corpus qui seront mis en lumière.

En 1982, bien avant le *Never Ending Tour*, l'universitaire Betsy Bowden publie un ouvrage, *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. En reprenant l'argumentaire de son doctorat, l'autrice détourne la vision d'un Dylan poète, pour la recentrer sur les particularités de l'auteur-compositeur mais surtout sur l'artiste de scène. Elle propose d'élaborer une méthode analytique et comparative de vingt-quatre chansons dans onze versions différentes. Autre

ouvrage d'intérêt – Dylan ayant de la considération pour son auteur – dans *The Razor's Edge: Bob Dylan and the Never Ending Tour* (2001), Andrew Muir[620] interroge la permanence de la vie sur la scène et sur la route (persistance naturelle et contradictoire quand on connaît le regard que Dylan pose sur la foule[621]), sur le choix de concerts étonnants (chanter pour le pape ou à *West Point*). Se fondant sur les représentations de la route et sur les intentions du musicien, l'auteur tente d'éclairer les justifications du chanteur. En se référant aux déclarations de Dylan[622], Muir montre l'importance que ce dernier accorde aux publics (qui remonte à 1986 dans les faits et non à 1988) : « Si vous sortez tous les trois ans environ, comme je le faisais pendant un certain temps, c'est à ce moment-là que vous perdez le contact. Si vous voulez être un artiste, vous devez tout donner ». Ce rapport à l'humain révèle un autre paramètre des relations entre Dylan et le public, c'est la durabilité du jeu et du pari. Muir met en scène les hauts et les bas du *Never Ending Tour* (qui rappelle-t-il est un concept unique dans l'histoire de la musique). Il essaie d'analyser le rapport des audiences qui s'agglomèrent. Les *Bobcats,* ces fans qui traversent le monde ou les continents pour assister à plusieurs concerts d'une même tournée, créant des bourses d'échange sur les prestations du chanteur, sont particulièrement ciblés. En 2013, il réactualise les portraits ou les exposés du *Never Ending Tour* (qui fête alors sa vingt-cinquième année) quant à la sociologie des fans dans *One More Night: Bob Dylan's Never Ending Tour.* Dans la même veine, Matthew Ingate se focalise sur les dix dernières années de la tournée sans fin qui atteint les trois mille concerts en 2019. Dans *Together Through Life: My Never Ending Tour with Bob Dylan,* Ingate interroge des témoins, questionne la fidélité des publics et la place de chacun dans le dispositif. Il s'intéresse au choix des lieux de concerts et aux performances. Andrew Muir propose une nouvelle étude, comparative des circonstances et des carrières successives dans *The True Performing of It: Bob Dylan and William Shakespeare,* en 2019.

Le critique musical Paul Williams est l'auteur de trois livres sur les concerts : *Bob Dylan, Performing Artist 1960-1973: The Early Years* (1990) / *Bob Dylan Performing Artist 1974-1986: the Middle Years* (1992) */ Bob Dylan, Performing Artist: 1986-1990 and Beyond, Mind out of Time* (2004). Cette somme couvre quarante ans de concerts, de créations et de prestations. L'auteur se désintéresse des aspects de la personne pour se concentrer sur l'art de la performance (concerts auxquels il assiste, ou en analysant les bandes audio et vidéo). Les volumes *Bob Dylan, Performing Artist* ont reçu des critiques élogieuses (Ginsberg les a

[620] Keith Negus distingue la « censure moralisatrice » d'Andrew Muir de l'œuvre de Dylan (99-104)[620].
[621] Cette foule qui dans *Who Killed Davey Moore?* considère son innocence parce qu'elle a payé sa place et qu'elle voulait passer du bon temps.
[622] Dylan traite la question de la route en filigrane dans *Philosophie de la chanson moderne* et lui accorde un chapitre entier en dissertant sur la chanson de Willie Nelson *On the Road Again,* une chanson de bandit de grand chemin et pour le seul plaisir du mouvement, avec l'idée ne jamais s'installer nulle part, une mise à jour de la philosophie de Kerouac. La chanson tourne autour de l'idée de communauté, de partage et de plaisir. Dylan bien-sûr entrevoit la route en son contraire : nid de poule cahots, la fatigue … parce que la route est multiple (Dylan, 2022,103).

plébiscités). Par ailleurs, Williams questionne la rupture épistémologique que représente la période de la conversion chrétienne.

En 2017, le livre d'Howard Weiner, *Dylan and the Grateful Dead: A Tale of Twisted Fate, c*ompare les parcours de Bob Dylan et du Grateful Dead. Ascension fulgurante pour le premier, longue maturation pour le second, jusqu'à devenir le groupe de tournée le plus populaire d'Amérique. Lorsque *l'individualiste* et les *collectivistes* tournent ensemble en 1987, la popularité de Dylan est alors sur le déclin, tandis que le Grateful Dead connaît une embellie commerciale inattendue avec la vidéo MTV *Touch of Grey*. Howard Weiner rapporte et examine les influences, les innovations et l'héritage en partage entre Bob Dylan et le leader et ami Jerry Garcia. Nous avons traité de cette collaboration dans la partie II.

En décembre 2024, Dylan évoque un livre d'Elijah Wald, au carrefour de la biographie et de la musique en concert, *Dylan Goes Electric: Newport, Seeger, Dylan and The Night That Split The Sixties* (2015), qui a inspiré le biopic de James Mangold *A Complete Unknown* (2024). Le chanteur écrit : « C'est un formidable récit des événements du début des années 1960 qui ont conduit au fiasco de Newport. Après avoir vu le film, lisez le livre ! [623] ». Devant cet enthousiasme dylanien, nous pouvons nous demander si ce qui plaît à Dylan dans le film n'est pas la part de fiction, d'illusion, d'écart et de légèreté avec la réalité. Elijah Wald, qui est également musicien, se penche sur les années d'apprentissage à l'acmé des années soixante. Il construit son récit à partir de la prestation mythifiée du le 25 juillet 1965 au *Newport Folk Festival*. Les témoignages de l'époque coïncident sur l'impression de trahison laissée par le chanteur arcbouté ce soir-là sur sa musique, nouvelle parce qu'électrifiée pour une frange du public habillé de passéisme. L'ouvrage pose un regard sur la culture musicale américaine, sur ce début de maturité de la culture rock.

3.4.7.2 La dimension religieuse

Les aspects religieux intéressent de nombreux chercheurs depuis *John Wesley Harding* en 1968. Stephen Pickering a travaillé sur l'importance du judaïsme dans l'œuvre, présentant Dylan comme un mystique juif moderne. Dans son étude *Bob Dylan Approximately: A Portrait of the Jewish Poet in Search of God: a Midrash,* éditée en 1975, il relate l'année 1974, la tournée avec *The Band* et l'album *Planet Waves* puis la *Rolling Thunder Revue* de 1975. Son travail reçoit un accueil mitigé.

Wilfrid Mellers étudie les fondements du christianisme dylanien, à partir de l'album *Slow Train Coming,* dans un article paru dans la réédition de la biographie de Scaduto (1982) **«** God**,**

[623] « There's a movie about me opening soon called *A Complete Unknown* (what a title!). Timothee Chalamet is starring in the lead role. Timmy's a brilliant actor so I'm sure he's going to be completely believable as me. Or a younger me. Or some other me. The film's taken from Elijah…» Bob Dylan (@bobdylan) December 4, 2024

Modality and Meaning in Some Recent Songs of Bob Dylan[624] » (1981). En fin connaisseur du travail dylanien, il montre les lignes de continuité dans l'écriture et l'approche de la musique. L'idée de rupture est à remettre en question. Toujours dans cette même perspective, dans le texte dit « de conversation » de l'ouvrage de traductions, *Bob Dylan tutte le canzoni 1973-1980*, le professeur Portelli interroge la proximité de ton et d'écriture de la période chrétienne avec celle des droits civiques[625]. De *The Times They Are A-Changing* par exemple, « on reconnait l'atmosphère eschatologique caractéristique du puritanisme protestant » (*Légende n °17*, 2025, 38).

Père fondateur de la critique rock avec le fanzine *Crawdaddy,* Paul Williams couvre la tournée du répertoire exclusivement religieux de 1979 et en témoigne dans le livre *Dylan, What Happened*? Il s'intéresse au rapport que Dylan entretient avec le nouveau et l'ancien public, réunis dans une tournée aux affects opposés, ainsi que du rapport à la chose jugée. Dans la chanson *Yonder Comes Sin* (1980), Dylan, se confondant avec le prophète Jérémie, dit tout son mépris des critiques et de leurs opinions (Davidson, Fishel, 2023, 192)[626].

Professeur, spécialiste du Nouveau Testament et de littérature anglaise au Providence College à Otterburne, Manitoba, Michael Gilmour attire l'attention sur le rapport de Dylan aux Écritures. Dans *Tangled Up in The Bible: Bob Dylan and Scripture* en 2004, puis dans *The Gospel According to Bob Dylan: The Old, Old Story of Modern Times,* en 2011, l'auteur tente de démonter les mécanismes d'absorption de l'écrit ou du fait religieux dans le corpus. Il révèle comment l'artiste ingère et incorpore les passages de la Bible dans ses créations autour des thématiques suivantes : le Sermon sur la montagne, Jésus, l'apocalypse, la justice et le jugement, la religion oppressive et l'ironie religieuse.

En 2012, Ben Sidran (musicien juif proche du jazz, qui a enregistré deux recueils de chansons au chanteur, producteur, critique musical) consacre des pages à Dylan dans son ouvrage *There was a Fire: Jews, Music and the American Dream,* dans le chapitre *Hiding in Plain Sight*. Il propose une réflexion sur l'impact des musiciens juifs dans la culture musicale américaine, d'Irving Berlin à Bob Dylan. Il examine les spécificités des juifs américains dans leur rapport à l'altérité et leurs capacités à travailler avec les Afro-Américains. Selon son analyse, certains artistes comme Louis Armstrong et Woody Guthrie auraient des traits communs avec la culture juive américaine. Notons, pour faire écho aux prochains chapitres V et IV, que Sidran, lors de ses concerts consacrés à Dylan, commençait ses prestations par la très chrétienne *Gotta Serve Somebody*.

[624] MELLERS, Wilfrid, « God and Modality and Meanin Songs of Bob Dylan », in *Vol.1 Folk or Popolar?* Distinctions, Influences, continuity, Cambridge University Press,1981, p 142- 157.
[625] *Conversazioni con Alessandro Portelli* interrogé Marina Morbiducci e Massimo Scarafoni in MORDIBUCCI, Marina SCARAFONI, Massimo (dir). 1980. *Bob Dylan. Tutte le canzoni 1973-1980,* Rome, Lato Side.

Louie Kemp, homme d'affaires né à Duluth, est connu pour son amitié qui date de l'enfance avec Bob Dylan. Avec l'accord de Robert Zimmerman, son livre *Dylan and Me : 50 ans d'aventures,* publié en 2019, condense les souvenirs de la préadolescence, en 1953, au temps passé en tant que colocataires à Los Angeles après le divorce de 1977. Louie Kemp a eu un impact profond sur sa communauté juive en fondant Chabad à Pacific Palisades, en Californie. Il a été le témoin de la rencontre de Dylan avec le christianisme évangélique puis de son éloignement au dogmatisme protestant (à la suite d'une série d'interventions spirituelles d'une foule de rabbins érudits).

En 2004, dans *Dylan's Visions of Sins*, Christopher Ricks interpelle le corpus autour de catégories théologiques chrétiennes des sept péchés capitaux, des quatre vertus cardinales, et des trois grâces.

3.4.8 L'ouverture du *Bob Dylan Center* de Tulsa

Nous avons déjà évoqué l'existence de ce Centre. Rappelons que *Mixing up the Medecine* (2023) est le premier ouvrage multi thématique qui propose aux chercheurs d'étudier les archives de Tulsa[627], chacun fournissant un article sur tel ou tel aspect, telle ou telle chansons de l'artiste (de Larry Sloman à Greil Marcus…). Le centre est révélé au public, le 2 mars 2016 dans le *New York Times*[628]. C'est d'abord un livre centré sur les collectionneurs comme Jeff Gold et Barry Ollman. Travail conjoint d'une association philanthropique (*The Georges Kazer Family Foundation*) et de l'université de Tulsa en Oklahoma, le *Bob Dylan Center* devient « le lieu de la mise en relation de l'œuvre dylanienne, mais surtout la relation de l'œuvre à son passé » (Davidson, Fisher, 2023, 11). Les contributeurs, archivistes et collectionneurs Bill Pagel et Mitch Blank et son trouble de la collectionnite (sa collection compte 10 000 articles, 20 000 bandes de concerts, les interviews, des timbres à l'effigies du chanteur, des objets comme un morceau de piano de Big Pink …)[629] ont offert d'inestimables matériaux (enregistrements rares et souvenirs autour du concept de collecte éthique) en aidant « à sécuriser des articles importants pour les archives de Bob Dylan » et de la contextualisation des œuvres.

Les archives mettent en lumière la facilité avec laquelle Dylan est capable d'extraire des multitudes de sources en sachant les incorporer dans les chansons, qui « délivrent des indications sur l'écriture et l'interprétation que seul un maître de la forme saurait transmettre » (Davidson, Fishel, 2023, 572).

[627] Cent mille objets, enregistrements, carnets de notes, photos, lettres, textes, manuscrits, vêtements constituent le fonds documentaire.
[628] SISARIO, Ben, « Bob Dylan' Secret Archives», *The New York Times*, 02/03/2016
[629] « Bob Dylan Center 116 E Reconciliation Way», Tusla OK 74103; Site web: https://bobdylancenter.com/event/mitchblank/ (*Rolling Stone* Hors-série, 2025, 96)

3.4.9 Conclusion

Bob Dylan a fait l'objet d'innombrables questionnements dans des livres et des études plus ou moins complexes, plus ou moins réussies. Ce corpus est de plus en plus fourni avec les décennies, portant sur les diverses dimensions de son travail et des trois entités : personnalité, *persona*, personnage(s). L'abondance de ces documents, de toutes obédiences, offre des regards du plus simple au plus élaboré, des situations de témoignages aux constatations sans fondements, mais pensant ajouter du contenu à ce que nous savions déjà.

La masse documentaire se concentre cependant sur la biographie et sur la qualité textuelle des chansons, définies par périodes fonctionnant souvent en cycle. L'écueil de ce positionnement est le rejet ou la minoration de certains thèmes et la surreprésentation de certaines périodes au détriment d'autres (et donc faisant fi des périodes de maturation tel que le révèle, semble-t-il l'élaboration de *Chroniques, Volume 1*). Ainsi ce qui serait – le sans cesse exceptionnel – des années soixante serait dysfonctionnel ou de mauvaise qualité dans les années quatre-vingts. Pourtant, si les albums des *eighties* sont de moindre qualité, Bob Dylan n'a pas cessé d'écrire de grandes chansons, dignes de leurs cousines du passé, malgré les aléas de la biographie. Notre tableau en annexe des quarante chansons les plus chantées en concert en atteste.

En effet, les écrits conjuguent la vision d'ensemble et la création de chansons. La biographie est ce récit de vie d'une personne se confondant ou se distinguant du personnage. Dans le cas de Dylan, les distances entre les entités sont très floues, Ginsberg évoquant un chanteur autobiographique comme préséance, Hampton le captant dans sa dimension historique. Mais la longévité a désaxé toutes les assertions commises au fil des décennies. Le chanteur les a rendus inadéquates, de manière systématique par une série répétée de ruptures (ou de semblants de divorces), posant la problématique du faiseur de chansons : comment conter ou raconter, sur le temps long, une histoire inachevée dont les contours ont à peine été esquissés ?

La biographie se concentre sur la chronologie. Mais que signifie l'histoire déclinée année après année, lorsqu'un artiste s'affranchit de la temporalité ; elle-même agissante au sein du corpus ? Bob Dylan ne se retrouve pas dans ce fouillis littéraire, lié à son existence ou fait mine de ne pas s'y reconnaître. Il parle au mieux d'obsolescence.

Les ouvrages qui s'intéressent à la chanson sont dans le juste. Car le point de départ est la chanson. L'artiste a su utiliser le langage quotidien, ses élisions depuis le « *g* » de *Freewheelin*, les expressions populaires voulant reproduire les exactitudes de la vie[630]. Ce qui a pu paraître authentique et toucher l'auditeur des années soixante, chez lui, ne visait rien d'autre qu'une

[630] Dylan a procédé (…), en absorbant le dialecte de Guthrie – et son orthographe-(Bigot, 2025, 16), comme le « *Wuz* » pour « *Whose* », comme le « *Seez* » pour « *Says* ») : « Il fallait écrire comme on parle, en oubliant la ponctuation pour accentuer l'urgence. La métrique [devait] suivre le ton de la conversation (2025, 65-66) ».

singularité proche d'une sincérité et d'une forme de communication fluide, entretenant l'idée ou le projet d'un possible public en devenir. Son rythme, le souffle, sa respiration organique, ses tics et défauts vocaux ont correspondu à une attente, qui a dépassé le cercle de ses connaissances proches, pour atteindre un auditoire hypothétique et finir par toucher le monde entier.

En fait, pour suivre les circonvolutions de Bob Dylan, s'il existe des personnes pouvant rendre compte de son art et de son existence en adéquation avec l'art, ce ne sont ni les experts dédiés, ni le groupe des *fandom* décrit par Kinney et autres chercheurs ou observateurs, mais le public capable de se détacher de ses attendus et de ses certitudes. C'est avec celui-ci que demeure possible la co-construction semble nous dire l'artiste. Il convient, alors, de tracer de nouvelles perspectives et de rejeter l'idée selon laquelle Bob Dylan est indifférent à ses publics mais que la relation ou la recherche de relation est orientée – malgré des échecs souvent répétés – vers une forme de reconnaissance, presque dans le sens qu'Emmanuel Levinas accorde à *l'autre*, un aveu d'acceptation de la différence. Les deux faces du jeu de l'artiste et du public ne peuvent exister l'un sans l'autre. Marcus, Shelton, Sloman et quelques autres incarnent cette écriture d'altérité.

Le corpus au sens large, de proche en loin, concerne les études des concerts et des publics. Tout comme pour la vocalité et la musique, le rapport de Dylan à son public ou ses publics est toujours centré sur la scène ou vers l'anecdote. Mais le constat est vécu comme une évidence et insuffisamment décrit dans la littérature dylanienne. Le chanteur planté devant son micro demeure l'adage. Un seul ouvrage se qualifie de sociologique (celui de Lee Marshall). Le public est à aller chercher sur les vidéos pirates et/ou parmi les amateurs des concerts (sans les montages des disques ou prestations officielles en *Live)* mais, même là, la vision est altérée, car la caméra vise toujours l'espace scénique et le public y apparaît le plus souvent *en catimini.* La sensibilité du chercheur se développe dans l'aptitude à prendre la place du récepteur comme celle de l'émetteur. C'est dans cet angle que nous voulons placer notre travail, celui de l'horizon d'attente des auditeurs et des modalités de leur réception.

Chapitre IV

La construction d'un mythe

4.1 Dylan et la société des États-Unis

Bob a dit « L'art ne devrait pas refléter la culture mais la subvertir » (…) « C'était bien avant, je m'empresse d'ajouter, que le pays ne se métamorphose en une chaîne de restaurants familiaux non-fumeurs. » Kinky Friedman (Sloman, 2015,9).

« Un professeur de lycée m'a dit : Rien de ce qui se passe ne te surprendra plus jamais. Lis l'histoire de la Grèce Antique et de l'arrivée des Romain et rien ne te gênera plus dans l'Amérique. Tu ne la verras alors pour ce qu'elle est » Bob Dylan 1991 (Bigot, 2025, 247).

Comment les obsessions américaines traversent-elles le travail de Bob Dylan depuis sa naissance ? Comment concernent-elles ses publics ? Son travail couvre-t-il l'ensemble de l'histoire ou seulement certaines des époques de cette histoire ? Depuis 60 ans, Bob Dylan est-il le produit aligné ou bien une entité détachée dans le tableau américain ? – et si oui, à quel degré ? L'archétype et ses sous-catégories dont Dylan est l'objet ou le porteur (chanteur engagé, révolutionnaire individualiste, homme au service du thésaurus des musiques américaines, zélé représentant des religions juive et chrétienne) ne coïncide-t-il pas avec ce demi-siècle de références culturelles et historiques états-uniennes, lui conférant une place singulière dans le récit national américain ? Inversement, ne peut-on pas voir ces archétypes infondés par une narration qui essaie de comprendre ou de mettre en lumière une Amérique invisible ? Dylan ne tangue-t-il pas entre la marge et le centre et cette attitude n'offre-t-elle pas une plus grande force à son travail de chroniqueur et observateur de la chose sociale ?

4.1.1 Dylan et l'Histoire en musique

Après avoir été présenté comme le chantre de l'engagement social entre 1961 et 1964 – et, par intermittence, lors des concerts pour le Chili et le Bangladesh, contre l'Apartheid et la non-prolifération des armes, lors des combats pour la libération du boxeur Rubin Carter ou dénoncer l'assassinat du militant George Jackson – le chanteur a été perçu à travers le désintérêt de la chose politico-sociale. La situation ne correspond pas exactement à cette vision arrêtée. Les thèmes de sa discographie, ses propos et ses participations successives montrent un intérêt au politique, non au sens du militantisme mais sur le mode indirect ou distant, comme un scrutateur des réalités sociales dans les perspectives historiques, rapportées par des moyens détournés dans le corpus de chansons. Ils jouent un rôle dans sa relation à ses publics.

Dans les faits historiques, il y a une claire ligne de démarcation entre le commentaire du présent et celui du passé, conçu comme une rétrospective de la vie américaine. Les vingt-cinq premières années de la carrière de Bob Dylan proposent un chanteur-observateur au diapason de la société, qui colle à l'histoire contemporaine, alors que les quatre décennies suivantes suggèrent un artiste en proie à l'histoire américaine des origines aux années 1950 (dont il se réclame en termes d'identité) et à une autre histoire, plus large, remontant à la philosophie des troubadours et aussi aux philosophies antiques.

Cette intertextualité dépasse tous les cadres chronologiques qui sont un frein à la compréhension de Bob Dylan, nous semble-t-il. L'optique du premier ouvrage de Marcus consacré à l'artiste, *La République invisible*[631] (1997), consistait à établir des points de compréhension entre les différentes figures politiques et sociales, la chanson *Tears of Rage,* par exemple, ferait allusion aux liens distendus entre la nation et ses enfants[632].

Autre perspective historique qui permet une meilleure approche du chanteur américain, le rapport au temps. L'historien Howard Zinn note avec à-propos que les mouvements d'opinion apparaissent dans les périodes antérieures et qu'ils ne révèlent en conséquence que du décalage.

Le chanteur de l'avant-garde du milieu des années soixante ne se reconnaît que dans la décennie des années cinquante (comme nous l'avons vu dans les Chapitres II et III). Cette entrée en matière originelle permet d'élargir le cadre d'action de Bob Dylan dans l'histoire globale des États-Unis. Ce qui caractérise ses prises de position, c'est la cinétique que créent les nouvelles situations ou réalités sociales. Il nous semble intéressant de citer le travail controversé car jugée lacunaire (le chercheur laissant de côté les facteurs de la race, de la classe et du sexe) de l'historien Frederick Jackson Turner sur la *Thèse de la frontière comme fondement de l'identité américaine*, en 1893. Déclinées à partir de la conquête de l'Ouest, du repoussement des frontières, l'identité et la culture américaines sont définies par l'individualisme. L'optimisme, l'esprit démocratique et l'aventure[633], les aspects émotionnels narrent une identité américaine qui se retrouvent chez Dylan.

Pour justifier son retrait de la scène publique en 1967, Bob Dylan évoque l'histoire se construisant dans le présent mouvant et, ce faisant, souligne le rapport à l'histoire des Américains, entre décalage suscité par la cinétique et l'oubli : « Lorsque l'environnement change, on change. Vous vous rendez compte que vous êtes sur une scène différente, avec un autre ensemble de personnages » pense Dylan (Cott, 2018, 384). Quant à l'oubli, soumis au jeu des discordances temporelles et spatiales, le chanteur souligne ou dénonce l'ignorance du passé[634], ce qu'il déplore.

Il y a plusieurs manières revendiquées de présenter, d'affronter ou de se confronter à l'histoire américaine. Les binômes que constituent les structures économiques et les institutions

---

[631] MARCUS, Greil, 2001, *La république invisible (Bob Dylan et l'Amérique clandestine),* Tr. fr. de François Lasquin et Lise Dufaux, Paris, Denoel X-Trême.

[632] *The Basement Tapes,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1975. « Quand j'écoutais les *Basement Tapes,* j'entendais les personnalités de diverses époques, parler le même langage, nourrir les mêmes espoirs. Il m'a semblé que Lincoln aurait pu écouter les *Basement Tapes*, dont les chansons auraient pu être jouées sur un bateau descendant le Mississipi » (*Le Monde Hors-série*, 2011,66).

[633] AOUST, Anne-Marie. 2004, « Frontière et identité américaine : vers une américanisation : manichéisation » du monde ? » in *Bulletin d'histoire politique Volume 13 : 1 Québec,* VLB Éditeur, [Disponible en ligne]. Récupéré *DOI :* https://doi.org/10.7202/1055018ar , (consulté le 03 avril 2022)

La théorie -qui a des détracteurs car résistant aux manques de nuances- : « insistant trop sur le rôle de la frontière dans la formation de la culture et de l'identité américaines, tout en ignorant l'impact significatif d'autres facteurs tels que la race, la classe et le sexe.

[634] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n°122, 15 octobre 1997. « À l'époque où j'ai débuté, les gens ne savaient pas qui était Leadbelly, ils n'avaient jamais entendu parler de Blind Willie Mc Tell, ils n'écoutaient pas Woody Guthrie… C'était finalement comme aujourd'hui [634]». Mac Tell était connu aussi pour ses ''tournées san fin'' (*Rolling Stone* Hors-série, 61).

politiques, les classes sociales et les débats qui les animent, les cultures matérielles et spirituelles, les relations aux altérités (celles en son sein et celles extérieures), les tendances et les mouvements racontent l'histoire et une contre-histoire. L'histoire d'Épinal des manuels scolaires des Pères fondateurs, celle officialisée dans le Grand rêve américain s'oppose clairement à celle plus prosaïque et humble, nourrie par les acteurs et les témoins oubliés du système, que ce soient les esclaves sur les « fantômes négriers »[635], les contrebandiers[636], les Indiens dépossédés, les syndicalistes ou les activistes, les résistants, les ouvriers sur les chaines de travail, les soldats des guerres américaines héroïsés ou laminés par le système. Cet *American Way of Life* [rêve que Dylan fait voler en éclats dans de nombres chansons, la plus emblématique pour nous étant *Nobody Sings the Blues like Blind Willie McTell* (1983) ou par le renversement drame/comédie dans le *Bob Dylan's 115th Dream*[637] (1965)] renvoie la réussite des premiers aux échecs du plus grand nombre.

Cette histoire vue d'en bas, aux relents bibliques et à la rédemption en sourdine, depuis la contre-histoire de plusieurs Amériques, celles discriminées et fragmentées par l'argent, la classe et le sexe, contestent la vision élitaire d'en haut. Bien sûr, ce qui différencie les deux côtés de l'échiquier, c'est la capacité à agir sur les événements. L'exemple des années soixante relie les deux histoires de l'Amérique d'avant et d'après-guerre, comme l'affirme Dylan (qui démonte ainsi les structures du mythe de *l'American Way of Life*), dont nous citons à nouveau les propos :

> Je crois que dans les *sixties*, il y avait l'idée qu'on pouvait changer le monde. Cette idée était plus importante que l'action concrète. Ce sentiment de pouvoir agir était plus important qu'agir vraiment. Aujourd'hui, c'est essentiellement cette idée qui manque[638].

Zinn considère l'Amérique héroïque des modestes et qualifie celle des décideurs comme le fait de l'héritage, de la répétition et du monopole des trusts. Dans le cadre de notre travail, nous rejoignons les perspectives de l'historien. Dylan prend pour cadre cette Amérique héroïque des contraires en nommant et reconnaissant les premiers (un exemple parmi tant d'autres *Only a Hobo*[639]) , alors que l'Amérique élitaire est très souvent baptisée de pronoms indéfinis (on/eux/ils/elles). Dans cette lignée, apparaissent en filigrane Kerouac et les Beats, Guthrie, les musiciens du blues et du jazz, racontant tous l'Histoire d'un point de vue minoritaire (dans le sens de non-raconté), mais aussi des individus résolus se confrontant aux récits officiels d'un *État* fédéraliste.

---

[635] *The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[636] *Ibid.*
[637] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records CL–2328 (mono)/CS–9128 (stereo), New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[638] KAGANSKI, Serge, « Interview 30 ans plus tard » *Les Incorruptibles* n°122*,* 15 octobre 1997.
[639] *The Bootleg Series, Volumes 1-3: 1961-1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.

4.1.2 Le poids de l'histoire

Alors que la question indienne semble presque totalement oubliée, elle s'invite au cœur du système américain, en tant que marqueur indélébile. En effet, de la tragique négation de l'histoire des Indiens découle la condition des peuples arrivés par la suite sur le continent. Howard Zinn note la corrélation entre la disparition des peuples autochtones, à partir de 1492 (du fait de la colonisation brutale, des guerres, des expulsions, des maladies, des déplacements, de la politique des assimilations forcées et des déportations), et la marchandisation humaine[640], sous le couvert de l'avidité du capitalisme de jungle, à l'instar de l'exploitation minière dans l'Ouest. À la période du *Gilded Age*[641] (période couvrant les années 1877 à 1900), la volonté d'expansion vers l'Ouest a pour point de départ le Middle West. Pour justifier l'expansion américaine, médias et politiciens, inventent le concept de *destinée manifeste* à partir des paroles de la Genèse : « *Remplissez la terre et dominez-là* ». Le pays s'affuble d'une mission divine.

La politique menée sous le titre de l'*Indian Removal* nie l'altérité, attaque les modes de vie indigènes en massacrant les bisons, puis en déplaçant les populations vers des territoires inconnus et défavorables. Avec quelques mots simples, la chanson *With God on Our Side* décrit le désarroi de la situation : « *La cavalerie chargeait les Indiens tombaient / La cavalerie chargeait les Indiens mourraient*[642] ». Le massacre de *Wounded Knee* en 1890 marque la capitulation des Indiens (la cavalerie tuant deux cents Sioux, femmes et enfants) ; à l'échelle de la nation, 90% des populations indiennes sont éliminées. La quasi-disparition des peuples autochtones aura pour conséquence l'arrivée de quinze millions d'Africains arrachés à leur continent jusqu'en 1800, afin de pallier l'absence de main-d'œuvre suffisante. Le refus de reconnaître l'autre et l'abus de la force constituent les bases d'une Amérique encore fragmentée au XXI[e] siècle.

L'histoire du vote américain montre des trajectoires inversées. Alors que le Parti républicain de Lincoln (celui de l'abolition de l'esclavage), domine les régions industrielles du Nord et du Midwest, protectionniste et dirigiste, le Parti démocrate domine le Sud, en défendant les intérêts des fermiers blancs (mais également des électeurs dans les groupes d'immigrants des villes du Nord et du Midwest). Les Démocrates assument une politique de protections douanières basses et le rôle de régulateur de l'État au minimum sur l'économie.

Après le Krach de 1929 (dû à la spéculation sauvage et à la faillite de cinq mille banques) qui met fin à la prospérité de l'après-guerre, le New Deal voulu par Roosevelt entend

[640] Les premiers esclaves Noirs arrivent en 1619 à Point Comfort.
[641] « Gilded *A*ge », *Baripedia,* dernière notification le 5 décembre 2023, https://baripedia.org/wiki/Les_%C3%89tats-(r%C3%A9) Unis : 1877 - 1900#.
[642] *The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson

réorganiser le capitalisme (en réformant les marchés financiers) entre 1934 et 1938 par une politique volontariste pour les plus démunis. La grande dépression se conjugue avec une catastrophe écologique (sécheresse) et de mauvaises pratiques agricoles, le phénomène du « *bol de poussière* » (Guthrie et Steinbeck en donneront des images saisissantes[643]).

Ces pratiques remontent au temps du *Gilded Adge,* période de grands changements économiques, sociologiques et politiques qui dessinent trois régions distinctes, le Sud, l'Ouest et le Nord-Est (qui deviendront également des routes littéraires dans la culture américaine et que nous décrivons ailleurs). La forte croissance économique et l'urbanisation ne profitent pas à tous. La pauvreté et les inégalités explosent.

« La guerre est le moyen que Dieu a choisi pour enseigner la géographie aux Américains » aurait dit le satiriste Ambroise Bierce[644], alors qu'il couvrait la révolution mexicaine. La question de la frontière, de l'espace politique et vital à l'intérieur, nous fournit des caractéristiques de la pensée américaine (déjà évoquée précédemment avec la pensée de Turner). Les espaces géopolitiques indiquent clairement des lignes de fuite. L'attitude des États-Unis à l'égard du système colonial est une suite d'ambiguïtés. Se considérant colonisés par les Anglais, ils oublient leur statut d'oppresseurs. Dylan fait la liste exhaustive de leur expansionnisme toujours dans *With God on Our Side*[645] de 1963. L'extérieur devient l'intérieur. Le Texas rejoint les États de l'union entre 1836 et 1845. Le Mexique capitule en 1845, perdant la Californie et le Nouveau-Mexique (victoire qui permet à la nation d'accéder à une position majeure sur l'échiquier mondial). Les États-Unis lorgnent alors vers l'Amérique latine et le Pacifique, théorisés comme sphère d'influence.

4.1.3 La jeunesse de Dylan au sein d'une société conflictuelle (1941-1963)

Bob Dylan naît dans le Middle West le 24 mai 1941, peu avant l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale, après l'attaque japonaise sur la base de Pearl Harbor. Après le bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki et la victoire des Alliés (1945), il grandit dans un pays aux prises avec la Guerre froide, les tensions raciales et l'anticommunisme. Le sénateur McCarthy accuse le Département d'État d'être infiltré par plus de deux cents communistes. Nommé à la commission sénatoriale d'enquête sur les activités anti-américaines

[643] John Steinbeck disait de Guthrie : « Il chantait des chansons d'un peuple, et je suspecte qu'il est, en quelque sorte ce peuple » (Bigot, 2025, 64).
[644] BEEVOR, Anthony, « La théorie du grand homme ne saurait, aujourd'hui, être totalement discréditée », *Le Monde,* 27 novembre 2023.
[645] *The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson.
Erin Callahan rappelle que *With God on Our side est une «* chanson qui interroge l'exceptionnalisme américain, c'est-à-dire une théorie politique et philosophique qui considère que les USA occupent une place spéciale parmi les nations du monde, en matière de sentiment national, d'évolution historique et d'institutions politiques et religieuse. (Légende N°17, 2025, 36-37)

en 1951 (renommée par la suite *Senate Permanent Subcommittee on Investigations*[646] par le Sénat en 1952), McCarthy entretient la terreur et la délation dans l'État fédéral. Le 11 août 1953, l'ingénieur électricien Julius Rosenberg et sa femme Ethel, soupçonnés d'espionnage et divulgation de secrets atomiques à l'U.R.S.S.[647], sont arrêtés et condamnés à mort, plus tard, malgré les protestations internationales[648]. Dylan écrit une chanson sur le couple pour l'album *Infidels* de 1983, demeurée inaboutie et publiée sur le *Bootlegs Serie 16* (2021) consacré à la période 1980-1985. Le journaliste, conteur et animateur média Henry Faulk (Dylan participa à ses émissions[649]) inscrit sur une liste noire, intentera un procès à l'*Aware Incorporated*[650], organisation Maccarthyste au sein de l'*Entertainement*. Le chanteur Pete Seeger inscrit au Parti communiste, refuse de témoigner devant la commission. Il est condamné à un an de prison pour outrage au Congrès (peine qui sera annulée en appel[651]). Objet de critiques, le Sénat censurera la commission McCarthy, mettant fin aux enquêtes anticommunistes dans l'armée en 1955.

En 1958 est fondée la John Birch Society, association ultra-droitière et conservatrice, convaincue que des communistes ont investi tous les secteurs de la société américaine et qui s'oppose aux luttes pour les droits civiques. La chanson *Talkin' John Birch Paranoid Blues*[652] de 1963 (publiée dans la première édition de *The Freewheelin' Bob Dylan,* avant d'être retirée puis insérée dix-huit ans plus tard, dans *The Bootleg Series 1-3* de 1991, relate les obsessions de ses membres voulant débusquer les communistes où qu'ils soient. Le narrateur enquête sur tous, puis sur lui-même en espérant ne rien trouver de compromettant.

La décennie 1953-1963 réitère les hantises américaines autour du leadership mondial mais, sous la pression de l'opinion, elle se centre sur les combats pour les droits civiques des Noirs.

Diffusée dans tous les foyers à partir de 1951, la télévision transforme en profondeur les moyens de communication et la perception de la culture populaire, marquée par l'émergence du Rock'n'Roll et des nouvelles aspirations de la jeunesse. En 1954, Elvis Presley enregistre *That's All Right Mama* dans les studios *Sun*[653] de Sam Phillips à Memphis*,* mélangeant Rhythm and Blues et Hillbilly. *Rock Around the Clock* de Bill Haley trône au hit-parade. Ginsberg publie le recueil poétique *Howl* en 1956. Kerouac publie *On the Road* en 1957, année du décès de

---

[646] « Senate Permanent Subcommittee on Investigations », *Wikipédia,* dernière notification le 25 novembre 2023, 950-1952 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org), (consulté le 25 novembre 2023).

[647] Morton Sobell, jugé en même temps que les Rosenberg, a reconnu dans une interview au *New York Times* qu'il avait espionné pour le compte de l'U.R.S.S. in https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-monde/20080918.RUE5848/julius-et-ethel-rosenberg-etaient-bien-des-espions-sovietiques.html,(oonsulté le 25 novembre 2023).

[648] AFTALION, Florin, 2003. *La trahison des Rosenberg,* Paris, JC Lattès.

[649] GOLDBERG Mickael. 2001. *Folk Songs and More Songs!* New York, Westinghouse Broadcasting Compagny, concert du 4 mars 1963, diffusé en mai 1963: *Ballad of Hollis Brown, Blowin' in the Wind, Man of Constant Sorrow* [figure sur *Bob Dylan : The Genuine Telecasts 1963-2002]*, Scorpio Video Archives.

[650] Les interventions de Dylan dans l'émission de Faulk sont traitées et référencées dans le chapitre 1 de l'ouvrage suivant : MARCUS, Greil, 2018, *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Trad. Guillaume Godard, Paris, Editions Allia.

[651] Pete Seeger, France Info, Emission Radio, Disponible en ligne], de https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/le-pilier-de-la-folksong-americaine-pete-seeger-est-mort_3342451.html (consulté le 4 décembre 2023).

[652] La puissance du *Red-Baiting*, le lynchage communiste par la *John Birch Society* est encore prégnant en 1963 lorsque Columbia renonce par peur des poursuites à insérer *Talkin' John Birch Society Blues* dans l'album *The Freewhelin' Bob Dylan.*

[653] Dylan affirme rechercher l'énergie des enregistrements de cette période pendant la trilogie 1997-2006

McCarthy. Le début de 1959 est marqué par les disparitions de Richie Valens, Buddy Holly (qui semble être un modèle absolu pour Dylan puisque cité à plusieurs reprises, notamment dans le Discours pour le prix Nobel) et Big Hopper dans un accident d'avion.

Le républicain Dwight David Eisenhower dénonce l'influence croissante et néfaste du complexe militaro industriel (Dylan reprendra cette critique en 1963 dans *Masters of War*[654]). Fidel Castro[655] prend le pouvoir à Cuba en 1959. Kennedy, élu en 1960 à la présidence, initie alors le programme d'armement le plus ambitieux en temps de paix avec 10 % d'augmentation.

L'invasion de la baie des Cochons[656], en avril 1961, pour tenter de renverser le nouvel ordre cubain, est un échec alors que l'intervention au Vietnam s'accentue avec quinze mille conseillers militaires en 1962. La chanson *A Hard Rain's A-Gonna Fall* est écrite dans ce contexte de troubles majeurs, bien qu'elle ne fasse pas allusion à l'exacerbation de la Guerre froide selon le chanteur (mais plutôt au contexte et à l'atmosphère ressentie depuis les années cinquante, telles que racontées dans le chapitre I de son autobiographie).

Au début des années 1960, le Mouvement américain des droits civiques lutte principalement contre les discriminations en marche dans les treize États du Sud. Si les demandes sont pacifiques, la répression est brutale. Victime du racisme, le jeune Emmett Till[657] est torturé, assassiné et jeté dans la rivière Tallahatchie le 28 août 1955, après avoir apostrophé la jeune Carolyn Bryant[658]. Au procès, les meurtriers Roy Bryant et J.W Milam sont acquittés par un jury de Blancs. Dylan consacre sa première *topic song*[659] à cette tragédie (catalyseur de la lutte pour les droits) qui, même si elle se situe dans les pas de ses prédécesseurs, pourrait être considérée comme le modèle de *The Lonesome Death of Hattie Carroll* écrite une année plus tard (inspirée, elle, d'un fait divers dans le Maryland, et qui montre que l'impunité n'est pas cantonnée aux États du Sud).

La question éducative cristallise toutes les tensions. Le *Southern Manifesto*[660]*,* présenté au Sénat et signé par cent un élus, s'oppose à l'intégration raciale. Le Congrès vote le *Civil Rights Act*[661] en 1957 sur les droits civiques. Mais les Démocrates du Sud freinent le processus en refusant d'appliquer les décrets. La loi demeure, de fait, lettre morte.

---

[654] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963. Ainsi que dans l'ouvrage : Bob, 2022. *Philosophie de la chanson moderne*, Tr.fr Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard, pp.223-227.

[655] Castro apparaît dans la chanson *Motorpsycho Nightemare* sur *Another Side of Bob Dylan* (1964) dans une satire de l'Amérique profonde

[656] Si Dylan dénie l'idée d'avoir écrit la chanson *A Hard Rain's A-Gonna Fall* sur l'apocalypse nucléaire, l'anxiété de l'époque a certainement contribué à la naissance du texte.

[657] *The Bootleg Series, Vol. 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2010.

[658] Carolyn Bryant a confessé avoir menti sur la supposée agression d'Emmett Till in YANG, Allie, 2022, « États-Unis : L'assassinat d'Emmett Till a accéléré la lutte pour les droits civiques » in *National Geographic*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2022/11/etats-unis-lassassinat-demmett-till-a-accelere-la-lutte-pour-les-droits-civiques, (consulté le 4 décembre 2023).

[659] Dylan admet le qualificatif de *topic singer* (forme de rébellion contre l'ordre établi) mais récuse celui de *protest singer*.

[660] « *Southern Manifesto* » in BREWARD RUSSEL, Richard, THURMOND, Strom, Mars 1956. *Southern Manifesto,* texte contre l'arrêt *Brown v. Board of Education*

[661] « *Civil Rights Act* »*,* Wikipédia, dernière notification le 4 décembre 2023: 1961 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org) (consulté).

La Convention nationale démocrate porte le sénateur Kennedy à la candidature lors de la mandature de 1960. Il sera élu grâce au vote Noir et à l'action militante dans ou pour le Sud. La nouvelle approche fait naître l'espoir de possibles victoires dans le champ social. Les premiers sit-in d'étudiants Noirs sont organisés à Greensboro en Caroline du Nord. Toutefois, les initiatives pour les droits à l'égalité sont le théâtre de violences perpétrées par les populations blanches. Les divers groupes du Ku Klux Klan (l'organisation a eu de nombreux soutiens dans le parti Démocrate) dans les États méridionaux se réorganisent alors que Malcolm X prône une nouvelle attitude pour répondre à la répression.

Fin septembre 1962, l'étudiant Noir James H. Meredith, s'inscrit à l'université d'État du Mississippi. Des manifestants ségrégationnistes s'y opposent violemment. Le ministre Robert Kennedy utilise les moyens de la justice. Vingt-trois mille agents fédéraux sont déployés pour protéger Meredith et les autres étudiants Noirs. Bob Dylan avec la chanson *Oxford Town*[662] et Phil Ochs avec *Ballad of Oxford (Jimmy Meredith)*[663] chroniquent l'épisode dans un concours proposé par l'influent magazine ronéotypé *Broadside*. La comparaison entre les deux titres montre comment Dylan échafaude un langage à ellipses pour transformer l'écriture, tout en collant aux transformations sociales et à l'air du temps. Alors que Phil Ochs, dans la tradition folk, s'emploie à décrire les faits, les personnages et situations. *Oxford Town,* centrée sur le fait social, se démarque des clichés de la dénonciation en omettant sciemment les lieux, les noms, en refusant la pensée remâchée (journalistique ?), et en évoluant que par la suggestion[664] : L'auditeur doit se faire sa propre idée de la situation. Ce procédé sera également en œuvre lorsqu'il s'agira de mettre des mots sur l'assassinat de l'Afro-américain Medgar Evers. Le 12 juin 1963, l'activiste des droits civiques est tué par Byron de La Bechwith, suprémaciste blanc du Ku Klux Klan. Ce meurtre est évoqué dans la chanson *Only a Pawn in Their Game*[665]. Evers avait prononcé cette formule célèbre : « On peut tuer un homme mais on ne peut pas tuer une idée » (Guillez, 2021, 327)]. Dylan va au-delà du réquisitoire, en présentant l'assassin comme une victime collatérale. Le chanteur interroge également le comportement de la foule et de ses composantes (laissant l'auditeur juger de son animalité sous couvert de l'appât du gain ou du pouvoir et de la soif de violence collective) lors de la mort du boxeur Davey Moore à la suite de ses blessures sur le ring, dans son combat avec Sugar Ramos le 23 mars de la même

[662] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
[663] OCHS, Phil, *A Toast to Those Who are Gone,* Rhino,1986.
[664] De Meredith on ne sait pratiquement rien seulement qu'il est arrivé à la porte et n'a pas pu entrer puis un témoin anonyme à peine arrivé à Oxford, sous les bombes lacrymogènes, apporte un nouveau point de vue, décidant de partir au plus vite. Les faits parlent d'eux même. La conclusion se dessine dans l'attitude du blues, à savoir éviter d'aller à Oxford et vouloir incarner la figure du héros, s'indigner seulement (…) (Carrera, 2017,59). [Di Meredith], dice quasi Niente : è arrivato alla porta ma non ha potuto entrare (…), un testimone anonimo arriva a Oxford [sotto] i lacrimogeni. I fatti parlano da soli. [La conclusion è meglio non andare ad Oxford]in un' attitudine del blues : mai fare la figura dell' eroe, ma fare l'indignato (Carrera, 2017,59) ; Traduit par Nous.
[665] *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson.

année (*Who Killed Davey Moore?*[666]). Bob Dylan observe les principes moraux qui régissent les rapports humains à travers leurs faiblesses mordantes.

La grande force politique du Dylan protestataire est d'éviter les pièges de l'indignation et de la dénonciation. En ne prenant pas position, il se laisse libre d'interroger les valeurs qui se cachent derrière la morale, à savoir le dévoiement de la notion de justice ou de sa cécité.

L'année 1963, voit justement le président Kennedy énoncer la crise des valeurs morales traversant le pays de part en part. Le Congrès doit essayer de mettre fin aux discriminations dans les lieux publics, dans l'emploi, par l'accès au vote et au droit à l'éducation. Martin Luther King (qui a fondé la *Southern Christian Leadership Conference*[667] en 1957) Ralph Abernthy et Fred Shuttlesworth sont arrêtés en avril. Des émeutes éclatent à Birmingham. Quatre fillettes sont tuées dans une église noire en septembre lors d'un attentat à la bombe (John Coltrane enregistre *Alabama* en hommage aux enfants), George Wallace, élu gouverneur de l'Alabama fait campagne autour du slogan : « La ségrégation pour toujours ». Le 28 août, la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté (qui contribuera à l'adoption du *Civil Rights Act* de 1964, interdisant la discrimination fondée sur la race, la couleur, la religion, le sexe et l'origine) réunit 200 000 manifestants. Même si sa présence est discrète et symbolique (elle est pourtant dénoncée par certains activistes Noirs et moquée dans le *Times*), Bob Dylan y participe en chantant *Only a Pawn in Their Game* et *When the Ship Comes In.* Son titre-phare de l'époque, *Blowin' in the Wind,* est interprété dans la clameur par Peter Paul and Mary ainsi que *We Shall Overcome.* Ils tiennent lieu d'hymnes lors de cette journée mémorable (situation évoquée dans le chapitre 3.1). Dans la foulée, la chanson *The Times They Are A-Changing*[668] abordera les thèmes de la ségrégation, des inégalités et du progrès social.

Le 22 novembre, l'assassinat de Kennedy à Dallas marque la fin d'une forme d'idéal incarné par la figure du Démocrate et le début de liens distendus entre gouvernants et gouvernés. Une autre histoire des États-Unis commence. Dylan semble toujours le penser en 2020, alors qu'il publie la première chanson de *Rough and Rowdy Ways, Murder Most Foul*, chanson de dix-sept minutes sur la rupture constituée entre le tir et la mort du président. Contenant une centaine de citations de personnalités du cinéma, du théâtre ou de la chanson, l'artiste référence l'époque dans la rétrospective d'une vie d'artiste et de citoyen. La *persona* s'imprègne de la personne dans l'art de Dylan.

---

[666] *The Bootleg Series, Vol. 6: Live 1964: Concert at Philharmonic Hall (Live),* prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2004.

[667] « *Southern Christian Leadership Conference »,* dernière notification le 25 novembre, *https://www. snccdigital.org.* Reconnue pour avoir mobilisé les grandes manifestations non-violentes à Birmingham ou Selma in

[668] *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, Janvier 1964.

4.1.4 1963-1968 : Les mouvements ascendants de la liberté et de la répression

Musiciens, écrivains et citoyens concernés remettent en question le rêve américain. Était-ce une rébellion ? Une révolte ou une révolution dans l'air[669] ? Ou simplement le constat des attendus nouveaux d'une société, se sentant sclérosée dans le rêve éveillé d'une consommation triomphante palliatif au vide existentiel, tel que Dylan le dénonce et l'exprime déjà avec force dans *It's AlRight Ma (I'm Only Bleeding)*[670], chanson de 1964 (publiée en 1965) ?

En 1964, la *Beatlemania* s'installe aux États-Unis. Lyndon Johnson déclare entreprendre une nouvelle guerre contre la pauvreté. Les dépenses militaires vont avoir un impact sur les programmes sociaux avec l'aggravation de la situation extérieure en Asie du Sud-Est. Les recherches sur l'usage de psychédéliques (bienfaits thérapeutiques, libératoires, contemplatifs) comme le LSD (synthétisé en 1943) sont interdites mais ces produits sont en usage chez les créatifs des années soixante à des fins exploratoires. La période est aux expérimentations hallucinogènes théorisées à l'université de Harvard par Richard Halpert et Timothy Leary. Le LSD « dérègle l'espace et le temps et entraîne les sens vers la réceptivité aux bruits et aux sons, aux couleurs » (Le Vot, 2017, 104). Pour certains commentateurs, *Blonde On Blonde*[671], en partie (mais plus largement l'approche synesthésique, en place entre 1964 et 1966), incarnera l'essence de ces expériences, un recueil de chansons non prédictibles, même lorsque le chanteur endosse des formes mille fois utilisées.

La couverture du magazine *Esquire* de septembre 1965 présente un être quadricéphale des « rebelles » de l'époque avec les têtes de Bob Dylan (ce que le chanteur dénonce comme une monstruosité sémantique dans ses mémoires de 2004), Malcolm X, J.F Kennedy et Fidel Castro. Woody Guthrie, Che Guevara et Otis Redding meurent en 1967. Les Beatles produisent la même année *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* qui modifie en profondeur le travail en studio-Dylan et The Band jugeant à l'époque les chansons positivement mais ne se reconnaissant pas dans la production (*Le Monde Hors-série*, 2011, 18).

Les lois ségrégationnistes *Jim Crow*[672] du 18 mai 1893, connues sous le nom de *codes noirs,* sont abrogées. Le 2 juillet 1964, Johnson signe le *Civil Rights Act* en présence du pasteur Martin Luther King. Cependant, toute une série de mesures freine le progressisme : les meurtres de trois militants du *Freedom Summer*, les émeutes de Harlem le 18 juillet puis de Philadelphie entre le 28 et le 30 août. Le *Free Speech Movement* entend défendre la liberté d'expression sur le campus de Berkeley. Malcom X, militant du *Black Nationalist Party*[673] est assassiné en

[669] Citation de la chanson *Tangled up in Blue* sur album *Blood in the Tracks* de 1975.
[670] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[671] *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.
[672]« Les lois ségrégationnistes *Jim Crow* », *Herodote.net*, dernière notification le 6 décembre 2023, https://www.herodote.net.
[673] Cité par Gregroy Pardlo, Dans une lettre du 24 août 1970 adressée au nom des Black Panthers et de Bobby Seale depuis le quartier général du Parti à Oakland, Huey P. Newton écrit à Dylan pour le remercier de l'intérêt qu'il porte à leur cause en le félicitant pour ce refus constant à l'allégeance : « Votre Musique a toujours compté pour les Black Panthers » (Davidson, Fishel, 2024, 236).

février 1965. Les tragiques émeutes raciales du quartier de Watts, à Los Angeles, entraînent pillages et occupations des rues (à la suite de l'arrestation d'une famille Noire par la police). Les premières manifestations sont organisées contre la guerre du Vietnam. Les premières communautés Hippies s'installent en Californie en 1966.

Le *Human Be-In*[674] (symbole de la culture Hippie avec les festivals de Monterey et de Woodstock) de 1967 marque le début du *Summer of Love* autour de figures artistiques, charismatiques et controversées, de Timothy Leary aux écrivains Beat (Snyder, Ginsberg, McClure, Ferlinghetti) ainsi qu'à certaines têtes d'affiche musicale (Grateful Dead). En 1968, Martin Luther King est assassiné à Memphis.

De nouvelles émeutes raciales éclatent à Nashville et à Houston puis s'étendent à cent villes, causant la mort de trois cents personnes.

La résolution du golfe du Tonkin en 1964 – basée sur un mensonge, qui n'est pas sans rappeler les fausses armes de destructions massives en Irak en 2003 – donne au président les plein-pouvoirs. Au nom de l'anticommunisme, Kennedy puis Lyndon B. Johnson avaient envoyé les conseillers militaires puis les premières troupes d'intervention depuis 1961. Le Congrès augmente l'aide financière au Sud-Vietnam. Le Nord renforce ses défenses pour répondre à une future agression américaine. En 1965, l'opération de bombardement *Rolling Thunder* sur le Nord-Vietnam est suivie de l'envoi du corps expéditionnaire. L'opinion publique conteste la politique. Néanmoins, l'escalade militaire initiée en 1965 se poursuit avec 510 000 hommes. Une guerre de bombardements, sans scrupule ni nécessité, se met en place et s'étend. Dylan, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ne s'engage pas contre cette guerre ou plutôt ne suit pas la ligne édictée par la gauche américaine.

4.1.5 1969-1992 D'un conflit à l'autre

Les différentes crises s'entremêlent et la visibilité du champ social s'obscurcit dans l'après 1968. L'année 1969 est marquée par la prise de pouvoir de Nixon, la conquête de la lune, le Festival de Woodstock, l'occupation de la prison d'Alcatraz (par des Amérindiens dont John Trudell[675]), les émeutes de Stone Wall à Greenwich Village et par l'opposition renforcée à la guerre du Vietnam. Le 21 août 1971, dans la prison d'Attica, éclate une mutinerie à la suite de la mort de George Jackson (militant du parti politique afro-américain Les frères de Soledad,

[674]« Le *Human Be-In »,* The Humanbein, dernière notification le 6 décembre 2023 https//www.thehumanbein.com.

[675] Bob Dylan et Jackson Browne vont aider Trudell, lorsque ce dernier décide de se lancer dans la chanson avec sa poésie. En 1986, lors de la sortie de la cassette *Aka Graffiti Man*, Dylan fait passer les chansons de l'album avant ses prestations en public. Il considère à l'époque *Aka Graffiti Man* comme l'album de l'année. Dans *Philosophie de la chanson moderne,* Dylan rapporte l'absence dans son travail d'écriture de « l'imitation et l'influence [qui]sont deux registres différents » (Dylan, 2022, 209). La duplicité de l'artiste consiste à savoir s'adapter : « fidèle à ta liberté, tu n'écoutes personne mais tu entends tout (…) Vous ne donnez jamais aux autres ce qu'ils veulent mais vous savez comment les appâter » dit-il en commentant le titre *Willy the Wandering Gipsy and Me* (Dylan, 2022,39).

proche d'Angela Davis) à Saint Quentin. Dylan compose une chanson sur ce militant[676]. Il participe aussi aux deux journées organisées par George Harrison, événement connu sous le titre de *Concert for the Bangladesh.*

L'Amérique se désengage finalement du Sud-Vietnam dont les armées sont défaites définitivement au printemps 1975. Saigon est prise par les Nord-Vietnamiens le 30 avril.

La chute de Saigon marque un tournant dans la politique américaine. Le boxeur Rubin Carter est libéré de prison pour être rejugé. Après avoir été bouleversé par le livre du boxeur, Bob Dylan organise sa défense en utilisant la tournée *Rolling Thunder Revue*[677] fin 1975 (avec la présence de Mohammed Ali au concert du Madison Square Garden).

La situation change ensuite. Dès son arrivée au pouvoir, Ronald Reagan, élu en 1980, érige une politique étrangère agressive, en soutenant les mouvements d'opposition aux régimes communistes et en modernisant l'armement. L'U.R.S.S. est baptisée « l'Empire du mal ». La société civile répond par des manifestations contre la course aux armements. Le mur de Berlin s'effondre en 1989. Les peuples d'Europe de l'Est s'émancipent de l'Union soviétique, qui disparaît en 1991. Les années Reagan voient triompher le néo-libéralisme, la dérégulation de l'économie et le capitalisme financier. L'engagement civil et l'action associative permettent dans une certaine mesure de défendre le droit des femmes, l'accès à la santé et au logement. Son successeur George Bush lance les opérations de la première guerre du Golfe[678].

La vision individuelle est contrebalancée par le retour au discours religieux sur la place publique. La chanteuse Anita Bryant crée le mouvement *Save Our Children*[679], afin de lutter contre les lois anti-discrimination en 1977. Les dirigeants de la droite religieuse, populiste et les hommes de la Nouvelle Droite fondent la *Moral Majority*[680] en 1979, afin de faire du lobbying au bénéfice des groupes évangéliques et chrétiens. Nombre de membres des élites américaines se définissent comme *Born Again*. Cet évangélisme se déplace vers la droite autour de ce que seront les néo-conservateurs[681]. L'électorat conservateur traditionnel en perte d'identité se retrouve dans ce discours, convoquant les fondations dites « identitaires » de l'Amérique lorsque le président déclare : « La liberté prospère lorsque la religion est vivante et que l'État de droit sous Dieu est reconnu [682] ». L'avènement de Reagan à la Maison-Blanche

[676] Columbia publie un 45 tours (en version acoustique et en version Big Band), *George Jackson*, à la mémoire du Black Panther assassiné en prison. Il dépeint une société divisée entre prisonniers et gardiens.
[677] SCORSESE, Martin, *Rolling Thunder Revue- A Bob Dylan Story*, Criterion, 2021
[678] L'exécution de *Masters of War* le 20 février 1991 au Radio City Music-Hall de New York offre une vision cauchemardesque de sa chanson de 1963, issue de *The Freewheelin' Bob Dylan* : « Il se lança dans caverneuse, furibonde et inécoutable[678] » (Carrera, 2001, 9-11) contre les marchands de guerre, alors que la première guerre d'Irak est sur le point d'être gagnée par les Américains.
[679] « Save Our Children », *Wikipédia,* dernière notification le 7 décembre 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Save_Our_Children.
[680] « Moral Majority », *Wikipédia,* dernière notification le 7 décembre 2023, 1979 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org), (Consulté le 7 décembre 2023)
[681] « Born Again », FRAYSSE, Louis, « Christianisme : que signifie être « born again » ou « né de nouveau », in Réforme, dernière notification le 17 août 2021 https://www.reforme.net/eclairage-vocabulaire/2021/08/13/christianisme-que-signifie-etre-born-again-ou-ne-de-nouveau/, (Consulté le 7 décembre 2023)
[682] *Ibid.*

redonne donc des forces à la droite religieuse, évangélique, réactionnaire qui modifie les structures du vivre-ensemble : « La religion devient un marqueur de la présidence. Le président saisit chaque occasion pour évoquer Dieu, la foi, les valeurs chrétiennes dont l'Amérique doit se souvenir pour devenir *Great Again*[683] » (le *Make America Great Again* expression reprise par Trump en 2016 puis en 2024)**.** La donne structurelle des *eighties* change, en transformant la création et le rapport au public : « La société [qui s'était] édifiée sur la négation absolue de revendications qui animaient jadis la musique de Dylan, fait tout pour que cette forme d'expression redevienne aussi inaccessible qu'elle l'était auparavant » analyse Howard Hampton (Marcus, 1997, 15-16). Dylan et d'autres artistes d'origine juive seront interpellés par les doctrines mystiques et chrétiennes de cette époque. Le chanteur se convertit fin 1978 (mais, dans les faits, la question le taraude depuis plusieurs années, comme le montre la rencontre avec Jimmy Carter en 1974, évoquée dans le chapitre III) et crée trois albums chrétiens entre 1979 et 1981 : *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980), *Shot of Love* (1981).

L'appareil social est démantelé sous les trois mandats républicains (1980-1992), avec un accroissement des inégalités par la mise en place de programmes de réduction en matière de santé et des aides sociales, tout en octroyant aux classes aisées des dégrèvements de taxes, au nom d'une lutte contre les déficits fédéraux[684]. La pensée réactionnaire trouve sa contrepartie dans des luttes individuelles (en opposition aux combats collectifs des années soixante) ou de groupes constitués pour défendre des intérêts particuliers.

Les durcissements qui perdurent depuis 1980 n'ont jamais été rééquilibrés par les administrations démocrates. La dérégulation devient la règle du système économique et social américain.

4.1.6 1992-2024 : D'un nouvel ordre mondial au terrorisme mondialisé

La politique extérieure de Bill Clinton (élu président en 1992) ne remet pas en question les fondements de la politique américaine. Par ailleurs, les années 1990 sont celles des supports numériques (CD, DVD) puis du développement de l'internet et des plateformes qui provoquent la chute de la vente des disques, à partir de 2001.

Le terrorisme sur le sol américain transforme les doctrines en place. Al-Qaida organise les attentats du 11 septembre 2001, provoquant la mort de trois mille personnes. Avec la guerre contre le terrorisme, l'idée de budget « vertueux », doctrine des années quatre-vingts, passe au

[683] GUIBAL, Claude, Washington, Kennedy, Reagan : trois visions de la religion à l'américaine, in *France Culture,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.radiofrance.fr/franceculture/washington-kennedy-reagan-trois-visions-de-la-religion-a-l-americaine-7482954, (Consulté le 7 décembre 2023)

[684] Le *Social Security Amendments Act* transforme le système de santé par répartition (*loi fondamentale* du New Deal de 1935).

second plan. Le *Patriot Act*[685] déshabille les droits du citoyen, en octroyant aux services de sécurité des moyens de contrôle illimités. L'armée américaine envahit l'Afghanistan en octobre 2001. Le Congrès vote ensuite l'intervention en Irak en 2003 sur la base infondée de la présence d'armes de destructions massives. En 2006, le *Secure Fence Act*[686] permet d'édifier un mur à la frontière mexicaine. Les moyens militaires s'intensifient au Moyen-Orient et en Afghanistan en 2007. La ligne dure des néo-conservateurs exige des positions fortes contre l'Iran.

Le taux de pauvreté atteint un sommet historique depuis 1994 : les non-assurés pour la santé dépassent les 46 millions (un Hispanique ou un Noir sur quatre connaît la pauvreté). Le Sénat s'opposera au système du Care voulu par Obama (*Patient Protection and Affordable Care Act*[687]) en 2009. Une loi est toutefois votée en deçà des objectifs de la présidence.

En juin 2009, la Chambre haute présente des excuses pour l'esclavage et la ségrégation raciale au nom du peuple américain, reconnaissant « l'injustice fondamentale, la cruauté, la brutalité et l'inhumanité de l'esclavage » dont témoignent les lois ségrégationnistes, les lois Jim Crow abolies en 1964.

Avec les années 2000, une série d'émeutes éclate à la suite de nouvelles et perpétuelles violences policières causant la mort de citoyens de couleur comme Timothy Thomas, Michael Brown, Freddie Gray puis George Floyd (meurtre à l'origine du mouvement *Black Lives Matter* et ramenant l'histoire américaine à ses origines et aux luttes pour les droits civiques depuis 1947). Chaque drame questionne la politique de la tolérance zéro et les fondements de la morale du pays. Le nouveau marqueur du malaise social est la tuerie de masse (dans une escalade sans fin) dans les établissements scolaires depuis Columbine en 1999. Le mouvement *#Me Too*, lancé en 2007 par Tarana Burke (pour dénoncer les violences faites aux femmes et aux minorités visibles) puis le mouvement *Woke* sur l'éveil à la justice sociale dans les années 2010, entendent redessiner les contours du *Vivre-ensemble.*

Comment caractériser ce qui se passe depuis janvier 2025 et le deuxième mandat de Donald Trump, faisant voler en éclat ce qui reste du pacte social et du fonctionnement de l'État ? Bureau chargée de la foi à Washington, églises congrégationalistes ayant leurs entrées à la Maison Blanche, Dieu contre les ennemis de Dieu, la religion mise au-dessus du politique, vendeurs d'élixir dans la main gauche et Bible dans la main droite, mise sous tutelles des progressistes, culture anti intellectualiste affichée, programmes universitaires sur les recherches fondamentales et programmes médicaux attaqués, disqualification de la culture du livre et de

[685]« Patriot Act », *Wikipédia,* dernière notification le 8 décembre 2023 : 2001 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org).
[686]« Secure Fence Act », *Wikipédia,* dernière notification le 8 décembre 2023 : 2006 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org).
[687]« Patient Protection and Affordable Care Act », *Wikipédia,* dernière notification le 8 décembre 2023 : 2009 aux États-Unis — Wikipédia (wikipedia.org).

l'analyse au profit de l'instinct, chasse aux migrants, politique étrangère déséquilibrée, richesse concentrée dans quelques mains de la *Silicon Valley* soumises au arcanes du nouveau pouvoir (rappelant les dérives du *Gilded Age*). L'évolution d'une démocratie vers un système *illibéral* ou vers une forme de théocratie n'est plus une donnée totalement utopique.

L'image de l'Armageddon que semble partager de nombreuses Amériques, depuis l'origine, fait partie du discours transversal dylanien. Mais contester les orthodoxies imposées, parce que le monde n'est clairement pas comme ceci ou comme cela, est également un biais reconnaissable de son attitude pérenne. Comment situer Bob Dylan aujourd'hui ? Que reste-t-il ou que souffle-t-il de de l'esprit libertaire qui a poussé l'artiste ne devenir sur le devant de la scène ? Trace, signes, empreinte, son cheminement se situe à l'échelle de l'histoire longue, à une certaine distance des problèmes du monde, évoqués souvent par touches impressionnistes. Contours pour voir plus sainement la réalité ?

4.1.7 Une trajectoire américaine

En 2012, Barack Obama remet à Bob Dylan la médaille de la liberté, la *Presidential Medal of Freedom,* (la plus haute médaille américaine) en hommage à son œuvre originale au cœur d'un monde occidental connaissant : « un fabuleux sursaut d'une créativité débarrassée des pressions sociales » (Davidson, Fishel, 2023, 121-123). Est-ce aussi pour son rôle social ? Bob Dylan a donc, même pour l'*establishment* remué l'histoire qui l'a accompagné par :

> cette capacité à perturber, à délaisser, les conventions par lesquelles chacun vit sa vie – ce que l'on s'attend à entendre, à dire, à savoir, à apprendre, à aimer ou à détester – qui définit la voix de Bob Dylan, au sens le plus étroit et le plus large (Marcus, 2013,25).

Il est possible de rapprocher sémantiquement et dans une certaine mesure l'éclosion du Dylan des mouvements des droits civiques et du discours religieux de 1978-1982, sur la base du constat d'une justice des hommes défaillante, possiblement renversée par l'idée mystique : la corruption et la violence sont partout clamées par Dylan depuis 1962. Il n'est donc pas étonnant que les luttes pour les droits civiques, mais aussi la religion et le poids du passé fassent parties du glossaire musical et philosophique du chanteur.

Bob Dylan n'a cessé de parler de la réalité américaine à partir des thématiques de ses maux endémiques, depuis les angles du racisme et de l'appât du gain d'abord, dans le commentaire de la société contemporaine entre 1962 et 1988, puis en se penchant davantage encore sur le passé américain pour le ramener dans le présent, en tant que témoignage. Ces permanences, en termes de valeurs, récitent l'inconstance de l'humain, autour d'attitudes centrées sur la religion ou sur la religiosité et dans une optique du rachat. Howard Zinn écrit une histoire ou contre-histoire à partir de la vie des petites gens, des humbles, des héros. Dans bon nombre de chansons de Bob Dylan, comme dans celles de Woody Guthrie, dans les récits de la *Beat Generation*,

l'histoire vacille entre péché et rédemption. Les récits engendrés ont pour géographie et spatialité les années de l'après-guerre jusqu'à la fin des années cinquante, tel que Dylan nous le confesse depuis la fin des années 2000. Les invisibles vies des Emmett Till, James Meredith, Hattie Carroll, les *hobos* qui deviennent des faits divers ou les destins plus connus d'Hurricane Carter, de George Jackson, de Medgar Evers narrent la petite histoire annihilée par la grande, et qui font dire au chanteur que les hommes servent des entités et des forces au-dessus d'eux (il explore cette problématique dans *Gotta Serve Somebody* en 1979, si on laisse de côté la littéralité textuelle). Que ce soient la faim, l'injustice, la misère des fermiers (cause que Dylan défend politiquement ou sur scène avec les *Live Aid* et *Farm Aid* depuis les *eighties*), le travail parti ailleurs du fait des mondialisations successives et de leurs effets sur l'emploi (*North Country Blues* 1963*, Union Sundow* 1983, *Workingman's Blues 2*), les incohérences comportementales de la Guerre froide avec la construction d'abris anti-atomiques (*Let me Die in my Footsteps)*, ces chansons disent que la justice ne répare pas vraiment les torts subis mais peuvent offrir |[par l'accumulation de ses erreurs]un afflux de conscience[688] (Carrera, 2017, 60). Le titre *Bob Dylan's 115th Dream*[689] depuis l'arrivée du *Mayflower*[690] sur le continent, déroule des images de chute du capitalisme américain et de ses impérialismes successifs, actant le début de l'oppression et de la domination, le passé déclinant le présent (Davidson, Fishel, 2023, 142-145). Les cartes postales de la pendaison, dans le Minnesota de *Desolation Row*[691] font écho à l'histoire du racisme américain latent (Davidson, Fishel, 2023, 241). Dans un monde marketisé, tous les systèmes sont faillibles ou injustes.

En 1969, avec l'album *Nashville Skyline* (mais dans les faits en enregistrant dans le Tennessee dès 1966), Dylan décloisonne l'image conservatrice des lieux. En produisant une musique *country* avec les codes du genre, il participe à rendre manifeste d'autres auditoires mondialisés, mettant en lumière toute l'histoire américaine (Davidson, Fishel, 2023, 217). L'inscription de la chanteuse Beyoncé dans les *Charts Country* en 2024 n'est-il pas un clin d'œil à l'engagement dylanien de 1969 ?

Alors qu'on le dit hors du circuit contestataire en 1964, les ébauches des notes de *Planet Waves,* font état du poète historique. Le Dylan du début des années soixante-dix est bien concerné par l'état de l'Amérique agonisante sur ses terrains de guerre. Dans les brouillons des *Liner notes,* il écrit « une sombre lamentation pour son pays qui a mal tourné, influencé par le livre de Ginsberg, The *Fall of America, Poems of These States* 1965-1971 publié en 1973 et du

[688] « Sapere che la giustizia non ripara mai veramente i torti subiti, dà alla società una coscienza a posto » selon Alessandro Carrera (Carrera, 2917,60).
[689]*Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.
[690] Sur le *Mayflower* en 1620, une partie des transportés étaient des dissidents religieux de l'Église d'Angleterre, qui se considéraient comme des pèlerins et des saints. Les autres étaient perçus comme des étrangers sur le bateau. Donc, ces *Uns* contre les autres interrogent, dès l'origine, le rapport à l'altérité américaine.
[691] ARMSTROMG, Gillian. 1986. *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle*, New York, HBO/IMBdPro

Pictures of the Gone World de 1955 du Beat Lawrence Ferlinghetti » (Davidson, Fishel, 2023, 286-291). Dans les concerts de l'époque, le vers sur le président mis à nu de *It's AlRight Ma (I'm Only Bleeding)* et la chanson *Idiot Wind* qui soulève l'amalgame de la bêtise humaine et de la bêtise sociale, du Grand Coulee Dam jusqu'au Capitole[692], deviennent la parfaite image du désarroi de la période Nixon selon le poète Ginsberg (Carrera, 2017 32). En 1995, lors du « *Sinatra: 80 Years My Way »,* pour le 80e anniversaire du chanteur. Dylan chante *Restless Farewell*[693]. Il exporte sa réalité agitée de 1963 (accusations de plagiats, révélation sur son identité par la presse, rapports éruptifs avec le milieu folk) dans la biographie du crooner, ayant lui aussi subi des allégations négatives sur la logique de la rumeur, des ragots qui éclaboussent et des vérités à passer sous silence.

La société en tant qu'historicité transparaît dans la biographie dylanienne à travers les prismes de l'individu et du collectif. En 1970 encore, Marcus lie le destin de Dylan à celui d'une nation partagée : « le public de la pop était encore une collectivité – en présupposant que ce *nous* était connu, connaissable, identifiable et qu'il s'auto-identifiait comme tel » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 64).

Est-il possible d'avoir une lecture juive du christianisme de Dylan dû au rapport particulier de l'histoire américaine avec l'État d'Israël et de la terre promise ? Le christianisme public (de 1978 à 1981) émergeant au moment de la crise de couple, puis du divorce, peut s'entendre dans le cadre plus large d'une recherche de pierre philosophale ou exploratoire comme en son temps le *Zen* sous l'égide de Ginsberg et Sara Dylan en 1965. Les visites en Israël au début des années soixante-dix, les *Jumbis* et *Zombies* du folklore antillais qui apparaissent dans *Jokerman* puis les enseignements des juifs fondamentalistes Loubavitch à New York en 1983 font partie du même filon existentiel et d'appétence religieuse. Tout ceci colle, toutefois, avec l'éveil ou le réveil du néo conservatisme qu'incarnent les deux mandats de Ronald Reagan dans une « reddition devant la religion autoritariste, devant les politiques autoritaires. Pour certains, être libérés du doute était essentiel : la paix de l'esprit à n'importe quel prix » (Marcus, 2018, 375). En 1999, la chanson *Things Have Changed*[694], porte un regard désabusé sur le temps qui détricote le monde et la politique, comme une fin de non-retour des idéaux des années soixante.

Si, dans les années soixante, Dylan développe habilement l'idée d'utiliser les journaux de la guerre de Sécession comme plastron de ce qu'il allait écrire pour coller aux faits contemporains, à partir de 1988, il oppose clairement le *Contemporain* au *Moderne*. Dans son autobiographie, il insiste justement sur ses visites à la bibliothèque publique, sur les lectures attentives des

[692] « Allusion très probable au scandale du Watergate, à cette part obscure d'une Amérique où se côtoient hypocritement le bien et le mal » (Geneste, 2024, 85)
[693] Voir : *The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964
et TRIBUTE TO FRANCK SINATRA, *Frank Sinatra's 80th Birthday Tribute*, *Restless Farewell,* 14 décembre 1995.
[694]Dans le film de Curtis HANSON, *Wonder Boys,* Columbia/Sony Music, 2000.

journaux du XIX[e] siècle parce que l'histoire se répète (et s'opposant aux notions de temps changeants qu'il a si souvent chantés) :

> En braquant le projecteur, on révélait toute la complexité de l'âme humaine. La guerre a mis l'Amérique sur la voie, et elle est morte avant de ressusciter. Ça n'était pas un sacrifice. Cette vérité écœurante allait servir de patron universel à tout ce que j'écrirais » (Dylan, 2005, 98).

L'inspiration est clairement et plus que jamais américaine, puisqu'il puise ses rebonds créatifs ou son manque d'inspiration dans une production ancrée dans la profondeur musicale des Amériques mais aussi par un choix de *covers* qui s'énonce autour du plaisir de les chanter (dans une catharsis des années de la jeunesse) et du « faire connaître », en refusant le sens étriqué accolé au genre et au style, que dénonce Philip Tagg. Dylan filtre depuis ses débuts, toutes ces reprises - ce matériau musical à la fois étranger et intime - au moyen d'un esthétisme singulier et c'est là que réside une partie de son originalité première nous semble-t-il (plutôt que de les jouer selon les règles de la tradition). Il n'a jamais fait table rase du passé car sa dimension interne renvoie implicitement à la charge de la tradition sur un fond de progressisme contrarié.

La sagesse antique a déplacé la dimension religieuse à partir des années 2000, s'enjoignant à la vision des élites américaines se projetant dans ces philosophies d'autrefois : « L'époque d'Homère et de la Rome antique était l'âge d'or et nous sommes retournés à l'âge de pierre » (Guillez, 2021, 468).

« Capable de recréer et de redynamiser l'intrigue le narrateur et les personnages sur le plan politique et esthétique, (…) écrivain communautaire doté d'une conception vaste et démocratique de l'histoire musicale » comme l'affirme Michael Ondaatje, l'histoire de Bob Dylan s'inscrit dans les couches du présent américain « mais plus largement dans l'Amérique archaïque » (Davidson, Fishel, 2023, 20-23). En voulant percevoir les choses sous la surface, ces récits contiennent des vérités et des faits indépassables entre meurtres, racismes variés et formes sans fin de l'intolérance. Mais inversement cette histoire américaine porte en elle, un optimisme forcé, pour l'obtention d'un paradis perdu et à reconquérir cycliquement ; la vérité ne s'éprouvant que dans l'éternité d'un hier qui doit sans cesse renouveler notre présent. Les vieux hymnes protestants que Dylan fait parler dans ses réécritures successives englobent tous les contours de l'histoire américaine. Le poète de l'Histoire, que décrivent Hampton et Joy Harjo, s'affiche et se dissimule dans l'intimité. Avec *Tangled Up in Blue,* le chanteur offre :

> un chœur de plusieurs voix autour d'un moment charnière (…). Le principe que l'histoire change constamment [permet de] réviser la manière de la raconter. Nous la vivons différemment à mesure que nous avançons (…) Cela ressembl[ant] étrangement à la vie. (Davidson, Fishel, 2024, 304-305).

L'inscription de Bob Dylan, dans l'Amérique de la deuxième partie du XX[e] siècle et du début du XXI[e], se dimensionne dans la portée symbolique d'une écriture ou de visions mélangeant genres, styles et chroniques de la vie américaine[695]..

4.2. Les critiques : la construction d'un artiste

Le magazine ronéotypé *Broadside*[696], fondé en 1962 (et populaire jusqu'en 1970) par le couple Agnes « Sis » Cunningham » et Gordon Friesen (et sous la figure tutélaire de Pete Seeger), donne une visibilité au *renouveau folk,* promeut des chanteurs comme Dylan (en publiant leurs textes, partitions et dessins). La revue suit des lignes éditoriales controversées, en cherchant à définir les genres comme le folk et le rock. Le magazine *Rolling Stone*[697] créé en 1967 à San Francisco par le journaliste Jann Wenner et le critique de jazz Ralph Gleason, est un bimensuel, qui à l'origine prône la culture hippie (et les groupes comme le *Grateful Dead*). Ces revues modifient la perception des musiques en fournissant des informations, des analyses, des comptes rendus des concerts, des croisements entre les arts de la musique et de l'image. L'impact sur la connaissance n'est pas négligeable car ces exégèses sont des témoins privilégiés des époques listées dans notre travail. Nous explorons dans ce chapitre les co-productions et les attentes entre le chanteur et les observateurs.

La première d'entre elles, dans notre étude, est le premier lien que Dylan a entretenu avec la presse, plus précisément avec un journaliste du *New York Times,* critique de cinéma et de musique, Robert Shelton. Son papier du 29 septembre 1961, qui chronique le concert de Dylan en première partie de John Lee Hooker au Gerde Folk City, perce le talent particulier du jeune chanteur et participe à sa visibilité auprès du public folk de la ville. Il lance sa carrière.

BOB DYLAN UN STYLISTE ORIGINAL

La voix de Monsieur Dylan est tout sauf jolie. Il essaie consciemment de restituer la beauté rude d'un ouvrier agricole du Sud en train de chantonner une mélodie sous son porche. Sa voix enrouée aboie et une intensité habite ses chansons.

Ses phrases sont étirées comme un élastique au point de faire croire qu'elles vont claquer.

Parfois il marmonne le texte *House of the Rising Sun* en un grognement à peine compréhensible, ou bien sanglote, ou encore il énonce clairement la poignante poétique d'un

[695] Bruce Springsteen expliquant la parution de *Born to Run*: « Dylan était le chef de file de cette catégorie de créateurs. Bob Dylan est le père de mon pays. *Highway 61 Revisited* et *Bringing It All Back Home* n'étaient pas seulement deux albums géniaux, c'était la première fois qu'on me donnait une vision fidèle de l'endroit où j'habitais » in ALSALIVE. 2023 in « Pourquoi Bruce Springsteen a-t-il qualifié Bob Dylan de *Père de mon pays* » ? in *AlsaLive* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://alsalive.com/pourquoi-bruce-springsteen-a-t-il-qualifie-bob-dylan-de-pere-de-mon-pays/, (consulté le 07 décembre 2025).

[696]« Broadside», *Wikipédia,* dernière notification le 5 mai, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Broadside_(magazine).

[697]« Rolling Stone », *Wikipedia,* dernière notification le 5 mai, 2022, https://fr.wikipedia.org/wiki/Rolling_Stone.

blues de Blind Lemon Jefferson (…). Il a absorbé les influences comme une éponge. Mais si ce n'est pas pour tous les goûts, la musique qu'il produit a la marque de l'originalité et de l'inspiration… (Shelton, 1986, 117).

Si l'article a participé à la mythologie *Dylan*, c'est surtout le lien amical entre les deux hommes qui est intéressant. Cas unique et remarquable, par la croyance de Dylan en l'honnêteté intrinsèque de Shelton, et ce dernier par sa capacité de narrer la *persona* et de décrire les personnages successifs jusqu'en 1986, un rapport singulier et sincère s'est établi entre les deux hommes sur vingt-cinq ans (cf. chapitre 3.4). Robert Shelton remplit les cases de témoin, de critique et d'observateur.

4.2.1 En préambule, le laboratoire du cas français

Comment considérer les auteurs-compositeurs-interprètes de chansons qui prennent Bob Dylan en tant que sujet de chansons ? Outre les chansons de Bowie et Joan Baez, *Song to Bob Dylan* et *To Bobby*[698], référençons le corpus français en tant que laboratoire. Ce dernier montre souvent une méconnaissance des enjeux que Dylan représente pour le monde musical. De manière générale, le recueil de textes français (biographie, critiques…) montre des limites dans la mesure où il se développe à partir d'analogies françaises projetées sur des processus créatifs et décisionnaires américains. Les auteurs français convoquent Dylan aux prismes de leurs visions du monde. Ils s'affranchissant dès lors de récits objectifs de l'univers dylanien centré surtout sur l'Amérique (puis le monde anglosaxon). Il suffit d'ailleurs de rappeler les réactions courroucées et vexées des écrivains Pierre Assouline, Alain Finkielkraut, du blogueur Michel Collart, d'Éric Neuhoff[699] à l'attribution du prix Nobel, pour se persuader de la distance vacillante avec l'univers de l'artiste en tant qu'objet littéraire. Dylan est devenu le réceptacle de frustrations ou de désirs des décennies successives, sans jamais l'avoir revendiqué. Chacun commerce dans son œuvre au gré des circonstances et en exprimant ses lignes du malentendu.

Les chanteurs en quelques chansons, résument des quiproquos généralement partagés par l'univers critique. *Exit Dylan* de Michel Sardou, publié en 1985 (texte de Michel Sardou et de Didier Barbelivien) entasse des archétypes tellement faussés et revanchards qu'ils en deviennent risibles. Alain Souchon, de l'autre côté de l'échiquier politique, décide de ne montrer qu'un raccourci de la période chrétienne, sans recul ni distance critique dans la chanson de 1980 avec *On s'aime pas* et le vers « *Bob Dylan dans ta caverne* ». Le chanteur Renaud évoque Dylan (le nom ou l'artiste) dans quelques chansons. Dans *Société, tu m'auras pas,*

[698] *To Bobby* de Joan Baez parue sur l'album *Come from the Shadows,* 1972.
[699] MARTIN, Marie-Claude, 17octobre, 2016. « Le Milieu littéraire français, vexé par le Nobel à Bob Dylan », in *Le temps*.

il écrit : « *Il y a eu Antoine avant moi / Y'a eu Dylan avant lui/ Après moi qui viendra/ Après moi c'est fini/ Oui mais moi on m'aura pas/ On les a récupérés / oui, mais moi on m'aura pas* » et véhicule un cliché qui a la vie dure, celui du résistant engagé politiquement mais qui capitule devant la puissance du système. Michel Delpech et Jean Ferrat se trompent de combat. Avec *Wight Is Wight* en 1974, Delpech inscrit Dylan dans la mouvance hippie quand Jean Ferrat dans *Pauvre Boris,* en 1966, fait de Dylan un opposant à la guerre au Vietnam.

Seuls Jean-Jacques Goldman, dans *America* en 1984, Daniel Gérard dans *Le charter de Noé* en 1983 ou dans *Le dernier dimanche* en 1975, et Antoine dans *Zimmerman* en 2012 donnent une image neutre et mythifiée, en utilisant le cliché de l'autoroute du blues de l'Highway 61 et de l'indépendance. En 1977, Dans *Rockollection,* Laurent Voulzy et Alain Souchon, se réclament de l'influence et de la nostalgie. Antoine insère des passages dylaniens adaptés au contexte, qui sont un hommage aux titres emblématiques dans *Les élucubrations* (cf. l'annexe concernant la discographie). Alain Bashung, dans *La faute à Dylan* en 1977, reconnaît sa dette et les origines de son parcours à l'instar de *Song to Bob Dylan* de David Bowie[700]. Sarclos (qui chante Dylan avec talent) dans *Le jour où Dylan n'est plus là* (2012) se projette dans l'après. Plus prosaïquement, Kaolin sur l'album *Partons vite* plagie ou hommage la musique de *I Want You.* Michel Malory, auteur de la chanson de Hallyday *Hey Lovely Lady* sur l'album *La terre promise,* en 1975, utilise les assonances du titre de *Nashville Skyline, Lay Lady Lay*[701]. Ce sont souvent des projections loin des attitudes et comportements du chanteur. Dylan a-t-il revendiqué ces thèmes ? La réponse est négative.

Ce que reprochent les doxas des différentes époques, c'est l'inclination à l'indifférence, le refus du politique, l'acceptation du religieux, les choix de carrières et la diversité des approches musicales. En revanche, les récits des interrogations introspectives (1964-1966), de la douleur et de la séparation (1974-1976), de la mort et du temps qui passe (1997-2006) seront plébiscités sous les vocables de l'éveil ou de la renaissance. Mais peut-on comprendre et étudier ce qui se passe dans une carrière en éludant ce qui rebute ou intéresse moins ? Chez Dylan, répétons-le, les périodes de crise sont les fondements de l'action ou des réactions, comme le montre son autobiographie. Il nous semble agir surtout par les réécritures fictives ou créatives. L'illusion de la réalité est systématiquement écartée aux profits des visions à exploiter.

[700] *Song to Bob Dylan* de David Bowie est parue sur l'album *Hunky Dory* en 1971

[701] *Lay Lady Lay* aurait dû figurer dans la Bande originale du film *Midnight Cowboy* de John Schelsinger, en 1969. La phrase titre proviendrait de "*Come, Madam Come*", tirée du poème "*To His Mistress Going to Bed*" de John Donne (Bigot, 2025, 210). Les témoignages de Tony Glover consultables en 2020 (mais datant de 1969) réfutent cette version de l'histoire du titre : « **Lay Lady Lay** n'a pas été écrite pour *Macadam Cowboy* mais pour Barbara Streisand » selon l'auteur de la chanson (Rolling Stone Hors-série, 2025,22).

4.2.2 Les écueils de la mémoire (1941-1961)

Dans *Chroniques, Volume 1*, la société est passée au crible. Dylan insiste sur l'unicité de la ville, le centre et la périphérie n'étant qu'un espace unifié. Pourtant, certains journalistes du Minnesota évoquent un univers différent et nuancent les propos du chanteur : « Dylan décrit une ville uniforme. Sans riches, sans pauvres. Pour lui, personne ne manquait de rien » (*Télérama Hors-série,* 2012, 13). Cependant, Robert Hocking rapporte que le jeune homme a été confronté à la misère et aux tensions sociales. Son père lui demande de travailler parfois pour le magasin qu'il dirige avec ses frères. Il l'accompagne pour reprendre possession des appareils électroménagers que les clients ne peuvent payer. Très tôt, il fait la connexion entre les communautés « noire et juive », en constate les affinités, rapproche des déracinements distincts : « Les esclaves n'ont pas de couleur particulière [702] ». Les *Stand Up* de Lenny Bruce qui défendait férocement les minorités sont sources d'inspiration. Dylan lui consacre d'ailleurs une chanson hommage sur le recueil *Shot of Love*[703] en 1981, qu'il aurait écrite à l'arrière d'un taxi. Des études se penchent sur les influences du métier du père et des origines, en tension avec la situation plutôt favorable d'une famille maternelle possédant théâtres et cinémas, comme nerf de la production pléthorique à venir, sans jamais dépasser le cadre des suppositions.

4.2.3 Familles et scènes. Période intermédiaire (1969-1973 et 1974-1988)

La période intermédiaire, scindée en deux moments distincts, se révèle intéressante dans la thématique de la vie personnelle : le choix de la période du couple et de la famille entre 1969 et 1973 (mais initié à la fin mai 1966), puis le moment douloureux de la crise et du divorce entre 1974[704] et 1988. Dans l'appréhension du monde, tout se confond. Les dimensions politiques, amoureuses, existentielles et artistiques se combinent dans les analyses. Tenter de démonter les mécanismes de la période 1966-1973 revient à questionner et à mettre en miroir les deux trilogies, celle de 1969-1970 puis celle de 1974-1976. Par la suite, le glossaire dylanien entérine les termes « morale, moralité, moralisme » et les avatars « vérité et illusion » pendant la trilogie chrétienne des années 1978-1983, jusqu'à la crise artistique identitaire qui suit.

4.2.3.1 Politique et conjugalité

Dans ses différentes prises de parole, le chanteur et les critiques se gardent rancune. En effet, l'autobiographie rejaillit sur le travail du musicien et suscite des réactions contrastées et contraires. La thématique du sentiment est traitée à l'aune de la politique et de l'influence

[702]Notes de la pochette de *Another Side of Bob Dylan* de 1964.
[703]*Shot of Love,* Columbia Records, New York, prod. Chuk Plotkin, Bob Dylan, 1981.

passée. En publiant les albums *Nashville Skyline* et *Self Portrait*, puis *New Morning* dans une moindre mesure, Dylan est considéré comme réactionnaire et chanteur de bluettes entre 1969 et 1970. En 2004, il se justifie encore en se défaussant : « J'ai fait plusieurs albums pour me débarrasser de mes créanciers » (Dylan, 2005, 48). La presse de l'époque se déchaîne : « De *Blue Moon* à *Mister Jones*. Dylan a été le Rimbaud d'une génération, il semble qu'il ait trouvé son Abyssinie » rapporte Shelton dans la presse d'alors (Shelton, 1986, 426). *Self Portrait* est « un étrange exercice d'antirévisionnisme inoffensif » (Carrera, 2001,15). Le supposé renoncement, épousant les conforts de la vie bourgeoise, brouille l'image progressiste construite précédemment. Anthony Scaduto fait état d'un sentiment de régression : « En apparence, une marche arrière avec cette musique du Sud, avec ses traditions et ses valeurs, caractéristique d'une Amérique, avec la patrie, le drapeau, la foi en Dieu… avec le pouvoir des Blancs … » (Scaduto, 1982, 310-311). Mais ce refus de faire de la musique dite « sociale » ou « sociétale », et de s'extraire des formes de pouvoir paraît répondre à un besoin de lutter contre les conformismes et « contre l'abus de pouvoir d'une gauche bien-pensante » note Marcus (2003, 54). Parmi les explications possibles, à l'époque, certains y virent une « tentative de former un nouveau terrain politique, montrant de l'intérêt pour la classe ouvrière blanche. » (Scaduto, 1982, 310). Alain Rémond y entend un écho « traduisant un refus obstiné de jouer le rôle qu'on attend de lui » (Rémond, 2011, 174).

En 1970, l'album *Self Portrait* est accueilli par cette phrase devenue iconique, écrite par Marcus dans le magazine *Rolling Stone* : « Qu'est-ce que c'est que cette merde ? » (cf. chapitre 3.4). Le titre même, *Self Portrait*, délibérément trompeur, est considéré comme une provocation, délibérément trompeur, puisque c'est un album essentiellement de reprises. À l'époque, il paraît inconcevable que l'auteur de la trilogie rock puisse être le pourvoyeur de telles mièvreries. En 2012 (après avoir écrit la critique du *Bootleg*[705] consacrée à ce recueil), Marcus redimensionne la portée de sa question péremptoire et explique le sens qu'il lui donnait à l'époque : elle entendait rapporter la réaction et l'appréciation générales. Il dit combien il aimait *All the Tired Horses*, la première chanson de l'album : « J'affirmais que cette merde était tout à fait appréciable » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 63-66). Le constat général est que cette voix n'exprime plus ce qu'on attend d'elle et traduit l'existant sans la prise de risque accolée à l'artiste (Hugues, 2016, 28).

Entre 1974 et 1976, en revanche, Dylan est de nouveau dans les bons papiers de la presse et du public, en tant que personnage influent de la société. Pourtant, sa vie personnelle est le

[705] *Another Self Portrait (1969–1971) : The Bootleg Series, Vol. 10*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2013.

théâtre d'une crise sans commune mesure. S'il faut chercher des explications à sa conversion chrétienne, les origines se situent peut-être à ce moment précis.

L'installation en Californie déclenche une crise conjugale, au moment où les idéalismes des années soixante laissent place à la désillusion initiale et aux fatigues collectives du non-sens. Premier album du cycle, *Planet Waves* (1974) met en scène les visages du féminin, les images d'épouses, les archétypes, mais laisse présager les difficultés à venir et la solitude subie et parfois voulue. Une chanson prémonitoire des changements traite le thème de la fidélité, *Something There Is About You.* Le narrateur, qui se confond avec l'homme, confesse : « *I could say that I'd be faithful, I could say it in one sweet, easy breath / But to you that would be cruelty and to me it surely would be death*[706] ». L'album recevant des avis mitigés, Leonard Cohen confie à Larry Sloman : « les critiques ont du mal à appréhender des chansons qui traitent de la complexité d'une relation sur la durée » (Sloman, 2015, 62).

En 1975, la crise est consommée et racontée, un cri étouffé, dans l'album *Blood On The Tracks*. Ce disque, après un accueil ambigu, fait rebondir le mythe dans les années soixante-dix et redonne une visibilité d'auteur au chanteur. Les mots-clés de l'écriture tournent autour du sang, de la douleur, de la rage et de la pluie. Son fils Jakob dira plus tard qu'il ne pouvait pas écouter l'album, car il avait l'impression d'entendre ses parents se disputer (Sounes, 2001, 284). Georges Simenon propose une écriture qui fait sens ici, où « la vie quotidienne est vécu comme un cauchemar [avec] la culpabilité, les secrets (…) fait que dans la vie il y a plusieurs chambres[707] ».Les tourments font face à l'abandon, à la mémoire émiettée, à la fragilité et aux relations toxiques : « *Situations have ended sad, / Relationships have all been bad. / Mine've been like Verlaine's and Rimbaud*[708] ». La valeur refuge de la famille s'est transformée en impasse et devient un frein au désir ou au besoin d'invention artistique qui ne se nourrit pas de bonheur tranquille : « La sérénité contrecarre la création qui a besoin des ressorts de la souffrance pour s'exprimer » (Shelton, 1986, 453-454).

La douleur esquisse un nouvel esthétisme, une « nouvelle période stylistique » selon ce même Shelton (1986, 444)**,** mais au détriment de la stabilité et de la désagrégation. Le chanteur se réapproprie l'exploration du langage que l'idéal de bonheur obstruait, se réinventant dans la ballade narrative, après avoir écrit principalement pour des idées. Pascal Bouaziz évoque une intimité renouvelée avec le sens des mots : « Plus de faux accents, plus d'effets, plus rien que l'inspiration retrouvée » (les mêmes effets se produiront en partie en 1989 avec *Oh Mercy*).

---

[706] *Planet Waves,* Asylum/ Réédition Columbia Records, New York, prod. Rob Fraboni, 1974 ; « *Je pourrais dire que je serais fidèle, avec des mots simples et agréables/Mais pour toi ce serait cruel, et pour moi ce serait la mort certaine* ». Trad. www.bobdylan-fr.com/trad/somethingthereisaboutyou.html

[707] Propos de Douglas Kennedy dans le journal *La Provence* du 13/11/2025.

[708] *You're Gonna Make Me Lonesome When You Go* in *Blood on the Tracks,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan,1975. *« Tristes fins de situations/mauvaises toutes les relations/ Les miennes ont ressemblés à celles de Verlaine et Rimbaud* ». Trad. www.bobdylan-fr.com/trad/youregonnamake.html

Dylan contestera l'explication des critiques à propos de *Blood On The Tracks* en affirmant que les chansons seraient des émanations de recueils de nouvelles de Tchékhov. L'affirmation, si elle est à retenir s'appliquerait déjà au cadre, à l'écriture et à la composition de *New Morning* en 1970, album s'appuyant en partie sur le matériel préparé pour la pièce de Archie MacLeish[709].

4.2.3.2 Du transformisme vocal. Artiste par la voix plutôt que par le texte

Le mythe se nourrit des contrastes saisissants, en réunissant les deux sous-périodes. Nous pouvons dessiner une co-production d'images réparties entre l'artiste et les critiques. Étendard du chanteur de 1962 à 1967, la voix exprimait à la fois le consensus et le dissensus et se trouvait à égalité avec la fonction d'auteur de chansons dites engagées, de *no love songs* et d'un repentir laïque dans la sphère privée et publique : « sa voix dans les enregistrements des années soixante est un véhicule particulièrement vital et inspirant, le véhicule essentiel pour faire passer son message » (Hugues, 2016, 25).

Déjà à l'époque, John Lennon résumait ce que s'accorde à penser l'auditeur fidèle : « Il n'y a même pas besoin de comprendre ce que dit [Dylan]. Il suffit d'écouter sa voix[710] ».

Ce chanteur, soi-disant révélé pour le grand public par le texte, se propose tout autrement dans cette dimension essentielle construisant la communication, à partir de la mi-1966. Avec la voix *country* et variété imposée par *Nashville Skyline* et *Self Portrait*, c'est à l'essence même du dylanisme que le chanteur s'attaque : « les mots même ne sont plus mangés pareil, ne sont plus respirés pareil » ! (*Télérama Hors-Série*, 2012, 42). Dylan chante la *country* d'une voix roucoulante, détendue, qui monte dans les aigus et qui nargue le public, « au timbre original souple et sournois » (Carrera, 2001, 77). Il invoque en interview (non sans humour et ironie ?) l'arrêt de la cigarette, lui permettant de rivaliser avec Caruso. Marqueur identitaire, la voix nasale, si reconnaissable, a totalement disparu au profit d'une vocalité mielleuse sur de « la musique style proche de Mantovani, suffisamment terne pour être jouée comme musique d'ascenseur » écrit le critique musical Riccardo Bertoncelli à propos de *Self Portrait* (Scaduto, 1982, 318), une voix lisse marquée par le phrasé crooner à la Bing Crosby qui dénotait. Une mue vocale faite d'étrangéité devient une trahison sucrée, douceâtre, « une voix de chanteur des années trente, une voix de repas de noces » (Rémond, 2011, 42).

[709] Une partie de ce répertoire de *New Morning* a été écrit originellement pour une pièce, *Scratch* - basée sur la nouvelle de Stephen Vincent Benét *The Devil and Daniel Webster* - du poète et dramaturge Archie MacLeish. Le chanteur et sa femme Sara se rendent chez le metteur en scène mais le projet ne se fera pas. De MacLeish, Dylan dira : « Il apprécie mes chansons parce qu'elles touchent la société » (Dylan, 2005, 124).

[710]BLANCA SOTO, Eva. 2012. « Tempest de Bob Dylan, fatal et fataliste » in *Toute la culture*, 15/10/12 [Disponible en ligne]. Récupéré de www.toutelaculture.com/musique/tempest-de-bob-dylan-fatal-et-fataliste/.

Les deux albums se vendent bien auprès du public *mainstream* et dépassent l'audience habituelle du chanteur. Que pense réellement ce public, les critiques n'en disent rien. Ce dernier ne fait l'objet d'aucune analyse. Certains écoutent une voix différente « pas bonne mais agréable » (Gross, 1978, 96). Pourtant, cette voix à peine née et déjà discréditée, qui semble le fruit de la superficialité ou de la moquerie, selon Dylan dans ses *Chroniques, Volume 1*, ne sort pas de nulle part. Elle trouve ses racines dans son timbre de la jeunesse et celle de Minneapolis en 1958, lorsque la voix était douce, un peu sépulcrale, monotone ; c'est celle que l'on peut entendre sur ces premiers enregistrements de fortune et qui convoque Hank Williams sur *I'll Be Your Baby Tonight*[711].

La presse insiste sur le déphasage avec le public. Le choc de la transformation est cette fois un véritable défi qui creuse un fossé. Il semble alors définitif au regard des avancées technologiques introduites par l'album des Beatles, *Sgt.Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967 et des élans d'une désormais affichée contre-culture, cultivant le renoncement hippie et la révolte violente. C'était l'aveu d'un marqueur profond de discorde.

La voix de Dylan devient, à son corps défendant, un organe politique, quelles que soient ses orientations artistiques. Au début de la période suivante (1988-2006) et en lien avec celle traitée dans ce chapitre, son interprétation de *Masters of War,* le 20 février 1991 au Radio City Music-Hall de New York, offre une vision cauchemardesque et punk dans le vrai sens[712] du terme de la chanson ou du chanteur. « Certains crurent qu'il chantait en hébreu » rapporte Carrera (Guillez, 2021, 400). Proche de la glossolalie avec un phrasé complétement haché, Marcus écoute un « Dylan avalant les mots, les brisant et les fracassant jusqu'à ce qu'ils implosent, Dylan scandait sa chanson comme un fou hurlant en pleine rue : était-ce un sermon, une imprécation, une nouba de bastringue ou une fusillade ? » (2005, 50), résumant trente ans de carrière dans sa version tourmentée en quelques minutes de prestation.

4.2.3.3 Retour de scènes : la voix des années soixante-dix et quatre-vingts

Nous pouvons faire le même constat quant à la performance scénique. Deux digressions se dessinent aux réceptions divergentes. Les concerts de 1974 puis de 1975 reçoivent des accueils favorables, alors que les prestations de la décennie suivante feront souvent l'objet de critiques négatives (à l'exception, pour certains, de la période chrétienne pour l'intensité du chant et des

[711] *John Wesley Harding*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1967.

[712] La version punk de *Masters of War* de 1991 est dirigée contre la société du spectacle et l'*establishment* : c'est l'exécution d'une musique ruinée de l'intérieur par son intensité, sa vitesse, le bruit et les désordres comportementaux. Les punks dénoncent une société aux impératifs commerciaux impérialistes. Dénaturer la chanson par l'interprétation jusqu'à la profanation : le dégoût rejoint la forme et le fond. Il s'agit des "déchirures morales de l'interprète" (LE VOT, 2017, 115- 116 - note 75-), une musique interlope, une collision entre la réalité et la dureté de l'époque.

concerts avec Tom Petty and the Heartbreakers[713] en Australie en 1986[714], au répertoire conventionnel toutefois, mais aux interprétations inspirées), malgré les tentatives du chanteur de trouver de nouvelles formules.

Responsable chez Columbia, Clive James note que « l'expansion est souvent ennemie de l'intensité » du Dylan *performer* (Carrera, 2001, 57). La tournée 1974 avec The Band propose un son rock *Heavy Metal* (Shelton, 1986,326), une musique rapide et violente à l'opposé de la sophistication et de la lenteur de *Planet Waves.* Robbie Robertson analyse ce trop-plein d'énergie qu'une partie de la presse attribue au stress : « Dès qu'on commençait à jouer, les chansons devenaient agressives grandiloquentes *(bombastic)* » (Bon, 2016, 412). Si la voix était naturelle en studio, elle devenait pathologique sur scène. Ce triomphe est à rebours du précédent de 1965-1966. Neuf ans plus tôt, la nouvelle musique surpassait les écueils de l'industrie du spectacle. Gérard Le Vot discerne les contours flous des effets du succès : « La musique grignote en permanence la ligne de démarcation existant entre l'œuvre d'art et l'objet de consommation (commercialisation et la réification du rock) » (2017, 153). « Il chanta ses vieilles chansons avec du feeling, mais un feeling différent. Le mordant était parti. Restait une certaine tristesse. Il était sinistre et sentimental » (Gross, 1978, 125). La part d'identité perdue est le résultat du gigantisme, ce que Dylan reconnaît implicitement en conceptualisant le *Never Ending Tour.* Marcus attribue justement « la perte du *timing* du chanteur (jusqu'en 1992) à s'égosiller dans les grandes salles produisant un nouveau style vocal » (2013, 153).

Au concert de la Villette, à Paris pendant la tournée mondiale en 1978, le journaliste Alain Wais commente les mots et la technique de Dylan sur scène : « Dylan joue avec les climats : il lance les mots, agressifs et rageurs sur *Shelter from the Storm* : c'est l'histoire de ma vie [715] ». Dans le magazine *Rolling Stone*, David Fricke décrit le disque témoignage sorti en 1989, *Dylan and the Dead* (issu de la tournée de 1987), comme : « typique de la fin des années quatre-vingts pour Dylan : il suscite des attentes élevées, ce qui le rend fascinant, mais n'arrive jamais à les satisfaire, ce qui le rend frustrant[716] ». Les nouvelles formulations du spectacle, le divorce, et la religion modifient considérablement la voix du chanteur. Dans les années soixante, le chanteur, l'auteur et la musique ont chacun un espace clair et défini. Dans les années soixante-dix, les points de vue formulés par la voix, les textes et la musique s'entrechoquent.

[713]ARMSTROMG, Gillian, *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle*, HBO, 24 février 1986.
[714] La vidéo *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle* (résultat d'un travail médiatique comprenant images visuelles, télévisuelles et propositions publicitaires) répond au questionnement exposé par Auslander dans l'article *«* Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », sur les déterminations (l'endroit et l'écoute) des liens entre l'artiste et son œuvre passée et des liens entre l'artiste et son public (expériences somatiques du son et formes de connaissances culturelles préalables.
[715] WAIS, Alain. « Bob Dylan au Pavillon de Paris », *Le Monde,* 5 juillet 1978.
[716] FRICKE, David, « Dylan & the Dead », *Rolling Stone*, 23 février 1989.

4.2.3.3.1 Street Legal . Le disque charnière des années soixante-dix

Street Legal, paru en 1978, à la voix haute et dans le nez, album jugé mineur dans la discographie, joue un rôle majeur dans les années soixante-dix, à l'instar de *Another Side of Bob Dylan* en 1964, en projetant la décennie suivante. Le recueil évoque les cycles dylaniens que sont les sommets puis la chute et son corollaire, le vide, avant le rebond entre rédemption et réparation.

Les chansons qui résolvent la crise du divorce à peine prononcé en 1977, si elles reflètent l'acceptation de l'inéluctable, réfutent l'apaisement. La chanson avec des mots concepts au début des strophes (solitude, tendresse, haute société, notoriété, souvenirs, extase, tyrannie, hypocrisie, paradis, sacrifice, mortalité, réalité, égalité, liberté, humilité, simplicité) résume les seize années artistiques menées jusque-là. C'est par la religion que Dylan se départit des tourments du mariage, du bonheur conjugal devenu crise existentielle.

4.2.4 Religion et politique de l'incompréhension

Si pendant trois ans, à partir de 1974, le chanteur retrouve des réflexes qui plaisent à la gauche, sans pour autant renouer avec ladite chanson engagée, à l'exception de la défense du boxeur Rubin Carter, la conversion au christianisme est une détonation, qui prend une connotation tout autant politique que religieuse. Le journaliste et critique musical Paul Williams, qui suit la période chrétienne, s'interroge sur les choix du chanteur : « Est-il en croisade ? Met-il sa renommée et sa musique au service d'un mouvement qui est politiquement réactionnaire, socialement répressif et fanatique ? » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 84-85) ? Nous discernons une certaine analogie avec la période 1969-1970 pour des raisons différentes, bien que le rapport ambigu au succès (qui est une entreprise sociale) et la prise de risque (de l'individu) se rejoignent dans les deux cas. À quel moment avons-nous divergé (nous qui nous sommes identifiés à lui) ? se demande encore Paul Williams (*Le Monde Hors-série,* 2011, 84-85). Mais ce tournant est décisif et met en lumière, de manière évidente, des formes de moralisme que le chanteur avait jusqu'alors combattues. La lecture littérale de l'église Vineyard qu'il fréquente est à rebours de tout ce qu'il avait formulé, observé, dénoncé. Alors que *John Wesley Harding*, en 1968, pourfendait justement ces formes de rigorisme, tout en prônant des morales fortes mais ouvertes dans une perspective hébraïque d'étude et de réflexion universelle, « il écrivait [dorénavant] sur la moralité dans une structure politique » (Ducray, 1974, 108), ce qui changeait radicalement la donne. Perclus de certitudes entre 1979 et 1981, *l'apostat juif* se fait prosélyte, abandonne le répertoire séculier pour le seul gospel et la soul, entouré de choristes. Les commentateurs notent la disparition de l'ironie, de la distance et de l'humour. Si

les appréciations sont largement négatives dans l'ensemble, à l'instar de Marcus[717], d'autres louent l'énergie et le renouvellement des intensités scéniques, notant un chant superbe, ramenant à 1966 quand il était habité par sa musique : « Les shows étaient à la fois énergiques et mélodieux » (Guillez, 2021, 304). Robert Hilburn résume la situation en faisant l'éloge d'une musique excellente mais de paroles peu agréables (Cott, 2018, 417-420).

Paul Williams fait des distinctions pertinentes dans le territoire chrétien. *Slow Train Coming*, en 1979, ne contient pas les écueils de *Saved* en 1980. Ce serait, selon l'exégèse, un disque classique de Dylan, relevant « de son discours rebelle » (*Le Monde, Hors-Série,* 2011, 84-85). Il y avait « une bonne dose de mépris dans le ton [adopté] » et les points de vue sont à situer dans la perspective de ses œuvres anciennes comme *Ballad of the Thin Man* et *Like a Rolling Stone*. Williams remarque que nous/ce public n'échappons plus à sa vindicte, car nous sommes des non-chrétiens.

L'album *Saved* paru en 1980 est donc éreinté par la critique pour son contenu textuel, des textes qui épousent les sermons et le bréviaire, un album au service de la dévotion, de la joie, du service et de la gratitude. *Convenant Woman* consacre l'alliance entre le Seigneur et Israël : « concept du sionisme chrétien enseigné par la Vineyard Church » (Guillez, 2021, 310). *In the Garden* questionne les aveugles devant le Jésus sauveur. Certains y voient un questionnement autobiographique après 1966 « quand la foule voulait en faire un roi, Lui mettre une couronne sur la tête », image également répétée en 1975 dans la chanson *Shelter from the Storm*[718].

L'album *Real Live*, en 1984, condensé de la tournée européenne Dylan/ Santana montre les séquelles de la période chrétienne. Il n'y a ni prêches ni sermons. À la place, le mutisme devient la règle (les chansons et rien d'autre). Mick Brown, du *Sunday Times,* le compare « à quelques prédicateurs vengeurs de forêts vierges ». Dylan « sonnait comme un moraliste sans concessions » (Shelton, 1986, 501-502). Le journaliste Gilmore discerne de la confusion et analyse la prestation d'un artiste qui « donnait l'impression de rechercher désespérément un sens de la relation et de l'objectif visé » (Cott, 2012, 608), anticipant les mots de Dylan de *Chroniques, Volume 1*. La presse note un chanteur perdant le contrôle de son cheminement artistique.

Pour lutter contre l'adversité, Anthony Scaduto notait déjà son indifférence dès le début des années soixante : « il vivait dans un monde bien à lui et la chose ne le dérangeait pas plus que

[717]Greil Marcus toutefois évoque une période décevante mais note cette capacité dylanienne à transformer la vie par l'art : « au piano interprétant *Pressing On.* Une chose Magnifique. Il avait découvert quelque chose à travers sa conversion que je ne peux pas connaître (parce que Marcus est de confession juive) » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 63-66).
[718] *Blood on the Tracks,* Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan, 1975.

ça » (Scaduto, 1982, 34). Les périodes suivantes ne sont que des épisodes supplémentaires du refus de concessions dans un premier temps et d'unicité artistique.

4.2.5 La religiosité change de camp

Si la découverte de Woody Guthrie, « [avait été de] faire un pas de côté » (Bon, 2016, 99) par rapport au *process folk*, la chanson traditionnelle demeure la source de l'inspiration du chanteur. François Bon note la dichotomie entre deux univers proches mais abordés différemment. Dylan écrit depuis la tradition jusqu'à l'album *The Times They'Are A-Changing.* En 1964, il entend dépasser les influences pour créer un matériel plus original, moins codifié par le récit personnel. Nous parlerions d'autofiction aujourd'hui, mais Dylan y rajoute une dimension sociale évidente et non un récit nombriliste. Joni Mitchell en donne une définition pertinente :

> Bob Dylan m'a inspirée avec cette idée du récit personnel. On s'adresse à quelqu'un dans la chanson. Comme quand il dit : « *Tu as un sacré culot, de dire que tu es mon ami ».* Personne n'avait jamais écrit des chansons comme ça. Il s'exprimait de manière très personnelle et très forte. Il m'a poussé à personnaliser mon travail [719].

Le passage de la guitare acoustique à la guitare électrique figure le choc esthétique ou une esthétique du choc **«** par le renouvellement des modes de narrations » **(**Karsenty-Ricard, 2005, 12) que Dylan retient comme une leçon brechtienne. L'artiste entame un projet qui sera pour lui une boussole, s'assignant la tâche de modifier l'existant par le point de vue. Il était au début de ce que Marcus établit comme « une musique tellement riche [qui allait transformer] plus l'époque qu'elle ne la représentait **»** (Marcus, 2013, 211-212).

4.2.6 Un passéisme sans la nostalgie

La prise de distance de la fin 1964 avec les genres du folk, du blues et du *country blues*, est oubliée à partir des années 1990. Dylan les réactive, comme le montre l'écoute des six albums de chansons originales jusqu'en 2021. Pour en comprendre les enjeux, Van Ronk définit la *folk music* comme « un Blanc qui chante du blues [avec] un son qui oscille entre la puissance du cri et la descente vers le murmure rauque » (2013, 218). Nous pouvons d'ailleurs noter un certain nombre de similitudes sur la désuétude des genres folk et blues entre les débuts des années soixante et les années quatre-vingt-dix, deux périodes clés dans la carrière du chanteur. Ce même Van Ronk rappelle que « le blues [dans la première période citée] avait été traité par-dessus la jambe, soit comme forme primitive du jazz, soit comme un coin de mouchoir de la tradition folk » (Van Ronk, 2013, 150). Le jazz passé de mode, qui était éclipsé par la folk, et

[719]KUPERBERG, Clara, KUPERBERG, Julia, *Joni Mitchell, le spleen et la colère*, Arte, 2022

le *Rhythm and Blues* au début des années soixante, refait surface au milieu des années deux mille dix (Rotolo, 2009, 231). Dylan estime ces genres musicaux, au regard du public, toujours dépassés ou au mieux à côté de la mode. Mais si le début des années soixante prépare la trilogie rock 1965-1966, les recueils de 1992-1993 préparent celle de 1997-2006.

4.2.6.1 Intégrer des méthodes anciennes pour en projeter d'autres

Les arrangements, le son de la voix, le choix des micros et la coloration musicale laissent entendre clairement les influences dont Dylan se réclamait au début des années soixante. Nous avons formulé l'étiquette suivante d'un passéisme sans la nostalgie, autour des voix des vieux *bluesmen* et des vieilles *folksongs* (mélange de *blues*, *bluegrass* et ballades) déclenchant le processus qui aboutira à un nouveau répertoire fondé sur les thèmes de la narration et des personnages intemporels. Selon Marcus, *Chroniques, Volume 1* montre l'élan réel pour la musique folk plutôt que pour la scène folk new-yorkaise *(Le Monde Hors-série,* 2011, 64). Daniel Lanois loue la capacité de réinvention de Dylan : « Il avait besoin de retrouver ses racines » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 110). Les succès d'estime des deux albums de reprises « sous-estimés car peu écoutés » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 63-66) lui offrent un nouvel élan. En 1992, dans *Good As I Been to You*, enregistrée en une après-midi, puis *World Gone Wrong* en 1993, au corpus planifié autour du blues rural*,* Alain Rémond évoque « un immense artiste qui s'efface devant d'anonymes chanteurs oubliés » (2011, 184). Les vieilles chansons d'amour et de mort, à peine modernisées, évacuent pureté et authenticité : « d'une voix sombre, amère, châtiée, chant[ant] comme s'il savait qu'elles contiennent la vérité de l'existence » (Marcus, 2013, 309).

Il serait d'ailleurs plus juste d'évoquer l'éducation plutôt que les racines. Ces relectures agissent comme une introspection libératoire : « [se réalisant] en tant que guitariste, [et]en faisant fi des clichés : prophète, prisonnier du mythe, de la Contre-culture, une série de fariboles » (Marcus, 2013, 316). Les chansons anciennes portent en germe toute la culture et la religiosité que réclame le musicien. « La citation biblique est filtrée dans la tradition folklorique et littéraire : le bien et le mal vivent dans le même lieu » constate Alessandro Carrera (Carrera, 2017, 66)**.**

Time Out of Mind, le trentième album studio, publié le 30 septembre 1997, est porteur de ces « folk et blues [qui] ont façonné [sa] propre culture » (Dylan, 2005, 264). Dans ce déploiement, Carrera dévoile chez Dylan « un amour sénile pour la grande chanson américaine des années vingt aux années cinquante du jazz, au swing, à la ballade romantique puis la dérive vers la pop des années cinquante puis soixante » (2017, 51) que consacre d'ailleurs le livre de 2022 *Philosophie de la chanson moderne* : « [une] mémoire ambulante de la musique américaine, un

crooner tardif » (Skoreski, 2012,7). La trilogie Sinatra creusait ce filon jazz / crooner, davantage étonnante que le chanteur gospel/soul de la fin des années soixante-dix. L'album *Shadows in the Night* (2015) comprend exclusivement des reprises de succès des années 1940 et 1950 popularisés par le crooner américain suivi par *Fallen Angels* en 2016. *Triplicate* conclut cette trilogie en 2017 avec des titres interprétés par Frank Sinatra, sauf *Braggin'* de Tony Pastor & His Orchestra. Pour cette trilogie 2015-2017, Dylan « qui ne veut pas faire du Dylan » avait fait appel à l'ingénieur Al Schmitt, familier des enregistrements standards interprétés par Sinatra, montrant son respect de l'histoire musicale qui le précède (Guillez, 2021, 527).

4.2.7 Le travail d'équipe insuffisamment souligné

Keith Negus[720] consacre une étude à la manière dont Dylan est devenu un artiste d'enregistrement. Entre proposition individuelle et travail d'équipe, le chercheur souligne utilement l'importance des individus de l'industrie de la musique dans la promotion de la carrière du chanteur. Les rôles joués par des personnalités telles que Robert Shelton, le dirigeant de Columbia John Hammond, le manager de Dylan Albert Grossman, les producteurs Tom Wilson, Bob Johnston, Daniel Lanois plus tard, les musiciens comme Mike Bloomfield, Benmont Tench, Bruce Langhorne, Charlie MacCoy, Jim Keltner, Richard Manuel, Steve Douglas, Clidye King, Al Kooper, G. E. Smith le premier guitariste du *Never Ending Tour* sont sans doute inestimables. Ces complicités artistiques ou de choix de carrière ne doivent pas être sous-estimées mais rééquilibrées dans le processus final. D'ailleurs, Dylan le reconnaît lui-même. « Il n'était pas fiable pour fabriquer des disques, la fabrique de disques n'était pas son truc de base » (Guillez, 2021, 320). Daniel Lanois infirme, en partie, ce mythe d'une indifférence toute dylanienne pour le travail d'enregistrement. Il vante un artiste qui s'implique énormément en studio et va à rebours de l'image pressée ou dilettante qui lui est accolée à Dylan (*Le Monde Hors -Série, 110*).

4.3 Les opinions très variées des publics de Dylan : des malentendus quelles que soient les périodes

« C'est une erreur de croire nécessairement faux ce qu'on ne comprend pas[721] », *Lettres à l'Ashram de Satyagraha*, Gandhi.

Le public (et ses déclinaisons, les masses, la foule) fait peser la servitude ultime sur les épaules de l'artiste, celle d'être satisfait, quels que soient les chemins empruntés ou à emprunter. Ses exigences décident de l'orientation d'une carrière et la plupart du temps de son corollaire, à

[720] ELLIOTT, Richard, *« Keith Negus, Bob Dylan* », *Volume!* 9 : 1 | 2012, 181-183.
[721] GANDHI, Mohandas Karamchand, *Lettres à l'âshram de Satyagraha*, Paris, Albin Michel. Paris, 1989.

savoir l'immobilisme au prix de la satisfaction. Quoi qu'il en soit, les mécanismes de la rencontre échappent en partie à l'analyse objective car « la musique se développe à l'intérieur des gens, entre des gens ou entre des groupes de gens, avec leurs conditions de vie et avec leurs positions respectives dans les forces productives de la société » (Guiberg, 2008, 135-161). L'objet artistique répond à la double injonction d'être confronté à la société et à l'individu pour en montrer l'unicité.

Avoir un public sous-tend donc l'idée d'un collectif unifié, homogène, indifférencié autour d'une direction, de rites partagés, bien que cette définition réduise la palette des possibilités. Quelques artistes essaient toutefois de s'arracher aux injonctions et à inventer ou (se) réinventer des auditoires, quand celui (ou ceux) en place ne correspond(ent) pas aux directions nouvelles.

L'opposition la plus discernable dans le domaine de l'*Entertainment*, concerne le public du disque et le public du concert.

4.3.1 Artiste/ public/ société/ une série de questions entremêlées

Fort de milliers de concerts, que dit le rapport de Dylan à l'existence, à son travail, à l'altérité, à la création et au public ? Quelles sont les motivations profondes qui expliquent les longues tournées annuelles depuis 1988 mais, de fait, quasiment ininterrompues depuis 1974[722] ? L'opinion retient l'image d'un artiste passant sa vie sur scène mais n'aimant pas son public, ou pour le moins se défiant de lui. Ce n'est pas la moindre des contradictions des hautsfaits dylanien. Alors, pourquoi celui qui a donné des milliers de concerts continue-t-il de passer un tiers de l'année sur scène, et cela depuis 1988 ? Comment un artiste qui se projette dans une démarche d'efforts, de décodage de références musicales et littéraires, et de distance critique se donne pour objectif d'amener d'autres publics à son art, reconnaissant lui-même ne pas être un « artiste *mainstream* » (Marcus, 2001, 633) ?

Par quelles transformations ou permanences dans les relations sociales, la rencontre a-t-elle pu avoir lieu, alors que la voix, le chant et les postures contrevenaient aux modèles de l'époque ? Au diapason de sa situation personnelle, Bob Dylan a-t-il voulu évoquer les mutations de la société américaine pour imposer de nouvelles tendances ou simplement faire découvrir ou redécouvrir l'existant ? S'est-il laissé ainsi guider librement sur les axes de la musique américaine, en suivant l'histoire sans ordonnance ou alors en acceptant de se laisser guider par les circonstances ? Dans cet entre-deux, Bob Dylan a été présenté comme un chanteur individualiste mais cette image correspond-elle pleinement à la réalité ?

[722]Mis à part les années 1967, 1972, 1973, 1977, 1982, 1983 et 2020[722] , le chanteur est toujours en tournée : informations référencées sur le site https://www.bobdylan.com.

Comment manie-t-on l'ambiguïté et l'ambivalence – de part et d'autre de la scène – et, selon les périodes, la dispute ? Comment se sont constitués et destitués les publics successifs autour du chanteur ? Comment se sont-ils agglomérés ou dispersés ? Pourquoi les auditoires fidèles si souvent échaudés par les prestations de Dylan continuent-ils de suivre son travail scénique, y reviennent avec des doutes, car si la « déception n'est jamais totale » (Skoreski, 2012, 14) pour certains, d'autres y retournent avec la certitude d'être déçus [723]? Parmi les suiveurs une sous-catégorie apparaît : comment se fait-il qu'un artiste qui se définit sans public fidélisé suscite autant d'idées fixes ? Fort de cette situation, David Kinney, le lauréat du prix Pulitzer, traite l'obsession et la manie du fan dans *The Dylanologists Adventure in the Land of Bob*[724] en 2014.

Entre satisfactions et insatisfactions, par quelle stratégie d'évitement ou de re-co-construction, publics et Dylan ont-ils agi et réagi, les premiers pour cheminer avec l'artiste soixante-trois ans durant et le second en voulant déplacer sans cesse le socle pour perdurer dans le système de l'*Entertainment* ?

4.3.1.1 Périodes artistiques et scéniques en parallèle

Pour traiter ce chapitre consacré aux liens et aux malentendus entre le public et Dylan, rappelons les quatre périodes artistiques de Bob Dylan déterminées dans cette thèse (1961-1968, 1969-1988, 1988-2006, 2007-2025). Pour la présence sur scène, nous déterminons, trois périodes distinctes : les années 1961-1966, puis 1967-1988 (avec une subdivision, 1967-1973) et enfin la dernière depuis 1988 à aujourd'hui (avec une subdivision à partir de 2007).

Entre la frénésie créatrice des années 1962-1968 et le retrait de scène le 27 mai 1966, Bob Dylan passe de l'anonymat au sommet de la musique populaire et mondiale, en créant ou en anticipant les esthétiques à venir qui firent de lui, à son corps défendant, un porte-parole. La deuxième période se subdivise entre absence et présence. Entre 1967 et 1973, l'absence est la norme, avec seulement sept apparitions[725] jalonnant les années du bonheur familial. Puis, entre les années 1974 et 1988 – qui correspondent aux séquelles de la conjugalité (et du remariage) – le chanteur donne des centaines de concerts sous le format traditionnel ou conventionnel, période que nous pourrions définir comme contemporaine, afin de suivre notre logique sous le couvert de la modernité. En 1988, avec le concert de Concord, Bob Dylan inaugure le concept du *Never Ending Tour* qui chamboule le rapport à la scène et au public. Le 19 avril 2019[726], trois mille concerts plus tard, avec la réappropriation des répertoires, une autre carrière s'est

[723]« C'est vrai que personne ne réussit à décevoir comme il sait le faire… et pourtant pour chacun d'y retourner l'année d'après … toujours le même médicament amer et inévitable » Traduit par Nous. (Carrera, 2017,126).
[724]KINNEY, David Francis, 2014. *The Dylanologists Adventure in the Land of Bob,* New York: Simon and Schuster.
[725]cf. ANNEXES II. La présence sur scène. Concert de l'île de Wight. Apparitions au concert pour le Bangladesh et du Chili. Hommage à Woody Guthrie. Apparition télévisée au Johnny Cash Show. Invitations aux concerts de The Band le 14 juillet 1969, à la Southern Illinois University Edwardsville, puis à the Academy of Music, 31 décembre 1971, aux concerts de John Prine à New York.
[726]Alessandro Carrera recense 6000 heures de musiques et 500 jours pour tout écouter (Carrera, 2017, 10)

édifiée sur le socle de la première (même si le puisement à ce socle diminue avec le temps) en dépit d'intentions différentes. La période des retours aux racines avec les disques de chants traditionnels *Good As I Been to You* et *Gone World Wrong* de 1992-1993, engendrera les œuvres originelles de 1997 à 2006, puis le corpus de la vieillesse 2009 à 2025 (avec une part accordée aux reprises et, à travers leurs mises en abîme la parution de nouvelles chansons). Insistons, encore une fois sur cet aspect décrit ailleurs dans ce travail : le chanteur, en se déconnectant en quelque sorte du monde en 1988, applique des règles (jugées par lui éternelles) qui n'ont plus court au moment où il les utilise.

Afin d'étayer notre thèse entre les permanences et impermanences des séries de concerts du début des années soixante à nos jours, nous étudierons en parallèle les interactions entre le chanteur et les auditoires : une voix discordante au sein de l'approche collective (dans les cercles de la *folk music* en 1960-1964), le passage de l'acoustique à l'électrique entre rejet et adhésion en 1965-1966, la relation invisible en 1967-1973, le triomphe et la désillusion (1974), le communautarisme (avec la *Rolling Thunder Revue* en 1975), les audiences immenses et les affres de l'inspiration (1974-1987), l'acrimonie des foules en 1966 et en 1979, pendant la période chrétienne, le refus des compromis dans la construction des *setlists* (1979-1981), la tournée *Rough and Rowdy Ways* depuis 2021, des grandeurs et des décadences du *Never Ending Tour* délimitant et différenciant une période de trente-sept ans d'avancées, de retours, de surplace artistique.

4.3.1.2 Approche des publics de Dylan

Peu d'ouvrages se penchent sur la sociologie des publics dylaniens (sinon dans les comptes rendus parcellaires des prestations dans certaines parutions ou dans la presse). Le public qui l'accompagne s'est constitué puis défait dans un mouvement cyclique, au gré des pérégrinations du chanteur dans le répertoire américain et anglo-saxon. Les premiers auditeurs sont témoins et acteurs. Il s'agit de la bohème artistique et mixte de Minneapolis puis de celle Greenwich Village. Van Ronk s'accorde à dire que : « Vous écriviez pour vous, cela va de soi, et pour le public, mais au fond surtout pour la communauté, un auditoire aussi bien instruit que prompt à la critique » (2013, 344). Les opinions des artistes ne différaient pas de celles du public. Dylan gagne le respect de ces confréries créatrices, surprises par la qualité de ses chansons. Entre 1962 et 1965, c'est un public militant (mixte et intergénérationnel), intellectualisant, et universitaire blanc qui accueille favorablement le répertoire des droits civiques (Rotolo, 2013, 19). L'obsession de ce genre musical pour la politique l'éloignait des musiques commerciales et du *Revival Folk*. Grâce aux reprises de son corpus aux concerts en duo avec Joan Baez, Dylan

touche également un public plus âgé, autrefois réformateur, mais devenu conformiste, qui plébiscite un « monde folk policé qui chantait de manière transparente » (Van Ronk, 2013, 278).

Mais l'avantage du folk, c'est que tout le monde pouvait y trouver son compte. La jeunesse blanche américaine (puis australienne et européenne), qui précède 1968, s'agrège au public folk initié sous la pression des courants en vogue des années soixante. Cette partie *éclairée* des audiences joue le jeu de l'exploration et de la découverte.

Pendant son absence entre 1966 et 1974, les chansons de Dylan deviennent la bande son des luttes contre la guerre et des nouveaux mouvements protestataires, consacrés par le concert de Woodstock en 1969. L'acte II du rapport au public a pour espace et territoire la vie à la campagne puis le retour à New York (et dans ses alentours) avant l'installation en Californie. Le public marginal qui se manifeste s'octroie le pouvoir de passer sans ciller de la sphère publique à la sphère privée, comme le rapporte Sara Dylan à un journaliste du *World Journal Tribune* : « Nous avons peur que toutes sortes d'abrutis viennent l'embêter… On est très seuls ici (…) Nous n'allons jamais en ville » (Shelton, 1986 382). Cette frange que Dylan juge parasitaire (et qui peut apparaître déjà sous forme métaphorique dans *Visions of Johanna*) est abondamment décrite dans le chapitre II de *Chroniques, Volume 1*. Le retour à New York sera plus douloureux encore avec l'apparition du dylanologue auto proclamé Alan Weberman « menant des délégations politisées devant sa maison du Village » (Shelton, 1986, 419). Ce reliquat d'audience s'accroche à vouloir entendre ce que Dylan ne dit pas ou ne dit plus, continuant à l'envisager sous les traits d'un gourou. Deuxième marqueur déclenchant les séquelles durables, le chanteur et, à travers lui, sa famille, vivent en retrait, tout en continuant à subir les effets de la reconnaissance.

L'artiste américain se défend par le refus du signifié. Ce que lui font gagner les disques *Nashville Skyline* et *Self Portrait* (cf. les *Bootleg Series* parus bien plus tard, plus éclairants et plus justes sur les choix du chanteur, et moins stéréotypés surtout), c'est un public *désengagé* de la militance (variété et *country music*) qui participe de la redéfinition du style du chanteur, juste après les sommets de la notoriété et de l'influence.

L'ensemble se retrouve en 1974 pour la tournée Bob Dylan/The Band : « [La tournée] se mua en festival médiatique, en retour au bercail, en réunion quasi religieuse, semi-politique, pour les fans nouveaux et anciens » (Shelton, 1986, 438). La jeunesse des années soixante-dix partage dorénavant les salles avec la génération des *sixties*. Par réaction, le tour suivant est « œcuménique ». Dylan cherche une autre manière d'envisager le public, autour de la notion de spontanéité. La tournée 1975 mélange les spectateurs, ceux qui vont d'habitude au concert avec les néophytes, les curieux, et ceux qui viennent voir d'autres artistes (qui n'étaient pas spontanément intéressés par la performance dylanienne). La deuxième partie en 1976, *Rolling*

Thunder Revue II, est critiquée pour le choix des grands auditoriums sur le thème de l'appât du gain : « on va jouer dans tous les endroits où on peut mais il y a aussi un tas de dépenses à couvrir » se justifie Dylan (Shelton, 1986, 464).

La baisse relative d'intérêt en Amérique du Nord pousse-t-elle Dylan à se tourner vers l'international ? La tournée mondiale de 1978, « forte expression de volonté de solidité et de progrès artistique » (Shelton, 1986, 486- 489), rencontre le succès mais pas avec le public américain. La presse évoque l'essoufflement et le trauma entre la personne et la *persona* : « le Chemin de Las Vegas »[727] pour l'accoutrement scénique et les arrangements et la tournée pour la pension accordée à son ex-épouse, conséquence du divorce. Pourtant, une autre carrière se dessine sous le coup des aléas de la vie et du destin. Elle portera ses fruits de nouveau plus tard.

Le public qui change avec l'orientation chrétienne fait entendre une autre demande faisant déjà écrire à Shelton : « il nageait à contre-courant. Le public ne le rattrapa jamais tout à fait » (1986, 497-498). Le tour européen et nord-américain de 1981 rééquilibre le répertoire chrétien avec celui du tour de chant antérieur. Toute l'ambivalence se cache dans le constat. Les chansons sacrées « ont été interprétées avec une implication qui, à [son] sens, faisait défaut dans les compositions séculières » (Shelton, 1986, 498-500). C'est ce que j'ai pu observer le 21 juillet 1981 à Avignon[728], lors du dernier concert de la période chrétienne.

Il convient, ici, d'évoquer les accointances avec le public afro-américain grâce au répertoire. En effet, ce public ne va pas aux concerts de Dylan en masse. Toutefois les artistes noirs ont toujours approuvé ses chansons. Le répertoire des droits civiques et le gospel de 1979-1981 ont été chantés par les plus illustres artistes, de Stevie Wonder à Alicia Keys[729].

Parenthèse ou aparté, défiant son public fidèle au lieu de l'assouvir, malgré les quolibets qui accompagnent la conversation, à l'instar des séries de concerts au *Fox Warner Theater* en 1979 et 1980, les préoccupations religieuses chrétiennes divisent autant qu'elles affirment la cinétique. Elles offrent des territoires nouveaux en termes artistiques et d'audiences[730] – pour qui sait écouter, en dépassant les aspects textuels : « [une partie ses détracteurs] appréciait la passion qu'il mettait dans la musique [et dans l'interprétation] » (Shelton, 1986, 497). Le chanteur élargit son spectre (un public important mais de niche) mais perd significativement du terrain avec son premier public.

Au contraire, la tournée européenne de 1984, qui revisite surtout les chansons de 1962 à 1966, s'appuie sur les acquis et sera taxée de nostalgique par la presse. Joan Baez, qui chanta deux fois sur les premières dates du tour, réfute l'argument : « Dylan ne prend pas en considération

[727]« Son aspect et son nouveau groupe indiquaient « le chemin de Las Vegas (…). Une formule choc, « la tournée pour la pension » fut reprise çà et là » (Shelton, 1986,489)
[728]Le rituel : Les musiciens se mettent en rond et se prennent la main pour une prière
[729]Il faut rappeler que John Hammond (découvreur de Billie Holliday, Teddy Wilson, Benny Goodman, Count Basie) est un lien entre Dylan et les artistes noirs (Rotolo, 2009, 152), le producteur percevant le chanteur comme un descendant de l'héritage musical des Noirs.
[730] Le gospel, le *Call and Response* et le chœur de chanteuses, seront pérennes entre 1978 et 1987.

le public » (Shelton, 1986, 501). Après le concert de Hambourg, le 31 mai, Dylan refuse de se produire avec elle en duo. Elle quitte la tournée après le concert de Nice le 17 juin. Nous y avons assisté et l'opinion de Joan Baez est discutable, mais le choix des chansons éveille la nostalgie, c'est incontestable[731]. Les tournées mondiales avec Tom Petty and The Heartbreakers en 1986 et 1987, sur le même schéma mais avec un groupe plus solide, attirent un public international plutôt aisé, mature, intellectuel mais aussi *mainstream* (à l'image des spectacles des années quatre-vingts) ainsi que *les curieux voulant voir le mythe,* pour récupérer le temps perdu. Cela fera dire à Dylan qu'il était un troubadour déconnecté et déphasé, un rimailleur des temps d'hier dans sa biographie (cf. chapitre 3.1).

Toutefois, la seconde partie de la tournée mondiale (après l'épisode – analysé dans la partie 2.2 – de la série des six concerts avec le Grateful Dead, ces musiciens lui intimant de jouer des chansons oubliées, annonciatrices d'une nouvelle philosophie – à savoir se surprendre soi-même pour surprendre l'autre –), fait entendre une réaction résolue, comme lors du concert à l'Earl's Court de Londres. L'artiste ne se laisse pas « emprisonner par les attentes du public, tout en étant capable d'afficher complet les six soirées et de recevoir deux ovations, tout le monde debout, cela a toujours été le talent particulier à Dylan » constate Mick Brown du *Guardian* (Shelton, 1986, 500).

Thomas Sotinel résume le décalage que l'artiste vit, de la fin des années soixante-dix aux début des années quatre-vingt-dix, conséquence d'expectatives biaisées : « D'albums ratés en concerts bâclés, le vrai Dylan, celui qui vit, fait de la musique, intéresse moins le public américain que le mythe Dylan[732] ». Dit autrement, il cherche à « établir une ligne de séparation dans sa carrière – il a été très longtemps prisonnier de l'histoire qu'il faisait » (Marcus, 2013, 166), le chanteur y parvient en 1988. Il se projette dans un rééquilibrage réel face au public, avec la volonté farouche de restreindre des attentes ou les exigences du vouloir/entendre à tout prix. Le principe général est un amalgame conscientisé de toutes les démarches sur scène tentées auparavant, en s'appuyant sur le principe du *garage band* de la tournée de 1984 en Europe, et de la *Rolling Thunder Revue,* surtout celle de 1975. Il faut aller chercher le public, là où il est, et non le recevoir passivement dans les salles de spectacles renommées. Enfin, la surprise tiendra le premier rôle entre le remaniement des musiques, des arrangements, du positionnement et parfois des textes.

En effet, le principe d'un tour annuel de cent dates dans des salles petites ou moyennes entend répondre au discrédit entre l'artiste et son répertoire. Il décide de s'attaquer aux certitudes en présence. Le public, toujours à majorité blanche en Amérique, ou mélangé dans le monde

[731]Sources personnelles. Nous avons assisté aux spectacles de Nice et de Grenoble.
[732]SOTINEL, Thomas, « À la porte du paradis : Bob Dylan sort vivant d'une tentative de canonisation cathodique » in *Le Monde*, le 18 octobre 1992 [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/10/18/musiques-a-la-porte-du-paradis-bob-dylan-sort-vivant-d-une-tentative-de-canonisation-cathodique_3894194_1819218.html

(l'Europe d'Ouest en Est, Israël, l'Amérique du Sud, l'Asie du Sud-Est et la Chine) est invité à écouter autrement. En 1988, l'audience des années soixante perd définitivement la primauté et tend à disparaître. Les jauges confondent toutes les décennies, dans un mouvement initié au milieu des années soixante-dix. Une jeune fille nommée Alice[733] assistait à son deuxième concert dylanien à Aix- en-Provence, le 27 mai 2023, lors de la tournée *Rough and Rowdy Ways* après avoir aimé une chanson du dernier album, *My Own Version of You*. Le pari d'individualiser la salle, sans les sujétions de groupes, de générations, de chapelles musicales est réussi. On va au concert de Dylan sans *a priori* ou avec moins d'*a priori*.

4.3.2. État des lieux : le public face à ce que Bob Dylan propose, impose ou induit sur scène

Dès les racines de son succès, Bob Dylan, en assimilant les codes, montre paradoxalement des formes d'intransigeance vis-à-vis du public. Le chanteur mène des combats contre le conformisme, contre les genres musicaux standardisés voire stéréotypés. La jeunesse et la classe moyenne supérieure (se rajoutant à un socle d'âge mûr), idéaliste et progressiste, composera le socle de son public de la première heure, comme le démontrent l'obtention puis le discours du *Prix Tom Paine pour les droits civiques* en 1963, honorant une personnalité ayant combattu et défendu la liberté et l'égalité (remis par l'E.C.L.C., le Comité de secours aux libertés civiques). Cet épisode abondamment documenté, montre une scission entre la jeunesse d'alors, issue des années cinquante, se défiant des orientations de la génération précédente, devenue « cacique de la vieille gauche, dans leur toute neuve sécurité bourgeoise et leur radicalisme édulcoré [de John Henri Faulk à James Baldwin] » (Shelton, 1986, 206). Le discours de Dylan provoqua des remous, car à l'instar de ses chansons, il prônait (maladroitement ce soir-là) la distance avec les morales empreintes de manichéisme. Ses grandes chansons de l'époque, relayant les préoccupations du temps, compartimentent deux publics. Le premier est lettré et expérimenté. Le second est jeune et actif autour des luttes des temps présents. Ces deux catégories vont s'affronter nettement dans l'univers dylanien (déjà dans les luttes entre le nouveau et l'ancien visage du folk, décrit dans le chapitre 3.1). Cela perdurera, sous différentes formes, à travers le temps. Il y aura les récalcitrants et les sensibles. Si le rejet de toute évolution pour les premiers est constant, pour les seconds, les approches demeurent mouvantes. En étudiant les concerts, découpés par périodes, et en comparant des différentes tournées, nous pouvons observer certaines contradictions latentes de l'artiste entre 1974 et 1988. Mais les leurres que s'inventent les publics demeurent, prêtant à l'artiste des intentions qu'il n'a pas. L'écart se mesure entre ceux qui aspirent à la découverte et qui sont

[733]Observation personnelle fait sur place le soir du concert.

dans l'écoute attentive, alors que le second public se contente de l'attente. Quels que soient ses positionnements et postures, le malentendu s'installe et dure même quand les infléchissements de part et d'autre prennent le dessus. Pendant la période des droits civiques, nonobstant la radicalité qualitative reconnue d'auteur-compositeur, la tiédeur de l'homme engagé est condamnée. Le principal grief visualisé par son public est le détachement, le fait que l'on ne puisse pas le situer. Pendant la période rock, la thématique de la trahison est de mise (le public folk regrette l'homme « velléitaire » des droits civiques, composant des hymnes puissants pour les militants). Pendant la période chrétienne, on vilipende son extraction de la gauche vers le conservatisme triomphant de l'époque Reagan, traité conjointement au son des trompettes de Jéricho sur la trahison de sa judaïté. Bob Dylan s'est attelé à éveiller la curiosité du public à grand renfort du renouvellement des genres musicaux, à l'intérieur de son répertoire, sa voix étant l'instrument pour interroger la doxa.

4.3.2.1 Voix irritante, repoussante ou attirante. Style et positionnement 1960-1965

La première des confrontations entre Dylan et son public est un style au service d'une voix, bien avant que n'entre en compte la composition des chansons. Ce phénomène a été longtemps passé sous silence. La voix est ce fil à retordre ou créant une certaine fascination pour le dissensus jusqu'à l'évitement de l'insensibilité. « On aime détester Bob Dylan » est encore de nos jours un créneau indépassable.

Les premiers témoins sont déconcertés, voire consternés ou alors charmés. Parfois, les trois possibilités agissent. Dès 1962, la joute est quasi permanente et augmente. En cause, la rugosité vocale (cette voix dissonante, irritante, exaspérante pour les canons de l'époque) qui se conjugue à la radicalité des chansons et enfin aux postures du « Middle West ». Pourtant, cette proposition musicale et vocale nouvelle, non discrétionnaire dans le monde du spectacle, fournit une audience nouvelle du fait de son étrangeté. En 1963, Marcus se rappelle l'expérience de son premier concert Dylan, relevant le défi que constituait la présence de ce jeune chanteur, en refus d'être perçu, tout en voulant laisser une trace singulière et ineffaçable chez l'auditeur (2005, 38)**.** De son côté, le chanteur reconnaît la réalité ou le subterfuge déclarant dans une interview à Izzy Young, le possible ou probable faussaire : « Souvent ceux qui m'écoutent la première fois, me disent que ce n'est pas de la folk musique » (Scaduto, 1982, 123), propos qui affleure dans le film de Todd Haynes.

À l'époque où il forge son succès, la signature vocale est cette signature pérenne. Les premiers ressentis décrivent une sidération. Terri Van Ronk, qui servit d'imprésario au chanteur débutant, rapporte la réaction négative du public sur les scènes ouvertes des campus :

« Personne ne voulait de lui » (Bon, 2016, 122). Dave Van Ronk se souvient que les soirées au *Gerde's Folk City* jouaient souvent en sa défaveur. Les réactions étaient « un mélange de tension et d'indifférence » (Scaduto, 1982, 91). En Californie, en 1964 : « Plus ou moins en état de choc (…) les gens de la côte ouest n'étaient pas préparés à sa manière de chanter », « les gens riaient pendant son show » (Hajdu, 2016, 216). La fille de Lee (le propriétaire du *Scholar*, un club de Minneapolis) était furieuse de l'entendre : « Dis à ce garçon de se taire ». « Parce qu'il chante sur une note seule. Les gens ne le supportent pas » (Scaduto, 1982, 42-43). Le chanteur et ami Happy Traum résume la pensée générale en 1961 : « On le laissait monter sur scène pour le dernier set, et faire ses chansons. Mais il en rajoutait, il était désaccordé la moitié du temps, et il faisait fuir les derniers qui restaient » (Bon, 2016, 128).

Cette première période ne détermine-t-elle pas et n'explique-t-elle pas en partie les suivantes ? Le soutien ne vient pas du public, mais des artistes à la fois témoins et impliqués dans le processus de la chanson (dépositaires de l'esprit communautaire et des places fortes de la *folk music*) et de visionnaires comme le producteur John Hammond, permettant de surmonter les goûts de l'époque et les esthétiques en place. La cassure et la brèche apparaissent dans les concerts communs avec Joan Baez entre 1963 et 1965. La chanteuse et les organisateurs demandent au public d'écouter ces formes vocales et interprétatives jugées extraordinairement discordantes. Le public, qui vient écouter Joan Baez, attend des prestations issues de l'héritage et de la norme du chant. Le chanteur de 1962 à 1964, signe en partie ou du bout des doigts, un pacte décidé par le public, situation analysée à maintes reprises, de Marcus à Auslander. La toute dernière tournée acoustique du printemps 1965, en Angleterre, couronne et stigmatise les carcans de ceux qui vouent l'artiste à l'automaticité. Ce dernier devait jouer le jeu afin que la salle s'y retrouve : « En 1965 je savais ce qui allait arriver » (en solo ou en duo avec Joan Baez) : « L'audience connaissait son rôle. Elle attendait que l'artiste connaisse le sien » (Marcus, 2005, 76). Dès la première phrase, le public doit savoir ce qu'il en est et ce en quoi il se reconnaît. Il doit connaître la suite : « pour affirmer haut et fort que le concert leur donnerait ce qu'ils attendaient, ce qui prouverait ce qu'ils étaient bien à leur place » (Marcus, 2005, 78). La personne et la *persona* se situent sur un même plan au service d'un projet collectif qui dépasse l'espace de l'individu. Cependant, ces spectateurs militants, en imposant leurs chimères à l'artiste, lui permirent d'acquérir une aura, un intérêt, puis le succès : « une mobilisation au nom de principes politiques et moraux (…) qui se révélait également être une mode et une réelle opportunité du point de vue commercial » (Hajdu, 2018, 161). Dylan paraphrase ses propos dans le discours du *Musicare*, abondamment cité dans ce travail. Le chanteur allait s'en servir pour déclasser les attentes. En affinant l'analyse, nous proposons deux visions disjointes, qui cernent le répertoire.

L'auditoire traditionnel se sent propriétaire des chansons composées à l'époque et non de l'artiste (ce répertoire méritant mieux que cette voix et ce chant) alors que le second (ce nouveau public qui n'avait pas de hérauts jusque-là) se fédère et se focalise sur la manière dont Dylan propose et dispose de son répertoire. Dans le premier cas, le chanteur fournit du matériel – et on peut se passer de lui. Dans le deuxième cas, sans le chanteur, le matériel qu'il produit perd de son essence : « Personne ne chante Dylan comme Dylan » disait la publicité de la Columbia au milieu des sixties. Tout Dylanien le sait ! La co-construction n'existe que s'il y a imprévisibilité dans le cas de Dylan. Il faudra que le public surprenne l'artiste pour qu'il y ait réellement performance.

Effet d'aubaine, ce refus d'être considéré comme la valeur reconnue, cette volonté de s'éloigner de l'apparence et de la superficialité, accompagne ou précède les changements sociaux. Le passéisme de l'expression folk devient la lecture de la société qui dicte encore ses lois. Le chanteur est conscient qu'il dépoussière des idiomes musicaux noirs comme le blues qui ne conviennent plus aux luttes contre les injustices de 1965. En effet, la musique contestataire noire prend les contours de la Soul Music. Ainsi, Dylan tire des conclusions de ces injonctions. Après avoir imposé un style et un corpus, le deuxième chantier esthétique – avant d'être un autre *performer* sur scène à partir du Festival de Newport 1965 – consiste à faire entendre de nouveaux rythmes et de nouvelles approches formelles, littéraires, poétiques et contestataires sur le disque *Another Side of Bob Dylan* de 1964. Les Beatles et Dylan, dans un rapprochement dû aux circonstances transforment les normes. Au milieu des *sixties*, la réforme échappe à une partie des participants au spectacle.

À la fin de 1965, alors que les concerts mi-électriques de la tournée mondiale concentrent tous ses efforts, Dylan concède au public la partie acoustique pour être écouté et laisser une chance au public récalcitrant de se faire une idée non préconçue (cf. partie 3.1 « Le seul en scène ») Le consensus ne survient qu'*a posteriori* ou dans la post-histoire. Partie acoustique, partie électrique, l'environnement tel qu'il est, dans une attitude passéiste, se transforme en un environnement en proie aux changements. Contraint d'accepter le mouvement et le transitoire à partir de 1964, l'auditeur dylanien des années soixante n'est pas statique et fait partie intégrante du spectacle ou de son anomalie. Il s'est montré souvent rétif avant d'adhérer. L'espace de la salle devient un écho urbain d'une tonalité bruyante un *rumoroso ascolto* (Morbiducci, Scarafoni 1982, 242-252) selon l'expression d'Alessandro Portelli.

4.3.2.2 1965-1966 Passéisme, modernisme et contemporanéité

À l'automne 1965, les crispations et les enthousiasmes se succèdent et s'accélèrent dans un mouvement spiralaire. Le son de demain est joué aujourd'hui. La partie du public folk légaliste,

qui s'est finalement laissé séduire à corps défendant par l'étrange voix, par le phrasé discordant et par le contact rudoyant avec la tradition, se retrouve de nouveau en porte-à faux. L'audience doit d'abord en quelque sorte signer à 50 % le nouveau pacte établi par le chanteur (avec la face A électrique et la face B mi-acoustique du premier album rock *Bringing It All Back Home* en 1965 suivi par les albums seulement rock *Highway 61 Revisited* de 1965 et *Blonde on Blonde* en 1966), faisant voler en éclats l'idée d'homogénéité. Dylan défend sur scène ses nouvelles constructions. Le public du disque et du rock remplit les salles aux côtés des audiences folk. La tension se produit entre l'acceptation de la musique pensée en studio et la non-adhésion aux formes de la performance proposée par Dylan/The Hawks. Applaudi dans certaines villes, hué dans d'autres (mais toujours applaudi, presque vénéré dans la partie acoustique), il joue presque seulement les chansons de la trilogie rock. Cette partie du « public rentre en religion : craignant de perdre une parole ou une inflexion » (Marcus, 2005, 202). Cela en dit long sur ses inconstances. Dylan, lui, se voue entièrement à la jubilation et à l'euphorie d'une nouvelle esthétique qui se crée soir après soir, en semblant ne pas se préoccuper de la salle, ou alors considérant cette altérité par une indifférence réelle ou feinte. Si la presse rapporte les quolibets et la désapprobation, les artistes défendent ses nouvelles orientations. George Harrison au Royal Albert Hall (26 au 27 mai 1966) met en exergue l'erreur du public : « cela restait du pur Dylan, et c'est à lui de trouver ses orientations » (Shelton, 1986, 351). Les Beatles, à l'unisson, crient à la salle : « Laissez le tranquille, Fermez-là ! » (Shelton, 1986, 372). Si les versions électrifiées de la période 1962-1963 de *Baby Let Me Follow You Down, One Too Many Mornings*[734] à *It'Ain't Me, Babe*[735] sont modifiées par la musique électrique[736], transformant radicalement le timbre, le phrasé et la dynamique, cela reste du Dylan contestataire, les chansons d'amour sont traitées comme des faits politiques. Dylan joue de ces effets trente-sept ans plus tard, lorsque dans une réplique du film *Masked and Anonymous* (2003), il fait dire au personnage de Jessica Lange que toutes les chansons de Jake Fate (le double de Dylan) sont reconnaissables même quand elles ne le sont pas[737]. L'artiste se fait procureur de son répertoire remanié en rappelant les continuités : « Oh mais enfin, ce sont toutes des *protest songs* » (Shelton, 1986, 377). Il semble dire aux spectateurs cette maxime de Kerouac : « Oh il faut écouter pour entendre » (Kerouac 2010, 606). Il intime au groupe : « Continuez à jouer même si les gens deviennent bizarres » (Hajdu, 2018, 378-379). Le batteur Levon Helm se souvient : « Plus Bob les

[734]*The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live)*, prod. Jeff Rosen, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 1998
[735]SWINGIN' PIG, « Bob Dylan live, *It Ain't Me, Babe* Pittsburgh», [Vidéo], YouTube URL Bob Dylan - It Ain't Me Babe (Live Pittsburgh 1966 RARE) - YouTube
[736]*The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live)*, prod. Jeff Rosen, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 1998.
[737]DYLAN, Bob, CHARLES Larry, *Masked and Anonymous,* USA, B.B.C film, 2003.

entendait huer, plus il voulait imposer ses chansons » (Bon, 2016, 334). Il est à la fois victime et déclencheur du processus.

Pour la prestation française du 24 mai 1966[738], à l'Olympia, Dylan dispose un immense drapeau américain sur le mur du fond de scène. Marcus parle de provocation en terre française : « Le public devient fou de rage, comme s'il venait de lui balancer à la figure la guerre américaine du Vietnam – oh eh les gars, c'est vous qui l'avez commencée, non ? » Le *Figaro* d'ailleurs titre : « *La chute d'une idole* ». Dylan n'en a jamais rien dit. En Angleterre, le Parti communiste anglais noyaute les clubs de folk (Marcus, 2005, 201-202) afin de dénoncer l'impérialisme américain et la félonie du chanteur.

Les grands concerts de Bob Dylan sont ainsi le résultat d'antagonismes et presque jamais de concorde. Erratique, ce public divisé adopte des postures qui changent la nature des salles, devient co-responsable du spectacle parce qu'il se sent agressé par le chanteur qui les dénonce en retour, mais se produit également dans le face-à-face avec la chanson (à l'instar de ce que Iser projette sur la rencontre étendu du texte ou la chanson avec le public, en dehors du créateur). Dans *Ballad of a Thin Man*, l'archétype dylanien, *Mr. Jones* (un monsieur Dupont ou Jourdain dans la langue de Molière), bourgeois fasciné et attiré par le monde interlope des nouvelles nuits urbaines, est désarçonné. Il devient la métaphore de ce que la salle vit ou est présentement. Le personnage est prisonnier des clichés et de sa position sociale à l'instar des audiences dylaniennes. En 1966, la dimension versatile de la chanson croît en même temps que l'hostilité montant de la salle. Dans le grondement[739], l'acrimonie de Dylan répond à l'humeur délétère. Chaque auditeur pouvant se reconnaître sous les traits de ce *Mister Jones*[740] (Marcus, 1997, 27) pourrait être « tenté d'envahir la scène et de s'en prendre à l'artiste » (Marcus, 2005, 76). Le chanteur Phil Ochs, témoin, allait dans ce sens en 1966. En refusant de jouer un rôle politique additionnel non militant et un faire-valoir, l'illusion devient le maître-mot de la co-construction et le spectacle devient par renversement un acte politique.

Les premières apparitions électriques modifient profondément l'image du chanteur, d'abord au Festival de Newport en 1965 puis avec l'acmé de l'esthétique dylanienne sur le disque pirate *Royal Albert Hall*, réalisé lors du concert du 27 mai 1966 (dernière date de la tournée)[741]. Les concepteurs du fameux *bootleg* avait-il besoin d'un cadre strict et définitif pour agglomérer les éléments du mythe ? La tournée 1965-1966 marque un changement d'époque par les heurts qu'elle déclenche. Nous savons que le passé, dans sa forme traditionnelle, n'est plus à la mode. Il s'agit de construire de nouvelles esthétiques, sans limites de genre, avec les versions urbaines

[738]Lire les souvenirs d'Antoine sur cette soirée précise, dans les Annexe (témoignages).
[739]SCORSESE, Martin, *Bob Dylan No Direction Home*, Paramount, 2005.
[740]*Ibid*. « Live 66: *Ballad of the Thin Man* n'est jamais la même chanson. Chaque soir, le public la transforme, puis sa métamorphose paraît transformer la salle en retour » (Marcus, 1997, 27).
[741]*The Bootleg Series Vol. 4 : Bob Dylan Live 1966, The "Royal Albert Hall" Concert* publié en 1998 et dans le film de Scorsese *No Direction Home* en 2005 Il s'agit en réalité du concert donné au *Free Trade Hall* de Manchester le 17 mai 1966.

du blues et du *country blues*, en partant de sa propre personnalité (qui renvoie une fois encore aux jeux des identités) : « Ses shows entre 1961 et 1963 n'avaient plus rien de commun avec ce qu'il faisait au début ». Van Ronk se rappelle « d'un des musiciens les plus drôles (…) un artiste très cinétique, il ne tenait jamais en place, bourré de tics gestuels, de maniérisme nerveux » (Van Ronk, 2013, 271).

Si le public en situation lui impose une direction, alors il s'agira en retour de l'élargir à des assistances qui n'attendent rien, mais capable d'explorer la proposition scénique avec lui.

4.3.2.3 Un cabinet fantôme : ce qui se trame à partir de juin 1966

Si Dylan suscite des formes d'aversion, il provoque inversement des formes d'attraction qui formeront avec le temps des *Fandoms* (le tout premier sans doute étant contenu dans l'épisode Weberman, plus tard avec les *BobCat*s). La chronologie de la passion prend forme dès *A Hard Rain's A-Gonna Fall,* en 1962, mais surtout après le retrait de la vie publique de la mi-1966. L'artiste rompt le contrat tacite de rejet et d'acceptation qui le liait au public. À Nashville, entre 1968 et 1969, Dylan s'écarte des utopies de la première partie des années soixante (militance, rébellion rock) mais refuse de s'engager dans le psychédélisme et l'idéal hippie (au nom du refus de tout ce cirque et de la protection de la famille, explique-t-il dans *Chroniques, Volume 1*).

Le chanteur fantôme produit un public fantôme qui se met en recherche de traces. Ce sont les disques (officiels et non officiels) qui relient les deux entités. Les disques de la période plaisent moins au socle qui l'écoute car ils ne lui sont pas réellement adressés (*Nashville Skyline* en 1969 puis *Self Portrait* en 1970).

Inversement, les genres explorés fournissent des spectateurs moins politisés, plus traditionnels ou traditionnalistes, une Amérique occupée par sa foi et ses valeurs (qui se reconnaîtra dans Dylan de la fin 1978 à l'automne 1981). Invité au *Grand Ole Opry,* avec Joni Mitchell, par Johnny Cash en 1969, les réprimandes et critiques énoncent : « le renoncement à tout ce qu'il a été, rébellion et poésie [mais] malgré la pauvreté d'inspiration, il trouve un nouveau public avec la chanson américaine » (Bon, 2016, 392). Dylan a montré à plusieurs reprises le refus de la stagnation pour aller vers autre chose (public, musiques, situations). Il lorgne à la fin des *sixties* sur ces publics *mainstream*, qui n'ont pas les codes qui ont fait son succès mais qui paradoxalement le renforcent, tout en générant de nouveaux mythes. Les insatisfaits devront, soit s'éloigner, soit attendre que l'artiste revienne et reproduise une musique proche, qui était précédemment l'objet de leur satisfaction.

Dans cette situation, des phénomènes nouveaux se développent, dont le premier signe sera l'apparition du marché pirate des disques avec l'album *Great White Wonder* (qui regroupe les

séances des *Basement Tapes*[742]*,* des séances avec Johnny Cash et des bandes du Minnesota de 1961). Cet effacement construit-il un rapport pathologique au public, la sphère publique empiétant lourdement sur la sphère privée ?

Dylan montre agacement et incompréhension, rappelant sa seule nature de musicien. Il est le représentant de cette catégorie d'artistes qui ont perdu, à l'initiale de leur carrière le caractère serein du succès. Cette intranquillité étant devenue la norme, lui et le public ont souvent joué des rôles pour vivre ensemble ou côte à côte. Le cas le plus emblématique est l'épisode Weberman présenté dans le chapitre précédent. Autre facette des vicissitudes ou étrangetés de la renommée, le livre de David Kinney, *The Dylanologists: Adventure in the Land of Bob*[743] se penche sur la signification du mot *fandom*, sur cette fascination exercée qui interroge le trouble en même temps que le « pouvoir de guérison de l'art et de l'importance d'embrasser ce qui vous émeut[744] », ce qui échappe au contrôle du concepteur mais que sous-tend son comportement. L'auteur présente ces catégories marginales du public à la recherche de Graals sans cesse renouvelés : bandes inédites ou volées, textes perdus, faits de vie, balances enregistrées avant les concerts à la recherche de sens cachés. Cette bataille entre la proximité et la distance s'amplifie avec le *Never Ending Tour* qui offre des milliers d'heures de concerts, de lieux et d'images. Nous pouvons rajouter la manne du Dylan peintre depuis deux décennies. Côté réponses, le projet de « décourager des fans assidus [intergénérationnels] qui se positionn[ent] devant la scène (…) fait partie des options ou stratagèmes » (Guillez, 2021, 491), afin de favoriser le renouvellement. À partir des années 2000, le chanteur fait établir un périmètre fermé contre les *BobCats*[745]. Seuls les gardes du corps permettent l'accès. Il fait ouvrir les portes latérales dans l'espoir de berner ce public trop fidèle (Guillez, 2021, 491).

Cette rupture paraît aujourd'hui déterminante parce qu'elle n'entend pas taire les musiques qui précédent et qui redeviennent la base en 1988 (celles des années de formations à l'université et des premiers temps à New York), et plus tard celles de l'enfance et de l'adolescence à partir de la fin des années 2000. Cette époque entraînera des répercussions sur les suivantes. La disparition et l'obsession donnent un cadre à la nostalgie actée avec la tournée des États-Unis de 1974 et que l'artiste continue, dit-il, de porter comme un fardeau (et qu'il convient sans doute de nuancer).

Ce sont précisément avec les ambivalences du passé déifié de l'artiste que se nouent et se dénouent les malentendus. Pour Dylan, l'âge d'or est le passé qui le précède quand, pour son public, l'âge d'or se situe dans son répertoire entre 1962 et 1968.

---

[742]Les *Basement Tapes* seront publiés pour la première fois en 1975.
[743]KINNEY, David Francis. 2014. *Les Dylanologues : aventures au pays de Bob,* New York : Simon and Schuster.
[744]https://davidkinney.net/thedylanologistspage/
[745]Les *Bobcats : Fans* de Dylan qui écrivent des livres, créent des fan-clubs, rejoignent des communautés en ligne, documentent les chansons, développent une connaissance encyclopédique de sa vie et de sa musique, et voyagent dans le monde entier pour le voir en concert. Cf. Matt Steichen, originaire du Minnesota, qui interviewe et échange des histoires avec les *Bobcats* (Contact the show at steichenm@yahoo.com).

4.3.2.4 Le succès dans la désillusion (1974). Retour en arrière

En juin 1966, le chanteur refuse le public en se retirant de la scène. Une des raisons de ce retrait, qui paraît majeure aujourd'hui, provient des tensions provoquées par sa musique. En 1974, c'est justement l'absence de tensions qui génère le malaise. Le public obtient ce qu'il demande. Les affinités particulières que l'artiste avait tentées de mettre en place, dix en plus tôt, sont battues en brèche. Le travail de réarrangement est basé sur les adaptations de 1966 mais celles-ci sont bouleversées par des interprétations pliées à la syntaxe du rock (avec des tempos, mélodies ou tonalités différents). Le rendu vocal « mordant, nerveux et parfois rageux » (Shelton, 1986, 446) qui raconte une autre histoire, déconnectée de la décennie précédente, désoriente ou décontenance. Certains attribuent les performances au trac (1986, 446), ce qui pourrait rappeler le traumatisme de 1965-1966, perceptible ensuite dans les sept concerts de la période 1967-1973. Les hésitations sont combattues par l'âpreté, soulignant la relation ajournée mais toujours ambiguë entre les deux entités en présence. Malgré les concessions faites au public, nous percevons, sur le double album live *Before the Flood*, cette volonté toute dylanienne de promulguer les lois du concert par l'intermédiaire d'un chant qui désobéit aux injonctions.

Parmi les raisons de la désillusion, la solitude qu'engendrent les grandes salles ou les stades, mais surtout le cirque du même et de la nostalgie pesante qui devient patent, un syndrome mortel et déconcertant, un fardeau qui semble indépassable, lorsque l'écrivain Dylan de 2004 scrute le Dylan de 1987 dans *Chroniques, Volume 1*. Cette tournée marque le début d'un malentendu, d'abord d'ordre générationnel, puis sémantique. Les spectateurs n'allaient pas au concert pour écouter un artiste mais pour s'extasier devant l'image. Pour Dylan, ce qui a disparu, c'est le public éclairé qu'il côtoyait à New York, celui des communautés affinitaires où le partage égalitaire était de rigueur. Il confirme l'analyse de Van Ronk. Au *Washington Post,* il déclare : « À l'époque, c'était la scène : Greenwich Village, le club de folk *Gerde's*. Il n'y avait pas le public et l'artiste. Tout ça ne faisait qu'un. Je n'étais pas un héros (…). Ce n'était qu'une chose que j'exprimais, que nous étions un paquet à ressentir » (Shelton, 1986, 440). Chacun voulait séduire, entre mots et notes, devant des visages connus qui ne correspondaient pas au mur sans visages des auditoires de concerts (celui-ci peut être décrit dans la chanson *Dark Eyes*[746]). Il rajoute : « Je transporte en moi cette autre époque où la musique était à la hauteur des racines – ça pour moi, c'était de la musique qui a un sens. Les chanteurs et musiciens avec lesquels j'ai grandi, transcendent la nostalgie » (Shelton, 1986, 440). Autrefois porte-parole de

[746]La chanson *Dark Eyes* de 1985 sur l'album *Empire Burlesque* décrit le décalage du regard de la salle vers un objet unique (le chanteur dans son halo) alors que le chanteur ne voit que de l'indifférencié « Un million de visages à mes pieds mais je ne vois que des yeux noirs ». Qu'est-ce qu'un visage de plus écrivait-il dans *Tarantula* (Dylan,1972, 13).

la militance, le public le charge de faire vivre le passé sous des formes de catharsis musicale. Ce constat, cette faille, constitue un schisme aussi important que les ruptures initiales.

Bien sûr, ces affirmations n'empêchent pas les contradictions. La chanson *Positively 4 th Street*, sortie en 1965 en single, est une réponse agacée enregistrée quatre jours après le Festival de Newport. Dylan développe un réquisitoire contre la communauté folk de Greenwich Village, contre son égotisme et son égoïsme. Les auditeurs attentifs et acteurs de la première heure deviennent les acteurs de l'immobilisme[747].

4.3.2.5 La contre-histoire de la *Rolling Thunder Revue* (1975-1976)

Comment relancer la scène ? C'est clairement la question que Dylan se pose en 1975. C'est l'autre thématique que développera le *Never Ending Tour.* En utilisant le théâtre (que le chanteur décrit comme l'art des arts dans son autobiographie), chaque performeur empiète sur les publics des autres. Il s'agit d'aller chercher des spectateurs étrangers à l'approche dylanienne des spectacles dans le nord-est reculé des États-Unis. Cette idée sera réitérée avec le *Never Ending Tour* à l'échelle du monde. Le public devient l'objectif de l'artiste, en essayant de retrouver cette intimité du début des années soixante.

Conçue modestement, la *Rolling Thunder Revue*, en 1975, est centrée sur la proximité et la joute entre artistes. Le chanteur se rappelle avec force qu'il provient de cet univers où « le succès de la plupart des chanteurs folk se mesurait essentiellement à la reconnaissance de leurs pairs » (Hajdu, 2018, 68), une bulle protectrice capable de forger de nouvelles identités et d'autres histoires à raconter. La *Rolling Thunder Revue* propose une forme plus joyeuse que celle des concerts de 1965-1966, sans ressentiment ni acrimonie.

4.3.2.6 La tournée mondiale 1978 : les prémices des recompositions musicales du *Never Ending Tour*

L'année 1978 précise les orientations et étend les prétentions de son champ d'action au monde. La tournée mondiale *Bob Dylan World Tour 1978*[748] C'est la première fois qu'il joue hors de l'Amérique du Nord depuis 1966. Le disque enregistré au Japon, *Live at Budokan*, témoigne de l'inventivité musicale pour débarrasser les chansons de la nostalgie et de la célébration, tout en les éloignant définitivement de leurs enregistrements originaux. Si le disque reçoit des critiques mitigées, les enregistrements pirates du 15 juin à *Earl's Court* sont

[747] Dylan reprend dans différentes chansons de toutes les époques ces anathèmes, entre amertume et constats, dans *Handy Dandy* en 1990 ou encore dans *Goodbye Jimmy Reed* en 2020.–Dans les carnets de notes de la chanson, des vers apparaissent clairement comme de la fonctionnalisation de soi : « *Handy Dandy controversy always surrounds him (...) Does he wear dark sunglass, well yeah. Does he know he's so stupid, ignorant and blind, well maybe? »-« Handy Dandy la controverse le suit toujours » (...) « Porte-t-il des lunettes de soleil noires, eh bien oui. Sait -il qu'il est stupide, ignorant et aveugle, et bien peut-être que oui* » (Davidson, Fishel, 2023, 452).

[748]Cent-quatorze concerts en Asie, en Australie, en Europe et en Amérique du Nord rassemblent deux millions de personnes. Ils sont recensés sur le site https://www.bobdylan.com/.

considérés comme l'un des meilleurs shows du chanteur. Les maître-mots de la tournée sont distance et indifférence. Alain Wais en 1978, dans *Le Monde*[749]*,* relate une attitude professionnelle en rupture avec le public. Le reproche du détachement assumé est récurrent dans les portraits journalistiques. John Rockwell dans *The New York Times* note une impression d'ensemble : « celle d'un cynisme détaché » (Shelton, 1986, 495) ainsi qu'un certain maniérisme.

4.3.2.7 Les tournées sur fond religieux (1979-1981)

En 1979, le christianisme, ce « Newport à l'envers » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 20), allait avoir un impact quasi définitif sur l'image du chanteur. Cette expérience ne sera que bien plus tard considérée comme une péripétie que bien plus tard.

Les anecdotes sont révélatrices des points communs entre les deux tournées disjointes à quinze ans d'écart (avant-garde et conservatisme). À Sheffield[750] en Angleterre, en 1966, au milieu du *tohu-bohu* grandissant, une voix d'homme surgit de la salle soudain pour encourager le chanteur à se défaire de la férocité et des clichés des spectateurs : « Vas-y Bob, chante » (Marcus, 1997, 55). Quinze ans plus tard, le public conquis ou dubitatif, qui adhère ou qui subit le répertoire chrétien, interagit avec la scène pour lui demander d'infléchir inversement sa position : « Jésus aime aussi tes anciennes chansons » (Guillez, 2021, 305). Ainsi, cette dite et exagérée trahison – car il fallait occulter les prémices du répertoire chrétien déjà existant ou en suspens depuis 1962 – reste et restera comme une marque de l'infamie pour les publics des années soixante et soixante-dix. Elle sera finalement peu porteuse de sens pour les générations d'après. Alors que ces intelligentsias musicales exploraient ou se perdaient dans les religions orientales, surtout à partir de la période hippie et psychédélique, sans que cela ne suscite la moindre émotion contraire, la conversion dylanienne devient un sujet de fâcherie avec ce socle du public. Ce dernier qui ne lui pardonnera jamais vraiment cette incartade, peut-être en raison de l'orientation néo-conservatrice des années Reagan. Au même moment, Bob Marley, issu du Tiers-Monde et porteur d'idéaux contestataires, avec un message quasi identique, triomphait avec *Redemption Song.*

Se font donc face idéologiquement, dans la salle du *Warfield Theater*[751], de San Francisco[752]en 1979, des auditoires aux opinions et aux affects opposés. Les tournées de la trilogie chrétienne sont une attaque en règle de son public *légitime* et, de fait, un acte de résistance à la société du spectacle. La rancœur domine de part et d'autre. Si un auditoire chante

[749] WAIS, Alain, « Bob Dylan au Pavillon de Paris », *Le Monde,* 5 juillet 1978.
[750]SWINGING ' PIG,« Bob Dylan live 1966», [Vidéo], YouTube URL 16 May 1966 Sheffield, England Gaumont Theatre.
[751]Concerts du 1e au 16 novembre puis du 9 au 22 novembre 1980.
[752] *Ibid.*

et communie, un autre crie et proteste : qui sont les *Mister Jones* de *Ballad of a Thin Man* en 1979-1981 ? L'échange est particulièrement audible et virulent mais le chanteur veut imposer coûte que coûte ses gospels et la Soul, territoires peu ou pas explorés jusque-là. Le public subit sa colère froide. Il est jugé « classique, trop satisfait de lui-même » (non éveillé dans la religion). Dylan dénonce l'élitisme et le conformisme des bien-pensants de l'époque (la gauche progressiste d'hier), incapables de dépasser les attributions qu'ils avaient concédées à l'artiste. Le documentaire *Trouble No More*[753] montre cet écart. Le chanteur veut dialoguer sur scène avec ses musiciens et cette partie du public qui le rallie (l'Amérique profonde des traditions populaires mixtes déjà séduite au temps de *Nashville Skyline* et *Self Portrait*). Dylan, qui ne renie rien de l'épisode trente-sept ans après, aurait suggéré en 2017 à la réalisatrice Jennifer Lebeau, d'alterner les séquences sur scène avec des sermons mis en scène par l'acteur Michael Shannon[754].

Une fois encore, deux certitudes et deux attitudes contraires se font face. Le « contrat conflictuel » a changé de nature sur le fond, mais non sur la forme. Comme en 1965-1966, le public, opiniâtrement opposé aux nouvelles chansons jugées littérales sans la pluralité des sens, omet de relever le bond musical entamé avec la tournée mondiale de 1978. Le chanteur se montre « différent, authentiquement humble, écrivant des chansons de dévotion si belles et si profondément sincères » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 84-85). Nous osons affirmer que la trilogie chrétienne est un sommet de la musique dylanienne en termes d'inventivité et d'invention, de projection dans des univers proches et lointains. Quant aux textes, une perspective en amont ou en aval du corpus permet de réévaluer leurs significations. Qualitativement en 1981, les publics européen et nord-américain décontenancent l'artiste, quand ce dernier s'aperçoit que les chansons qui firent son succès – moins bien interprétées voire bâclées – sont davantage applaudies que le répertoire religieux soigné en termes de chant et d'interprétation (cf. Chapitre 2.1.2).

4.3.2.8 Bilan mitigé et perspectives

S'il y a des tentatives de résistance aux habitudes de la scène, avec la *Rolling Thunder Revue* en 1975*,* avec la fougue vocale et la conviction de la tournée chrétienne ou l'expérience des concerts avec le *Grateful Dead* puis avec Tom Petty and the Heartbreakers en 1987, qui réapprennent au chanteur à se confronter à l'ensemble de son répertoire, Bob Dylan perd cette cinétique qui l'avait portée dans les années soixante. Ce qui est en jeu dans les algarades visibles ou pas, c'est la passivité du spectateur telle que l'ont les situationnistes : « à la fois le moyen et

[753]LEBEAU, Jennifer, KANTOR, Ron (original concert footage), SANTE, Luc (sermons written).2017. *Trouble No More*, New York, A Musical Film Columbia, IMDb Pro.
[754] Shelton le décrivait en prédicateur amenant : « les chansons par des prêches comme dans les églises noires » (Shelton,1986, 502).

la fin du grand projet caché, un projet de contrôle social », finalement librement consenti (Marcus, 1998, 133). Le public des *sixties* voulait imposer ses points de vue à la scène. Dix ans plus tard, mélangé à la génération suivante, il accepte presque tout. Il se complaît dans le confort du connu et du reconnu (seule la tentative de réinterprétation imposée par le chanteur tend à lutter contre les formes d'apathie). Jadis curieuse, la salle ne s'intéresse plus à ce qu'elle entend mais se nourrit exclusivement de ce qu'elle connaît. La démarche, visant à détacher les chansons de leur enregistrement, ne correspond pas réellement aux attentes. La versatilité, les souhaits à exaucer, les largesses à accorder divergent de l'itinéraire artistique originel de Bob Dylan.

L'année 1974 aurait pu acter la victoire culturelle des années soixante mais cela advient trop tard. Ce qui était la marge, en 1966, devient la règle pendant les six semaines de la tournée Dylan/The Band. Les célébrations remplacent les vitupérations, sans pour autant obtenir la réflexion et la distance nécessaires de ce que signifie une rencontre entre un artiste et son public. Ce que reproche le chanteur de 1974, c'est justement que l'auditeur ne fasse plus efforts pour l'atteindre, l'accommodement détériorant la démarche artistique. Les parties acoustiques, du couple guitare/harmonica, (à l'exception de la période 1978-1980) sont des concessions, inopérantes dans l'histoire d'après. Seront stéréotypés en partie, les concerts de 1976, 1978, 1981 et 1984 en Europe, ceux de 1986-1987.

Dix ans plus tard, la tournée européenne de 1984, si elle lance les prémices du groupe restreint, d'un *garage band* (et qui deviendra la règle en 1988, avec quatorze chansons immuables et au moins six titres improvisés) est tout autant un acte de résistance que l'apogée de la célébration que Dylan dit exécrer. L'album *Real Live*[755] propose une vision individualiste accompagnée d'un son naturel en total décalage de l'époque (et aux sons des synthétiseurs) sur une scénographie pauvre (qui sera la base du *Never Ending Tour*), détonnant avec la norme *Sons et Lumières* des nouvelles épopées scéniques. Dylan nageait à contre-courant. « Le public ne le rattrapa jamais tout à fait » prévient Robert Shelton (1986, 497). Le public sans uniformité, mélange d'auditoires folk, rock, religieux, *mainstream*, manifeste de la mauvaise humeur, surpris par les voix et interprétations discordantes, devenues sempiternelles.

Transgénérationnelles, prémices d'autre chose, les audiences au mitan des années quatre-vingts rajeunissent[756]. Ainsi, Dylan se donne pour objectif de repartir à la conquête de publics insatisfaisants et insatisfaits – projetant dans les schémas futurs, le probable tarissement des jauges s'il ne changeait rien. Mêle-t-il dans sa réflexion, l'errance des périodes qui ont suivi la veine country/variété 1969-1970 ou encore la déperdition à la suite de l'épisode chrétien ? Pour la tournée européenne de 1981, il infléchit le répertoire en remettant du séculier au programme.

[755] *Real Live,* Columbia Records FC–39944, New York, prod. Glyn Johns, 1984.
[756] Le 7 octobre 1987, à Paris, le chroniqueur du journal *Le Monde* constate que la salle est constituée à 70 % de jeunes de 17 à 25 ans.

Toutefois, même si Bob Dylan concède une part de sa liberté en acceptant certains diktats, il tente de résister aux pressions. La *Rolling Thunder Revue* sera cette tentative de réponse aux vides occasionnés par le gigantisme dans une réappropriation du proche, dans les théâtres et les petites salles mais aussi dans des maisons de retraite ou des maisons associatives indiennes[757]. La publicité discrète, le bouche à l'oreille ou des affiches simplement placardées sur les murs de la ville, quelques jours avant le concert, sont autant de moyens d'aller chercher ceux et celles qui d'ordinaire ne vont pas au concert.

La prise de risque sera également continue, en refusant de se confondre avec un groupe de musiciens aguerris comme *The Band*, en variant les musiciens de studio et sur scène, en variant les styles musicaux dans les productions discographiques, en adoptant des formations différentes et une propension aux nouveaux arrangements proposés avec autorité, à l'aune de la tournée mondiale de 1978. Dylan incarne cette bizarrerie dans le monde du spectacle, dans la mesure où ses choix artistiques se détachent de la logique de la reconstitution sacralisée, de la fixation et du geste déterminé.

Peut-on évoquer un carriérisme triomphant, quand la personne influe autant sur la *persona* ? Ces deux mondes ne sont pas séparés. Les transformations de l'environnement (vie privée et vie artistique) changent et modifient la perception. La plupart des publics sont insensibles aux mutations, car la fixation de l'image est rassurante. En venant voir et non pas participer, la rencontre s'en voit dénaturée. Dylan rend clairement l'esprit des années soixante responsable du surplace de nombreux artistes (qui bénéficie d'une assise standardisée). En 1997, il dessine toujours des oppositions pérennes : « Entre artistes, on ne parle pas des années soixante et 70 quelle idée ! Je crois que tout cela est important pour le public[758] ». De tout cet immobilisme, il répond à Martin Scorsese, qui lui demande de résumer la communautaire *Rolling Thunder Revue* de 1975 : « Il ne reste que des cendres[759] ».

Pour renaître vers autre chose, tout en ne se coupant pas tout à fait de ses publics antérieurs, l'élargissement sera la gageure du rebond. C'est un pari risqué mais le constat est sans appel : ce public ne changera pas ! Se dessine dans l'esprit de l'artiste alors un autre auditeur dylanien, capable de résilience, réfutant l'état statique. Les deux entités devront accepter le transitoire, ce contrat préalable à afficher ouvertement. Le changement viendra de la déconstruction des mythes en présence. Cette déconstruction sera la racine d'une nouvelle co-construction, dont le socle est le refus presque théorisé du dessaisissement, de la coercition des normes sociales imposées par une partie des audiences de toutes les époques.

[757] Scènes filmées pour le film *Renaldo and Clara* in SCORSESE, Martin, *Bob Dylan No direction home*, Paramount, 2005.
[758] KAGANSKI, Serge, « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres », *Les Inrockuptibles* n°122, 15 octobre 1997,
[759] SCORSESE, Martin, *Rolling Thunder Revue- A Bob Dylan Story*, Criterion, 2021.

4.3.2.9 Gagner la bataille culturelle contre le passéisme avec le *Never Ending Tour*

Vingt-cinq ans après ses débuts, comme une antienne, Bob Dylan arrive donc à ce constat arrangeant ou dérangeant : il n'avait « pas de vrai public de toute façon – l'actuel ayant plus ou moins grandi avec [ses] disques, il ne [le] verrait jamais comme quelqu'un d'autre » (Dylan, 2004, 166-169). De manière tacite, sans que personne n'en ait encore conscience, la démagogie ne fera pas partie du pacte. La co-construction se fera par l'acceptation des dispositions et de la proposition scéniques, et non par une co-construction préfabriquée par le disque ou les images passées. Toutes les techniques de production numériques et du visible issu des années quatre-vingts seront proscrites, et le marketing mis à la marge. Le décor humble se réduira à sa plus simple expression. Dans les concerts de 2019, on voit même l'envers du piano, donnant l'impression d'assister à un spectacle de café-concert ou d'écouter un *garage band* des années cinquante pendant les répétitions. Même placé dans les premiers rangs, comme le 27 juin 2023 à Aix-en-Provence, il est pratiquement impossible de discerner les traits du visage du chanteur.

Sur la scène du *Never Ending Tour,* on ne concède rien au jeunisme, aux effets et jeux de scène et presque rien à la nostalgie. Une dizaine d'années seront nécessaires pour déraciner la mythologie des années soixante[760] et pour entrevoir de nouveaux territoires. Il faut aller chercher le public vierge de l'histoire écrite, voire se débarrasser des précédents, non pour continuer mais pour exister : « Je voulais toucher ceux pour qui hier n'existait pas » (Dylan, 2005, 168-169). Comme dans la distinction entre l'histoire officielle et celle des humbles (racontées par Howard Zinn), il y aura d'un côté l'histoire affichée, et celle qui va s'écrire au fur et à mesure des concerts et des tournées annuelles, sans préalables. Action par la géographie d'abord, Dylan donnera des concerts dans des salles moyennes du monde entier (mis à part le continent africain) et dans les villes qu'aucun de ses congénères ne visite.

Ce sera ensuite au public de s'adapter. C'est une manière de lui adresser une maxime : *N'attendez plus rien de moi !* Bien entendu, selon les années, les *setlists* conviendront davantage aux goûts *lambda,* concession d'un artiste conscient de sa marge de manœuvre pour jouer avec les désirs, tout en mettant en balance l'incertitude et la certitude de plaire. Il n'occultera surtout pas l'incertain, dessiné comme acte esthétique.

Les objectifs de la chanson passent par la musique et par le chant pour redonner vie aux intensités, aux détriments de ce qui est légitimé (le texte). Malentendu de fond pérenne, publics et critiques jugeront qu'il désassemble ses vieilles chansons, quand lui considère qu'il en réarrange la dynamique. Dylan s'approche des théories de Carmelo Bene, à savoir élaborer une partition, puis l'oublier et la déchirer, la scène devenant son laboratoire. D'ailleurs, l'approche

[760]Le refus de la nostalgie est encore énoncé au *MTV Unplugged* en 1994[760]. Il ne voulait chanter que les chansons des deux recueils de 1992-1993 mais Sony et MTV refusent. Dylan s'exécute en interprétant principalement les productions de sa première décennie.

se doit d'être similaire en studio comme en concert, l'objectif étant de se désarçonner pour créer. Ce qu'il dit vouloir instiller d'instabilité, ce sont des essais autour de la variété des rythmes, des tempos, des changements harmoniques, des tonalités. Seul l'instant T. permet d'atteindre, ce « processus de déstabilisation » (Bon, 2016, 435), un leitmotiv permettant de se libérer des impératifs.

Le *Never Ending Tour* procède de la réinvention par la voix, *en écoutant sa voix* mais aussi en faisant subir de nouveaux arrangements aux pans entiers du répertoire (et non des succès), un précis des musiques américaines, les siennes et celle de ses références. Dylan est le seul artiste de son calibre apte à puiser dans un corpus de trois cents chansons potentiellement voulues par un public averti, qui écoutera entre aubaine et désillusion, entre extase et désarroi.

Mais dans l'extension des possibles, les musiques de niche rejoignent celles du *Great American Song Book*. Les titres de parfaits inconnus apparaissent aux côtés de ceux des Rolling Stones, de Leonard Cohen ou de Van Morrison. Les chansons religieuses côtoient celles des droits civiques. Elles peuvent s'éclairer mutuellement. Dans cet idéal, l'unicité de la performance annihile l'idée de répétition.

Une autre trouvaille du *Never Ending Tour* est de déconnecter les concerts de la promotion des disques, à trois exceptions. Citée ailleurs, la tournée *Rough and Rowdy Ways*, entamée le 2 décembre 2021, ne manque pas de dérouter le parterre friand de *setlists* renouvelées. Les concerts sont identiques chaque soir, mis à part une poignée de reprises (en lien avec la géographie des autres artistes). Dylan défendant un album n'est pas de mise, hormis la trilogie rock de 1965-1966 et la tournée évangélisatrice de 1979-1980. Le fait de tourner, sans disque à promouvoir, a un impact sur la jauge des salles. C'est sans doute le prix artistique à payer pour réinventer une présence sur scène riche de contenus sur le long terme, et ouvrir des brèches dans les croyances du public.

Le concept iconoclaste du *Never Ending Tour* représente aujourd'hui trente-sept ans de carrière, condensant environ 60 % de la présence dylanienne. Si la formule est rodée depuis si longtemps, elle revêt inversement un caractère uniformisé ou de routine dans l'inconstance. Le public attentif prend plaisir à ses propres incertitudes et aux impermanences du chanteur[761] Chacun renonce à un show entièrement abouti.

Les tournées annuelles sont traitées comme des millésimes (Guillez, 2021, 476-493)[762]. Sous forme de tableaux qualitatifs et quantitatifs, d'état de santé ou de baromètre, spécialistes, fans et critiques apprécient et évaluent la variété et la diversité, la qualité de la voix (les errements

[761]François Guillez, qui s'appuie sur son expérience de cent concerts et de sites et ouvrages de référence, fait état des évaluations et appréciations des tournées annuelles dans *Bob Dylan une biographie,* (Guillez 2021, 476-493).
[762]Il utilise également le livre d'Andrew Muir, *Razor's Edge : Bob Dylan and The Never Ending Tour* – Helter Skelter, les livres de Paul Williams et les sites consacrés à Dylan et le public : *bjorner.com/bob.htm /, expectingrain.com /discussions, hisbobness.info, boblinks.com, borntolisten.com/bob-dylan, bob-dylan.org.uk*

vocaux surtout, – parfois les embellies) qui supplicient les néophytes et les nostalgiques, déjà déconcertés par les réadaptations qui désacralisent les versions discographiques. Tout est objet d'analyse : la performance du musicien (à la guitare, au piano ou au clavier depuis 2002), l'harmonica soliste déconnecté de la guitare, la qualité des divers groupes, l'attitude sur scène (mutisme, statisme). Le florilège est éclairant. En 1989, les arrangements sont jugés basiques, sans fioriture, originaux, surprenants. La voix est fatiguée et le phrasé inventif (Guillez, 2021, 389). Les shows de 1991 sont inégaux. En 1993, les musiciens n'osent pas faire remarquer à l'artiste la longueur des soli[763]. En 1995, quatre-vingt-dix chansons en cent seize concerts sont performées. En 1996, le groupe s'essouffle. Entre 1997 et 2000, le répertoire est jugé trop large, ce qui ne déplaît pas à une partie du public. Les *setlists* laissent de côté les années soixante pour le répertoire des années quatre-vingt-dix, plus facile à interpréter (Guillez, 2021, 447). En 1998, après *Time Out of Mind*, le public rajeunit. En 1999, les chansons des *sixties* reviennent en force. En 2000, les concerts proposent cent vingt chansons différentes. En 2001, la qualité est au rendez-vous. En 2002, aux deux concerts parisiens sont jouées trente-six chansons des années 1960 sur un total de quarante-deux (Guillez, 2021, 476). Les *setlist*s sont variées avec des reprises d'artistes qui lui sont contemporains. C'est la meilleure année du *Never Ending Tour* avec l'année 2019. En 2003, la voix est fatiguée. On dit le chanteur blessé par les critiques. Dylan abandonne la reprise, les concerts sont plus rock. On lui reproche des *setlists* quasi identiques et une lassitude palpable. Toutefois, le bilan de cent chansons différentes proposées pour quatre-vingt-dix-huit concerts est reçu positivement. En 2006, la liste est immuable (deux chansons différentes à peine par soirée). Entre 2004 et 2007, ce sont des années mitigées. En 2009, le son est jugé bluesy et bruyant. Entre 2007 et 2009, les concerts sont composés pour moitié des quatre derniers albums. En 2010, on parle de regain de forme avec des listes variées (soixante titres dont 40 % récents). Entre 2012 et 2013, la *setlist* n'évolue pas. Entre 2014 et 2019 la *setlist* est statique avec de nombreuses reprises, puisées dans le *Great American Songbook* (sept chansons par concert dans le répertoire Sinatra). Depuis la reprise après Covid, les concerts sont identiques, avant un retour à la variété et à la norme dylanienne depuis l'été 2024.

Qu'est-ce qui préside aux synergies ou aux immobilismes : la compétence des musiciens, les problèmes vocaux, la mémoire, la lutte contre l'ennui et la lassitude ? D'autres raisons encore dans le but de contrarier un public défiant, mais qui revient ou qui se renouvelle ? De tout temps, se rendre au concert de Dylan, c'est questionner ses attentes, entre phases de déception et « des pics d'émotion [qui] effacent tout le reste » (Rainaud, 2009, 163)[764]. Pour l'auditeur attentif du *Never Ending Tour,* le performeur hors-pair (qui débute une autre carrière après trente ans de

[763]cf. l'enregistrement *Sound Board* du guitariste Cesar Diaz qui accompagne *le Never Ending Tour.*
[764] cf. Le chapitre 2.1 sur les réactions

scène) porte presque en son sein l'approche heuristique. Le musicien, au côté complet et expérimenté, côtoie l'exécutant médiocre capable de cultiver « l'art d'inventer et de faire des découvertes, en résolvant des problèmes à partir de connaissances incomplètes[765] ».

Le *Never Ending Tour* est donc à la fois un aboutissement des leçons de toutes les tournées précédentes, dans une tentative de conciliation ou de point d'achoppement avec le public. L'idée refuse la réconciliation mais fait l'éloge de la curiosité. L'artiste, de son point de vue, y voit une emprise menant au succès, puisqu'il n'en a jamais abandonné le dispositif qui se poursuit en 2025. Le public s'y retrouve également puisqu'il n'a pas perdu l'habitude de se rendre dans les espaces de la rencontre. Les deux partagent le refus du découragement.

Six décennies plus tard, nous pouvons soumettre l'idée que les ruptures ne se situent pas forcément aux jonctions définies par les témoins, par les publics, par la presse et par la recherche. Elles se placent puis se déplacent souvent dans et depuis les périodes de crises et de silences. Ainsi, la seule rupture méthodologique pourrait se réduire à l'aune des années quatre-vingts, lorsque l'image devient le monopole de la présence scénique au détriment du son.

Bob Dylan résiste et n'entrevoit que des réévaluations pour passer à autre chose et continuer.

4.4 Synthèse des critiques et des opinions

4.4.1 Histoire et contre-histoire, modernité et contemporanéité

En 2009, un documentaire, *The People Speak*[766]*,* réalisé par Chris Moore et les historiens Anthony Arnove et Howard Zinn, fondé sur les livres de ces derniers, *Voices of a People's History of the United States* (2004), et *A People's History of the United States* (1980), met en perspective l'histoire américaine sur le chemin et la recherche de l'égalité, à travers des témoignages épistolaires, journalistiques et argumentatifs (les discours). Lors de la présentation du film à La Maison blanche, Bob Dylan interprète la chanson de Guthrie *Do Re Mi*[767], Eddie Vedder et Rich Robinson reprenant *Masters Of War* et *Only A Pawn In Their Game*.

Dans le segment de l'histoire américaine contemporaine (sur les décennies soixante et soixante-dix), la voix de Dylan est le puissant thermomètre de l'humeur du pays, souvent par anticipation. Mais en fait, il chante la réalité de l'instant. Par la suite, il deviendra le récupérateur de l'existant, dépositaire et passeur de l'héritage musical. Si une partie du corpus tend à l'universalité, elle n'en demeure pas moins insérée dans sa réalité américaine.

[765]« L'Heuristique », *Wikipédia,* dernière notification le 22 octobre 2024, https://fr.Wikipedia.org

[766] BROLIN, Josh, DAMON, Matt, ZINN, Howard, MOORE, Chris, ARNOVE, Anthony. 2009. *The people Speak* and *Soundtrack*, (*Do Re Mi* de Woody Guthrie avec Ry Cooder et Van Dyke Parks). New York, The History Channel.

[767] Titre issu des *Dust Bowl Ballads,* faisant écho au livre de Steinbeck, *Les raisins de la colère*. Le chanteur met en garde le migrant du mirage d'une vie meilleure ailleurs.

Ainsi, si le chanteur a su jouer sa partition à la charnière des musiques populaires traditionnelles et de la *Popular Music*, s'il a balancé sa carrière entre des formes communautaires et individualistes, il s'est exprimé ou a exprimé une voix entre l'histoire et la contre-histoire, nous semble-t-il. D'ailleurs, Dylan a toujours mis en musique et en valeur l'Amérique alternative contemporaine, ses récits traditionnels, figés et univoques sous le sceau des versions officielles. La contre-histoire dylanienne (il est possible de parler de *revisitation* ou de réexamen de l'histoire), ou simplement sa démarche artistique quelque peu atypique, est souvent faite de nuances, de refus des morales toutes faites, simplistes et manichéennes, des constances qui expliquent peut-être son long succès, malgré ou grâce aux quelques impasses sous tendues dans la démarche.

Répétons-le, le projet manifeste aura été, nous semble-t-il- de confronter son travail au paysage musical et le pays à son histoire. Si la lucidité est de mise dans les années soixante avec un petit temps d'avance (de son aveu même), qui le fait participer à l'histoire qui se fait sous ses yeux (en puisant déjà dans toute l'histoire américaine pour décrire le proche), avec l'univers de Guthrie puis avec la trilogie rock aux convergences des idiomes *pop blanches et noires,* devant des publics en accords ou en désaccords, mais participant à la performance, le monde qui lui est contemporain pendant les décennies 1968-1988, la contredisent. Mis à part quelques plages de créations inspirées, le pourvoyeur d'approches nouvelles se moule dans les modes, faute de distance et justement d'inspiration. Le public devenu passif sous les effets de l'accélération du bizness de la musique ne joue plus ce rôle de stimulateur pour que l'artiste demeure ce qu'il était et qu'il voudrait redevenir.

Les artefacts de l'existence (la famille et le couple, les choix de la société, le retour au religieux) rendent en partie caduques les expositions et explorations idéalistes issues des années soixante. Dylan ne s'y trompe pas en déclarant en 1977 à Jonathan Cott, dans le magazine *Rolling Stone* : « Je vois la décennie comme une période de reconstruction après les années soixante, c'est tout » (Davidson, Fishel, 2023, 349). Les thématiques des *seventies* exploitent l'amour et ses impasses, la famille, la religion, même si le discours critique sous-jacent demeure. Comme nous le chroniquons dans le chapitre 4.3, il y a de vraies interférences entre la sphère privée et la sphère publique dans la trilogie 1974-1976. Sur scène, les nouvelles attitudes du public contrarient la cinétique artistique, puisque l'on n'attend plus la nouveauté mais le rabâchage de la nouveauté d'hier récupérée et normée par le système. La *Rolling Thunder Revue* de 1975 est une réaction épidermique à la tournée 1974. L'objectif est déjà d'aller dénicher le public pour redonner des couleurs de musique populaire à la performance. Dylan, le visage grimé cherche à faire venir à lui ces spectateurs comme dans les spectacles de commedia dell'arte : la troupe s'installant sur la place publique, faisant du barouf dans les

environs pour se donner en spectacle. D'ailleurs, *The Band* n'est pas convoqué, les *setlists* sont modifiées et les versions des chansons sont totalement transformées, sous l'effet d'arrangements influencés par le surgissement des courants musicaux (le *Glam Rock*…) et des nouveaux musiciens. Si la tournée 1974 est un remake des années soixante, la tournée 1975 (et dans une moindre mesure celle de 1976) permet d'appréhender d'autres mondes.

Les masques de la contemporanéité seront mis à jour et déjoués par le déchiffrage du passé à partir de 1988, mais un passé qui englobe cette fois toute l'histoire américaine, la sphère privée étant masquée par un méta discours sur la chanson et son histoire. Dylan n'a cessé de parler de l'histoire des États-Unis à partir de deux de ses maux endémiques, à savoir le racisme et l'appât de l'argent, avec les sous-thématiques attenantes la violence et la mort, une permanence en termes de réalité et une impermanence en termes de valeurs (cf. chapitre II). Mais l'histoire insistante que décrit l'artiste mature ou moins jeune (pour paraphraser la chanson *My Back Pages* de 1964), est celle d'une Amérique qui se « vautre » dans ses péchés, eux-mêmes contrebalancés par des formes de rédemption qu'elle s'est créée. Dans cette contre-histoire, entre la Constitution de la déclaration d'indépendance et les doses de textes religieux, tout se place sous la chape d'une religiosité ou d'un évangélisme, sans cesse convoquée. La vie des petites gens, des humbles, des héros du quotidien que décrit l'historien Zinn est relayée et prise en charge dans la prose musicale de Kerouac et dans les chansons, de Guthrie à Dylan et plus tard à Springsteen. Elles dénoncent les théories d'un darwinisme social, postulant des lois naturelles et la volonté divine, selon lesquelles « les individus les plus forts, les plus doués et les plus méritants se hissent au sommet, tandis que les faibles et les inférieurs se laissent distancer[768] ». Dylan se perdra dans ce discours et épousera parfois ce point de vue au début des années quatre-vingts. De la même manière, son intérêt pour la Rome antique ne relève-t-il pas cette approche (évidente depuis le début des années 2000) toute américaine d'une terre élue d'abord par Dieu puis par les philosophies ou conceptions de l'Antiquité ? Richard F. Thomas note la propension de Dylan « à penser comme s'il appartenait à l'Antiquité (Bigot, 2025, 255-256) ».

En de 1962 publiée en 1964, une chanson comme *Ballad of Hollis Brown* est une fiction si réelle de la misère des années trente que la narration se fait anonyme, Dylan ne s'appropriant rien mais déroulant une histoire intemporelle de l'Amérique. La chanson *folk* raconte cette Amérique, nation à plusieurs visages depuis sa réalité crue et son imaginaire[769], que l'artiste fait vivre et chronique depuis. Cette pluralité des points de vue (mis à part la période chrétienne)

[768] « Sur les individus méritants… » *Baripedia,* dernière notification, le 24 septembre 2023, https://baripedia.org/wiki/Les_%C3%89tats-(r%C3%A9)_Unis_:_1877_-_1900#

769 CONQUET, Matthieu. 2018. Trois chansons et autant d'Amériques avec Greil Marcus, [Émission de radio]. *France Culture*, Continent Musiques [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/actualite-continent-musiques, (consulté le 29 février 2024).

traverse l'écriture du chanteur. Si la deuxième période dylanienne est intéressante, notamment la période chrétienne, c'est peut-être parce que ce qui fonde la nation se trouve dans les décisions et les choix du chanteur, et de l'*Entertainment* en général, de manière seyante. L'époque (la déroute du Vietnam, la restitution avec force du religieux dans les *seventies*, la dérégulation et la puissance de l'argent, l'ostracisation ou la visibilité des minorités) remémore les fondements d'un pays qui a sculpté « sa société sur le fait politico religieux, sur une religion civile (le président prête serment sur la Bible), avec Dieu imagé sur le dollar, le Capitole ressemblant à un temple (…) Le mythe fondateur que Dieu a réservé une terre vierge (infondée) pour établir une terre promise, avec comme principe d'action la domination innocente[770] ».

Ainsi, si Bob Dylan raconte l'Amérique avec d'abord le doigt planté dans la plaie, puis en l'ingérant (et ainsi en se conformant), et enfin en l'historisant (pour retrouver de la liberté) après 1988, ne pose-t-il pas clairement la problématique du Contemporain et du Moderne, thèse confirmée par le livre de 2022, *Philosophie de la chanson moderne* ? Si « être moderne » pouvait être compris au début des années soixante comme la promesse du progrès, de la liberté et de la justice, l'individualisme qui a suivi a manifestement renvoyé l'idée de la supériorité du présent à des formes de caducité, rendant une légitimité à la chose passée. En s'éloignant de l'écriture autobiographique, il devient plus difficile de discerner la part intime de la citation historique, musicologique et littéraire. Mais l'Amérique moderne se lit encore. Greil Marcus note que les textes des vingt dernières années ont pour thèmes la vengeance et le massacre (*Le Monde Hors-série*, 2011, 68). Cela ne peut-il pas faire écho à l'Amérique des tueries de masse, des fusillades et des émeutes répondant aux crimes racistes et plus largement à l'état de minorités qui cherchent des voies d'existence ? Le chanteur puise son inspiration, ou répond à son manque, en conversant avec une Amérique mythique (à l'instar des troubadours ou lettrés du Moyen-Âge[771] qui n'entrevoyaient la modernité que depuis les choses éternelles), dans un répertoire plus proche d'une vérité intrinsèque. La langue du blues domine et devient l'instrument porteur de son esthétisme. En s'appuyant sur les clichés que lui seul et les spécialistes du blues et de la folk connaissent, il offre un récit américain davantage fictif que réel, car toujours préoccupé par la relation distante aux événements, sa marque de fabrique. Cette narration est-elle plus lucide qu'hier ?

Il est étonnant de constater les similitudes entre l'entrée en matière du chanteur dans le circuit, en 1962, et sa fin de carrière, faite d'un éclat contenu et d'une volonté manifeste de sobriété. La plume du journaliste Olivier Nuc du *Figaro,* relatant le concert de Carcassonne du

[770] COLOSIMO, Jean François. 2024. *Occident, ennemi public n° 1,* Paris, Albin Michel.

[771] Propos d'Umberto Eco : « Le Moyen Âge a conservé à sa façon l'héritage du passé, non pas à travers l'hibernation, mais à travers une continuelle retraduction et réutilisation : une immense opération de bricolage en équilibre entre nostalgie, espoir et désespoir » in *Palimpsestes :"Le Moyen Âge au prisme de la traduction et de la réécriture contemporaines".* Dirigé par Jessica Stephens et Isabelle Génin [Disponible en ligne]. Récupéré de https://journals.openedition.org/palimpsestes/7454, (consulté le 30 décembre 2022).

28 juin 2023 résume bien le rapport du dernier Dylan à son ultime public, en forme de bilan ou de philosophie de scène depuis l'expérience :

> Très en voix, l'octogénaire se plaît à jouer les titres de son dernier album, *Rough and Rowdy Ways*, une poignée de chansons anciennes, et aucun tube. Un luxe absolu quand on est l'auteur de dizaines de classiques du rock (…).Dylan fait ce qu'il lui plaît et tant pis pour ceux qui auraient aimé entendre *Like a Rolling Stone* ou *Blowin' in the Wind.* Ils sont pourtant quelques-uns… (…) Dans ce « phone free show », sur les trois mille places vendues deux mille l'ont été à un public étranger, notamment des Australiens[772].

4.4.2 Les stratégies de Dylan

Fallait-il parler d'engagement social de la jeunesse des années soixante quand l'idée de rébellion au contact « d'une créativité libérée des pressions sociales » (Davidson, Fishel, 2023,13) s'épanouissait dans la société ? Que signifie Bob Dylan cinquante ans après, au moment historique de la passation du pouvoir d'Obama à Trump puis de Biden à Trump ?

Le chanteur a depuis longtemps perdu le poids social qu'il incarnait encore quatre décennies en arrière, mais les errements de la renommée n'ont jamais tari la présence symbolique politico-sociale de Dylan, qu'il soit d'accord ou pas. Relevons que le quiproquo est de toutes les époques et que les chansons qui ont fait l'histoire ont pris des connotations aux antipodes des intentions. *With God on Our Side* s'en prend davantage au politique qu'au religieux, *Masters of War* dénonce les marchands de guerre davantage que les fondements des guerres. *A Hard Rain's A-Gonna Fall* n'est pas l'affirmation de la crise des missiles de Cuba : « il la chantait déjà plusieurs semaines avant la crise (notes d'accompagnement de Sean Wilentz) » (Marcus, 2005, 251). *Who Killed Davey Moore?* ne dénonce pas la boxe mais les fréquentations et l'économie du noble sport. *The Times They'Are A-Changin'* conseille l'accompagnement de changements inéluctables plutôt que le pointage de ses changements. *Chimes of Freedom*[773], à l'inverse, est une chanson de dénonciation par l'empathie réparatrice due au genre humain perdu de Elio Vittorini. Les *No Love Songs* comme *Don't Think Twice, It's All Right* ou *It'Ain't Me, Babe* ne sont pas des bluettes d'amours mais une redéfinition des responsabilités de l'amour. Dans les conflits intérieurs des années soixante-dix, la ballade mélancolique *If You See Her, Say Hello* lors de la *Rolling Thunder Revue* est transformée ou transmutée en une chanson vengeresse avec de nouvelles paroles (Sloman, 2015, 35) tout comme *Lay Lady Lay. Like a Rolling Stone* est davantage une chanson de commisération que de haine. *Desolation Row* ne

[772] NUC, Olivier, « L'écrin historique de Carcassonne séduit Bob Dylan et les artistes », *Le Figaro,* 30 juin 2023, [Disponible en ligne]. Récupéré de L'écrin historique de Carcassonne séduit Bob Dylan et les artistes (lefigaro.fr) (Consulté le 29 février 2024).

[773] Notons la perméabilité des chansons de Dylan dans leur face à face avec l'altérité et avec les publics potentiels. *Erin Callahan et Court* Carney rappellent que Dylan chante *Chimes of Freedom* pour l'élection de Clinton 1993 devant la statue d'Abraham Lincoln, là même où il avait chanté pour la marche sur Washington. Le titre devient un hymne *queer* après la mauvaise appréciation de l'épidémie de sida par les administration Reagan puis George Bush (Légende n°17, 2025, 36-37).

tranche pas de quel côté il faut se positionner socialement ou politiquement : est-il mieux d'être à l'intérieur de la cour des miracles plutôt que dehors ? En 1991, la nouvelle version de *Gotta Serve Somebody* (cf. Chapitre VI.) ne devient-elle pas une chanson engagée sur la lucidité de la servitude, au sens général, plutôt qu'un cheminement religieux *?* L'adresse est souvent un leurre dans le corpus et le public a dû se reprendre, comme le chanteur lui-même, dans l'appréciation du contact entre eux et même dans les significations plurielles des chansons (elles-mêmes libres de se réinventer). D'ailleurs, ces chansons de rapports compliqués entre les êtres ne métaphorisent-elles pas la position du chanteur du non-assujettissement, faisant écho aux rapports houleux entre lui et ses publics ?

Par la perdurance de sa volonté, Dylan a su protéger sa liberté d'entreprendre (n'est-ce pas l'essence de l'individualisme américain ?), en contraignant le public à reconsidérer son point de vue, souvent sur une base conflictuelle, velléitaire, entre sclérose et mobilités. Au début des années quatre-vingt-dix, les points de rencontres évoluent aux confluences du répertoire immémorial et de ses relectures successives. La chanson dylanienne se débarrasse des scories de l'autobiographie et propose un autre contrat au public, un contrat social du vivre-ensemble.

L'investigation dans le corpus musical américain dépassant définitivement les genres et les styles, les auditeurs pourront alors s'approcher d'idiomes *a priori* étrangers à leur culture. Le lieu de rencontre sera la scène, un espace de fusion et d'entrevue. Les chanteurs de l'héritage, dont Dylan s'inspire directement (par les *covers*) ou indirectement à l'origine des nouvelles chansons, ont droit de cité dans la règle des trois unités théâtrales. Les millésimes du *Never Ending Tour* tiennent compte ou sont soumis aux lieux, aux espaces et à l'action. Il est peut-être intéressant de relier les principes du *Never Ending Tour* aux séries picturales du chanteur (les séries thématiques sur la Provence, sur le Brésil). Mis à part la tournée 2019-2024 *Rough and Rowdy Ways*, les *setlists* semblaient jusque-là élaborées sur l'humeur et à partir des perceptions et des sensations[774]. Le Dylan multi récompensé à partir des années 2000, qui parcourt les routes du monde en chantant le répertoire traditionnel incorporé à son corpus symbolique, tout en ajoutant un nouveau répertoire de 1997 à 2022 ne devient-il pas une page d'histoire que l'on va voir pour parcourir l'histoire du pays et un état des lieux du monde qu'il s'est chargé d'incarner (bien souvent à son corps défendant) depuis 1962, entre imaginaire et réalité ?

[774] En 1987, Dylan chante *Man Gave Names to All the Animals* à Bercy parce que la chanson avait eu du succès en France en 1979. Il a chanté Charles Aznavour en France. En Italie ou à Bruxelles, il a souvent interprété *When I Paint My Masterpiece* qui évoquait Botticelli et la capitale belge. Depuis 2019, si la *setlist* est inchangée, il propose un hit-parade des chansons iconiques de l'Amérique, en interprétant un titre né dans la ville qu'il traverse**.**

4.5 La question de la musique et de la voix. Le musicien oublié et le chanteur mésestimé

« Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle, elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par-là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique ». Marcel Proust : Éloge de la mauvaise musique (*Les Plaisirs et les Jours* paru à compte d'auteur chez Calmann-Lévy le 12 juin 1896)

Que représente la musique dans l'œuvre de Bob Dylan ? Quel rôle joue-t-elle dans l'expression et la signification des chansons ? Dylan est-il réellement musicien selon les critères de la musicologie ? Lui-même s'est montré ambigu à ce sujet, comme nous l'avons relevé dans le chapitre 3.1.2. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il est un musicien largement autodidacte, qui comme Georges Brassens a étudié l'harmonie par l'oreille, et que cela a suffi pour faire une carrière hors-norme.

Immergé dans les musiques populaires Dylan est l'exemple type de l'artiste qui, en recopiant et en reprenant, parvient à développer une culture musicale. Une question se pose alors : comment gérer les influences envahissantes pour passer de la reproduction à une production créative et créatrice de rencontres ? Dylan (à l'instar des néo chanteurs folk de l'époque) fait le pari, nous semble-t-il, que ce sont la voix, l'interprétation et la présence qui modifient la perception, afin de créer la nouveauté musicale, selon les principes en vigueur à Greenwich Village. Est-ce dire que la nouveauté s'imprègne du terreau des musiques séculaires ? Sans ambages, Dylan répond par l'affirmative au début de sa carrière puis nettement depuis 1988, avec l'intention de mettre en ordre les rouages d'une composition possiblement singulière.

Sur la question d'un chanteur musicien, longtemps, l'artiste n'a pas tranché. Mais depuis les années quatre-vingt-dix, il se présente résolument comme un musicien, plutôt de blues mais à l'évidence un acteur de toutes les musiques traditionnelles. Il affirme la primauté de la musique au moment même où est clamée sa valeur de poète (par une série de récompenses qui déboucheront sur le prix Nobel). Dans les années soixante et soixante-dix, alors qu'il cherchait une reconnaissance littéraire (rappelons l'épisode *Tarantula*[775]), on parlait à son propos d'un musicien révolutionnant la musique. Aujourd'hui, il oscille au carrefour des disciplines qu'impose la nature même de la chanson. Et la chanson c'est d'abord ce que l'on entend (comme il le fait justement remarquer à la fin du Discours de réception pour le prix Nobel, ramenant la poésie à la lyre). En 1986, il regrette encore les choix du public devant le journaliste Toby Creswell :

> Souvent les gens retiennent la musique de mes textes pour mieux lire les paroles. Ça me choque un peu. On ne peut pas les séparer comme ça, la musique et les paroles sont étroitement liées. Souvent le sens vient de la façon dont les paroles sont chantées il n'est pas seulement contenu dans les paroles (Cott, 2018, 485).

[775] DYLAN, Bob. 1972 [1971]. *Tarantula*, Paris, Tr.fr de Dashiell Hedayat, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

Que peut-on cacher derrière ce qui semble simple et rudimentaire ? De la complexité ? Dylan ne revendique-t-il pas d'être un musicien sans fioritures ? Ce qu'il impose à l'instrument, l'impose-t-il à la voix et au langage ? Est-ce encore une fois pour mettre en lumière la chanson, en lui refusant l'enjolivement et l'ornement ? Ou est-ce simplement pour orienter le public dans son écoute ? Lorsque l'on évoque la musique dylanienne, il convient d'y conjuguer la voix. Alessandro Carrera propose cette définition qui nous paraît absolument justifiée : « Rien n'entre dans l'univers de Dylan si ce n'est pas transformé dans une voix » (2017, 359). La voix est, selon Betsy Jolas, « la seule chose avec laquelle on est resté en contact » (Amblard 2016, 140).

Bob Dylan a étrangement résisté par sa voix. Son style vocal pourrait-il exister dans le monde de la *Popular Music* contemporaine, s'il n'y avait pas comme préalable l'histoire et la carrière immenses qui l'accompagnent ? Allons plus loin, avec les tournées qui délaissent le catalogue depuis les années 2010 des *Greatest Hits* au profit de chansons obscures (et qui ne cesse de décontenancer une partie de son public), n'y a-t-il pas un décalage renforcé ? Aujourd'hui, sans les références, il est compliqué de comprendre la démarche. Pourtant, le public est présent. Alors il nous paraît évident que la seule explication « d'aller voir une légende de la chanson à texte » ne saurait expliquer la survivance de Dylan dans le système. Dans les diverses interviews ou prise de paroles, comme le discours pour le *Musicare*[776] en 2015 qui ressemble à un règlement de comptes ou un pamphlet, la fêlure est palpable chez l'artiste. Dylan revient en filigrane sur les qualifications souvent négatives dont on l'affuble, de ne pas savoir rendre hommage à son répertoire. Cette fragmentation avec la réception s'éprouve, lorsque le chanteur évoque les pouvoirs de la voix. En quelques phrases, il expose son point de vue, celui d'une non-reconnaissance ou d'une méconnaissance dont il a ou aurait été victime. À moins que ce ne soit Dylan lui-même qui réfute l'accueil qui lui a été souvent réservé, au nom d'une survivance artistique ? Ainsi, interroger la nature de Dylan musicien nous paraît important afin d'interroger le rapport entretenu entre le chanteur et le public.

4.5.1 Dylan musicien

Même si les clichés et les fausses vérités ont la vie dure, la musique dylanienne n'a-t-elle pas su allier l'air dans son évidence concrète et mémorable (pour reprendre les analyses de Stéphane Hirschi), tout en développant conjointement une certaine qualité harmonique et mélodique, laquelle maniée par la voix développe une complexité (et qui fait dire à l'artiste que ce qu'il propose n'est pas fait pour tout le monde (cf. chapitre III) ?

[776]MOSBRON, Egil. 2015. *Bob Dylan's MusiCares Award Speech.* [Disponible en ligne]. Récupéré de *Bob Dylan's MusiCares Award Speech 2015* (audio) | Born To Listen, (consulté le 20 juillet 2020).

Comment le chanteur a-t-il su s'entourer pour produire une musique touchant à la fois un vaste public et des niches d'auditeurs (qu'aucun artiste n'avait touchées au début des années soixante), avec le principe du *Never Ending Tour,* dont les prémices, rappelons-le dans notre analyse, ressemblent en partie à la *Rolling Thunder Revue* de 1975 et au *Tour européen de* 1984 ?

Faut-il alors passer sous silence le mélodiste talentueux, capable de proposer une musique en adéquation avec ses qualités ou ses limites vocales ? En faisant de ses faiblesses des lignes de force, Dylan a-t-il su véritablement combler ses lacunes en adaptant la musique à ses interprétations sur scène[777] ? De ce point de vue, il a apporté une sophistication car la manière de chanter et la stylisation de la voix ont su transformer ou sublimer un art supposé pauvre. Exemple en œuvre de ce paradoxe dylanien, analysant la structure musicale d'une chanson née en France *One More Cup of Coffee* (Titre de 1976 sur l'album *Desire)*, le guitariste Sébastien Llinares[778] évoque ce talent très particulier du Dylan musicien. Ce dernier met en exergue cette vraie et fausse simplicité qui dépasse le simple cadre musical : « Ce n'est pas une évocation, une allusion au Flamenco, mais les quelques notes à la cadence andalouse colorent toute la chanson (…) Il y a un contraste entre le peu de moyens musicaux à l'œuvre et la puissance mystérieuse du morceau : c'est comme un envoutement » (*Légende n°17*, 2025, 79).

Ovni musical, individualiste s'insérant dans une perspective sociologique américaine, communautariste porteur d'une vision sélective des idiomes de la *folk music* sur un discours *Beat* incarné par les scènes ouvertes de Greenwich Village ou de Minneapolis, communaliste axé sur une vision politique et existentielle du monde, puis mêlant enfin un peu de tout cela, comment situer la trace musicale de Bob Dylan ?

Dylan est d'abord un musicien par l'entourage musical qu'il a su fédérer autour de sa musique (en tant qu'écoute et influence puis par la participation active). Outre les instrumentistes exceptionnels jouant sur ses albums et des musiciens qui l'accompagnent sur scène, certaines périodes montrent un vif intérêt pour la qualité interprétative de la musique (quand d'autres montrent un intérêt pour l'énergie du garage rock). À la fin des années soixante-dix, il sait s'entourer de grands musiciens ou instrumentistes, dont certains gravitent dans l'univers du jazz. Citons Marcus Belgrave, saxophoniste et trompettiste de Ray Charles qui participe aux répétitions pour les concerts au *Warfield Theatre* (1980). Le pianiste jazz, Walter Bishop Jr (musicien de Charlie Parker) travaille avec le chanteur en 1978. Un autre pianiste jazz, Alan Pasqua, parcourt également le monde en 1978 avec lui. Pendant la trilogie chrétienne, en s'éloignant des producteurs du rock et de la folk au profit de la Soul, la musique gagne en

[777]Rappelons que l'échec de son premier album lui impose de réfléchir à sa position dans l'univers du spectacle et qui le décide à écrire ses propres chansons.
[778] Cf. Échange par mail avec Sébastien Llinares le 06/09/2025, p.551.

qualité, selon nous. Les disques de la trilogie Sinatra 2014-2016 montrent une nouvelle facette d'un artiste, attaché à la partition.

Dépassant les genres et les modes, c'est depuis l'expression du ressenti que l'on communique d'abord à ses proches, au détriment de l'intellect, « que le musicien nous communique une émotion esthétique [car écrivant] lui-même en état d'émotion esthétique » (Amblard, 2016, 9).

Par quel renversement Dylan a-t-il imposé son point de vue ? En soupesant d'abord l'ancien dans ses ouvertures et ses fermetures, en faisant des faiblesses des lignes de force (à la différence de nombre d'artistes qui entendent tout contrôler). Proche des concepts du jazz, il semble estimer comme qualités intrinsèques l'approche esthétique de l'improvisation, provoquant la surprise, puis une possible adhésion. L'accent est donc mis sur la performance (studio ou scène) d'une musique perçue depuis son immédiateté. La prise de risque fait partie de l'attitude, assumant un langage musical rénové dans l'inventivité du moment. Les artistes lui reconnaissent cette essence, qui le différencie de la masse de ses contemporains. Bob Dylan est cet artiste admiré, écouté et copié par les artistes parmi les plus prestigieux : Sam Cooke, Jimi Hendrix Keith Jarrett, Duke Ellington, Eric Clapton, The Beatles. En 2004, il déclare d'ailleurs : « Les musiciens ont toujours compris que mes chansons sont plus que des paroles » (Dylan, 2005, 132).

La musique de Bob Dylan compte tout autant que sa voix, sa performance et les textes. D'ailleurs, on ne récite pas les poèmes de Bob Dylan, on chante les chansons présentées dans une multitude de formes, de rythmes et de langues. En 2024 et à la lumière de la littérature sur le chanteur, la question est toujours plus pertinente. Si Dylan réinvente ou se réapproprie un concept, c'est celui d'une forme de poésie qui ne peut se passer de notes.

Bob Dylan est incontestablement un musicien pour ceux qui l'ont côtoyé de près ou de loin sur scène. Le guitariste Fred Tackett livre ses impressions sur son expérience derrière le chanteur pendant la période chrétienne : « C'est un très bon musicien, et il n'est vraiment reconnu à sa juste valeur par un tas de gens qui pensent qu'il n'est pas si unique. » (Guillez, 2021,328). À la même question, le guitariste français Freddy Koella répond par l'affirmative : « Il a une super oreille. Ce n'est pas un technicien mais c'est un super musicien absolument[779] ». Le trompettiste, Erik Truffaz qui a participé au projet Dylan de Ben Sidran à l'*Européen*, évoque son plaisir à interpréter le corpus dylanien compatible avec le jazz[780].

Autres motifs de discorde ou de concorde, la démarche créative qui s'appuie sur ce qui précède. Il n'y a pas de hiérarchies dans l'appareil créatif dylanien. Selon ses dires, ce ne sont

[779]Entretien avec Freddy Koella, 27 février 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.
[780]Entretien avec Erik Truffaz, 20 février 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio. Entretien avec Marcello Giulliani, 02 mars 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

pas les mots du poète ou l'air qui s'ancrent dans la tête pour déclencher le processus créatif mais la chanson elle-même. En 2004, Dylan confie à Robert Hilburn **:**

> Je joue un morceau [d'un autre chanteur] dans ma tête constamment, pendant que je conduis ou que je parle à quelqu'un ou n'importe. Les gens pensent qu'ils ont une conversation avec moi, mais ce n'est pas le cas, j'écoute la chanson dans ma tête. Et à un certain point, des mots changent et je commence à écrire une autre chanson (Guillez, 2021, 185).

La composition est alors le fruit d'un mélange d'impressions. Encore une fois ce qui est critiqué (les accusations de plagiat) se transforme en force créatrice.

Ce qui passe et se transmet, de l'émission et la réception, est-il entièrement quantifiable ? Bob Dylan a traversé une vie artistique, en s'interrogeant sur le sens à donner à la chanson. Une chanson sur un seul accord comme *Ballad of Hollis Brown*[781] allie, en elle seule, la simplicité et la complexité pour déclencher l'émotion. La chanson s'incarne tout autant dans la *Popular Music* que dans la musique populaire (cf. les études de Greil Marcus[782]). Comme le montrent les quatre tableaux des formes des chansons, exposés plus loin, la chanson est riche d'intrications porteuses de sens (qui renvoie aux théories de Auslander).

En effet, l'héritage de Bob Dylan (axe central et visible depuis 1988) est loin de la simplicité folklorique ou populaire ou de l'étiquetage prôné dans la société du spectacle. Les genres américains dialoguent dans son répertoire. Comme le montrent les enregistrements des années 2009-2016 avec les standards du *Great American Songbook*, son identité et son héritage sont plus amples. Il a su fusionner la plasticité du folk et du blues avec les autres styles musicaux (ce qui donne une couleur singulière à la plupart de ses albums).

Quelle est la place à réserver aux outils dans l'expression instrumentiste (guitare, harmonica, piano[783]) du chanteur entre carcans et liberté ? Ce que montre le Dylan musicien est un non-assujettissement à la technique. Si technique il y a, elle passe par l'abstraction. Lorsque l'on écoute Dylan, on n'entend pas de simples accords de débutants à la guitare mais des accords qui se déploient dans un phrasé qui surprend le texte et sa profusion d'images, et dans la complexité de ce qui se joue. Le musicien abstrait propose une musique poétique, faite de flottements, qui le situe dans l'univers des musiques populaires du folk au blues, prioritairement mais jusqu'au jazz[784]. Il a su se rendre dépositaire de langages des notes de l'Amérique musicale et de mots aux détours Guthriens sur les rythmes de la *Beat Generation*[785]. C'est un mouvement cyclique et non linéaire, comme on a voulu longtemps le croire.

---

[781]*The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records–CL- 2105/CS-8905, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
[782]MARCUS, Greil. 2018. *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Tr.fr de Guillaume Godard, Paris, Editions Allia.
[783]Il a joué du saxo à la fin des années soixante-dix sur scène.
[784]Pour François Bon, Dylan crée de l'équilibre et du déséquilibre entre dans les espaces, entre les temps forts et les temps faibles : « Il a son bagage musicologique – une neuvième ou une façon d'infléchir (qui paraphrase Dylan dans l'interview à Paul Zollo en 1991) l'accord mineur, d'ajouter une marche à la transition d'accord, et le morceau trouve sa syncope. Ce qui fera sa marque bientôt (Bon, 2016, 136).
[785]« C'est un abstrait la technique ça ne l'intéresse pas. Il n'a pas envie que ce soit carré, que ça puisse exploser à tout moment. C'est un improvisateur comme un jazzman » se remémore Freddy Koella.

En déroulant l'histoire, la ressource principale de la guitare (en dépit d'échos frustes de la Carter Family) jusqu'aux années deux mille (remplacée ensuite par le piano) est souvent un rythme sans artifices. Dylan peut parfois sonner comme s'il était en train de jouer de la planche à laver ou de scier un morceau de bois. Richard Manuel le décrit à peine comme un *strummer* lorsque Dylan et son manager contactent *The Hawks* en 1965. Mais le renversement est majeur. De nombreux analystes ou commentateurs mettent en lumière l'influence du Dylan instrumentiste. Hugues remarque « combien [son]style guitaristique, sans fioritures, insistant, rudimentaire – avec son accordage en drop D, ses motifs liés ascendants, ses cordes ouvertes et ses accords glissés – parvient à donner à la fois un élan rythmique et une tension tonale à la manière qu'a la chanson de nous transporter dans son espace visionnaire intensifié » (Hugues, 2016, 30). Dans les parties acoustiques des concerts de 1966, François Bon entend : « un orchestre à lui tout seul, une rage » (Bon, 2016, 339), sachant établir « une conversation à trois personnages entre sa voix, sa guitare et son harmonica » (Shelton, 1986, 110). Le guitariste Fred Tackett insiste sur son « excellent sens du rythme [inventant] des styles de guitare. Il joue du folk en swinguant puis il enchaine en suivant le rythme. Personne n'a fait ça avant lui » (Guillez, 2021,328). Shelton y entend « un expressionniste, pour qui la technique instrumentale est un moyen et non une fin » (Shelton, 1986, 328). Résumons alors, « ce n'est pas un technicien mais c'est un super musicien absolument. Quand il jouait de la guitare à ses débuts, ça s'entend[786] » affirme Freddy Koella. Le style percussif (influence à la Thelonious Monk[787] ?») des interprétations et des performances se fait entendre dans l'utilisation du piano depuis les années 2000. Le chanteur préfère les touches noires du piano dit-il à Paul Zollo de *Rolling Stone magazine* qui confèrent plus de liberté (Cott, 2018, 552-553). Raymond Foye évoque la perception globale d'un rythme issu du blues et du jazz ancien de la Nouvelle-Orléans : « jamais ordinaire [qui] repose sur la syncope, qui modifie la mesure en plaçant les accents là où on ne les attend pas, en déplaçant le temps fort, en accentuant les notes les plus faibles » (Davidson, Fishel, 2023, 288).

En inspectant les formes de chansons utilisées dans son corpus, nous nous apercevons que Dylan utilise souvent l'anaphore pour rythmer la phrase, provoquer l'effet musical, souligner le plaidoyer, le mot, l'obsession, l'ensemble renforçant l'effet musical et communiquant davantage d'énergie Des titres comme *God Knows* ou *Everything is Broken* en sont des exemples parlants.

Qu'écoute-t-on dans une chanson ? Qu'entend-on d'abord ? Sur quoi se focalise-t-on ? Peut-on se déplacer dans une chanson ? Peut-on l'entendre différemment ou reste-t-on aux premiers indices de son saisissement ?

[786]Conversation avec Freddy Koella, propos recueillis par Philippe Usseglio. 27 02 2020
[787] Bigot, 2025, 203.

Umberto Eco fait valoir qu'image et rythme (à tous les niveaux du langage) cristallisent la signification. Le rythme donne une forme au mouvement, lui octroie son dynamisme mais également formule le temps, le mesure. Entre la forme et la déformation, tout est lié aux perceptions (Eco, 2007, 19)[788]. Dylan allie stratégiquement l'imagerie textuelle à la musique depuis un phrasé singulier.

Si Bob Dylan semble proposer une fausse simplicité musicale, c'est par l'intervention de la voix. L'armature régulière de la grille d'accords classiques, sur la performance vocale, permet de créer des contrastes. En effet, la simplicité harmonique est contrariée par les pouvoirs de la voix et du phrasé. Ce qui se trame se déplace obligatoirement sur la musique et la voix : « la force [venant] de la mélodie de la partie instrumentale et de la prestation vocale » (Davidson, Fishel, 2023, 297). Le phoniatre Jean Abitbol met justement l'accent sur l'impact émotionnel de la voix, qui comme la musique [est] universelle : « musique et voix stimulent notre existence. L'association du rythme de la musique et du rythme d'une voix sont essentiels dans le pouvoir qu'elles exercent » (Abitbol, 2016, 96).

Si l'on observe l'histoire à rebours, Bob Dylan aura été moins un chanteur de folk qu'un musicien et chanteur de blues établissant son espace au carrefour des expressions hybrides des styles. Sa première chanson notable au croisement des musiques noire et blanche avec le blues parlé *Talkin' New York*[789] qui renvoie à la mythologie de l'amertume, du quotidien désespéré et des difficultés des relations à autrui. La chanson qui court derrière ses mots dans *Stuck Inside of Mobile with Memphis Blues Again*[790]*, Caribbean Wind*[791]*, When the Night Comes Falling From the Sky*[792]*, Handy Dandy*[793] (…) est l'expression durable ou constante du chanteur. Avec *Blonde on Blonde* mais précédemment avec *Highway 61 Revisited* et *Bringing It All Back Home,* cet air qui fixe le sens et le temps et qui accroche, avant que les paroles ne parviennent à notre capacité de compréhension, fait office de signification mais surtout de reconnaissance. Le son contient ici une dimension, à la fois révélatrice du social, une évocation poétique atemporelle, signature sonore et donc universelle. Comment les images constituées de sons, de voix extérieures pour l'auditeur, se rapportent-elles à la mémoire proche et lointaine ?

Dylan a constitué auprès de son public une banque de données, auquel ce dernier se réfère en permanence, pour saisir ou ressaisir les mécanismes de la performance. L'importance de l'imitation dans la musique populaire (enclenchant le processus créatif) fait entendre les voix de Guthrie en 1962 comme celle de Jimmy Reed en 2020. Le chanteur a fait de la technique typique des chanteurs de folk blues sa grande force interprétative, en individualisant la formule

[788]ECO, Umberto (dir). 2011. *Histoire de la laideur*, Tr.fr de Myrien Bouhazer, Tr.fr Latin Grec de François Rosso, Paris, Flammarion.
[789]*Bob Dylan,* Columbia Records, New York, prod. John Hammond, 1962.
[790]*Blonde on Blonde*, Columbia Records), New York, prod. Bob Johnston,1966.
[791]*Biograph,* Columbia Records, New York, prod Jeff Rosen, (cinq disques) CBS 66509, 1985.
[792]*Empire Burlesque,* Columbia Records, prod Bob Dylan. Arthur Baker (Mixage), CBS 86313, 1985.
[793]*Under the Red Sky*, Columbia Records Sony Music Entertainment New York, prod. Don Was, David Was, Jack Frost, 1990.

caractéristique d'un chant maintenant la pression sur la phrase, pour mettre les mots à en exergue (parfois seulement un soulignage syllabique). Répétons que musique et littérature américaine, les clichés du blues et la poésie de la *Beat Generation,* jouent un rôle déterminant dans le flot vocal du chanteur : « la partie vocale a beaucoup d'importance, le rythme aussi » insiste-t-il encore en 1986 (Cott, 2018, 485). Les thèmes de la perte, de l'incertitude, et de la hantise de la mort transparaissent dans l'écriture de Jack Kerouac : « cette profondeur de tristesse à laquelle on n'échappe pas et qui donne son éclat » (Kerouac, 2010, 29-30)[794], se fonde dans les problématiques du blues, autant de marqueurs d'un syncrétisme américain aux visées esthétiques. Ainsi, l'empreinte vocale prend toute sa mesure dans les modes de jeu des triolets du jazz. Le public qui plébiscite ce savoir-faire est capable de s'arranger avec le sens, pour faire apparaître d'autres dimensions porteuses d'autres significations.

4.5.2 Les structures des chansons (strophiques/rondo/rondo-strophiques)

Intéressons-nous aux formes musicales de la chanson dylanienne pour mettre en évidence le musicien et le poète. Les formes de composition sont assez simples mais elles diffèrent selon les époques, les trilogies et les relations du chanteur à ses audiences**.** Observons donc comment ce dernier utilise les formes strophiques (avec succession de couplets A B C sans refrain, autour de la même structure harmonique), le rondo (avec alternance de couplets/refrain, facile à appréhender) mais également la forme rondo-strophique, hybride d'une chanson avec bref refrain (ou d'une phrase ou d'un bout de phrases, aux mots répétés qui reprennent le titre[795]) intégré à la fin du couplet. Quelles interprétations en donner ? Comment ces structures jouent-elles un rôle auprès du ou des public(s) ? Quels impacts ont-elles dans le succès ou au contraire dans la réserve des publics dylaniens ? Nous pouvons également les corréler à la personne davantage qu'à la *persona* (comme le montrent les recueils liés aux crises existentielles comme la trilogie 1974-1976). En allant plus loin, les constats nous amènent à reconsidérer le travail d'Auslander sur la personne, la *persona* mais surtout sur le personnage (*le character*), dans les formes strophiques. Ces structures prennent une tournure nouvelle dans l'importance accordée au récit fictif, au cours des années soixante-dix. Nous pensons aux chansons comme *Lily, Rosemary, and the Jack of Hearts* en 1975, *Romance in Durango* en 1976, *Caribbean Wind* en 1980 ou encore *The Groom's Still Waiting at the Altar* en 1981. Proposons une hypothèse que

[794]Dans le film *Le Blues de Ma Rainey*[794] sorti en 2020,le metteur en scène George C. Wolfe fait dire à la chanteuse ou retranscrit ses dires : « Les Blancs ne comprennent pas le blues. Ils l'entendent sortir mais ils ne savent pas comment y entrer. Ils ne comprennent pas que la vie nous parle. On ne chante pas pour aller mieux. On chante pour comprendre la vie ». « Le blues, on se lève le matin. Ça aide à sortir de son lit. On se lève en sachant qu'on n'est pas seul. On sait qu'il y a quelque chose d'autre dans le blues mais quelque chose de plus ajoutée par cette chanson ».

[795]Fabbri appelle cette forme « chorus/bridge » dans son article sur les Beatles. Franco Fabbri, « Forme e modelli delle canzoni dei Beatles », *Il Suono in cui vivviamo, saggi sulla Popular Music*, Milan, Il Saggiatore, 2008, p. 155-179.

seul Dylan pourrait corroborer ou affirmer. Alors que la forme rondo[796] est amenée à plaire instantanément puisque l'essence de la chanson appelle la mémorisation des enchaînements couplet/refrain, la forme rondo-strophique pourrait relever de formes de morale en mouvement à partir, des torts et de la raison, de la ou des vérités fluctuantes à assigner à la phrase résolutive. Ces chansons regardent plus loin, souvent vers l'avenir du moins vers un après. Elles ont les marques ou les stigmates de la volonté de voir les choses de la vie derrière le rideau (nous pensons à *Only the Pawn in Their Game, Chimes of Freedom, Maggie's Farm,* l'amour sauveur dans les chansons de *Nashville Skyline* ou de *New Morning*). Dit autrement et comme clés de lecture, ne pourrait-on pas proposer une vision singulière : la forme strophique assumant plutôt l'existence (la personne) dans ses constats immuables et passés, donc le résolu aussi bien dans les sphères de la politique l'amour, la société ou le religieux à l'instar de l'album *John Wesley Harding*, chansons évoquant ce que l'on ne peut pas changer de *Masters of War* à *Dirge* ou à *Political World*…, la forme rondo la *persona* et la forme rondo-strophique s'incarnant dans personnages vrais ou fictifs, dans des situations irrésolues de chansons à faire vivre, depuis leur cinétique existentielle (Dylan à l'inverse du Bowie de *Ziggy Stardust,* se multipliant dans la galerie des personnages de la musique populaire) ? Peut-on en déduire que ces stratégies reviennent de proche en proche ou de loin en loin ? Les quatre tableaux figurant plus loin correspondent aux quatre périodes édictées dans le chapitre 3.1.

Ainsi, la *doxa* selon laquelle le chanteur a construit une carrière sur le texte, la poésie et les formes littéraires est grandement à tempérer. La structure ou l'architecture musicale prend une signification autre dans l'octroi du succès et de la considération. Il convient de réitérer l'action facilitatrice de la voix dans la dimension dylanienne, contenue dans la définition de Danielle Cohen-Levinas, cette voix « réintègr[ant] sa condition nomade [qui] entraine avec elle la création musicale entière (…) » (Amblard, 2016, 128).

Les quatre tableaux ci-dessous classifient la structure des chansons issues d'albums de chansons nouvelles mais également des titres de ces séances d'enregistrement, publiés plus tard dans les *Bootlegs Series*. Les albums de reprises *Dylan* (1973), *Good As I Been to You* (1992), *World Gone Wrong* (1993), *Christmas in the Heart* (2009), *Fallen Angels* (2015), *Shadows in the Night* (2016), *Triplicate* (2017) ne sont pas cités dans cette étude.

[796] Dylan en abuse lors de la trilogie de 1965-1966 puis avec les *Basement Tapes*. Dans le premier cas, il est possible de l'imputer au déferlement de la musique anglaise dans les *charts* américains. Dans le deuxième cas, l'importance de la musique folklorique irrigue la centaine de chansons enregistrées dans la cave de Woodstock.

4.5.2.1 Première période 1962-1968. Discographie officielle ainsi que les chutes des sessions parues plus tard[797]

Forme strophique	Forme Rondo	Forme Rondo strophique
1962 *Bob Dylan*		
Talkin' New York (1962) Song to Woody (1962)		
……		
1963 *The Freewheelin' Bob Dylan*	Blowin' in the Wind (1962) A Hard Rain's A-Gonna Fall (1962)	Don't Think Twice, It's All Right Oxford Town Honey, Just Allow Me One more Chance[801]
Girl from the North Country Masters of War Down the Highway Bob Dylan' Blues Bob Dylan's Dream Talkin' World War III Blues		
……		
1964 *The Times They 'Are a-Changing*		The Times They Are a-Changin' With God on Our Side One Too Many Mornings Only a Pawn in Their Game When the Ship Comes In Restless Farewell (1964)
Ballad of Hollis Brown North Country Blues Boots of Spanish Leather	The Lonesome Death of Hattie Carroll	
……		
1964 *Another Side of Bob Dylan*	All I Really Want to Do My Back Pages It' Ain't Me, Babe	Chimes of Freedom I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)
Black Crow Blues Spanish Harlem Incident I Shall be Free No. 10 To Ramona Motorpsycho Nightmare Ballad in Plain D		
……		
1965 *Bringing It All Back Home*		
Subterranean Homesick Blues[798] She Belongs to Me Love Minus Zero/No Limit Outlaw Blues On the Road Again Bob Dylan's 115th Dream	Mr. Tambourine Man It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)[800]	Maggie's Farm It's All Over Now, Baby Blues Gates of Eden
……..		
1965 *Highway 61 Revisited*	Like a Rolling Stone Tombstone Blues From A Buick 6 Ballad of a Thin Man Queen Jane Approximately	
It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry Just Like Tom Thumb's Blues		Highway 61 Revisited Desolation Row
……..		

[797] Site officiel : DYLAN, Bob : *https://www.bobdylan.com*. Bulletin d'informations officiel sur l'activité du chanteur

[798] La chanson fait écho au roman de Kerouac, *Les souterrains* (1953), lequel fait écho à *Mémoires écrits dans un souterrain* de Dostoïevski. .Dans le livre de Margotin/ Guesdon, la chanson aurait à voir avec la comptine, un jeu de mot du poème *Up At A Villa, Down in City* de Robert Bowning (Geneste, 2024, 95-96).

[800] Refrain avec des phrases changeantes à l'intérieur.

[801] La première phrase des couplets est la reprise du titre.

1966 *Blonde on Blonde*		
4th Time Around Obviously Fire Believers	Rainy Day Women No 12 and 35 I Want You Pledging my Time One of Us Must Know (Sooner or Later) Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again Just Like a Woman Sad Eyed Lady of the Lowlands Temporary Like Achille Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine	Visions of Johanna Leopard-Skin Pill Box Hat Absolutely Sweet Marie
……..		
1975 *The Basement Tapes* (1967)		
Clothesline Saga Apple Suckling Tree	Million Dollar Bash Goin' to Acapulco Lo and behold! Please Mrs Henry Tears of Rage Too Much of Nothing Yea! Heavy and a Bottles of Bread Down in the Flood You Ain't Goin' Nowhere Don't Ya Tell Henry Nothing Was Delivered Open the Door, Honner This Wheel's on Fire Quinn the Esquimo (The Mighty Quinn) I Shall Be Released Get Your Rocks Off	Odds and Ends Tiny Montgomery Long-Distance Operator Sign on the Cross
…….		
1967-1968 *John Wesley Harding*[799]		
John Wesley Harding As I went Out One Morning All Along the Watchtower The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest Drifter's Escape I Am a Lonesome Hobo The Wicked Messenger I'll Be Your Baby Tonight		I Dreamed I saw St. Augustine Dear Landlord I Pity the Poor Immigrant Down Along the Cove[802]

Les formes des chansons de la première période (1962-1968)

Tableau 1

[799] Dylan discutait avec Ginsberg de la forme à cette époque pour donner du sens au son autant qu'aux mots et vice versa : « On pouvait peut -être tout condenser dans un seul paragraphe, ou un seul couplet » in DORDOR, Françis *A livre ouvert* in SIANKOWSKI, Pierre (dir). 2016. « Bob Dylan. Du folk au prix Nobel, la saga d'une légende du siècle », Paris, *Les Inrocks Hors-série*, Paris, les Éditions Indépendantes SA, p.27. Dylan au moment de *John Wesley Harding* parlait de *Rhythm Things* « objet rythme » et ne parlait pas de texte (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 33).

[802] Dans les quatre chansons, le premier vers tient de phrases récurrentes

Dans les années soixante, à l'évidence (mis à part *Blonde on Blonde* et pour moitié *Highway 61 Revisited* et l'épisode des *Basement Tapes* qui n'est pas un album mais plutôt l'expression ludique d'une exploration musicale au bord de la tradition populaire), le refrain est souvent absent, Dylan préférant la forme strophique ou rondo strophique.

Est-ce pour ne pas interrompre le flux continu du récit ou pour livrer des constats sociaux, comme nous le pensons ? Les chansons des droits civiques, narrées dans des formes strophiques, proposent clairement la narration des faits, ayant pour but de mettre en valeur la fin de la chanson et son ouverture (trois titres seulement proposent la forme rondo ou couplet-refrain, dont les fameux *Blowin' in the Wind, A Hard Rain's A-Gonna Fall, The Lonesome Death of Hattie Carroll*). La forme rondo strophique s'impose souvent lors des approches biographiques.

Apparue avec l'album *Another Side of Bob Dylan* (1964), la forme couplet-refrain[803] devient la norme dans *Blonde on Blonde*. On peut s'en étonner si l'on considère que les chansons du double-album décrivent les impressions obscures de la mémoire, la conscience fragmentée (que mettent en valeur les ouvrages de Shelton, Scaduto et Karsenty-Ricard). Cette trilogie, comportant la plupart des titres classiques du chanteur qui satisfont le public, n'est-elle pas l'expression ou la volonté d'une recherche claire des mécanismes de l'accès au succès, sans toutefois renoncer à une créativité exacerbée et débordante ? Toujours est-il que la période se rapproche des théories de Stéphane Hirschi, « d'un air fixé par des paroles », « pur signifiant [804] » mémorisable et partageable). L'artiste a la capacité de devancer les attentes à venir. Comme principe, l'air contient les mots dits ou que l'on devine et les mots liés à la musique. Le rejet de la forme rondo, le retour à la narration sous une forme strophique occupent toutes les plages de *John Wesley Harding* (1968), revenant aux fondamentaux de l'artiste d'une chanson linéaire faisant évoluer l'histoire jusqu'à sa conclusion. Au contraire et à la même époque, lors des séances ludiques des *Basement Tapes*, et en se fondant dans les structures traditionnelles de la musique populaire, Dylan multiplie les refrains et le rondo héritier des formes ludiques. Ces attitudes créatives correspondent-elles à un socle de lectures à venir ?

[803] Sur les chansons 1964-1975, Michka Assayas remarque, à juste titre, que si les couplets sont énigmatiques, en revanche les refrains sont lumineux quand James Mangold les définit : *«* innovantes, accrocheuses commerciales » (*Légende n° 17,* 2025, 94-95).

[804]HIRSCHI Stéphane, 2018. « La chanson française, une esthétique du double langage ? » post de Virginie *Chrétien.* « www.YouTube.com/watch?v=GGiQbc_VN4o », (consulté le 20 septembre 2023).

4.5.2.2 Les formes des chansons de la deuxième période (1969-1987) selon la discographie officielle

Forme strophique	Forme Rondo	Forme Rondo strophique
1969 *Nashville Skyline*[805]		I Threw it All Away Tell Me That It Isn't True Country Pie Tonight, I'll Be Staying Here with You To be Alone with You Lay, Lady, Lay Peggy Day One More Night Wanted Man[816] Minstrel Boy[817]
…….. **1970 *Self Portrait*** Living the Blues		
…….. **1970 *New Morning*** Went to See the Gypsy Sign on the Window Three Angels	Day of the Locusts New Morning One More Weekend	If Not for You The Man in Me[818] Time Passes Slowly Winterlude If Dogs Run Free Father of Night I'd Have You Any Time Watching the River Flow[819]
…….. **1973 *Pat Garrett and Billy the Kid*** Billy ……	Knockin'On Heaven's Door	
1974 *Planet Waves* Tough Mama Dirge Never Say Goodbye Wedding Song ……..	Forever Young You Angel You	On a Night Like This Going, Going, Gone Hazel Something There Is About You Nobody 'Cept You[820]
1975 *Blood on the Tracks* You're a Big Girl Now Meet Me in the Morning If You See Her, Say Hello Buckets of Rain ……..	Idiot Wind Shelter from the Storm	Tangled Up in Blue Simple Twist of Fate You're Gonna Make Me Lonesome When You Go Lily, Rosemary, and the Jack of Hearts Up to Me[821]

[805] *Nashville Skyline* privilégie les structures rigides de Tim Pan Alley (Rolling Stone, Hors-série, 2025, 66)
[816]Dans les cinq chansons, le premier vers tient de phrases récurrentes
[817]Idem.
[818]Idem dans les deux chansons
[819]Titre paru en 45 tours. *Watching the River Flow / Spanish is a Lovin' Tongue,* 1971.
[820]Titre paru sur *The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[821]Titre paru sur *Biograph,* Columbia Records–C5X 38830, New York, prod Jeff Rosen, (cinq disques) CBS 66509, 1985.

1976 *Desire*	Joey	Mozambique
Hurricane	Romance in Durango	Oh, Sister
Isis	Sara	Rita May[822]
Black Diamond Bay	Catfish[809]	Golden Loom
Abandoned Love[806]	Sign Language[810]	
Seven Day[807]		
.....		
1978 *Street Legal*	Changing of the Guards	Is Your Love in Vain?
New Pony	No Time to Think[811]	Señor (Tales of Yankee Power)[823]
We Better Talk This Over	Baby, Stop Crying	True Love Tends to Forget
Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat)		
.....		
1979 *Slow Train Coming*	Gotta Serve Somebody	I Believe in You
Gonna Change My Way of Thinking[808]	Precious Angel	Slow Train
	Do Right to Me Baby (Do Unto Others)	When He Returns
	Man Gave Names to All the Animals	Ain't No Man Righteous, No Not One[824]
	Trouble in Mind[812]	When You Gonna Wake Up?[825]
	Ye Shall Be Changed[813]	
.....		
1980 *Saved*	Saved	What Can I Do for You?
In the Garden	Covenant Woman	Solid Rock[826]
	Pressing On	Saving Grace
	Are You Ready?	City of Gold[827]
.....		
1981 *Shot of Love*	Property of Jesus	Shot of Love
Lenny Bruce	Watered-Down Love	Heart of Mine
	The Groom's Still Waiting at the Altar	Every Grain of Sand
	Dead Man, Dead Man	Let' Keep It Between Us[828]
	In the Summertime	Angelina[829]
	Trouble	
	Caribbean Wind	
	Need a Woman	
	You Changed My Life	

[806]Titre paru sur *Biograph,* Columbia Records–C5X 38830, New York, prod Jeff Rosen, (cinq disques) CBS 66509, 1985.
[807]*The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[808]*The Bootleg Series, Vol. 13: Trouble No More 1979–1981 (deluxe edition) (Live), prod.* Gregg Geller, Steve Berkowitz, Columbia Records – 88985454652/Sony Music Entertainment, 2017.
[809]*Ibid*
[810]*Sign Language* (Duo sur l' album d' Eric Clapton) in *No Reason to Cry,* Polydor-531 824-2, 1976.
[811]Refrain avec des changements à l'intérieur
[812]*Trouble in Mind* a été d'abord édité en 45 tours.
[813]*The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[822]Le mot *Mozambique* et les expressions *Oh, Sister* et *Rita May* apparaissent dans le premier vers des couplets.
[823]Le mot *Señor* apparait dans le premier vers des couplets.
[824]*The Bootleg Series, Vol. 13: Trouble No More 1979–1981 (deluxe edition) (Live), prod.* Gregg Geller, Steve Berkowitz, Columbia Records – 88985454652/Sony Music Entertainment, 2017.
[825]Anaphore en tant que plaidoyer
[826]L'expression *Solid Rock* apparait dans le premier vers des couplets.
[827]*The Bootleg Series, Vol. 13: Trouble No More 1979–1981 (deluxe edition) (Live), prod.* Gregg Geller, Steve Berkowitz, Columbia Records – 88985454652/Sony Music Entertainment, 2017.
[828]*The Bootleg Series, Volume 16: Springtime in New York 1980-1985, prod* Steve Berkowitz, Jeff, Rosen, Columbia Records – TMR-738/Sony Music Entertainment, 2021.
[829]*Ibid*

1983 ***Infidels***	Jokerman Licence to Kill Union Sundown I and I Don't Fall Apart on Me Tonight Foot of Pride	Sweetheart Like You Neighborhood Bully Man of Peace Nobody Sings the Blues Like Blind Willie Mac Tell Lord Protect My Child Tell Me[830]
…… **1985** ***Empire Burlesque***	Tight Connection to my Heart (Has Anybody Seen My Love) Clean Cut Kid Trust Yourself	Seeing the Real You at Last I'll Remember You[831] Something's Burning, Baby [832] Never Gonna Be the Same Again Emotionally Yours When the Night Comes Falling from the Sky Dark Eyes
…… **1986** ***Knocked Out Loaded*** Under Your Spell	Driftin' Too Far from Shore Brownsville Girl Band of the Hand (It's Heel Time? Man !)[814]	Maybe Someday[833]
…… **1987** ***Down in the Groove***	Death is Not the End Had a Dream About You, Baby Night After Night[815]	

Les formes des chansons de la deuxième période (1969-1987)

Tableau 2

En 1984, Dylan confiait à Antoine de Caunes[834] avoir effectué des « changements dans l'écriture (dans les techniques d'écriture) à la fin des années soixante puis soixante-dix », sans en expliquer davantage. Il est intéressant de noter que de nombreux exégètes évoquent les années soixante-dix comme une grande période narrative. Pourtant en observant le tableau 2 avec attention, nous nous apercevons que Dylan a privilégié la structure couplet/refrain. Développe-t-il les récits de longues chansons dans la forme rondo, stratagème pour accrocher un spectateur décrochant dans l'écoute plus facilement que lors de la décennie précédente ? Cependant, les chansons de *Nashville Skyline* aux airs facilement mémorisables n'offrent étonnamment aucune structure rondo. Inversement, la trilogie chrétienne, avec son prosélytisme assumé, abonde de refrains. Le gospel martèle son discours proche du slogan, faisant

[814] *Band on the Hand* (Dylan), *Band on The Hand **(It's** Hell Time Man**),*** Original Motion Picture Soundtrack, Mann Production/Paul Michael Glaser, MCA Records 6167, 1986

[815] *The Usual* (John Hiatt), *Night After Night*, *Had A Dream About You* in *Heart of Fire* (Original Motion Picture Soundtrack), Richard Marquand, Columbia, 1987.

[830] *Tell Me* (anaphore) *The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.

[831] L'expression *I'll Remenber You* apparaît dans le premier vers des couplets.

[832] L'expression *Something Burning* Baby apparaît dans le premier vers des couplets.

[833] L'expression *Maybe Someday* apparaît dans le premier vers des couplets.

[834] DE CAUNES, Antoine.1984. *Bob Dylan interviewé par Antoine de Caunes*, Archives INA, [Disponible en ligne]. Récupéré de https:// www.Ina.fr (consulté le 15 septembre 2025).

contemporainement écho aux lignes politiques (tendant à la simplicité du propos) dans une ambiance de *libéralisme reaganien* triomphant. Les années quatre-vingts se parent-elles de refrains, constat d'une imagination bridée ? La forme strophique est moins utilisée mais est un recours, lorsqu'il s'agit d'évoquer le couple dans ses visions fragmentées. La période 1974-1976 est une remise en cause d'un temps de l'amour touchant à sa fin, au profit d'une proposition cyclique assumée, annoncée peut-être déjà par *Father of Night* en 1970 et qui trouve tout son sens dans *When He Returns* en 1979. La structure rondo-strophique abonde dans cette période de 20 ans pour décrire cliniquement les trajectoires de l'amour (femme/famille) naissant à sa mort annoncée puis consommée (*Oh Sister* en 1976) et qui se fait entendre en 1985 avec *I'll Remember You* ou *Emotionally Yours.*

4.5.2.3 Les formes des chansons de la troisième période (1989-2006) selon la discographie officielle et les sessions d'enregistrement.

Forme strophique	Forme Rondo	Forme Rondo-strophique
1989 *Oh Mercy*		Political World[840] Where Teardrops Fall Everything is Broken [841] Disease of Conceit Ring Them Bells[842] What Was it You Wanted?[843] Shooting Star[844] Man in the Long Black Coat Most of the Time What Good Am I?[845] Series of Dreams[846] Dignity[847]
……..		
1988 *Travelling Wilburys Vol 1* Tweeter and the Monkey M		
……..		
1990 *Under the Red Sky* Under the Red Sky T.V. Talkin' Song	Born in Time 2 X 2[835] Cat's In the Well[836]	Wiggle Wiggle Unbelievable Handy Dandy[848] God Knows[849]

[835] Paroles changeantes à l'intérieur du refrain.
[836] Paroles changeantes à l'intérieur du refrain.
[840] L'expression *Political World* apparaît dans le premier vers des couplets.
[841] Everything is Broken (anaphore)
[842] L'expression *Ring Them Bells* apparaît dans le premier vers des couplets.
[843] L'expression *What Was it You Wanted* apparaît dans le premier vers des couplets.
[844] L'expression *Shooting Star* apparaît dans le premier vers des couplets.
[845] Les expressions *Most of the Times* et *What Good Am I ?* sont répétées au premier et dernier vers des couplets
[846] *The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
[847] *The Bootleg Series, Volume 8: Tell Tale Signs: Rare and Unreleased 1989–2006,* prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Records – 88697 35795 2/Sony Music Entertainment, 2008.
[848] Les expressions Unbelievable et Handy Dandy sont répétées au premier vers de chaque couplet
[849] God Knows (anaphore)

1997 *Time Out of Mind*	Love Sick Standing in the Doorway[837] Tryin' to Get to Heaven Million Miles 'Till Fell in Love with You	Not Dark Yet Dirt Road Blues[850] Make you Feel my Love[851] Cold Irons Bound Can't Wait Highlands
……..		
2001 *"Love and Theft"*		Tweedle Dee & Tweedle Dum[852]
Summer Days Lonesome Day Blues Floater (Too Much to Ask) High Water (for Charley Patton)	Bye and Bye[838] Po' Boy[839] Sugar Baby	Mississippi Moonlight Cry a While Honest with Me
……		
2006 *Modern Times*		Thunder on the Mountain
Spirit on the Water Workingman's Blues #2	The Levee's Gonna Break Ain't Talkin' Nettie Moore	Rollin' and Trumblin'[853] When the Deal Goes Down Someday Baby Beyond the Horizon[854]

Les formes des chansons de la troisième période (1988-2006)

Tableau 3

Les chansons, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, montrent un retour prononcé à la narration strophique ou rondo strophique à l'instar de la première période. Notons que l'album *Oh Mercy* (1989) évite la forme rondo. Mais dans cette période partagée, entre-l'homme mature (tableau 3) puis celui en proie à la vieillesse (tableau 4), le contenu de la composition musicale change ou évolue.

Dans le langage du musicien, la couleur devient sombre après 1992. Les derniers albums qui offrent des variations et des sonorités claires (jusqu'à une certaine joie communicative) et des orchestrations étalant toute la palette des sentiments en n'omettant pas le brillant, sont *Oh Mercy* (1989) et *Under the Red Sky* (1990).

Par la suite, la coloration sera celle des reprises blues et folk de 1992[855] et 1993[856], d'une teneur sombre, froide, parfois carrément pleine de noirceur. La rudesse côtoie la profondeur. Si certaines structures musicales évoquent encore parfois une certaine légèreté comme *Spirit on the Water*, ou *Po' Boy*, les atmosphères dénotent une perception usée du monde. L'orientation musicale se transforme en profondeur, peut-être parce qu'à l'exception de *Time Out of Mind* de

[837] Refrain avec paroles changeantes.
[838] Structure refrain avec paroles changeantes.
[839] Refrains avec paroles changeantes à l'intérieur.
[850] L'expression *Dirt Road Blues* apparaît dans le premier vers des couplets.
[851] Notons la grille accordique proche de *Someday At Christmas* de Stevie Wonder consultable sur *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=y__tczZDkTo
[852] L'expression *Tweedle Dee and Tweedle Dum* apparaît dans le premier vers des couplets et parfois dans le dernier
[853] L'expression *Rollin'and Trumblin'* apparaît dans le premier vers des couplets.
[854] Forme anaphore répétée deux fois par couplet.
[855] *Good as I Been to You,* Columbia Records–C53200 /Sony Music Entertainment, prod. Debbie Gold, New York, 1992.
[856] *World Gone Wrong,* Columbia Records–474857 1/CK 57590/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan, 1993.

1997 produit par Daniel Lanois, les cinq recueils suivants seront la marque de Dylan, producteur de son travail. La raucité est-elle aussi comptable de ces évolutions ?

Par ailleurs, comme nous l'avons souligné précédemment, la production de chansons a fortement diminué : est-ce pour des raisons d'inspiration ou plus simplement d'un certain tarissement en raison d'autres activités artistiques : peinture, sculpture, écriture ?

Dorénavant, Dylan semble vouloir écrire pour la scène et par conséquent pour le public des salles, mais à la recherche d'un public vierge ou en dehors des standards l'ayant porté au succès. Cet aspect est important puisque les tournées du *Never Ending Tour*, à partir de 1997, vont puiser dans ce nouveau terreau. Le rééquilibrage est clairement à l'avantage du Dylan ayant analysé les affres des années entre 1966 et 1987, décrites lucidement et fictivement *a posteriori* dans *Chroniques, volume I*[857]. Dans les annexes, nous montrons que les répertoires les plus utilisés dans les *setlits* sur l'ensemble de la carrière, sont les années 1965 et 2001, années charnières de l'histoire américaine. Est-ce que ces années symboliques relèvent des marques de l'histoire ou simplement des résultats de l'inspiration ?

4.5.2.4 Les formes des chansons. Quatrième période 2006-2024. **Discographie officielle.**

Forme strophique	Forme Rondo	Forme Rondo strophique
2009 *Together Through Life*		
Beyond Here Lies Nothin'	Life Is Hard	If You Ever Go to Houston
My Wife's Home Town	It's All Good	Forgetful Heart[858]
		Jolene
		This Dream of You
		Shake Shake Mama
		I Feel a Change Comin' On[859]
…….		
2012 *Tempest*		
		Soon after Midnight[860]
Long and Wasted Years	Duquesne Whistle	Pay in Blood
Tin Angel	Narrow Way	Scarlet Town
Tempest	Roll on John	Early Roman Kings
……..		
2020 *Rough and Rowdy Ways*		I Contain Multitudes
		Murder Most Foul
False Prophet	Key West (Philosopher Pirate)	I've Made up My Mind to Give
My Own Version of You	Goodbye Jimmy Reed	Myself to You
		Black Rider[861]
		Crossing the Rubicon
		Mother of Muses

Les formes des chansons de la quatrième période (2006-2024)
Tableau 4

[857] Chapitre III de Chroniques Volume 1 (Dylan, 2005).
[858] L'expression *Forgetful Heart* apparaît dans le premier vers des couplets.
[859] L'expression revient dans le cinquième vers des couplets
[860] L'expression au quatrième vers des couplets
[861] Les couplets commencent par l'expression *Black Rider*

Enfin, notons l'éloignement évident de l'artiste par rapport à la chose terrestre dans les troisième et quatrième parties de sa longue carrière. De nombreuses créations font appel ou s'imprègnent de l'univers sonore et des thématiques de la tradition : le glossaire, les situations, les personnages et la géographie du blues (l'amour de *Nettie Moore* ou le lit de Rosie dans *Mississipi*). L'aura des *Murder Ballads* trouve sa place dans la nouvelle bibliothèque ou discothèque de Bob Dylan. Erin Callahan et Court Carney note l'augmentation de titres plus sombres dans leur conception depuis 2010, et qui pourraient montrer des formes d'anxiété quant au déclin américain » (*Légende n°17,* 2025, 36-37) ». Il aurait remplacé d'ailleurs *Blowin'in The Wind* en chanson de clôture des concerts, par *Make You Feel My Love :* « [plaidant] pour le salut qui ne viendra jamais (*Légende n°17*, 2025, 36-37) »

Trouver des éléments évidents relevant de la biographie dans les titres, depuis 1997, est de plus en plus ardu. Le nouveau corpus écrit tend à une révolution culturelle, un peu sur les traces de la chose antique, des artistes et des penseurs du Moyen Âge, lesquels tiraient la modernité de ce qui est éternel ; d'où une utilisation plus soutenue de la forme rondo-strophique. En voulant sauver de l'oubli cet héritage par cette « immense opération de bricolage en équilibre entre nostalgie, espoir et désespoir[862] », Bob Dylan entend-il éduquer ou rééduquer le public, lui proposant de découvrir ce qui est à portée de main mais qui est oublié ? *Murder Most Foul*[863]*,* qui prend naissance au moment de l'assassinat de Kennedy résonne d'époques étagées, reliant les grandes et les petites histoires des hommes. Depuis 1997, les chansons relèguent la condition humaine, à sa pauvreté ou humilité, pour essayer de sauver ce qui peut être encore, dans des formes d'éternité (ce déjà énoncé dans *Blind Willie Mc Tell* en 1983[864]). En vieux sage, Bob Dylan devient le passeur culturel de ce qui peut encore unir, dans des morceaux d'histoire.

Depuis la cartographie des structures exposées ci-dessus, la question qui se pose à nous maintenant, est celle des formes en concert. Dylan respecte-t-il une norme ? Improvise-t-il ? Fait-il des changements non attendus par le public ou pour le public ?

Depuis *Time Out of Mind*, il transforme à la marge le nouveau corpus, respectant assez fidèlement les enregistrements des disques officiels. Les variations sont partielles et ne font pas obstacle à la reconnaissance de la chanson. Ainsi, aussi improbable que cela paraisse, le public applaudit dès les premières notes de la chanson, constat plus difficile, voire impossible, pour ses répertoires mythiques des tableaux 1 et 2. Mais constance de l'inconstance, Dylan ne s'est-il pas donné pour mission de détruire l'image prégnante des trente premières années de sa carrière ? Une anecdote confirme ces analyses. La chanson la plus connue depuis 1988 est sans

[862] ECO, Umberto. 1985. *La guerre du faux,* Tr.fr de Myriam Tanant et Piero Cracciolo Paris, Grasset et Fasquelle.
[863] *Rough and Rowdy Ways*, Columbia Records–194397 80982/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2020.
[864] La flèche sur le montant de la porte est un signe de reconnaissance pour les esclaves qui fuyaient vers les chemins de fer clandestin (un réseau d'abolitionniste) (Guillez, 2021,332-333).

doute *Not Dark Yet*[865] à la mélodie accrocheuse, un blues au déroulé enchanteur. Il lui fait subir un arrangement surprenant en 2019, rendant la mélodie quasi méconnaissable mais redonnant une place centrale, dans un effort de diction remarquable aux paroles (renversement intéressant du poète défiant le musicien). Est-ce, encore une fois, le choix de surmener le public, pour l'amener à écouter et se débarrasser de ses certitudes ?

4.5.3 Les tonalités employées[866]

Il paraît opportun de nous pencher sur les évolutions des tonalités des chansons au cours des décennies. Les tonalités les plus usitées dans les années soixante sont *Sol* majeur et *Do* majeur (*Dylan, The Freewheelin' Bob Dylan, The Times They'Are A-Changing, Another Side of Bob Dylan, Highway 61 Revisited, John Wesley Harding)*. Les tonalités de *Mi* majeur et *La* majeur sont employées dans *Bringing It All Back Home* et *Blonde on Blonde*. C'est à partir de 1969 avec *Nashville Skyline,* en 1970 avec *New Morning* puis *Planet Waves* (1974), *Desire* (1976), *Street Legal* (1978) puis la trilogie chrétienne, que des tonalités différentes colorent les albums et montrent éventuellement un autre rapport à la musique chantée. Notons que *Blood on the Tracks* est enregistrée en *open tuning*[867] *Mi*, ce qui lui donne une couleur tout à fait singulière. Est-ce que cela relève d'une autre approche vocale, de difficultés liées à la vocalité ou d'un intérêt plus affirmé pour les recherches esthétiques et musicales (avec des groupes plus étendus en nombre et sous l'impact de l'apport de choristes) ?

Quant à l'harmonie fonctionnelle traditionnelle, Bob Dylan utilise généralement les cadences simples en mode majeur et en mode mineur, la stabilité et le sentiment de suspension de la cadence parfaite, ainsi que le caractère moins conclusif de la cadence plagale. Nombreuses sont ses chansons sur trois ou quatre accords. Les accords des I^{er} degré (tonique), IV^{e} degré (sous-dominante), V^{e} degré (dominante) et leur fonction dans le récit musical lui ont souvent permis[868] de traverser les étapes narratives (Østrem cite *Blowin' in the Wind* comme construction musicale et narrative accomplie). Rappelons que dans le cas de Dylan, le rapport de la musique au texte et du texte à la musique est une histoire d'intrications, d'ouvertures et de possibles entre les propositions interprétatives et vocales de l'artiste dans la chose reçue par le public**.**

Harmoniquement il y a peu de chansons complexes dans le corpus mais elles existent. *In The Garden, Ring Them Bells*, *Dear Landlord et Black Rider* témoignent d'une composition

[865] *Not Dark Yet* de *Time Out of Mind* version 2019 New York City consultable sur YouTube: https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=YouTube+Not+Dark+Yet+de+Time+Out+of+Mind+version+2019+New+York+City+consultable+sur+You+TubeNot+Dark+Yet+de+Time+Out+of+Mind+version+2019+New+York+City+consultable+sur+You+Tube&&mid=2C83ED5E7E32AA80EA312C83ED5E7E32AA80EA31&&FORM=VRDGAR

[866] Exemples des années soixante et soixante-dix. Harmonie fonctionnelle traditionnelle, évolution de la voix au service de l'art total qu'est la chanson. ØSTREM, Eyolf. *Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan, https://dylanchords.com/*

[867] Accord ouvert ou Open Tuning : technique d'accordage de la guitare (en dehors de l'accordage standard) : permet de jouer les accords de puissance (Power Chords) donnant une sonorité plus ample à l'instrument et facilitant le jeu.

[868] Le cœur de l'harmonie fonctionnelle traditionnelle est la progression T-S-D-T

complexifiée. Par leurs progressions harmoniques « très nuancées [mais pas] immédiatement perceptibles – elles semblent très naturelles, et pourtant elles contribuent très fortement à l'expression de la chanson[869] » affirme Eyolf Østrem. Cet analyste note toutefois que le travail sur le matériau musical (mélodie, harmonie et rythme) requiert des garde-fous : ces chansons sont-elles le résultat d'une véritable recherche musicologique, d'artifices liés à la découverte fortuite – « et qui attire l'attention sur elle-même et non sur la chanson (*In the Garden* [870], et du caractère emprunteur ou plagiaire – selon les appellations – de l'artiste tout au long de sa carrière ?

Est-ce que dans ses quelques exemples, la complexité musicale entend refléter la signification des paroles ? La question peut se poser, car ces quatre chansons ont eu une importance réelle dans la carrière du chanteur. Dylan considère que *In the Garden* aurait mérité une audience plus large.

Si Dylan a réussi un pari sur le long terme, c'est d'avoir imposé au public, la perception de la chanson pour l'ensemble de ses méandres et non des éléments séparés, en tenant compte de tous ses éléments ou encore en l'observant de manière kaléidoscopique (l'exemple de *Not Dark Yet* en 2019 est marquant : cf. p. 312). Est-ce si étonnant ? Non. Nous avons pu relever dans les différents documents étudiés, le regard sophistiqué sur la chanson dans sa pluridimensionnalité. Il pense, depuis ses débuts, l'élargissement du format, le détachement de la linéarité ou de la temporalité, la juxtaposition d'éléments sans hiérarchie ni causalité. L'agencement élastique des mots et des vers les débarrassant d'une prosodie stricte ou à l'inverse lui offrant un texte concis sans fioritures est au cœur de ces explorations. Dylan réfléchit la chanson, comme partition d'un art totalisant à l'instar de la peinture : « On ne peut pas voir dans son ensemble si on se tient trop près, les morceaux [faisant] partie d'un tout[871] ». C'est de la vision globale des composantes que les ingrédients prennent leurs significations, le musicien détenant les clés de « l'orchestre/chanson ». On peut lui enlever certains ingrédients et non des moindres -les mots, dit-il-sans que cela ne nuise à sa cohésion. Nous avons voulu montre dans cette thèse la volonté farouche de Dylan d'écarter et libérer musique et chant du pouvoir exorbitant de l'écrit, des interprétations fixes et du carcan des productions passées. Quels que soient les esthétismes en place, les chansons demeurent la vedette, un espace de liberté offert à l'interprète et à l'auditeur, pour peu que les deux côtés de la scène sachent l'occuper.

En 1988, en s'attelant à ce concept musical remanié, initié de manière brouillonne mais volontaire, il décide de se repencher sur les chansons par la réinterprétation et la performance. Il détermine ses choix résolument vers de nouveaux publics. En filigrane, la lutte était déjà

[869] ØSTREM, Eyolf. *Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan*, https://dylanchords.com/
[870] *Ibid.*
[871] GUILLEZ, François, 2020, *Un album peu tapageur – Rough and Rowdy Ways de Bob Dylan*, Wroclaw : Amazon Fulfillment, p.7.

interne car il fallait contrebalancer le pouvoir exorbitant du disque à l'origine du succès. Les transformations du corpus et les nouvelles versions ne visent qu'à mettre en lumière la potentialité du répertoire par [la revigoration des] modèles mélodiques (sur la base des intervalles, en particulier de la tierce mineure), « en se concentrant sur les aspects rythmiques de la mélodie [pour] trouver de nouvelles façons de connecter sa musique à son public »[872]. Le canteur ou la *persona* est soumis à la vie et à ses aléas. Autrement dit, l'art doit coller à l'existence et ne pas en être déconnecté. En 1988 encore, s'il décide de les chanter sur l'idée du moment, en ne les fixant que le moins possible, en les laissant en suspension, c'est pour que l'artiste leur prête vie et qu'elles puissent cheminer encore. Plus prosaïquement, ce procédé fournit un alibi à la continuation d'une vie sur scène. A-t-il accompli ce geste de renversement puis d'aboutissement pour retrouver l'essence de la musique traditionnelle, dont la plupart sont issues ?

Étrangement, en cherchant une échappatoire d'abord pour lui-même, il redonne de la marge au public, lequel par l'écoute individualisée, peut se passer du regard sociétal sur la musique. N'est-il donc pas si étonnant que la frange curieuse de toutes les époques, ne se sentant pas assujetti au conformisme (ou le moins possible), se soit retrouvée dans une proposition, sachant se réinventer dans des structures souvent iconoclastes ? Plus largement, le remarquable de cette trajectoire, n'est-ce pas d'avoir réussi à projeter une liberté, contraignant l'auditeur à changer d'avis sur ce qu'il a écouté, et cela à plusieurs reprises, pour davantage d'autonomie et de moindre passivité ?

Cette fin de carrière nous réserve de nouvelles contradictions dans le déroulement du concert et de sa gestation. Le public dylanien revient, parce que la musique a ce côté changeant aléatoire, surprenant en bien ou en mal. Que pense-t-il dès lors de la routine imposée entre 2021 et 2024 dans la tournée mondiale de *Rough and Rowdy Ways* ? Assiste-t-on encore à un concert de Bob Dylan, musicien itinérant et fluctuant lorsque, au moment d'acheter son billet, la *setlist* est connue de tous et réaffirmée soir après soir sur trois années pleines ?

Cette facette du Dylan (à raison, hélas[873]), musicien mésestimé, ne renforce-t-elle pas le débat, qui est au centre de la co-construction ? Le Dylan, compositeur ou plutôt compositeur/chercheur, ne met-il pas ensemble des publics divergents dans leurs attentes plurielles et singulières ? Faut-il flatter le spectateur, chercher à lui faire essentiellement plaisir ? Le musicien (depuis ses manques ou ses tares) interroge-t-il la notion d'altérité ? Dylan ne cherche-t-il pas dans ses auditoires les clés de significations profondes à donner au spectacle ? L'auditeur qui suit l'histoire dylanienne s'étonne de devoir s'adosser à des

[872] ELLIOTT, Richard, « Keith Negus, *Bob Dylan* », *La revue des musiques populaires 9 : 1 | 2012 Contre-cultures n°1*
[873] Il en va de même avec le Dylan poète, rappelons les discrédits au moment du Nobel, surtout chez les intellectuels européens.

contraires. L'extrême simplicité musicale côtoie la finesse ou la délicatesse. La complexité provient du rapport particulier de la composition et des mots dans la voix.

4.6 Étudier des productions de Dylan : méthodologie

Dans cette partie, nous proposons une méthodologie dans l'étude de chansons iconiques *Blowin' in the Wind, Gotta Serve Somebody* et *Visions of Johanna.* En effet, ces titres occasionnent des discussions vives et passionnées. Elles occupent un espace particulier dans l'univers dylanien. Œcuménique pour la première, faiseuse d'irascibilité pour la seconde, portée au pinacle pour la troisième, chacune d'elles peut s'attacher à des publics différents et croise l'histoire depuis leur création (1963-1966-1979). Le « je » lyrique[874] qui les traverse et que Timothy Hampton prête à Dylan, aurait pour caractéristique de permettre au public de questionner ses points de vue et de les remettre en question.

Le titre *Visions of Johanna* a été interprété 216 fois entre 1966 et 2018 sur scène, *Blowin'in the Wind* 1585 fois entre 1962 et 2019, *Gotta Serve Somebody* 682 fois entre 1979 et 2023. Ces trois propositions organisent des liens particuliers entre les entités en présence. Philosophiquement par ailleurs, elles oscillent entre la croyance et la déification du rien, une constance dans l'écriture du chanteur nous semble-t-il.

Blowin' in the Wind n'était pas notre premier choix. Toutefois sa place singulière dans la discographie et sa récurrence dans les performances lui confère des attaches avec le public des années soixante puis une surreprésentation dans les setlists dans les décennies suivantes. Écrite en 1962, elle est portée au succès non par son auteur mais par le groupe folk à la mode Peter, Paul and Mary. L'œuvre se rattache à la musique populaire musique traditionnelle. Son véhicule musical est la *folk music* avec toutefois des consonances noires (puisqu'elle s'inspire d'un vieux chant d'esclave).

Bien qu'il tende à une certaine universalité, ce titre fait corps avec les faits historiques et les événements sociaux et politiques. L'année 1962 est un moment paroxystique de la nouvelle Guerre froide et de l'accélération dans la lutte pour les droits civiques. Esthétiquement, la chanson s'inscrit dans le mouvement néofolk et est la première composition d'envergure. Son organisation temporelle, sa simplicité textuelle et musicale (composition et exécution acoustique : guitare/voix/ harmonica) en font un objet facilement mémorisable. La dynamique de *Blowin' in the Wind* provient également de son questionnement, de la récurrence de la syntaxe dans le registre médium qui en fait un objet familier.

[874] WILSON, Rob. 2019. « Tangled Up in *Blue Poetics*: *Timothy Hampton* Reads a *Bob Dylan* for the Ages » in Los Angeles Review of Books, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://lareviewofbooks.org/article/tangled-up-in-blue-poetics-timothy-hampton-reads-a-bob-dylan-for-the-ages/

Dès sa création, le titre trouve ses publics, celui des disques, puis s'installe dans les *setlists* du chanteur de 1962 à aujourd'hui. La chanson vit d'abord avec le premier public de Dylan, les artistes qui en font des centaines de *covers,* faisant œuvre d'évangélisation culturelle et commerciale. Si dans les créations à portée universelle, *Blowin'in the Wind* n'est pas la première, elle tient une place singulière dans la discographie anglosaxonne et au cœur du dispositif du chanteur (entre rejet et reconnaissance).

Gotta Serve Somebody sert une tout autre histoire. Pour le chanteur, elle détient pourtant d'une universalité alors qu'une partie de la critique la résume à une littéralité gênante. Pierre angulaire de la trilogie chrétienne (dite *Born Again* par les exégètes, que Dylan réfutera plus tard), la chanson est l'initiale discographique accrocheuse d'une période de quatre ans, entre la fin 1978 et l'année 1981. Elle paraît sur l'album *Slow Train Coming* en 1979. Coup de tonnerre dans les certitudes du public captif mais ayant un écho à l'échelle nationale et internationale, la conversion du juif au christianisme évangéliste, prosélyte, assure un malentendu sur le long terme, et jamais réellement dissipé.

Les fustigeurs parleront d'un état émotionnel détraqué, une perte d'équilibre alors que le chanteur n'a jamais réellement remis en question cette trilogie et les idées qu'il y défend. Après l'épisode discographique contrarié *mainstream* (1969-1970), Dylan agrège un public qui, en partie lui échappait, le monde alors identifiable des Wasps. La chanson naît dans une Amérique post-Vietnam, qui à marche forcée met en place la politique de la dérégulation de l'économie. Le regain religieux incarné par la Majorité morale de la *Nouvelle Droite Chrétienne* partisane de Reagan (Davidson, Fisher, 2023 17-18) se fait visible avec le mouvement *Born Again* dans un monde occidental déboussolé, préférant l'ordre et la sécurité depuis sa version d'individualiste à l'idéal solidaire et libertaire des deux décennies précédentes. Pour la première fois, Dylan s'entoure de producteurs réellement préoccupés par le son, intéressés par les nouvelles technologies qui vont prendre le pas sur les enregistrements traditionnels. Ce qui frappe l'auditeur, c'est la qualité musicale et la ferveur interprétative qui montre une autre facette de l'artiste, non stéréotypée celle-là. Répétons-le avec un regard distant, la puissance des Gospel et du genre Soul Music, la qualité des musiciens qui accompagnent renversent de nouvelles certitudes. L'intérêt du public noir (celui des artistes surtout) est confirmé, le corpus chrétien étant souvent repris chanté par les grands artistes afro-américains. Il intéresse même des artistes juifs comme Ben Sidran[875] qui en fait la pierre angulaire des deux disques consacrés au chanteur au début des années 2010.

[875] SIDRAN, Ben, *Dylan Different,* Nardis Music, 2009.
SIDRAN, Ben, *Ben Sidran European 5tet - Dylan Live in Paris at New Morning,* Bonsaï Music, 2010.

Gotta Serve Somebody remet également au goût du jour le Dylan des années 1965-1966, celui qui joute avec le public récalcitrant, qui n'accepte pas ses diktats, un artiste qui dit non.

Le dernier de choix s'attache à l'œuvre unique *Visions of Johanna,* porteuse en elle d'œuvre ouverte pour un public de niche mais fidèle. Cette chanson est sans doute, pour de nombreux auditeurs attachés à l'artiste, l'histoire de la quête de sens dont Dylan est porteur à son avantage ou à son détriment et qu'eux-mêmes partagent. Créée fin 1965 mais parue sur l'album *Blonde on Blonde*, elle illumine le corpus des chansons de 1966 sur le premier double disque de l'histoire de la *Popular Music* puis jouée mais surtout interprétée sur les scènes du monde occidental. Tout Dylan se trouve dans cette chanson, l'identité mouvante. D'abord baptisée *Freeze out* puis *Seems Like a Freeze* ("On dirait qu'il va geler / dégeler"), elle s'appellera officiellement *Visions of Johanna.* Elle tient une place exclusive dans l'acmé de l'esthétique du milieu des années soixante. Pourtant, elle est enregistrée dans le cœur de l'Amérique de la classe moyenne, dans un Tennessee traditionaliste, loin des ordres et des urbanités new-yorkaises. Elle prône l'hermétisme alors que les chansons engagées dégageaient des sens facilement communicables. Musicalement, elle se joue du blues et de la folk song dans un alliage de structures à la fois respectées et décalées. C'est encore une fois, caractéristique du chanteur du Middle West, un mouvement pendulaire entre la marge et le centre. C'est nouveau et pourtant ça existe déjà. Tout est dans ce rapport de force entre l'éternel et ce qui naît. V*isions of Johanna* génère, en son sein, tous les possibles qui la rattachent à chacun des courants artistiques et littéraires depuis le milieu des années 1800. Le symbolisme y côtoie le Dadaïsme et le surréalisme, la réalité crue fait son lit dans l'Impressionnisme et la dérive se fait Situationniste que l'auteur en soit conscient ou pas. Le public du chanteur, de loin en proche, voue à cette incomparable œuvre musicale (puisqu'elle ne sera jamais répétée ou répliquée dans ses futures créations) un culte. En concert, une communauté se crée à l'instant même où les auditeurs finissent par reconnaître les premiers vers de la chanson, une audience chapelle dans le nombre.

Ces trois représentations de l'univers dylanien nous intéressent car, outre l'importance du moment de leur création, elles vont s'incarner en sémantiques nouvelles. Elles seront capables de changer le sens qu'elles incarnaient à l'origine. Dylan leur fait dire autre chose entre fidélité et infidélité stylistiques, renouvellement de leur façade rythmique et mélodique, phrasés qui évoluent au gré des décisions du chanteur mais aussi des écueils de sa voix, de sa situation personnelle et enfin de son idée de l'Amérique (dans son essence mouvante). Karsenty Ricard évoque des « formes superposées et concurrentes de l'expression chez Dylan » (Karsenty Ricard, 2005, 50), qui exploitent la richesse de points de vue au bénéfice de la réception mais également pour le chanteur lui-même dans sa quête de sens pendant la performance

scénique[876] : « Son cerveau fonctionne avec plusieurs trains de pensées », écrivait Ron Rosembaum à propos du film *Renaldo and Clara.*

Ce même Rosenbaum prête au corpus dylanien des limites dans l'impact littéraire, l'artiste préférant « des bruits émotionnels plutôt que du sens. » (Shelton, 1986, 303). L'objectivation éloigne les mots de leurs sens précis, l'imprécision étant vécue comme un enrichissement. Souvent, le chanteur a déclaré tenter de réécrire les textes à l'instar de *Gotta Serve Somebody*, afin de leur offrir des variations vers un supposé rapprochement d'une forme parfaite ou en devenir[877].

Certaines « chansons ne se laissent pas expulser de la vie des gens » relève Greil Marcus (Marcus, 2013, 274) et dans le cas de Bob Dylan, c'est en jouant avec les codes des genres et des styles qu'il détourne, qu'elles continuent leur riche vie. Depuis leurs singularités mouvantes, puisqu'individuellement et collectivement s'adossant à l'histoire sociale historique et spectaculaire, les trois morceaux choisis par nous requièrent de la part du public des positionnements différents ou évolutifs, sous peine de passer à côté de la geste et des principes de coexistence que Dylan et son public respectent et rejettent tout à la fois, en fonction de l'écriture et de l'histoire. C'est le temps long qui permet de saisir l'originalité de Bob Dylan.

Pour proposer nos analyses textuelles, musicales, et faire des commentaires pour les trois chansons retenues, nous avons privilégié les supports suivants :

Pour l'analyse de *Blowin' in the Wind,* nous avons utilisé les versions sur disques et Cd de *The Freewhelin' Bob Dylan*[878] (1963), du double album *Live* (1974) *Before the Flood*[879] puis de la version *Bob Dylan at Budokan*[880] (1978), l'interprétation du *Live in London de 1981*[881], mais également le support télévisé dans l'émission de Henri Faulk[882] (1963), la captation TV espagnole de 1984[883], la scène finale du film *Masked and Anonymous*[884] ainsi que des versions *Youtub*e des tournées 2000 et 2019. Enfin la partition[885] de la chanson est extraite du *Bob Dylan Song Book 1962-1965*[886]. Nous évoquons également la dernière version studio de 2021[887].

[876] Dans *Chroniques, Volume* 1, Dylan ne dit ressentir plus rien pour ses chansons, ne sachant comment les interpréter décemment au milieu des années quatre-vingts.
[877] En 2021, il change encore les paroles de *I'll Be Your Baby Tonight* sur le faux album en concert *Shadow Kingdom.* Par le passé, il avait réessayé de réécrire *Tambourine Man* (une de ses plus parfaites chansons) et a proposé plusieurs relectures de *Tangled Up in Blue* (Il donnera un satisfecit à la version de la tournée européenne de 1984)
[878] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
[879] *Before the flood,* Asylum/ Réédition Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1974.
[880] *Bob Dylan at Budokan*, Columbia Records, prod. Don DeVito, New York, 1978.
[881] *Trouble No More: The Bootleg Series, Vol. 13 / 1979-1981*
[882] Emission télévisée de Westinghouse Studios intitulée « *Folk Songs and More Songs* » de Henry Faulk[882]le 4 mars 1963.
[883] TV3, « Bob Dylan Carlos Santana- 28 juin 1984, Barcellona (final) » [Vidéo], YouTube, URL Live 94 Barcellona '84 4° (YouTube.com)
[884] DYLAN, Bob, CHARLES Larry, *Masked and Anonymous,* USA, B.B.C film, 2003. Elle paraît également sous cette forme dans *The Best of Bob Dylan, Volume 2* chez *Sony UK*, d'une durée de 7 minutes avec au chœur sur le refrain Charlie Sexton et Larry Campbell.
[885] DYLAN, Bob.1965. *Bob Dylan Song Book 1962-1965,* New York, M. Witmark and Sons.
[886] *Ibid.*
[887] En 2021, Dylan offre une énième version avec le son *Ionic Original Recording* arrangée par Piersante and Rachael Moore avec T Bone Burnett à la guitare électrique, Stuart Duncan au violon, Dennis Crouch et Don Was aux basses.

Pour l'exégèse de *Gotta Serve Somebody,* nous avons étudié les versions des disques et CD de *Slow Train Coming* (1979), *Dylan and the Dead*[888] (Album Live 1988) ainsi que la vidéo *Youtube* du concert au Stadium d'Anaheim en juillet 1987[889], l'apparition TV de 1980[890] lors de la cérémonie des *Grammy Awards,* les performances sur *Youtube* de Palo Alto[891] en 2019, de Lancaster 2001[892] et enfin celle immuable et largement diffusée de la tournée mondiale *Rough and Rowdy Ways World Wide Tour*[893] (2019-2024). La partition commentée est extraite du livret *Slow Train Coming* qui fait suite à l'album[894].

Pour les analyses de *Visions of Johanna,* nous avons exploité les versions disques ou Cd de *Blonde on Blonde*[895] mais également les versions laboratoires (prises studios de New York 1965 et Nashville 1966) issues de la discographie officielle parallèle du *The Bootleg Series, Vol. 12: 1965–1966, The Cutting Edge*[896] et le mythique concert enregistré du 27 mai 1966 à Manchester[897] *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live).* Le matériel fourni par *Youtube* nous a permis de visionner ou d'écouter les versions de 1974[898], 1976[899], 1990[900], 1992[901],2000[902] 2012[903], 2013[904]. Les extraits du documentaire de Martin Scorsese *No Direction Home*[905], tirées en partie du « docu-rock » de 1967 *Eat the Document* monté conjointement par Dylan, Robertson, D. E. Pennebaker et Howard Alk nous ont été précieux, comme les nombreux témoignages sur *Youtube* de la période. Les partitions sont tirées du livret de 1966 de Jerry Silverman[906] et de *Dwarf Music USA* 2001[907]. Les chapitres écrits par Greil Marcus sur *Visions of Johanna*[908] ainsi que les commentaires d'Alessandro Carrera[909] nous ont été d'une grande aide.

---

[888] *Dylan and the Dead,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Jerry Garcia, John Cutler, 1987.
[889] Version *Grateful Dead,* Stadium Anaheim, Juillet 1987.
[890] Cérémonie des Grammy Awards Le 27 février 1980.
[891] SAM, Georgia, « Palo Alto: California le 14/10/2019 » [Vidéo], YouTube, URL Bob Dylan - Palo Alto, California - 10/14/2019, Complete Show (YouTube.com)
[892] HILDA, Irene, « Bob Dylan Live Gotta Serve Somebody, Lancaster, 2001» [Vidéo], YouTube, URL Bob Dylan live, Gotta Serve Somebody, Lancaster 2001 (YouTube.com)
[893] MOTH, Nightly, «Gotta Serve Somebody. Granada, Spain. 13/10/2023» [Vidéo], YouTube, URL Bob Dylan — Gotta Serve Somebody. Granada, Spain. 13 June 2023. stereo recording (YouTube.com)
[894] DYLAN, Bob. 1979. *Slow Train Coming,* New-York, Special Rider Music.
[895] *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.
[896] *The Bootleg Series, Vol. 12: 1965–1966, The Cutting Edge,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2015.
[897] *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live),* prod. Jeff Rosen, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 1998.
[898] HILDA, Irene, « Bob Dylan live, Visions of Johanna, Denver 1974 early », [Vidéo], YouTube URL Bob Dylan live, Visions Of Johanna , Denver 1974 early (YouTube.com)
[899] I'M FIRST AMOND EQUALS, « Visions of Johanna Florida 1976» [Vidéo], YouTube, Bob Dylan live visions of Johanna Florida 1976 live (YouTube.com)
[900] NIGHTLY MOTH, «Visions of Johanna Paris 01/02/1990 » [Vidéo], YouTube, URL https://www.YouTube.com/watch?v=kOhvKnGLBzM.
[901] GEORGIA SAM, «Visions of Johanna, Minneapolis, Minnesota, 9/3/1992 »[Vidéo], YouTube, URLBob Dylan - Visions of Johanna (Minneapolis 1992) - YouTube
[902] JUSTGEOREOUS, «Visions of Johanna Portsmouth 24/09/2000 » [Vidéo], YouTube, https://www.YouTube.com/watch?v=023M2te6NIk.
[903] HILDY, Irene, «Visions of Johanna Nîmes 15/07/2012» [Vidéo], YouTube, https://www.YouTube.com/watch?v=x20iuexj5_c.
[904] HEWITT, Daniel, « Visions of Johanna Akron » [Vidéo], YouTube, URL Visions of Johanna - Bob Dylan Akron 2013 live with Duke Robillard - YouTube.
[905] *The Bootleg Series Vol. 7: No Direction Home: The Soundtrack 1959-1966,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Bruce Dickinson, Martin Scorsese, 2005.
SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan No Direction Home [1961-1996]*, Los Angeles, Paramount.
[906] SILVERMAN, Jerry. 1966. *Bob Dylan Blonde on Blonde*, Londres, Big Ben Music Limited.
[907] DYLAN, Bob. 1966. *Visions of Johanna*, Dwarf Music USA 2001, International Copyright Secured.
[908] MARCUS, Greil. 2013. *Bob Dylan by Greil Marcus : Écrits 1968-2010*, Tr.fr de Pierre-Richard Rouillon. Paris, Galaade Editions.
[909] CARRERA, Alessandro. 2001. *La voce di Bob Dylan : una spiegazione dell'America*, Milan, Universale Economica Feltrinelli.

Chapitre V

Études de chansons

5.1 *Blowin' in the Wind* (1962-2019) Avènement-stratification-décalcification-renouveau

« Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage » (Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie,* 1994, 26).
« I'd Jump in the wind to do a somersault and spin[910] » Bob Dylan *All Over You*, The Bootleg Series, 1991.

« On bascule du concret au poétique et au sensible, les mots sortent de leur fonctionnalité, ne servent plus à décrire bêtement notre anatomie » . NEVEUX, Julie. 2025. « "*Blowin' in the Wind"* : chanson utopique et woke ou pourquoi Dylan est un poète », France Inter.

« Mon prophète à moi, l'utopie c'est d'abord une pulsion de "non", par où l'on s'affranchit du "déjà là" ». Jean-Jacques Lecercle (2017). « Utopie et langage ». Filozofski vestnik XXXVIII (3) : 19-35.

Comment expliquer le succès durable de *Blowin' in the Wind* ? Provient-il de cet air facilement fredonnable qui fixe les paroles (Hirschi, 2008, 11) ? Par quelle construction singulière cette entrée en matière marquante dans la *Popular Music* « s'entrecroise-t-elle avec celle du folklore[911] » (Fabbri, 2020, 25-31) ? Donc, du saisissement de l'air du temps qui continue à cheminer dans l'histoire ? Est-ce de la répétition de ses *covers* par les artistes du monde entier ou bien des réinterprétations dynamiques imposées par Dylan lui-même ? La chanson est-elle politique ou déconnectée des préoccupations terrestres, pour une compréhension plus ample du monde[912] ? Avec seulement des questions, peut-on se dresser au-dessus du langage politique des droits civiques et le dépasser ? Cette chanson, pourtant emblématique de l'artiste, lui ressemble-t-elle ? Ou est-elle simplement une critique du langage qui entend tout expliquer ? Quelle est la part de portée sociale et de portée musicale de *Blowin' in the Wind* ? Est-ce que les mots sont balayés par les modes d'expression ? Dans quelle mesure la chanson interprétée passe-t-elle de la vision collective et extravertie à la vision introspective au fil des années ? En remettant en question par la voix et l'interprétation les principes de la société du spectacle, Dylan ramène-t-il la chanson aux visées de la musique populaire intemporelle ? Cette chanson transcende-t-elle les publics ou ne concerne-t-elle qu'un public ? Pourquoi s'est-elle perpétuée ? Quelles appropriations a-t-elle suscitées ?

En quelques mots, *Blowin' in the Wind* est la première des chansons de Dylan qui « subvertit les dispositifs d'exploitation[913] » (Davidson, Fishel, 2023, 239).

5.1.1 La pré-genèse

Comment ne pas convoquer dans cette première chanson si représentative (et en même temps si peu) des premières créations de Bob Dylan, la mythologie des ouvrages *En route pour la gloire* (1943) et *Cette machine tue les fascistes* (1945-1954) de Woody Guthrie, référence

[910] « *Je sauterais dans le vent, ferais une roulade en tournant* » in. *All Over You* sur le site bobdylan-fr.com.
[911] « La ricostruzione de la musica popolare intreccia spesso la storia del folklore » (Fabbri, 2020, 25-31)
[912] Elle inspire des chansons militantes : *Alma Ater* du Chad Mitchell Trio ou *Dogs of Alabama* de Tom Paxton.
[913] Gregory Pardlo, *Huey adore Dylan* (Davidson, Fishel, 2023, p.236- 241).

ultime de la formation du chanteur pendant ses années d'université. Chez Guthrie, les images du vent sont pléthoriques. Citons quelques phrases qui hantent ces deux recueils et que Dylan connaissait par cœur :

- « Nous venons dans la poussière et partons dans le vent » (Guthrie, 1973, 366).
- « Tu veux bien que je voie où souffle le vent sur un ton très bas » (Guthrie, 1978, 70-71).
- « J'ai marché dans les grands vents et emprunté assez d'air pour me maintenir en mouvement » (Guthrie, 1978, 29).
- « J'ai vu le vent modeler votre visage de telle sorte que le soleil puisse l'éclairer de pensées et de jeux d'ombres » (Guthrie, 1978, 27).
- « Ainsi on ne peut prédire où soufflera le vent, ni ce qui sortira du bois » (Guthrie, 1973, 230).

Blowin' in the Wind serait justement née de mots jetés sur « un bout de papier errant » et guthrien d'*En Route vers la Gloire* :

> Souvenez-vous, peut-être un jour ou l'autre, quelqu'un vous choisira, regardera votre pochette, lira votre message (…) Il en parlera et du coup, celui-ci circulera, je suis emporté par le vent, aussi sauvage et aussi tourbillonnant que vous, et on m'a choisi, jeté et choisi à nouveau (Soligny, et al., 2018, 24).

Bob Dylan a-t-il choisi de travailler ou de retravailler à l'unisson de l'imagerie guthrienne ? Certainement, au départ. Toujours est-il que la symbolique du vent traverse les époques comme la pluie. Elle est à la fois synonyme de piège et de purgation, elle ouvre à la possibilité de comprendre le monde. Est-ce sa présence onirique qui l'intéresse, telle que Jacques Amblard l'évoque en tant « qu'idée simple, efficace d'onirisme, néo-impressionniste ou peut-être encore *romantique* en tant qu'allégorie populaire de toute poésie » ? (Amblard, 2018, 6). Ou bien est-ce une présence consistante, réaliste et politique, à l'époque de sa parution puis souvent dans les différentes *covers* ? Entre les deux, est-ce que justement le vent pallie l'absence de réponse à l'existence ? Dylan parle à toutes les époques du mirage de vivre et de la capacité de la chanson à capter ce qui n'est pas descriptible par des mots ordonnés de la raison. Ainsi, nombreuses sont ses chansons qui se déplacent du rêve à la réalité et inversement de l'immatérialité à des formes de banalité (quand le parler populaire perd ou retrouve de sa force poétique).

Pour ne citer que quelques exemples entre rêve et réalisme, le titre *Percy Song* (1963), dénonçant les effets délétères du système de justice américain, conclut ses strophes d'un impuissant : « *Turn, turn to the rain And the wind* ». La symbolique du vent est développée dans *Let Me Die in my Foosteps* (1962) dans laquelle le narrateur constate que « *The meaning of life has been lost in the wind* » (Bon, 2007, 154-155). *Girl from the North Country* (1963) rameute le vent du nord de son enfance et de son adolescence. Dans *Idiot Wind* (1975), le vent

transporte la déchirure originelle des rapports entre homme et femme renvoyant, l'un et l'autre à la médiocrité et à l'alacrité. La pluie souffle dans les cheveux de l'être aimé et dans la pinède où se confondent les souvenirs emmêlés de *I'll Remember You* (1985). Dans *Caribbean Wind* (1980, pendant la période chrétienne), les vents soufflent de Nassau à Mexico, de la confusion des sentiments d'un mariage manqué et du rapport au monde. Traduire le vent dans une réalité poétique fait partie du processus d'écriture dylanien. D'ailleurs, Marguerite Yourcenar, -qui reconnaît Dylan comme un des légataires du lyrisme typiquement américain-, s'étant essayée à la traduction de la chanson *Blowin' in the Wind* dans ses carnets manuscrits[914], insiste sur le sens qui appartient aux vents et à la puissance poétique qu'ils contiennent :

> « Sur combien de chemins faut-il qu'un homme marche / Avant de mériter le nom d'homme ? Combien de temps tiendra bon la montagne / Avant de s'affaisser dans la mer ? / La réponse, ami, appartient aux vents / La réponse appartient aux vents » (Yourcenar, 1991, 102[915])

Même quand le mot n'apparaît pas, il fait partie du récit : le vent de la destruction comme récit de la folie humaine dans *A Hard Rain's A-Gonna Fall* ou complice du changement dans *The Times They Are A-Changing*[916].

Enfin, ce vent que chacun voudrait voir souffler à sa convenance « est-il ce *Ruach* originel de la Genèse, en hébreu le souffle qui donne vie, celui qui a formé la Terre ou encore pareil à l'esprit de Dieu, tel que Jésus le représente devant le Pharisien Nicodème (Bigot, 2025, 136) » ? En 1997, à Bologne le pape Jean-Paul II s'est transformé en interprète de Dylan en lui disant : « le vent est le souffle et la voix de l'Esprit, une voix qui appelle et dit : 'Viens !'[917] ».

5.1.1.1 Le poids du silence ou le silence comme un esclandre

Une chanson peut-elle naître d'un silence (par suite d'une discussion politique, sans que de possibles réponses sur le sujet ne se fassent entendre), d'un silence fécondateur ou inhibiteur qui impose le constat d'une impuissance ?

Le vent qui habite donc la chanson *Blowin' in the Wind* convoque le vide et l'illusion alors il sera vécu comme une réponse politique au regard de la société[918]. Mais, c'est à partir d'un silence audible et de son poids épistolaire, en tant que parole textuelle et organisée, que la chanson dévoile possibles et ouvertures sur la condition humaine. *Blowin' in the Wind* évoque le silence en tant que figure spectaculaire pour dire ce que les mots ne peuvent pas dire ou sont

[914] FROELIGER, Nicolas. 2020. « Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de *Blowin' in the Wind* » in *La main de Thôt* [Disponible en ligne]. Récupéré de : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/836, (consulté le 30 octobre 2023).
[915] *Ibid.*
[916] « Il vento della destruzione, sempre possibile per via della follia umana in *Hard Rain,* Il vento del cambiamento *The Time they are a-Changing* » (Carrera, 2017,33). Jean-Paul II, après la prestation des deux premiers titres de Dylan : « Tu dis que la réponse est dans le vent, mon ami. C'est le cas : mais ce n'est pas le vent qui emporte les choses au loin. C'est le vent qui est le souffle et la vie du Saint-Esprit, la voie qui appelle et qui dit : « Viens » (Bigot, 2025, 170).
[917] ROLLASON, Christopher, « Greil Marcus. *Musique folklorique : une biographie de Dylan en sept chansons.* New Haven : Presses de l'Université de Yale, 2022. 288 pages » **in** *The Dylan Review*, [Disponible en ligne]. Récupéré de critiquedelamusiquefolklorique:une biographiededylan en septchansons – The Dylan Review
[918] Le silence du vent est cette introspection dont nous avons besoin pour penser le monde.

incapables de représenter selon Ten Rosenbaum[919]. Faire silence ou le silence parlant fédère des questions sans réponses et les suggère. Maurice Blanchot fait de la parole non parlante un temps autre. Ce thème pictural est cher à Dylan dans lequel passé, présent et futur coexistent dans une même pièce. À rebours, le silence est porteur de trahison ou de morale. Et la signification biblique demeure possible. Pour certains, cet homme, indéfini de tous les autres, sur son parcours de vie - ce « *a man* » dans une totalité-, fait de Dylan un chanteur qui parle au nom de tous, car le prophète dans son acception littérale est "celui qui parle au nom de"[920]. La chanson transporte, en effet, son lot d'images remontant au prophète Ezéchiel (12:2) : « *They have ears and hear not* » devenant « *How many ears must one man have / Before he can hear people cry*[921] ». Ainsi « Ton silence te trahit » serait « un écho au précepte talmudique selon lequel celui qui peut dénoncer une injustice et ne le fait pas s'en rend complice » (Hajdu, 2018, 32). Dylan déclare d'ailleurs au *Los Angeles Times* avoir « aligné les mots comme un chant religieux » (*Rolling Stone magazine 963*, 2004), qui se fera d'ailleurs Gospel entre 1978 et 1981. Yves Bigot étend davantage encore le pouvoir biblique du texte. Le vague sémantique transporte le doute « constituant de la Genèse, à l'Exode, des Psaumes et même de la Passion du Christ (Bigot, 2025, 135) ». Mais dans sa polymorphie, la chanson transporte en elle une mystique qui épouse le séculier.

De silence politique, le refrain ferait écho selon Gordon Friesen, au drapeau américain qui flotte « [ses] vieilles guenilles de pavillons que souffle le vent » de Ralph Waldo Emerson, critique d'un patriotisme borné dessiné par la bannière nationale (Shelton, 1986, 164).

Le vent serait ce préalable aux possibles réponses qui occupent l'être humain. Le manque de matérialité de la chanson est assumé par les effets poétiques (Gill, 1999, 23-24), l'image dessine les solutions que l'artiste ou la personne ne possède pas.

Est-ce que *Blowin' in the Wind* est la première pierre de l'édifice d'une déterritorialisation que Deleuze admire chez Dylan ? La référence au vent et au courant d'air serait-elle cet effet vivifiant des grandes pensées philosophiques[922] ? Toujours est-il que *Blowin' in the Wind*, avec ses passages obligés à l'avant-garde puis à la ringardisation avant de trouver une essence singulière, transcendant les époques, reflète la nouveauté dylanienne. Elle éclate littéralement dans le film *Masked and Anonymous*[923] en 2001. Bob Dylan questionne la chanson à partir de la forme.

---

[919] : « Seul le silence peut figurer une réponse ».

[920] NEVEUX, Julie. 2025. « "*Blowin in the Wind"* : chanson utopique et woke ou pourquoi Dylan est un poète » in *Grand bien vous fasse*, Récupéré de *France inter*, https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-bien-vous-fasse/grand-bien-vous-fasse-du-vendredi-25-avril-2025-3795429, 25 avril 2025

[921] « Oui, et combien d'oreilles doit avoir un seul homme / Avant de pouvoir entendre pleurer les gens » in Blowin' In The Wind (bobdylan-fr.com) et FROELIGER, Nicolas. 2020. « Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de *Blowin' in the Wind* » in *La main de Thôt* [Disponible en ligne]. Récupéré de : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/836, (consulté le 30 octobre 2023).

[922] PERRE, Mickaël. 1er janvier 2018. « Perception musicale, Deleuze et le rock : la référence à Bob Dylan dans les Dialogues » in *Implications philosophiques*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-musicale/deleuze-et-le-rock-la-reference-a-bob-dylan-dans-les-dialogues/,(consulté le 7 juin 2020).

[923] CHARLES, Larry. 2003. *Masked and Anonymous,* Londres*,* British Brocasting Corporation.

Robert Shelton cite Ionesco sur le sens de l'œuvre qui « n'est pas une série de réponses, mais une série de questions…ce n'est pas la réponse qui éclaire mais la question » (Shelton, 1986, 459). Situationniste de circonstance, Dylan fait de la chanson une critique, en reprenant sans forcément le savoir l'analyse d'Huelsenbeck sur les intrications entre le soi et l'autre :

> Tout art commence par une critique, par une critique du soi, du soi qui reflète toujours la société. Notre critique a commencé, comme toutes les critiques, par le doute. Le doute devient notre vie. Le doute est l'outrage. Notre doute est si profond que nous nous demanderions : Le langage peut-il exprimer un doute si profond ? Huelsenbeck (Marcus,1998, 276).

Le processus créatif de la chanson provient aussi du renouvellement des corpus. Dès sa première expérience d'auteur, *Song to Woody* (1962) – qui disait déjà à elle seule toute la nouveauté esthétique, depuis « le Bol de Poussière poussé dans le vent ». Le néofolk naissant, selon l'expression de Dave Van Ronk, irrigue les collections de disques des auditeurs. Au lieu de répéter sempiternellement le répertoire à l'identique, des artistes décident de l'actualiser en racontant le monde au présent. En ce début des années soixante, le passéisme dit « authentique » se démode depuis la traduction littérale et techniciste des puristes folks tout autant que dans le langage du spectacle des années cinquante, rendu superficiel par les belles voix allant du Kingston Trio, du Chad Mitchell Trio et des New World Singers, à Joan Baez. La publication de *Blowin' in the Wind* sur *The Freewheelin' Bob Dylan* en mai 1963 la rend unique pour ceux qui « ne pouvaient rien écouter d'autre, parce qu'[ils] avaient entendu quelque chose dans la version de Bob Dylan qui n'était pas du tout là quand Peter, Paul et Mary ont chanté la chanson[924] ». *Blowin' in the Wind* va se positionner sur cet équilibre entre deux mondes, joints et disjoints : « [Sa première diffusion] est donc, au moins au début, très largement déconnectée de l'interprétation qu'en donnera son auteur[925] ». La voie que choisit *Blowin' in the Wind* est de se référer aux racines du folk, tout en ménageant l'engagement social prégnant hérité de la Deuxième Gauche orchestré par Woody Guthrie puis Rambling Jack Elliott et, indirectement, du processus de transformation langagière esquissée par la poésie Beat.

Ces procédés déclencheront en contrepoint l'apparition mal nommée de la notion d'imitation pour qualifier ce qui se jouait alors, point de départ d'accusations qui jalonneront l'ensemble de la carrière d'auteur, de musicien, et de peintre de Bob Dylan. Chanson inspirée musicalement de *No More Auction Block*[926] – un « Spiritual » qui traite les problématiques de la liberté, de la résilience et de l'abolition de l'esclavage des Afro-Américains (le refrain qui met en scène la salle des ventes symbolisant la déshumanisation commercialisée des personnes asservies,

[924] ROLLASON, Christopher, *op. cit.*
[925] Voir : FROELIGER, Nicolas.2023. « Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de *Blowin' in the Wind* » », *La main de Thôt* [En ligne], 8 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, 2023. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/836 (consulté le 30 octobre 2023).
[926] *Blowin' in the Wind* adopte le squelette de la mélodie Ashanti du chant des soldats noirs de la guerre de Sécession réfugiés en Nouvelle-Écosse, en accélère le tempo t le purge de toute africanité comme dans la version d'Odetta, tout en conservant la mémoire de l'esclavage (Bigot, 2024, 38).

réduites à l'état de simples biens) – les poursuites portent également sur les paroles. *Newsweek* rapporte que le texte aurait été écrit par un étudiant new yorkais, Lorre Wyatt (chanteur des Millburnaires[927]), et acheté par Dylan (mystification que Wyatt ne dément qu'en 1974). Mais le malentendu latent sur le plagiat est contenu dans la méconnaissance des facteurs qui relèvent d'un art vivant. Ce qui devint copiage aux yeux du public était une marque d'authenticité pour les professionnels de la folk (Gill, 1999, 23-24). Rien d'étonnant quand nous savons que dans la tradition populaire ici américaine, les nouvelles mélodies s'inspirent des plus anciennes. Mais rappelons-nous que Dylan s'est toujours situé dans le folklore. Voix discordante, Alessandro Carrera note que « les mélodies sont différentes. *Blowin'* est plus urgente, plus parlée, plus urbaine[928] ».

Les failles du silence, Dylan nous les raconte donc dans le vent, comme expression de l'indicible. Ce silence n'est pas le fait de ne pas entendre mais bien un mode de réception ou de perception face à un ou des événement(s), relevant des sentiments complexes.

5.1.1.2 Du silence à l'air du temps et de l'histoire qui s'écrit

Le novateur anticipe-t-il le temps qu'il occupe et participe-t-il aux changements générationnels ou est-il simplement ce témoin chargé d'un point de vue ? *Blowin' in the Wind* entre-t-elle dans cette catégorie ? Est-elle l'apanage de la période plutôt que d'un esprit réellement inspiré ? Les exégètes de Dylan et le chanteur lui-même semblent le confirmer. La chanson « chargée de mots simples [raconte] l'air du temps » dit Merle Haggard (*Rolling Stone magazine*, août-juillet, 2011, 62)[929]. Dylan confie à Pete Seeger des interactions supérieures dans le processus créatif : « La chanson existait déjà avant que je ne l'écrive (…) Tout était là avant moi[930] ». En 1978, il convoque le procédé utilisé par Guthrie : « Woody a dit qu'il ne faisait que prendre des chansons au vol : cela signifie qu'elles étaient déjà là et qu'il s'est incarné en elles » (Cott, 2018, 394). Dans *Chroniques, Volume 1,* il fait le même constat d'une sensation qui agit et devient une situation[931], en commentant *A Change is Gonna Come* (1963) de Sam Cooke (chanson elle-même inspirée de *Blowin' in The Wind*). Marcus cite la thèse de White sur le temps et l'espace d'une chanson « moins écrite au sujet d'un temps et d'un lieu,

[927] Bigot, 2024, 13.
[928] « Le melodie non sono uguali. *Blowin'* è più incalzante più parlata più urbana », Traduit par Nous.
[929] Dans le livre de l'auteur de roman historique Ken Follet (FOLLET, Ken. 2014. *Aux portes de l'éternité*. Paris, Robert Lafont, p.565) évoque la Marche sur Washington : « La foule se déchaîna lorsque apparurent Peter, Paul and Mary (…). Ils interprétèrent leur tout dernier succès *Blowin'in the Wind,* une chanson de Bob Dylan. Apparemment, elle parlait d'un mouvement des droits civiques et un des vers disait : « Combien d'années un peuple peut-il exister avant d'avoir le droit d'être libre ». Le » apparemment » dit toute l'ambiguïté du texte de la chanson.
[930] La canzone esisteva già prima che la trovassi (…) era già tutto prima che arrivassi io… (Scaduto, 1982, 147).
[931] On sait parfois qu'une situation doit changer, qu'on y vient mais il s'agit plus d'une sensation (…) cela n'est ni prémédité ou résolu. Il y a seulement certains présages qu'on peut identifier ou non. Oui, brusquement, quelque chose survient, très vite, et vous sautez dans un autre monde, inconnu, vous êtes libéré. Pas besoin, de poser des questions, sous avez où vous êtes. Ça paraît rapide magique mais il n'en est rien. (Dylan, 2005,72).

qu'écrite par eux, une transposition inévitable d'événements en une réflexion poétique ; Dylan l'a saisie au vol » (Marcus, 2013, 205).

Dans l'entre-deux entre l'artiste et les gens qui l'entourent, Louis-Jean Calvet résume ce qui se passe, à savoir une geste créatrice capable de saisir non pas tant les faits de la société que ses réactions et ses sentiments en réciprocité : « le miroir de la jeunesse du moment, [laquelle] l'adopte comme son miroir ». Conséquence de cette première rencontre qui devient indélébile : « le public dans l'effet de miroir l'adopte pour un temps indéfini » (Calvet, 2013, 69-72).

5.1.1.3 De la genèse à la structure

« *Blowin'* est une chanson comme une autre (de celles que j'écrivais à l'époque). Elle s'est distinguée parce que d'autres l'ont reprise » Dylan à Tony Glover (*Rolling Stone Hors-série,* 2025, 22).

« I wrote *Blowin' in the Wind* in 10 minutes, just put words to an old spiritual, probably something I learned from Carter Family records (Cott, 2018, 649) »[932]. La chanson a été écrite sur un coin de table en avril 1962*,* « avec [...] David Cohen dans le café de la rue *MacDougal* Street, en face du *Gaslight*[933]. Quand ils ont terminé, ils sont allés à *Gerde's Folk City*, ont montré à Gil Turner comment jouer la chanson, et *Blowin' in the Wind* a été créé » (Winkler 2001, 28). Il l'interprète en mai 1962 dans l'émission de radio de Izzy Young WBAI *The Broadside Show.* Agnes ″Sis″ Cunningham retranscrit les paroles sur le magazine Broadside sur la page de garde (Davidson, Fishel, 2023,85).

Créée exactement aux deux tiers en ce matin du 16 avril 1962, après l'insuccès de son premier disque de reprises essentiellement blues, le titre occupe instantanément une place charnière dans la machinerie de la *Folk Music*. *The New World Singers* (dont le chanteur leader Happy Traum, collaborateur occasionnel et ami de Dylan) sont les premiers à enregistrer la chanson sur l'album *Broadside, Vol.1*[934]auquel Dylan participe sous pseudonyme. Traduite en succès par Peter, Paul and Mary[935] à partir de juin 1963, héritiers du Kingston Trio, elle se classe deuxième dans les *charts* Pop américains, avant que Dylan ne la refasse sienne dans son premier disque de chansons originelles, intitulé *The Freewheelin' Bob Dylan* en 1963. Elle devient le thème musical de la pièce de BBC *Madhouse on Castle Street*[936] en 1963. Elle accompagne la marche antiraciste de Washington le 28 août 1963, chantée par Peter, Paul and Mary, juste avant le fameux discours du pasteur Martin Luther King (Dylan interprétant ce jour-là *When the Ship Comes In* et *Only a Pawn in Their Game*).

---

[932] « J'ai écrit *Blowin' in the Wind* en dix minutes, j'ai juste mis des mots sur un vieux *spiritual*, probablement quelque chose que j'ai appris dans les archives de la Carter Family » déclare Dylan au *Los Angeles Times* (Cott, 2018, 649).
[933] *The Commons*, (devenu plus tard *Fat Black Pussycat)*.
[934] *John Brown, Only a Hobo, Talking Devil* (écrites et interprétées par Dylan sous le pseudonyme de Blind Boy Grunt) in *Broadside Ballads Volume 1*, Broadside/ Folkways, 1963.
[935] Dans le *Discours pour le Musicare* en 2015, Dylan remercie le Trio, rappelant qu'ils ont lancé sa carrière *(Davidson, Fishel, 2023,85).*
[936] JONES, Evan, SAVILLE, Philip, *Madhouse on Castle Street in Sunday Night Play*, BBC Television, 13 January 1963.

Dans les années soixante, la chanson « redonne souffle à une jeunesse encore meurtrie par le maccarthisme » (Légende n°17, 2025, 35) séduit des artistes de la communauté noire. Duke Ellington comme Odetta s'en emparent, tout comme Sam Cooke qui publiera *A Change is Gonna Come* en 1964*, Blowin' in the Wind* devenant aussi bien une source d'inspiration qu'une réponse au questionnement existentiel et social (Marcus, 2005, 58)[937]. Dans ces intéressants allers et retours, Dylan interprétera la chanson de Cooke en 2003[938], et s'inspirera d'elle en 2008 pour écrire *I Feel a Change Coming On* (une collaboration avec Hunter, le parolier du Grateful Dead). Plus tard, elle se chargera d'autres « dualisme[s] entre les moyens d'expression musicaux et extra-musicaux[939] ». Elvis Presley, Stevie Wonder, Marianne Faithfull, Odetta, Trini Lopez, Sebastian Cabot, Brian Hyland, L'US Navy Steel Band, Spike Jones, Ziggy Marley, Neil Young, Marlene Dietrich, Judy Collins, Graeme Allwright, Janis Joplin, Ben Sidran, Chet Atkins, Sam Cooke, Bee, Ziggy Marley, Cathie Melua**,** Duke Ellington, Stan Getz, Stevie Wonder, Vanessa Paradis et Suzanne Vega, Bruce Springsteen à Paris lors d'un concert de *Touche pas à mon pote* s'en sont emparés au fil des mois, des ans et des décennies multipliant ses auditoires pour autant de pluralité ou de figement du sens. En français, elle sera souvent galvaudée de ses significations avec les versions de Richard Anthony (1964, adaptation de Pierre Dreyfus), Georges Chelon (1967), les Petits chanteurs à la croix de bois et intitulée *Écoute dans le vent*, à l'exception notable de celle de Graeme Alwright (*La réponse est soufflée par le vent* en 2013)[940] voire de celle de Hugues Aufray *Souffle dans le vent* (1995)[941].

Le premier morceau de *The Freewheelin' Bob Dylan* naît donc des frottements entre les forces en présence, sociales et agissantes sur le terrain des discriminations et du racisme et conjointement sur le besoin de rénovation esthétique (contre la stratification de la musique traditionnelle et d'un besoin de chansons moins stéréotypées). La version de l'album de 1963 joue sur le dépouillement : « limitant [la] guitare au minimum, écorchant et parlant plutôt les paroles », ce qui allait « à l'encontre de premières *covers,* habillées de sons et de voix mélodieuses » (Hajdu, 2018, 221).

5.1.2 Analyse des paroles de la chanson

Blowin'in the Wind est une chanson strophique dans une structure de 42 mesures (avec une coda) répétée trois fois. Elle est constituée de trois strophes sous forme interrogative,

[937] TRIBUTE TO SAM COOKE AT THE APOLLO : « Le son de sa voix était celui d'une semelle de cuir raclant le trottoir : la chanson étant hors d'atteinte pour la voix de Dylan, il la ramena auprès de lui comme une amie » (Marcus, 2005, 62)
[938] TRIBUTE TO SAM COOKE AT THE APOLLO, *Various Artists,* New York, *A change is Gonna Come,* 2004.
[939] HOLZE, Anne-Marie, 2015. *Analyse von Bob Dylans Lied "Blowin' in the Wind". Aspekte der Semiotik nach Philip Tagg*, Munich, Grin Publishing.
[940] Dans la chanson *Pas en France*, Jean-Michel Caradec l'évoque depuis ses aspirations de luttes et d'espoir *: « Blowin' in the Wind /C'est la chanson d'espérance / Si on veut s'en sortir / Faut relever ses manches »* : cf. discographie.
[941] Olof Bjorner sur le site *https://www.bjorner.com/* a relevé 375 reprises dans le monde.

composées chacune de huit vers, tandis que la réponse – toujours la même constitue le refrain. Le narrateur s'exprime dans une confession à un ami à moins que ce ne soit un monologue. C'est un texte mis en musique et non un récit musical déroulant sa suite de questions linéaires sans réponses attendues. Sa simplicité poétique cyclique décline un hymne considéré comme protestataire et intemporel depuis le ressenti d'un public qui en devient le propriétaire, depuis ses « provocations indirectes dans la lignée de *Where Have all the Flowers Gone* (1955)[942] » (Hajdu, 2018, 32).

5.1.2.1 Texte original et une traduction possible[943]

Blowin' in the Wind	***Soufflée dans le vent***
How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?	Combien de routes un homme doit-il parcourir Avant que vous ne l'appeliez un homme ? Oui, et combien de mers la blanche colombe doit-elle traverser Avant de s'endormir sur le sable ? Oui, et combien de fois doivent tonner les canons Avant d'être interdits pour toujours ?
Refrain The answer, my friend, is blowin 'in the Wind, The answer is blowin' in the wind.	La réponse, mon ami, est soufflée dans le vent, La réponse est soufflée dans le vent.
How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head, Pretending he just doesn't see?	Combien d'années une montagne peut-elle exister Avant d'être engloutie par la mer ? Oui, et combien d'années doivent exister certains peuples Avant qu'il leur soit permis d'être libres ? Oui, et combien de fois un homme peut-il tourner la tête En prétendant qu'il ne voit rien ?
Refrain The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.	La réponse, mon ami, est soufflée dans le vent, La réponse est soufflée dans le vent.
How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, 'n' how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows That too many people have died?	Combien de fois un homme doit-il regarder en l'air Avant de voir le ciel ? Oui, et combien d'oreilles doit avoir un seul homme Avant de pouvoir entendre pleurer les gens ? Oui, et combien faut-il de morts pour qu'il comprenne Que beaucoup trop de gens sont morts ?
Refrain The answer, my friend, is blowin' in the wind, The answer is blowin' in the wind.	La réponse, mon ami, est soufflée dans le vent, La réponse est soufflée dans le vent[944].

[942] Écrite par Pete Seeger et le spécialiste folk américain Joe Hickerson.
[943] *Ibid.* *Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)* **:** traduction d'une bonne partie du répertoire et d'articles, Biographie ajournée Pour *Blowin' in the Wind* : https://www.bobdylan-fr.com/trad/blowinginthewind.html
[944] Voir le site de François Guillez :Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com) Notes & traduction de P. Mercy.

5.1.2.2. Le sens du texte : restriction ou extension ?

Cette voix des années soixante, « son impact émotionnel, ses nuances, sa puissance expressives, ses inflexions, ce talent à transformer chaque mot en question » (Greil Marcus in *Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 52-56).

Plutôt que la focalisation, le chanteur de *Blowin' in the Wind*, dans un rapport conversationnel, tend à l'universalité (mais peut-être ne s'accorde-t-il qu'au plaisir de l'agencement des mots sur le rythme ?), aux forces centrifuges qui guideront l'ensemble de son travail quand l'opinion renvoyait une force centripète. Le narrateur de *Blowin' in the Wind* semble considérer que si la quête est utile, vouloir un résultat ne l'est pas forcément (même si ce n'est pas dit explicitement). La chanson évoque-t-elle le vide de l'existence ? Est-elle une chanson de culture juive (la religion juive étant celle de la question) pour tenter de comprendre les perspectives nouvelles[945] ? Que répondre au constat d'une langue qui fit sa force et sa fragilité depuis soixante ans ? Les questions naissent d'une proposition aérienne et éthérée. « La litanie de sentences mises bout à bout, rythmée par ce *« yes and »* débute chaque vers, comme si la pensée allait trop vite pour construire une phrase » (Rainaud, 2015, 41-43).

Son principe trouve sa sémantique dans le vent en tant qu'énergie que tout le monde partage ou subit, tout autant que dans une prise de conscience possible, un appel à se réveiller, à prendre conscience. Sans illusions exagérées, la perspective - à la fois psychologique, mystique, religieuse, politique, symbolique- est ambiguë, ce qui lui offre des richesses sémiologiques. « Chanson vague ou assez vague pour tous les combats au nom de la liberté » (Gill, 1999, 23-24), son amplitude est devenue supérieure aux causes qu'elle aurait voulues ou pu défendre.

Comme souvent chez Dylan, la chanson procède par la marge et par les variations d'un discours sur le bien et le mal. L'individu ne peut répondre seul au questionnement qui le dépasse. Shelton rappelle que « la grande force de Dylan réside dans son indécision » (1986, 309). Son contexte d'émergence (la chanson protestataire américaine accompagnant la lutte pour les droits civiques) n'est pas lisible mais « son imagerie pourrait convenir à *n'importe quelle* époque (…) [avec ses] emblèmes : la colombe, le boulet de canon, la montagne…[946] ». Le texte qui peut apparaître naïf alterne des considérations sur le genre humain[947] et de sa conscientisation face au monde réel à titre individuel ou collectif : le parcours du berceau au tombeau, sa propension à faire la guerre dans la première strophe, l'esclavage contre la liberté, la lucidité contre

[945] Ginsberg remarque que dans la chanson, Dylan interroge « à la manière des érudits Hébreux, mais aussi de son propre travail d'écriture dans "America" [Copyright Credit : Allen Ginsberg, "America" from Collected Poems 1947-1980 Copyright © 1984 by Allen Ginsberg. Used with the permission of Harper Collins Publishers], construit à partir de questions pareillement spécifiques » (Bigot, 2025,82).

[946] *Ibid.*

[947] Le journaliste : « J'ai été frappé par votre récit de votre arrivée à New York, de votre fréquentation de la bibliothèque publique, et de la manière très délibérée et méthodique dont vous avez procédé pour apprendre votre métier et développer vos connaissances. Dylan : « Mais j'apprenais tout ce que j'avais besoin d'apprendre de vraies personnes qui étaient vraiment là à l'époque, donc j'étais dedans de première main. Je pense que c'est de là que viennent mes sentiments, en ce qui concerne toutes ces premières chansons. Même les chansons à des dates ultérieures, c'est « À quoi ressemble vraiment la nature humaine ? » Pas « Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que j'aime, qu'est-ce que je n'aime pas, qu'est-ce que je suis ? » Pas ce genre de chose, mais « Que sont tous ces esprits invisibles ? » Je pense que c'est de là que viennent des chansons comme « *Blowin' in the Wind ».* C'est une lutte plus ancienne que ce que l'on pourrait actuellement considérer comme le point d'appui de l'origine des paroles » WENNER, Jann S, 2011 [2007]. *Bob Dylan Hits the Big Themes, From Religion to the Atomic Age*, *Rolling Stone magazine,* 11/05/11.

l'aveuglement dans la deuxième et au début de la troisième strophe, l'écoute ou la surdité humaine face aux événements. Les sens convoqués l'ouïe (les pleurs), la vue, l'odeur (de la poudre du canon) dans les couplets alors que le refrain se charge de bruits, de toucher que professe la caresse du vent. La nature et sa symbolique[948] encadrent les tournures interrogatives des propos humanistes et pacifiques (la mer, les montagnes) et bibliques (la colombe qui -doit « traverser » la mer alors que Dylan lui préfère le verbe "sail", naviguer[949] - pour s'endormir sur le sable n'est pas sans rappeler la fin du Déluge, thématique qui n'efface jamais tout à fait l'espoir. Julie Neveu note : « la lassitude dans la forme répétée du *How many* / "combien de", portée par le verbe modal *must* (chargé de devoir, de lourdeur, du poids des structures sociales et idéologiques dont on hérite) et qui pèse sur la situation et les systèmes. La structure est suivie de l'évocation des possibles à venir, dans un temps improbable autorisé par le « *be allowed* », dans les limites de la libération, de l'émancipation mais par la prise de conscience : « toute la chanson alterne entre le poids intolérable de ce qui est donné en héritage, et la possibilité d'en prendre conscience, de réveiller nos sens[950] ». La charge symbolique dépassera d'autant mieux les contingences. Les chansons de Dylan laissent presque toujours un espoir de changement vers de possibles renouveaux. Enfin, cette route qui introduit la chanson place le propos dans la tradition langagière du blues et de la folk mais aussi dans le sillon de la littérature américaine. L'éveil social passe donc par l'ellipse et non par le récit journalistique (Gill, 1999, 23-25).

De ce jeu de questions sans réponse, présumons du poids d'un langage innovant, parce que dépouillé de grandiloquence de la chanson engagée, ici sur le thème de l'injustice. Anthony Scaduto rapproche *Blowin' in the Wind* à la poésie de Yeats, dans laquelle, tout peut sembler sincère et faux (pour paraphraser le vers de *Quand tu seras vieille et grise)*. Fernand Hörner fait remarquer avec à-propos que l'expression/titre *Blowin' in the Wind* peut être un écho au film *Gone With the Wind* [951] sorti en 1939 (avec sa métaphore du vent), l'un des livres et des films les plus populaires de tous les temps aux États-Unis. Le rapport au passé et au cinéma de Dylan, donne du crédit à cette thèse. Les choses protestataires sont dites simplement dans un écho biblique et une langue populaire qui devient *lingua franca.* La chanson porte la méditation plutôt que le bruit, signifiant qu'il faut se méfier des déclarations à l'aide de porte-voix (annonciateur des changements de 1964-1965). L'auteur réussit l'alliage de l'idéal avec des mots matérialistes (ou matérialisés) ou dit autrement l'idéal dans la banalité de vivre, le

[948] La chanson *Lay Down Your Weary Tune* est un outtake de *The Times They Are A-Changing de* 1964. Elle propose une métaphore, une mystique : Dieu est en nous et dans les éléments de la nature » : « la brise matinale soufflait comme un clairon/ Contre les tambours de l'aube » (Margottin, Guesdon, 2025, 106).

[949] NEVEUX, Julie. 2025. « "*Blowin' in the Wind"* : chanson utopique et woke ou pourquoi Dylan est un poète », op.cit

[950] *Ibid.*

[951] FLEMING, Victor (George Cukor et Sam Wood, non crédités) 1939. *Gone With the Wind*, California Selznick International Pictures. (Rapport circonstancié AMU du 28 novembre 2024).

prosaïque côtoyant l'abstrait, l'abstrait se fondant dans la métaphore. Ses niveaux formulent le doute qui rapetisse ou agrandit tout.

Depuis sa charge en neuf questions ne visant aucune réponse précise[952], toisant de loin l'univers du politique, et comme conséquence, *Blowin' in the Wind* fige Dylan dans les années soixante, ce qui fait perdre au titre de sa force poétique. Pour combattre sa signification première, l'artiste l'a chargée par la suite de complexités et de plusieurs réalités différentes (en écho avec la personne) ; la *persona* lui offrant de nouvelles vies devant des publics différents, comme nous l'étudierons dans le chapitre VI.

5.1.3 La musique : les sources de sa nouveauté

Musicalement, la chanson est volontairement simple et coulante, avec une mélodie basique sur trois accords simples (presque familière puisque basée sur un air connu). Dylan reconnaît l'emprunt dans la plus pure tradition du folk, revendiquant comme point d'ancrage les musiques et chansons qui l'ont précédé.

Cette méditation sur l'inhumanité de l'Humanité trouve donc les six notes qui la composent dans *No More Auction Block* (*Plus de ventes aux enchères)*[953] (*Rolling Stone 34,* août-juillet 2011, 62), un spirituel anti esclavage et pour l'abolition, « parabole de la résistance et de l'oppression » (Marcus, 1998, 38). Alessandro Bosetti note « que si *Blowin' in the Wind* et *No More Auction Block For Me* sont semblables dans leur structure, Dylan change la manière de résoudre les phrases, dans une attitude moins résolutive et moins liturgique[954] ». Il la chantait régulièrement à cette époque et il l'aurait apprise de la chanteuse Odetta. Elle se trouve d'ailleurs sur le premier *Bootleg Serie 1-3*[955] de 1991.

[952] La chanson commence par le procédé rhétorique que nous retrouvons dans le titre *Satisfied Mind* de Porter Vagoner « Combien de fois avez-vous entendu quelqu'un dire ... »

[953] Définir la chanson folklorique ou dit néo folklorique dont la tête de gondole est Dylan est l'objet de vifs débats. Pete Seeger argumente sur le sujet et la versatilité de la signification : « Selon certaines définitions non. Mais les définitions changent. (…) » Il rajoute que ce qui compte dans la chanson c'est qu'elle soir forte et honnête et que la et le temps et la renommée retiendront (…) « En 1967 une vieille chanson peut acquérir un sens nouveau pour vous, pour moi, même si elle a été composée, il y a un siècle ou deux par un Noir en esclavage [953] » (Vassal, 2021,13).

[954] Entretien avec Alessandro Bosetti ,08 janvier 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

[955] *The Bootleg Series, Volumes 1–3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.

5.1.3.1 Structure

Blowin' in the Wind

A1- a1 How many roads must a man walk down
a'1 Before you call him a man?
A2- a2 Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
a'2 Before she sleeps in the sand?
A2- a3 Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
a'3 Before they're forever banned?

Refrain : The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

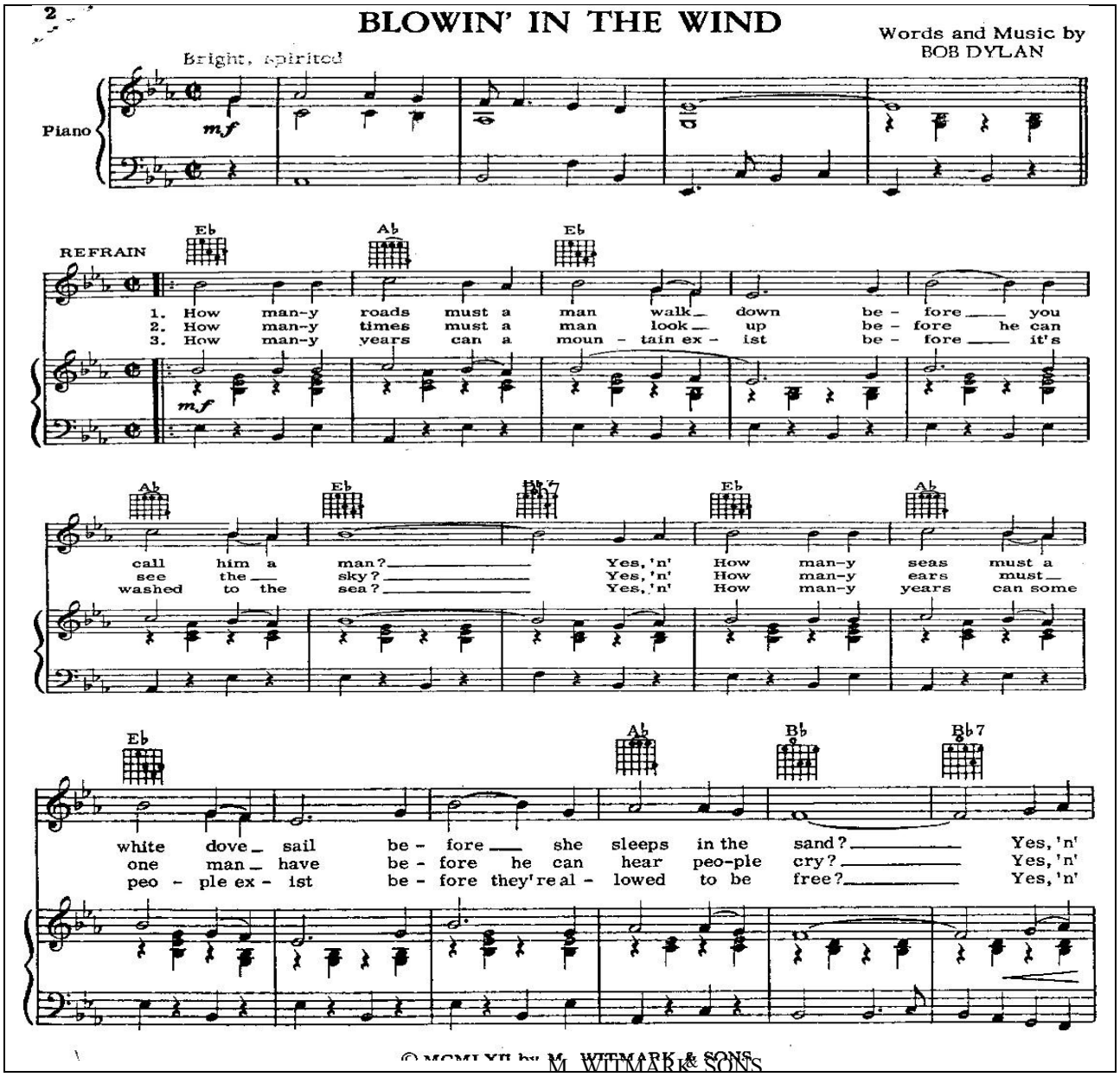
B1- b1 How many years can a mountain exist
b'1 Before it's washed to the sea?
B2 b2 Yes, 'n' how many years can some people exist
b'2 Before they're allowed to be free?
B3-b3 Yes, 'n' how many times can a man turn his head,
b'3 Pretending he just doesn't see?

Refrain : The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

C1-c1 How many times must a man look up
c'1 Before he can see the sky?
C2-c2 Yes, 'n' how many ears must one man have
c'2 Before he can hear people cry?
C3-c3 Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
c'3 That too many people have died?

Refrain : The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

La partition de Blowin'in the Wind[956]



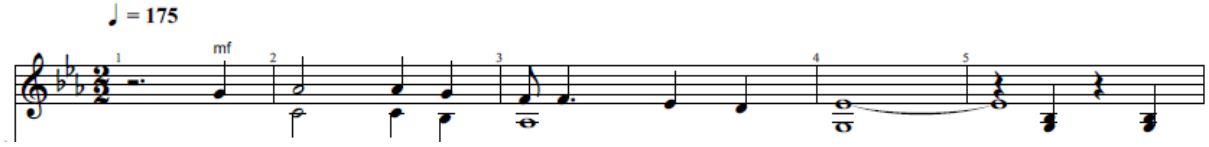
Bien que la partition ne dévoile pas tous les ressorts dans le genre de la musique populaire où l'interprétation, difficile à fixer, domine, il nous semble important d'analyser la structure musicale dans l'économie générale de la chanson.

5.1.3.2 Tonalité. Plan harmonique[957]

Blowin' in the Wind est en *Mi* ♭ Majeur, (joué avec un capodastre) sans modulation, refusant le drame ou les tensions qui théâtraliseraient la narration. Enregistrée en seulement trois prises, il ne semble pas y avoir de réverbération sur la voix ni sur la guitare (Margotin, Guesdon, 2015,

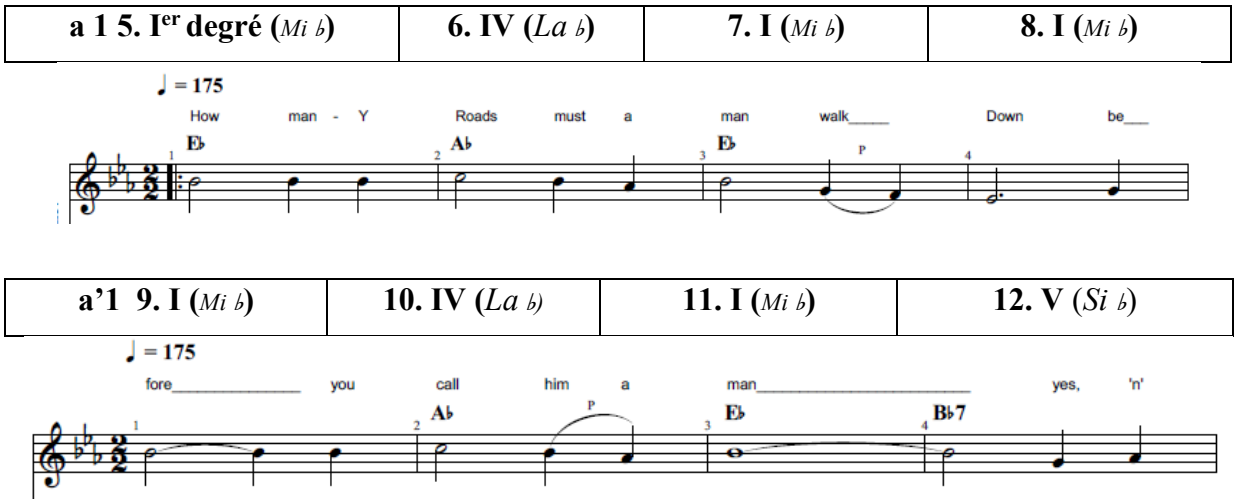
[956] DYLAN, Bob.1965. *Bob Dylan Song Book 1962-1965,* New York, M. Witmark and Sons. Ne figure ici que la première page de la partition. Cette dernière se trouve dans l'annexe V.
[957] *Ibid*

52). Le battement de la guitare est régulier. C'est une ballade de 2 minutes 50 qui enrichit le pentatonisme hérité de diverses sources musicales américaines par l'ajout d'une sixième note. Elle est donc hexatonique (*Mi*♭ - *Fa* – *Sol* - *La*♭ - *Si*♭ - *Do*) avec l'ajout du 4e degré mélodique (Montbel, 2023, 109-110). La chanson débute par une introduction de 4 mesures. Les couplets se divisent en 3 parties de 8 mesures chacune (A1, A2, A3) avant le refrain (deux fois 4 mesures). La coda (4 mesures) est doublée par une partie d'harmonica**.** La partition que nous utiliserons est celle éditée par la Warner Bros en 1962[958].



Le départ en anacrouse et les 4 mesures d'introduction de *Blowin' in the Wind*
Exemple musical n° 1

Après les 4 mesures d'introduction, les 3 groupes de 8 mesures qui accompagnent le chant se divisent en deux parties, a et a'. L'ambitus est réduit sans volonté d'effets, sur les parties a1, a2, a3 alors que les parties a'1, a'2, a'3 montrent de légères variations, subvertissant le premier rythme grâce à la syncope. La quinte sert de pivot pour les couplets avec des tenues pour mettre en lumière le questionnement. Rajoutons l'analyse de Eyolf Østrem sur la caractéristique unificatrice du jeu de *The Freewheelin'Bob Dylan.* Dylan utilise la quinte[959] dans la basse afin d'éviter la dominante dans la tournure des accords[960]. Le Ve degré disparaît de la mesure 28 pour se mettre en évidence dans la mesure 30 du refrain.

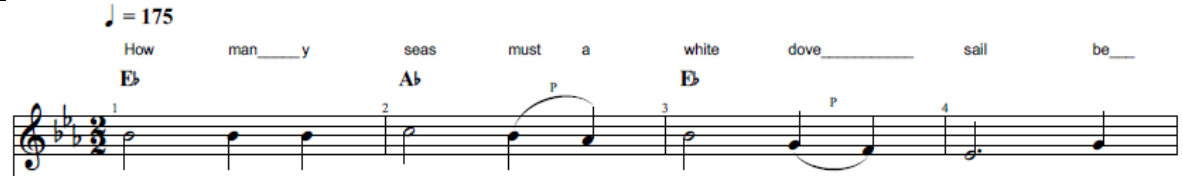


Blowin' in the Wind. Partie A1 (Mesures 5-12)

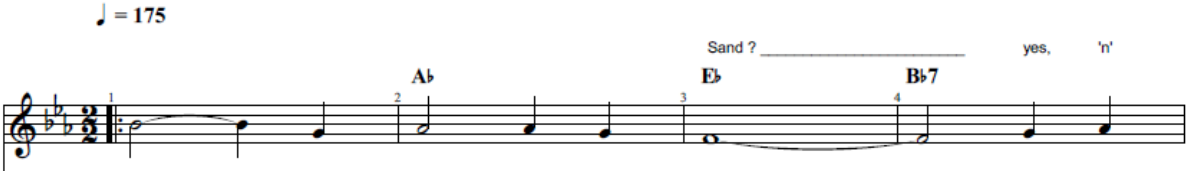
[958] *Ibid.*
[959] Sur le disque *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), Fernand Hörner fait remarquer que « la guitare est jouée au capodastre - sur la guitare pincée (finger picking style) - la dominante est bien jouée, en effet avec la quinte dans la basse [cela produisant] une course descendante (G-C-B-A-G) jouée avec le pouce, typique des guitares pincées. (Rapport circonstancié AMU du 28 novembre 2024).
[960] cf. ØSTREM, Eyolf. *Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan*, https://dylanchords.com/ « A striking unifying feature of the playing style of *Freewheelin* is the many second-inversion chords, *i.e.* chords with the fifth in the bass, such as D/a, which is so prominent in *Blowin' In The Wind.* Another feature is the many ways he uses to avoid the dominant, such as the turn C Gadd4/b G *in Blowin in the Wind*[960] ».

Exemple musical n° 2 (a1 et a'1)

a.2 13. I (*Mi ♭*)	**14. IV** (La *♭*)	**15. I** (*Mi ♭*)	**16. I** (*Mi ♭*)



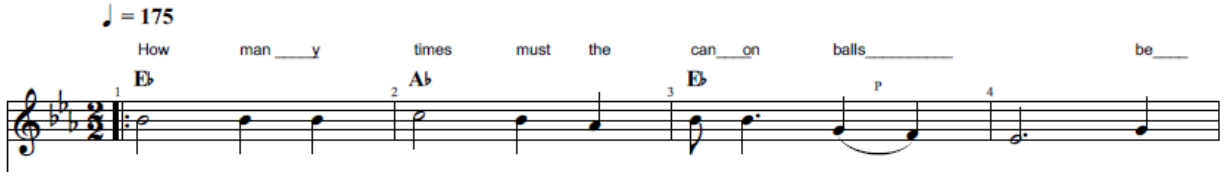
a'2 17. I (Mi *♭*)	**18. IV** (*La ♭*)	**19. V** (*Si ♭*)	**20. V** (*Si ♭*)



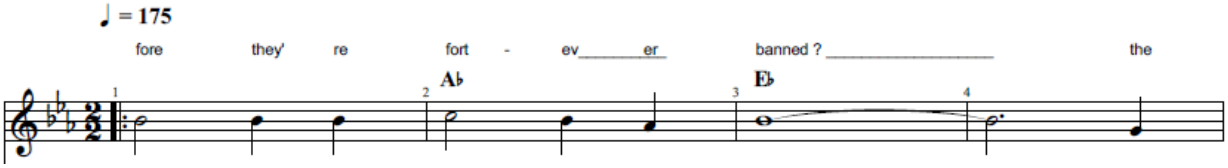
Blowin' in the Wind. Partie A2 (mesures 13-20)

Exemple musical n° 3

a.3 21. I (*Mi ♭*)	**22. IV** (*La ♭*)	**23. I** (*Mi ♭*)	**24. I** (*Mi ♭*)



a'3 25 IV (*Mi ♭*)	**26. IV** (*La ♭*)	**27. I** (*Mi ♭*)	**28. I** (*Mi ♭*)

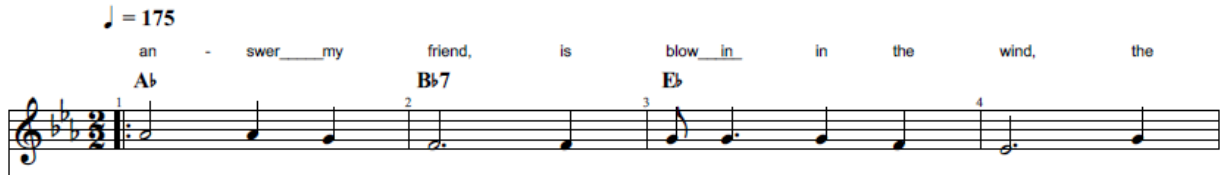


Blowin' in the Wind. Partie A3 (mesures 21-28)

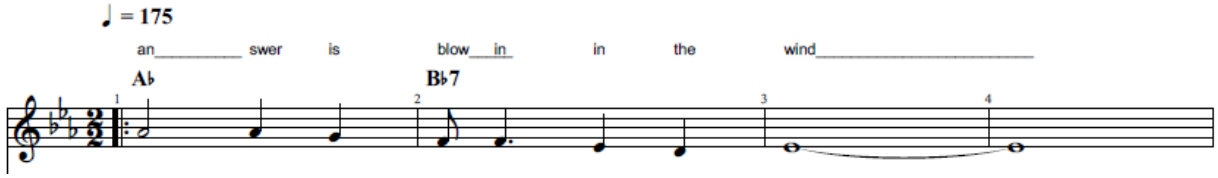
Exemple musical n°4

Les mesures de résolution dans le refrain sont construites sur un ambitus de quinte (mesure 31 et 32). Le mouvement de cadence harmonique traditionnel IV - V - I et les accords à l'état de cette triade privés de tension renforcent la solidité de la structure et servent la morale ouverte convoquée par le titre de la chanson et les paroles répétées.

R1. 29 I (*La* ♭)	30. V (*Si* ♭)	31. I (*Mi* ♭)	32. I (*Mi* ♭)



R2 33 IV (*La* ♭)	34 V (*Si* ♭)	35 I (*Mi* ♭)	36 I (*Mi* ♭)



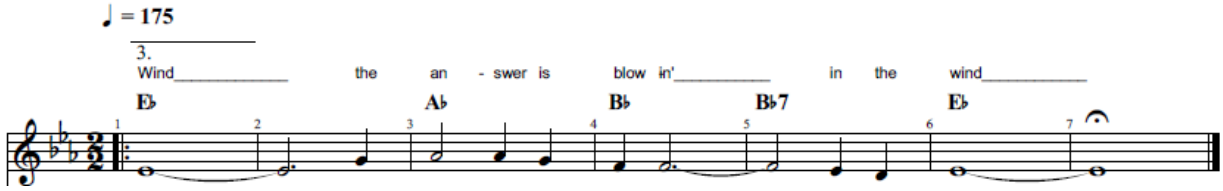
Le refrain de *Blowin' in the Wind* (Mesures 29-36)

et la cadence IV V I (accords de sous-dominante, dominante, tonique)

Exemple musical n° 5

Les interventions de l'harmonica sur la coda font écho au vent qui souffle de la chanson, « caractérisées par une grande liberté par rapport à la ligne mélodique » (…) parfois avec « une intention perturbante, presque bruitiste, pleine d'énergie et de pathos » (Montbel, 2023, 126).

Re CODA 37 I. (*Mi* ♭)	38 VI. (*Mi* ♭)	39 IV. (*La* ♭)	40 V. (*Si* ♭)	42. (*Mi* ♭)	43. (*Mi* ♭)



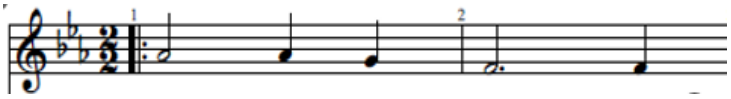
La coda de *Blowin' in the Wind* (mesures 37-42)

et la cadence finale IV-V-I

Exemple musical n° 6

La structure est fondée sur des groupes de 4 mesures binaires, (très classiques) avec 4 noires par mesure. C'est un rythme atemporel avec quelques subtilités pour laisser l'espace à l'interprétation. Il y a peu de changements sur le plan vocal : pas d'effets vocaux ni de vocalises, tout est organisé sur une note par syllabe, dans une conduite vocale proche de la déclamation. Mais Dylan montre une subtilité rythmique en occupant l'espace plutôt que le temps dans les

parties a'1, a'2, a'3. La musique est fondée sur le rythme dit « dactyle » de la poésie grecque dans les mesures 5 à 8, 13 à 16, 21 à 25 (une longue, deux brèves soit une blanche, deux noires).



Blowin' in the Wind rythme dactyle

Exemple musical 7

Le chanteur y respecte l'architecture stricte alors que dans les mesures 9 à 12, 17 à 20 et 26 à 30, il décale ce rythme de marche. Il reprend le contrôle de la chanson, pervertissant ainsi la musique, remplaçant la problématique du temps par la problématique de l'espace et qui sera sa marque de fabrique. Les blanches occupent ainsi le temps de la deuxième syllabe de *Before* puis sur le *Call* et le *Man* : **« Before** you **call** him a **Man »** dans la première strophe. La mise en relief des syllabes, davantage que les rimes, crée un déséquilibre métrique : « La longueur régulière [puis] disparate nous aide à comprendre l'occupation du texte par les mots » (Calvet, 1981, 42-44). Jouant sur le déséquilibre de la valeur des paroles, le mot *Before* est la mesure récurrente, le métronome presque arrêté de l'incurable maladie humaine dans son chemin vers la sagesse. Comme l'insistance sur le *Friend* dans le refrain s'obstine sur l'idée de fraternité, comme seule règle à l'écueil de l'inconstance. Le rythme est déterminé ainsi par les paroles ou les mots mis en valeur après *Before / Call / Man* avec par exemple *Before / Sleep / Sands, ou Before / Forever / Banned,* faisant le choix de la mise en valeur de la voix sur le plan musical. Dylan joue des caractéristiques duratives, rythmiques et mélodiques à des fins sémantiques.

5.1.4 L'interprétation : la voix singulière de Dylan

Questionner le rapport à la musique sans questionner d'abord la voix dans le cas de Bob Dylan n'amène, nous semble-t-il, que des réponses incomplètes. En effet, la mélodie facile doit être interrogée au prisme de la voix (par comparaison, les milliers de *covers* nous rappellent justement la singularité de la voix dylanienne) qui diffère d'une simplicité supposée. Rappelons que l'abrasivité originelle de la voix du chanteur, son intensité explosive (Cott, 2018, 78 ou 302) ne correspondait en rien aux canons de l'époque (et est demeurée à la marge tout au long de sa carrière), et que les chances de s'imposer dans le milieu étaient minces. Mais l'organe vocal a participé à la forte identité de la chanson d'abord pour marquer l'époque puis pour la démarquer.

Le niveau sonore place la voix en avant, bien démarquée de la guitare laquelle crée un bourdonnement. Elle est au-dessus et peut donner une impression de monotonie due à la litanie des intentions du questionnement. Le chanteur s'applique pour que tous les mots ressortent

mais use donc de toutes une palette de variations pour faire entendre les paroles qui l'intéressent. Tour à tour la voix qui traine dans le nez se fait rauque et rocailleuse, un peu rêche dans la rivière des mots et des phrases. Elle est nonchalante presque chantante (à mi-chemin du langage parlé et du langage chanté, qui fait attendre un ton quelque peu moqueur ou distant) sur « *How / Man / Seas / Fly (...) »,* s'échappe légèrement dans les aigus lors des refrains alors que l'harmonica poursuit et mène à sa fin les vers. Elle fait entendre également un éventail de fragilités tout en étant claire et maitrisée. Toutes ces variations viennent du fait que le chanteur déroule le texte sans ostentation. Même les syllabes accentuées ne créent pas de décalage et l'impression de douceur tranquille n'en est que plus renforcée**.** En rénovant les codes d'une chanson qui regarde le monde dans les yeux, Dylan « fait glisser de la subversion dans des pièges de masses » (Karsenty-Ricard, 2005, 42). Cette voix expressive, énonciatrice du passé et du présent, était un appel à la liberté par les intonations. Les conquis comme les écœurés par l'interprétation se retrouvent autour de sa centralité, soit pour la convoquer, soit pour la dénoncer. Et sur ce point, nous pouvons affirmer que Dylan a gagné son pari. D'ailleurs, tout chez Dylan relève du rapport au public à partir de l'anecdote et plus précisément de l'anecdote vocale. Marcus rapporte le récit d'un acheteur qui veut se procurer la version de Peter, Paul and Mary, absente des achalandages. Le vendeur lui propose donc la version de Dylan, l'acheteur est « atterré par la voix aussi laide que non-musicale ». Dylan refuse toute idée d'effets sonores et de joliesse. Il casse les codes de l'*Entertainment* pour la remettre aux sources de la musique populaire.

5.1.5 *Blowin' in the Wind* et ses transformations musicales et rythmiques

Combien d'interprètes et de compositeurs se sont contentés de trouver un style et de le cultiver toute leur vie s'interroge Robert Shelton (Shelton, 1986, 446) ? Dylan a interprété *Blowin'in the Wind* 1585 fois[961] sur scène, la dernière prestation remontant au 4 juillet 2019 (ainsi que la fausse version *live* à venir pour un nouveau chapitre de *Shadow Kingdom,* consultable sur *Youtube*).

Qu'est-ce qui vaut tant d'égard à une chanson dont le chanteur lui-même reconnaît les imperfections et affiche des réticences d'écrivain ? D'autres questions se posent alors : comment désacraliser *Blowin' in the Wind* en la faisant sortir de sa carapace des années soixante ? Comment lui proposer une échappée des camps de vacances scouts des *seventies* ? Est-ce que les mutations des publics expliquent ses changements de formes ?

L'idéal social conjugué à l'appétit de la modernisation du langage en œuvre dans *Blowin' in the Wind* allait conséquemment élargir le public consommateur de musique. Bob Dylan a

[961] Décompte référencé sur le site bob.dylan.com (mise à jour au 20 décembre 2023).

participé à ce mouvement entre 1963 et 1966, en se mettant au service de personnes en demande mais encore invisibles, en offrant à la chanson une « audience plus vaste qui voulait une musique honnête sinon intelligente » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 82-83) selon l'observateur musical Nik Cohn.

Blowin' in the Wind est ce balbutiement et cette fin en soi, puisqu' avec elle, on peut jauger du rapport singulier de Dylan au public ou du public à Dylan. Il l'a interprétée à toutes les époques à l'exception de la trilogie rock (elle était trop marquée par la période des droits civiques). Il n'a eu de cesse de la chanter sans doute pour la débarrasser plus que toutes les autres, des scories de sa plasticité originelle, pour la réinventer depuis ses failles et de son manque de corporéité (puisqu'elle était justement née de la spontanéité et d'un dessein esquissé à la va-vite). Plus que d'autres, elle fait office d'œuvre ouverte permettant ses réinventions.

Pourtant, si l'artiste a voulu très souvent faire évoluer ses textes, pourquoi n'a-t-il jamais retouché les paroles de *Blowin' in the Wind* ? Les changements sociologiques, historiques et culturels durant des décennies n'ont pas entamé sa force mais l'ont fait au contraire évoluer vers d'autres significations. Plus qu'ailleurs, le texte – récusant ses prétentions premières pour dégager de nouveaux chocs sémantiques – entre en interaction et en association avec les autres composantes de la chanson, surtout avec la voix et le rythme. Dylan l'a laissé suffisamment imprécis pour jouer tour à tour de toutes les dimensions non-textuelles. Alessandro Carrera reprend notre antienne, à savoir que : « la transformation permanente dans les transpositions demeure la voix » (Carrera, 2017, 10). Nous faisons l'hypothèse qu'une vie durant, le chanteur a voulu rapprocher le sens de la chanson de la personne et de l'éloigner de la *persona* à la base du succès (écrire des chansons simples sur un langage imagé).

5.1.6 La faiblesse qui fit sa force

« Le vent souffle sur moi du haut en bas de la rue » *Bob Dylan's Blues*[962].
« Mes chansons demandent : Qu'est-ce que la nature humaine ? Pas Qui suis-je ? Qu'est-ce que j'aime ? Ce que je n'aime pas, à quoi je sers ? Rien de tout ça. Mais Que sont ces esprits invisibles que je pressens ? Je crois que c'est de là que viennent des chansons comme Blowin' in the Wind » (Bigot, 2024, 27)

Like a Rolling Stone, All Along the Watchtower, Blowin' in the Wind symbolisent son entrée véritable dans le monde de la musique et sont les constructions d'un succès planétaire. La version de *The Freewheelin' Bob Dylan* reçoit le *Grammy Hall of Fame* en 1994. Celle de Peter, Paul and Mary est honoré en 2003. En 1995, le *Rock and Roll Hall of Fame* la classe parmi les 500 chansons les plus importantes.

[962] *Bob Dylan'Blues*: «Well, The Wind keeps a-blowin'me/Up and Down the Street » sur album *The Freewheelin' Bob Dylan* 1963.

La chanson ne pose-t-elle pas les bases de l'énigme que l'artiste constitue aux yeux des audiences au sens large ou expert ? Est-ce qu'elle est ou n'est pas une chanson caractéristique du travail de Bob Dylan ?

Certains observateurs sur la durée répondent par la négative. Alessandro Carrera rappelle que le titre a reçu des critiques défavorables chez les artistes de Greenwich Village et les critiques. « Qu'est-ce qui peut bien souffler dans le vent ? » se questionnait Dave Van Ronk avant de se rendre compte de l'imagerie durable et mémorisable (Gill, 1999, 23-25) de l'air. Dylan, lui-même, évoque son insatisfaction face au résultat : « Je n'ai jamais été satisfait de *Blowin*'. C'est devenu un classique mais c'est un coup de chance. C'était une chanson unidimensionnelle » (Shelton, 1986, 61). Justement, François Bon remarque que le titre est plutôt un écho au réalisme, car manquant de « figures concrètes, ces objets d'image à travers le langage. C'est une antienne, une captation d'atmosphère, l'écriture d'une impression sur fond de vieille chanson d'esclave qui y résonne encore » (Bon, 2007, 165-167). Pourtant, malgré ces quelques réserves, le titre a su fédérer. Peut-être parce que les chanteurs folk issus des années cinquante en ont adouci la raideur, la rendant plus perméable aux goûts du public de l'époque. Mais aussi, parce que Dylan l'a presque toujours portée sur scène, comme nous le verrons dans la partie VI.

Est-elle inversement une chanson dylanienne qui permet d'entrevoir la cinétique du chanteur, alors qu'elle fonctionne sur les archétypes de la *Protest song* à savoir l'égalité, la persécution, le racisme, la violence l'indifférence et l'égoïsme, discours normé à l'époque ?

Oui, si on accepte la dose créative qu'instille le chanteur dans la chanson folk codifiée, processus d'adaptation de chansons du passé et remettant en débat le statut de « l'éclat de l'interprète » (Hajdu, 2018, 167). La question existentielle de l'époque est la sidération face à la remise en cause du conforme : Comment un gars de 21 ans néo new-yorkais pouvait-il remettre en cause le qualificatif de *folksong* ?

Oui, si l'on considère que pour un artiste comme Dylan (qui dit ne pas s'adresser pas à tous) et qui problématise le rapport perception/réception, la chanson ne demande pas d'explication. Cette dernière formule son/le sens en chacun de nous. La distance est la caractéristique du chanteur. Elle est donc prescrite dans ses chansons sous la forme d'un « Ne me demandez-rien, Je pourrais vous dire la vérité » (« *Don't ask me nothin' about nothin', I just might tell you the truth*[963] » comme le clame et le déclame un de ses aphorismes dans *Outlaw Blues*[964] en 1965).

Oui, parce qu'elle dépasse le cadre qui lui a été attribué et ne se situe pas dans l'univers de la protestation[965] (le glossaire ne fait nullement référence aux discriminations américaines de la

[963]« Ne me demandez rien sur rien/ Je pourrais vous dire la vérité » in GUILLEZ, François. 2000. https// :*Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)*.

[964] *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1965.

[965] Pour preuve de ses intentions de l'époque, Dylan confie : « Suze [Rotolo] peut confirmer qu'en 1961-1962, j'écoutais Elvis en boucle (Bigot, 2025, 58) ».

période). En 1962, lorsqu'il interprète la chanson au *Gerde's Folk City*[966], il la présente – non pas comme une *protest song* (une *topical song* avec des personnages identifiés avec un récit des faits) : « ou quelque chose de ce genre, parce que je n'écris pas de *protest songs*… » – mais comme un jet poétique concerné et dans son époque « Je l'ai simplement écrite comme quelque chose qu'il fallait dire… pour quelqu'un par quelqu'un… » (Soligny et al., 2018, 24).

Oui également, par l'occupation spatiale et l'acuité de l'image, dimensions dont est porteuse la voix, ce que Zumthor décèle comme mode d'expression de la chanson, capable de « *réduire l'expression à l'essentiel* en jouant sur différents codes [967] » (Zumthor, 1983, 177-178).

Oui enfin, si l'on ajoute la spontanéité comme mode de création. *Blowin' in the Wind* est une première assertion concise dans l'écriture de la chanson poétique, qui mêle sur le même plan le questionnement existentiel et l'idéal à portée politique (les deux mamelles dans le désordre du Dylan des années soixante)[968]. Dave Van Ronk, dubitatif, se rend justement compte que l'absence d'images concrètes dans le refrain accroche la mémoire de l'auditeur (Bon, 2007, 166), car l'air dans sa combinaison textuelle crée du *fredonnable*, donc de l'inoubliable. La chanson s'offre à l'activité mémorielle, résumant une époque et trouvant de nouveaux ressorts avec les événements par la suite (les exemples du Vietnam sont frappants à partir de 1965, comme la famine au Bangladesh en 1971 et en Afrique 23 ans plus tard en 1985).

Le débat reste ouvert. Dans une écoute d'aujourd'hui, la chanson dans ses accoutrements acoustiques de 1962 touche une perfection. Sa simplicité n'empêche nullement la complexité, comme nous l'avons vu. Robert Shelton résume la portée symbolique de *Blowin' in the Wind* au moment de sa sortie : « représent[ant]les passions et les questions sur le temps » (Shelton, 1986,171) [969]. Force est de constater que les réalités et les intrications voulues ou non par l'artiste ont eu une portée sociale qui dépasse le décor expéditif et léger (mais teinté d'une forme d'anxiété) de sa création. Dylan politise ses mots par l'intermédiaire d'un discours sur la conscience de ce qui est, et non par l'apport de solutions issues de ce constat. *Blowin' in the Wind* et les autres chansons des luttes pour les droits civiques exercent une influence certaine sur les actants. Ces derniers admirent la capacité dylanienne, apte à renverser les codes de la réflexion et à mener à l'action de terrain : « La créativité ne [venant plus] à travers la lecture ou

[966] Le film *Renaldo and Clara* met en abyme *Blowin' in the Wind* par l'intermédiaire du chanteur David Blue, qui raconte sa vie tout en jouant au flipper au bord de la piscine. Il narre la première fois où Dylan la chante au Gerde's Folk City.

[967] Voir : FROELIGER, Nicolas. 2020. « Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de Blowin*' in the Wind* », *La main de Thôt* [En ligne], 8 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 30 octobre 2023. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/836 (consulté le 30 octobre 2023).

[968] Entre solidarité et solitude, je ne sais pas si je suis prêt à entendre la réponse mais la question est inévitable : « Comment un chanteur folk – s'interroge Gregory Pardlo- évite-t-il un truc aussi banal que la politique ? C'est un problème pour tout artiste, *a fortiori* assujetti à la force d'expression inhérente à la culture américaine, une force d'expression dont l'histoire regorge de captivantes évasions, de révoltes, et capable de transmettre les nouvelles du jour la barbe des censeurs ; une force d'expression qui transforme les chants d'esclaves et les cris de détresse en trois accords explosant sur un cycle de quinte » (Davidson, Fishel, 2024, 238).

[969] En 1973, le tandem Lucio Dalla /Roberto Roversi ont écrit une chanson *La Canzone di Orlando* (tirée de l'album *Il giorno aveva cinque teste*) : "Certains critiques ont associé le refrain *Anser, Anser che va* à une version semi-dialectale de l'anglais *answer*, réponse, comme si Roversi avait voulu évoquer les réponses existentielles difficiles à percevoir dans le vent de la vie que chantait Bob Dylan " in PEDRINELLI, Andrea, 2023. *Lucio Dalla Disperato erotico poetico: le storie dietro le canzoni*, Milano, Giunti Editore,p.117.

l'écriture d'un roman, mais en marchant dans le coin de bus réservé aux noirs » (Karsenty-Ricard, 2005, 29). En ce sens, Dylan n'est pas engagé. *Blowin' in the Wind* plus que toute autre chanson montre un positionnement concerné mais distant qui sera la règle du malentendu. Mais à l'instant d'hier, les intérêts de l'expéditeur et du destinataire se rejoignaient, pour le premier dans une optique dadaïste d'être au bon endroit au bon moment, pour le second en disposant d'une grille de lecture des temps qu'il occupe. L'artiste projette ou nuance son propos d'une dose de cartésianisme politique contre l'insincère, confessant à Robert Shelton : « Je te dis que chaque question, si elle est sincère, peut trouver sa réponse quand on la pose » (Shelton, 1986, 232). Son positionnement se lit dans l'adage du premier vers énoncé dans *Political World*[970] en 1989 sur album *Oh Mercy* : « *We live in the Political World ».*

L'œuvre est-elle ainsi une réponse à une question dans ou hors de l'horizon d'attente ? Dylan s'est retrouvé en conflit pérenne avec l'immobilité que contenait la chanson du fait du public. Il a voulu dès 1965 (soit deux ans après sa sortie discographique sur *The Freewheelin' Bob Dylan*) renverser le catéchisme de Greenwich Village. Il n'est pas sûr que le chanteur se soit un jour accordé sur les représentations de ses audiences à son encontre. Avec cette chanson, alors qu'il puisait dans une vieille chanson d'esclavage, plongée dans la langue des années soixante, on l'affublait de la modernité. Mais peut-être faut-il entendre ces réécritures musicales successives d'une œuvre via l'artiste Toni Grand : « Pour moi, une œuvre est terminée lorsqu'elle est dénuée de plus de significations possibles[971] ».

Les reformulations de la chanson en concert au fil des ans (traitées dans le chapitre VI) ouvrent des perspectives sur le besoin de co-construction pour renouveler l'art de la réception. Avec *Blowin' in the Wind,* le chanteur – entre succès et échec – n'aura eu de cesse de vouloir convoquer le rôle actif de l'auditeur. Ses exécutions postérieures ont ou auront presque toujours été infidèles au modèle original. Inversement, elle aura ramené Dylan à interjeter les appels du public et le « nostalgisme » qu'il sous-tend. Réceptacle ou acteur des transformations de la chanson lors de ces 1585 interprétations, le public de *Blowin' in the Wind* a contribué à la vie puis à la survie de la chanson par son action délétère ou constructive, en la rendant d'abord miroir des choses du monde puis en l'accueillant comme un être familier en l'aimant « plus tard comme on aime à retrouver ses souvenirs d'adolescence » selon Rioux (Calvet, 2013, 69-72). Cette chanson si malléable que l'on peut lui faire dire tout et le contraire – d'abord considérée chant de protestation puis œcuménique (Carrera, 2017, 23) – prendra d'autres significations[972].

[970] *Oh Mercy,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois, 1989.
[971] Voir Exposition *Toni Grand. Morceaux d'une chose possible* https://www.museefabre.fr/toni-grand, (consulté le 6 mars 2024).
[972] Stevie Wonder la ramène résolument à la cause noire des années soixante quand Neil Young en fait un acte antiguerre d'Irak. Pour la publicité du concert dans le parc *Treptower* au sud de Berlin-Est (RDA) en 1987 - deux ans avant la chute du mur- où Dylan /Tom Petty and the Heartbreakers et Roger McGuinn rassembleront 70 000 personnes pour les 750 ans de la ville, l'agence ADN présente la chanson comme un hymne pacifiste contre la guerre et la destruction atomique. En 1985, lors du *Live Aid* Dylan réoriente son sens autour des problèmes des famines en Afrique.

Quand le journaliste, plus tard dans les années 2000, lui fait remarquer, que sa démarche d'apprentissage semblait délibérée et méthodique, Dylan de répondre que l'ensemble de son répertoire est pragmatique et terre à terre, la somme d'héritages revendiqués et qu'il voulait interroger vraiment la nature humaine ? :

> Pas …Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que j'aime, qu'est-ce que je n'aime pas, qu'est-ce que je suis ? Pas ce genre de chose, mais Que sont tous ces esprits invisibles ? Je pense que c'est de là que viennent des chansons comme *Blowin' in the Wind*. C'est une lutte plus ancienne que ce que l'on pourrait actuellement considérer comme le point d'appui de l'origine des paroles. Mon truc n'a jamais été entendu ou vu auparavant, mais il n'est pas sorti du vide[973].

Poser la question de ce que l'on a voulu exprimer, comme un accompagnement face à l'illusoire de la vie, pourrait être la finalité de ce titre tellement emblématique. Pour Greil Marcus[974], la chanson a eu sa propre vie et trône au panthéon de la chanson folklorique. C'est peut-être pour cela qu'il est impossible de la décontextualiser mais est toujours possiblement contextualisable. D'ailleurs, Dylan, lui-même se permettra de trahir en partie le sens de sa chanson lors de sa période protestante et prosélyte. Alors que son répertoire était jusque-là dénué de compassion en prêchant une unique solution : « Le monde et les temps changent et ils l'ont fait ; j'ai dit que la réponse est dans le vent et elle l'était. Je vous dis maintenant que Jésus revient et Il arrive. Et il n'est d'autre Salut » (Bigot, 2025,158)

Aujourd'hui, pour faire écho aux turbulences du présent, citons une dernière fois Julie Neveux, maîtresse de conférences en linguistique à Sorbonne Université qui fait de *Blowin in the Wind* en 2025 « une chanson *woke* au sens premier, pas galvaudé et retourné du terme. Une chanson qui provoque l'éveil, le réveil : "combien d'oreilles un homme doit-il avoir avant d'entendre les gens pleurer ?[975] ». La représentante de l'État du Minnesota, Ruth Richardson cite dans son discours d'hommage la fin du refrain devant de la tombe de George Floyd « blowin' in the wind ».

5.2 Rupture épistémologique ou chanson résiliente ? *Gotta Serve Somebody*

« Là où le mal existe, et il est toujours là, tout le monde est responsable sauf celui qui proteste » (Hajdu, 2018, 163).

[973] WENNER, Jann. S, « Bob Dylan Hits the Big Themes, From Religion to the Atomic Age, *Rolling Stone magazine*, [2007]. 11 mai 2011
[974] ROLLASON, Christopher, « Greil Marcus. *Musique folklorique : une biographie de Dylan en sept chansons.* New Haven : Presses de l'Université de Yale, 2022. 288 pages » in *The Dylan Review*, [Disponible en ligne]. Récupérer de CRITIQUE DE LA MUSIQUE FOLKLORIQUE : UNE BIOGRAPHIE DE DYLAN EN SEPT CHANSONS – The Dylan Review
[975] NEVEUX, Julie. 2025. « "*Blowin' in the Wind"* : chanson utopique et woke ou pourquoi Dylan est un poète », op.cit

« La morale n'a rien à voir avec la politique. Pas de transgression, on est soit dominant, soit dominé. Les choses sont ainsi faites et on ne changera pas » (Dylan, 2005, 55).

Peut-on comprendre la musique sans percevoir la société qui l'entoure s'interroge Richard Middleton dans son travail de chercheur ? Il faut se rappeler des combinaisons premières pour pouvoir saisir les connotations et les significations qui apparaitront par la suite. Les reconfigurations, qui s'inscrivent des dynamiques passées et présentes, proposent des lectures nouvelles (des œuvres à tonalités personnelles se révélant dans l'histoire social, à la fois dépendantes et indépendantes) comme le montrent certaines chansons de la trilogie chrétienne, dont sa puissante chanson d'ouverture *Gotta Serve Somebody*. Dans les années soixante-dix, la débâcle du Vietnam met à mal la contre-culture. D'autres éléments musicaux, jusque-là laissés en jachère, enrichissent le socle musical. Pour Dylan, ce sera le tour de la Soul et du Gospel qui prennent une place plus importante, s'inscrivant dans un mouvement de transformation culturelle davantage musical que littéraire.

5.2.1 Contextes et généralités

Gotta Serve Somebody est la chanson avènement de la conversion sans ambages de Bob Dylan au christianisme (dont les prémices apparaissent déjà dans la première partie des *seventies* et ostensiblement à partir de 1978). C'est aussi la première plage de l'album *Slow Train Coming* sorti le 20 août 1979. Elle montre l'importance que le chanteur accorde au texte, bien que l'un des producteurs ne la concevait que comme un tour de chauffe (Margotin/Guesdon, 2016, 468-469). Dylan prend à revers la prose poétique de Woody Guthrie exposée au début chapitre 5.1 - et la philosophie sous-jacente- évitant ici la veine des vents fécondateurs et libérateurs. Les carcans exposés dans *Gotta Serve Somebody* sont à mille lieux de ce qui flottait dans l'air de *Blowin'in the Wind* :

> Pour savoir aimer pleinement, il faut apprendre à commander pleinement (…) / De n'avoir peur devant personne/ De ne trembler devant rien / De ne s'agenouiller nulle part / De n'être l'esclave de personne et le maître de personne (Guthrie, 1973, 175-176).

Première constance notable, le succès de *Slow Train Coming* dénote la capacité toute dylanienne de s'adresser à de nouveaux publics pour former des auditoires disparates entre ceux conquis, indifférents, attentistes ou hostiles. Prenant le monde à rebrousse-poil, la trilogie chrétienne (1979-1981) rejoue en partie les joutes de l'éclosion rock de 1964-1966. En 1966, le chanteur gagnait les batailles esthétiques et culturelles en studio tout en étant rejeté sur scène. Le processus se redessine en 1979-1980 lorsque la musique fait mouche comme le montre

l'obtention d'un *Grammy Award*[976] (les critiques positives louent la grande musicalité ou la musique puissante) alors que son public traditionnel hue le répertoire chrétien « jusqu'à ce que la puissance des interprétations gospels retourn[e] le désastre en triomphe » (Shelton, 1986, 502).

Slow Train Coming est imprégné de soul et de gospel mais également de rock blanc et de *Rhythm and Blues*. Depuis l'album blues *Bob Dylan*[977] en 1962, c'est la première fois que l'album ne recèle que cette musique. Mais la foi dans cet idiome est seulement utilisée ici à des fins religieuses.

Slow Train Coming, dix-neuvième album, est produit au *Studio Muscle Shoals Sound Horns* de Sheffield en Alabama par le producteur légendaire Jerry Wexler (producteur de Ray Charles, Aretha Franklin…). Les studios *Muscle Shoals* sont situés dans la *Bible Belt*, l'endroit le plus religieux des USA, réputé pour mêler influences musicales blanches et noires. CBS pensait minimiser les risques en choisissant ce studio (Guillez, 2020, 298). L'autre producteur et claviériste Barry Beckett engage le chanteur en vogue de *Dire Straits*, Mark Knopfler, et une partie de la rythmique du groupe avec Pick Withers, ainsi que Tim Drummond à la basse (musicien accompagnant Neil Young). Mickey Buckins participe aux sessions (percussions) et le *Muscle Shoals Horns* s'occupe des cuivres. Fred Tackett (guitare), Spooner Oldham (Claviers), Terry Young (Claviers), Jim Keltner (drums) Regina Mcrary, Helena Springs, Mona Lisa Young (background vocals) complètent l'orchestre. Le chanteur joue peu de guitare et abandonne l'harmonica. Outre la thématique centrale contestée, les séances d'enregistrement ne vont pas sans heurts. L'heure est à la musique numérisée et Wexley utilise la console révolutionnaire *Neve 8068 Mkl* apparue de 1978 (Margotin/Guesdon, 2016, 468-469). Réticent à accepter les codes comme l'enregistrement des bases rythmiques avant la voix, Dylan déplore le manque d'osmose dans la production. Aujourd'hui, la fluidité du son paraît quelque peu datée.

Notons, ensuite, la corrélation entre la conversion et les indices sociétaux des années soixante-dix et quatre-vingts. La sémantique au moment du Reaganisme triomphant est aux antipodes des années soixante. Le chanteur des *sixties* en avance sur son temps rentre dans le rang dans les années quatre-vingts. La crise du mariage[978] et la numérisation de la musique influent sur sa vision du monde. En 1980, Robert Shelton relève que : « 50 millions d'Américains sont chrétiens de seconde naissance, *Born Again*[979] » (Shelton, 1986, 496-498).

---

[976]. L'album est classé numéro 3 au *Billboard*, deuxième en Grande Bretagne. La chanson *Man Gaves Name to the Animal* est un succès en France. *Gotta Serve Somebody* obtient un *Grammy Award* le 27 février 1980, pour la meilleure performance vocale rock masculine de l'année 1979. La chanson fera partie plus tard de la Bande originale de la série HBO *The Sopranos*[976] sorti en 1999 dans l'épisode *House Arrest* puis du film *The Many Saints of Newark* en 2021

[977] *Dylan,* Columbia Records, New York, prod. John Hammond, 1962.

[978] « La blessure amoureuse amène un autre système de pensée » (Marcus, 2005, 70-71).

[979] Dylan confesse à Bono en 1984 qu'il n'a « pas aimé écrire ces chansons, je ne voulais pas les écrire[979] ». En 1991, il condamne toutes les étiquettes : « Je n'ai jamais été fondamentaliste. Je n'ai jamais été *Born Again*. Ce sont justes des étiquettes que les gens vous collent sur le

Dylan est d'abord mis en contact puis fréquente la Vineyard Church[980] (fédération chrétienne néo charismatique d'obédience protestante, prosélyte). Le mouvement est enraciné dans le renouveau charismatique (pratique sur le baptême du Saint-Esprit et sur l'utilisation des dons spirituels). Par corrélation, Shelton rapporte d'ailleurs les accointances artistiques du chanteur avec des artistes juifs convertis au milieu des *seventies* (cf. chapitre 3.1) La Vineyard Church enseigne le sionisme chrétien, insiste sur l'Apocalypse (L'Armageddon, thème que le chanteur développe déjà sur *Street Legal* en 1978, confondant la dérive de son mariage, la perdition de l'Amérique et le retour de Dieu parmi nous[981]). Ainsi, les liens avec le judaïsme ne sont pas aussi distendus qu'on l'a dit, tout comme par la suite la question de l'abandon du christianisme, claironnée par certains, est loin d'être une évidence. L'artiste, qui jadis incarnait une certaine lucidité, amende ses principes intangibles pour participer au débat par des formes d'acceptation. Toujours est-il que *Gotta Serve Somebody*, si emblématique, a su s'échapper des relectures que Dylan lui fait subir depuis 1979 pour vivre plusieurs vies. En effet, depuis novembre 1979 jusqu'en avril 2024, l'artiste l'a interprétée 702 fois. Le titre se classe au 21^{e} rang de ces interprétations scéniques (1962-2024). Si *Blowin' in the Wind* n'a jamais subi la moindre évolution textuelle, le texte de *Gotta Serve Somebody* n'a jamais été laissé dans l'état originel.

La chanson pose un certain nombre de questions. Comment ce morceau si sulfureux à l'époque et qui parasite le discours dylanien traditionnel a-t-il pu être chanté pendant quatre décennies ? Par quel phénomène l'imagerie religieuse, lue d'abord de manière littérale, a pu trouver la puissance émotionnelle par des explorations continuelles ? Faut-il entrevoir, comme le pense Alessandro Carrera, que la dévotion américaine, depuis ses vastes ramifications historiques et sociétales, se perçoive dans « la consommation des arts comme de l'air du temps » (Carrera, 2017, 62) ? *A contrario* de sa réception en 1979, est-ce que cette chanson considérée comme univoque, n'évoque-t-elle pas davantage la spiritualité ou la politique que le point de vue religieux ? À partir de la tournée avec The Grateful Dead (1987), peut-on parler d'elle comme un évangéliste laïque et d'un chanteur rigoriste ou en roue libre redéfinissant les voies du sens de l'avant et de l'après ? Marcus, pourtant sceptique de la deuxième période, lui prête un travail sur « l'exil spirituel et du retour au foyer, du salut individuel et national » (Marcus, 2013, 160-168)

Posons-nous alors la question du rapport aux formes d'éthique que le chanteur entretient avec la société entre individualisme et observation du collectif. En fils de l'Amérique, Bob Dylan

dos. Elles ont autant de significations que *folk singer, protest singer, rock star.* C'est-à-dire qu'elles ne veulent absolument rien dire » (Guillez, 2021, 314).

[980]« Association of Vineyard Churches », *Wikipedia,* dernière notification le 18 mars 2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Association_of_Vineyard_Churches.

[981] La lecture de Hal Lindsey, *The Late Great Planet Earth* paru en 1970 prophétise le retour de Jésus dans les années 80. Proche de la Vineyard Church, le livre prône le sionisme chrétien p.296-297) in GUILLEZ, François, 2021. *Bob Dylan une biographie*, Rosières en Haye, Camion Blanc, p.296-297.

n'interroge-t-il pas la morale et le moralisme depuis toujours ? Et son public ne fait-il pas de même ? Plusieurs indices indiquent le contraire. En 2004, il affirme ne pas avoir voulu « être un moraliste politique » (Cott, 2018, 645), tout en reconnaissant une soif de moralisme chez l'homme autour d'une formule : « Nous sommes tous des moralistes ». Les invisibles vies des Emmett Till, James Meredith, Hattie Carroll, les *hobos* qui ne sont que des faits divers (mais traités comme des faits de société) ou les destins tragiques parmi les plus connus Hurricane Carter, George Jackson ou Medgar Evers ne narrent-elles la petite histoire annihilée par la grande ? Ces destins individuels ne font-ils pas dire au chanteur que les hommes servent des entités et des forces plus grandes qu'eux, car même un roi avare est l'esclave de l'histoire (selon la théorie des coïncidences à causes multiples de Tolstoï[982]) ? Si le discours d'une seule vérité de *Slow Train Coming* choque à l'époque et semble anachronique, c'est parce que jusque-là Dylan n'avait jamais fait que disserter sur l'illusion de vivre et sur le questionnement libre sans réponses attendues[983]. Mais si avec le recul la matière est devenue davantage historique que religieuse, alors l'écart entre le chanteur d'hier et du présent de la fin de la décennie soixante-dix est moins important qu'il n'y paraît.

Enfin, qu'est-ce qui situe le public dans la chanson ? Pourquoi Dylan tient-il à la présenter si souvent sur scène et que signifie-t-elle pour l'agrégat des audiences depuis 45 ans ?

5.2.2 Analyse du texte originel

Ce texte figure dans la pochette de l'album *Slow Train Coming* (1979) et le recueil de partition *Slow Train Coming* déposé par *Special Rider Music* cette même année . Le voici, avec sa traduction.

Gotta Serve Somebody[984]	**Vous devez servir quelqu'un**[985]
1.You may be an ambassador to England or France, You may like to gamble, you might like to dance, You may be the heavyweight champion of the world, You may be a socialite with a long string of pearls.	Vous pouvez être un ambassadeur en Angleterre ou en France, Vous pouvez aimer jouer, vous pouvez aimer danser, Vous pouvez être le champion du monde poids-lourd, Vous pouvez être membre de la jet-set avec un long collier de perles.

[982] « La théorie du grand homme ne saurait, aujourd'hui, être totalement discréditée » : Anthony, Beevor, « Dans Guerre et paix », *Le Monde,* 27/10/23.
[983] Nick Cave résume peut-être les opinions. Il parle d'« un grand disque, plein de méchante spiritualité. Un album réellement mauvais, certainement l'album chrétien le plus vilain que je connaisse » (Bigot, 2025,160).
[984] DYLAN, Bob. 1979. *Slow Train Coming,* New York, Special Rider Music.
[985] Traduction de Christophe Veyrat sur le site GUILLEZ, François. *Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)* **:** traduction d'une bonne partie du répertoire et d'articles, Biographie ajournée.

REFRAIN **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody.**	**REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
2.You might be a rock 'n' roll addict prancing on the stage, You might have drugs at your command, women in a cage, You may be a businessman or some high degree thief, They may call you Doctor or they may call you Chief. **REFRAIN** **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	Vous pouvez être un fou du rock'n'roll qui se déhanche sur scène, Vous pouvez avoir des drogues quand vous le voulez, des femmes en cage Vous pouvez être un homme d'affaires ou quelque voleur de haut vol, Ils peuvent vous appeler docteur, ils peuvent vous appeler Chef. **REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
3.You may be a state trooper, you might be a young Turk, You may be the head of some big TV network, You may be rich or poor, you may be blind or lame, You may be living in another country under another name. **REFRAIN** **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	Vous pouvez être policier de la route, ou un jeune Turc, Vous pouvez être à la tête d'une grande chaîne de télé, Vous pouvez être riche ou pauvre, être aveugle ou infirme, Vous pouvez vivre dans un autre pays sous un autre nom. **REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
4.You may be a construction worker working on a home, You may be living in a mansion, or you might live in a dome, You might own guns and you might even own tanks, You might be somebody's landlord, you might even own banks. **REFRAIN** **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	Vous pouvez être un maçon construisant une maison Vous pouvez vivre dans un palais ou vous pouvez vivre dans un dôme, Vous pouvez posséder des fusils, vous pouvez posséder des tanks, Vous pouvez être le propriétaire de quelqu'un, vous pouvez même posséder des banques. **REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
5.You may be a preacher with your spiritual pride, You may be a city councilman taking bribes on the side, You may be workin' in a barbershop, you may know how to cut hair, You may be somebody's mistress, may be somebody's heir. **REFRAIN**	Vous pouvez être un prédicateur avec sa fierté spirituelle, Vous pouvez être un conseiller municipal prenant des pots-de-vin en cachette, Vous pouvez travailler chez un coiffeur, vous pouvez savoir couper les cheveux, Vous pouvez être la maîtresse de quelqu'un, ou l'héritier de quelqu'un **REFRAIN**

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	**Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
6 Might like to wear cotton, might like to wear silk, Might like to drink whiskey, might like to drink milk, You might like to eat caviar, you might like to eat bread, You may be sleeping on the floor, sleeping in a king-sized bed. **REFRAIN** **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	Vous pouvez aimer porter du coton, vous pouvez aimer porter de la soie Vous pouvez aimer boire du whisky, vous pouvez aimer boire du lait, Vous pouvez aimer manger du caviar, vous pouvez aimer manger du pain, Vous pouvez dormir par terre, ou dans un grand lit. **REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**
7 You may call me Terry, you may call me Timmy, You may call me Bobby, you may call me Zimmy, You may call me R.J., you may call me Ray, You may call me anything but no matter what you say **REFRAIN** **But you're gonna have to serve somebody, yes indeed** **You're gonna have to serve somebody,** **Well, it may be the devil, or it may be the Lord** **But you're gonna have to serve somebody**	Vous pouvez m'appeler Terry, vous pouvez m'appeler Timmy, Vous pouvez m'appeler Bobby, vous pouvez m'appeler Zimmy, Vous pouvez m'appeler R.J., vous pouvez m'appeler Ray, Vous pouvez m'appeler comme vous le voulez mais quoique vous disiez **REFRAIN** **Mais vous devrez servir quelqu'un, oui** **Vous devrez servir quelqu'un,** **ça pourra être le diable ou ça pourra être le Seigneur** **Mais vous devrez servir quelqu'un.**

La structure de *Gotta Serve Somebody* est calquée « sur le principe de la cadence du *Mother Earth* de Memphis Slim[986] (Bigot, 2025, 275) : « *You may own half a city, even diamonds and pearls/ You may play at Race-horse, you may even own a race-track/ Don't care how great you are, don't care what you're worth/When it all end up you got to go back to Mother Earth ».*

La chanson s'appuie sur les Saintes Écritures. Elle commente la Genèse, le passage du *Livre de Josué* (XXIV, 17) et les Évangiles de Jean et Mathieu retraçant la lutte du bien contre le mal, la chute et le relèvement, l'apocalypse et la rédemption. Le thème est la bataille contre la possession en ce bas monde :

> « Et si vous ne trouvez pas bon de servir l'Éternel, choisissez aujourd'hui qui vous voulez servir, ou les dieux que servaient vos pères au-delà du fleuve, ou des dieux des Amoréens dans le pays desquels vous habitez […]. Moi et ma maison, nous servirons l'Éternel » (Livre de Josué XXIV, 17).

986 MEMPHIS, Slim. 1969. Mother Earth, Buddah Records – BDS 7505

Le titre fait également référence à Mathieu (VI. 24) « Nul ne peut servir deux maîtres ; car ou il haïra l'un, et aimera l'autre ; ou il s'attachera à l'un, et il méprisera l'autre ; vous ne pouvez servir Dieu et Mammon » (symbole de la richesse matérielle et de l'avarice) (Margotin/Guesdon, 2016, 468-469). Dans une autre chanson de l'album *Precious Angel*, l'auteur martèle ses intentions :

> Now there's spiritual warfare and flesh and blood breaking down
>
> Ya either got faith or ya got unbelief and there ain't no neutral ground
>
> The enemy is subtle, how be it we are so deceived
>
> When the truth's in our hearts and we still don't believe?

La propos heurte la teneur universelle des chansons de Dylan dans la mesure où seuls les croyants auront droit aux faveurs divines. Histoire individuelle et collective, le puritanisme n'était-il pas déjà là, scindant les voyageurs en deux entités sur le pont du Mayflower (cf. Chapitre III) ? Les sept couplets confrontent clairement la personne et la *persona*, en utilisant les artifices du bluesman immergé dans le bruit et le chaos, quand le refrain propose l'élévation des âmes ou des consciences. Si le chanteur de 1966 entendait trouver de l'ordre dans le chaos, le chanteur de 1979 se complaît dans la description de types humains pour dénoncer l'abîme.

Ce texte est-il aussi inscrit dans le religieux que l'on a bien voulu le dire ? L'accumulation, les listes, les énumérations plaisent au chanteur comme le racontent Suze Rotolo et Dylan lui-même. La structure langagière est donc simple, une fois trouvée la phrase cible qui devient le titre. D'ailleurs, tout est dit dans le titre et il n'y a plus rien à découvrir. Dylan psalmodie la routine des existences en refusant le poétique. En effet, les situations décrites sont celles de tout un chacun du haut en bas de la société. Dans les premières strophes sont listés les ambassadeurs, les champions sportifs, la *jet-set*, les joueurs compulsifs au casino, les noceurs. Dans la deuxième, apparaissent les docteurs, les hommes d'affaires, les musiciens à la mode qui consomment drogues et femmes, voleurs de haut vol. La troisième strophe présente les policiers, le politicien orgueilleux (Young Turk[987]), les patrons de médias, les riches et les pauvres, handicapés ou aveugles, fugitifs sous de faux patronymes. La quatrième strophe évoque les actions des maçons, des amants, des hommes d'armes, des grands propriétaires et des banquiers. Dylan décrit même un personnage *lambda* vivant sous un dôme : parle-t-il de la salle de séjour de sa maison de Malibu (qui avait défrayé la chronique des magazines *People* en 1977) ? Dans le cinquième couplet sont cités les religieux, les femmes entretenues, les commerçants, les politiciens de terrain… d'autres seigneurs des lieux.

[987] *Young turk* en anglais a un sens bien précis : un jeune membre d'un parti politique, d'une organisation qui veut un changement radical (référence lointainre aux jeunes turcs en Turquie au début du 20e siècle), devenu une expression courante en anglais).

Prédicateurs, politiques, alcooliques, coiffeurs, héritiers, mondaines peuplent la sixième strophe quand les jouisseurs invétérés qui vivent dans le luxe et la soie se promènent et se confrontent aux gens modestes dans une fausse joute d'alter ego. Le chanteur questionne enfin son statut et ses masques, son identité fluctuante en une suite de surnoms et son rapport à l'autre : *« Tu peux m'appeler Terry, Timmy, Bobby, Zimmy, R.J, Ray* ». En 2000, il interroge les autres persona : « *On peut vous appeler Bono, on peut vous appeler Sting / Ils peuvent vous appeler José, ils peuvent vous appeler n'importe quoi*[988] ».

Le texte permet-il de s'adresser à des publics différents ? Oui nous semble-t-il. Il est suffisamment ouvert pour dire des vérités à chacun. Dylan se confronte donc à la vie bassement matérialiste tout au long des sept couplets, ce qui peut expliquer la survivance de la chanson sur scène. Ce ne sont pas tant les mots qui comptent que les situations imagées. Le discours s'éloigne de la chose biblique pour s'ancrer résolument dans une introspection qui pourrait tout à fait se passer de la morale biblique pour une vision séculière du monde. La liste d'activités humaines autour de l'identité et de la position sociale présente un « bestiaire humain » que Dylan documente depuis ses premières chansons et en proie aux affres de l'avidité. Mais la chanson adresse d'abord ses fureurs envers lui-même, dans une introspection de ce qu'a été sa vie jusque-là, c'est-à-dire un accro au rock and roll entre drogue et « *des femmes en cage* ». Le chanteur dénonce et destitue son statut d'idole depuis les années 1960 (Margotin/Guesdon, 2016, 468-469). Mais revanchard, les griefs sont adressés à son public, celui qui l'a fait roi du rock et de la folk. Dans l'attitude, comme en 1966, en crescendo, l'artiste affiche son mépris et sa colère envers ces gens de la salle trop satisfaits de leurs prérogatives, depuis leur arrogance comme le constate Paul Williams.

Entre 1979 et 1981, Dylan fait un choix fort, intangible qui devient pour beaucoup sectaire et excluant. Pour Marcus, au contraire, la chanson soulève plutôt la question du non-choix ; l'horizontalité plutôt que la hiérarchie des valeurs (Marcus, 2005, 70-71). De manière générale, la seule verticalité que revendique le chanteur est celle de la mémoire, dans la captation de l'héritage des répertoires précédents pour les redistribuer dans ses esthétismes (ici le clin d'œil à Memphis Slim). La rengaine peut-elle ou doit-elle s'entendre depuis les seules acceptions de l'injonction, à savoir le commandement et la défense, les préceptes de l'ordre moral et de l'esthétique, l'ordre et les règles ou encore de la prière et du conseil ? Ce n'est pas certain. Tablons sur une confusion des genres qui mêlent l'histoire et l'histoire personnelle, la religiosité américaine et le puritanisme. Une lecture hébraïque de Jésus dans la tradition juive (d'un juif qui décide que le Nouveau Testament complète l'Ancien Testament, fondant son raisonnement

[988] ØSTREM, Eyolf. Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan, *https://dylanchords.com/.*

sur « une pensée complexe entre messianisme chrétien évangélique et messianisme hébraïque[989] » (Carrera, 2017, 65)[990].

La pensée de Dylan oscille dans des formes de syncrétisme religieux soit mais qui dépasse ce cadre strict et sa philosophie reste présente de manière masquée, puisque le texte manifeste le droit de choisir, le bien ou le mal[991]. Soit il manque l'entre-deux et c'est gênant pour son public ! Le prosaïsme du texte avec son listage ou profilage du quotidien ne s'appuie pas encore sur les préceptes de la doctrine comme dans l'album suivant *Saved*[992] de 1980. La chanson originelle est sans concession mais les versions suivantes redeviennent du pur Dylan, celui qui fustige la société dans *The Times They'Are A-Changing*[993] mais laisse le choix et partage les responsabilités.

Ne convient-il pas également d'analyser la plasticité du répertoire dylanien à l'aune des réactions du public ? Ce qui semblait totalement dogmatique pour le public de la folk (dont Dylan dénonçait les dogmes en 1965), devient pour d'autres des formulations de l'émancipation. La chanteuse Sinead O'Connor se remémore sa découverte de *Gotta Serve Somebody* : « Les paroles sont sublimes, ce dont il parle, c'est de tout ce que devez faire de votre vie, vous êtes foutus si vous ne bougez pas pour quelque chose. J'ai pris ça pour une leçon d'un professeur : comment devenir un artiste, comment mener sa vie »[994]. De nombreux artistes de toutes obédiences mystiques ou pas chantent et se sont emparés du répertoire gospel insistant sur la jubilation. Parce que ce n'est pas forcément l'élévation vers Dieu que retiennent les interprètes mais le miroir humain renvoyé par le texte petitement humain. Parmi les interprètes de *Gotta Serve Somebody,* de nombreux chanteurs afro-américains[995] comme Mavis Staples, Etta James, Shirley Caesar, Patti Austin mais aussi Charlie Daniels, Francis Cabrel, Francesco De Gregori, Axel Red, Eric Burdon. À noter que ce sera la première de toutes les chansons jouées le soir du *Bob Dylan - The 30th Anniversary Concert Celebration* en octobre 1992 par le groupe animateur de la soirée[996], Booker T. & the MGs

[989] « Pensiero complesso messianico tra cristianesimo evangelico e messianismo ebraico ». Traduit par Nous.
[990] Les ouvrages de Avigdor Shinan (*Jesus in Jewish Eyes*), Solomon Zeitlin (*Who Crucified Jesus?)* et Morris Golstein (*Jesus in Jewish Tradition*)
[991] Dans le titre, *Gonna Change My Way of Thinking*[991] réaffirme la thématique du choix, du rachat ou de la perdition), paraphrasant Jésus : « Celui qui n'est pas avec moi est contre moi » in *Shot of Love,* Columbia Records, New York, prod. Chuk Plotkin, Bob Dylan, 1981.
[992] *Saved,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1980.
[993] *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964
[994] SIANKOWSKI, Pierre. 2017. « De Duluth à New York Itinéraire d'un artiste gâté Bob Dylan, l'icône rock ultime », Paris, *Rolling Stone magazine Collector n.33*, p.65
[995] La musique noire est fondatrice du parcours de Bob Dylan : François Ducray insiste sur « l'influence des musiques noires dans les structures syncopées et le langage imagé de l'artiste » (Ducray, et al., 1974, introduction). La connexion est réelle et évident. Les artistes Noirs enregistrent de nombreuses chansons de Dylan de la trilogie chrétienne et de la période des droits civiques.
[996] *The 30th Anniversary Concert Celebration,* prod. Jeff Rosen, Don de Vito, Columbia Records –C2K53230/Sony Music Entertainment, New York : Madison Square Garden, 16 octobre 1992.

5.2.3 Analyse de la musique

La perte de richesse sémantique, due à l'imagerie sans équivoque, est-elle contrariée par un album apprécié pour sa musique dansante et déployant ainsi une autre palette de l'artiste ? Pour une bonne partie de son public (celui du moins qui refuse l'intégrisme), Dylan devient-il plus un musicien qu'un écrivain ?

Comme le texte, la musique[997] est très simple : une forme couplet/refrain dans un cadre de huit mesures. La mise en valeur du texte par la musique révèle le développement de l'emphase vocale (bien que la voix ait été déjà abîmée par la répétition des tournées depuis 1974). Paradoxalement, Dylan gagne sa première récompense avec la musique de *Slow Train Coming* avec des chants sacrés, dans un mélange conflictuel de gospel et de blues sur fond de nouvelles technologies. Certes la musique sert les paroles sans autre motif que de guider le fidèle. Pourtant est-ce aussi évident et ne peut-on pas dépasser ce cadre comme l'étude du texte le montre par la suite ?

La courte introduction exposant une rythmique lourde et le balancement met en avant le chant dans l'atmosphère du swing tout en le chargeant d'inquiétudes, puisque le Jugement dernier approche (leitmotiv de l'enseignement de la Vineyard Church). Le blues fait entendre les plaisirs coupables et prosaïques de la vie terrestre alors que le gospel entend les corriger. Le swing justement montre davantage les écarts entre le monde terrestre et le monde céleste où le solennel côtoie la sensualité hérétique « dans le son des guitares et des instruments[998] ». Dylan revendique et réconcilie ainsi le Gospel, musique de Dieu, et le Blues « musique du diable » (Carrera, 2017, 68).

La chanson se déroule dans une seule tonalité, *La* mineur :

Introduction (1-4) : 4 mesures	I (*La* mineur)
Couplet (5-12) : 8 mesures	I (*La* mineur)
Refrain (13-20) : 8 mesures	IV (13), I (15), V (17) IV (18), I (19-20)
Coda : 6 mesures (avec fondu musical : fade out)	I (*La* mineur)

Plan de la structure de *Gotta Serve Somebody*
Exemple musical 8

La structure utilise les accords fondamentaux du blues sur trois accords en I - *La* mineur -V *Mi7* - IV *Ré7* en *La* mineur : I- *La* - V *Mi7* - IV *Ré7,* avec de nombreuses notes répétées *pour* exprimer le discours biblique dans sa confrontation avec la vie du fidèle ou de l'athée. Dans la

[997] La partition est en annexe
[998] *Ibid*

perspective, le refrain est aussi en *La* mineur mais le chanteur et les choristes mettent en valeur les paroles. La chanson refuse les effets spectaculaires[999].

L'instrumentation reste identique tout au long des couplets sur un tempo de 95 BPM. L'entrée en matière est très directe (quatre mesures d'introduction en *La* mineur avec *Drum Pattern*) sous le couvert de la menace, « trois notes hostiles, méchantes, lugubres » analyse le journaliste rock Phil Sutcliffe[1000]. Même si le cadre est binaire, la tension ternaire se fait entendre. Le trompettiste Erik Truffaz qui a joué Dylan à l'*Européen* avec Ben Sidran remarque « que tous les morceaux interprétés peuvent être ternaires (plus que ce que Dylan le fait). Bowie est plus jazz parce qu'il joue avec des souffleurs »[1001]. On devine l'articulation ternaire de la basse. Le *groove* du piano électrique lui donne son balancement sensuel en écho aux mots prononcés. Harmoniquement, Barry Beckett impose une grille de blues (On utilise le I-IV-V avec des accords de septième sur les IV^{e} et V^{e} degrés). La litanie se conclut « *sans fade* »*,* comme si on pouvait continuer indéfiniment à lister les menaces que les hommes dans ce monde doivent supporter. L'osmose entre les musiciens, les choristes et le chanteur est évidente et permet à ce dernier de proposer une interprétation jugée inspirée (Margotin/Guesdon, 2016, 468-469).

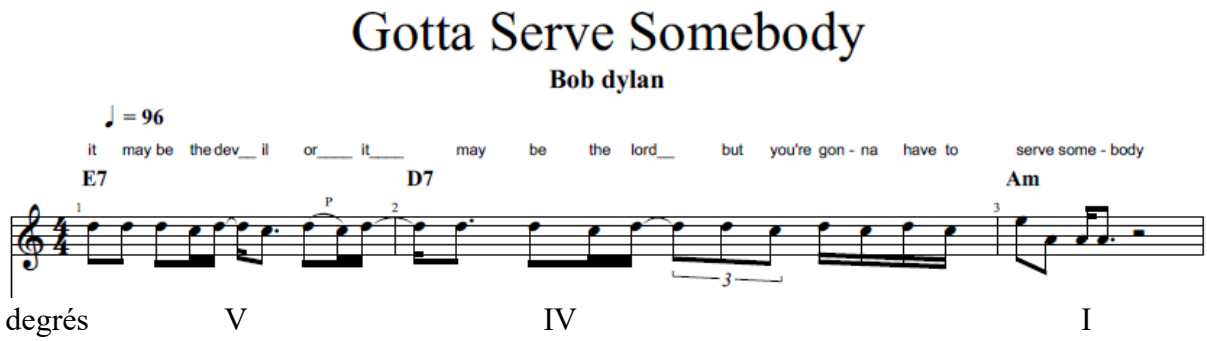
La cadence plagale « très assimilable au point d'exclamation[1002] », l'enchaînement IV-I à l'état fondamental dans la tonalité de *La* mineur est enraciné dans un langage harmonique très ancien, typique des musiques religieuses, pour renforcer le message. Il convient de mettre ici en valeur l'importance du vers résolutif des refrains qui donnent tout son sens à la chanson, le reste étant de la broderie autour de l'assertion, comme nous l'avons dit dans l'étude du texte.

[999] Fernand Horner fait remarquer que : « Dylan se sert du déroulement exact du schéma. Il se réfère aux accords mais aussi au schéma classique du blues à 12 mesures (4 mesures de tonique, 2 mesures de sous-dominante, 2 mesures de tonique, 1 mesure de dominante, 1 mesure de sous dominante, 2 mesures de tonique). La chanson s'attarde plus longtemps sur la tonique pour pouvoir présenter oppositions antagonistes (devil/lord ; businessman/thief etc.) (Rapport circonstancié AMU du 28 novembre 2024).

[1000] Bob Dylan in *Mojo* n° 142, septembre 2005.

[1001] SIDRAN, Ben, *Ben Sidran European 5tet - Dylan Live in Paris at New Morning, Bonsaï* Music, 2010. Entretien avec Erik Truffaz, 20 février 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

[1002] LAVIGNAC, *Cours harmonique théorique et pratique*, 8 Cartonnage Editeur 1909, p.95.



Exemple d'enchainement des degrés *« IV et I »* soit *« Ré7* et *La m »*

Cadence plagale[1003] (mesures 17-19).

Exemple musical 9

L'exemple ci-dessus nous montre un enchaînement de ces trois accords dans la tonalité de *La* mineur. Les trois accords sont « *Mi 7* » (5e degré de la gamme) puis « *Ré7* » (4e degré de la gamme) et enfin *« La* min 7 » (1erdegré de la gamme).

Dans la mesure où la musique demeure assez rudimentaire, c'est ce qui se passe autour qui devient intéressant. Jusqu'où et comment suscite-t-elle des réactions ? Dylan sait qu'il va provoquer ses auditoires et plus largement la société de l'*Entertainment*, qui jusque-là en faisait le porte-parole d'abord d'une cause puis le héraut d'une évolution, parfois d'une révolution de la classe moyenne. La conversion, qui fait effet de déflagration attaque de front, les certitudes jusque-là utilisées parfois par l'artiste mais le plus souvent subies par lui.

Cette chanson, sa composition et son écriture ne rencontrent-elles pas avec le recul l'histoire américaine symptôme de religion ou d'une religiosité, essence d'un être américain ? Ce qui pourrait expliquer l'insistance à l'inscrire dans le patrimoine symbolique dylanien, c'est qu'il la chante depuis 1979, montrant un lien affectif évident. Cette chanson, reprise par des artistes de tous les horizons, connus ou inconnus, par des chorales dans les églises américaines, semble narrer une identité partageable et unitaire d'une nation qui confond souvent politique et religion ou religiosité.

5.2.4 La voix dans la chanson

Le chant est jugé remarquable (mais recouvert d'un voile numérique) par certains observateurs, prenant le relais des forces d'antan, celles du poète. La ferveur est souvent citée, « [la voix] dans les sonorités et l'émotion qu'elle transmet, dépasse celle de tous ses contemporains » décrypte le journaliste Jann S. Wenner du magazine *Rolling Stone*[1004].

[1003] *Gotta Serve Somebody* Analyse harmonique et mélodique Lucas Usseglio
[1004] *Ibid*

La perception musicale dominante change par l'imposition – et cela pendant 10 ans (à l'exception de la tournée européenne de 1984) – d'un chœur gospel, de ceux que l'on entend dans les Églises baptistes. Il est composé de Carolyn Dennis (qui deviendra sa femme entre 1986 et 1992), d'Helena Springs et de Regina Hawis (puis de Clydie King qu'il porte en haute estime[1005]). Mais constante de l'histoire, la voix très forte sur scène (comme le confirme le guitariste Freddy Koella[1006]) rejoint par le chœur gospel sur les refrains crée une intensité nouvelle au cœur des performances.

La voix nasalisée (que l'on l'entendait moins depuis 1974) énonce les phrases des couplets avec une certaine résignation (entre doléances à peine ébauchées puisqu'il n'y a pas besoin de décliner les fautes des uns et des autres, elles sont là en filigrane). Elle aboutit au rachat ou à la perte dans les phrases du refrain : le « *Yes Indeed »* – insistance sur le constat et non sur l'aspect religieux – qui suit le *« But you're gonna have to serve somebody* » n'est pas sans rappeler le *« yes and »* qui débute chaque vers de *Blowin' in the Wind.* La voix marque l'importance à accorder au salut. Elle monte dans les aigus sur les phrases répétées comme des litanies autour des mots « *Serve/Devil/Lord* ». Portée par sa puissance de vérité, elle ne s'en laisse pas conter, parce qu'elle a à dire des choses se déployant sous le couvert de l'ombrage (la défiance la hargne, le soupçonneux l'irritation, le bilieux). Le chanteur dit aimer le sermon et il en donne entre 1979 et 1980 la pleine mesure.

5.2.5 Du commentaire : de l'ambiguïté et de la question du public

De la période dite chrétienne, il est possible de ne conserver que l'image d'un chanteur converti trahissant ses origines, doctrinaire, fondamentaliste et sermonneur, vengeur, évangéliste et intolérant, dénonciateur des uns (son public jusque-là principalement) mais récompensant les renaissants, conservateurs inflexibles s'inscrivant dans la littéralité[1007] au détriment de la poésie, prédicateur, mettant à mal les principes anciens : « je ne suis pas un prédicateur ou un représentant de commerce » disait-il en 1965 (Shelton, 1986, 342). Les critiques notent l'écart et l'univocité sémantique qui contrecarrent la profondeur des analyses des répertoires précédents. Jusque-là la Bible était porteuse « d'images de violence, de mort des archétypes qui donnaient à ses textes plus de profondeur et de spiritualité » (Vanot, 2001, 53-54). En 1979, il chante pour les convaincus, ce qui lui permet d'accéder à un nouveau public. Alors qu'en 1963, avec *With God on Our Side*, il entendait infléchir les positions des convaincus. Plus tard, il affirmera que l'on peut trouver ce que l'on veut dans la Bible et qu'il

[1005] Il la qualifiera lors d'un dernier hommage « de partenaire de chant ultime. Personne ne lui arrivait à la cheville. On était faits l'un pour l'autre » (*Rolling Stone magazine,* 11/01/2019)
[1006] Entretien avec Freddy Koella, 27 février 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.
[1007] En 1984, il déclare à Kurt Loder qu'il croit en la littéralité des textes bibliques (Cott, 2018,430-460)

ne faut pas l'accepter in extenso. Pourtant, il dit aussi croire à la Bible dans toutes ses extensions !

Ce prosélytisme et sa lecture des Evangiles « inoffensive, prétentieuse et utilitaire » (Marcus, 2013, 160-168) apparaissent contraires à ce que le christianisme est capable de prôner dans l'ouverture à l'autre, alors que son activisme d'hier s'inscrivait dans l'introspection des torts partagés et des libertés réciproques « de la transcendance personnelle sans soumission à quiconque ou à quoi que ce soit[1008] ».

Cette situation résulte d'une certaine logique mais il convient d'apporter des amoindrissements. D'abord en s'accordant « une immersion jubilatoire dans la soul et le Gospel, d'un autre monde » comme l'affirme le batteur accompagnateur Jim Keltner (Bon, 2007, 434). Ils offrent un terrain d'explorations musicales laissé en jachère jusque-là : nouvelles perspectives de production, nouvelles approches musicales et possibilité de décliner un autre récit du métissage esthétique américain.

Dylan déclare que le public avait besoin d'entendre ce corpus et converse toujours avec lui, malgré les apparences. C'est encore une *Protest Song* comme l'analyse Paul Williams, qui pointe du doigt le socle de son public (venu assister à cette étrange conversion entre 1979 et 1980), pour lui assener sa froide colère : « [Il] attaquait son public classique trop satisfait de lui-même ». Le critique ajoute « une bonne dose de mépris dans le ton qu'il adopte (dans la perspective renversée de ses anciennes œuvres *Ballad of the Thin Man, Like a Rolling Stone*) » (*Le Monde Hors-série,* 2011, 84-85).

Cette trilogie montre une nouvelle fois la perception spirituelle de la musique qu'il clame ou conceptualise depuis 1992. Rattacher foi et mystique de la chanson ne semble pas incongru dans l'esprit du chanteur qui ouvre une troisième voie émancipatrice. Comme il le confesse à David Gates : « Je trouve la religion dans la musique. Et je ne le trouve nulle part ailleurs » (…)[1009] ». L'écoute est « aussi une expérience religieuse, puisqu'il s'agit d'une transformation[1010] ».

C'est également une tentative visant à dénoncer ou restreindre la focalisation sur la *persona*, sur l'auteur au profit du musicien fondu dans le collectif.

Rappelons ensuite l'intérêt de Dylan pour l'imagerie chrétienne qui traverse toutes les époques, ne serait-ce que par l'impact du blues dans son auto-formation et dans son rapport au monde. La question traverse ou taraude l'œuvre de Dylan dès 1962 avec *Long Ago, Far*

[1008] BIGOT, Yves, « Et Dylan accepta Jésus en son cœur », *Rolling Stone,* Novembre 2017, pp.64-67.
[1009] THIELLEMENT, Pacôme, « Le temps est proche : les apocalypses de Bob Dylan », *Rock and Folk,* mars 2011*,* pp. 56-60
[1010] CHELLEY, Isabelle.2020. « Nick Cave : "L'écriture d'une chanson peut être érotique" » *Rock and Folk* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.rocknfolk.com/interview/archives-nick-cave-lecriture-dune-chanson-peut-etre-erotique/52800

Away[1011]. « Il écoutait des groupes *Doo Wop*[1012] (musique mixte entre rythme africain et les cantiques blancs) avant de découvrir le folk » (Guillez, 2021,58). Les paraboles sont courantes dans ces grandes chansons des années soixante et soixante-dix déjà comme *« The First on will be last* » dans *The Times They'Are A-Changing* (Évangile de Mathieu) [1013]. Les images de lapidation (Évangile de Luc) sont détournées, en 1966, dans *Rainy Day Women #12 & 35* (Bigot, 2025, 138). L'identification au Christ avec la couronne d'épines est patente dans *Shelter from the Storm* en 1975.

Sans jamais [vraiment] renier ses origines hébraïques, le Texte chrétien, semble-t-il, a toujours été pour Dylan une source, soit de manière directe, soir par les influences de l'imposant corpus de poésie populaire fondé sur la Bible, produit aussi bien par les Blancs que par les Noirs [1014] résume Renato Giovannoli (Carrera, 2017, 62). Les dernières chansons mixtes *gospelisantes* teintées de jazz de l'album *New Morning*[1015] (à la fin de l'année 1970) sont un témoignage de l'intérêt de Dylan pour cette musique (surtout *If Dogs Run Free*[1016]*, Father of Night…*). En 1967, déjà il enregistrait *A Satisfied Mind* pendant les séances des *Basement Tapes*[1017] (Elle fera l'ouverture de l'album *Saved* en 1980). Dans le gospel, figure l'honnêteté[1018], un chemin entre la religiosité et la philosophie affirme Dylan. Il écrit *Sign on the Cross* à la même période. Les références à l'apocalypse et à la chute, que pourvoient les deux Testaments, parcourent le corpus de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* à *When the Ship Comes In*, *Down in the Flood,* tout comme la rédemption *laïque* dans les rapports à l'autre (de *Like a Rolling Stone à The Time They are A-Changing, I Shall Be Released).* De l'épisode de la *Rolling Thunder Revue* (il écrit et chante *What Will You Do When Jesus Comes ?*) à la tournée mondiale de 1978[1019]*,* il fréquente des musiciens et artistes juifs[1020] intéressés par la Seconde Naissance. Jusqu'à la parution de *Slow Train Coming*, on ne fera pas cas de ces incursions dans le répertoire religieux, le rapportant à la consistance musicale de la chanson américaine dans ses diversités. Si résilience il y a, c'est l'affirmation de la continuité et le refus d'être déposséder.

[1011] « To preach of peace and brotherhood/ Oh, what might be the cost/ A man did it long ago/ And they hung to a cross»

[1012] Doo-wop : un sous-genre du rhythm and blues. Né du mariage des rythmes syncopés africains et des cantiques de la société WASP puritaine au début des années 1950, le doo-wop est un style vocal fortement influencé par le gospel et par les quartets de barbershop, puis repris par des groupes de chanteurs blancs au début des années 1960.. Les mélodies sont généralement des ballades construites sur les quatre accords de l'anatole. Les paroles du doo-wop, généralement sentimentales, peuvent aussi être humoristiques ou à connotation sexuelle. Les précurseurs de ce style sont le Golden Gate Quartet, les The Ink Spots, The Mills Brothers[1] et surtout les Orioles.

[1013] Le refrain de *Like a Rolling Stone* -du personnage qui n'a pas ou plus de maison- renvoie aux Évangiles de Mathieu et de Luc (Bigot, 2025, 140) quand le refrain de *I Shall Be Released* se réfère [peut-être] Mathieu avec les thèmes de la souffrance, des remords, de l'espérance et de la délivrance, l'essence du *Spiritual*. (Bigot, 2025, 144).

[1014] GIOVANNOLI, Renato, La *Bibbia di Bob Dylan Volume 1 (1961-1978)*, Milano, Ancora editrice, 2017. « Pur senza mai rinnegare la sua origine ebraica, la Bibbia cristiana è sempre stata il testo guida di Dylan, sia direttamente, sia per influenza dell'imponente corpus du poesia popolare fondato sulla Bibbia, prodotto dai bianchi come dai neri ». Traduit par Nous.

[1015] *New Morning*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, 1970.

[1016] Unique morceau de jazzy pour Yves Bigot dans sa discographie si l'on excepte *What's it Gonna Be When it Comes Up* dans les *Basement Tapes*. Le titre renvoie également « au premier enregistrement live avec le pianiste Steve Allen du Canadien français d'origine bretonne Jean-Louis Le Bris de Kerouac » dit Jack Kerouac (Bigot, 2025,80).

[1017] *The Bootleg Series, Vol. 11: The Basement Tapes Complete*, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2014.

[1018] « Je trouve la religiosité et la philosophie dans cette musique, nulle part ailleurs » (Bigot, 2025, 139). Dylan trouve admirable *Amazing Grace.*

[1019] Avant 1979, quatre-vingt-neuf références aux deux Testaments sont recensées (Bigot, 2025, 141).

[1020] L'auteur-compositeur-interprète chrétien Keith Green encadre la conversion de Dylan in André, Prideaux, *Au-delà de l'horizon : Bob Dylan à 80 ans- Réflexion d'un fan*. TGC The Gospel Coalition, 24/05/2021.

Retenons encore l'honnêteté de la démarche[1021] assumant le risque de déplaire souverainement, ce qui montre le véritable questionnement vis-à-vis du public (qui remonte aux audiences de la période folk des années 1962-1965). Période riche d'enseignement sous-jacent des mécanismes qui amènent Dylan aux décisions radicales, la foi se lie fin 1978 à l'introspection artistique. Plus que jamais et cette fois contre son image immuable, il dénigre frontalement sa position d'icône, réorganisant ou désorganisant de fond en comble son statut au sein de la star-system. L'affrontement avec des publics hostiles pendant deux ans n'est pas neutre. Les dégâts collatéraux provoquent une érosion des audiences, puis des ventes de disques. Dans la série des concerts de l'année 1980, les salles sont vides de moitié. Ce faisant, il réécrit les fondements de sa réalité artistique, celle d'un acteur poétique que le public plébiscite depuis 1962, renforçant *a contrario* son identité de musicien comme le montrent les recherches de réarrangement du répertoire (de manière audible et visible avec la tournée mondiale 1978).

Preuve de ce non-renoncement, il participe en 2017 au documentaire/témoignage *Trouble No More*[1022] relatant la période 1979-1980 réalisé par Jennifer Lebeau où alternent les séquences sur scène avec des sermons[1023].

La trilogie chrétienne offre des paliers de co-construction basée sur la contrariété et le désarroi de part et d'autre de la scène. Comme à la fin de mai 1966, Dylan va devoir se réinventer depuis la réaction suscitée par ses créations.

5.2.6 Conclusion

> « L'opprimé aspire à opprimer. L'esclave à devenir le maître[1024] ». Livre d'Ester

Entre 1979 et 1981, Dylan ne suit pas le courant des modes. L'avant-garde, l'anticipation qu'il incarnait dans le passé, qu'il essayait probablement de reproduire en imposant une synergie avec le public, ne fonctionnait plus dans le cas du message religieux. Une partie ne le rejoindra jamais tout à fait, le décalage suscité devenant cette fois un fossé (qui s'agrandit quelques années plus tard en raison des dérapages de la voix).

Toutefois la réussite de la période est d'avoir su faire de son témoignage un objet artistique, même si le langage se faisait *impoésie* (Carrera, 2001, 322). Le talent de Dylan est justement de savoir-faire coexister la banalité des mots du texte et l'impact émotionnel. Alan Ginsberg et Leonard Cohen s'accordent à le penser malgré des options philosophiques et religieuses

[1021] Déjà en 1978-1979, « il refusait de considérer cette exploration comme une aberration » (…) « Ce n'est pas un trip à la Maharshi chez moi » (Shelton, 1986, 498).
[1022] Dans le documentaire *Trouble No More* L'acteur Michael Shannon, en prédicateur déclame des anathèmes qui éclairent les paroles des chansons comme Dylan « amenait les chansons par des prêches comme dans les églises noires » (Shelton, 1986, 502) en 1979-1980.
[1023] Dylan « amenait les chansons par des prêches comme dans les églises noires » (Shelton, 1986, 502) en 1979-1980.
[1024] OZ, Amos, *Judas,* Paris, [2014], 2019. Paris, Folio, p.284.

opposées. En revanche, la trilogie était inscrite dans l'impasse dès le début vis-à-vis du public dylanien. L'audience religieuse n'était pas quantitativement suffisante pour les appétits d'un chanteur international identifié sur l'engagement social et politique aux antipodes. Dylan réussit le pari improbable de mettre côte à côte des salles aux altérités divergentes, la seule chose les rapprochant étant leur divergence idéologique. Le public de l'expérience chrétienne fédère plus que jamais les populations et les couches sociales des États-Unis. En se produisant dans des salles plus modestes (loin des grandes enceintes de 1974), l'érosion se constate plus lentement. La ferveur des auditeurs croyants contredit l'irritation du public de base, lequel aurait accepté sans doute plus facilement le corpus chrétien s'il avait été dilué dans le corpus des années 1962-1978. L'intransigeance, entre 1979 et 1980, produit des effets néfastes sur la carrière scénique (double échec car la scène, dans la situation d'alors, permettait d'évangéliser). Il révisera, sous la pression et peut-être avec une certaine usure de la foi littérale, ses positions en 1981 en mélangeant les époques dans les *setlists*. Il est ainsi difficilement niable que l'investissement total dans les premiers temps a bousculé les habitudes. Le croyant, séduit par le nouveau corpus, rencontre la persona artistique du moment au diapason de la personne convertie, le Dylan d'alors. Les autres se sentaient exclus en partie de la *persona* et de la personne. C'est la première vraie rupture entre Dylan et son public. Mais avec la vision périphérique de 2025, cet essaim de public (comme celui constitué entre 1969 et 1970) permet à l'auteur de *Gotta Serve Somebody* de continuer à remplir les salles de spectacle.

L'autre démarche la plus remarquable du savoir-faire dylanien est la faculté de faire dire à la chanson autre chose, de la prémunir de nouveau sens dans un premier temps par la musique puis de « désinvisibiliser » par les relectures successives les possibilités sémantiques de la chanson, comme le montre notre présentation des performances postérieures Le titre *Gotta Serve Somebody* en montre la règle et le mécanisme. Quarante ans après que reste-t-il de la trame originelle de la chanson ? En lui retirant petit à petit le sens fidèle[1025], la chanson renaît au cœur de la rébellion et de la protestation qu'incarne le canteur établissant une cohérence interne aux décisions du chanteur.

Comment créer des paliers de co-construction ? Comment le chanteur s'y prend-il pour déshabiller les chansons de leurs préjugés ? Malgré les protestations n'est-ce pas le thème dylanien du piège qui traverse toute son œuvre ? « On est toujours soumis à quelqu'un » dit la chanson. Ce constat Dylan le fait depuis toujours à travers tous les thèmes : les conditions de réception de la parole de Dieu dans *With God on Our Side* (1964), l'inspiration capricieuse dans

[1025] Jean- Charles Khalifa fait remarquer que l'item « Lord » qui figurait dans les dix noms les plus cités dans le corpus du XX è siècle a disparu du corpus au XXI è siècle[1025] in KHALIFA, Jean-Charles. 2023. « A Corpus Comparison Between 20th- and 21th-century Dylan », *Communication pour le séminaire inter laboratoires : Bob Dylan. Pistes méditerranéennes »,* CAER, Aix-Marseille Université, 13 et 4 avril 2022.

Watching the River Flow (1971), le mal omniscient des frontières dans *Nobody Sings the Blues Like Blind Willie Mac Tell* (1983), la dette entre le propriétaire et le débiteur dans *Dear Landlord* (1968), le rapport économique étouffant dans *Union Sundow* (1983) ou *Restless Farewell* (1963), la mort qui enserre dans *Ain't Talking (2006)* ou *Not Dark Yet* (1997). Les relations amoureuses se concluent par le piège des torts partagés dans un éternel recommencement de *Don't Think Twice, It's All Right (*1963) à *One of Us Must Know* (1966) à *Most of the Time* (1989). Tout le procédé d'observation semble parvenir à la même conclusion d'un monde qui se définit par la force, miroir des faiblesses humaines, dévoilé sous forme de questions par *Blowin'in the Wind.*

Si au lieu de l'affirmation, *Gotta Serve Somebody* relève du questionnement alors la chanson est un pur produit de la pensée dylanienne qui expliquerait les nombreuses occurrences de la chanson dans les concerts depuis 1979. Il n'y a alors plus d'injonction, seulement un constat et la voix dans sa résignation voilée d'une marche à suivre, ou pas, le paravent de la servitude se parant de son contraire, à savoir le refus de l'asservissement (parce qu'en nommant et en délimitant les choses du système, on peut lui infliger des défaites).

De la lecture religieuse (les missions qu'elle s'assignait) à la lecture païenne par la suite, la chanson a perdu de sa puissance première. Les inflexions vocales des *Grammys Award* en 1980 dépassaient les mots eux-mêmes pour une dimension supérieure à ses orientations.

5.3 *Visions of Johanna*

« L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a fait pour lui, il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle » Jean Dubuffet *Prospectus aux amateurs de tout genre* 1946.

« Les idées viendront si vite que vous ne pourrez pas les finir toutes » (Guthrie, 1973, 79)

Mytopoeia : genre littéraire qui aborde la fabrication de monde ou construction de monde.

« Autant d'yeux à contempler un objet, autant d'images de cet objet » (Albert Gleizes et Jean Metsinger, *Cubisme,* 1912).

Le premier double album de l'histoire, *Blonde on Blonde*[1026], paru au mitan de l'année 1966, ouvre les portes de la modernité, certaines chansons ne pouvant être rattachées à aucune tradition. Bob Dylan est alors au sommet de la *Popular Music* et s'attire de nouveaux publics. Il est le démineur puis le catalyseur d'une attitude nouvelle dans le rapport à la chanson, remettant en cause la fixité du texte, la régularité de la grille musicale et les codifications de l'interprétation, le tout jusque-là indérogeable et figé pour la plupart des artistes de *l'Entertainment.* En effet, l'architecture de *Blonde on Blonde* propose des structures nouvelles, des chansons faites de vers distendus, de phrases aux mouvements d'accordéon, presque de prose plutôt que de vers. Même quand il y reviendra par la suite, le chanteur signe ici la fin de la linéarité intransigeante. Musicalement, l'album poursuit l'exploration des « racines blues/ballades descriptives et narratives » (Ducray et al. 1974), plus exactement fouille la recherche de vérités dans « les transmutations du blues », expression de Jon Pareles (Cott, 2018, 581).

Si *Visions of Johanna* est loin d'être la chanson la plus connue de l'artiste, elle fait partie de ses pièces essentielles. Pour l'auditeur captif, elle appartient à la partie la plus haute du panthéon dylanien. Oniriste, « repouss[ant] les limites des formes traditionnelles de ballades » (Davidson Fishel, 2023, 183), faite d'inépuisables renouvellements de sens depuis son opacité textuelle, la chanson refaçonne ses formes sans jamais en épuiser les significations, quand bien même on l'a écoutée des milliers de fois. Comment situer dès lors ce titre à l'écriture complexe auprès du public ? Nous lui concédons une place unique chez l'auditeur compétent de toutes les époques, car ce dernier partage avec l'artiste l'idée d'un aboutissement de ses recherches formelles où la complexité accompagne une écriture tout à fait prosaïque.

Sans faire partie des titres les plus interprétés en concert, elle est apparue à 216 reprises dans les setlist entre le 04 décembre 1965 et le 19 août 2018. Que le concert soit réussi ou pas, *Visions of Johanna* est chargée de la palette des émotions.

Comme nous allons essayer de le démontrer, l'artiste en tant que sujet poète, chanteur et musicien, en détournant les mots du groupe social, en jouant sur la forme musicale, reflète une société en mutation. *Visions of Johanna* dépasse le cadre de l'artiste, de la *persona* et du

[1026] *Blonde on Blonde*, Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston 1966.

personnage jusqu'à attirer l'auditeur en son sein, qui devient lui-même acteur cinéphile de ce qui s'y déroule. Ne serait-ce pas le graal d'une co-construction aboutie ?

5.3.1 Visions of Johanna[1027] : texte et traduction

(Avec les accents de l'album version *Blonde on Blonde*)

Ain't it just like the night to play **tricks** when **you're tryin'** to be **so quiet** ?
We sit here stranded, though **we**'re all doin' our **best** to **deny it**
And **Louise** holds a handful of **rain**, temptin' you to **defy it**
Lights flicker from the **oppo**site l**oft**
In this room the heat pipes just **cough**
The country **music** station plays **soft**
But there's nothing, really nothing to turn **off**
Just **Louise** and her lover so ent**wined**
And these visions of Jo**han**na that **conque**r my **mind**

In the empty **lot** where the ladies play blindman's **bluff** with the key **chain**
And the all-night **girls** they **whis**per of escapades out on the "**D" train**
We can hear the night watchman click his flashlight
Ask himself if it's him or them that's really **insane**
Louise, she's all right, she's just **near**
She's delicate and seems like the **mir**ror
But she just makes it all too concise and too **clear**
That Johanna's not **here**
The ghost of 'lectricity **howls** in the bones of her **face**
Where these visions of Jo**han**na **have** now **taken** my **place**

Now, little **boy lost**, he takes himself so **seriously**
He brags of his misery, he **likes** to live **dangerously**
And when bringing her name up
He **speaks** of a farewell **kiss to me**
He's sure got a lotta **gall** to be so u**seles**s and all
Muttering **small** talk at the **wall** while I'm in the hall
How can I **explain**?
Oh, it's **so** hard to **get on**
And these visions of Jo**han**na, they kept **me up** past the **dawn**

Inside the mu**seum**s, Infinity **goes** up on **trial**
Voices echo this is **what salvation** must be like **after a while**
But **Mona Lisa** musta had the highway blues
You can tell by the way she **smiles**
See the primitive wallflower **freeze**
When the jelly-faced women all **sneeze**
Hear the one with the mustache say, "**Jeeze**
I can't find my **knees"**
Oh, **je**wels and binoculars hang from the head **of the mule**
But these visions of Jo**han**na, they make it **all** seem **so cruel**

The peddler now **speaks** to the countess who's pre**tending** to care **for him**

[1027] DYLAN, Bob. *https://www.bobdylan.com*. Bulletin official d'informations sur l'activité du chanteur. Copyright © 1966 by Dwarf Music; renewed 1994 by Dwarf Music in https://www.bobdylan.com/songs/visions-johanna/

Sayin', "**Name** me someone that's not a **parasite** and I'll go out and say **a prayer for him"**
But like **Louise** always says
"Ya can't look at much, can ya man?"
As she, herself, prepares **for him**
And **Madonn**a, she still has not showed
We see this empty cage now **corrode**
Where her **cape** of the stage once had **flowed**
The fiddler, he now steps to the **road**
He writes ev'rything's been returned which was **owed**
On the back of the fish truck that **loads**
While my **conscience explodes**
The harmonicas play the skeleton **key**s and the **rai**n
And these visions of Jo**han**na are now all that **remain**

Une traduction possible en français pouvant être chantée.

Nous proposons une traduction en essayant de rendre le découpage de l'anglais, la prosodie, la durée des mots, le rythme des sons en traduction en français. Par ailleurs, nous avons essayé de trouver les sens cachés du texte en nous référant à certaines interviews ou propos du chanteur de l'époque ou sur l'époque.

1. C'est bien de la nuit de nous jouer des tours quand tu voudrais pouvoir seulement te poser
Nous sommes échoués ici mais on fait au mieux pour vouloir simplement le nier
Louise, elle tient une poignée de pluie, elle voudrait que tu la défies
Les lumières grelottent dans le loft d'en face
Dans la pièce, la tuyauterie tousse ses râles
La station country joue frêle ce qui passe
Mais il n'est rien, vraiment rien à éteindre
Juste Louise et son amant perdus dans leur étreinte
Et ces visions de Johanna, dans mon esprit, qui m' interpellent.

2. De la parcelle vide où les dames jouent à colin Maillard avec le porte-clés
Où les filles de la nuit murmurent leurs envies de fugue dans le train lancé
Au cliquetis de sa torche, le veilleur de nuit
S'interroge qui est fou, elles ou lui
Louise, pour elle ça va, elle est juste là
Fine comme le miroir, délicate à tout va
Mais elle rend si concrète, elle rend si nette l'absence de Johanna
Le spectre de l'électricité hurle dans les os de son visage
Où ces visions de Johanna ont désormais pris ma place.

3. Petit enfant perdu, c'est qu'il se prend tellement au sérieux
Il brandit sa détresse, il apprécie tout ce qui est périlleux
Et lorsqu'il parle d'elle
Il évoque un baiser d'adieu qui m'était destiné.
Il est gonflé, il ne manque pas d'air ; quel toupet, inutile comme il est
Quand il cancane avec les murs et que je fais antichambre
Oh Comment expliquer
Oh c'est si dur, si difficile de s'accrocher
Et ces visions de Johanna qui à l'aube me tiennent encore éveillé.

4. À l'intérieur des musées, l'infini passe en jugement
Un écho de voix … Ce doit être ça le salut au bout d'un moment
Mais Mona Lisa … le blues des routes, elle le vit
Suffit de voir comme elle sourit
Vois les giroflées sur les murs se figer
Lorsque les femmes aux visages gélatine éternuent.
Et celle à la moustache de dire : « *Doux Jésus, mes genoux, je ne les sens plus* »
Oh à la tête de la mule, pendent joyaux et jumelles

Mais ces visions de Johanna rendent la chose bien cruelle.

5. Maintenant le camelot s'adresse à la comtesse qui fait mine de s'occuper de lui
Qui dit : « Montrez-moi quelqu'un qui ne soit pas un parasite
J'irai dire une prière pour lui »
Mais comme dit Louise à l'envi :
« On a ce qu'on mérite ! » Alors qu'elle s'apprête pour lui.
Et Madone ne s'est toujours pas pointée
On voit la cage désertée qui se corrode
Là où sa cape de parade s'était jadis écoulée
Le violoneux reprend la route pour voir autre chose
Sur la custode du mareyeur qui s'approvisionne
Il tague : « Ce qui est dû, a été rendu » pendant que ma conscience explose
Les harmonicas récitent la pluie et les clés squelettes
Et ces visions de Johanna sont ce qui reste.

5.3.2 Analyse du texte

La chanson a pour thème la description d'un univers et de personnages décalés entre scènes naturalistes et scènes de visions. Elle compte cinq couplets (dont le dernier avec une coda). Les vers sont de longueurs inégales. C'est le titre qui, dans le dernier vers, conclut les couplets comme dans le blues.

Dans la présentation/découpage du texte sur le site *bobdylan.com*[1028], les premier et troisième couplets se composent de neuf vers, les deuxième et quatrième de dix vers. Le dernier avec la coda contient quatorze vers. Dans la trilogie rock, l'ampleur du registre verbal surprend, associant un savoir du monde renforcée par l'intérêt d'un paraitre singulier. La phrase n'a de cesse de se reprendre et de bifurquer. Le vers ondule, l'imperfection touche à des formes de perfection, parce que le chanteur de manière continu est capable de jouer avec les équilibres, sans jamais casser le rythme. Dans *Visions of Johanna,* la mélodie se coule dans chaque segment (octosyllabe, heptasyllabe, décasyllabe, pentamètre…) qui s'inscrit dans la malléabilité du blues avec des vers aux rimes assonantes et consonantes aux extrêmes (jusqu'à seize pieds ou courts de cinq pieds)[1029]. Alessandro Carrera note que le chanteur exagère la diction sur les dentales et les voyelles « i » et « o » sont plus exposées (Carrera, 2001, 61), les diphtongues et triphtongues mises en valeur d'une manière poussée, voire exagérée qui marquent les insistances du canteur (et que dans la perspective Van Morrison portera plus loin encore par la suite).

La structure refuse la précision et se déroule autour des bribes de conversation(s), sans que la signification propre ne surgisse ni qu'elle serve la narration. La chanson ne dit rien du vide des propos ou des situations, presque privées de communication des sentiments mais

[1028] DYLAN, Bob. *https://www.bobdylan.com*. Bulletin d'informations officiel sur l'activité du chanteur Copyright © 1966 by Dwarf Music; renewed 1994 by Dwarf Music

[1029] Dylan sait « contracter les pieds des vers pour les faire tenir dans les mesures, ce qui rappelle les phrases rallonges de Kerouac, lui-même admirateur de Proust. Il parvient à chanter [et à faire tenir] les vingt-deux syllabes des vers « sur les parasites » sur le même nombre de mesures que les seize syllabes du deuxième vers de la chanson « Nous sommes assis échoués ici… » (Bigot, 2025, 80).

débordante de sensations. Il est impossible de détacher les éléments les uns des autres, tous essentiels à la nouveauté du récit. Tout devient variation dans le foisonnement : les décors, les personnages, l'action et les niveaux de langages. Ainsi, l'abondance sémantique, méticuleuse et exhaustive est tout aussi lacunaire et sommaire : « les détails les plus banals [ont] la même importance [que les] idées les plus fines » (Farcet, 2004, 217).

Fictions difractées, « série de mini-scénarios de stérilité et d'immobilité[1030] », archives, scénarisation sommaire ou très détaillée, lieux familiers ou éloignés des logiques humaines ?

Est-on dans le discours, le récit ou tout autre chose en l'absence d'histoire ? Plus le texte est compliqué, plus il révèle l'illusion ? Dans *Visions of Johanna,* le langage produit de la pensée, la phrase est une écluse qui s'ouvre : le sens vient d'un langage mystérieux et le son de ce langage entrouvre le sens, le son devenant alors le langage que le public réceptionne puis interroge dans une relecture incessante.

5.3.2.1 Le décor

Le décor fait fréquemment la part belle au « pouvoir imaginatif des formes » (Shelton, 1986, 276) qui s'imprime dans une atmosphère suffocante. Il y a conjointement la ville et le loft d'où partent les images, à la fois décor et scénario. Dedans, dehors tout est en l'air. Ce ne sont pas des espaces délimités mais plutôt amoindris, tout est absorbé dans l'immédiat. Le cadre est bruyant. Les bruits d'arrière-fond deviennent des sons, qui changés en mots, se font écriture puis musique puis chanson. La lumière tamisée, joue dans le même registre que les sons de la ville.

Nous sommes dans l'arc de la nuit et les personnages qui y vivent sont des « oiseaux de *cette* nuit ». En tant qu'auditeurs, la sensation de participer aux tableaux est prégnante.

5.3.2.2 Les personnages

Les protagonistes de *Visions of Johanna* existent sous leur masque dans la frénésie abstraite du récit. Dylan les observe depuis une vision périphérique alors qu'il est au cœur de l'action. Le paysage urbain est composé de parasites, d'exclus, de snobs, d'élitistes, tous représentatifs de la ville bourgeoise ou travailleuse à l'aube, dessinant le rapport distant de Robert Zimmerman du Middle West au monde urbain que côtoie Bob Dylan. Pour le narrateur, la conscience joue avec l'inconscient. Les deux héroïnes identifiables de la chanson sont Louise et Johanna. En compagnie du narrateur, elles démontrent une altérité autre que cette faune urbaine, ces gens étranges ou incommodants, pour partie une bourgeoisie pédante et forte de ses prérogatives dans le microcosme urbain. Le veilleur dans cette nuit poreuse inquiète avec

[1030] HAMPTON Timothy, *Bob Dylan's Poetics How the Songs Work*, New York, Zone Book, 2019.

son instrument clignotant, dysfonctionnant. Un camelot (est-ce un vendeur ambulant ou un dealer ?), une comtesse déclassée à la morgue certaine, des filles de la nuit (des prostituées ?) qui rêvent d'ailleurs même si pas très loin, un petit garçon perdu qui ressasse (Dylan lui-même ?), la Joconde de Léonard puis de Duchamp en incarnations vivantes ou flétrissant sur les murs des musées mais rêvant d'une route *kerouacienne* formulent un monde à la fois disparate et cohérent depuis leurs habitudes. « Le violoneux » peut être un souvenir du voyage du Mardi Gras 1964 à La-Nouvelle-Orléans quand la déambulation les amena à aller voir : « les violoneux des rues et des impasses » (Shelton, 1986, 250). La main tentatrice de Louise défie tous les conformismes, en ligotant « le pouvoir avec ses propres images » (Marcus, 2018, 434), tout comme l'apathie observatrice du narrateur et de ces ombres autour de lui, qui n'ont rien à nous apprendre ou à lui apprendre, sinon faire vivre la lassitude de chacun. Entreprise de déréalisation mais également de vérités crues, on se demande souvent qui parle. Là où l'héroïne prend une consistance blues, c'est dans le dialogue unilatéral avec le narrateur : « si elle n'est pas présente, elle n'en est pas moins réelle » (Springer, 1999, 170). Ces personnages sont-ils tous différents ou accumulent-ils des identités portées par la seule absorption de l'expérience de l'autre en soi ? Le narrateur, depuis son paysage mental, semble vouloir *dés-opprimer* le temps et l'espace où l'on suffoque en compagnie des trois entités « chanteur, *persona* et personnages ». Ainsi les identités deviennent questions stylistiques.

5.3.2.3 Les pronoms du blues

« Il y a autant de différences de moi à moi que de moi à l'autre » Montaigne (Martin, 2018, 90)

En effet, dans de nombreux textes, Dylan reprend la dualité du blues entre individualisme et communautarisme, comme en 1978, lorsqu'il déclare : « Je ne sais pas si cela vient davantage de moi-même que d'en dehors de moi, ou de l'extérieur de moi (…) Peut-être que l'intérieur et l'extérieur sont une seule et même chose (…) Il y a ce vers d'une vieille chanson…Je le reconnais chez l'autre, je le sens chez moi… ça vient des deux » (Cott, 2018, 234). Le bluesman Mance Lispcomb disait qu'il parlait dans ses blues de lui-même : « et de quelqu'un d'autre » (conception à la fois individuelle et collective, fictive et réelle) ou encore dans l'univers des troubadours du Moyen Âge, agissant par élitisme et volonté de camouflage, qui faisaient face à l'ordre social, Bob Dylan utilise les pronoms dans un jeu d'anonymisation, visant à flouter la réalité.

Visions of Johanna questionne l'altérité à travers l'utilisation permissive des pronoms. Proche d'une dissolution cubiste, l'histoire est brouillée par l'alternance des *première deuxième et troisième* personnes (qui anticipent la narration circulaire de *Tangled Up in Blue* en 1975). Le monde que l'on découvre commence comme une conversation informelle, une question

rhétorique inoffensive ou l'espace d'une conversation dans une forme *monologuée*, comme le montre le début de la première strophe :

« *C'est bien de la nuit de se la jouer quand tu voudrais pouvoir seulement te poser.*
Nous sommes échoués ici mais on fait au mieux pour vouloir simplement le nier ».

Le chanteur utilise un « *You* » impersonnel. Il nous attire dans l'univers de la chanson, et ce, avant qu'il nous identifie à un des échoués « *We* » du deuxième vers (Hugues, 2016, 143).

L'ordre social est-il attaqué par le refus du piège social « de dialogue, (…) marque de repli sur soi et d'impossibilité de communication », proche du théâtre de l'Absurde et de la fonction phatique du langage, comme l'analyse Karsenty-Ricard (2005) ? Toujours est-il que le chanteur entraîne le canteur, lequel entraîne à son tour les personnages, lesquels dans leur flexibilité agissent sur l'auditeur. Oui, la chanson pose la question de l'implication de l'auditeur dans la chanson, qui devient personnage de la chanson. C'est un exemple parfait de co-production théorique puisque « l'auteur n'a pas plus la clé que nous-même, qu'on s'obstine à vouloir déchiffrer » (Carrera, 2001, 259). Captif, coincé dans ce monologue narratif à la fois suffocant et ouvert, chacun dans l'assistance entre dans le cycle de la pensée du fabulateur, lequel fait dialoguer dans un même élan les solitudes : celles des personnages, du chanteur/canteur et par l'extension celle du public.

5.3.3 Les commentaires

« Les influences et les courants sous-jacents (…) sollicitent l'auditeur et le lecteur » (Davidson, Fishel, 2023, 167). Si Dylan a toujours opposé une résistance farouche aux exégètes, lesquels voulaient comprendre chacun de ses mots, l'attitude curieuse de ses suiveurs peut se comprendre, tant la chanson donne matière à l'étude. *Visions of Johanna* se dissout dans presque tous les courants esthétiques qui l'ont précédée depuis le symbolisme, dans la deuxième partie du XIX^{e} siècle. Le concept d'effet poétique décrit par Umberto Eco[1031]. Dans le florilège des appréciations, la chanson lorgne vers la « composition introspective symboliste » (Scaduto, 1982, 220-221), elle peut être lue dans une dimension expressionniste « laissant entrevoir des bouts de vérité par un surcroît d'acuité visuelle » (Shelton, 1986, 277). Elle se couvre d'ambiance impressionniste, la réalité n'intéressant « que par ses reflets[1032] ». On a dit encore d'elle que c'était une chanson cubiste avec des personnages fragmentés placés côte à côte, Dylan revendiquant l'écriture kaléidoscopique du répertoire traditionnel avec plus ou moins : « mille visages qui semblent changer d'un moment à l'autre » (Dylan, 2005, 82). Son ambiance de champs magnétiques urbains et d'accès clandestins convoque l'esprit surréaliste. On pourrait

[1031] ECO, Umberto, 2006, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Le livre de poche, 2006.
[1032] GIONO, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990.

rajouter fort à propos un rapport avec les thèses lettristes puis situationnistes de Guy Debord qui voulait utiliser le langage de la contradiction contre les règles du dominant : « Je ne fais rien d'autre que (…) me dissoudre dans des situations » confesse Dylan à son premier biographe (Scaduto, 1982, 30) dans la négation de la vie courante (Marcus, 2017, 384), l'insubordination aux mots, l'affirmation de « micros-climats », l'invention de « décors mouvants » et les « rues bardées de slogans[1033] » (Marcus, 2017,423). Le Dadaïsme y trouve une place avec l'attaque en règle de la muséologie[1034], la passivité critique ou la déresponsabilisation envers les conformismes artistiques qui dévitalisent la création. Les images désaxées de la ville dans la coda de la chanson tiennent d'un certain réalisme cru que Jean Giono relie à la chose sensible, « [cette dernière dépouillant] la réalité quotidienne de tous les masques », affirmant que depuis les impressions qui peuvent paraître magiques, on percevait le monde dans sa substantialité : « Je suis un réaliste[1035] ».

Même si le chanteur se dissocie pour partie de l'entreprise collective en 1964, la dimension sociale précédente est toujours présente mais rénovée dans un autre « langage de l'engagement (*concern*)[1036] ». Les sentiments intimes de l'époque, plutôt que les protestations politiques disent maintenant l'époque. Pour la partie éclairée de son public, cette subjectivation sera la nouvelle modélisation de *Sa* chanson engagée, plus mature parce que moins manichéenne.

La chanson regorge de sons urbains, de bruits de tuyauterie, d'anachronismes anti mondains, avec la station country en sourdine. « [Ces] transformations sonores (ou incidents sonores) colportés par le texte [et qui] se transvasent dans la perception musicale et du chant » (Le Vot, 2017, 107). Ces bruitages urbains surtout peuvent se charger des non-dits qui « assument les formes du ressentiment (…) des bruits-subversion, la duplicité face à l'ordre établi (*ibid.*) ». Certains commentateurs la rattachent, depuis l'écoute des voix et du souffle intérieur, à la geste du Moyen Âge (tel que le soutiennent le chanteur Bono, Alessandro Carrera ou encore Suzanne Macrae : « à la tradition satirique médiévale » (Shelton, 1986, 241). Elle peut s'ancrer dans une certaine approche de la méditation orientale (Dylan s'intéressant aux préceptes du Zen en ce temps-là) dans laquelle l'espace environnant, quoique malhabile, prend une dimension sacrée. La pensée refusant l'ordre, la perception de l'espace est captée par la conscience de la pensée

[1033] La cohérence réversible : « La négation de la vie courante. « créer des événements et leur langage » (Marcus, 2017, 384) le principe de cohérence réversible du monde : pour repousser l'ennui (Marcus, 2017, 445) « Ligoter le pouvoir avec ses propres images » (Marcus, 2017, 434) « Contre un langage tant appauvri par sa propre fausseté » (Marcus, 2017, 432) « Grâce au bruit de l'explosion de la syntaxe, quand la chute du dictionnaire a laissé la rue jonchée de tous les mots (quand) on s'y est précipités pour les ramasser et en faire des images »selon l'imagerie de Vaneigem dans le « Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations » (Marcus, 1997, 209-211). « On s'affirme dans « des micros –climats » On s'invente des nouveaux décors mouvants » (Marcus, 2017,423). Selon l'Internationale Lettriste la cohérence réversible du monde formule des images qui « pourraient sauver les gens d'un tracé réglé d'avance. La rupture avec l'ennui » (Marcus, 2017,), « une dérive continue » chacun habitant « Sa cathédrale personnelle » (Marcus, 1997, 215) La ville ressentie comme un champ de « psycho géographie » (Marcus, 1997, 209) Le « passage du Nord-Ouest, de la géographie de la vraie vie » (Marcus, 1997,225-226)

[1034] Debord dénonçait l'expérience du zoo qui séparait l'animal de son essence, comme les tableaux dans les musées, des expériences ou choix qui suspendent la vie.

[1035] GIONO, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990. Au concert de *Royal Albert Hall* en 1966, Dylan se défendait encore sur scène : « Oh mais enfin, ce sont toutes des Protest songs » (Karsenty-Ricard,2005,48).

[1036] FRYE, Northrop, La Parole souveraine, Paris, Seuil, 1994, p. 502.

et non son élimination (Farcet, 2004, 231). Dans cette perspective, les chansons de 1965-1966 semblent façonnées par l'inconscient, en refusant de codifier les formes, en rameutant le caractère discontinu ou confus de la pensée qui les relie à la « structure de la poésie épique au XX^{e} siècle tend[ant] à reproduire la texture de l'esprit » (Farcet, 2004, 246). Il serait capable de communiquer « des points de vue théoriquement non communicables » (Karsenty-Ricard, 2005, 51).

Enfin, bien que Dylan ait toujours réfuté l'usage du registre de l'intime dans son travail, l'imagerie féminine dévoile des aspects de la personne, à travers les fulgurances portées par les figures de Louise et de Johanna : sont-ce quelques traits ou reflets de Joan Baez et de Sara en muse, la présence de l'une sublimant l'absence de l'autre ? Une relation parallèle semble avoir été la réalité de 1965 entre les deux femmes : « Lorsque nous sommes finalement devenues amies avec Sara, nous avons parlé pendant des heures de cette époque où l'étrange vagabond partageait son emploi du temps entre nous deux[1037] » a raconté Joan Baez plus tard.

En extrapolant, ne peut-on pas invoquer Walt Whitman dans la poésie *Sur les rives de l'Ontario bleu* [1038] qui propose une nouvelle façon d'exprimer l'amour à l'Amérique, l'amour démocratique décalé du religieux prônant une attitude nouvelle à l'égard du corps et de la sexualité ?

Par ailleurs, la période est à l'expérimentation des drogues, comme le LSD déréglant l'espace et le temps. Rattachée à l'univers poétique des poètes Beat[1039] et à leur politique de l'expérience, la chanson sera affublée du titre de *Drug Song*, ce que Dylan relativise : « Jamais je n'ai écrit ni n'écrirai une chanson de drogue » (Shelton, 1986, 378).

C'est donc bien la plasticité de la chanson, son rapport à l'époque et les déplacements du chanteur qui nous donnent quelques clés de lecture. Dans la stylisation, *Visions of Johanna* évolue donc à l'orée de la clarté, tout en résistant à l'analyse, ou bien se dissimule dans sa multitude. Astuce pour dire que malgré tous les efforts, les mots manquent, pour en rendre compte.

5.3.4 La musique

La chanson aurait été écrite pendant la grande panne d'électricité de l'automne 1965 à New York[1040]. À partir du 30 novembre 1965, le chanteur commence un long tâtonnement. Il enregistre quatorze prises de la chanson à l'origine appelée *Freeze Out* puis *Seems Like a Freeze*

[1037] COLLECTIF, « Le jour où Bob Dylan a trahi l'acoustique », *Guitar Unplugged,* juin-juillet-août 2006, p.32-36.
[1038] WHITMAN, Walt, « Sur les rives de l'Ontario bleu » in *Feuilles d'herbe*, Paris, Corti, 2008, p. 473 tiré de l'article : NUSSBAUM, Martha, « Le désir démocratique / Walt Whitman », Tr.fr Martin Rueff, Thiephaine Samoyault, *Poésies 20011/1 (N°135),* p 12-37.
[1039] Il est difficile de ne pas envisager un hommage, une référence, un clin d'œil à *Visions de Gerard* de Jack Kerouac qui interroge la béatification et le sens du salut par la souffrance.
[1040] La partition étudiée se trouve en annexe, publiée par *Universal Music Publishing Group Authorized* for use by *Lucas Usseglio*

Out[1041] dans le Studio A de la Columbia à New York pour tenter de trouver le meilleur équilibre, avec les membres du futur *The Band* encore baptisé *The Hawks* (Robbie Robertson, à la guitare, Rick Danko à la Basse, Richard Manuel au piano, Levon Helm à la batterie ainsi qu'Al Kooper à l'orgue). Les musiciens fouillent d'abord le genre rock blues avec l'omniprésence de la batterie insatisfaisante. Il existe quatorze prises sur le *Bootleg Serie Volume 12*[1042] : « la chanson est de plus en plus ralentie » (Wilentz, 2009, 110-113), peut-être pour faciliter son interprétation.

Dans la tonalité de *La*, elle trouve une nouvelle vie et sa première version définitive dans les studios Columbia du Tennessee, *The Music Row Studios* le 14 février 1966. Conscient de devoir trouver une nouvelle coloration musicale et une rythmique plus légère, le chanteur s'envole à Nashville au début 1966 avec Al Kooper et Robbie Robertson[1043]. Certains des musiciens de la ville, musiciens aguerris de studio du Tennessee comme Charlie MacCoy et Wayne Moss (guitares), Kenneth Buttrey (batterie), Joe South à la basse et Al Kooper à l'orgue et peut-être Bill Aikins au piano (Margotin/Guesdon, 2015, 224-225) sont recrutés pour les séances.

Comment catégoriser musicalement la chanson ? Est-ce plutôt une ballade, une *folk song*, un blues ? Woody Guthrie différenciait la ballade, qui exprime un sentiment dans un monologue, de la chanson folk, d'essence narrative. Ce pourrait être simplement une chanson *folk* selon la définition extensive qu'en donne Dylan (cf. chapitre 3.1[1044]), une histoire se parant de toutes sortes de trucs mystérieux (que nous sommes en tant qu'auditeur censés croire) [1045]. Mais ne serait-ce pas simplement un pseudo-*blues* bâti sur un principe de *trente-deux mesures* ?

Est-ce la contraction de tous ces possibles ? La chose certaine est que l'originalité musicale de *Visions of Johanna* réside dans un mélange de perceptions de folk dans les structures du blues ? On y entend l'écho de la structure d'un blues majeur en trois accords I-IV-V dans les limites du familier. L'ambiguïté tient de la contradiction entre le texte et la musique, le dépouillement musical contredisant l'hermétisme de l'écriture. Si les paroles sont nébuleuses, la musique est, elle, précise, claire, entraînante, plutôt de l'ordre d'une ballade énergique sur le disque. Elle sera beaucoup plus contemplative en concert, là même où Dylan cherche à lui donner un aboutissement sans cesse repensé.

[1041] Dans album pirate Dylan « Melbourne Australia » / The Enigmatic Story of a Boy and his Dog-With a Cast of Thousands (C1974 WM. STOUT), le titre de la chanson est *Visions of Johanna (Mother Revisited)*

[1042] *The Bootleg Series, Vol. 12: 1965–1966, The Cutting Edge,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2015.
Serge Kaganski rappelle « que si on la connait comme *Drug Ballad* à la fois douce et vénéneuse (…) les versions de travail publiées dans *The Cutting Edge* sont rapides et nerveuses. Ce n'est qu'à la énième prise que le groupe décide de ralentir le tempo, pour aboutir à la version finale gravée pour l'éternité ». (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 59-61).

[1043] Robbie Robertson ne participe pas à l'enregistrement.

[1044] Dylan : « Je sais ce que c'est la musique folk » [1044] (…) : «. La vérité, c'est qu'il y a des chansons folk primitives qui nous ont été transmises à travers à travers les âges, basées sur des légendes, la Bible, la peste, la religion ou simplement basées sur le mysticisme. Or ? Ces vieilles chansons ne sont jamais simples du tout » (Gill, 1999,60).

[1045] Peut-on convoquer la notion de *réalisme magique* qui « parait être l'une des modalités propres au romanesque pour proposer une compréhension fantasmatique de l'histoire ? L'humain aussi scientifique soit-il est toujours un être qui possède des croyances magique ». (Paul Kawczak, Récension roman *Le bonheur* in *La Provence* du 23/11/2025)

Ce titre de soixante-dix-huit mesures, comprend cinq couplets, qui débutent tous par quatre mesures d'introduction comme dans les transitions (*Bridges*), jouées avec un solo d'harmonica en *La.*

Indépendante de la grille, les quatre premières mesures de l'introduction (*Turnaround)* en *La*, ne servent qu'à établir le tempo. Le musicien y mêle le son singulier « d'un harmonica funèbre qui rompt de sa plainte, le silence [qui avec] les roulements tranquilles de la batterie et l'orgue furtif viennent s'insinuer » (Shelton, 1986, 335).

Cet harmonica[1046] fomente une plainte, une imploration criarde qui s'impose comme une note décalée dans l'appréhension du propos de la chanson. Dans le même temps, il cimente une conversation contradictoire, comme pour montrer l'étendue du narratif du grave à l'aigu, la gravité étant formulée par la lassitude du chanteur qui expulse les mots et les situations disjointes.

Les Couplets 1 à 4 ont une durée de trente-deux mesures, avec quatre mesures d'introduction chacun. Le couplet cinq dure trente-huit mesures, dont quatre mesures d'introduction. Le morceau se termine par huit mesures avec un solo d'harmonica s'éteignant en *fade*. La partition figure dans les annexes.

Structure de *Visions of Johanna* Strophe 1

Cadence parfaite répétée trois fois (tonalité de résonance la majeur)

A	a1	Ain't it just like the night to play tricks when you're tryin' to be so quiet?
A'	a'1	We sit here stranded, though we're all doin' our best to deny it
A2	a1	And Louise holds a handful of rain, temptin' you to defy it
B	b1	Lights flicker from the opposite loft
	b2	In this room the heat pipes just cough
	b3	The *country music* station plays soft
C	c1	But there's nothing, really nothing to turn off
D	d1	Just Louise and her lover so entwined
	d2	And these visions of Johanna that conquer my mind

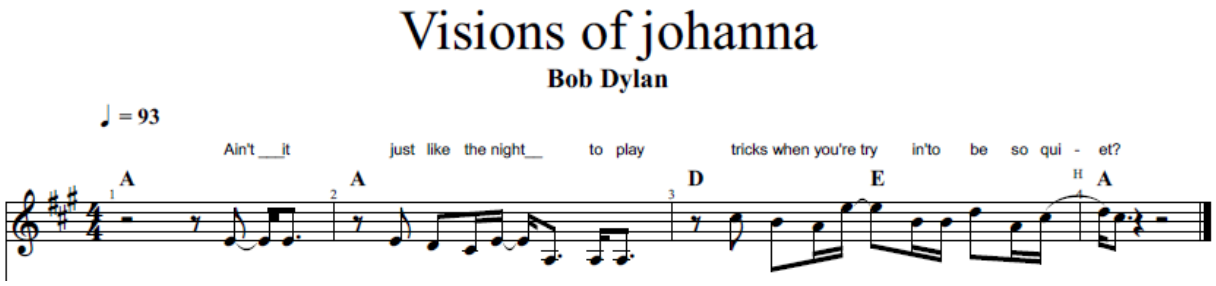
La formule traditionnelle et rudimentaire du blues étendue et déformée sert les besoins de la narration. Les parties A et A' (les deux premiers vers) exposent la présentation de situations et des personnages qui s'échelonnent dans le récit. La partie B fait entendre des actions ou des mises en scène, éléments répétitifs de la folk. Quant à la partie C, elle intervient en tant que résolution qui donne du sens au texte depuis son irrésolution. En complexifiant les choses du

[1046] Le porte-harmonica limite considérablement les possibilités offertes par l'instrument. (Dylan, 2022,273). L'harmonica devient un instrument à part entière à parti des années 2000.

langage à l'excès, tout en l'appliquant sur une structure simple d'art pauvre, la litanie favorise l'accès à la chanson et rend familière l'opacité qui s'apprivoise dans les cycles.

La chanson est donc typique du blues en trente-deux mesures utilisant deux cadences de base en *La* majeur :

- la cadence parfaite, avec l'enchainement de degrés V-I :

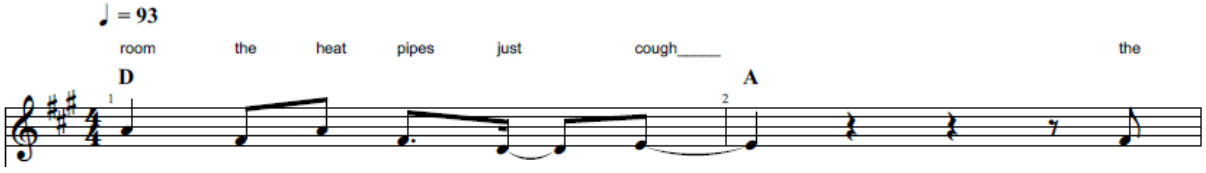


V I

La cadence parfaite[1047]

Visions of Johanna, mesures 6-9

Exemple musical n° 10



IV I

La cadence plagale[1048]

Visions of Johanna, mesures 15-16

« Exemple musical n° 11 »

Le chanteur se sert des enchaînements d'accords *Ré* et *La* pour créer la cadence plagale.

La mesure est à 4/4. La chanson est composée dans la tonalité de *La* majeur. En studio, le capodastre de la guitare est placé sur la deuxième case (en position de *Sol* majeur sans le capodastre). Le tempo imprimé est de 93 Bpm, un peu plus rapide que l'andante. Il met en valeur le squelette triadique de blues majeur, c'est-à-dire les trois degrés de la gamme : *La* (tonique), l'accord de *Ré* (4e degré, sous dominante) et l'accord de *Mi* (5e degré, dominante). Le *Sol#* (note sensible, tierce de l'accord de *Mi* -Ve degré**),** crée une tension. Cette tension se résout sur la tonique de l'accord de tonique *La.*

Pour approcher la nouveauté de *Visions of Johanna*, il faut tenir compte – plus qu'ailleurs dans le corpus – des effets du rythme et de la mélodie sur la langue. La mélodie suit les méandres

[1047] Dans l'exemple, enchaînement : « V-I », cadence parfaite en *la* . Le *mi* (5ème degré de la gamme majeur de *La*) dans la troisième mesure de l'exemple s'enchaine avec l'accord de *La.* In Universal Music Publishing Group Authorized for use by *Lucas Usseglio*

[1048] Ci-dessus, la cadence est plagale. L'accord de *Ré* (4ème degré de la gamme majeur de *La*) dans la première mesure de l'exemple ci-dessus s'enchaine avec l'accord de *La* dans la deuxième mesure de l'exemple. Source: Universal Music Publishing Group Authorized for use by *Lucas Usseglio*

du texte, mettant en coprésence la fluidité et l'arbitraire. Elle se déploie entre la linéarité bousculée du propos, lequel est organisé comme une causerie avec ses effets oratoires. Le figuralisme textuel alterne les valeurs. Les mots sont tout à la fois, couleurs, rythme par leurs durées (les cadences, les longueurs, les accents). Dylan leur accorde de l'importance ou les renvoie au détail de l'existence, le narrateur oubliant ce qu'il dit au moment où il le dit, si ce n'est la présence récurrente du personnage féminin. Le prénom *Johanna* conserve sa valeur syllabique alors que *Louise* d'un seul pied vocalisé de manière insistante « Lou**uuiiis**e » occupe trois temps, pour montrer la gêne ou la fascination qu'il exerce sur le récitant. La valeur découpée donne un sens particulier, le sous-texte de ses deux femmes qui semblent rivales dans l'esprit du narrateur, incapable de s'en dépêtrer.

Analysons l'absence de refrain. Paradoxalement, ce manque met en exergue la souplesse et la simplicité de la structure mélodique. Elle bénéficie au texte (lui-aussi de prime abord très simple dans sa syntaxe et dans son glossaire). La musique se plie au libellé, pour mieux servir sa cause. Elle normalise, en quelque sorte, le contexte incertain ou irréel décrit par les paroles. Dans la musique populaire, le refrain est souvent stratégique. Il imprime la chanson dans la tête de l'auditeur (l'importance de l'air selon Hirschi) et crée une relation au public (entre le mémorisable lequel favorise le commercial). Chez Dylan, le refrain est engagé dans le cas de *Blowin' in the Wind* ou dans celui du croyant avec *Gotta Serve Somebody*. Dans *Visions of Johanna*, nous pourrions parler d'une forme hybride rondo-strophique, avec un bout de phrase servant de refrain qui reprend le titre de la chanson « Visions of Johanna », à la fin du couplet, parce que la situation obsessionnelle s'y dissimule ou se met à jour. Ce refus de structures narratives fondées sur la répétition d'un véritable élément mémorable attire l'adhésion de l'auditeur, en élargissant la primauté du récit sur les incidences de la ritournelle (qui souvent altère l'histoire). Dans *Visions of Johanna,* ce vide crée une appétence inverse qui réclame la suite de la litanie du clair-obscur. En effet, la mise en abîme du titre qui devient refrain ou conclusion d'un refrain fantasmé (dont les trois mots seraient l'achèvement répété) fait office de récurrence entre morale d'une situation vécue comme une idée-fixe à ses dépens, proche de la nouvelle littéraire qui met alors par cycle la structure musicale en lumière.

Alors le point de vue musical devient significatif. La dialectique entre cette simplicité musicale et la complexité des paroles peut dérouter le large public alors que l'auditeur expert s'en délecte. La simplicité d'une mélodie peu étendue, dont l'ambitus va du *la* grave au *mi,* rend évident ce qui ne l'est pas. Dylan s'écarte du sens clair du texte par ce qui semble être un jeu facile, mais qui dissimule un propos nuancé sur l'existence, donc résistant aux évidences. Le parti pris ne se situe certainement pas dans le rythme fixe des mots mais dans les mots-clés

(pour le chanteur et pas forcément pour l'auditeur) morcelés indiquant une voie ou une direction possible. La structure musicale, au rythme très mobile (dirigé par les sons saccadés de la batterie puis par les interventions des *soli* ou notes d'agréement de la guitare) s'intercale à la déclamation, créant une fusion avec le texte, lui-même relayé par l'harmonica à la fin des couplets. Pas de silence dans le texte puisque la musique prend le relais. La narration musicale et le langage haché n'empêchent nullement la fluidité mais font sens, chaque auditeur attentif piochant ce qu'il retient ou veut retenir.

5.3.5 Visions of Johanna et le public

L'auditeur que nous ciblons dans ce paragraphe n'est pas le grand public mais celui qui est compétent, discret et cultuel (car ciblant la partie du répertoire qui échappe au succès et à la masse). Il vit les chansons de Dylan comme des aventures qui rendent : « la vie de quantité de gens plus intéressante (…) plus amusante, plus excitante, et [la chanson élevant] les enjeux des vies de ceux qui y ont participé » (Marcus, 2013, 24-25).

Histoire de concomitances, avant d'être publiée, travaillée en studio dès le 30 novembre 1965, cette chanson naît sur scène le 4 décembre 1965 au *Community Theatre d*e *Berkeley*. Comme nous le verrons dans la partie VI, *Visions of Johanna* agit comme un chant de reconnaissance, déjà marqueur d'une complicité avec les connaisseurs de toutes les époques qui vont se surajouter. Elle fourmille un éveil se détachant de la salle par des exclamations de contentement au moment de l'identification plus ou moins rapide de la chanson.

Quelle est alors la fonction expressive de la voix et comment agit-elle sur le public ? Après tout, faut-il penser qu'un sentiment, pour personnel qu'il soit, aussi obscur soit-il, ne puisse être partagé ? Cette chanson prouve le contraire et en même temps affirme le pouvoir de la chanson. Bob Dylan ne demande-t-il pas à son public « d'aller chercher le réel caché derrière le visible » (Dylan, 2017, 18) ? La connexion entre l'artiste et l'assistance est-elle soumise à l'abandon ou à l'amnésie dont serait capable Dylan au moment de la performance selon Hugues : « essentiellement oublieux de lui et de ses auditeurs (…) pour mieux leur faire revisiter et se rappeler leurs passés, les surprendre pour leur faire prendre possession de leurs expériences » (Hugues, 2016, 28) ?

Son énonciation si particulière pose la question de l'adresse : le chanteur est-il tourné seulement vers son intériorité ou la scansion est-elle en relation avec le public ? Ce même Hugues insiste sur ce pouvoir de transmission singulier de Dylan, capable de communiquer « à

ses auditeurs une vision libératrice et de les transporter à leur tour par leur participation[1049] » (Hugues, 2016, 28).

La chanson fonctionne alors comme un flux de conscience entre l'émission et la réception, niant chronologie et hiérarchie, chacun figeant ou faisant vivre les images à sa guise. Robert Martin décrit les transformations du public entre la dernière tournée acoustique et la première tournée électrique. Dans *Don't Look Back*[1050] (printemps 1965), le film de Pennebaker, ce témoin d'une période dylanienne décrit le chanteur s'avançant : « devant un public innombrable, des garçons en cravate, à raies sur le côté, et des étudiantes aux joues rondes, attentives, calées dans un fauteuil de velours rouge. Et la chose éclate. On n'avait jamais rien entendu de cette sorte. » (Martin, 2018, 27).

Dylan instaure une rupture dans l'apathie consentie du spectateur, telle que la définissent les situationnistes. En 1966, c'est encore plus flagrant : « Dans le spectacle, (…) à la fois le moyen et la fin du grand projet caché, un projet de contrôle social » (Marcus, 1998, 133), passivité qui volait en éclat entre l'Amérique, l'Australie et l'Europe. Mais la mesure est la chanson dans son tout : le texte, la musique, la voix et la performance. L'écoute communiante de la partie acoustique est aussi impressionnante que le bruit qui accompagne le *set* électrique.

Par la suite, la chanson acquerra ses titres de noblesse ou de Graal à déchiffrer lors de ses réapparitions remarquées dans les *setlist* dans le *Never Ending Tour* (cf. introduction du chapitre).

Une question se pose alors dans son face-à-face avec le public ? Comment détacher -encore une fois et qui est sans doute une spécificité- le chanteur, du canteur et du personnage dans *Visions of Johanna* ?

L'émotion vocale tient de cohérence sémantique qui explique le rapport à l'altérité. Les mots et leurs assonances soulignés ou surlignés dans le chant, proches en cela du squelette lexical décrit par Calvet, tissent une narration pour en affirmer l'essence. Les théories de Auslander fonctionnent en partie quant aux intrications des trois types de performance. Le pouvoir ne se situe pas seulement par l'entremise du canteur (hirschien), qui fait soit entendre l'histoire, mais qui agit plus largement, communiant avec et depuis la personne réelle. Les évolutions des personnages de la chanson surgissent dans l'histoire qui se fait. Il est difficile de démêler l'écheveau des dimensions interpersonnelles, car comme le note Greil Marcus : « les chansons de Dylan parlent invariablement de soi, ou plutôt nous-mêmes parlons par la voix du personnage, comme si tout était écrit à la première personne » (Rainaud, 2009, 186).

[1049] Traduit par Nous.
[1050] PENNEBAKER, D.A. 1967. *Bob Dylan Don't Look Back*, New York, Ballantine Book.

Le fait que Dylan démontre souvent de la passivité « vis-à-vis du sens » (Shelton, 1986, 236) laisse une marge de liberté à celui qui reçoit en écoutant. Si nous rajoutons le pouvoir de l'intonation qui « dit souvent tout le contraire de ce que les paroles expriment » selon Louis Dubroca (Amblard, 2016, 24), l'auditeur est à même de s'emparer, à l'égal du canteur de l'histoire musicale déclinée dans la fantasmagorie de la voix parlée et de la voix chantée. L'intonation, les valeurs longues ou raccourcies, la texture vocale guident les mouvements coopératifs, participant aux pistes que la chanson laisse en suspens ; la voix de Dylan transformant en vécu et en sensation physique.

5.3.6 Conclusion

> De l'ordre et du désordre pour conduire au vertige : « Celle consistant à montrer comme on peut se diluer dans la littérature, descendre les escaliers en colimaçon du cellier, et celle consistant à montrer la charpente du donjon, et aussi sa solitude » Italo Calvino (Le donjon du château, le cellier de la taverne. *Pure Littérature*, 2016, 153-196. Perle Abbruggiati *Le vertige selon Calvino*

Bob Dylan a révolutionné la chanson par l'agencement et le rythme qu'il donne aux mots, à la phrase et au vers. Il a montré que l'on pouvait proposer une construction musicale fondée d'abord sur les mots pour permettre ensuite aux autres éléments d'agir.

Dans la bousculade d'une créativité exacerbée, en concentré d'histoires culturelles entre 1964 et 1967, en quintessence d'une recherche voulue, souhaitée ou simplement découverte du hasard ou de l'intuition, la chanson *Visions of Johanna* interroge le langage et son identité depuis sa fonction d'imagination dans les formes les plus simples, rôle de la poésie au XX^{e} siècle. Ce processus créatif échappera en partie par la suite à Bob Dylan, lequel cherchera à le reproduire sans le succès espéré. La rencontre en devenir étrange des mots et des notes porte le sens de l'émission vers sa réception, de l'interprétation vers l'écoute (Calvet, 1981, 34).

De chansons comme *Visions of Johanna* ou *Tangled Up in Blue* dix ans plus tard, le continu et le discontinu sont déclamés, chantés et exposés dans le verbe du bluesman, la voix du novateur promouvant la fameuse musique du langage. Bob Dylan a su découvrir ce ton de voix.

Dans l'art de faire chanson, sa grammaire intonative a su rallier des traces anciennes et contemporaines ainsi que l'histoire individuelle et collective. Il a en effet possédé ce talent si particulier de parler de soi, d'être dans un auto propos, et qui par sa force intrinsèque s'universalise, toujours dans ce mouvement de la marge vers le centre.

Visions of Johanna s'adresse à un public particulier, sans que forcément le chanteur en ait eu le pressentiment ou l'envie. Comme tant de ses chansons réussies, elle dit tout et ne dit rien, balise un chemin qui assure à l'entreprise un public fédéré dépassant l'anglais et les frontières anglophones. Ce titre atteste de son innovation mais lui parlerait certainement de modernité ! Comme nous le verrons dans la partie VI, consacrée à l'étude des versions en concert, la

chanson – si pertinente dans le cadre de la co-construction – qui fait des réapparitions timides (avec des arrangements surprenants souvent mais presque toujours inspirés) dans les deux décennies successives, fait la félicité du public connaisseur. Et force est de parier que si Dylan la joue – d'abord pour se tester dans la performance et pour évaluer son intérêt avec les réactions du public –, il la réintègre souvent, pour partager une intimité avec les couches de son public. Avec les anciennes audiences puis celles réinventées au fil des décennies, les deux parties s'influencent dans le désir de faire vivre ce morceau demeuré unique dans le corpus. Dylan et le public semblent partager le même respect et la même opinion pour *Visions of Johanna,* au nom de son altérité unique et jamais égalée.

Chapitre VI
La chanson comme organisme vivant en concert : l'attitude des publics

Bob Dylan incarne le mouvement, projette ses actions dans une œuvre en perpétuelle évolution, inachevée selon lui, à peine organisée au départ (de sa création à la première publication) mais ouverte aux champs des possibles. Stéphane Hirschi rappelle que les procédés de variation d'un air peuvent aller jusqu'à le rendre méconnaissable. L'auditeur, quant à lui, s'adapte sans cesse et reconfigure les déplacements de l'artiste. Les situations créées résultent de la rencontre de plusieurs altérités entre l'artiste, le public et l'œuvre. Bob Dylan use abondamment de ces procédés, comme nous allons le montrer dans cette partie, pour étendre les possibilités de la chanson.

Le chapitre VI, consacré aux interprétations scéniques, interroge les actions et réactions entre l'artiste et le public, révélateur de co-productions. En s'appuyant sur les analyses de Philip Auslander, on peut se demander si les « propositions mutagènes » de Dylan – qui induisent *a priori* une participation active des auditeurs depuis la fosse – ne poussent pas les versions successives en concert à échapper toujours davantage à l'artiste. Est-ce l'effet recherché ? Une volonté délibérée de dépossession (la sienne cette fois et non pas celle du public) pour offrir la chanson au public ? Finalement, la chanson n'appartient-elle pas à celui qui l'écoute ?

L'auditeur dylanien, dans la perspective de *l'horizon d'attente* conceptualisé par Hans Robert Jauss, anticipe le présent à partir du passé pour tenter d'interpréter ce qui se joue sous ses yeux. Pour ce public, la *fusion des horizons*[1051] devient un acte formel naturel, où l'artiste et l'audience se régénèrent mutuellement à travers des perspectives nouvelles.

6.1 Dylan chanteur sans public ?

« Je n'avais pas de vrai public de toute façon ». (Dylan, 2005, 166).

Nous sommes en 1987 et Bob Dylan chronique, dans le rétroviseur, ses impasses ou son rétrécissement artistique au cours des dix dernières années, ce qui l'amène à se poser la question de la « fin d'un long tour de chant ». Une certitude, le rapport du chanteur aux modes des années quatre-vingts est distendu.

En forme de bilan à ses dépens, il dit regretter l'attraction de la normalité, en suivant les grandes directions et modes du showbizness, tout en dénonçant le poids du mythe et de la légende, laquelle décrédibilise ou empêche la notion de performance et d'échanges entre l'artiste et les auditeurs : « Les gens paient pour venir voir la légende, mais, pour la plupart, une fois ça suffit » (Dylan, 2005, 161). Le chanteur décide que la tournée avec Tom Petty serait le dernier cadeau – osons le néologisme – à la *grossophilie* de l'*Entertainment.*

[1051] *Ibid.* Expression que Jauss emprunte au philosophe Gadamer.

L'indifférence de Dylan envers son public est devenue un cliché tout autant que les stéréotypes qui lui sont accolés de porte-parole des *sixties*. Pourtant dans ce moment charnière, ce qui chiffonne l'artiste, c'est justement le rapport au public. Est-ce de ne plus en avoir à force de l'avoir déçu ou de ne pas en avoir du tout ? Qui était responsable de la situation ?

> Depuis des années, le public avait droit à des fournées successives de tous mes enregistrements, mes concerts ne semblaient jamais rendre justice à l'esprit des chansons (…) Mon public ou le prochain, n'aurait jamais accès aux champs que j'étais en train de semer. (…) J'avais suivi les usages établis et ça ne marchait pas (Dylan 2005, 159-160).

Pour relancer une carrière épuisée, Dylan parle de rehausser ses apparitions de principes dynamiques, en devinant le potentiel de ce qui allait devenir le *Never Ending Tour.* Le chantier à venir sera le prélude d'autre chose, dit-il, pour se mettre au service du public mais de quel public parle-t-il ? Il ne s'agira pas de retour au passé, mais de conquête de nouveaux auditoires à convaincre puis à fidéliser : « Je voulais toucher ceux pour qui hier n'existait pas » (Dylan, 2005, 169).

Voilà un chanteur qui conceptualise le début d'une autre carrière après plus de 25 ans d'expérience. La partition de Dylan ressemble étonnamment à la description de son arrivée pleine d'espoir à New York, l'histoire d'un personnage de *Bildungsroman,* désormais, sur le tard. Le mythe et la légende se révèlent des atouts, cette fois, puisque la célébrité et la réputation ouvrent de nombreuses perspectives. Mais le concept n'est pas sans risque. Pour la première fois, le chanteur semble envisager le travail au prisme où à l'avantage du public de la salle. Il théorise ceci dans *Chroniques volume 1*. Il éloigne la contrainte du disque, pour faire l'éloge du bouche-à-oreille et du terre à terre, qui sont les conditions premières du musicien de l'itinérance et de la tradition. Étrangement, en plaçant la primauté de l'audience sur les autres agencements de la chanson, il semble inverser les mécanismes des conditions de réception et d'émission : c'est le public qui viendrait à l'artiste et non le contraire (et l'artiste à son service) comme il le fait savoir en 1987-1988 à l'organisateur de ses tournées, Elliot Roberts :

> Je lui ai expliqué que je voulais donner pratiquement le même nombre de concerts les deux années suivantes, dans les mêmes villes – soit une tournée de trois ans à peu près aux mêmes endroits. Je m'étais dit qu'il faudrait au moins ça pour commencer, trouver le bon public, l'amener à moi. La deuxième année, les plus âgés ne reviendraient pas tous, les plus jeunes amèneraient leurs amis. La fréquentation serait analogue. La troisième année, d'autres se joindraient à eux, le tout formant l'embryon d'un nouveau public (Dylan, 2005, 169).

Comment la pensée de Dylan a-t-elle évolué en 1988 ? Est-ce qu'il s'intéressait aux audiences dans les périodes précédentes (1962-1968, 1969-1988) ? Certainement mais différemment. C'est justement la prise en compte active du public qui semble expliquer l'élaboration du *Never Ending Tour,* au sein d'un rééquilibrage entre les musiques populaires traditionnelles et la *Popular Music*.

6.1.1 Artiste de l'inhabituel, artiste du consensus, chantre de la vulnérabilité

« *Quand on crée et qu'on invente quelque chose, on est plus vulnérable que jamais* » Bob Dylan à Jeff Salte 2022 (Bigot, 2024, 15).

« Ce que m' a transmis Bob Dylan, c'est l'idée qu'on a la permission de décevoir son public en s'arrogeant constamment le droit de modifier le contrat qui unit l'artiste et ceux qui le suivent. Il est passé maître dans l'art de faire s'arracher les cheveux au public à chaque nouvel album, le forçant à devoir repenser tout ce qu'il pensait acquis ». Nick Cave (propos tenu lors de la parution de *Wild God*).

Depuis ses constats biographiques, théoriques, historiques, notre étude tend à montrer comment trois figures dylaniennes s'imposent dans le rapport à l'autre : d'abord celle de l'originalité, puis celle du consensus, avant de laisser apparaître un artiste qui fait l'éloge de la vulnérabilité, point névralgique d'une possible rencontre.

Présentons la période intermédiaire pour tenter de comprendre toutes les autres. Dylan devient un artiste en quelque sorte routinier, lorsqu'il se plie au consensus, comme lors d'épisodes de la période 1969-1988. Mis à part la trilogie 1974-1976, comprenant le moment de la première *Rolling Thunder Revue* suivi de la trilogie gospel/soul chrétienne, cette longue période de vingt ans bride le novateur, résumant la co-construction à des constats d'apathie : « On venait voir et non participer » (Dylan, 2005, 169). Le chanteur n'écrivait plus l'histoire mais la subissait. D'ailleurs, la parution des *Basement Tapes* en 1975 est un rappel décalé de ce que signifiait son travail dix ans plus tôt.

L'innovateur des années soixante engrangeait ou utilisait le malentendu, au bénéfice de la création. Il déclarait ne donner à personne de quoi se sentir à l'aise, en jouant d'abord sur l'abondance créative, puis en passant d'un genre à l'autre du blues au folk rural, du folk électrifié au blues urbain puis à la musique des racines. En ne se limitant pas dans les genres musicaux, donc en refusant de s'habiller d'identifications nettes, en réclamant l'effort (qui requiert du temps à l'instar d'un Umberto Eco qui demande au lecteur une durée d'adaptation pour capter l'univers de l'auteur) plutôt que l'écoute immédiate, en se complaisant dans l'insécurité et l'inconfort, ces mutations dessinaient dans le paysage culturel de l'époque un artiste original (par la qualité des albums et des chansons) mais à l'attitude déjà dérangeante (attitude, voix et chant). Ces dispositions montraient bien les prémices des désillusions à venir, puisque loin de contenir le flot des possibilités musicales, il en était son extension.

À partir de 1988, fort des expériences avec les publics précédents d'abord surpris (déroutés par la voix, émerveillés par la nouveauté et l'activisme des années soixante puis, dans un effet renversé frappé de déception, le chanteur lui n'apercevant qu'une masse informe sans visages dans les décennies soixante-dix et quatre-vingts), l'artiste au milieu de sa vie n'entend plus rien cacher ou dissimuler des identités réelles et artistiques. Bob Dylan commence, de son point de vue, une nouvelle carrière, qui ne sera pas une réécriture (à laquelle se sont adonnés de nombreux artistes de cette génération et de la suivante) mais l'histoire d'autre chose. Le plan de carrière est précisément de ne pas en avoir.

Le public devra se contenter de la parcimonie discographique, de l'aridité de sons et de voix des albums à venir, pour découvrir un répertoire élargi sur scène et dans les salles. Le texte et l'interprétation qui sont l'idée-force des années soixante retrouveront leurs germes d'action dans l'ossature musicale au service du phrasé (Dylan, 2005, 173).

Là où l'idée peut être retenue remarquable, après trente-sept ans d'expérience, c'est l'acceptation de la fragilité de l'artiste qu'il met au service de la vulnérabilité du public : « Il nous a appris à ne pas chercher constamment la perfection, même en public (…) il s'en fichait qu'il y ait une rupture si cela produisait quelque chose de différent » résume le musicien Mike Campbell (Davidson, Fishel, 2023, 418). L'harmoniciste Jean-Jacques Milteau donne un élément de réponse qui peut éclairer la technique mesurée. Dans la musique populaire, « il ne faut pas trop gommer les imperfections, il faut laisser les sons exister tels qu'ils sont[1052] ».

Plutôt que de cacher les faiblesses, de les dissimuler dans des figures mouvantes ou technologiques, il s'agira de tout montrer, le processus se déroulant dans l'épreuve de la sincérité et de la clarté. Ainsi le *Never Ending Tour*, s'il est un succès évident sur quatre décennies (de l'ordre de cent concerts par an) parcourant les endroits du monde des villes anonymisées aux capitales les plus en vue, n'épargne pas l'auditeur de la déception et du désarçonnement (de l'assentiment au rejet, de la voix abimée, de groupes constitués qui n'ont pas la même qualité musicale que The Band ou du groupe de Tom Petty and the Heartbreakers, de performances musicales du chanteur au piano ou au chorus de guitare approximatifs, de *setlists* inattendues). Dans cette configuration différente des trois premières décennies, reposons les questions que nous avons déjà définies : est-ce que le public influence le chanteur, et si oui, de quelle manière ? Est-ce que la plasticité de l'écoute met en place une relation de co-construction ? Dylan, de son côté, élabore-t-il un répertoire en raison des réactions qu'a suscitées le public dans le concert précédent ?

L'esthétique de la réception et *l'horizon d'attente* définis par Jauss et Iser permettent certainement d'expliquer en partie le processus de réception d'objets uniques en mutation continue. Depuis ses perceptions mentales et émotionnelles, l'auditeur doit se débrouiller avec les décisions subies. Contraint à jouer *avec* ou *contre* une proposition imposée qui vise à tromper ses attentes, le public qui vient puis revient (celui qui intéresse Dylan) accepte d'être déçu et ne demande rien à l'artiste qu'il ne puisse donner à ce moment-là. Bien sûr, le cadre de révision et de réarrangement des chansons demande une adaptation. A-t-on le choix dans le système comme celui de l'*Entertainment* ? Mais c'est cette constance du devenir qui va lier le

[1052] DE SAKUTIN, Stéphane, « *Jean- Jacques Milteau sur les chemins de la country dans l'album Lost Highway »* [Émission de radio], Franceinfo.fr, 26/05/2021, (consulté le 6 avril 2024).

chanteur à ses audiences et qui ouvrira la voie à l'analyse des réactions via les captations en concert ou les commentaires des critiques observateurs (aussi bien pour le chercheur, l'exégète ou l'auditeur). Tout le parcours devient une immense bibliothèque sonore à étudier. Si le public joue son rôle, permettant au chanteur d'aller à sa guise dans tous les répertoires expérimentés jusque-là ou à explorer dans le futur, continuant ainsi à découvrir les possibles des musiques populaires et commerciales, le but est de « suivre [cette] marge étroite, pour rester en contact avec quelque chose une fois que vous l'avez créée » (Davidson, Fishel, 2023, 267). La donne change, comme nous l'avons noté avec la Tournée *Rough and Rowdy Ways* 2021-2024, un tour à la liste figée (si ce n'est le moment hommage ou *covers* aux artistes nés dans les villes que la tournée visite), avant que le concept initial ne reprenne son déroulé traditionnel au printemps 2024.

La vulnérabilité – après l'inhabitude – offre des tranches de vie partageables et tout ce qui a été dit a pu être contesté dans cette architecture de transformations successives. La réflexion de Leonard Cohen sur la complexité et sur la non-reproductibilité est intéressante : « Si on peut vraiment se tenir au centre de sa chanson, habiter cet espace et défendre la complexité de ses propres émotions, alors tout le monde sera heureux[1053] ». Rappelons l'importance accordée de tout temps à la première prise en studio qui est le principe même de la performance en concert. Cette aura de familiarité fidélise un public curieux de mises en situations dont ni l'un (l'artiste) ni l'autre (le public) n'ont les clés. Depuis trente-sept ans l'idée ne serait-elle pas de retirer un à un les masques accumulés les trente années précédentes ?

6.1.2 Trois chansons aux filtres des publics

Blowin' in the Wind l'universelle peut contenir tous les carcans du monde quand *Visions of Johanna,* dans sa suffocation, peut devenir un chant libre. *Gotta Serve Somebody* contient aussi bien la soumission que la libération par la lucidité. Notons que chacune accompagne des lassitudes, des thématiques transversales, qu'il faudrait peut-être étudier dans un autre travail de recherche. Ce sont des chansons balises qui ne disent rien tout en disant tout : l'absence de significations précises permet la réappropriation de tous les publics (à divers degrés) : public de masse ou lettré et de niche, publics compartimentés (religieux ou country, gospel, de variété). Le coup de maître de Dylan est de les faire exister, tous ensemble ou à tour de rôle.

Les chansons étudiées aux chapitres V et VI sont transformées par les réinterprétations, par les arrangements et par les circonstances de la performance. Dylan pense la corporéité de la chanson, en refusant de la laisser à l'état de genèse (celui de son enregistrement). Il entend

[1053] GELLER, Dan, GOLFFINE, Dayna. 2021. *"Hallelujah»: Leonard Cohen. La musique de nos vies*, Documentaire, Arte VOD-DVD.

rendre la malléabilité et la plasticité de la chanson dans la perspective de la musique populaire traditionnelle, laquelle se réinvente au fur et à mesure, survit au créateur reconnu ou anonyme. Une bonne chanson subsiste si elle continue à être chantée. Et le créateur, lui-même, doit s'appliquer l'adage sous peine de ternir son objet. En appliquant les théories de Calvet au Dylan de la scène, la rencontre musique/langue évolue et modifie la partition originale. Elle exhume cette des lectures sans cesse recommencées[1054]. Les propriétés duratives, rythmiques et mélodiques transforment la sémantique (Calvet, 1981, 32-33),

Ainsi, *Blowin' in the Wind*, *Gotta Serve Somebody* et *Visions of Johanna,* aux significations aussi ouvertes que possibles, mais qui pourraient tout aussi bien tomber à plat (parce qu'elles sont banales et sublimes[1055] à la fois comme le dit Marcus), retrouvent leurs vitalités originelles par le mouvement. Les publics d'hier et les suivants ne peuvent en épuiser le sens. L'artiste contraint le public à revenir dans les salles de spectacles, non pour réciter mais pour redécouvrir ce qu'il croyait connaître, sous d'autres facettes ou éclairages.

Bob Dylan, nous semble-t-il, aura consenti à la chanson et à la scène par la fuite. Tel un Zampano, la vie sur la route ressemble à un paravent aux formes de l'existence. Et si les temps ont changé comme il le chante souvent, les choses, elles, ne changent pas. Au début des années soixante, il s'inventait des vies de musiciens itinérants dans des cirques improbables. Anticipait-il déjà ce que serait sa vie de saltimbanque ou bien s'est-il décidé un jour à poursuivre ces/ses fictions, qu'il servait à ses amis journalistes ou auditeurs de l'époque ? Ne ressemble-t-il pas aujourd'hui à un artiste dépositaire des cycles des musiques du continent américain, offrant aux salles du monde une étrange familiarité ?

Pour ce travail, nous avons utilisé principalement, les vidéos *YouTube*, la plupart postée par des fans. Le chanteur est filmé depuis la salle, ce qui ne permet pas de voir les audiences. Certaines vidéos ne montrent qu'une image fixe. Toutefois, la qualité brute et relative de ces postages permet d'entendre les réactions de la salle et de se faire une idée assez précise de la sociologie en place réactive ou pas. Les analyses, chanson par chanson, se trouvent dans les tableaux récapitulatifs en fin de chapitre.

[1054] Le concept apparaît dans un livre d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, en 1962

[1055] Suze Rotolo écrivait que Dylan avait « un étrange talent pour compliquer les choses simples et sanctifier le banal, un don de poète » (*Légende N°17 ,* 2025, 35). Les chansons des droits civiques « sur le conflit et la justice, la vérité et le mensonge pouvaient être sublimes et banales en même temps » (Marcus, 2013, 18). Robert Martin fait un parallèle entre la chanson et sa peinture : « ce qui semble insignifiant devient alors significatif » .(légende n°17, 2025, 79-80).

6.2 *Blowin' in the Wind* et ses publics : des ré interprétations au fil des six décennies[1056]

Existe-t-il une version précise autour des habits que *Blowin' in the Wind* a revêtus : la chanson étant d'abord folk et « engagée », puis *Mainstream* et country-rock, puis gospel, puis sudiste (…), se parant ainsi des vêtements de l'Amérique ? Dylan en a changé le tempo, le rythme, l'intonation et la voix. Est-elle pour autant l'expression d'une co-construction ou au contraire d'une recherche personnelle ? Toujours est-il qu'au fil des temps, le chanteur altère, réorganise ou dépoussière ses arrangements, ses rythmes et sa mélodie afin de lui prêter d'autres vies, toujours en recherche de « réseaux sous-jacents signifiants » (Berman, 1985/1999, 68-69) vers des intertextualités renouvelables.

Titre	Album/Année	Première interprétation	Dernière interprétation	Nombre total d'interprétation en concerts
Blowin' in the Wind	***The Freewheelin' Bob Dylan* 1963**	**1962**	**2019**	**1585**

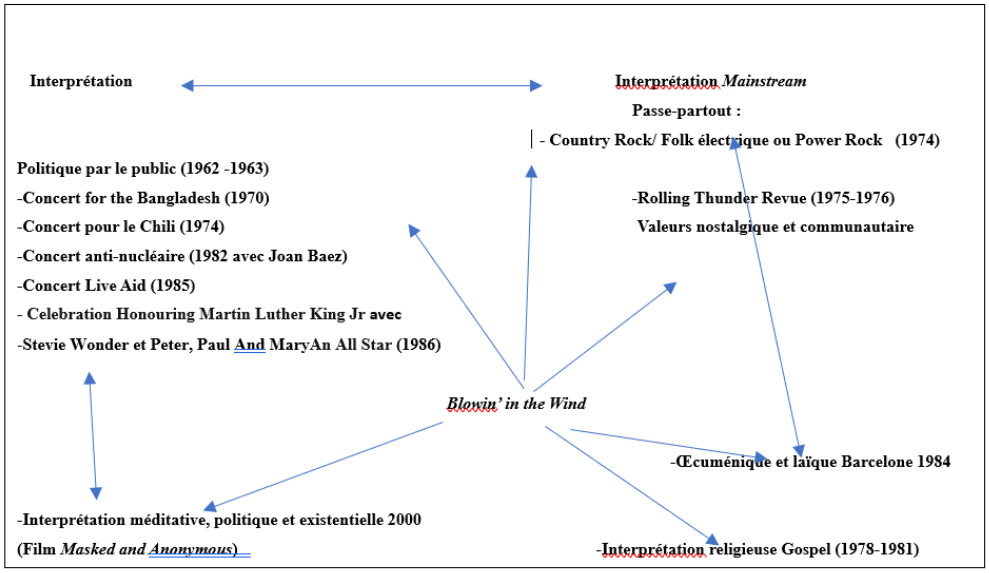
« Occurrences de *Blowin' in the Wind* depuis 1962-2019 »

Tableau 5

Sachant que le public afficherait sa satisfaction dès les premières notes ou mots à peine reconnus de *Blowin'in the Wind,* il fallait déspatialiser et détemporaliser la chanson iconique pour lui donner un corps nouveau, ce qui fait dire à Marcus l'avoir entendu de « manières douce, contemplative, féroce, hésitante, précise, négligente » (*Le Monde Hors-série*, 2011, 64). Pour cela, la technique utilisée n'a encore que peu à voir avec l'univers folk puisqu'elle lorgne plutôt vers le jazz, voire les tics langagiers des poètes Beat, lesquels « [utilisent] souvent les mêmes accords [sur] une mélodie différente de l'original, à la manière des jazzmen Be-bop[1057] » (Carrera, 2017, 10).

[1056] Voir l'annexe IV Chansons interprétées en concert entre 1962-2024 : nombre d'occurrences

[1057] « Spesso usa gli stessi accordi con una melodia differente dall'originale, come facevano i jazzisti Be-bop. Ma cio' che cambia continuamente è la voce » (Carrera, 2017, 10) Traduit par nous.



« Styles et genres : les couleurs données à *Blowin' in the Wind* »

Tableau 6

6.2.1 Liste des interprétations de Blowin' in the Wind

Année	Enregistrement originel Lieux de concert	Formation	Durée	Particularités, interférences, break	Public Composition (DVD Youtube)
9 juillet 1962	***The Freewheelin' Bob Dylan* 1963**	**Album acoustique Dylan Guitare /voix harmonica.**	**2 : 46**	**Producteur John Hammond (issu du monde du jazz)**	**Disque. Columbia Record Studios[1058] New-York**
1er août 1971	*Concert for the Bangladesh*[1059] Madisson Square Garden New-York	Dylan (chant, guitare, harmonica), George Harrison (guitare électrique et choeur) Leon Russel (Basse, Choeur) Ringo Star (Tambourine)	**3 :30**	L'harmonica introduit la chanson en faisant tourner les couplet/ refrain. La voix est réverbérée. La voix est fortement nasalisée et perchée. La chanson est accélérée par rapport à l'original. Une guitare fait le contrepoint ou joue les arpèges.	**DVD /film sur *Youtube*** Public de soirée de bienfaisance (40 000 personnes). En 1972 les deux concerts sont publiés en film et triple album. L'ovation fulgurante : Dylan n'était pas attendu. Le public est bruyant et applaudit longuement entre les chansons. Le public reprend le refrain.
13 et 14 février 1974	Tournée *Before the Flood* Forum de Los Angeles	Dylan (Guitare chant) Robbie Robertson (guitare), Rick Danko (chant/Basse), Richard Manuel (piano), Garth Hudson (Claviers), Levon Helm (batterie)	**4: 31**	La plage est un montage sur le disque *Before the Flood* Chorus de Robbie Robertson après la deuxième partie strophe/refrain. Le chant est énergique, trop volontariste. Le coté hymne est révélé, plébiscité par le public. La chanson se termine de manière abrupte.	**Double album *Before the Flood*[1060]** Dernier titre de la prestation. La clameur accompagne le chanteur comme une libération. Puis le son fort couvre l'unisson du public sur le refrain chanté par Dylan

[1058] *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.
[1059] SWIMMER, Paul.1972. *The Concert for Bangladesh*, Londres Apple Corps.
[1060] *Before the flood,* Asylum/ Réédition Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1974.

23 mai 1976	*From Hard Rain TV Special Fort Collins* [1061]	Dylan Joan Baez (Guitare et voix)	**3 :22**	Le jeu de guitare en strumming[1062] est accéléré En écho, nous pouvons déceler un son *Rogue folk*, fusion musicale entre folk et punk rock.	**Télévision et Post vidéo *YouTube*** DYLAN, Bob.1976. *Rolling Thunder Revue 1975-1976 Full Concert*, Video HD - Hard Rain Tv Special, Broadcast/Dailymotion. La version saccadée enlève le côté solennel de la chanson. Elle est jouée comme une vieille chanson folk. Le sens des paroles bousculées (la litanie) par l'interprétation passe en arrière-fond.
mars 1978	Nippon Budokan Hall Tokyo Coffret *Bob Dylan – The 1974 Live Recordings* (coffret de 27 albums relayant la tournée 1974 Bob Dylan /The Band), Columbia Records et Legacy Recordings, 2024**.**	Rob Stoner (Basse), Steven Soles (guitare chant) David Mansfields (Madoline), Ian Wallace (Batterie), Bobbye Hall (Percussion) Billy Cross (guitare) Alan Pasqua (Keyboards Piano) Helena Springs, Debi Dye, Jo Ann Harris (Choeur)	**4 :33**	Piano et batterie servent d'ouverture. Le chœur entre sur le premier refrain ainsi que tous les instruments. Les couplets 2 et 3 sont intervertis Les arpèges *impressionniste*s du piano et le chœur dominent la perception de la chanson. Le pont musical avec la deuxième partie est joué plus fort. Le chant est très détaché, chaque parole prononcée avec application. Dylan monte dans les aigus sur le refrain appuyant inversement sur un sentiment de résignation.	**Post *YouTube* Album de 1978** *Bob Dylan at Budokan*, Columbia Records C2/ 36067, prod. Don DeVito, New York, 1978. Le public japonais écoute religieusement. La perception cérémoniale du moment l'emporte. Le refrain est répété deux fois à la fin, sur un *strumming* de mandoline.
11 mars 1981	*Live in London Trouble No More:* The Bootleg Series, Vol. 13 / 1979-1981	Fred Tackett (guitare), Steve Ripley (guitare), Willie Smith (clavier), Tim Drummond (basse), Jim Keltner (batterie), Clydie King Carolyn Dennis Regina McCrary (choeur)	**5 :00**	Gospel *a cappella* dans la première strophe. Puis la chanson devient un titre country gospel. La voix est implorante Les aigus sont privilégiés	**Disque Live in London [1063]. PostVidéo *Youtube*** Acclamation d'un public rock. L'assistance religieuse est noyée dans la masse du public dylanien en Europe.
28 juin 1984	Mini Estadi Barcelone	Mick Taylor (guitare), Ian McLagan (claviers), Gregg Sutton (Basse), Colin Alle (Batterie) et Carlos Santana	**5 :13**	Les musiciens jouent avec ferveur et le public répond dans l'enthousiasme. Il y a une excitation palpable.	**TV3 tournée 1984 (le disque Real Live[1064] 1984 chroniquera la tournée)** Espagnole [1065] : Est-ce que Dylan se sait filmé et fait des efforts promotionnels ? La co-construction est visible et audible, chacun partageant le moment de complicité assez unique chez Dylan.

[1061] DYLAN, Bob.1976. *Rolling Thunder Revue 1975- 1976 Full Concert*, Video HD - Hard Rain Tv Special, Broadcast/Dailymotion.
[1062] Le *strumming* consiste à attaquer toutes les cordes de la guitare en n'en laisser sonner qu'une ou deux à la fois.
[1063] *The Bootleg Series, Vol. 13: Trouble No More 1979–1981 (deluxe edition) (Live),* Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2017.
[1064] *Real Live,* Columbia Records, New York, prod. Glyn Johns, 1984.
[1065] TV3, « Bob Dylan Carlos Santana- 28 juin 1984, Barcellona (final) » [Vidéo], YouTube, URL Live 94 Barcellona '84 4° (YouTube.com)

13 juin 1985	Philadelphie *Live Aid*	Ron Wood, Keith Richard, Bob Dylan (Guitares)	**4:45**	Dylan casse une corde de sa guitare (et Ron Wood lui donne la sienne). Le son est anarchique et les retours du son sur scène ne semblent pas optimaux. On sent une certaine impréparation	Télévision /Mondovision 92 000 personnes dans le stade de Philadelphie. Décalage entre Dylan et le public du *Live Aid* Les trois musiciens rassemblent une autre génération.
23 septembre 2000	**Cardiff**	Larry Campbell (guitare, banjo violon, mandoline) Charlie Sexton (guitare), Tony Garnier (Basse) David Kemper (Batterie),	**4:36**	La chanson est ralentie sur les couplets pour marquer les interrogations. L'ambiance est mexicaine sur les couplets qui s'envolent dans les aigus. Les guitaristes chantent le refrain et font des contrepoints, qui lui rendent sa solennité première. Le solo de guitare de Dylan après le deuxième couplet/refrain est quelconque voire médiocre puis est sauvé par la mandoline.	**Vidéo *Youtube*[1066]** L'excitation du public dans les refrains, Préalablement préparés par le groupe pour mettre à l'apogée l'expression : *Blowin'in the Wind* étirée jusqu'à la rupture vocale.
12 avril 2019	**Paris, Grand Rex**	Dylan (piano), Matt Chamberlain (Batterie), Bob Britt (guitare), Tony Garnier (Basse), Donnie Herron (mandoline, violon, banjo), Charlie Sexton (guitare).	**5 :25**	Dylan au piano. Le chanteur roucoule les couplets et le refrain sur un rythme de valse. Le violon donne à la chanson de faux airs d'une musique Irlandaise. Ce qui pressait avant n'a plus d'intérêt. Le temps ne semble plus jouer contre la chanson mais simplement l'accompagner.	**Vidéo *Youtube*[1067]** Le public est calme, assis et écoute sagement. Dylan et le groupe prennent le temps de s'installer dans la musique puis déroulent la mélodie et le chorus de la fin, que chacun partage simultanément.

« Analyse des interprétations au cours des décennies »

Tableau 7

Nous avons donc sélectionné les versions des années 1967 (dans la cave de Woodstock), 1971, 1974, 1975-1976[1068], 1978, 1981, 1984, 2000, 2019. Dans la rétrospective discographique, les versions sur disque de 1963 font entendre « une voix, tout en litote émotionnelle » [selon *The Village Voice*] (Hajdu, 2018, 221) puis la retenue lors de son passage dans l'émission télévisée de Henry Faulk[1069] le 4 mars 1963. Sur le *Bootleg* des *Basement Tapes*[1070] (de 1967, sorti en 2014), Dylan et the Band s'essaient à une tournure expérimentale soul et country rock chaloupé de la chanson de six minutes trente-cinq secondes. Les paroles sont étirées sur les nappes d'orgue Hammond. Parfois un piano Honky Tonk s'élève, les chorus de Robbie Robertson soutiennent l'expérimentation. Les versions du *Concert for Bangladesh* (1971) ou lors de la *Rolling Thunder Revue* (1975) avec Joan Baez, jouent sur le registre

[1066] JUSTGEORGEOUS, « Blowin 'in the Wind Live 23 Septembre 2000 Cardiff» [Vidéo]. YouTube. URL: Bob Dylan (FANTASTIC) "Blowin' in the Wind" LIVE 23 Sept 2000 Cardiff - YouTubeConcert Cardiff.

[1067] SPOOR, John, «Blowin' in the Wind 12 April 2019 Grand Rex Paris» [Vidéo], YouTube, URL: Concert Paris https://www.YouTube.com/watch?v=1xIKX1TzAFQ

[1068] Duo paru également sur l'album *Rare, Live and Classic* de Joan Baez (1993) avec *Mama, You Been on my Mind* et *Troubled and I Don't Know Why.*

[1069] MARCUS, Greil, 2018. *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Trad. Guillaume Godard, Paris, Editions Allia, p.17

[1070] *Blowin' in the Wind* · Bob Dylan · The Band, *The Basement Tapes Complete: The Bootleg Series, Vol. 11* ℗ Originally recorded 1967 & released 2014.

politique et le souvenir nostalgique sous le couvert du communautarisme de Greenwich Village du début des années soixante. La proposition tendue et country rock de 1974 modifie la perception de la chanson à un hymne *mainstream.*

Nous commençons notre étude fouillée avec la version de 1974 car Dylan la laissera en friche après l'année 1964 (à l'exception des expérimentations des *Basement Tapes* ou des enregistrements avec George Harrison).

6.2.1.1 La version 1974. Forum de Los Angeles les 13 et 14 février 1974

Publiée dans le double album rétrospectif de *Before the Flood*[1071] avec The Band [Robbie Robertson (guitare), Rick Danko (chant/Basse), Richard Manuel (piano), Garth Hudson (Claviers), Levon Helm (batterie)], la version s'oppose clairement aux années soixante. Le public ne fait aucun effort pour comprendre l'artiste car les intentions sont claires. Le chant est écorché, autour des « tempos, mélodies et [des] phrasés modifiés » qui ne sont pourtant pas faciles à aborder (Marcus, 2013, 91). De la *grinta* vocale des interprétations mordantes, nerveuses, rageuses chevauchant la partition de manière imprévisible (cf. Tournée 1974 dans le chapitre 3.1), en totale inadéquation avec l'original, Shelton y entend le son presque *Heavy Metal*. Cette tournée d'hiver, après huit ans d'absence scénique, se joue sur et de l'énergie (censée fêter les retrouvailles) mais dérange les protagonistes sur scène. L'introduction aux tempos modifiés annonce le rythme syncopé et l'importance de la batterie de Levon Helm. Si elle aide le chant, créant de l'unicité entre les musiciens, elle dénature quelque peu la chanson. Mais le public s'en satisfait ou jouit de l'instant de célébration, dans un pays qui vit l'agonie de sa présence au Sud-Vietnam.

Est-ce que ce rendu scénique fait écho à la perplexité d'un chanteur, d'habitude distant et qui cependant s'emploie à faire plaisir ? Ce tour de passe-passe en 1974 joue donc au détriment du sens originel. Dylan en crachant (ou expulsant) sa version à la face du public, contourne, hurle ou tord la mélodie, renversant le silence métaphorisé au sein de *Blowin' in the Wind* dans le tumulte.

En refusant la copie conforme Dylan cherchait-il « quelque chose à l'état brut, dérangeant, déroutant, pas évident à aimer » (Marcus, 2013, 93)? Est-ce que la provocation domine ou alors un ras-le-bol au consentement aux désidératas du public ? À partir de 1974 et jusqu'aux années 2000 (exceptée l'année 1978), la chanson, au tempo souvent accéléré, perd de sa valeur intonative pour exposer plutôt les faits dans les questions. Elle retrouvera par la suite sa valeur

[1071] *Before the flood,* Asylum/ Reedition Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1974.

méditative par la force des inflexions qui lui rendent sa portée première, et que Dylan se réapproprie pour l'amener plus loin ou ailleurs.

6.2.1.2 Les concerts au Nippon Budokan Hall de Tokyo de mars (1978) et la version du Live in London (1981)

Entouré d'un excellent groupe de scène [Rob Stoner (Basse), Steven Soles (guitare chant), David Mansfields (Mandoline), Ian Wallace (Batterie), Bobbye Hall (Percussion) Billy Cross (guitare), Alan Pasqua (Keyboards, Piano) Helena Springs, Debi Dye, Jo Ann Harris (Choeur), Dylan entreprend une tournée mondiale qui commence par une série de concert au *Nippon Budokan Hall Tokyo* en mars 1978.

La version de *Blowin' in the Wind* est un chef-d'œuvre de délicatesse (Scaduto, 1982, 334) qui préannonce le gospel et délivre pour la première fois la chanson de ses nostalgies. Dylan explique au journaliste Marc Rowland la jouer comme un *spiritual* (Chant religieux négro-américain d'inspiration chrétienne[1072]). Le public japonais écoute religieusement. La version majestueuse est soutenue par un chœur féminin délicat et décidé. Une des guitares n'est pas sans rappeler le son des albums de Bruce Springsteen des années 1975-1977. La musique calibrée échappe aux plages de liberté dylanienne habituelles, laissées jusque-là aux musiciens et au chanteur (ils jouent fidèlement une partition comme plus tard, avec les disques de reprises de l'après 2009). L'idée de la tournée 1978 n'est-elle pas d'éviter à son répertoire de se déprécier pour en montrer l'étendue musicale obstruée jusque-là par le texte ?

La période chrétienne est d'ailleurs symptomatique du rééquilibrage du texte au profit de la voix et de la musique. Est-ce que Dylan pense à la version de Stevie Wonder de 1966 dans un esprit de piano blues (gospel et impressionniste, secondé par le musicien de jazz Alan Pasqua), lorsqu'il transforme radicalement le morceau pendant cette tournée 1978 ? Avec la deuxième version résolument gospel de la chanson qui suit l'album *Saved* (1980) – cet album consommant la rupture avec le public fidèle, aussi bien dans les ventes de l'album que dans la désertification des salles – le chanteur réintègre une partie de son corpus laïque, pour ne pas perdre totalement le contact avec sa base. *Blowin' in the Wind* rejoint la *setlist* car le texte pouvait s'entendre dans son extension religieuse (Vanot, 2001, 56). La version du *Live in London* de 1981[1073] avec le chœur composé de Clydie King, Carolyn Dennis et Regina McCrary ainsi que de Madelyn Quebec s'inscrit dans la ferveur des églises évangéliques américaines. On entend un orgue d'église lointain. Dylan à l'unisson se fait discret. Les chanteuses, mises en avant, chantent *a cappella* d'abord le premier couplet lentement, avant que le maître de cérémonie ne se détache

[1072] « Spiritual », *Larousse.fr*, dernière notification le 11 avril 2024, définition de spiritual en musique - Recherche (bing.com).
[1073] *Trouble No More: The Bootleg Series, Vol. 13 / 1979-1981*

et porte le discours qui attend son *call and response,* dans une version country-rock très rythmée.

6.2.1.3 Les occurrences laïques et liturgiques : Europe 1984

L'interprétation la plus liturgique dans sa mouvance laïque est chantée à Barcelone en 1984 avec Carlos Santana[1074] sur un fond de folk et de country-rock. Le groupe de scène se compose de Mick Taylor (guitare), Ian McLagan (claviers), Gregg Sutton (Basse), Colin Alle (Batterie) et Carlos Santana. Rare exemple d'un Dylan faisant chanter le public comme une star américaine (lui qui dit ne pas comprendre pourquoi un public chanterait à l'unisson avec lui. Il ne répète pas moins de six fois le refrain à la conclusion - chacun des protagonistes refusant de laisser mourir l'instant). Carlos Santana intercale des chorus à deux reprises. Dylan insiste sur les syllabes des mots importants et chante avec une rare abnégation, vocalisant pour pousser le public à se prêter au chant. Le public communie dans l'extase, scandant la chanson tout du long comme le montre la télévision espagnole qui a filmé et retransmis l'évènement.

6.2.1.4 La version des années 1999-2004 : Cardiff, 23 septembre 2000[1075]

La version qui débute les années 2000[1076] conclut magistralement le film *Masked and Anonymous*[1077]. De toutes les versions, nous semble-t-il, elle représente l'essence de tout ce qui se joue de relations entre le chanteur et son histoire, entre le chanteur et ses publics, entre le chanteur et sa chanson. Jake Fate – personnage/chanteur du film sur le retour, proche de l'autofiction (tant le film portraiture les commentateurs/critiques, les audiences rétrospectives et les journalistes rencontrés par Dylan tout au long de sa carrière) – doit donner un concert dans une Amérique postapocalyptique, cupide et meurtrière. Le film combine dans la confusion les thèmes qui poursuivent Dylan : « la familiarité et l'aliénation de la société multiculturelle et multilingue, en même temps que l'inconfort et le malaise qui y sont présents » (Guillez, 2021, 477). *Blowin' in the Wind* rejoint cette trame d'une histoire américaine aux cicatrices sans réponse[1078]. Elle conclut le film et la bande sonore*,* résumé d'un espace qui se veut originel mais une terre de perdition, une nation fondée sur le racisme et la violence endémiques, cette Amérique qui l'a vue naître et qui le verra mourir comme il le chante dans *Not Dark Yet*[1079] en 1997. Dylan assis sur le siège arrière d'une voiture de police, perdu dans ses pensées, regarde

[1074] TV3, « Bob Dylan Carlos Santana- 28 juin 1984, Barcellona (final) » [Vidéo], YouTube, URL Live 94 Barcellona '84 4° (YouTube.com)
[1075] JUSTGEORGEOUS, « *Blowin 'in the Wind* Live 23 septembre 2000 Cardiff » [Vidéo]. YouTube. URL: Bob Dylan (FANTASTIC) "Blowin' in the Wind" LIVE 23 Sept 2000 Cardiff - YouTube
[1076] Elle paraît également sous cette forme dans *The Best of Bob Dylan, Volume 2* chez *Sony UK*, d'une durée de 7 minutes avec au chœur sur le refrain Charlie Sexton et Larry Campbell.
[1077] DYLAN, Bob, CHARLES Larry, *Masked and Anonymous,* USA, B.B.C film, 2003.
[1078] Dylan se moquant de lui-même ou des situations successives fait dire à Jack Fate, menotté et ramené en prison, d'un air détaché et serein de celui qui ne s'attend plus à rien : « J'ai cessé de vouloir tout comprendre il y a longtemps sur le fond sonore de *Blowin' in the Wind*
[1079] *Time Out of Mind,* Columbia/Sony Records, Prod Daniel Lanois, 1997.

devant lui ou bien fixe ce spectateur qui lui fait face depuis quarante ans. Ce public n'est pas là et en même temps il est partout. La chanson devient ce monologue et le leitmotiv d'une carrière qui va à sa fin, mais la route est toujours le lien entre le chanteur et l'altérité. Débarrassée de ces scories temporelles (des *sixties* et de ses possibles résurgences), elle atteint son but premier à savoir son universalisme. Elle ne tend plus à quoi que ce soit, la ramenant à ce qu'elle est d'immatérialité, ayant fait son chemin « devant le non-sens absolu des choses à quarante ans de distance » (Rainaud, 2009, 140). La maturité supplée l'idéal originel : « [laissant]la place au regret de quelqu'un de plus mûr » (Marcus, 2013, 381). La réussite de cette version (dans un cadre concret du cinéma et de l'histoire et son extension en public) est peut-être un aboutissement. Entre murmure et montée dans les aigus, le monologue du narrateur explicite peut-être d'une manière éclatante ce qui se cachait et se jouait sous les mots de 1962 :

> J'ai toujours été un chanteur et peut-être rien de plus. Parfois, ça ne suffit pas de connaître le sens des choses. On veut aussi connaître le non-sens des choses. Ça veut dire quoi de ne pas savoir ce dont est capable la personne qu'on aime. Tout bascule. En particulier, l'ordre bien établi des règles et des lois. La façon dont on voit est ce que nous sommes vraiment ? Vu d'un beau jardin tout paraît joyeux. Grimpez sur un plateau, vous verrez pillages et meurtres. La vérité et la beauté sont dans les yeux de celui qui regarde Ça fait longtemps que j'ai cessé de vouloir connaître le pourquoi[1080].

6.2.1.5 Paris, Grand Rex, 12 avril 2019 et la version studio pour relativiser les effets de la scène (2021)

La version de 2019 offre une vision *countrysante* avec un violon cajun et un rythme de valse, débarrassée de sa gravité de jadis. Elle concourt dans la catégorie des chansons de kermesse avec des flonflons, sous le ciel étoilé. Le phrasé est moins pressé et s'arrête un instant sur la finale des mots, comme si plus rien n'avait d'importance. Si ce n'est d'être surpris, d'être encore là pour l'interpréter, d'être là avec un public. Salle et scène partagent la sagesse du moment loin des passions d'hier. *Blowin' in the Wind* devient cette chanson naturelle dont l'enjeu est de conclure le concert, à peine un au revoir anticipé, avant que les protagonistes ne se quittent. Après tout, en 1994, la chanson est canonisée au *Grammy Hall of Fame*.

En 2021, Dylan offre une énième nouvelle version avec le son *Ionic Original Recording*[1081] arrangée par Piersante and Rachael Moore (avec T Bone Burnett à la guitare électrique, Stuart Duncan au violon, Dennis Crouch et Don Was aux basses), traînant ses mots sous une mandoline leader de Greg Leisz, à la recherche peut-être des anciennes occurrences de folklore, comme si cette période était maintenant non plus à la charge du chanteur mais du passeur et transmetteur (rôle assumé à partir de 1988), clôturant le cercle des possibles. Comme le

[1080] CHARLES Larry. 2003. *Masked and Anonymous,* Londres*,* British Broadcasting Corporation.

[1081] Cf nos analyses du projet *Shadow Kingdom* d'un concert sans spectateurs : HAR'EL, Alma, LEGGETT.2021. Cristopher, Shadow *Kingdom*[1081]*: The Early Songs of Bob Dylan*, Cupertino, Weeps /Apple TV+
Blowin' in the Wind (acetate)*,* Prod. Michael Piersante et Rachael Moore, enregistré à Los Angeles et Nashville, Greg Leisz (mandoline), Stuart Duncan (violon), Dennis Crouch (basse), Don Was (basse), Burnett (guitare électrique) et mixé par Michael Piersante, 2021.

remarque John Spoor[1082] dans son commentaire de présentation sur *Youtube,* le refrain est toujours aussi « impénétrablement ambigu : soit la réponse est si évidente qu'elle vous saute aux yeux, soit la réponse est aussi intangible que le vent ». En 2021[1083], la chanson n'a plus besoin de public pour vivre son mythe. Dylan la chante dans ses oripeaux et avec fragilité pour la redonner à sa création de *coffee shop* de Greenwich Village soixante ans auparavant.

6.3 Quelques-unes des 702 versions de *Gotta Serve Somebody depuis* 1979 : la frénésie des révisions.

Titre	Album/Année	Première interprétation	Dernière interprétation	Nombre total d'interprétations en concert
Gotta Serve Somebody	***Slow Train Coming* 1979**	**1979**	**6 avril 2024**	**702**

« Occurrences de *Gotta Serve Somebody* depuis 1979 »

Tableau n° 8

Tableau récapitulatif *Gotta Serve Somebody*

Année	Lieu de concert	Formation	Durée	Particularités interférences, break	Public Composition (DVD *Youtube*)
Mai 1979	Enregistrée au Muscle Shoals Sound Studio, Sheffield Alabama	Mark Knopfler (guitare) Pick Withers (batterie) Tim Drummond (basse) Mickey Buckins (percussions) et le Muscle Shoals Horns: Lloyd Barry, Ronnie Eades, Harvey Thompson, Harrison Callway JR. (cuivre) , Barry Beckett (piano/orgue), Carolyn Dennis, Helena Springs, Regina Havis (Choeur)	**5 : 25**	Pas d'harmonica.	Disque Columbia[1084] **Album** *Slow Train Coming,* Columbia Records–FC 36120, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1979.
27 février 1980.	Live at the Grammys Shrine Auditorium, Los Angeles[1085]	Fred Tackett (guitare) Spooner Oldham (clavier) Tim Drummond (bass) Terry Young (clavier) Jim	**6: 22**	Annonce du Gospel Tour Les harmonies vocales des choristes sur le premier pont et en contrepoint, les *calls and responses* du blues.	**Vidéo *Youtube* et Télévision** QURESHI, Robina, « Bob Dylan Gotta Serve Somebody

[1082] SPOOR, John, «*Blowin' in the Wind* 12 April 2019 Grand Rex Paris» [Vidéo], YouTube, URL: Concert Paris https://www.YouTube.com/watch?v=1xIKX1TzAFQ
[1083] CASSERLY, Mark, «*Blowin' in the Wind* (Enregistrement original ionique rare de 2021) [Vidéo], YouTube, URLBob Dylan - Blowin' In The Wind (Rare 2021 Ionic Original Recording) (YouTube.com)
[1084] *Slow Train Coming,* Columbia Records, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1979.
[1085] QURESHI, Robina, « Bob Dylan *Gotta Serve Somebody* the Grammys February 27,1980 Shrine Auditorium Los Angeles», [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan Gotta Serve Somebody Live at the Grammys February 27, 1980 Shrine Auditorium, Los Angeles (YouTube.com)

		Keltner (batterie) Regina Mcrary, Helena Springs, Mona Lisa Young (background vocals), un choriste non est cité.		L'intervention d'un harmonica qui joue sur la justesse et le faux témoigne de la puissance expressive du groupe. Cela donne une impression de plénitude. Les musiciens semblent prendre plaisir à choquer la salle. Avec la perversité qui le caractérise[1086], Dylan change quelque peu le texte pour l'adapter au milieu. La voix, moins résignée est plus inspirée que sur l'album. Il répète trois fois le refrain à la fin de la chanson pour marteler le message.	the Grammys February 27,1980 Shrine Auditorium Los Angeles », [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan Gotta Serve Somebody Live at the Grammys February 27, 1980 Shrine Auditorium, Los Angeles (*youtube*.com) Le public est constitué du gratin de la musique et du monde des arts américains et internationaux. L'accueil de cette performance ironique est triomphal. Pour le tour gospel en 1980, la polémique ou la perplexité avec le public est patente : Des gens protestent, alors que les « Born Again Christians » le soutiennent La prestation du 27 février 1980 annonce le déroulé à venir.
Juillet 1987	Stadium Anaheim[1087].	The Grateful Dead : Jerry Garcia, Mickey Hart, Bill Kreutzmann, Phili Lesh, Bob Weir. Les guitaristes interviennent vocalement sur les refrains	**5:42**	Par rapport au *Gospel Tour*, la version donne une certaine impression de langueur. Bob Weir applique un rift de guitare lancinant. Weir et Garcia sont très présents sur le refrain. Après le chorus de guitare, les trois musiciens chantent sur une échelle de son des mots « *serve somebody* » répétés plusieurs fois. Le vers sur *Lord* est moins prononcé. La chanson se finit de manière anarchique. Elle se conclut exactement sur des sons de guitares acoustiques, mêlés à la ponctuation des notes de Jerry Garcia.	**Vidéo *Youtube*** de la Tournée Dylan Grateful Dead[1088]. SHENK, Liam, « Dylan/ The Dead – Gotta Serve Somebody (7-10-1987 at John F Kennedy Stadium) » [Vidéo], *Youtube,* URL Grateful Dead - Gotta Serve Somebody (7-10-1987 at John F Kennedy Stadium) (youtube.com) Le public est un mélange du public Dylanien *mainstream* et du public du Dead. Le public est en retrait et n'applaudit qu'à la fin.
14 octobre 2019	Palo Alto Californie *Frost Amphitheatre*[1089]	Dylan (piano) Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (pedal	**7 :25**	Tempo rapide d'un rockabilly. Le chanteur entame les vers avec conviction.	**Vidéo *Youtube*** SAM, Georgia, « Palo Alto :

[1086] HEYLIN, Clinton. 1996. *Bob Dylan: A Life in Stolen Moments Day by Day 1941-1995,* New York, Schirmer Books Publishing.

[1087] Stadium Anaheim

[1088] SHENK, Liam, « Dylan/ The Dead – *Gotta Serve Somebody* (7-10-1987 at John F Kennedy Stadium) » [Vidéo], *YouTube,* URL Grateful Dead - Gotta Serve Somebody (7-10-1987 at John F Kennedy Stadium) (YouTube.com)

[1089] SAM, Georgia, « Palo Alto : California le 14/10/2019 » [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan - Palo Alto, California - 10/14/2019, Complete Show (YouTube.com)

		Steel, violin), Bob Britt (guitare), Tony Garnier (basse), Matt Chamberlain (batterie).		Les guitares dominent le chorus et la batterie.	California le 14/10/2019 » [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan - Palo Alto, California - 10/14/2019, Complete Show (youtube.com) Ovation à la fin de la chanson. Le public semble apprécier l'esprit volontaire de la version et le rythme endiablé de la musique.
25 juillet 2001	Lancaster[1090]	Larry Campbell (guitare, banjo violon, mandoline) Charlie Sexton (guitare), Tony Garnier (Basse) David Kemper (Batterie), Dylan (Piano).	**5:05**	Le riff lourd de la guitare domine sur une rythmique pesante. Les mots sont bousculés. Les ponts musicaux au milieu et à la fin de la chanson renforcent ce sentiment.	**Vidéo *Youtube*** HILDA, Irene, « Bob Dylan Live Gotta Serve Somebody, Lancaster, 2001 » [Vidéo], *Youtube,* URL Bob Dylan live, Gotta Serve Somebody, Lancaster 2001 (youtube.com) La musique chaloupe, ce qui renforce le sentiment de satisfaction de l'auditeur.
13 juin 2023	Tournée *Rough and Rowdy Ways*, Grenade[1091]	Bob Britt, Doug Lancio (guitares) Charley Drayton (batterie), de Tony Garnier (basse) Donnie Herron (multi-instrumentiste), Dylan Piano	**5:50**	Version de *Honky Tonk*. Les deux premières minutes s'approchent d'un gospel ralenti. Le riff de la guitare donne l'élan au morceau. Les paroles se perdent dans la puissance de l'orchestre. L'impression de désordre domine. La fin des refrains est suivie d'un gimmick musical. Dylan martèle les accords au piano qui dénotent de la mélodie.	**Vidéo *Youtube*** MOTH, Nightly, « Gotta Serve Somebody. Granada, Espagne. 13 octobre 2023 » [Vidéo], *Youtube,* URL Bob Dylan — Gotta Serve Somebody. Granada, Espagne. 13 June, 2023. stereo recording (youtube.com) Le public est sagement assis et remue sur sa chaise.

« Analyse des interprétations au cours des décennies »
Tableau n° 9

Les chansons de Dylan, même les plus linéaires, ne disent jamais entièrement ce qu'elles disent. Est-ce qu'il propose ou impose *Gotta Serve Somebody*[1092] à ses publics ? Comment le dénigrement devient libératoire ? Lors des millésimes du *Never Ending Tour,* le chanteur l'a présentée comme « une de [s]es chansons antireligion » (Guillez, 2021, 404), alors qu'il

[1090] HILDA, Irene, « Bob Dylan Live *Gotta Serve Somebody*, Lancaster, 2001 » [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan live, Gotta Serve Somebody, Lancaster 2001 (YouTube.com)
[1091] MOTH, Nightly, «*Gotta Serve Somebody.* Granada, Spain. 13/10/2023 » [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan — Gotta Serve Somebody. Granada, Spain. 13 June, 2023. stereo recording (YouTube.com)
[1092] Il ne la joue pas entre 1991 et 1998. Après 2001, la chanson connaît des changements fréquents de paroles (Guillez, 2021,465).

présentera *Gate of Eden* (chanson de 1965 sur *Bringing It All Back Home)* comme une de ses chansons bibliques (Guillez, 2021, 404-405). Est-ce juste une « ironie mordante des multiples tromperies du monde[1093] » (Scaduto, 1972, 348) ?

Gotta Serve Somebody est unique parce qu'elle supporte toute sorte de réécritures, sans que cela gêne sa perception globale. La chanson passe de sa dimension rigoriste à sa désaliénation ou désacralisation vers des aspirations *mainstream.* Au fur et à mesure, le public s'en satisfait et fait sien la chanson sans les oripeaux chrétiens. Mais force est de constater que la magie des performances de 1979-1980 disparaît au profit d'un plébiscite tiède, le message premier instaurant une sincérité qui fait défaut pas la suite, nous semble-t-il.

6.3.1 La version des Grammys Awards[1094] (1980)

Avec une grande acuité, Paul Williams commente la série des quatorze concerts de novembre 1979 à San Francisco, remarquant que la fièvre se mêle à l'ardeur et à l'urgence, glossaires finalement tout à fait similaires pour évoquer la trilogie rock de 1966. La version de presque sept minutes[1095] que Dylan propose le 27 février 1980 au *Shrine Auditorium* de Los Angeles pour les *Grammys Awards* apporte un témoignage de la ferveur et de la performance du chanteur, supérieure vocalement à l'enregistrement du disque**.** Dylan, à peine la chanson enregistrée, fait déjà évoluer le texte, peut-être pour monter qu'il n'est pas dupe des habitudes du public choisi du 27 février 1980. La plasticité du thème de la servitude évident permet d'ouvrir sans cesse des situations nouvelles. Après tout, la chanson vise l'altérité et l'entièreté du genre humain. Elle évoque les dealers mondains, les fêtards et fumeurs de substances illicites, la richesse tout autant que la pauvreté, le mendiant ou les fakirs, les morts-vivants quelle que soit l'acception, les privilèges, ceux qui vivent de la soie et dorment dans la soie (concert de Toronto le 20 avril 1980). Les expatriés, les aveugles et les boiteux, les bonimenteurs se confrontent à la liste à la Nouvelle Orléans le 10 novembre 1981. Aux faîtes de la croyance, Dylan et le groupe d'accompagnateurs, les choristes font *groover* le morceau dans l'univers du blues et de la Soul, transformant, à peine publié, déjà certains mots du texte. Dylan et les musiciens[1096] veulent emporter l'auditoire par une puissance imposée. Le *timing* entre la basse de Tim Drummond, l'allant du chœur gospel (Clydie King, Regina Havis, Mona Lisa Yong) et du chanteur stimulent la performance. La technique d'harmonica (qui annonce les performances du *Never Ending Tour* déconnecté de la guitare) évolue, fleure le faux, le

[1093] « *Graffiante ironia degli inganni molteplici del mondo* ». Traduit par nous.
[1094] QURESHI, Robina, « Bob Dylan Gotta Serve Somebody the Grammys February 27,1980 Shrine Auditorium Los Angeles», [Vidéo], *YouTube,* URL Bob Dylan Gotta Serve Somebody Live at the Grammys February 27, 1980 Shrine Auditorium, Los Angeles (YouTube.com)
[1095] La production lui avait demandé de chanter un morceau standard de trois ou quatre minutes
[1096] Fred Tackett (guitare), Spooner Oldham et Terry Young (claviers) Jim Keltner (batterie)

presque dissonant épousant la menace mais occupant une place centrale. L'énergie et la verve déployées sont-elles un message ironique à l'auditoire dans la salle ? Sans aucun doute.

6.3.2 Version Grateful Dead, Stadium Anaheim, juillet 1987

Lorsque le disque concert de la tournée *Dylan and The Dead* retraçant les six concerts de la tournée paraît en juillet 1989, le groupe jouait un set de deux heures puis Dylan les rejoignait pour sa prestation. Le disque est produit par Jerry Garcia et John Cutler. Les critiques sont en grande partie négatives (un gâchis malgré ses promesses écrit le journaliste du *All Music*[1097] : « Des versions apathiques et sinueuses qui sont tout simplement ennuyeuses »).

La version de *Gotta Serve Somebody* dure cinq minutes quarante-deux. Les rythmiques élastiques du groupe sont bien adaptées au *rythme shuffle* du titre. La basse de Phil Lesh, la batterie et les percussions de Mickey Hart et Bill Kreutsmann amènent le *strumming* de guitare puissant (presque Funky) de Bob Weir. Le chant est nasalisé, très énergique et flottant. Les chorus de Jerry Garcia répondent au chant de Dylan. La chanson religieuse est devenue un blues. Les chœurs chantent d'une manière anarchique en *Call and Response*. La chanson se finit par un fade chœur, chant et guitare funk. L'urgence a disparu, le public du Dead occupant l'espace d'un mysticisme planant, issu du monde hippie aux antipodes du rigorisme religieux.

6.3.3 Version de Lancaster (2001)

Pour la version jouée de six minutes trente à l'été 2001 avec les musiciens de l'album « Love and Theft[1098] » : Larry Campbell (guitare, banjo, violon, mandoline) Charlie Sexton (guitare), Tony Garnier (basse) David Kemper (batterie), la chanson abandonne une partie de ses habits blues pour se parer d'un son résolument rock, de garage rock presque *hard rock* par endroits (avec la saturation des guitares autour d'un gimmick). Les corrupteurs, les infidèles en amour multiple, ceux qui ont la bougeotte et toujours sur la route, les élites comme ceux qui pensent avoir les pieds sur terre, les rêveurs comme ceux qui portent le fardeau, rejoignent la cohorte des asservis laïques ou en proie à la religion. C'est le retour d'un Dylan dans ses habits de bluesman urbain de Chicago pour le moins. Le texte est moins chanté que psalmodié, il se fait profane, évite la présence de Dieu, pour s'enraciner dans le domaine des hommes. Eyolf Østrem[1099] note que le chanteur modifie l'arrangement du refrain, le faisant traîner en longueur, ralentissant ainsi le rythme harmonique : au lieu de commencer le chant à « *It might be the devil »* sur la dominante (c'est-à-dire l'accord sur le cinquième degré de la gamme) et de

[1097] ERLEWINE, Stephen Thomas, « Dylan and The Dead», *All Music magazine,* mars 1989.
[1098] *Love and Theft,* Columbia Records /Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2001.
[1099] Voir ØSTREM, Eyolf. Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan, *https://dylanchords.com/*.

descendre rapidement jusqu'à la note clé, il construit une ascension qui ne va jamais plus haut que le quatrième degré de la sous-dominante[1100].

6.3.4 Version de Palo Alto (2019)

La version de Palo Alto en Californie de 2019 au *Frost Amphitheatre* de plus de sept minutes se fait rockabilly ou aux origines du genre. Le groupe constitué de Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (pedal Steel, violin), Bob Britt (guitare), Tony Garnier (basse), Matt Chamberlain (batterie) et de Dylan accélère le tempo, les paroles jetées et crachées. Mais la diction permet de discerner les mots du texte. C'est l'énergie du rock que le groupe recherche et explore. Le chanteur monte dans les aigus sur le refrain. Nous sommes revenus au temps des blues de Chicago des années soixante. Les guitares dessinent des figures brouillonnes qui rebondissent sur les paroles du chanteur. Le texte remanié[1101] est expulsé dans un langage plus joyeux : Dylan joue des images de personnages nouveaux et de situations dépréciatives des positionnements terrestres. Le contenu s'enrichit de nouveaux marqueurs sociaux : vous pouvez être un kamikaze, un joueur de hasard, un musicien de trou perdu, un privilégié dans une maison de retraite de luxe, avoir un nom d'apôtre, être un visionnaire ou un faussaire, un mystique ou un naïf, un jaloux, un avocat en attente de gloire, un fils à maman. Le public sagement adhère.

6.3.5 Tournée *Rough and Rowdy Ways*, Grenade, Espagne (2023)

Le groupe remanié, qui accompagne le chanteur sur la tournée *Rough and Rowy Ways,* se compose de Bob Britt, Doug Lancio à la guitare, Charley Drayton à la batterie, de Tony Garnier à la basse et du multi-instrumentiste Donnie Herron qui accompagne. La version de cinq minutes cinquante est ralentie sur le premier couplet/refrain comme dans la musique d'église. Les paroles sont détachées de la phrase. La voix du chanteur les scande sur la mélodie, au gré de son humeur. Dylan martèle le piano donnant une consonance défroquée au constat initial. Puis, le rock prend le dessus dans un faux rythme rapide qui s'étire sur la conclusion des vers. Les guitares aux sons stridentes. Tout est flottement et tourbillon, instrumentalement et vocalement. Le chanteur semble éloigné de ce qu'il raconte, juste envoûté ou enrôlé par les sonorités des mots et des syllabes jetés au vent. L'ensemble rappelle les rocks de 1983-1985 *Clean Cut Kid*[1102]*, Neighborhood Bully*[1103].

[1100] *Ibid.*
[1101] Palo Alto version, 14 Oct 2019: in ØSTREM, Eyolf. *Dylan Chords: The Complete Chords and Lyric of Bob Dylan*, https://dylanchords.com/
[1102] DYLAN, Bob*, Empire Burlesque,* Columbia Records, New York, prod Bob Dylan. Arthur Baker (Mixage), 1985.
[1103] *Infidels,* Columbia Records, New York, prod. Mark Knopfler, Bob Dylan, 1983.

6.4 *Visions of Johanna* et ses publics

Titre	Album/Année	Première interprétation	Dernière interprétation	Nombre total d'interprétations en concert
Visions of Johanna	**Blonde on Blonde 1966**	**1965**	**2018**	**216**

« Occurrences de *Visions of Johanna* 1965-2018 »

Tableau n° 10

Sans faire partie des chansons les plus interprétées en concert, *Visions of Johanna* est apparue à deux cent seize reprises dans les *setlist* entre le 5 février 1966 et le 19 août 2018. En 2001, il existait déjà « cinquante-trois versions alternatives du titre » (*Rolling Stone Hors-série,* 2025, 92). Sans recul appréciatif, les salles de février à mai 1966 sont déconcertées par ce qui se trame derrière les mots et les notes qui naissent devant eux : elles veulent comprendre. La voix étouffée, qui fait corps avec le texte, dans la réverbération impose un présentiel théâtral, art que Dylan loue dans le théâtre en général et dans le théâtre brechtien en particulier en 1963.

6.4.1 Tableau récapitulatif de *Visions of Johanna*

Année	Lieu de concert	Formation	Durée	Particularités, interférences, break	Public Composition (DVD *Youtube*)
1965 Premier titre "Freeze "out puis "Seems Like a Freeze Out" Enregistement 14 février 1966	Album enregistré au Columbia Music Row Studios, Nashville	Wayne Moss (guitare), Charlie Mac Coy (guitare), Bill Aikins (clavier), Joe South (basse), Kenneth Buttrey (batterie).	**7 :33**	Le palpitement de la chanson de la basse de Joe South donne son sens à la chanson **(**Margotin, Guesdon, 2015, 224).	**Album** *Blonde on Blonde*, Columbia Records C2L– 41(mono)/ C2S–841 (stéréo), New York, prod. Bob Johnston, 1966
17 mai 1966	*Free Trade Hall Manchester Concert du The "Royal Albert Hall" Concert (Live)* Sur le B*ootleg Series, Vol 14*, 1998.	Bob Dylan/ The Band : Robbie Robertson (guitare), Rick Danko (chant Basse), Richard Manuel (piano) + Michey Jones (batterie, percussion)	**8:08**	Version acoustique. L'harmonica intervient dans la litanie narrative du chanteur. Dylan va chercher les notes aiguës. La ligne mélodique est plus claire	**Post *Youtube*** [1104] et documentaires rocks Eat the Document[1105] et de Scorsese DYLAN, Bob, ALK, Howard, PENNABKER, D.A (éd Supplémentaire). 1972. *Eat the Document*, New York, ABC Television Stage 67, Distribution Pennebaker (Additional Editing). SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan No Direction Home [1961-1996]*, Los Angeles, Paramount. [1106] Le public chahute le chanteur dans la partie électrique mais la partie acoustique est écouté

[1104] Autre exemple des concerts de l'époque SHAWWNF, «Bob Dylan- Live in Sheffield England, 1966. » [Vidéo], *YouTube,* URL https://www.youtu.be/kbiNAEJopKE?si=2k2oy9mfdkwAZNG

[1105] DYLAN, Bob, ALK, Howard, PENNABKER, D.A (éd Supplémentaire). 1972. *Eat the Document*, New York, ABC Television Stage 67, Distribution Pennebaker (Additional Editing).

[1106] SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan No Direction Home [1961-1996]*, Los Angeles, Paramount.

					religieusement. Le silence est qualitatif.
5 février 1966	Westchester County Center. White Plains sur le coffret "Biograph 1985"			Voix, guitare, harmonica	*Biograph,* Columbia Records– C5X 38830, New York, prod Jeff Rosen, (cinq disques) cbs 66509, 1985. **Post *Youtube*** SWINGIN'PIG, Bob Dylan - Visions of Johanna (Live 1966) [Vidéo], *YouTube,* URL https://www.youtube.com/watch?v=uW9_2r3raHE Le silence entendu est empreint de religiosité. Le chanteur entraîne le public dans ses fantasmagories. L'auditoire retient son souffle pour ne rien perdre de l'instant présent. Salle et scène cueillent l'instant au diapason.
2 février 1974	Denver Tournée Bob Dylan and The Band[1107].	Dylan seul en scène	6:30	Version acoustique (Guitare/voix/harmonica). La voix métallique monte dans les aigus sur toutes les finales des vers. Il ne reste presque rien de la mélodie. Le tempo est trop accéléré et dénature les intentions premières de la chanson. L'harmonica conclut le titre. Impression que le chanteur veut se débarrasser de la chanson. Peut-être la teste-t-il à nouveau pour savoir	**Post *Youtube*** HILDA, Irene, « Bob Dylan live, Visions of Johanna, Denver 1974 early », [Vidéo], *YouTube* Bob Dylan live, Visions Of Johanna , Denver 1974 early (youtube.com) Le public manifeste son contentement à la fin de la dernière strophe. Jouée à une ou deux reprises, la performance semble être expérimentale pour évaluer son effet sur le public.
1976	Floride (ville non communiquée dans le post)	Dylan seul en scène	6:30	La voix est réverbérée et très en avant, le tempo légèrement accéléré. On entend davantage la mélodie (que dans la version de 1974). Elle est plus proche des intentions de 1966.	**Post *YouTube*** La *Rolling Thunder Review* (Deuxième acte) I'm firstamong equals, « Visions of Johanna, Floride 1976 », [Vidéo], *YouTube,* Bob Dylan live visions of Johanna Florida 1976 live (youtube.com) Le public exulte, dès le premier vers. Il réagit à la fin des strophes. Jouée à une ou deux reprises, la performance semble être expérimentale pour évaluer son effet sur le public. Clameur du public à la fin de la coda du dernier couplet et sur l'harmonica.
1er février 1990	Grand Rex Paris[1108]	Dylan seul en scène	**6 : 44**	Trois notes d'harmonica ouvrent la chanson. Le chant est compréhensible. Le chanteur accentue les moments forts de la structure rondo strophique Dès la deuxième strophe, il accélère le tempo et attaque résolument les vers. L'artiste prend plaisir à exécuter la chanson et la partage avec le public. Le strumming de la guitare est inspiré.	**Vidéo YouTube** NIGHTLY MOTH, « Visions of Johanna Paris 01/02/1990 » [Vidéo], *YouTube,* URL https://www.youtube.com/watch?v=kOhvKnGLBzM. Le public reconnaît tout de suite la chanson. Il réagit à chaque pause du refrain puis des phrases. C'est un public de connaisseurs qui écoutent avec acuité. La coda et l'harmonica (qui se perd dans les aiguës presque à la rupture) terminal emportent les suffrages.
9 mars 1992. **Changement épistémologique.**	Minneapolis, Minnesota	Bob Dylan (voix & guitare) Bucky Baxter	**6.51**	Rythme de boléro à la batterie puis de tambour de guerre ou de rythme de locomotive. Le son est discontinu, haché.	**Post *YouTube*** Le public silencieux semble étonné d'entendre la chanson et l'interprétation iconoclaste.

[1107] *Dylan and the Dead,* Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Jerry Garcia, John Cutler, 1987.
[1108] NIGHTLY MOTH, « Visions of Johanna Paris 01/02/1990 » [Vidéo], *YouTube,*
URL https://www.YouTube.com/watch?v=kOhvKnGLBzM.

La chanson n'est plus acoustique. Dylan ne la chantera plus en acoustique		(pedal steel guitare & electric slide guitare) John Jackson (guitare) Tony Garnier (basse) Ian Wallace (Batterie).		L'interprétation est toute dans le nez. Les phrases sont segmentées à l'excès. Le pont musical se change en jazz fusion. Le tempo bouge. Le dernier chorus lorgne vers sa forme hispanisante (qui sera la norme par la suite) avec une suite de notes empruntées à *To Ramona*[1109]. L'explication est révélée par un fan sur le Forum : « Ian Wallace - batteur de jazz et de rock, qui a aidé Dylan à interpréter les arrangements caractéristiques de *Street Legal* et *At Budokan* et des *Travelling Willbury's* : En fait, si l'on enlève la voix de Dylan, on dirait une jam jazz session[1110] »	Aucune réaction avant la fin quelques applaudissements. Ovation à la fin.
Portsmouth[1111]	24 septembre 2000	Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (pedal Steel, violon), Bob Britt (guitare), Tony Garnier (basse), Matt Chamberlain (batterie).	**8 :00**	Superbe version avec rendu semi-acoustique (qui devient la règle de la chanson). Les musiciens sont totalement dans le morceau. Le plaisir est palpable. La version très longue (le chorus de Dylan à la fin et la perception d'excitation sont évidents). La Ballade devient hispanisante, plus linéaire, réinventée. La voix est très nasalisée. La batterie souligne le jeu des guitares. Le chorus caractéristique de Dylan très/trop basé sur la gamme est discret.	**Post *YouTube*** JUSTGEOREOUS, « Visions of Johanna Portsmouth 24/09/2000 » [Vidéo], *Youtube,* https://www.youtube.com/watch?v=023M2te6NIk. Le public reconnaît la chanson dès la longue introduction**.** Ce public fidèle est au rendez-vous et la complicité se fait entendre entre la salle et la scène. Clameur et ovation. Dylan remercie le public.
15 juillet 2012	Nîmes[1112],	Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (pedal Steel, violin), Dylan (Piano), Tony Garnier (basse), Stu Kimball (Guitare) George Recile (Tambours, percussion) .	**6 :05**	La voix est très abîmée. La version *countrysante* fait place au piano de Dylan et à l'intervention de la guitare solo. Quelques approximations qui jouent avec les imprécisions ou imperfections du lieu et des personnages de la chanson. Impressions de linéarité et de douceur contemplative. La fin de la chanson est une fois saccadée. Ma fille me dit qu'elle a envie de pleurer.	**Post *Youtube*** HILDA, Irene, « Visions of Johanna Nîmes 15 juillet 2012 » [Vidéo], *Youtube,* https://www.youtube.com/watch?v=x20iuexj5_c. Le public estival *mainstream* dans le Sud de la France côtoie quelques dylanistes anglosaxons ou internationaux qui reconnaissent la chanson. Les non-spécialistes forment la multiplicité. Rien à voir avec un public expert. Presque aucune réaction à l'exposition des moments clés de la chanson. Mais des applaudissements chaleureux pour ce moment unique du concert.

[1109] *Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records, New York, prod. Tom Wilson, 1964.

[1110] @blackcrow7049 "This 'Visions of Johanna' was arranged by Ian Wallace, the great jazz & rock drummer, who helped Dylan to performed the characteristic arrangements on Street Legal and At Budokan. And with Travelling Willbury's too. In fact if u take away Dylan's voice, it seems a jam jazz session. He was one of greatest drummers not only with Dylan or with King Crimson, one of the greatest all time. And this selection of Visions of Johanna is a very good one that he deserves. Thanks, in his name (and mine too) Georgia Sam, u have a very good taste »

[1111] JUSTGEOREOUS, «Visions of Johanna Portsmouth 24/09/2000 » [Vidéo], *YouTube,* https://www.YouTube.com/watch?v=023M2te6NIk.

[1112] HILDA, Irene, «Visions of Johanna Nîmes 15/07/2012» [Vidéo], *YouTube,* https://www.YouTube.com/watch?v=x20iuexj5_c.

19 avril 2013	University of Akron Ohio live with Duke Robillard[1113]	Dylan (piano, harmonica, chant), Tony Garnier (Guitare basse), Stu Kimball (Guitare acoustique, Guitare électrique), George G. Receli (batterie, percussions), Duke Robillard (guitare solo).	**7:54**	La voix est enfumée et fatiguée. La tessiture est plus grave Choix artistique choix de vieillesse ? La chanson ressemble davantage à un Slam, un chanté-parlé avec parfois l'envie de chanter légèrement. La guitare du Duke Robillard et ses trilles de la guitare renforcent l'impression contemplative. La douceur de l'arrangement est contrariée par les jappements de la voix. Un pont musical joue des couleurs hispanisantes.	**Post *Youtube*** HEWITT, Daniel, « Visions of Johanna Akron » [Vidéo], *Youtube,* URL Visions of Johanna - Bob Dylan Akron 2013 live with Duke Robillard - YouTube. Le public intervient aux situations décrites dans les vers. On entend des conversations et des applaudissements au début des couplets. Le vers sur la conscience qui explose est lourdement applaudi. La chaleur des bravos est évidente.

« Analyses des interprétations au cours des décennies »
Tableau n° 11

En automne 1965 et en 1966, les enregistrements pirates relayés dans les *Bootlegs Série* font entendre la trame sonore du texte, alliage de voix, de mots et de silence, « la voix domin[ant]et les mots pilot[ant] » (Abitbol, 2016, 131), chacun se coproduisant. La diction du chanteur « articule les mots comme si c'étaient des armes[1114] » (Carrera, 2001, 59) et frappe l'auditeur qui ne veut rien perdre du récit (le silence de la salle en fait foi). La texture vocale guide les mouvements coopératifs entre le canteur et le public, participant aux pistes que la chanson suit puis délaisse, la voix transformant le vécu en sensation physique. Au concert de Sheffield, en Angleterre en 1966 (cité précédemment)[1115], Marcus écoute : « un son merveilleux, jailli[r] du fond de la poitrine [du chanteur, qui] reste un exemple unique, dans l'ensemble des enregistrements de la tournée 65-66 » (Marcus, 1997, 55).

Alessandro Carrera recense les réapparitions de la chanson et ses modifications successives après l'année 1966. Elle surgit de manière discrète dans la partie acoustique de 1974 dans une diction trop saccadée et militaire puis à Lakeland en Floride en 1976, pendant la *Rolling Thunder Revue*, au « rythme accéléré et rageux (…) sans emphase ». En septembre 1989, elle est interprétée « réduite à l'os, la voix abîmée » (Carrera, 2001, 61). La voix qui l'accompagne est convalescente en 1992. En 1996, Dylan lui dispense une performance rêveuse et intime. En 1999-2000, il la chante avec davantage de profondeur « barytonale ». Avec les années 2000, la chanson survient de manière plus régulière avec Dylan au piano (comme s'il se raccrochait à une madeleine proustienne), ce qui en modifie la perception, la chanson paraissant plus aérée

[1113]HEWITT, Daniel, « Visions of Johanna Akron » [Vidéo], *YouTube,* URL Visions of Johanna - Bob Dylan Akron 2013 live with Duke Robillard - YouTube.
[1114]SWINGIN'PIG, Bob Dylan - Visions of Johanna (Live 1966) [Vidéo], *YouTube,* URL https://www.YouTube.com/watch?v=uW9_2r3raHE
[1115]SHAWWNF, «Bob Dylan- Live in Sheffield England, 1966 » [Vidéo], *YouTube,* https://www.youtu.be/kbiNAEJopKE?si=2k2oy9mfdkwAZNG

en 2005 en 2007 puis en 2012 (voire de grande qualité interprétative et musicale au concert d'Akron le 19 avril 2013).

6.4.2 Visions of Johanna. Concert du 17 mai 1966 avec *Mr. Tambourine Man*[1116]

Mr. Tambourine Man (tirée de l'album de 1965 *Bringing It All Back Home*) et *Visions of Johanna* sont les chansons reines de la partie acoustique de la tournée 1965-1966 en Amérique, Australie et en Europe occidentale. Les versions publiques en Angleterre du 17 mai 1966 à Manchester, tirées du recueil *Bob Dylan live 1966 Royal Albert Hall Concert* montrent un artiste jouant des rythmes verbalisés sachant utiliser la fluidité, l'alternance entre syllabes accentuées et inaccentuées, « les mots [devenant] la marque de la musique ludique et inventive » (Kerouac, 2010, 156). Au fur et à mesure de la progression de la chanson, le chanteur brouille le formalisme pour ne faire qu'un avec son récit. Le phrasé si novateur et la voix expressive extirpent les mots. Les intonations vocales sont variées. La voix transporte, en elle, sa théâtralité et crée du déplacement. L'interprétation donnant l'impression de pénétrer à l'intérieur de sa voix abîmée par les excès et l'épuisement (dus à la tournée). Il chante dans une douceur toujours plus haletante, saccadant chaque *parole repère*. Désencombrée, claire et directe, la voix joue et délivre les triolets de rimes, cascadant sur la tourne des accords de guitare. Le phrasé est si à propos sur le rythme, aussi inexorable que les battements cardiaques. Chacun des mots qui éclairent les vers est pesé, déposé, lourd d'une emphase à la fois narrative et lumineuse (les mots épars- ce squelette décrit par Calvet- construisant les vers sont un peu précipités happés, dans la succursale de sa respiration). Il semble jouir des assonances et des images qu'il produit en les martelant, les étire en les écartant du reste des vers, les épelant presque pour les rendre intelligibles et parfaitement comprises : « ***Ai**n't it just like the n**igh**t to play **tri**cks / When you're **tryi**ng to be so **quiet**?/ We sit h**ere** str**ande**d though we're all **doin**g our b**est** to **deny it**/ And L**oui**iise holds a **handfu**l of **rai**n tempting you to **defy it*** »

Dylan s'imprègne de la déterritorialisation des paroles plus que des vers pour les renvoyer à la salle. En 1966, Il est alors au sommet de sa geste artistique et commet un moment unique et non reproduisible. C'est à ce moment-là – alors qu'il était seul à ce sommet de la performance – qu'il est en réelle coprésence avec son public [lequel écoute liturgiquement la partie acoustique et cherche les clés pour en déchiffrer le message, même s'il n'y en avait pas et que les idées étaient bousculées dans la poétique qui naissait devant leurs yeux et dans leurs oreilles (1964-1966)].

[1116] *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live),* prod. Jeff Rosen, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 1998.

6.4.3 Tournée Bob Dylan/The Band, Denver (1974) et version de la deuxième *Rolling Thunder Revue* en Floride (1976)

Lors de la tournée 1974 avec The Band, la chanson fait quelques apparitions (au tempo accéléré d'une durée de six minutes trente) dans la partie acoustique. La voix est dénasalisée. Dylan, lointain, accélère le tempo et donne l'impression pendant cette tournée qu'il veut se débarrasser de ses chansons. Il transforme la mélodie à la fin des couplets (technique utilisée au Festival de l'île de Wight en 1969). Et justement, la rudesse imposée aux notes ne fait entendre que le squelette de la mélodie. La diction ressemble trop à de la récitation.

Deux ans plus tard, alors que la *Rolling Thunder Revue* s'installe dans le sud des États-Unis, La guitare *strumming* est en très retrait et la voix placée en avant, très réverbérée, déploie sa narration. Le chanteur fait entendre les mots-clés des versions de 1966. Il semble essayer d'en retrouver l'essence (qui lui échappe en 1974). Ce qui est remarquable dans les tournées de 1975-1976, c'est la présence latente du public qui réagit aux stimuli du texte. Les audiences font totalement partie du show : elles font entendre leurs avis de manière criarde et désordonnée. La présence influe sur la narration de la scène.

6.4.4 La version au Grand Rex à Paris (1990)[1117]

La version du 1er février 1990 à Paris de six minutes est acoustique en guitare *strumming*. Tous les mots sont détachés et le chanteur monte dans les aigus ou descend dans les graves, selon qu'il présente les personnages ou chante l'action. Dylan impose au morceau un rythme d'accordéon. Sa guitare est résolument déterminée qui suit le récit. Il est immergé dans le texte et la guitare est le support de ses intentions. Il chevauche la mélodie. Les phrases résolutives du blues sont accentuées, les mots allongés et accrochés. Le public est captif et participe encourageant le faiseur d'histoire à poursuivre ses visions. N'a-t-elle jamais été aussi proche du phrasé jazz de Kerouac. Le nom *Johanna* est prononcé comme celui de Louise à l'époque de 1966. L'harmonica ne s'éloigne jamais de la teneur de la voix et de son rythme, dérape un peu dans les aigus. La voix frôle les pensées confuses du narrateur lorsque « sa conscience explose ».

6.4.5 La version de Portsmouth[1118] (2000)

Le groupe est constitué de Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (*pedal Steel*, violon), Bob Britt (guitare), Tony Garnier (basse), Matt Chamberlain (batterie). La chanson de plus de huit

[1117]NIGHTLY MOTH, « *Visions of Johanna* Paris 01/02/1990 » [Vidéo], *YouTube,* URL https://www.YouTube.com/watch?v=kOhvKnGLBzM.
[1118]JUSTGEOREOUS, « *Visions of Johanna* Portsmouth 24/09/2000 » [Vidéo], *YouTube,* https://www.YouTube.com/watch?v=023M2te6NIk.

minutes devient résolument une ballade hispanisante. Elle est plus linéaire, réinventée car le rythme instrumental et la prosodie sont résolument tournés vers le récit.

Le 24 septembre 2000, on voyage sur l'itinéraire de Kerouac voulant rendre l'ineffable. La mélodie est une douce méditation. La voix est très en avant et le jeu des guitares et de la contrebasse de Tony Garnier imposent un élan léger, planant sur la voix à peine plaintive. Le chanteur est détaché sur les couplets, mais engagé sur la phrase du refrain. Sur les ponts, les chorus de Dylan ressemblent à des exercices d'arpège, qui saccadent le non-verbal.

6.4.6 La version de Nîmes[1119] (2012)

Le groupe en 2012 est constitué de Charlie Sexton (guitare), Donnie Herron (pedal Steel, violon), Tony Garnier (basse), Stu Kimball (guitare), George Recile (tambours, percussion). Le 15 juillet 2020, à Nîmes, une légère ou balbutiante entrée à l'harmonica bluesy inaugure la chanson. Dylan est au piano. La voix est éraillée et très abimée qui ressemble parfois à un râle continu ou discontinu. Chose remarquable avec ce titre, le chanteur fait toujours l'effort de prononcer les mots du mieux possible, même quand la vocalité se fait défaillante. Les accords du piano légèrement décalés (pour qu'on les entende comme un écho) dominent sur les chorus discrets ou les réponses qui finissent les derniers mots des vers. Le chanteur compense les difficultés vocales par la diction saccadée, les mots ressemblant davantage à des syllabes que des entités combinées. L'impression hispanisante chaotique domine toujours. Mais malgré les coupures et les intersections, la linéarité demeure de mise. Elle emporte l'auditeur au-delà des limites de la chanson. Sur le dernier couplet, le piano copie le monde verbal saccadé. *Visions of Johanna* amène l'auditeur dans les contrées décrites par Eco d'une *œuvre ouverte*. Quelle que soit la réussite de la performance, le public n'a pas forcément besoin de l'artiste pour creuser ce qui lui revient de sens et réception. Que dire de l'attitude de l'auditoire dans ce concert auquel nous assistions ? Trois catégories se font face, observables depuis les débuts du *Never Ending Tour* : le public captif et sachant est à l'unisson, une autre partie faite l'objet d'un ravissement quand la troisième n'entend qu'une énième chanson de la *setlist*. L'émotion domine toutefois l'ensemble, déclinée par des applaudissements nourris.

6.5 Des chansons « caméléon »

Convoquons encore Leonard Cohen, lequel affirme que *«* le public est touché quand il entend quelque chose de différent[1120] ». Pouvons-nous ajouter qu'un public, aux attentes plus

[1119]HILDA, Irene, « *Visions of Johanna* Nimes 15/07/2012» [Vidéo], *YouTube,* https://www.YouTube.com/watch?v=x20iuexj5_
[1120] GELLER, Dan, GOLFFINE, Dayna. 2021. *"Hallelujah": Leonard Cohen. La musique de nos vies*, Documentaire, Arte VOD-DVD.

complexes, sera touché parce qu'il attend quelque chose de différent. À travers les performances en concert de nos trois exemples, nous avons constaté que Dylan est capable d'accepter les volontés du public, d'être de connivence, de différer la réponse en modifiant les chansons et de le trahir, en leur faisant dire tout autre chose.

Contournement essentiel, il est stratégique pour Bob Dylan de modeler le sens et la signification par la réinterprétation. La chanson est vivante en dehors du disque, « fixeur » de son expression. Le disque est le brouillon de ce qui adviendra sur scène, à savoir un devenir.

Chanson de liberté (textuelle sur fond d'une mélodie anti-esclavage), puis de soumission carriériste et de commande avant de recouvrer sa liberté en devenant une chanson-parapluie contre les vanités, *Blowin' in the Wind* est représentative du rapport du chanteur à la masse de ses publics. Elle lui donne sa légitimité d'artiste et à ce titre elle a accompagné les six décennies, sans presque jamais disparaître des *setlists,* figure de proue et souvent conclusive des concerts. Même s'il lui a fait subir longtemps des changements rythmiques et des orchestrations dans l'air du temps (country-rock en 1974, furieuse folk teintée d'attitude punk en 1975 avec Joan Baez, gospelisée en 1980, d'une accroche qui permet à l'artiste de renouer avec son public originel, en le divertissant ou l'éloignant de la teneur des époques précédentes), souvent acoustique/œcuménique dans les concerts de bienfaisance (1970, 1974, 1982 avec Joan Baez et d'autres interprètes) la ramenant à des accents nostalgiques ou de madeleine proustienne, la chanson a finalement retrouvé ses habits premiers, débarrassés du militantisme ou de l'engagement, avec les années 2000. Avec le *Never Ending Tour,* tout en faisant plaisir au public, il transforme l'impact et la signification de *Blowin' in the Wind* en transférant le sens ailleurs, délaissant la satisfaction d'un rabâchage politique. Sa traduction méditative proposée dans le film *Masked and Anonymous*[1121] est un modèle de transgression. L'histoire de la chanson se confond depuis avec la petite histoire (les conditions de sa création à Greenwich Village, de sa portée auprès des autres artistes blancs ou noirs puis internationale) puis avec la grande histoire des États-Unis. Entre les deux, Dylan lui a offert une nouvelle vie entre orgueil et préjugés, en exposant le rapport particulier de la suffisance de part et d'autre, une manière de dire que tout cela n'est pas bien grave, un aparté dans les rapports humains de reconnaissances effectives.

Gotta Serve Somebody, au succès commercial indéniable et aux reconnaissances académiques (un *Grammy Award*) mais aux paroles controversées, va subir depuis 1979 jusqu'à aujourd'hui les évolutions existentielles du chanteur. Dylan semble prendre du plaisir à interpréter ce morceau, se distrayant de « maltraiter les textes », en lui faisant subir ses humeurs changeantes ou dans l'air du temps. En modifiant constamment les perspectives originelles, le

[1121] DYLAN, Bob, CHARLES Larry, *Masked and Anonymous,* USA, B.B.C film, 2003.

chanteur remet en question la perception du public et le lui fait remarquer : « Étais-tu sûr d'avoir bien compris le sens de la chanson ? ». Les orchestrations réussies ou pas et les groupes qui l'accompagnent jouent sur la sémantique, le texte passant de la religion à une vision terrestre (parfois *laïcarde*), la fonction morale s'adaptant à des situations de vie. Entre dissidence et complicité, l'artiste fait du refrain et plus largement de la chanson un adage ou un slogan écrit sur les murs de la ville – le degré de servitude élevé ou à consentir – auxquelles il convient de réfléchir, si l'on veut rester lucide sur les circonstances. Plus que jamais le sens est co-produit depuis le degré de responsabilité de chacun.

Enfin *Visions of Johanna* est sans doute la chanson la plus partageable car la plus ciblée. La clameur est toujours positive. Intercepter en concert ce sommet de *Sa* chanson revient à s'adresser à une frange du public qui cogère le sens avec l'artiste. Les inflexions vocales, le rythme bousculé ou fluide, le marmonnement qui remplace les mots peu prononcés et la diction claire sur les temps forts du texte, toutes ces variations ramènent la chanson à ses intentions premières de l'énigme et de la découverte langagière. Le chanteur et le public sont sur la même longueur d'onde dans le partage de l'évènement qui déroule ses espaces et sa dimension. Les versions depuis 1974 font entendre un chanteur concerné et le titre n'est jamais bâclé. Le public, plus que jamais ou comme la première fois, veut entendre dans la vocalité bousculée, ce qui n'est pas dit. Alors, Dylan et le public sont au diapason. Ils partagent le privilège d'un endroit, d'un espace, d'un territoire si particulier dans la forme basique du concert où tout semble pourtant contrôlé. Des chansons, comme *Visions of Johanna,* résolvent le nœud gordien entre les entités participant au forum. Pour de nombreux auditeurs du public expert ou fan, ces titres-là sont familiers et multidimensionnels, et semblent nouveaux à chaque écoute, faisant émerger des sentiments et d'autres visages en continu, comme les humains savent les faire vivre.

Au concept de co-construction ou de co-production que nous avons développés jusque-là, nous pourrions ajouter, le concept de dé-coïncidence développé par le philosophe François Jullien[1122] qui interroge l'écart, l'*entre* et les transformations silencieuses renaissantes des analyses que l'artiste fait des situations. Jean Dubuffet a cette formule pour décrire le problème « L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a fait pour lui, il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito[1123] ». La *dé-coïncidence* fait émerger le sujet par l'écart alors que la coïncidence le fait disparaitre. Est artiste celui qui dé-coïncide de l'art déjà fait. Appliqué à Dylan, le concept fonctionne parfaitement. Si la création première est de l'ordre de la coïncidence, Dylan se promenant dans des matières proposant des objets esthétiques certes

[1122] Journée d'étude, « L'opérativité du concept de dé-coïncidence/François Jullien », Aix-en-Provence, AMU, Prism, 24 septembre 2024.
[1123] DUBUFFET, Jean. Prospectus aux amateurs de tout genre

surprenants mais aboutis et adaptés aux temps qui courent, la situation par la suite (à l'exemple de la deuxième période 1969-1988) se fige ou se tasse sous le poids de l'installation et de la pesanteur. L'histoire aurait pu s'arrêter là ! Mais Dylan saura agir par le décoincement, c'est-à-dire par la dé-coïncidence, qui n'est pas *la ou une* différence. En effet, on peut proposer de la différence[1124] tout en se pliant à l'attendu ou au convenu ; à savoir vivre du socle, du déjà vu de l'héritage d'avoir su coïncider. Là, où la notion de dé coïncidence nous parait alors réellement active, c'est dans la rebond et les réexamens du corpus entrepris en 1966 puis à partir de 1974 et de manière appuyées après l'année 1988. Le concept du *Never Ending Tour* fait fructifier l'idée du décaler, du décoincer, du dé-coïncider. En résumé, il fallait d'abord se démythologiser, se décaler, se détacher de l'originel, se débarrasser de l'attendu et des pauses induites. Peut-il y avoir des idées neuves ? En se réengageant, en *dé-coïncidant,* on peut se jouer des attentes, voire les déjouer comme le montre notre partie VI. Par l'effet inverse, en agissant conjointement sur les deux étages les horizons présents et passé, l'artiste décide conjointement de réactiver les ressources pour en faire quelque chose d'autre, du nouveau mais pas tout à fait (et qui pose la question du progrès dans l'art). Dans ce double-jeu, la reprise de ces divers répertoires sera de se repossibiliser[1125], de remettre en cause de manière consciente et non subie le rapport du public, de se retrouver face à une inspiration créative moins florissante mais assez constante. Les années quatre-vingts, marquées d'un soi-disant ou du caractère de la faiblesse, sera finalement le laboratoire d'une préfiguration puis d'une re-figuration, à maturité tardive soit mais ayant su rejoindre les grandes lignes des années de l'avènement

Concluons cette analyse en soulignant l'importance de *l'effet produit par l'œuvre*[1126]. Dans les interactions, qu'elles soient marquées par la continuité ou la discontinuité, l'œuvre instaure des présences multiples entre l'auteur et le public, le public et la chanson, le chanteur et sa chanson. Les acceptations comme les rejets du projet initial, ainsi que les relectures, confèrent des autonomies aux différentes présences.

[1124] Apports théoriques le double langage entre la différence et l'écart : Une différence oppositionnelle : deux éléments hétérogènes qui se confrontent. La tension est du domaine de l'écart et non la différence. Selon Aristote, la différence range et identifie, ne produit rien, isole quand l'écart (qui agit contre la différence), produit, dérange est une torsion qui fait travailler, qui maintient le regard. Deleuze évoque l'intensif : l'écart c'est une distance qui ouvre un regard : une tension

[1125] Les reprises du *Great American Songbook* qui irriguent le répertoire depuis 1978 sont à la fois matrice d'inspirations nouvelles. S'attaquer au répertoire de *Tin Pan Alley,* en évoquant des chansons parfaites ne manque de cynisme d'ironie ou d'humour, venant d'un artiste qui participé au tarissement et à la désuétude du genre dans les années soixante. Mais c'est aussi un retour à l'enfance et à l'adolescence Sinatra, les chansons de Noel. Le répertoire les tensions création/cover le nombre important de *covers* qui couvre une bonne partie de la musique américaine (qu'il jouait de sa naissance dans la *Popular Music* dès 1962, les années 1967 et 1970 puis par capillarité à partir de 1986 mais si le projet daterait de 1978. En 2022 (mais depuis le début des années 2010), le chanteur qui a fait exploser les structures de la musique anglo-saxonne au début des années soixante fait l'apologie du répertoire de *Tin Pan Alley*, évoquant des chansons parfaites, les certitudes sur son positionnement global semblent voler en éclats.

Conclusion

Doit-on parler de public au singulier ou de publics au pluriel, lorsque l'on conte ou analyse l'histoire commune entre Bob Dylan et les audiences qui l'ont suivi soixante-trois ans durant ? Autres questions, Dylan a-t-il toujours été au courant des attentes du public dans les convergences comme dans les divergences ? Lorsque, autour d'un objet (ici l'objet-chanson), les parties n'attendent pas la même chose, comment créer les conditions d'une possible conciliation ? Peut-on se passer d'une réflexion (menée par des chercheurs des *Music Studies*) sur les écueils de la fidélité du public et des entraves que cela suscite lorsqu'un artiste entend protéger son identité ou son évolution créatrice ? Lorsque les aspirations (parfois incohérentes par le mélange détonnant de volontés collectives et individuelles) et les positionnements sont différents, qu'est-ce qui peut fédérer une réponse audible acceptable, osmotique et consensuelle ?

Pourquoi ou comment une ligne tracée dans un cadre bien défini (celui de la *Popular Music* sur un fond sonore de musique populaire d'abord politisé au début des années soixante) peut-elle continuer d'intriguer et d'irriguer artistiquement, alors que la nouveauté incarnée de ces années-là ne se situe plus que dans l'espace du souvenir ? Comment les crises d'identité ont été exploitées pour parvenir à un résultat atypique en termes d'esthétismes et de continuités ? En jouant sur les notions ou visions collectives jusqu'en 1963, en endossant un individualisme inattendu entre 1964 et 1967 puis en s'inscrivant souvent dans l'individualisme américain ?

Au début de ce travail, nous avons tenté de cerner la personnalité et l'œuvre complexe de Bob Dylan, créatrice de malentendus, en raison de ses thèmes et de choix de musiques variées. Nous avons souhaité expliquer la construction du mythe de ce chanteur en voulant le dépasser. Nous nous sommes demandé si Dylan, qui déclare n'avoir aucun public, en tenait compte. Après avoir examiné les théories de la chanson, nous avons tenté de déterminer s'il y avait un processus de co-construction avec le(s) public(s) présent(s) lors des concerts ou non. Nous avons enfin analysé trois chansons créées à différentes périodes de sa carrière et montré leurs transformations en concert. Nous sommes en mesure d'affirmer que Dylan ne néglige pas ses audiences et que sa stratégie artistique, souvent peu comprise, est remarquablement cohérente. Le titre de son trente-troisième album solo *Togheter Through Life* en 2009, n'est-il pas un clin d'œil à la relation compliquée mais fiable avec le public ? Puisant dans les héritages culturels, poétiques et musicaux nord-américains, tout en étant ouverte aux influences extérieures, elle a eu pour but d'entraîner des audiences diverses à la recherche de cette cohérence. Dans cette perspective, Dylan tient donc compte de son public.

En s'affichant dans un espace labyrinthique, il a assurément ouvert un portail vers autre chose. Sa pérennité en est la preuve. Il aura proposé une singularité, une présence iconoclaste qui n'a pas de précédents dans l'univers de la musique du spectacle. La co-construction à des

degrés aigus ou moindres a fonctionné sur toutes les décennies, lorsque le chanteur et ses publics se sont positionnés dans une attitude de découvertes, en dehors des attentes disproportionnées.

Sans jamais renoncer au métier de chanteur, Bob Dylan aura pourtant affirmé à plusieurs reprises une certaine déconnexion avec le public, relevant que ce qu'il faisait n'était pas fait pour tout le monde, Il a cependant atteint une dimension universelle avec comme certification des milliers de reprises (faisant des artistes son premier public), touchant les trois cinquièmes de la planète musicale, tout en demeurant prophète en son pays.

La revendication « de se produire, de communiquer physiquement, avec ses auditeurs/spectateurs » (Bigot, 2024, 9) a traversé les décennies, sans aucun renoncement. Le public n'est pas ou n'a pas été toujours apte à entendre et à recevoir les propositions du chanteur, que ce soit dans la routine (qui fonctionne pourtant parfaitement avec de nombreux artistes de l'*Entertainment*) ou dans l'exceptionnel et dans le déviant. Les séduits d'hier ont pu changer de camp, alors que les rebutés ont pu changer d'avis. Le paradoxe dylanien se situe dans les appréciations sans cesse fluctuantes, celles d'une vision critique des performances, des enregistrements, des choix musicaux, du personnage, de la personne changeant de place ou de posture, de variations jugées suspectes. L'auditeur fidèle est le produit de cette œuvre ouverte, même quand on n'en comprend pas les intentions. Ce qui rapproche les deux parties, c'est la confrontation avec ses propres désirs.

La force vive de Bob Dylan est d'avoir convenu qu'il ne ferait jamais l'unanimité, la majorité n'étant personne, « la minorité c'est tout le monde[1127] ». Ainsi quand la co-construction fonctionne, elle existe dans un rapport de tensions et de situations délicates dans le champ du réactif. Au bout de notre étude sur la joute avec le public, Bob Dylan n'a-t-il pas finalement conçu sa trajectoire sur la réaction, sur les circonstances qui l'ont amené là et dont la compréhension se délimite dans l'époque lancée en 1962 et conclue le 27 mai 1966 ? Tout s'est déroulé sur la base de ce dissensus intérieur au moment de l'ascension. Oui, Bob Dylan tient compte de ses publics et son œuvre n'est pas imperméable aux influences extérieures. Mais, preuve de son originalité, il entend les resituer, les réorienter, leur répondre et débattre avec elles, les envoyer balader quand elles sont dirigées par des vents contraires ou les entendre avec un pas de côté, quand le public se lasse pour obtenir le rebond du succès. Ce qui semble convenir à un artiste comme lui, c'est l'esprit communautariste, celui de Minneapolis puis de Greenwich

[1127] Deleuze : « *La majorité c'est personne, tandis que la minorité c'est tout le monde* » (*L'Abécédaire*, « G comme Gauche ») in *Diacritik* /Disponible en ligne]. Récupéré de https://diacritik.com/2016/04/01/anthony-poiraudeau-territoires-de-gilles-deleuze-deleuze-aujourdhui/(consulté le 28 février 2024).

Village qui le place au centre de l'échiquier (qu'il cherche à faire revivre déjà avec la *Rolling Thunder Revue*[1128]).

Dylan place ses chansons déjà dans une temporalité extensible, liées au passé plus précisément aux strates des chansons de l'héritage, le disque n'étant qu'un instantané d'une histoire aux contenus plus large. C'est le déploiement qui compte et donc la vie sur la route des concerts. Le travail sur le temps à l'intérieur des chansons n'est pas sans évoquer l'infidélité créatrice de Borges : « le temps apparaissant à l'intérieur du temps, à l'intérieur d'un autre temps encore » (Colum Mc Cann, 2020, 74) et qui marque un rapport au public. Est-on là en même temps se demandent le chanteur et les personnes qui composent la salle ?

Histoire de remédiation plutôt qu'histoire contrariée, tel va à sa fin l'expérience de Bob Dylan. Le chanteur ne perd « jamais sa singularité et à l'inverse [sa singularité ne le révèle] jamais vraiment » (Marcus, 2013, 499). Le refus de ne pas se catégoriser en termes de genres a été une manne en variétés de public, une ouverture plaidée par Philip Tagg dans *Lettre ouverte sur les musiques « noires »*, « *afro-américaines »* et « *européennes »* (2008) qui réfute les séparations, toutes plus ou moins superficielles. D'habitude, les individus, même les plus iconoclastes, à un moment donné, disparaissent dans le collectif en lui obéissant. Dylan a accompagné l'histoire collective, en invitant le public à placer sa vision individuelle dans un tout.

[1128] En allant plus loin et entre les différentes propositions n'ont-ils pas été le récipiendaire d'une forme de communalisme (dans la forme énoncée par Bookchin :/ Mis en ligne sur Cairn.info le 03/03/2020 https://doi.org/10.3917/mouv.101.0142), dont l'idéal est de s'inscrire dans des échelons intermédiaires, l'autonomisation, niant les formes verticales. Une proposition qui agit dans la communauté (Les droits civiques, la période des *Basement Tapes,* évidemment la *Rolling Thunder Revue*, les tournées à plusieurs têtes d'affiche, Les Travelling Wilbury…) tout en affichant une identité reconnaissable, non soluble dans un langage en adéquation à l'échelle du monde.

ANNEXES

Montage de Justine Usseglio. : Dylan Nice 1984 (photo de Claude Barbacetto)
Réf images : Un jeune Dylan et ses fans : une des photos des années 60 offertes à GVSU par Douglas R. Gilbert. (Photo/Collection Douglas R. et Barbara E. Gilbert). Bob Dylan réalise le film promotionnel très imité de *Subterranean Homesick Blues*, filmé dans une ruelle derrière l'hôtel Savoy à Londres en 1965. Illustration : Photographie de Tony

Annexe I Références discographiques

Nous avons tenté de construire la discographie aussi complète que possible. Son exhaustivité avait pour objectif de nous aider à comprendre le rapport de Dylan à l'autre et vice versa. La première raison est de montrer comment Dylan s'est emparé du répertoire anglo-américain, faisant de la musique populaire et de la *Popular Music* – qu'il s'agisse de son propre corpus ou des nombreuses reprises réalisées depuis 1978 – un véritable laboratoire artistique.

Par ailleurs, le matériau cité, issu des chanteurs ayant puisé dans son œuvre, témoigne de son impact durable et renouvelé ainsi que de son influence sur ce premier public des artistes influencés par son œuvre. Nous considérons d'ailleurs ce public d'artistes comme la première de toutes les audiences dylaniennes, quel que soit l'art qui s'empare de son œuvre (musique, bien sûr, mais aussi danse, théâtre, cinéma, etc.).

Enfin, concernant les aspects spécifiquement français de cette discographie (reprises, récits autour du chanteur…), nous avons tenu à mettre en lumière la présence de Dylan dans l'univers francophone européen. Comme dans la recherche universitaire, les travaux (très peu de thèses) ou les propositions artistiques (rares, et souvent portées ou captées par les mêmes artistes) restent relativement discrets, presque insuffisants, voire regrettables à nos yeux. Ce constat donne un éclairage singulier à notre travail.

1.1 Productions officielles

1.1.1 Albums officiels originaux (LP puis CD à partir de 1982)

1.*Bob Dylan,* Columbia Records CL–1779 (mono)/CS-8579 (stereo), New York, prod. John Hammond, 1962.

You're No Good (Jesse Fuller)*, Talkin' New York* (Dylan), *In My Time of Dyin'* (trad.)*, Man of Constant Sorrow* (trad.), *Fixin' to Die* (Bukka White)*, Pretty Peggy-O* (trad.) *Highway 51* (Curtis Jones)*, Gospel Plow* (trad.), *Baby Let Me Follow You Down* (trad.), *House of the Risin' Sun* (trad.), *Freight Train Blues* (trad.), *Song to Woody* (Dylan), *See That My Grave Is Kept Clean* (Blind Lemon Jefferson).

Bonus Réédition 2013 *: Mixed-Up Confusion* (Bob Dylan), *Roll On John* (live), *Hard Times In New York* (live) *2:32, Smokestack Lightning Howlin' Wolf* (live), *Stealin'* (live), *Baby, Please Don't Go* (live), *The Death of Emmett Till* (live*), Man On the Street* (live*), Omie Wise* (live), *Don't Think Twice, It's All Right* (Bob Dylan) (live), *The Girl I Left Behind* (live), *Blowin' in the Wind* (Bob Dylan) (live)

2. *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records–CL-1986 (mono)/CS-8786 (stereo), New York, prod. John Hammond, Tom Wilson, 1963.

Blowin' in the Wind, Girl from the North Country, Masters of War, Down the Highway, Bob Dylan's Blues, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Don't Think Twice, It's All Right, Bob Dylan's Dream, Oxford Town, Talkin' World War III Blues, Corrina, Corrina (trad.), *Honey, Just Allow Me One More Chance* (Dylan/Thomas), *I Shall Be Free.* Premier pressage *: Talkin' John Birch Society Blues, Let Me Die in My Footsteps, Ramblin' Gamblin' Willie et Rocks and Gravel.*

3. *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records–CL- 2105/CS-8905(stereo, New York, prod. Tom Wilson, 1964.
The Times They Are a-Changin' , Ballad of Hollis Brown, With God on Our Side, One Too Many Mornings, North Country Blues, Only a Pawn in Their Game, Boots of Spanish Leather, When the Ship Comes In, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Restless Farewell.

4. *Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records–CL-2193 (mono) /–CS-8993 (stereo), New York, prod. Tom Wilson, 1964.
All I Really Want To Do, Black Crow Blues, Spanish Harlem Incident, Chimes of Freedom, I Shall Be Free No. 10, To Ramona, Motorpsycho Nightemare, My Back Pages, I Don't Believe You, Ballad In Plain D, It Ain't Me, Babe.

5. *Bringing It All Back Home*, Columbia Records CL–2328 (mono)/CS–9128 (stereo), New York, prod. Tom Wilson, 1965.
Subterranean Homesick Blues, She Belongs to Me, Maggie's Farm, Love Minus Zero/No Limit, Outlaw Blues, On the Road Again, Bob Dylan's 115th Dream, Mr. Tambourine Man, Gates of Eden, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), It's All Over Now, Baby Blue.

6. *Highway 61 Revisited*, Columbia Records CL–2389 (mono)/ CS–9189 (stereo), New York, prod. Bob Johnston sauf *Like a Rolling Stone*, Tom Wilson, 1965.
Like a Rolling Stone, Tombstone Blues, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry, From a Buick 6, Ballad of a Thin Man, Queen Jane Approximately, Highway 61 Revisited, Just Like Tom Thumb's Blues, Desolation Row.

7. *Blonde on Blonde*, Columbia Records C2L– 41(mono)/ C2S–841 (stereo), New York, prod. Bob Johnston, (Premier double album de l'histoire avec celui de Franck Zappa), 1966.
Disque 1 : *Rainy Day Women #12 & 35, Pledging My Time, Visions of Johanna, One of Us Must Know (Sooner or Later), I Want You, Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again, Leopard-Skin Pill-Box Hat, Just Like a Woman.*
Disque 2 : *Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine), Temporary Like Achilles, Absolutely Sweet Marie, 4th Time Around, Obviously 5 Believers, Sad Eyed Lady of the Lowlands.*

8. *John Wesley Harding*, Columbia Records CL- 2804 (mono)/ CS–9604 (stereo), New York, prod. Bob Johnston, 1967.
John Wesley Harding, As I Went Out One Morning, I Dreamed I Saw St. Augustine, All Along the Watchtower, The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest, Drifter's Escape, Dear Landlord, I Am a Lonesome Hobo, I Pity the Poor Immigrant, The Wicked Messenger, Down Along the Cove, I'll Be Your Baby Tonight.

9. *Nashville Skyline*, Columbia Records–KCS-9825, New York, prod. Bob Johnston, 1969.
Girl from the North Country (avec Johnny Cash), *Nashville Skyline Rag, To Be Alone with You, I Threw It All Away, Peggy Day, Lay Lady Lay, One More Night, Tell Me That It Isn't True, Country Pie, Tonight I'll Be Staying Here with You.*

10. *Self Portrait*, Columbia Records– C2X-30050, New York, prod. Bob Johnston, (double album), 1970.
Disque 1 : *All the Tired Horses, Alberta #1 (trad., arr. Dylan), I Forgot More Than You'll Ever Know (Cecil A. Null), Days of '49* (Alan Lomax, John Lomax, Frank Warner*), Early Mornin' Rain (Gordon Lightfoot), In Search of Little Sadie* (trad., arr. Dylan), *Let It Be Me* (Gilbert Bécaud, Mann Curtis, Pierre Delanoë), *Little Sadie* (trad., arr. Dylan), *Woogie Boogie, Belle Isle* (trad., arr. Dylan), *Living the Blues, Like a Rolling Stone.*
Disque 2 : *Copper Kettle (The Pale Moonlight*) (Alfred Frank Beddoe), *Gotta Travel On* (Paul Clayton, Larry Ehrlich, David Lazar, Tom Six), *Blue Moon* (Lorenz Hart, Richard Rodgers), *The Boxer* (Paul Simon), *The Mighty Quinn* (Quinn the Eskimo), *Take Me As I Am (Or Let Me Go)* (Boudleaux Bryant), *Take a Message to Mary* (Felice Bryant, Boudleaux Bryant), *It Hurts Me Too* (trad., arr. Dylan), *Minstrel Boy, She Belongs to Me, Wigwam, Alberta #2* (trad., arr. Dylan).

11. *New Morning*, Columbia Records–KC-30290, New York, prod. Bob Johnston, 1970.
If Not for You, Day of the Locusts, Time Passes Slowly, Went to See the Gypsy, Winterlude, If Dogs Run Free, New Morning, Sign on the Window, One More Weekend, The Man in Me, Three Angels, Father of Night.

12. *Pat Garrett & Billy the Kid*, Columbia Records-32460, prod. Gordon Carroll, New York, 1973.
Main Title Theme (Billy), Cantina Theme (Workin' for the Law), Billy 1, Bunkhouse Theme, River Theme, Turkey Chase, Knockin' on Heaven's Door, Final Theme, Billy 4, Billy 7.

13. *Dylan,* Columbia Records-32747, New York, prod. Bob Johnston, 1973.
Lily of the West (trad.), *Can't Help Falling in Love* (George Weiss, Hugo Peretti, Luigi Creatore)*, Sarah Jane* (Bob Dylan)*, The Ballad of Ira Hayes* (Peter LaFarge), *Mr. Bojangles* (Jerry Jeff Walker), *Mary Ann* (trad.), *Big Yellow Taxi* (Joni Mitchell), *A Fool Such as I* (Bill Trader)*, Spanish Is the Loving Tongue* (Charles Badge).

14. *Planet Waves*, Asylum 7E-1003/Réédition Columbia Records-32154, New York, prod. Rob Fraboni, 1974.
On a Night Like This, Going, Going, Gone, Tough Mama, Hazel, Something There Is About You, Forever Young, Forever Young, Dirge, You Angel You, Never Say Goodbye, Wedding Song.

15. *Blood on the Tracks*, Columbia Records PC–33235, New York, prod. Bob Dylan, 1975.
Tangled Up in Blue, Simple Twist of Fate, You' re a Big Girl Now, Idiot Wind, You're Gonna Make Me Lonesome When You Go, Meet Me in the Morning, Lily, Rosemary and the Jack of Hearts, If You See Her, Say Hello, Shelter from the Storm, Buckets of Rain.

16. *The Basement Tapes,* Columbia Records – 88697347082, New York, prod. Bob Dylan et le Band, (double album), 1975.
Disque 1 : *Odds and Ends, Orange Juice Blues (Blues for Breakfast)* (Manuel)*, Million Dollar Bash, Yazoo Street Scandal* (Robertson), *Goin' to Acapulco, Katie's Been Gone* (Manuel, Robertson)*, Lo and Behold, Bessie Smith* (Danko, Robertson), *Clothesline Saga, Apple Suckling Tree, Please, Mrs. Henry, Tears of Rage* (Dylan, Manuel).
Disque 2 : *Too Much of Nothing, Yea Heavy and a Bottle of Bread, Ain't No More Cane* (trad.), *Crash on the Levee (Down in the Flood), Ruben Remus* (Manuel, Robertson), *Tiny Montgomery, You Ain't Going Nowhere, Don't Ya Tell Henry, Nothing Was Delivered, Open the Door, Homer, Long Distance Operator, This Wheel's on Fire* (Danko, Dylan).

17. *Desire,* Columbia Records PC–33893, New York, prod. Don DeVito, 1976.
Hurricane (Dylan Jacques Levy), *Isis* (Dylan Jacques Levy*), Mozambique* (Dylan Jacques Levy), *One More Cup of Coffee (Valley Below)* (Dylan), *Oh, Sister* (Dylan Jacques Levy), *Joey* (Dylan Jacques Levy), *Romance in Durango* (Dylan Jacques Levy), *Black Diamond Bay* (Dylan Jacques Levy), *Sara* (Dylan).

18. *Street Legal,* Columbia Records JC-34453, New York, prod. Bob Dylan, 1978.
Changing of the Guards, New Pony, No Time to Think, Baby, Stop Crying, Is Your Love in Vain? Señor (Tales of Yankee Power), True Love Tends to Forget, We Better Talk This Over, Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat).

19. *Slow Train Coming,* Columbia Records–FC 36120, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1979.
Gotta Serve Somebody, Precious Angel, I Believe in You, Slow Train, Gonna Change My Way of Thinking, Do Right to Me Baby (Do Unto Others), When You Gonna Wake Up, Man Gave Names to All the Animals, When He Returns.

20. *Saved,* Columbia Records–FC 36553, New York, prod. Jerry Wexler, Barry Beckett, 1980.
A Satisfied Mind (Hayes, Rhodes), *Saved* (Drummond, Dylan), *Covenant Woman, What Can I Do for You? Solid Rock, Pressing On, In the Garden, Saving Grace, Are You Ready?*

21. *Shot of Love,* Columbia Records TC–37493, New York, prod. Chuk Plotkin, Bob Dylan, 1981.
Shot of Love, Heart of Mine, Property of Jesus, Lenny Bruce, Watered Down Love, Dead Man, Dead Man, In the Summertime, Trouble, Every Grain of Sand. (The Groom's Still Waiting at the Altar, paru en face B du single *Heart of Mine,* a été ajouté sur la réédition d'album).

22. *Infidels,* Columbia Records–25539, New York, prod. Mark Knopfler, Bob Dylan, CBS 25539, 1983.
Jokerman, Sweetheart Like You, Neighborhood Bully, License to Kill, Man of Peace, Union Sundown, I and I, Don't Fall Apart on Me Tonight.

23.*Empire Burlesque,* Columbia Records FC–40110, New York, prod Bob Dylan. Arthur Baker (Mixage), CBS 86313, 1985.
Tight Connection to My Heart (Has Anyone Seen My Love), Seeing the Real You at Last, I'll Remember You, Clean Cut Kid, Never Gonna Be the Same Again, Trust Yourself, Emotionally Yours, When the Night Comes Falling from the Sky, Something's Burning, Baby, Dark Eyes.

24. *Knocked Out Loaded,* Columbia Records OC–40439, New York, prod, Bob Dylan, Dave Stewart, CBS 86326, 1986.
You Wanna Ramble (Little Junior Parker), *They Killed Him* (Kris Kristofferson), *Driftin' Too Far from Shore, Precious Memories* (trad. arr. Dylan), *Maybe Someday, Brownsville Girl* (Dylan/Sam Shepard), *Got My Mind Made Up* (Dylan/Tom Petty), *Under Your Spell* (Dylan/Carole Bayer Sager).

25. *Down in the Groove,* Columbia Records OC–40957-1/Sony Music Entertainment, New York, prod, Bob Dylan, Mark Knopfler (on Death is not the end) Album non crédité, CBS 4602671,1988.
*Let's Stick Together (*Wilbert Harrison), *When Did You Leave Heaven?* (Walter Bullock, Richard Whiting), *Sally Sue Brown* (Arthur June Alexander, Earl Montgomery, Tom Stafford), *Death Is Not the End, Had a Dream About You, Baby, Ugliest Girl in the World* (Bob Dylan, Robert Hunter), *Silvio* (Bob Dylan, Robert Hunter), *Ninety Miles an Hour (Down a Dead End Street)* (Hal Blair, Dan Robertson), *Shenandoah* (trad., arr. Bob Dylan), *Rank Strangers to Me* (Albert E. Brumley).

26. *Oh Mercy,* Columbia Records OC– 45281/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois, 1989.
Political World, Where Teardrops Fall, Everything Is Broken, Ring Them Bells, Man in the Long Black Coat, Most of the Time, What Good Am I?, Disease of Conceit, What Was It You Wanted, Shooting Star.

27. *Under the Red Sky*, Columbia Records C– 46794 /Sony Music Entertainment New York, prod. Don Was, David Was, Jack Frost (alias Bob Dylan), 1990.
Wiggle Wiggle, Under the Red Sky, Unbelievable, Born in Time, T.V. Talkin' Song, 10,000 Men, 2 X 2, God Knows, Handy Dandy, Cat's in the Well.

28. *Good As I Been to You,* Columbia Records–C53200 /Sony Music Entertainment, prod. Debbie Gold, New York, 1992.
Frankie & Albert (trad. arrangements par Mississippi John Hurt), *Jim Jones* (trad. arrangements par Mick Slocum), *Blackjack Davey, Canadee-i-o* (trad. arrangements par Nic Jones), *Sittin' on Top of the World* (Walter Vinson, Lonnie Chatmon), *Little Maggie, Hard Times (Come Again No More)* (Stephen Foster, arrangements par De Dannan), *Step It Up and Go, Tomorrow Night* (Sam Coslow & Will Grosz), *Arthur McBride* (trad. arrangements par Paul Brady*), You're Gonna Quit Me, Diamond Joe, Froggie Went a-Courtin'.*

29. *World Gone Wrong,* Columbia Records–474857 1/CK 57590/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan, 1993.
World Gone Wrong, Love Henry, Ragged & Dirty, Blood in My Eyes, Broke Down Engine, Delia, Stack a Lee, Two Soldiers, Jack-A-Roe, (chansons traditionnelles arrangées par Dylan), *Lone Pilgrim* (B.F. White, Adgar M. Pace).

30. *Time Out of Mind*[1129], Columbia Records–COL68556/Sony Music Entertainment, New York, prod. Daniel Lanois, 1997.
Love Sick, Dirty Road Blues, Standing in the Doorway, Million Miles, Tryin' to Get to Heaven, 'Til I Fell in Love with You, Not Dark Yet, Cold Irons Bound, Make You Feel My Love, Can't Wait, Highlands.

31. *Love and Theft,* Columbia Records–CK 85 975 /Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2001.
Tweedle Dee & Tweedle Dum, Mississippi, Summer Days, Bye and Bye, Lonesome Day Blues, Floater (Too Much to Ask), High Water (For Charley Patton), Moonlight, Honest with Me, Po' Boy, Cry a While, Sugar Baby.

32. *Modern Times,* Columbia Records–8869743893 2 /Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2006.
Thunder on the Mountain, Spirit on the Water, Rollin' and Tumblin', When the Deal Goes Down, Someday Baby, Workingman's Blues #2, Beyond the Horizon, Nettie Moore, The Levee's Gonna Break, Ain't Talkin'.

33. *Together Through Life,* Columbia Records–886974 438932/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2009.
Beyond Here Lies Nothin' (Dylan et Hunter), *Life Is Hard, My Wife's Home Town (Dixon, Dylan, Hunter), If You Ever Go to Houston* (Dylan et Hunter), *Forgetful Heart (Dylan et Hunter), Jolene (Dylan et Hunter), This Dream of You* (Dylan), *Shake Shake Mama (Dylan et Hunter), I Feel a Change Comin' On (Dylan et Hunter), It's All Good (Dylan et Hunter).*

34. *Christmas in the Heart,* Columbia Records–886975 573232 /Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2009.
Here Comes Santa Claus (Autry, Haldeman), *Do You Hear What I Hear?* (Regney, Baker), *Winter Wonderland* (Bernard, Smith), *Hark the Herald Angels Sing* (trad., arr. Dylan), *I'll Be Home for Christmas* (Ram, Gannon, Kent), *Little Drummer Boy* (Davis, Onorati, Simeone), *The Christmas Blues* (Cahn, Holt), *O' Come All Ye Faithful (Adeste Fideles)* (trad. arr. Dylan), *Have Yourself a Merry Little Christmas* (Martin, Blaine), *Must Be Santa* (Fredericks, Moore), *Silver Bells* (Livingston, Evans), *The First Noel* (trad. arr. Dylan), *Christmas Island* (Moraine), *The Christmas Song* (Tormé, Wells), *O Little Town of Bethlehem* (trad. arr. Dylan).

35. *Tempest,* Columbia Records–887254 57602/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2012.
Duquesne Whistle, Soon After Midnight, Narrow Way, Long and Wasted Years, Pay in Blood, Scarlet Town, Early Roman Kings, Tin Angel, Tempest, Roll on John.

36. *Shadows in the Night*, Columbia Records–888750 51242 /Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2015.
I'm a Fool to Want You (Frank Sinatra, Jack Wolf, Joel Herron), *The Night We Called It a Day* (Matt Dennis, Tom Adair), *Stay with Me* (Jerome Moross, Carolyn Leigh), *Autumn Leaves* (Joseph Kosma, Jacques Prévert, Johnny Mercer), *Why Try to Change Me Now* (Cy Coleman, Joseph McCarthy), *Some Enchanted Evening* (Oscar Hammerstein II, Richard Rodgers), *Full Moon and Empty Arms* (Buddy Kaye, Ted Mossman, Sergueï Rachmaninov), *Where Are You?* (Harold Adamson, Jimmy McHugh), *What'll I Do (Irving Berlin), That Lucky Old Sun* (Haven Gillespie, Beasley Smith).

37. *Fallen Angels,* Columbia Records–88985308022/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan (Jack Frost), 2016.
Young at Heart (Johnny Richards, Carolyn Leigh), *Maybe You'll Be There* (Rube Bloom, Sammy Gallop), *Polka Dots and Moonbeams* (Jimmy Van Heusen, Johnny Burke), *All the Way* (Jimmy Van Heusen, Sammy Cahn), *Skylark* (Hoagy Carmichael, Johnny Mercer), *Nevertheless* (Harry Ruby, Bert Kalmar), *All or Nothing at All* (Arthur Altman, Jack Lawrence), *On a Little Street in Singapore* (Peter DeRose, Billy Hill), *It Had to Be You* (Isham Jones, Gus Kahn), *Melancholy Mood* (Walter Schumann, Vick R. Knight Sr.),

[1129] *Times Out of Mind*: l'expression proviendrait du récit de Poe dans *La chute de la maison Usher*: « His very ancient family had been noted, time out mind, for a peculiar sensibility of temperament (Bigot, 2025,127).

That Old Black Magic (Harold Arlen, Johnny Mercer), *Come Rain or Come Shine* (Harold Arlen, Johnny Mercer).

38. *Triplicate,* Columbia Records–88985 41349 2 Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2017.
CD1 : *I Guess I'll Have to Change My Plan* (Arthur Schwartz, Howard Dietz), *The September of My Years* (Jimmy Van Heusen, Sammy Cahn), *I Could Have Told You* (Carl Sigman, Jimmy Van Heusen), *Once Upon a Time* (Charles Strouse, Lee Adams), *Stormy Weather* (Harold Arlen, Ted Koehler), *This Nearly Was Mine* (Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II), *That Old Feeling* (Sammy Fain, Lew Brown), *It Gets Lonely Early* (Van Heusen, Cahn), *My One and Only Love* (Guy Wood, Robert Mellin), *Trade Winds (Ralph MacDonald).*
CD2 : *Braggin'* (Jimmy Shirl, Robert Marko, Henry Manners), *As Time Goes By* (Herman Hupfeld), *Imagination* (Van Heusen, Johnny Burke), *How Deep Is the Ocean?* (Irving Berlin), *P.S. I Love You* (chanson de 1934) (Gordon Jenkins, Johnny Mercer), *The Best Is Yet to Come* (Cy Coleman, Carolyn Leigh), *But Beautiful* (Van Heusen, Burke), *Here's That Rainy Day* (Van Heusen, Burke), *Where Is the One?* (Alec Wilder, Edwin Finckel), *There's a Flaw in My Flue* (Van Heusen, Burke).
CD3 : *Day In, Day Out* (Rube Bloom, Mercer), *I Couldn't Sleep a Wink Last Night* (Harold Adamson, Jimmy McHugh), *Sentimental Journey* (Les Brown, Ben Homer, Bud Green), *Somewhere Along the Way* (Van Heusen, Sammy Gallop), *When the World Was Young* (Philippe-Gérard, Angèle Vannier, Mercer), *These Foolish Things* (Eric Maschwitz, Jack Strachey), *You Go to My Head* (John Frederick Coots, Haven Gillespie), *Stardust* (Hoagy Carmichael, Mitchell Parish), *It's Funny to Everyone But Me (Jack Lawrence), Why Was I Born?* (Jerome Kern, Hammerstein II).

39. *Rough and Rowdy Ways*, Columbia Records–194397 80982/Sony Music Entertainment, New York, Bob Dylan (Jack Frost), 2020.
I Contain Multitudes, False Prophet, My Own Version of You, I've Made Up My Mind to Give Myself to You, Black Rider, Goodbye Jimmy Reed, Mother of Muses, Crossing the Rubicon, Key West[1130]*, Murder Most Foul.*

40. *Shadow Kingdom*[1131] *: the Early Songs of Bob Dylan*, Columbia–19658767492, Sony Music, – 19658767492, prod non citée, 2023.
When I Paint My Masterpiece, Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine), Queen Jane Approximately, I'll Be Your Baby Tonight, Just Like Tom Thumb's Blues, Tombstone Blues, To Be Alone With You, What Was It You Wanted, Forever Young, Pledging My Time, The Wicked Messenger, Watching the River Flow, It's All Over Now, Baby Blue, Sierra's Theme (nouveau titre).

1.1.2 Singles/ 45 tours[1132]

1. *Mixed-Up Confusion / Corrina, Corrina*, CBS4-42656, 1962.

2. *With God on Our Side/ Motorpsycho Nightemare,* CBS 6264, 1964.

3. *Blowin' in the Wind/ Corina Corina/ Don't Think Twice, It's All Right/ Honey, Just Allow Me One More Chance* CBS 5688, 1964.

4. *All I Really Want to Do/ Oxford Town/ To Ramona/ Spanish Harlem Incident*, CBS 5923, 1964.
5. *Positively 4th Street / Can You Please Crawl Out Your Window?*, CBS 1965.

6. *Positively 4th Street / Mr Tambourine Man, From a Buick, On the Road Again,* CBS 6210 1965.

7. *Positively 4th Street / On the Road Again,* CBS 2144, French Pressing 1965.

[1130] *Key West* aurait été écrit dans la maison d'Hemingway : « Je pense qu'il y a beaucoup de lui » (Bigot,2025, 179)
[1131]SHADOW, Kingdom Vol. 2 est possiblement à venir avec les titres suivants enregistrés *Blowin' in The Wind, Masters of War, Love Minus Zero/No Limit, All Along the Watchtower, If Not for You, Simple Twist of Fate, If You See Her, Say Hello, Oh Sister, Saving Grace, Shooting Star, Dignity*
[1132] La liste n'est pas forcément exhaustive, chaque pays ayant pu choisir des titres différents. Une partie de cette liste est référencée sur le site BOB DYLAN 45 tours - discographie - pochettes - french pressing - 7" - vinyl

8. *If You Gotta Go, Go now/ To Ramona,* CBS-2921 Pressing Benelux 1965.

9. *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a train to Cry/ Outlaw Blues/ Maggie's Farm/ She Belongs to me,* CBS 6219, German Pressing 1965.

10. *Subterranean Homesick Blues/ The Times They'Are A-Changing/ It' Ain't Me, Babe/ She Belong to me,* CBS 6096, 1965.

11. *Can you Please Crawl Out Your Window?, Highway 61 Revisited, Tombstone Blues,* CBS 6265, 1965.

12. *Like a Rolling Stone* (Part one/ Part two), CBS 1692, 1965.

13. *Like a Rolling Stone/ Gates of Eden,* CBS 6107, 1965.

14. *Masters of War* (Bob Dylan)/ *Farewell Angelina* (Joan Baez), Acetate 1965.

15. *Just Like Tom Thumb's Blues/ Ballad of a Thin Man*, CBS 6270, 1966.

16. *Rainy Day Women* 12 & 35, Pledging My Time/ One of Us Know (Sooner or Later) CBS 5660, French Pressing 1966.

17. *Leopard-Skin Pill-Box Hat/Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine/ Absolutely Sweet Mary*, CBS 6345, 1966.

18. *I Want You/ Obviously 5 believers,* CBS 2382, 1966.

19. *I Want You/ Obviously 5 believers/Just Like a Woman*, CBS 5769, 1966.

20. *I Threw it ALL Away*, 4310 Promo CBS, 1969.

21. *Lay Lady Lay/ Peggy Day*, CBS 4434, 1969.

22. *Wigwam/ Cooper Kettle*, CBS 5122,1970.

23. *If Not for You/ New Morning*, CBS 7092, 1970.

24. *George Jackson* (Version acoustique / Version Big Band), CBS 4-45516, 1971.

25. *Watching the River Flow / Spanish is a Lovin' Tongue*, CBS-7329, 1971.

26. *Knockin' on Heaven's Door / Turkey Chase*, CBS 1762, 1973.

27. *A Fool Such as I /Lily of the West*, CBS 2006, 1974.

28. *Knockin' on Heaven's Door / One Like Night This/ You Angel You*, CBS 1974.

29. *One a Night Like This/ You Angel You*, Asylum 13005,1974.

30. *Something There is About You/ Going Going Gone,* Asylum 13007,1974.

31. *Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine) Stage Fright (The Band),* Asylum, 13011, 1974.

32. *Tangled Up in Blue/ If You See Her, Say Hello*, CBS 3160, 1975.

33. *Hurricane (Part One/ Part Two)*, CBS 3841, 1975.

34. *Rita May / Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, CBS 4859, 1975.

35. *Changing of the Guards/ New Pony*, CBS 6559, 1978.

36. *Is Your Love in Vain? / We Better Talk This Over*, 1978, CBS 86067, 1978.

37. *Maggie Farm/ All Along the Watchtower* (At Budokan) 1978, CBS 7468, 1978.

38. *Baby Stop Crying/ Better Talk This Over,* CBS 6697, 1978.

39. *Precious Angel / Trouble in Mind*, CBS 7828, 1979.

40. *Man Gave Names to all the Animals / Trouble in Mind*, CBS 40- 86095, 1979.

41. *Man Gave Names to all the Animals / When He Return* CBS, Spain Pressing, 1979.

42. *Gotta Serve Somebody / Gonna Change my Way of Thinking*, CBS 8134, French Pressing 1979.

43. *Saved/ Are You Ready*, CBS 8743, 1980.

44. *Dead Man, Dead Man/ Lenny Bruce*, CBS A – 1640,1981.

45. *Heart of Mine/ Let it Be Me* (nouvelle version Gilbert Bécaud*),* CBS A – 1406,1981.

46.*Union Sundown/Angels Flying Too Close to the Ground* (Willie Nelson), CBSA 1406, 1983.

47. *Jokerman/ Isis* (Version Rolling Thunder Review), CBSA 3904, 1983.

48. *I and I/ Angels Flying Too Close to the Ground*, CBS A 3904,1983.

49. *Sweetheart Like You/ license to Kill,* CBS A4175, 1983.

50. Wallflower/ Trouble in Mind/ Heart of Mind, CWW 717 983, 1983.

51. *Tight Connection to My heart (Has Anybody Seen My love)* / CBSA 6303, 1985.

52. *When The Night Comes Falling from the Sky/ Dark Eyes*, CBS 6469, 1986.

53. *Got my Mind Made Up*/ *They Killed Him*, CBS 7309, 1986.

54. *The Usual* (John Hiatt) / *Got my Mind Made Up* (Dylan/Petty)/ *They Killed Him* (Cris Christopherson), Maxi 45 Tours, CBS – 651148 6, 1986.

55. *Silvio/ When Did you Leave Heaven?,* CBS 651 406, 1988.

56. *Everything is Broken/ Death is Not the End,* CBS 655 358, 1989.

57. *Unbelievable/10000 Men*, CBS 656304, 1990.

58. *Political World/ Ring Then Bells*, CBS 655 643,1990.

59. *Series of Dreams/ Seven Curses*, CBS 656707, 1991.

60. *Love Sick 1997-1998* mini-CD /Disque promotionnel avec versions en concert, 1999.

61. *Not Dark Yet, 1996-1998* mini-CD/ Disque promotionnel avec versions en concert, 1999.

62. *Most Likely You'll Go Your Way (And I'll Go Mine)* (Mark Ronson)/ *Down Along the Cove,* CBS– 88697163192, 2007.

63. *Things Have Changed* (Radio Edit)*, Hurricane* (Produced By Don DeVito)*, Make You Feel My Love (*Version en public), *Song To Woody (*Version en public, Maxi-Single, CBS – COL 669333 2, 2000.

64.*The Night We Called it a Day/ Stay With Me,* SP CBS 5122, 2015.

1.1.3 Autres albums : Dylan and Friends (studios et concerts)

1. *Traveling Wilburys Volume 1,* Otis Wilbury et Nelson Wilbury, prod. Jeff Lynne et Georges Harrison, Wilbury Records 1-25796/ Rhino Records–R2 167 804/Warner Bros, 1988.
   Handle with Care, Dirty World, Rattled, Last Night, Not Alone Any More, Congratulations, Heading for the Light, Margarita, Tweeter and the Monkey Man, End of the Line. Titres bonus : *Maxine, Like a Ship,*

2. *Traveling Wilburys Volume 3,* Prod. Otis Wilbury et Nelson Wilbury, prod. Jeff Lynne et Georges Harrison, Warner Broth Records–26324, Wilbury Records – 1-25796, 1990.
   *She's My Baby, Inside Out, If You Belonged to Me, The Devil's Been Busy, 7 Deadly Sins, Poor House, Where Were You Last Night, Cool Dry Place, New Blue Moon, You Took My Breath Away, Wilbury Twist.*Titres bonus *Nobody's Child* (Cy Coben, Mel Foree), *Runaway* (Del Shannon, Max D. Crook),

3. *The Travelling Wilburys Collection 1987-1990, 2 CD,* prod. Otis Wilbury et Nelson Wilbury (Jeff Lynne et Georges Harrison) Wilbury Record Co. / Rhino Entertainment, 2007.
   Like a Ship, *Nobody's Child*, *Runaway.*

1.1.4 Albums en concert

1. *Before the Flood,* Asylum AB 201/ réédition Columbia Records–22137, prod. Bob Dylan et The Band (double album), 1974.
   Disque 1 : *Most Likely You'll Go Your Way (And I'll Go Mine), Lay Lady Lay, Rainy Day Women No. 12 & 35, Knockin' on Heaven's Door, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, Up on Cripple Creek* (Robertson), *I Shall Be Released, Endless Highway* (Robertson), *The Night They Drove Old Dixie Down* (Robertson), *Stage Fright* (Robertson).

   Disque 2 : *Don't Think Twice, It's All Right, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), The Shape I'm In* (Robertson*), When You Awake* (Manuel, Robertson), *The Weight* (Robertson), *All Along the Watchtower, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone, Blowin' in the Wind.*

2. *Hard Rain,* Columbia Records–86016, New York, prod. Don DeVito et Bob Dylan, 1976.
   Maggie's Farm, One Too Many Mornings, Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again, oh, Sister, Lay Lady Lay, Shelter from the Storm, You' re a Big Girl Now, I Threw It All Away, Idiot Wind.

3. *Bob Dylan at Budokan*, Columbia Records C2/ 36067, prod. Don DeVito, New York, 1978.
   Disque 1 : *Mr. Tambourine Man, Shelter from the Storm, Love Minus Zero/No Limit, Ballad of a Thin Man, Don't Think Twice, It's All Right, Maggie's Farm, One More Cup of Coffee (Valley Below), Like a Rolling Stone, I Shall Be Released, Is Your Love in Vain?, Going, Going, Gone.*

   Disque 2 : *Blowin' in the Wind, Just Like a Woman, Oh Sister, Simple Twist of Fate,All Along the Watchtower,I Want You, All I Really Want to Do, Knockin' on Heaven's Door, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, The Times They Are A-Changin'.*

4. *Real Live,* Columbia Records FC–39944, New York, prod. Glyn Johns, 1984.
   Highway 61 Revisited, Maggie's Farm, I and I, License to Kill, It Ain't Me, Babe, Tangled Up in Blue, Masters of War, Ballad of a Thin Man, Girl from the North Country, Tombstone Blues.

5. *Dylan and the Dead,* Columbia Records– OC 45056, /Sony Music Entertainment, New York, prod. Jerry Garcia, John Cutler, 1987.
   Slow Train, I Want You, Gotta Serve Somebody, Queen Jane Approximately, Joey, All Along the Watchtower, Knockin' on Heaven's Door.

6. *The 30th Anniversary Concert Celebration,* prod. Jeff Rosen, Don de Vito, Columbia Records –C2K53230/Sony Music Entertainment, New York : Madison Square Garden, 16 octobre 1992.
   CD1 : *Like a Rolling Stone* (John Cougar Mellencamp*), Leopard-Skin Pill-Box Hat* (John Cougar Mellencamp), Introduction by Kris Kristofferson, *Blowin' in the Wind* (Stevie Wonder), *Foot of Pride* (Lou Reed), *Masters of War* (Eddie Vedder et Mike McCready), *The Times They Are a-Changin'* (Tracy Chapman), *It Ain't Me, Babe* (June Carter Cash et Johnny Cash), *What Was It You Wanted?* (Willie

Nelson), *I'll Be Your Baby Tonight* (Kris Kristofferson), *Highway 61 Revisited* (Johnny Winter), *Seven Days (Ronnie Wood), Just Like a Woman (Richie Havens), When the Ship Comes In* (The Clancy Brothers et Robbie O'Connell, avec Tommy Makem en invité spécial), *You Ain't Going Nowhere* (Mary Chapin Carpenter, Rosanne Cash et Shawn Colvin).

CD2 : *Just Like Tom Thumb's Blues* (Neil Young), *All Along the Watchtower* (Neil Young), *I Shall Be Released* (Chrissie Hynde), *Don't Think Twice, It's All Right* (Eric Clapton), *Emotionally Yours (O'Jays), When I Paint My Masterpiece* (The Band), *Absolutely Sweet Marie* (George Harrison), *License to Kill* (Tom Petty & the Heartbreakers), *Rainy Day Women #12 & 35* (Tom Petty & the Heartbreakers), *Mr. Tambourine Man* (Roger McGuinn avec Tom Petty & the Heartbreakers), *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)* (Bob Dylan), *My Back Pages* (Bob Dylan, Roger McGuinn, Tom Petty, Neil Young, Eric Clapton, George Harrison*), Knockin' on Heaven's Door* (tous), *Girl from the North Country* (Bob Dylan)[1133].

7. *MTV Unplugged,* Columbia Records – CK 67000, New York, prod. Jeff Rosen, Jeff Kramer, 1994.
Tombstone Blues, Shooting Star, All Along the Watchtower, The Times They Are a-Changin', John Brown, Rainy Day Women #12 & 35, Desolation Row, Dignity, Knockin' on Heaven's Door, Like a Rolling Stone, With God on Our Side.

8. *Live 1961 – 2000: Thirty-Nine Years of Great Concert Performances*, Sony Japan – SRCS 2438, 28 février 2001.
Somebody Touched Me (2000, Portsmouth, England), *Wade in the Water* (1961, Minneapolis, Minnesota), *Handsome Molly* (1962, The Gaslight Café, New York City, New York), *To Ramona* (1965, Sheffield, England), *I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)* (1966, Free Trade Hall, Manchester, England), *Grand Coulee Dam* (1968*), Knockin' on Heaven's Door* (1974), *It Ain't Me, Babe* (1975), *Shelter from the Storm* (1976), *Dead Man, Dead Man* (1981), *New Orleans, Louisiana, Slow Train* (1987), *Dignity* (1994) *Cold Irons Bound* (1997, *Los Angeles, California), Born in Time* (February 1, 1998, NJPAC - Newark, NJ), *Country* Pie (2000, Portsmouth, England) *Things Have Changed* (2000, Portsmouth, England).

9. *Live at the Gaslight 1962,* Columbia Legacy A – 96016, New York, prod. Jeff Rosen, Stan Berkowitz, 2005.
A Hard Rain's A-Gonna Fall, *Rocks and Gravel, Don't Think Twice, It's All Right, The Cuckoo (Is a Pretty Bird) (trad. arr. Clarence Ashley), Moonshiner (trad.), Handsome Molly* (trad.), *Cocaine* (trad. arr. Reverend Gary Davis), *John Brown*, *Barbara Allen* (trad.), *West Texas* (trad.).

10. *Live at Carnegie Hall 1963,* Columbia Legacy – CSK 17254, New York, 2005.
The Times They Are a-Changin', Ballad of Hollis Brown, Boots of Spanish Leather, Lay Down Your Weary Tune, North Country Blues, With God on Our Side

11. *In Concert: Brandeis University 1963,* prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Legacy–88697 84742 1, Legacy – 88697 84743 1, New York, 2011.
Honey, Just Allow Me One More Chance, Talkin' John Birch Paranoid, Blues Ballad of Hollis Brown, Masters of War, Talkin' World War III Blues, Bob Dylan's Dream, Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues.

12. *Bob Dylan, The Real Royal Albert Hall 1966 Concert!,* prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Columbia Legacy 889853591924, 2016 (L'intégralité en concert et en miroir du Bootleg. Vol 12. *Live du The Cutting Edg e*: 36 CD des concerts de 1966).

[1133] *Gotta Serve Somebody* – Booker T. & the MGs (pre-broadcast)
Boots of Spanish Leather – Carolyn Hester, Nanci Griffith (pre-broadcast)
I Believe in You (Afternoon Rehearsal) · Sinéad O'Connor
Three pre-broadcast performances (*From A Buick Six* – Booker T. & the MGs, *Lay Lady Lay* – Booker T. & the MGs, and *See That My Grave Is Kept Clean* – John Hammond Jr.) were excluded due to abysmal video and audio quality.

1.1.5 Compilations

1.*Bob Dylan's Greatest Hits Columbia Records,* Columbia CL-2389 (mono)/ KCS-9463 (stereo), prod. Bob Johnston, John H Hammond, Tom Wilson, 1967.
Rainy Day Women No. 12 & 35, Blowin' in the Wind, The Times They Are a-Changin', It Ain't Me, Babe, Like a Rolling Stone, Mr. Tambourine Man, Subterranean Homesick Blues, I Want You, Positively 4th Street, Just Like a Woman.

2. *Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 2,* Columbia Records KG–31120, New York, prod. Bob Johnston, John H Hammond, Tom Wilson, Leon Russel, 1971.
Watching the River Flow, Don't Think Twice, It's All Right, Lay Lady Lay, Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again, I'll Be Your Baby Tonight, All I Really Want to Do, My Back Pages, Maggie's Farm, Tonight I'll Be Staying Here With You, She Belongs to Me, All Along the Watchtower, Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn), Just Like Tom Thumb's Blues, A Hard Rain's A-Gonna Fall, If Not for You, It's All Over Now, Baby Blue, Tomorrow Is a Long Time? When I Paint My Masterpiece, I Shall Be Released, You Ain't Going Nowhere, Down in the Flood.

3.*Masterpieces,* Columbia Records, New York, prod. Bob Johnston, John H Hammond, Tom Wilson, Leon Russel, Bob Dylan, The Band, Don DeVito, 1978.
Disque 1 : *Knockin' on Heaven's Door, Mr. Tambourine Man, Just Like a Woman, I Shall Be Released, Tears of Rage* (Dylan, Richard Manuel), *All Along the Watchtower, One More Cup of Coffee (Valley Below), Like a Rolling Stone* (version live de *Self Portrait), Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn) (version live de Self Portrait), Tomorrow Is a Long Time, Lay, Lady, Lay, Idiot Wind* (version live).

Disque 2 : *Mixed-Up Confusion* (version alternative inédite), *Positively 4th Street, Can You Please Crawl Out Your Window?, Just Like Tom Thumb's Blues (version live, face B du single I Want You, 1966), Spanish Is the Loving Tongue* (traditionnel) (face B du single *Watching the River Flow*, 1971), *George Jackson* (single, 1971), *Rita May* (Dylan, Jacques Lévy) (single, 1976).

Disque 3 : *Blowin' in the Wind, A Hard Rain's A-Gonna Fall, The Times They Are a-Changin', Masters of War, Hurricane* (Dylan, Lévy), *Maggie's Farm, Subterranean Homesick Blues, Ballad of a Thin Man, Mozambique* (Dylan, Levy), *This Wheel's on Fire* (Rick Danko, Dylan), *I Want You, Rainy Day Women No. 12 & 35, Don't Think Twice, It's All Right, Song to Woody, It Ain't Me, Babe, Love Minus Zero/No Limit, I'll Be Your Baby Tonight, If Not for You, If You See Her, Say Hello, Sara.*

4. *Biograph,* Columbia Records–C5X 38830, New York, prod Jeff Rosen, (cinq disques) CBS 66509, 1985.
Disque 1 : *Lay, Lady, Lay* (Nashville Skyline, 1969), *Baby, Let Me Follow You Down* (G. Davis/R. von Schmidt/Van Ronk) (Bob Dylan, 1962), *If Not for You* (New Morning, 1970), *I'll Be Your Baby Tonight* (*John Wesley Harding,* 1967), *I'll Keep It with Mine* (inédit, 1965), *The Times They Are a-Changin'* (*The Times They Are A-Changin',* 1964), *Blowin' in the Wind* (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963), *Masters of War (The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963), *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (*The Times They Are A-Changin'*, 1964), *Percy's Song* (inédit, 1963)

Disque 2 : *Mixed-Up Confusion* (inédit, 1962), *Tombstone Blues* (*Highway 61 Revisited,* 1965), *The Groom's Still Waiting at the Altar* (face B, 1981), *Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)* (*Before the Flood,* 1974), *Like a Rolling Stone* (*Highway 61 Revisited,* 1965), *Jet Pilot* (Outtake *Blonde on Blonde), Lay Down Your Weary Tune* (inédit, 1963), *Subterranean Homesick Blues (Bringing It All Back Home*, 1965), *I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)* (version live inédite, 1966), *Visions of Johanna* (version live inédite, 1966), *Every Grain of Sand* (*Shot of Love, 1981)*

Disque 3 : *Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn)* (version inédite, 1967), *Mr. Tambourine Man* (*Browning It All Back Home,* 1965), *Dear Landlord* (*John Wesley Harding,* 1967), *It Ain't Me, Babe* (*Another Side of Bob Dylan,* 1964),*You Angel You (Planet Waves, 1974), Million Dollar Bash (The Basement Tapes,* 1975), *To Ramona* (*Another Side of Bob Dylan,* 1964), *You're a Big Girl Now (version originale, 1974), Abandoned Love* (inédit, 1975), *Tangled Up in Blue* (*Blood on the Tracks,* 1975), *It's All Over Now, Baby Blue* (version live inédite, 1966).

Disque 4 : *Can You Please Crawl Out Your Window?* (single, 1965), *Positively 4th Street* (single, 1965), *Isis (Dylan, Levy) (version live inédite, 1975), Jet Pilot* (inédit, 1965*), Caribbean Wind* (inédit, 1981), *Up to Me* (inédit, 1974), *Baby, I'm in the Mood for You* (inédit, 1962), *I Wanna Be Your Lover* (inédit, 1965),

I Want You (*Blonde on Blonde,* 1966), *Heart of Mine* (version live inédite, 1981), *On a Night Like This* (*Planet Waves,* 1974), *Just Like a Woman* (*Blonde on Blonde*, 1966).

Disque 5 : *Romance in Durango* (Dylan, Levy) (version live inédite, 1975), *Señor (Tales of Yankee Power) (Street-Legal, 1978), Gotta Serve Somebody (Slow Train Coming,* 1979), *I Believe in You* (*Slow Train Coming,* 1979), *Time Passes Slowly (New Morning*, 1970), *I Shall Be Released* (*Greatest Hits Vol. 2,* 1971), *Knockin' on Heaven's Door* (*Pat Garrett and Billy the Kid,* 1973), *All Along the Watchtower* (*Before the Flood,* 1974), *Solid Rock* (*Saved,* 1980), *Forever Young* (démo inédite, 1973).

5. *Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 3*, Columbia Records–CK 66783, New York, prod. Gordon Carroll, Don DeVito, Jerry Wexler, Barry Beckett, Chuck Plotkin, Bob Dylan, Mark Knopfler, Daniel Lanois, Don Was, David Was, 1994.
Tangled Up in Blue, Changing of the Guards, The Groom's Still Waiting at the Altar, Hurricane (Dylan, Lévy), *Forever Young, Jokerman, Dignity, Silvio* (Dylan, Hunter*), Ring Them Bells, Gotta Serve Somebody, Series of Dreams, Brownsville Girl (Dylan, Shepard), Under the Red Sky, Knockin' on Heaven's Door.*

7. The Best of Bob Dylan Volume 2, Columbia–COL 498361, 2000.
Things Have Changed, A Hard Rain's A-Gonna Fall, It Ain't Me, Babe, Subterranean Homesick Blues, Positively 4th Street, Highway 61 Revisited, Rainy Day Women #12 And #35, I Want You, I'll Be Your Baby Tonight, Quinn The Eskimo (The Mighty Quinn), Simple Twist Of Fate, Hurricane, Changing of The Guards, License To Kill, Silvio, Dignity, Noy Dark Yet. Bonus: *Highlands* (Version en public), *Blowin' in the Wind* (Version en public).

8. *Masked And Anonymous: Music from The Motion Picture,* Various Artists, Columbia 5129462000, Sony Music Soundtrax, 2003.
My Back Pages (The Magokoro Brothers*), Gotta Serve Somebody* (Shirley Caesar), *Down In The Flood* (New Version) (Bob Dylan), *It's All Over Now, Baby Blue* (The Grateful Dead), *Most Of The Time* (Sophie Zelmani), *On A Night Like This* (Los Lobos), *Diamond Joe* (Arranged By Bob Dylan) (Bob Dylan), *Come Una Pietra Scalciata (Like A Rolling Stone)* (Articolo 31 basé sur la version de Mystery Tramps), *One More Cup Of Coffee* (Sertab), *Non Dirle Che Non E' Cosi (If You See Her, Say Hello)* (Francesco De Gregori), *Dixie* (Arranged By Bob Dylan) (Bob Dylan*), Senor (Tales Of Yankee Power)* (Jerry Garcia), *Cold Irons Bound* (New Version) (Bob Dylan), *City Of Gold (The Dixie Hummingbirds).*

9. *Blues,* Columbia Records, New York, prod. Barry Beckett, Bob Dylan, Bob Johnston, Mark Knopfler, Daniel Lanois, Jeff Rosen, Leon Russell, Jerry Wexler, Tom Wilson, Columbia Recorded: 1965 –2001, 2006. (Compilation distribuée exclusivement par Barnes & Noble. En 2011, disponible pour les membres de la Jazz Heritage Society par le biais de leur revue, version # 564).
She Belongs to Me, Leopard-Skin Pill-Box Hat, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry, Down in the Flood, Meet Me in the Morning, Gotta Serve Somebody, Groom's Still Waiting at the Altar, Seeing the Real You at Last, Everything Is Broken, Dirty Road Blues, High Water (For Charley Patton), Blind Willie McTell.

10. The 50th Anniversary Collection: « The Copyright Extension Collection, Volume 1 » 1962, Sony Music –None, New York, prod. Bob Johnston, Tom Wilson, 2012.
Disque 1 : (Titres enregistrés en 1962, pour *The Freewheelin' Bob Dylan*). *Going Down to New Orleans* (prise 1), *Going Down to New Orleans* (prise 2), *Sally Gal* (prise 2), *Sally Gal* (prise 3), *Rambling Gambling Willie* (prise 1), *Rambling Gambling Willie* (prise 3), *Corrina, Corrina* (prise 1), *Corrina, Corrina* (prise 2), *The Death of Emmett Till* (prise 1), *(I Heard That) Lonesome Whistle* (prise 2), *Rocks and Gravel (Solid Road)* (prise 3), *Sally Gal* (prise 4), *Sally Gal* (prise 5), *Baby, Please Don't Go* (prise 1), *Baby, Please Don't Go* (prise 3), *Milk Cow (Calf's) Blues (Good Morning Blues)* (prise 1), *Milk Cow (Calf's) Blues (Good Morning Blues)* (prise 3), *Wichita Blues (Going to Louisiana) (prise 1), Wichita Blues (Going to Louisiana)* (prise 2), *Milk Cow (Calf's) Blues (Good Morning Blues)* (prise 4), *Wichita Blues (Going to Louisiana)* (prise 2), *Baby, I'm in the Mood for You* (prise 2), *Blowin' in the Wind* (prise 1), *Blowin' in the Wind (prise 2), Worried Blues* (prise 1), *Baby, I'm in the Mood for You* (prise 4).

Disque 2 : (Titres enregistrés en 1962, pour les séances The Freewheelin' Bob Dylan). Bob Dylan's Blues (prise 2), *Bob Dylan's Blues* (prise 3), *Corrina, Corrina* (prise 2), *Corrina, Corrina* (prise 3), *That's All Right, Mama* (prise 1), *That's All Right, Mama* (prise 3), *That's All Right, Mama* (prise 5), *Mixed-Up*

Confusion (prise 3), *Mixed-Up Confusion* (prise 5), *Mixed-Up Confusion* (prise 6), *Mixed-Up Confusion* (prise 7), *Mixed-Up Confusion* (prise 9), *Mixed-Up Confusion* (prise 10), *Mixed-Up Confusion* (prise 11), *That's All Right, Mama* (prise 3), *Rocks and Gravels (Solid Road)* (prise 2), *Ballad of Hollis Brown (prise 2), Kingsport Town* (prise 1), *When Death Comes Creepin' (Whatcha Gonna Do?)* (prise 1), *Hero Blues (prise 1), When Death Comes Creepin' (Whatcha Gonna Do?)* (prise 1), *I Shall Be Free* (prise 3), *I Shall Be Free* (prise 5), *Hero Blues* (prise 2), *Hero Blues* (prise 4).

Disque 3 : (Titres 1 à 6 enregistrés en 1962 chez Eve et Mac Mackenzie), (Titres 7 à 11 enregistrés en 1962 au Gerde's Folk City), (Titres 12 à 23 enregistrés en 1962 au Finjan Club de Montréal), *Hard Times in New York Town, The Death of Emmett Till, I Rode Out One Morning, House of the Rising Sun, See That My Grave Is Kept Clean, Ballad of Donald White, Honey, Just Allow Me One More Chance, Talkin' New York, Corrina, Corrina, Deep Ellum Blues, Blowin' in the Wind, The Death of Emmett Till, Stealin, Hiram Hubbard, Blowin' in the Wind, Rocks and Gravel, Quit Your Low Down Ways, He Was a Friend of Mine, Let Me Die in My Footsteps, Two Trains Runnin', Ramblin' on My Mind, Muleskinner BluesMuleskinner Blues* (Part 2).

Disque 4 : (titres 1 à 5 enregistrés en 1962, lors d'un hootenanny au Carnegie Hall), (titres VI à XII ont été enregistrés en 1962 au Gaslight Café), *Sally Gal, Highway 51, Talking John Birch Paranoid Blues, Ballad of Hollis Brown, A Hard Rain's A-Gonna Fall, See That My Grave Is Kept Clean, No More Auction Block, Motherless Children, Kind Hearted Woman Blues, Black Cross, Ballad of Hollis Brown, Ain't No More Cane.*

11. *The 50th Anniversary Collection 1963*, Columbia Records– 8888379970, New York, prod. Bob Johnston, Tom Wilson, 2013.

Titres enregistrés durant les séances de l'album *The Times They Are a-Changin',* le 12 août (1, 4), le 23 octobre (2, 3, 5) et le 24 octobre 1963 (6) *: Eternal Circle* (prise 4), *Percy's Song* (prise 1), *That's Alright Mama Sally Free and Easy* (prise 1), *Hero Blues* (prise 3*), East Laredo Blues* (prise 1), *Bob* Dylan's New Orleans Rag (prise 2)

Titres enregistrés le 8 février 1963 au Gerde's Folk City : *Lonesome River Edge, Back Door Blues, Bob Dylan's Dream, You Can Get Her, Farewell, All Over You, Masters of War, Instrumental Jam, Keep Your Hands Off Her, Honey Babe, Going Back to Rome, Stealin'.*

Titre 1 enregistré le 3 mars 1963 pour l'émission télévisée Folk Songs and More Folk Songs TV Special. Titres 2 et 3 enregistrés en mars 1963 pour l'émission télévisée The Oscar Brand Show, diffusée en mars 1963.

Titres 4 à 7 enregistrés le 12 avril 1963 au Town Hall : *Ballad of Hollis Brown, Girl from the North Country, Onlay a Hobo, Ramblin' Down Through the World, Bob Dylan's Dream, Talkin' New York, Hiding Too Long*

Titres enregistrés le 12 avril 1963 au Town Hall : *Ballad of Hollis Brown, Walls of Red Wing, All Over You, Talkin' John Birch Paranoid Blues, Boots of Spanish Leather*

Titres enregistrés le 12 avril 1963 au Town Hall : *Hero Blues, John Brown, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Dusty Old Fairgrounds, Who Killed Davey Moore?*

Titres enregistrés le 12 avril 1963 au Town Hall : *Seven Curses, Highway 51, Pretty Peggy-O, Bob Dylan's New Orleans Rag, Don't Think Twice, It's All Right, With God on Our Side*

Titres 1à 5 enregistrés le 18 avril 1963 chez Eve et Mac MacKenzie

Titres VI et VII enregistrés le 25 avril 1963 au Bear Folk Club de Chicago*: James Alley Blues, Long Time Ago, only a Hobo, Blues Jam, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Honey, Just Allow Me One More Chance, Talkin' John Birch Paranoid Blues*

Titres enregistrés le 25 avril 1963 au Bear Folk Club de Chicago : *Bob Dylan's Dream, Ballad of Hollis Brown, Talkin' World War III Blues, A Hard Rain's A-Gonna Fall, With God on Our Side*

Titres enregistrés le 26 avril 1963 pour l'émission de radio *Studs Terkel* Wax Museum : *Farewell, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Bob Dylan's Dream, Boots of Spanish Leather, John Brown*

Les titres 1 et 2 enregistrés le 26 avril 1963 pour l'émission de radio *Studs Terkel Wax Museum*. Les titres 3 et 4 proviennent de l'émission *Songs of Freedom*, diffusée le 30 juillet 1963. Les Titres 5 et 6 ont été enregistrés le 28 août 1963 durant la Marche sur Washington pour le travail et la liberté : *Who Killed Davey Moore?, Blowin' in the Wind, Blowin' in the Wind, Only a Pawn in Their Game, When the Ship Comes In, Only a in Their Game.*

Titres enregistrés le 26 octobre 1963 au Carnegie Hall : *Blowin' in the Wind, Percy's Song, Seven Curses, Walls of Red Wing*

Titres enregistrés le 26 octobre 1963 au Carnegie Hall : *Talkin' World War III Blues, Don't Think Twice, It's All Right, Onlay a Pawn in Their Game, Masters of War, The Lonesome Death of Hattie Carroll.*

12. *The 50th Anniversary Collection 1964,* Columbia Records – 88875040861, New York, prod. Bob Johnston, Tom Wilson, 2013.
Titres enregistrés le 8 février 1964, studios CBC TV de Toronto : *The Times They Are a-Changin', Talking World War III Blues, The Lonesome Death of Hattie Carroll, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Restless Farewell.*
Titre 1 enregistré le 25 février 1964, *The Steve Allen Show* : Titres 2 à 6 enregistrés en mai 1964 chez Eric von Schmidt : *The Lonesome Death of Hattie Carroll, Bob and Eric Blues #1, Black Betty, Come All You Fair and Tender Ladies, Florida Woman, Johnny Cuckoo.*
Titres enregistrés en mai 1964 chez Eric von Schmidt : *Money Honey, More and More, Mr. Tambourine Man, Susie Q, Harmonica Duet, Glory, Glory (Lay My Burden Down).*
Titres 1 à 5 enregistrés en mai 1964 chez Eric von Schmidt. Titre 6 enregistré en mai 1964 aux studios londoniens de la BBC. Titre 7 enregistré le 14 mai 1964 aux studios Didsbury de Manchester: *Dr. Stangelove Blues, Stoned on the Mountain, Stoned on the Mountain, Walkin' Down the Line, Joshua Gone Barbados, With God on Our Side. Don't Think Twice, It's All Right.*
Titres enregistrés le 17 mai 1964 au Royal Festival Hall de Londres : *The Times They Are a-Changin', Girl from the North Country, Who Killed Davey Moore?, Talkin' John Birch Paranoid Blues, Ballad of Hollis Brown, It Ain't Me, Babe. Walls of Red Wing, Chimes of Freedom, Mr. Tambourine Man, Eternal Circle, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Talkin' World War III Blues, Don't Think Twice, It's All Right, Onlya Pawn in Their Game, With God on Our Side, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Restless Farewell, When the Ship Comes In.*
Titres enregistrés le 9 juin 1964, lors des séances pour l'album *Another Side of Bob Dylan :* *Denise, It Ain't Me, Babe* (prise 1), *Spanish Harlem Incident (*prise 3*), Ballad in Plain D (*prise 2*), I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)* (prise 1), *I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)* (prise 3).
Titres enregistrés le 9 juin 1964, lors des séances pour album *Another Side of Bob Dylan :* *Chimes of Freedom* (prise 1), *Chimes of Freedom* (prise 3), *Mr. Tambourine Man* (prise 2), *Black Crow Blues (prise 1), Black Crow Blues* (prise 2*), I Shall Be Free No. 10* (prise 1*), I Shall Be Free No. 10* (prise 2), *I Shall Be Free No. 10* (prise 3), *I Shall Be Free No. 10* (prise 4*).*
Titres 1 à 3 enregistrés le 24 juillet 1964 au Festival de folk de Newport. Titres 4 à 6 enregistrés le 8 août 1964 au Forest Hills Tennis Stadium de New York: *It Ain't Me, Babe, All I Really Want to Do, To Ramona, Mama, You Been on My Mind, It Ain't Me, Babe, With God on Our Side*.
Titres enregistrés le 10 octobre 1964 au Town Hall de Philadelphie : *The Times They Are a-Changin', Girl from the North Country, Who Killed Davey Moore?, Talkin' John Birch Paranoid Blues, To Ramona, Ballad of Hollis Brown.*
Titres ont été enregistrés le 10 octobre 1964 au Town Hall de Philadelphie : *Chimes of Freedom, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding).*
Titres enregistrés le 10 octobre 1964 au Town Hall de Philadelphie : Mr. *Tambourine Man, Talking World War III Blues. A Hard Rain's A-Gonna Fall, Don't Think Twice, It's All Right*
Titres enregistrés le 10 octobre 1964 au Town Hall de Philadelphie : *Only a Pawn in Their Game, With God on Our Side It Ain't Me, Babe, The Lonesome Death of Hattie Carrol, All I Really Want to Do*
Titres enregistrés le 27 novembre 1964 au Masonic Memorial Auditorium de San Francisco : *Gates of Eden, If You Gotta Go, Go Now, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Talking World War III Blues, Don't Think Twice, It's All Right, Mama, You Been on My Mind*
Titres enregistrés le 25 novembre 1964 au Civic Auditorium de San José : *The Times They Are A-Changin', Talkin' John Birch Paranoid Blues, To Ramona, Gates of Eden, If You Gotta Go, Go Now*
Titres enregistrés le 25 novembre 1964 au Civic Auditorium de San José *: It's Alright, Ma (I'm Onlay Bleeding), Mr. Tambourine Man, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Talking World War III Blues, Don't Think Twice, It's All Right.*

1.1.6 Discographie officielle parallèle. The Bootleg Series

1. *The Bootleg Series, Volumes 1-3: 1961-1991: Rare and Unreleased,* Columbia Records C3K 47382/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.
CD1 : *Hard Times in New York Town* (enregistrement maison par Tony Glover), *He Was a Friend of Mine* (traditionnel, chute de l'album "Dylan"), *Man on the Street* (chute de " Dylan"), *No More Auction Block* (traditionnel, en concert au Gaslight Cafe), *House Carpenter* (traditionnel, chute de Bob Dylan), *Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Let Me Die in My Footsteps* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Rambling, Gambling Willie* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Talkin' Hava Negeilah Blues* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Quit Your Low Down Ways* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Worried Blues* (traditionnel, chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Kingsport Town* (traditionnel, chute *de The Freewheelin' Bob Dylan*), *Walkin' Down the Line* (démo*), Walls of Red Wing* (chute de *The Freewheelin' Bob Dylan*), *Paths of Victory* (chute de *The Times They Are a-Changin'*), *Talkin' John Birch Paranoid Blues* (en concert au Carnegie Hall), *Who Killed*

Davey Moore? (en concert *Carnegie Hall), Onlay a Hobo (chute de The Times They Are a-Changin'), Moonshiner* (traditionnel, chute de *The Times They Are a-Changin'), When the Ship Comes In (démo), The Times They Are a-Changin'* (démo), *Last Thoughts on Woody Guthrie* (Poème récité en concert).

CD2 : *Seven Curses* (chute de *The Times They Are a-Changin'), Eternal Circle* (chute de *The Times They Are a-Changin'), Suze (The Cough Song)* (chute de *The Times They Are a-Changin'), Mama, You Been on My Mind* (chute de *Another Side of Bob Dylan), Farewell Angelina* (chute de *Bringing It All Back Home*), *Subterranean Homesick Blues* (version acoustique), *If You Gotta Go, Go Now (Or Else You Got to Stay All Night* (chute de *Bringing It All Back Home*), *Sitting on a Barbed Wire Fence (chute de Highway 61 Revisited), Like a Rolling Stone* (répétitions en studio), *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry* (version alternative), *I'll Keep It with Mine* (répétitions en studio), *She's Your Lover Now* (chute de *Blonde on Blonde*), *I Shall Be Released* (enregistrement de *The Basement Tapes), Santa-Fe* (enregistrement de *The Basement Tapes*), *If Not for You* (version alternative), *Wallflower* (enregistrement inédit*), Nobody 'Cept You* (chute de *Planet Waves*), *Tangled Up in Blue* (version alternative), *Call Letter Blues* (chute de *Blood on the Tracks*), *Idiot Wind* (version alternative).

CD3 : *If You See Her, Say Hello* (version alternative), *Golden Loom (chute de Desire), Catfish* (Dylan/Lévy, chute *de Desire*), *Seven Days* (en concert à Tampa), *Ye Shall Be Changed* (chute de *Slow Train Coming), Every Grain of Sand (démo), You Changed My Life* (chute de *Shot of Love), Need a Woman* (chute de *Shot of Love), Angelina* (chute de *Shot of Love), Someone's Got a Hold of My Heart* (qui deviendra *Tight Connection to My Heart sur Empire Burlesque), Tell Me* (chute de *Infidels), Lord Protect My Child (chute de Infidels), Foot of Pride* (chute de *Infidels), Blind Willie McTell* (chute de *Infidels), When the Night Comes Falling from the Sky* (version alternative*), Series of Dreams* (chute de *Oh Mercy).*

2. *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert (Live),* prod. Jeff Rosen, Columbia Records – C2K 65759/Sony Music Entertainment, 1998.
She Belongs to Me, 4th Time Around, Visions of Johanna, It's All Over Now, Baby Blue, Desolation Row, Just Like a Woman, Mr. Tambourine Man, Tell Me, Momma, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met),Baby, Let Me Follow You Down (Eric von Schmidt, arr. Dylan), *Just Like Tom Thumb's Blues, Leopard-Skin Pill-Box Hat, One too many morning, Ballad of a Thin Man, Like a Rolling Stone.*

3. *The Bootleg Series, Vol. 5: Live 1975: The Rolling Thunder Revue (Live),* Columbia Records – C2K 87047-1/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, 2002.
Disque 1 *: Tonight I'll Be Staying Here with You, It Ain't Me, Babe, A Hard Rain's A-Gonna Fall, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Romance in Durango* (Bob Dylan, Jacques Levy), *Isis* (Bob Dylan, Jacques Levy), *Mr. Tambourine Man, Simple Twist of Fate, Blowin' in the Wind, Mama, You Been on My Mind, I Shall Be Released.*

Disque 2 : *Love Minus Zero/No Limit Tangled Up in Blue The Water Is Wide (Trad.), It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry, Oh, Sister, Hurricane, One More Cup of Coffee (Valley Below), Sara, Just Like a Woman, Knockin' On Heaven's Door*

4. *The Bootleg Series, Vol. 6: Live 1964: Concert at Philharmonic Hall (Live),* prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Columbia Records C2K–86882/Sony Music Entertainment, 2004.
The Times They Are a-Changin', Spanish Harlem Incident, Talkin' John Birch Paranoid Blues, To Ramona, Who Killed Davey Moore?, Gates of Eden, If You Gotta Go, Go Now (Or Else You Got to Stay All Night), It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), I Don't Believe You (She Acts Like We Never Met), Mr. Tambourine Man, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Talkin' World War III Blues, Don't Think Twice, It's All Right, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Mama, You Been on My Mind (chantée avec Joan Baez), *Silver Dagger* (chantée avec Joan Baez), *With God on Our Side* (chantée avec Joan Baez), *It Ain't Me, Babe* (chantée avec Joan Baez), *All I Really Want to Do.*

5. *The Bootleg Serie- Vol.7: No Direction Home-The Soundtrack*, prod. Steve Berkowitz, Bruce Dickinson, Jeff Rosen, Columbia C2K 93937-1.
CD 1 *: Rambler, Gambler* (Enregistrement maison), *This Land Is Your Land* (Version en public), *Song To Woody, Dink's Song* (Enregistrement maison), *I Was Young When I Left Home* (Enregistrement maison), *Don't Think Twice, It's All Right* (Demo), *Man Of Constant Sorrow, Blowin' In The Wind* (Version en public), *Masters Of War* (Version en public), *A Hard Rain's A-Gonna Fall* (Version en

public), *When the Ship Comes In* (Version en public), *Mr. Tambourine Man* (Prise alternative), *Chimes Of Freedom* (Version en public), *It's All Over Now, Baby Blue* (Prise alternative).

CD 2 : *She Belongs To Me* (Prise alternative), *Maggie's Farm* (Version en public), *It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry* (Prise alternative), *Tombstone Blues* (Prise alternative), *Just Like Tom Thumb's Blues (Prise alternative), Desolation Row* (Prise alternative), *Highway 61 Revisited* (Prise alternative), *Leopard-Skin Pill-Box Hat* (Prise alternative), *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again* (Prise alternative*), Visions Of Johanna* (Prise alternative), *Ballad Of A Thin Man* (Live Version), *Like A Rolling Stone* (Version en public).

6. *The Bootleg Series, Volume 8: Tell Tale Signs*[1134]*: Rare and Unreleased 1989–2006,* prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Records – 88697 35795 2/Sony Music Entertainment, 2008.

CD1 : *Mississippi (*version alternative, *Time Out of Mind*), *Most of the Time* (version alternative, *Oh Mercy*), *Dignity* (démo au piano, *Oh Mercy), Someday Baby (version alternative, Modern Times*), *Red River Shore* (inédit, *Time Out of Mind*), *Tell Ol' Bill* (version alternative, parue sur la bande originale du film *L'Affaire Josey Aimes*), *Born in Time* (inédit, *Oh Mercy*), *Can't Wait* (version alternative, *Time Out of Mind*), *Everything Is Broken* (version alternative, *Oh Mercy*), *Dreamin' of You* (inédit, *Time Out of Mind*), *Huck's Tune* (bande originale du film *Lucky You*), *Marchin' to the City* (inédit, *Time Out of Mind*), *High Water (For Charley Patton)* (en concert, août 2003).

CD2 : *Mississippi* (deuxième version alternative*, Time Out of Mind*), *32-20 Blues* (inédit, *World Gone Wrong*), *Series of Dreams* (inédit, *Oh Mercy*), *God Knows* (inédit, *Oh Mercy*), *Can't Escape from You (inédit, décembre 2005), Dignit*y (inédit*, Oh Mercy*), *Ring Them Bells (*en concert *novembre 1993*), *Cocaine Blues* (en concert, août 1997), *Ain't Talkin'* (version alternative*, Modern Times*), *The Girl on the Greenbriar Shore* (en concert *juin 1992*), *Lonesome Day Blues* (en concert février 2002), *Miss the Mississippi* (inédit 1992), The *Lonesome River* (avec Ralph Stanley), *'Cross the Green Mountain* (bande originale du film *Gods and Generals*).

CD3 : *Duncan & Brady* (inédit, 1992), *Cold Irons Bound (en concert, 2004), Mississippi* (troisième version alternative *Time Out of Mind), Most of the Time* (deuxième version alternative *Oh Mercy*), *Ring Them Bells* (version alternative *Oh Mercy*), *Things Have Changed* (en concert juin 2000), *Red River Shore* (inédit, *Time Out of Mind), Born in Time* (inédit*, Oh Mercy), Tryin' to Get to Heaven* (en concert, octobre 2000), *Marchin' to the City* (Version alternative inédite, *Time Out of Mind), Can't Wait* (deuxième version alternative *Time Out of Mind), Mary and the Soldier* (inédit, *World Gone Wrong*).

7. *The Bootleg Series, Vol. 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Legacy–88697 76179 2/Sony Music Entertainment, 2010.

CD1 : *Man on the Street* (fragment), *Hard Times in New York Town, Poor Boy Blues, Ballad for a Friend, Rambling, Gambling Willie, Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues, Standing on the Highway, Man on the Street, Blowin' in the Wind, Long Ago, Far Away, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Tomorrow Is a Long Time, The Death of Emmett Till, Let Me Die in My Footsteps, Ballad of Hollis Brown, Quit Your Low Down Ways, Baby, I'm in the Mood for You, Bound to Lose, Bound to Win, All Over You, I'd Hate to Be You on That Dreadful Day, Long Time Gone, Talkin' John Birch Paranoid Blues, Masters of War, Oxford Town, Farewell.*

CD2: *Don't Think Twice, It's All Right* (déjà parue sur *The Bootleg Series Vol. 7), Walkin' Down the Line, I Shall Be Free, Bob Dylan's Blues, Bob Dylan's Dream, Boots of Spanish Leather, Girl from the North Country, Seven Curses, Hero Blues, Whatcha Gonna Do ?, Gypsy Lou, Ain't Gonna Grieve, John Brown, Only a Hobo, When the Ship Comes In* (déjà parue sur *The Bootleg Series Volumes 1-3 (Rare and Unreleased) 1961-1991), The Times They Are a-Changin'* (déjà parue sur *The Bootleg Series Volumes 1 –3*), *Paths of Victory, Guess I'm Doing Fine, Baby Let Me Follow You Down, Mama, You Been on My Mind, Mr. Tambourine Man, I'll Keep It With Mine.*

8. *Another Self Portrait (1969 –1971): The Bootleg Series, Vol. 10*[1135]*,* prod. Bob Johnston, Columbia Records – 88883 73487 2/Sony Music Entertainment, 2013.

CD1 : *Went to See the Gypsy* (demo), *Little Sadie* (sans overdubs) (trad.), *Pretty Saro (inédit) (trad.), Alberta #3* (Version alternative) (trad.), *Spanish is the Loving Tongue* (inédit) (Charles Badger Clark),

[1134] Le titre *Tell me Signs* serait tiré d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe (Bigot,2025, 125).

[1135] Le *Bootleg Another Self Portrait* montre que *Self Portrait* n'était pas ce qu'il paraissait : les versions alternatives sont de superbes inédits. La prise de son est excellente au meilleur de la voix : tantôt le fameux flow sinusite de *Blonde on Blonde*, tantôt la *Country Croon* trempé de miel de *Nahsville Skyline.* (*Les Inrocks 2 Hors-série*, 2025, 50-52).

Annie's Going to Sing Her Song (inédit) (Tom Paxton), *Time Passes Slowly #1* (Version alternative), *Only a Hobo (inédit), Minstrel Boy* (inédit), *I Threw It All Away* (Version alternative), *Railroad Bill* (inédit) (trad.), *Thirsty Boots* (inédit) (Eric Andersen), *This Evening So Soon* (inédit) (trad.), *These Hands* (inédit) (Eddie Noack), *In Search of Little Sadie* (sans overdubs) (trad.), *House Carpenter* (inédit) (trad.), *All the Tired Horses* (sans overdubs).

CD2 : *If Not for You* (Version alternative), *Wallflower* (Version alternative), *Wigwam* (sans overdubs), *Days of '49* (sans overdubs) (trad.), *Working on a Guru* (inédit), *Country Pie* (Version alternative), *I'll Be Your Baby Tonight* (en concert), *Highway 61 Revisited* (en concert), *Copper Kettle* (sans overdubs) *(Albert Frank Beddoe), Bring Me a Little Water* (inédit) (trad.), *Sign on the Window* (avec overdubs), *If Dogs Run Free* (Version alternative), *New Morning* (avec overdubs), *Went to See the Gypsy* (Version alternative), *Belle Isle* (sans overdubs) (trad.), *Time Passes Slowly #2* (Version alternative), *When I Paint My Masterpiece* (démo).

CD3 : Dylan avec The Band au Festival de l'île de Wight le 31 août 1969 *: Intro, She Belongs to Me, I Threw It All Away, Maggie's Farm, Wild Mountain Thyme* (trad.), *It Ain't Me, Babe, To Ramona, Mr. Tambourine Man, I Dreamed I Saw St. Augustine, Lay Lady Lay, Highway 61 Revisited, One Too Many Mornings, I Pity the Poor Immigrant, Like a Rolling Stone, I'll Be Your Baby Tonight, Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn), Minstrel Boy, Rainy Day Women #12 & 35.*

9.*The Bootleg Series, Vol. 11: The Basement Tapes Complete*, prod. Steve Berkowitz, Columbia Records – 88875016122/Sony Music Entertainment, 2014.

CD1 : *Edge of the Ocean, My Bucket's Got a Hole in It* (Clarence Williams), *Roll on Train, Mr. Blue* (Dewayne Blackwell), *Belshazzar* (Johnny Cash), *I Forgot to Remember to Forget* (Charlie Feathers, Stanley Kesler), *You Win Again* (Hank Williams), *Still in Town* (Hank Cochran, Harlan Howard), *Waltzing with Sin (Sonny Burns, Red Hayes), Big River (prise 1) (Cash), Big River* (prise 2) (Cash), *Folsom Prison Blues* (Cash), *Bells of Rhymney* (Idris Davies, Pete Seeger), *Spanish is the Loving Tongue* (Charles Badger Clark), *Under Control, Ol' Roison the Beau* (trad.), *I'm Guilty of Loving You, Cool Water* (Bob Nolan), *The Auld Triangle* (Brendan Behan), *Po' Lazarus* (trad.), *I'm a Fool for You* (prise 1), *I'm a Fool for You* (prise 2).

CD2 : *Johnny Todd* (trad.), *Tupelo* (John Lee Hooker), *Kickin' My Dog Around* (trad.), *See You Later Allen Ginsberg* (prise 1), *See You Later Allen Ginsberg* (prise 2), *Tiny Montgomery, Big Dog, I'm Your Teenage Prayer, Four Strong Winds* (Ian Tyson), *The French Girl* (prise 1) (Ian Tyson, Sylvia Tyson), *The French Girl* (prise 2) (Tyson, Tyson), *Joshua Gone Barbados* (Eric von Schmidt), *I'm in the Mood* (Bernard Besman, Hooker), *Baby Ain't That Fine* (Dallas Frazier), *Rock, Salt and Nails (Bruce Phillips), A Fool Such as I (William Marvin Trader), Song for Canada* (Pete Gzowski, Tyson), *People Get Ready* (Curtis Mayfield), *I Don't Hurt Anymore* (Donald Robertson, Walter Rollins), *Be Careful of Stones That You Throw* (Benjamin Lee Blankenship), *One Man's Loss, Lock Your Door, Baby, Won't You Be My Baby, Try Me Little Girl, I Can't Make It Alone, Don't You Try Me Now.*

CD3 : *Young But Daily Growing* (trad.), *Bonnie Ship the Diamond* (trad.), *The Hills of Mexico* (trad.), *Down on Me* (trad.), *One for the Road, I'm Alright, Million Dollar Bash* (prise 1), *Million Dollar Bash* (prise 2), *Yea! Heavy and a Bottle of Bread* (prise 1), *Yea! Heavy and a Bottle of Bread* (prise 2), *I'm Not There (1956), Please Mrs. Henry, Crash on the Levee (Down in the Flood)* (prise 1), *Crash on the Levee* (prise 2), *Lo and Behold! (*Prise 1), *Lo and Behold!* (prise 2), *You Ain't Goin' Nowhere* (prise 1), *You Ain't Goin' Nowhere* (prise 2), *I Shall Be Released* (prise 1), *I Shall Be Released* (prise 2), *This Wheel's on Fire* (Dylan, Rick Danko), *Too Much of Nothing* (prise 1), *Too Much of Nothing* (prise 2).

CD4 : *Tears of Rage* (prise 1) (Dylan, Richard Manuel), *Tears of Rage* (prise 2) (Dylan, Manuel), *Tears of Rage* (prise 3) (Dylan, Manuel), *Quinn the Eskimo (prise 1), Quinn the Eskimo* (prise 2), *Open the Door Homer* (prise 1), *Open the Door Homer (prise 2), Open the Door Homer* (prise 3), *Nothing Was Delivered* (prise 1), *Nothing Was Delivered (prise 2), Nothing Was Delivered* (prise 3), *All American Boy (*Bobby Bare), *Sign on the Cross, Odds and Ends* (prise 1), *Odds and Ends* (prise 2*), Get Your Rocks Off, Clothes Line Saga (Answer to Ode) , Apple Suckling Tree* (prise 1), *Apple Suckling Tree* (prise 2), *Don't Ya Tell Henry, Bourbon Street.*

CD5 : *Blowin' in the Wind, One Too Many Mornings, A Satisfied Mind* (Hayes, Jack Rhodes), *It Ain't Me, Babe, Ain't No More Cane* (prise 1) (trad.), *Ain't No More Cane* (prise 2) (trad.), *My Woman She's A-Leavin', Santa-Fe, Mary Lou, I Love You Too, Dress It Up, Better Have It All, Minstrel Boy, Silent Weekend, What it Gonna Be When it Comes Up, 900 Miles from My Home (trad.), Wildwood Flower* (A. P. Carter), *See That My Grave Is Kept Clean* (trad.), *She'll Be Coming 'Round the Mountain* (trad.), *It's the Flight of the Bumblebee, Wild Wolf, Goin' to Acapulco, Gonna Get You Now, If I Were a Carpenter*

(Tim Hardin), Confidential (Dorina Morgan), *All You Have to Do is Dream* (prise 1), *All You Have to Do is Dream* (prise 2).

CD6 : *2 Dollars and 99 Cents, Jellybean Any Time, Down by the Station, Hallelujah, I've Just Been Moved* (trad.), *That's the Breaks, Pretty Mary, Will the Circle Be Unbroken?* (Carter), *King of France, She's on My Mind Again, Goin' Down the Road Feeling Bad* (trad.), *On a Rainy Afternoon, I Can't Come In with a Broken Heart, Next Time on the Highway, Northern Claim, Love is Only Mine, Silhouettes* (Bob Crewe, Frank Slay Jr.), *Bring it On Home, Come All Ye Fair and Tender Ladies* (trad.), *The Spanish Song* (prise 1), *The Spanish Song* (prise 2), *900 Miles from My Home / Confidential.*

10. *The Bootleg Series, Vol. 12: 1965–1966, The Cutting Edge,* prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Records – 88875124422 /Sony Music Entertainment, 2015.
Love Minus Zero/No Limit, I'll Keep It with Mine, Bob Dylan's 115th Dream, She Belongs to Me, Subterranean Homesick Blues, Outlaw Blues, On the Road Again, Farewell, Angelina, If You Gotta Go, Go Now, You Don't Have to Do That, California, Mr. Tambourine Man, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry, Like a Rolling Stone (version courte), *Like a Rolling Stone, Like a Rolling Stone* (prise 11), *Sitting on a Barbed Wire Fence, Medicine Sunday, Desolation Row, Desolation Row, Tombstone Blues, Positively 4th Street, Can You Please Crawl Out Your Window?* (version courte), *Just Like Tom Thumb's Blues, Highway 61 Revisited, Queen Jane Approximately, Visions of Johanna, She's Your Lover Now, Lunatic Princess, Leopard-Skin Pill-Box Hat, One of Us Must Know (Sooner or Later), Absolutely Sweet Marie, Just Like a Woman, Pledging My Time, I Want You, Highway 61 Revisited.*

11. *The Bootleg Series, Vol. 13: Trouble No More 1979–1981 (deluxe edition) (Live), prod.* Gregg Geller, Steve Berkowitz, Columbia Records – 88985454652/Sony Music Entertainment, 2017.
Slow Train, Gotta Serve Somebody, I Believe in You, When You Gonna Wake Up?, When He Returns, Man Gave Names to All the Animals, Precious Angel, Covenant Woman, Gonna Change My Way of Thinking, Do Right to Me Baby (Do Unto Others), Solid Rock, What Can I Do for You ?, Saved, Slow Train, Ain't Gonna Go to Hell for Anybody" (Chanson inédite), *Gotta Serve Somebody, Ain't No Man Righteous, No Not One* ("Chanson inédite), *Saving Grace, Blessed Is the Name"* (Chanson inédite), *Solid Rock, Are You Ready?, Pressing On, Shot of Love, Dead Man, Dead Man, Watered-Down Love, In the Summertime.*

12. *The Bootleg Series Vol. 14: More Blood, More Tracks* (septembre 1974), prod. Steve Berkowitz, Jeff Rosen, Columbia Records – 19075858971/Sony Music Entertainment, 2018.
Tangled Up in Blue (Take 3), *Simple Twist of Fate* (Take 1), *Shelter from the Storm,* (Take 2), *You're a Big Girl Now* (Take 2), *Buckets of Rain* (Take 2), *If You See Her, Say Hello* (Take 1), *Lily, Rosemary and the Jack of Hearts* (included on original test pressing) (Take 2), *Meet Me in the Morning* (Take 1), *Idiot Wind* (Take 4), *You're Gonna Make Me Lonesome When You Go* (Take 1), *Up to Me* (Take 2).

13. *Travelin' Thru, 1967 – 1969: The Bootleg Series, Vol. 15,* Columbia Records– 19075981932/Sony Music Entertainment, 2019.
CD1 : ***John Wesley Harding & Nashville Skyline Sessions :*** *Drifter's Escape* (Prise 1 Version Alternative), *I Dreamed I Saw St. Augustine* (Prise 2 Version Alternative), *All Along the Watchtower* (prise 3 Version Alternative), *John Wesley Harding* (prise 1 Version Alternative), *As I Went Out One Morning,* (Prise 1 Version Alternative), *I Pity the Poor Immigrant* (Prise 4 Version Alternative), *I Am a Lonesome Hobo* (Prise 4 Version Alternative), *I Threw It All Away* (Prise 1 Version Alternative), *To Be Alone with You* (Prise 1 Version Alternative), *Lay Lady Lay* (Prise 2 Version Alternative), *One More Night,* (Prise 2 Version Alternative), *Western Road (*Outtake) (Take 1), *Peggy Day* (Version Alternative Version) (Take 1), *Tell Me That It Isn't True* (Version Alternative) (Take 2), *Country Pie* (Version Alternative) (Prise 2).

CD2 : The Dylan-Cash Sessions *: I Still Miss Someone* (Prise 5), *Don't Think Twice, It's All Right/Understand Your Man* – (Répétition), *One Too Many Mornings* (Prise 3), *Mountain Dew* (Prise 1) *Mountain Dew* (Prise 2), *I Still Miss Someone* (Prise 2), *Careless Love* (Prise 1), *Matchbox* (Prise 1) *That's All Right, Mama* (Prise 1), *Mystery Train/This Train Is Bound for Glory* (Prise 1), *Big River* – (Prise 1), *Girl from the North Country* (Répétition), *Girl from the North Country* (Prise), *I Walk the Line* (Prise 2), *Guess Things Happen That Way* (Répétition), *Guess Things Happen That Way* (Prise 3), *Five Feet High and Rising* (Prise 1), *You Are My Sunshine* (Prise 1), *Ring of Fire* (Prise 1).

CD3 : The Dylan-Cash Sessions, Live on The Johnny Cash Show, *Self Portrait* Sessions, & The Home of Thomas B. Allen, Carmel, New York con Earl Scruggs, Studio Chatter : *Wanted Man* (Prise 1), *Amen* (Répétition) *Just a Closer Walk with Thee* (Prise 1), *Jimmie Rodgers Medley No. 1* (sur le *Blue Yodel No 1 T for Texas), The Brakeman's Blues (Yodeling the Blues Away), & Blue Yodel No. 5 (It's Raining Here)* (Prise 1), *Jimmie Rodgers Medley No. 2* (Basé sur *Waiting for a Train), The Brakeman's Blues (Yodeling the Blues Away), and Blue Yodel No.1 (T For Texas)* (Prise 2), *I Threw It All Away* (Live on The Johnny Cash Show), *Living the Blues* (Live on The Johnny Cash Show), *Girl from the North Country* (Live on The Johnny Cash Show), *Ring of Fire (Outtake), Folsom Prison Blues* (Outtake), *Earl Scruggs Interview, East Virginia Blues, To Be Alone with You, Honey, Just Allow Me One More Chance, Nashville Skyline Rag* – (9/19/1974: Prise 3, Remake 2).

14. *The Bootleg Series, Volume 16: Springtime in New York 1980-1985, prod* Steve Berkowitz, Jeff, Rosen, Columbia Records – TMR-738/Sony Music Entertainment, 2021.
Angelina, Need a Woman, Let's Keep It Between Us, Price of Love, Don't Ever Take Yourself Away, Fur Slippers, Yes Sir, No Sir, Jokerman, Lord Protect My Child, Blind Willie McTell, Don't Fall Apart on Me Tonight, Neighborhood Bully, Too Late Foot of Pride, Sweetheart Like You, Someone's Got a Hold of My Heart, I and I, Tell Me, Enough Is Enough (live at Slane Castle, Ireland), *Tight Connection to My Heart (Has Anybody Seen My Love), Seeing the Real You at Last, Emotionally Yours, Clean Cut Kid, New Danville Girl, Dark Eyes.*

15. *The Bootleg Series, Volume 17: Fragments-Time Out of Mind Sessions 1996-1997*, prod Steve Berkowitz, Jeff, Rosen, Columbia Records – 19439981971/Sony Music Entertainment, 2023.
Love Sick, Dirt Road Blues, Standing in the Doorway, Million Miles, Tryin' to Get to Heaven, 'til I Fell in Love With You, Not Dark Yet, Cold Irons Bound, Make You Feel My Love, Can't Wait, Highlands, The Water Is Wide, Red River Shore, Dirt Road Blues, Love Sick, Tryin' to Get to Heaven, Make You Feel My Love, Can't Wait, Mississippi, Standing in the Doorway, Not Dark Yet, Cold Irons Bound, Highlands.

16. *The Bootleg Series, Volume 18: The Complete Budokan 1978,* Prod originale. Don De Vito, Columbia Records/Sony Music Entertainment – SIJP 1100-8, novembre 2023.
CD1 : *A Hard Rain's A-Gonna Fall, Repossession Blues, Mr Tambourine Man, I Threw It All Away, Shelter from The Storm, Love Minus Zero/ No Limit, Girl from the North Country, Ballad of A Thin Man, Maggie's Farm, To Ramona, Like A Rolling Stone, I Shall Be Released, Is Your Love In Vain, Going Going Gone*
CD2 : *One Of Us Must Know Sooner or Later, Blowin' In The Wind, Just Like A Woman, Oh Sister, Simple Twist Of Fate, You're A Big Girl Now, All Along The Watchtower, I Want You, All I Really Want To Do, Tomorrow Is A Long Time, Don't Think Twice, It's All Right, Band Introductions, It's Alright Ma I'M Only Bleeding, Forever Young, The Times They Are A-changin'.*
CD3 : *A Hard Rain's A-Gonna Fall, Love Her with a Feeling, Mr Tambourine Man, I Threw It All Away, Love Minus Zero/ No Limit, Shelter from The Storm, Girl from The North Country, Ballad of A Thin Man, Maggie's Farm, One More Cup Of Coffee Valley Below, Like A Rolling Stone, I Shall Be Released, Is Your Love In Vain, Going Going Gone.*
CD4 : *One Of Us Must Know Sooner or Later, Blowin' In The Wind, Just Like A Woman, Oh Sister, I Don't Believe You She Acts Like We Never Have Met, You're A Big Girl Now, All Along The Watchtower, I Want You, All I Really Want To Do, Knockin' On Heaven's Door, The Man In Me, Band Introductions, It's Alright Ma I'm Only Bleeding, Forever Young, The Times They Are a-Changin'.*

17. *Bob Dylan 1970 with Special Guest Georges Harrison,* Prod Jeff Rosen, Steve Berkowitz à partir de la production originelle de Bob Johnson, Columbia Records/Sony Music Entertainment, Columbia, 19439856412, Legacy 19439856412, Sony Music, [2020], 2021.
CD1 : *I Can't Help but Wonder Where I'm Bound, Universal Soldier, Spanish Is the Loving Tongue, Went to See the Gypsy, When to See the Gypsy* (Prise 3), *Woogie Boogie, Went to See the Gypsy* (Prise 4), *Thirsty Boots, Little Moses, Alberta, Come All You Fair and Tender Ladies, Things About Comin' My Way* – Prises 2 & 3*, Went to See the Gypsy,* Untitled 1970 *Instrumental #1, Come a Little Bit Closer, Alberta* (Prise 5).

CD2 : *Just Like Tom Thumb's Blues,* Medley: *I Met Him on a Sunday (Ronde-Ronde)/Da Doo Ron Ron, One Too Many Mornings, Ghost Riders in the Sky, Cupid, All I Have to Do Is Dream, Gates of Eden, I Threw It All Away, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Matchbox, Your True Love,*

Telephone Wire, Fishing Blues, Honey, Just Allow Me One More Chance, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe.

CD3 : *If Not for You* (Prise 1 and 2), *Jamaica Farewell, Can't Help Falling in Love, Long Black Veil, One More Weekend, Bring Me Little Water, Sylvie, Three Angels, Tomorrow Is a Long Time* (Prise 1 and *2) New Morning, Untitled 1970 Instrumental #2, Went to See the Gypsy, Sign on the Window – stereo mix, Winterlude, I Forgot to Remember to Forget 1, I Forgot to Remember to Forget, Lily of the West* (Prise 2), *Father of Night* – Répétition, *Lily of the West.*

18. The Bootleg Series, *« Bob Dylan – 50th Anniversary Collection: Pat Garrett and Billy the Kid 1973» Edition limited*, prod. Gordon Carroll, Columbia Records/ Legacy Recordings, Columbia 19658868312, Legacy 19658868312, Gordon Carroll, 2023.
Billy (Répétition1), *Billy* (Répétition 2), *Billy* (Répétition 3), *Billy* (Version Alternative1), *Bill* (April Reherasal 1), *Bill* (April Reherasal 2), *Untitled 1973 Instrumental n° 1, Untitled 1973 Instrumental n° 2, Final Theme* (Reherasal), *Final Theme (Ride Billy Ride), Final Theme* (Version Alternative), *Knockin' On Heaven's Door* (Instrumental), *Rock Me Mama, Billy* (Fragment), *Turkey* (Répétition1), *Turkey (Répétition 2), Turkey* (Instrumental), *Billy Surrenders* (Répétition 1), *Billy Surrenders* (Répétition 2), *And He Killed Me Too, And He Killed Me Too* (Répétition), *Billy* (Version Alternative2), *Pecos Blues* (Répétition), *Pecos Blues, Goodbye Holly, Turkey II, Sweet Amarillo* (Répétition).

19. Bob Dylan – The 1974 Live Recordings (coffret de 27 albums relayant la tournée 1974 Bob Dylan /The Band), Columbia Records et Legacy Recordings, 2024.
CD1 : 3 janvier 1974 – Chicago Stadium, Chicago, IL : *Hero Blues, Lait, Lady, Lait, Tough Mama, It Ain't Me, Babe, Leopard-Skin Pill-Box Hat, All Along the Watchtower, Song to Woody, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD2 : 4 janvier 1974 – Chicago Stadium, Chicago, IL : *Hero Blues, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, Tough Mama, Ballad of a Thin Man, Leopard-Skin Pill-Box Hat, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Love Minus Zero/No Limit, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Maggie's Farm.*

CD3 : 6 janvier 1974 (Après-midi) – The Spectrum, Philadelphia, PA : *Ballad of Hollis Brown, Lait, Lady, Lait, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, Tough Mama, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Leopard-Skin Pill-Box Hat, Knockin' on Heaven's Door, To Ramona, Mama, You Been on My Mind, The Lonesome Death of Hattie Carroll, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding),I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone.*

CD4 : 6 janvier 1974 (Soirée) – The Spectrum, Philadelphia, PA : *Rainy Day Women #12 & 35, , Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Leopard-Skin Pill-Box Hat, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', It's All Over Now, Baby Blue, Song to Woody, Mr. Tambourine Man, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD5 : 7 janvier 1974 – The Spectrum, Philadelphia, P A : *Rainy Day Women #12 & 35, Lait, Lady, Lait, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, Just Like a Woman, Girl from the North Country, Wedding Song, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD6 : 9 janvier 1974 – Maple Leaf Gardens, Toronto, Canada : *Rainy Day Women #12 & 35, Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, It Take a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, Just Like a Woman, Girl from the North Country, Wedding Song, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD7 : 11 janvier 1974 – Montreal Forum, Montreal, Canada: *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD8 : 14 janvier 1974 (Afternoon) – Boston Gardens, Boston, MA : *Rainy Day Women #12 & 35, Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, It Ain't Me, Babe, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD9 : 15 janvier 1974 – Capital Centre, Largo, MD : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Wedding Song, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD10 : 16 janvier 1974 – Capital Centre, Largo, MD : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, One Too Many Mornings, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Nobody 'Cept You, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD11 : 17 janvier 1974 – Coliseum, Charlotte, NC : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever* Young, *Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD12 : 19 janvier 1974 (Après-midi) – Hollywood Sportatorium, Hollywood, FL : *All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD13 : 21 janvier 1974 – The Omni, Atlanta, GA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Leopard-Skin Pill-Box Hat, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD14 : 22 janvier 1974 – The Omni, Atlanta, GA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine) Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, It's All Over Now, Baby Blue, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD15 : 26 janvier 1974 (Après-midi) – Hofheinz Pavilion, Houston, TX : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).*

CD16 : 26 janvier 1974 (Soirée) – Hofheinz Pavilion, Houston, TX : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me,*

Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine).

CD17 : janvier 1974 – Madison Square Garden, New York City, NY : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door – released on Before the Flood, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) – Incomplete, Forever Young, Something There Is About You, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Blowin' in the Wind*.

CD18 : 31 janvier 1974 (Après-midi) – Madison Square Garden, New York City, NY : *All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden – Incomplete, Forever Young, Highway 61 Revisited – released on A Musical History (The Band), Like a Rolling Stone – Incomplete.*

CD19 : 31 janvier1974 (Soirée) – Madison Square Garden, New York City, NY : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower - Incomplete, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Don't Think Twice, It's All Right, Gates of Eden, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Blowin' in the Wind*.

CD20 : 9 février 1974 (Après-midi) – Seattle Center Coliseum, Seattle, WA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, She Belongs to Me, The Times They Are A-Changin', The Lonesome Death of Hattie Carroll, Don't Think Twice, It's All Right, Wedding Song, Forever Young, Highway 61 Revisited.*

CD21 : 9 février 1974 (Soirée) – Seattle Center Coliseum, Seattle, WA : *The Times They Are A-Changin', Just Like a Woman, Wedding Song, Don't Think Twice, It's All Right, It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Blowin' in the Wind.*

CD22 : 11 février 1974 (Après-midi) – Alameda County Coliseum, Oakland, CA : *All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, She Belongs to Me, The Times They Are Changin', The Lonesome Death of Hattie Carroll, Don't Think Twice, It's All Right, Wedding Song, Forever Young, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone – Incomplete, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Blowin' in the Wind.*

CD23 : 11 février 1974 (Soirée) – Alameda County Coliseum, Oakland, CA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, The Times They Are A-Changin', Just Like a Woman, Gates of Eden, Don't Think Twice, It's All Right – Incomplete, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Highway 61 Revisited – Incomplete, Like a Rolling Stone, Maggie's Farm, Blowin' in the Wind.*

CD24 : 13 février 1974 – The Forum, Inglewood, CA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay* – released on *Before the Flood, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35* – released on *Before the Flood, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, She Belongs to Me, The Times They Are A-Changin', Love Minus Zero/No Limit, Don't Think Twice, It's All Right, Just Like a Woman, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Forever Young, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone* – released on *Before the Flood, Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Blowin' in the Wind* – released on *Before the Flood* (first two verses only).

CD25 : 14 février 1974 (Après-midi) – The Forum, Inglewood, CA : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine), Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man* – released on *Before the Flood, All Along the Watchtower* – released on *Before the Flood, Ballad of Hollis Brown, Knockin' on Heaven's Door, She Belongs to Me, It's All Over Now, Baby Blue, The Times They Are A-Changin', Just Like a Woman, It's Alright, Ma /(I'm Only Bleeding), Forever Young, Highway 61 Revisited, Like a Rolling Stone, Blowin' in the Wind* – released on *Before the Flood* (last verse only).

CD26 : 14 février 1974 (Soirée) – The Forum, Inglewood, CA (Pt.1) : *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine)* – released on *Before the Flood, Lay, Lady, Lay, Just Like Tom Thumb's Blues, Rainy Day Women #12 & 35, It Ain't Me, Babe – released on Before the Flood, Ballad of a Thin Man, All Along the Watchtower, Ballad of Hollis Brown, Mr. Tambourine Man, Knockin' on Heaven's Door.*

CD27 : 14 février 1974 (Soirée) – The Forum, Inglewood, CA (Pt. 2) : *She Belongs to Me, The Times They Are A-Changin', Just Like a Woman* – released on *Before the Flood, Gates of Eden, Don't Think Twice, It's All Right* – released on *Before the Flood, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) – released on Before the Flood, Forever Young, Highway 61 Revisited* – released on *Before the Flood, Like a Rolling Stone, Maggie's Farm, Blowin' in the Wind.*
+ The 1974 Live Recordings – The Missing Songs from Before the Flood (3 LP sur The Vault, service de vente par correspondance aux clients de *Third Man).*

1.2 Disques collectifs, réunions, invitations

1.2.1 Participation aux albums de musiciens, amis ou poètes (en tant qu'auteur-compositeur, chanteur, musicien de studio ou producteur)

1. *Comeback Baby, Swing and Turn Jubilee, I'll Fly Away* (Harmonica) *Carolyn Hester* (premier enregistrement de Bob Dylan), Columbia BPG 62033 Mono*,* 1962.

2. *Midnight Special* (Harmonica) in album *The Midnight special* Harry Belafonte*,* RCA LSP2449, 1962.

3. *John Brown, Only a Hobo, Talking Devil* (écrites et interprétées par Dylan sous le pseudonyme de Blind Boy Grunt) in *Broadside Ballads Volume 1*, Broadside/ Folkways, 1963.

4. *Let Me Die in My Footsteps* (Happy Traum chante le titre, Blind Boy Grunt au choeur) in *Broadside Ballads Volume 1*[1136], Broadside/ Folkways, 1963.

5. *Ye Playboys and Playgirls* (Duo avec Pete Seeger), *With God on Our Side* (Duo avec Joan Baez) in Newport Broadside, Vanguard VSD, 1964.

6. Blowin'in the Wind, We Shall Overcome (chant collectif) in Evening Concerts at Newport Broadside, Volume 1 Vanguard VSD, 1964.

7. *Only a Pawn in Their Game*, in *We Shall Overcome*, Folkways Records, 1964.

8. *Downtown Blues* (Piano sous le pseudonyme de Bob Landy sur la prestation de Geoffrey Muldaur) in *The Blues Project, Dave Van Ronk,* Koerner and Other, Electra EKL-264, 1964.

9. *Sitting on Top of the World, Wichita* (Harmonica et vocaux avec Big Joe Williams) in *Three Kings and a Queen*/*Volume 1* [1964**]**, (Victoria Spivey, Big Joe Williams, Roosevelt Sykes, Lonnie Johnson), Doxy – DOY679 LP, Spivey Records – SPIVEY LP 1004, 1967 [2013].

10. *Will the Circle Be Unbroken,* (Harmonica sous le nom de Tedham Porterhouse), Album Jack Elliott, Vanguard VSD -79151, 1964.

11. *Glory Glory, Overseas Stomp, You Can Always Tell, Xmas Island, Cocaine*, London Walt,

[1136] Titre repris : *Let Me Die In My Footsteps* (Happy Traum/ Bob Dylan) in Various – The Best of Broadside 1962-1988, Smithsonian Folkways – SFW CD 40130, 2000.

(Harmonica et vocaux sous le pseudonyme de Blind Boy Grunt) in Dick Fariña & Eric von Schmidt 1964, Folklore Records F- Leut 7, 1967.

12. *I'Ain't Got No Home, Dear Mrs Roosvelt, The Grand Coulee Dam* in *A Tribute to Woody Guthrie*, prod. Harold Leventhal, Columbia KC31171, [1968] 1972.

13. *Nashville Skyline Rag* (Guitare sur sa composition), *East Virginia Blues, To Be Alone with You, Honey, Just Allow Me One More Chance* in *Earl Scruggs: his Family and Friends*, (Documentaire) Columbia – 4-45218, 1971.

14. *It's Dangerous* (with Spivey/ the intriguingly titled "Big Joe, Dylan & Victoria".), in *Three Kings and a Queen/Volume 2*, (Victoria Spivey, Big Joe Williams, Roosevelt Sykes, Lonnie Johnson), Spivey Record, 1972[2013].

15. *Crash on the Levee (Down in the Flood), When I Paint my Masterpiece, Don't Ya Tell Henry, Like a Rolling Stone* in *Rock of Ages*: The Band and Dylan Live at the Academy of Music, 31 décembre 1971, Capitol Records SABB 11045/ Réédition 72435-30181-2-2, [1972] 2001.

16. *Train A-Travelin', Dreadful Day, The Ballad of Emmett Till, The Ballad of Donald White* in Album *Broadside Reunion, Vol.6* (sous le pseudonyme de Blind Boy Grunt), New York City, Folkways Records FR5315, 1972.

17.*Sammy's Song*, (harmonica) in *David Bromberg*, 1972. Columbia- C31104, 1972.

18. *I'm So Restless* (Harmonica), in Album *Roger McGuinn,* Roger Mc Guinn, Columbia – KC 31946, 1973.

19. *San Antone* (*Is Anybody Going To*) (Vocaux), *Walflower* (Vocaux et Guitare/inédit), *Blues Stay Away from Me* (Vocaux/Guitare), *Me and Paul* (Harmonica) in *Doug Sahm and Band,* Atlantic/ Philips – 6003 301, 1972[1973].

20. *Share Your Love* – Richard Manuel/The Band (with Dylan), dylan-the-band-1974-01-03, Internet Archive HTML5 Uploader 1.7.0, 1974.

21. *Somebody Else' Troubles* (piano/ vocaux sous le Pseudonyme de Robert Milkwood Thomas), *Election Year Rag* (piano) in *The Essential Steve Goodman,* Buddah Records BDS 56-65-2, [1973], 1976.

22. *Jimmy Berman (Gay Lib Rag)*[1137]*, Vomit Express, Going to San Diego* (guitare et orgue), in *Allen Ginsberg First Blues* 1971, John Hammond Records, 1973.

23. *The Cripped Crow* (harmonica) in *Booker. T and Priscilla Jones,* A and M. Record -CS-04, 1973.

24. *Stormy Weather Cowboy, Big City Woman, Minstrel Show, Silver Moon (Vocaux), It's Not the Spotlight (Percussion)*, in album Goldberg, Barry Golberg, Dylan co-producteur, Atco Records -SD 7040, 1974.

25. *Jimmy Berman* [1971], (guitare sur un texte recité par *Allen Ginsberg*) in *The Dial A-Poem Poets Disconnected,* John Giorno Poetry Systems- GPS 003, 1974.

[1137] Le groupe de la session, Peter Orlovsky, les musiciens folk de Greenwich Village comme Happy et Artie Traum, le compositeur David Amram et le guitariste Jon Sholle

26. *Who Love* (Harmonica), *David Blue: Comin' Back for More*, Asylum Records -7 E-1043, 1975.

27. *Sign Language* (Duo sur l'album d' Eric Clapton) in *No Reason to Cry,* Polydor-531 824-2, 1976.

28. *Bucket the Rain* (Duo sur l'album de Bette Midler) *Song for a New Depression*, Atlantic-W 50212, 1976.

29. *Don't Go Home with your Hard-on* (harmonies vocales) in *Leonard Cohen*: *Death of a Lady Man,* CBS-86 042, 1977.

30. *If I Don't Be There By Morning* (Dylan/Clapton), in *Backless* (1978)

31. *Pledge my Head to Heaven* (harmonica) in Keith Green: *So you Wanna Go Back to Egypt*, Sparrow Records -BIRD 139, 1980.

32. *Prince of Darkness/Remember Bob* (co-écriture non confirmée) in *Bankie Banx: Roots & Herbs,* Redemption Records, – RR1110 1982.

33. *Allen Ginsberg*: *The Last Word on First Blues 1983* (Enregistré sur trois sessions, 1971, 1976, 1981)*,* Omnivore Cat : OV-175, Dylan joue de plusieurs instruments et participe aux vocaux, 2016.

34. *Heartland* (chanson co-écrite et chantée en duo) in *Willie Nelson : Across the Borderline,* Columbia 472942 4, 1993.

35. *No Name on the Bullet* (harmonica, voix, guitare) in *Sly and Robbie Language Barbier,* Island Records – ILPS 983, 1985.

36. *Street Rock* (Rap de Dylan sur l'introduction) in *Curtis Blow: Kingdom Blow,* Mercury/PolyGram 830 215-2-M-1, 1986.

37. *Love Rescue Me* (U2/ Dylan- Duo U2/Dylan), *Hawkmoon 269* (orgue Hammond) in *U2, Rattle and Hum*[1138], Island Records– CDCID U27, 1986.

38. *Jammin' Me* (Dylan, Petty Campbell), *Tom Petty and the Heartbreakers : Let Me Up (I've Had Enough)* MCA Records – 254 721-1, 1987.

39. *The Spirit of Rock & Roll* in Brian Wilson : *Sweet Insanity* (Choeurs Bob Dylan/Tom Petty) Brains & Genius – none, 1990.

40. *Steel Bars* (Dylan/Bolton), in *Michael Bolton: Time, Love & Tenderness*, Columbia – COL 5467812 2, 1991.

41. *Allen Ginsberg: Holy Soul Jelly, Roll, Poems and Song 1949-1993*, Dylan apparaît à plusieurs reprises dans le coffret, 1993.

42. *Mama, You Been on my Mind, Troubled and I Don't Know Why, Blowin' in the Wind* 1963-1975 (duo) in Joan, Baez: Rare, Live and Classic, Vanguard – VCD-125/2, 1993.

[1138] Bono déclare en 1984 : « Dylan porte la responsabilité de *Rattle And Hum*, parce que c'est lui qui m'a appris qu'il faut comprendre le passé (Bigot, 2025, 56) ».

43. *Ballad of Hollis Brown* (Duo) in Mike Seeger: *Third Annual Farewell Reunion,* Rounder Records – CD 0313, 1994.

44. *Just Like a Woman* in Stevie Nicks: *Street Angel* (Guitare et Harmonica), EMI United Kingdon – 7243 8 28642 2 6, 1994.

45. *It' Ain't Me, Babe, With God on Our Side* (duo) in *Joan Baez: Live a Newport* 1964, Vanguard –VCD79015, 1996.

46. *Masquerade, Tragedy of the Trade* (Goffin/ Dylan) *in Jerry Goffin: Back Room Blood,* Genes Records – GCD 4132, 1996.

47. *Trust Yourself* (Duo) in *Carlene Carter: Hindsight 20/20*, Giant Records – 9 24655-2, 1996.

48. *The Lonesome River* (Dylan interprète/ Slanley harmonies vocales) in *Ralph Stanley and Friends, Clinch Mountain Country*, Rebel Records – REB-5001, 1998.

49. *Go Away Little Boy* (Dylan) in Lone Justice *This World is Not my Home,* 1985 Geffen Records 4253042, 1999.

50. *Acne* (Duo Dylan Jack Elliott) in *Ramblin' Jack Elliott: The Ballad of Ramblin' Jack Elliott*, colonne sonore, sur Vanguard Records – VCD 79575-2, [1961], 2000.

51. Interfere et *King of Kings* Ron Wood *Not For Beginners*, 2001. (guitare), Label SPV/ Steamhammer – SPV 085-72762 CD, 2001.

52.*Man of Peace* in Grateful Dead: *Postcards of the Hanging (Grateful Dead Perform the Songs of Bob Dylan)*, Grateful Dead Records – GDCD 4069/Arista, [1987], 2002.

53.*The Band - A Musical History* 1961-1977, Capitol – 72435-77409-0-6, 2005.
CD 1 : *Can You Please Crawl Out Your Window?* (Bob Dylan with Levon & The Hawks), *Tell Me, Momma* (Live Bob Dylan & The Hawks), Bob Dylan & The Hawks, *Just Like Tom Thumb's Blues* (Live Bob Dylan & The Hawks), *Odds and Ends* (Bob Dylan & The Band).
CD 2 : *Don't Ya Tell Henry* (Bob Dylan & The Band), *I Ain't Got No Home* (Live) (Woody Guthrie), (Bob Dylan & The Band).
CD 3 : *Rainy Day Women #12 & 35* (Live Bob Dylan & The Band), *Highway 61 Revisited* (Live) Best Of CD : *Forever Young* Bob Dylan & The Band.

1.2.2 Participations aux Albums « Hommage à »

1. *I'Ain't Got no Home, Dear Mrs. Roosevelt, The Grand Coulee Dam, This Land is Your Land* (chant collectif), Dylan et The Band, in *A Tribute to Woody Guthrie 1968, part one and part Two*, Columbia, 1972.

2. *Pretty Boy Floyd* (Woody Guthrie) in *A Tribute to Woody Guthrie & Leadbelly, Folkways*: A *Vision Shared*, 1988.

3. *Boogie Woodie Country Girl* (Big Joe Turner) in '*Till the Night is Gone*: *A Tribute to Doc Pomus,* Rhino Records, 1995.

4. *All Along the Watchtower* in *The Concert for The Rock and Roll Hall of Fame* Columbia Canada – C2K 67477,1996.

5. *Various The Songs of Jimmie Rodgers (A Tribute)*[1139], Label, Egyptian Records (label de Bob Dylan), Columbia, 1997.
Dreaming With Tears In My Eyes (Bono), *Any Old Time* (Alison Krauss And Union Station), *Waiting For A Train (Dickey Betts), Somewhere Down Below The Mason Dixie Line* (Mary Chapin Carpenter), *Miss The Mississippi And You* (David Ball*), My Blue Eyed Jane* (Bob Dylan), *Peach Pickin' Time Down In Georgia* (Willie Nelson), *In The Jailhouse Now* (Steve Earle & The V-Roys), *Blue Yodel # 9 (Standin' On The Corner* (Jerry Garcia, David Grisman & John Kahn), *Hobo Bill's Last Ride* (Iris DeMent), *Gambling Bar Room Blues* (John Mellencamp), *Mule Skinner Blues* (Van Morrison), *Why Should I Be Lonely* (Aaron Neville)*, T For Texas* (Dwight Yoakam)

6. *Friend of the Devil* (Garcia/ Dawson/Hunter), in *Stolen Roses: Songs of Grateful Dead*, Grateful Dead Records, 2000.

7. *I Can't Get You Off my Mind, Timeless: The Original (*Hank Williams Tribute), *Lost Highway Records,* MRNR-02171-1*,* 2001.

8. *A Red Cadillac and a Back Moustache* (Lillian May, Willie Bea Thompson)*, Good Rockin'* Tonight - The Legacy of Sun Records, Sire Records – 31165-2, 2001.

9. *Train of Love* (Cash/Clement), *Kindred Spirits: A Tribute to Song of Johnny Cash*, Lucky Dog/ Sony, 2002.

10. *Stepchild ou Am I Your Stelpchild* [1978] (chanson offerte à Solomon Burke in *Don't Give Up on Me*, Fat Possum Records – 0358-2 en 2002. Chanté par Jerry Lee Levis 2014 sur *Rock and Roll Time,* Vanguard – 5707833424.

11. *Gonna Change my Way of Thinking* (Duo Dylan Mavis Stapples), Various Artists: *Gotta Serve Somebody: The Gospel Song of Bob Dylan*, prod. Michael B Borofsky, Sony Legacy, 2003.

12. *Nashville Skyline* (Version Earl Scruggs, Dylan à la guitare, 1971), *Heartland* (Dylan /Willy Nelson, 1993), *Boots of Spanish Leather* (Version Nanci Griffith Dylan harmonica, 1992) in *Various, Dylan Country,* Shout! Factory – DK 37487, 2004.

13. *Mutineer* (Live), in *Enjoy Every Sandwich: The Song of Waren Zevon*, Artemis Records – ATMK 751581, 2004.

14. *Various – The Lost Notebooks Of Hank Williams,* Columbia – 88697 09010 2, Egyptian Records – 88697 09010 2, 2011.
You've Been Lonesome, Too (Alan Jackson), *The Love That Faded* (Dylan), *How Many Times Have You Broken My Heart?* (Gillian Welch, Norah Jones), *You Know That I Know* (Jack White), *I'm So Happy I Found You* (Lucinda Williams), *I Hope You Shed a Million Tears* (Rodney Crowell, Vince Gill), *You're Through Fooling Me* (Patty Loveless), *You'll Never Again Be Mine* (Levon Helm), *Blue Is My Heart* (Holly Williams with Hank Williams Jr.; uncredited), *Oh, Mama, Come Home* (Jakob Dylan), *Angel Mine* (Sheryl Crow), *The Sermon on the Mount* (Merle Haggard).

15. *Things We Said Today* (Lennon-McCartney), *The Art of McCartney*, Label Universal Music Distribution Deal/artic Polly – APDELU1402, 2014.

1.2.3 LP/CD à vocation caritative

1. *Blowin' in the Wind, A Hard Rain's A-Gonna Fall, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train*

[1139] En 2008, *Sony Music* invite Dylan à mettre en musique un ensemble de texte de Hank Williams Il partage la tâche avec d'autres artistes. Il chante *The Love That Faded.*

to Cry, Love Minus Zero/No Limit, Just Like a Woman, Mr Tambourine Man in The Concert for the Bangladesh, prod. Phil Spector, Georges Harrison, Apple STCX 3385/EMI, 1 août 1971 (Deux concerts).

2. *We Are the World* in *U.S.A for Africa*, Lionel Richie/Michael Jackson/ Quincy Jones/ Michael Omartian, – CBS 26454,1985**.**

3. *Sun City* (Steven Van Zandt) in *Artist United Against Apartheid*, Little Steven and Arthur Baker (prod.), Pathé Marconi/Manhattan, PM102 2008277, 1985.

4. This Old Man in *The Disney Charity Album: For Our Children*. Walt Disney Records – 60616-21991.

5. *Chimes of Freedom* in *Chimes of Freedom, Songs of Bob Dylan Honoring 50 Years of Amnesty International (Various Artist),* Label Amnesty International /Fontana – none, 2012.

6. *He's Funny That Way* (*She's Funny That Way)* (chantée par Billie Holiday/ Neil Moret/ Richard Whiting), *Universal Love-Wedding Song Reimagined* (Soutien aux Homosexuels), Legacy Recordings 19075818301/Sony Music, 2017.

1.2.4 B.O film/cinéma/documentaire

1. *Ballad of Easy Rider*.1969. Roger McGuinn/ Bob Dylan (non crédité), Hollywood Californie, Columbia Studio in *Easy Rider* de Dennis Hopper.

2. *Band on the Hand* (Dylan), *Band on The Hand **(It's** Hell Time Man**),*** Original Motion Picture Soundtrack, Mann Production/Paul Michael Glaser, MCA Records 6167, 1986.

3. *The Usual* (John Hiatt), *Night After Night*, *Had A Dream About You* in *Heart of Fire* (Original Motion Picture Soundtrack), Richard Marquand, Columbia – SC 40870, 1987.

4. *People Get Ready* (Curtis Mayfield) in *Flasbash Back* (film), WTG Records – SN 46042, ABC/Paramount, 1990.

5. *This Old Man* (traditionnel), in *Various, For Our Children,* Walt Disney Records- 60616-2, 1991.

6. *You Belong to Me* (Chilton Price, Pee Wee King, and Redd Stewart), *Natural Born Killer*, Original Motion Picture Soundtrack, Oliver Stone Film, Label Nothing – INTD-92460 /Interscope – INTD-92460, 1994.

7. *Ring of Fire* (Cash/Carter), *Feeling Minnesota*, Original Motion Picture Soundtrack, Steven Baigelman, Atlantic – 82865-2, *1996.*

8. *Return to me* (Carmen Lombardo /Danny Di Minno), *The Sopranos, Peppers & Eggs*, Music from the HBO Original Series, David Browne, Columbia – COL 502188 2/Sony Music Soundtracks – 502188 2, 2001.

9. *Waiting for You (Dylan), Divine Secrets of the Secrets of the Ya- Ya Sisterhood*, Original

Motion Picture Soundtrack, Callie Khouri, Sony – CK 86534, 2002.

10. '*Cross the Green Mountain* (Dylan), *Gods and Generals,* Original Motion Picture Soundtrack, Ronald F. Maxwell, Sony– SK 87891, 2003.

11. *Tell Ol' Bill* pour le film *North Country* Original Motion Picture Soundtrack, Columbia – CK 97777, 2005.

12. *Huck's Tune* (Dylan), *Lucky You,* Original Motion Picture Soundtrack, Curtis Hanson, Columbia – 82876896252, 2007.

13. *I'm Not There* (1967 *The Basement Tapes*)*, Various- I'm Not There*, Randall Poster, Jim Dunbar, Tom Haynes, Jeff Rosen (prod.), Original Soundtrack, Columbia 88697 12038, 2007.

14. *Do re mi, Vigilate Man* [2008] (compositions de Guthrie/Dylan chant guitare, Ry Cooder (guitare), Van Dyke Parks, claviers), émission spéciale *The People Speak* basée sur l'œuvre de Howard Zinn (Zinn, Chris Moore, Anthony Arnove, dir), MoMa, 2009.

15. *Don't Fence Me In* **(**Cole Porter) [1940], Original Soundtrack, *Reagan* film de Sean McNamara, 2024.

1.2.5 Divers

1. *Dignity* (démo) in Compilation *Chroniques, Volume 1*, Sony Music Media -SMM 520163-2, 2005.

2. *Dreamin' of You / Down Along the Cove* (Live At Bonnaroo, 2004), Columbia – 38-750225, 2004.

3. *Roll on John* (Cynthia Gooding/ Radio Show 11 mars 1962), *There is No Eye: Music for Photographs- Recordings of Musicians Photographed by John Cohen*, Smithsonian, Folkways Recordings – SFW CD 40091*,* 2001.

4. *Bob Dylan - Folksinger's Choice Radio Show Hosted by Cynthia Gooding (Jan. 1962),* Let Them Eat Vinyl – LETV033LP, 2012.
(I Heard That) Lonesome Whistle, Conversation Pt.1, Fixin' to Die, Conversation Pt. 2, Smokestack Lightning, Conversation Pt. 3, Hard Travelin', Conversation Pt. 4, The Death Of Emmett Till, Conversation Pt. 5, Standing On The Highway, Conversation Pt. 6, Roll On, John, Conversation Pt. 7, Stealin', Stealin', Conversation Pt. 8, Makes A Long Time Man Feel Bad, Conversation Pt. 9, Baby Please Don't Go.

1.3 Participations concerts de charité, hommages, passages Télévision

1.*It's All Over Now Baby Blues, It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)* in *Live on The Les Crane Show*, émission radio de la WABC.TV (avec Bruce Langhorne à la guitare), 17 février 1965.

2. *Sam Stone, Donald and Lydia, Far from Me*, Bitter End le 9 septembre 1972 Dylan monte sur scène anonymement et joue avec John Prine alors en résidence dans ce club[1140].

[1140] Sources Clinton Heylin, *Bob Dylan: A Life in Stolen Moments* (ouvrage qui rapporte quotidiennement les activité du chanteur de 1941 à 1995)

3. *Deportee* (Woody Guthrie/Martin Hoffman with Arlo Guthrie*), North Country Blues, Spanish Is the Loving Tongue* (« A Border Affair » poésie de Charles Badger Clark / Billy Simon with Dave Van Ronk), *Blowin' in the Wind* (with everybody) in *The Friends, of Chile Benefit Concert,* performing a benefit concert at Felt Forum, Madison Square Garden, New York City, 9 mai 1974.

4. *Helpless, Knockin' on the Dragon's Door* in *Concert Students Need Athletics Culture and Kicks* (organisé par The Grateful Dead), Kezar Stadium San Francisco, 23 mars 1975. *Baby, Let Me Follow You Down, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), Forever Young, Hazel, Baby, Let Me Follow You Down (reprise), I Shall Be Released* (chant collectif), in *The Band: The Last Waltz* [25/11/76], Winterland Ballroom San Francisco, prod. Robbie Robertson, Rhino Records-PRCD 400058 Warner 3WS31146, 1978.

5. *Hazel in The Band- the Last Waltz-Box Set* [25/11/76], Winterland Ballroom San Francisco, Rhino Records-PRCD 400058, 1978.

6. *Gotta Serve Somebody, I Believe in You, When You Gonna Wake Up* in *Saturday Night Show* Live season 5, episode 2**,** NBC-TV Studio, 20 octobre 1979.

7. *Gotta Serve Somebody* in *Live at the Grammys,* Shrine Auditorium, Los Angeles, 27 février 1980.

8. *Don't Start Me Talkin'* (Sonny Boy Williamson) with the Plugz[1141] *The Late Show with David Letterman*, CBS TV Studio New York City, New York, mars 1993.

9. *Shake, I'll Remember You, Trust Yourself, That Lucky Old Sun, Maggie's Farm* in *Farm AID I*[1142], Bob Dylan/Tom Petty and the Heartbreakers, Memorial Stadium Champaign, 22 septembre 1985.

10. *I Shall be Release, Blowin' in the Wind* (with Stevie Wonder et Peter, Paul and Mary) in JohnF. Kennedy Center for the Performing Arts. *An All-Star Celebration Honoring Martin Luther King* Jr, 20 janvier 1986.

11. *All Along the Watchtower, Leopard-Skin Pill-Box Hat, License to Kill, Knockin' on Heaven's Door*, in *Concert de Dire Straits,* le 19 février 1986, Melbourne/Australie.

12. *Thank God* (Bob Dylan/Tom Petty and the Heatbreakers), *Chabad Telethon***,** San Francisco, Août 1986.

13. *One Too Many Morning, Across the Borderline* (John Hiatt, Ry Cooder, Jim Dickinson), *Seeing the Real You at Last, Rainy Day Women 12 and 35, When The Night Come's Falling from the Sky, Band of the Hand, Clean Cut Kid, So Long Good Luck and Goodbye* (Weldon Rogers), *Emotionally Yours, A Hard Rain's A-Gonna Fall* in *Farm AID* 2, Bob Dylan/Tom Petty and the Heartbreakers, Manor Texas, 4 juillet 1986.

14. *Knockin' on Heaven's Door, I Shall Be Released*, The Joshua Tree Tour: Sports Arena – 5 Los Angeles, California, 20 avril 1987**.**

[1141] Groupe punk latino de Los Angeles.
[1142]Le *Farm Aid* organisé par Willie Nelson, John Mellencamp et Neil Young à partir du commentaire de Dylan lors du Live Aid de 1985 demandant qu'une partie des *biopics* aiderait les fermiers américains surendettés et menacés de perdre leurs exploitations.

15. *Soon* in *George Gershwin Celebration Concert*, Brooklyn Academy of Music New York City, Various Artists, 11 mars 1987.

16. *All Along the Watchtower, Like a Rolling Stone, Satisfaction* in *Various Artists in Bob Dylan Rock and Roll of Fame Inductions*[1143] (introduction de Bruce Springsteen), Waldorf Astoria Hotel's Grand Ballroom, 21 janvier 1988.

17. *Hava Nagila*[1144], *25th Anniversary of Chabad (for telethon),* Los Angeles, 24 septembre 1989.

18. *Mr. Tambourine Man (*with The Byrds)*/ Only the Hobo/ He Was a Friend of Mind* (Duo Reunion and Bob Dylan) in *A Tribute of Roy Orbison* , Universal Ampitheater de Los Angeles, 24 février 1990.

19. *Masters Of War* in *Lifetime Achievement Grammy Awards,* Radio City Music-Hall, New York City (Introduction Jack Nicholson), 20 février 1991.

20. *Sold American and "Give Back the Books"* (Kinky Friedman avec Bob Dylan) in L'Chaim *To Life***,** *Telethon* '91 **-** *Chabad* TV Los Angeles 15 septembre 1991.

21. *Like a Rolling Stone* in Taping for *Late Night David Letterman 10th Anniversary Show,* Radio City Music-Hall in New York, 18 janvier 1992.

22. *Forever Young* in *The Late Show with David Letterman*, CBS TV Studio New York City, New York 18 novembre 1993.

23. *Restless Farewell* in *Frank Sinatra's 80th Birthday Tribute*, ABC aired Sinatra, 80 Years My Way, 14 décembre 1995.

24. *All Along the Watchtower et Forever Young* (Duo avec Bruce Springsteen) in *The Concert for the Rock and Roll of Fame,* Cleveland Ohio, 1996.

25. *Leopard-Skin Pill-Box Hat, All Along the Watchtower Positively 4th Street, Just Like Tom Thumb's Blues, Tangled Up in Blue, Don't Think Twice, It's All Right, Silvio (Dylan/Hunter) Seven Days, Highway 61 Revisited*, In *Master of Music Hyde Park: British Summer Time Hyde Park London*, 29 juin 1996.

26. *Bob Dylan, Kennedy Center Honors 1997 Gregory Peck Intro and Reaction* « Un esprit américain non-conformiste. Le roseau de sa voix et la sobriété de ses mots vont droit au cœur de l'Amérique », Opéra Kennedy Center Washington, 1997.

27. *Love Sick* in *40th Annual Grammy Awards,* New York, 25 février 1998.

28. *Highway 61 Revisited* in *Bruce Springsteen and the E Street Band, Shea Stadium*, New York, 10 avril 2003.

29. *A change is Gonna Come* (Cooke) in *Tribute to Sam Cooke at The Apollo: Various Artists*, New York, 2004.

Various – *Rock And Roll Hall Of Fame*, Rock Records – none Voir: Rock And Roll Hall Of Fame (1988, Blue-Green Splatter, Vinyl) - Discogs

[1144] HIMMELMAN, Peter, DYLAN Bob, STANTON, Harry Dean : ils nterpètent le *Hava Nagila*. Dylan joue de l'harmonica pour le mouvement Chadad-Loubavitch avec son gendre Himmelman qui chante. STANTON, Harry Dean Stanton avait participé à la *Rolling Thunder Revue*.

30. *The Last Time (Trad. Arr Wycliffe Gordon), It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry (Arr. Wynton Marsalis), Don't Think Twice It's All Right*, in *United we Swing: Live with The Wynton Marsalis Band*, Journée internationale du Jazz Wynton Marsalis Septet (Blind Boys of Alabama) and Bob Dylan, Lincoln Center Galas, 2004.

31. *Maggie's Farm,* in *53 th Annual Grammy Awards,* The Staples Center Los Angeles (performed with Stu Kimball, Donnie Herron, Tony Garnier/ Mumford and Sons and the Avett Brothers).

32 *The Times They are A-Changing/ The Lonesome Death of Hattie Carroll* (introuvable ou non interprétée) in *The White House Celebration of the Music from The Civil Rights Movement* (introduction Morgan Freeman), Maison Blanche, 9 février 2012.

33. *Nobody Sings the Blues Like Blind Willie Mac Tell* in *The 2012 Critics Choice Awards*, Martin Scorsese, Hollywood Palladium, 12 janvier 2012.

34. *The Night, We Call it a Day* in *David Letterman Show*, CBS Television Network, 19 mai 2015.

35. *The Best Is Yet to Come* (Dennis/Adair) in *Once Upon a Time Tony Bennett* Celebrates 90, NBC, 20 décembre 2016.

36. *Blowin' in the Wind* (acetate), Prod. Michael Piersante et Rachael Moore, enregistré à Los Angeles et Nashville, Greg Leisz (mandoline), Stuart Duncan (violon), Dennis Crouch (basse), Don Was (basse), Burnett (guitare électrique) et mixé par Michael Piersante, 2021.

37. *Maggie's Farm, Positively Fourth Street, Ballad of the Thin Man* in *Farm AID*, Bob Dylan/ The Heartbreakers, Noblesville Indiana, 23 septembre 2023.

1.4. Quelques-uns des disques pirates emblématiques[1145]

1. *Great White Wonder*[1146], Label Bootleg Trademark of Quality (ou TMOQ), 1969.

Face 1: *Can You Please Crawl Out Your Window, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry, Love Minus Zero/No Limit, She Belongs to Me, It's All Over Now, Baby Blue, That's All Right (Mama)* (Arthur Crudup), *Hard Times In New York Town, Stealin (Traditional, arranged Memphis Jug Band).*
Face 2 : *I Was Young When I Left Home* (Traditional) *Percy's Song"* (Prise 2), *Corrina, Corrina (Traditional), In the Evening, Long John* (Traditional), *Crash on the Levee (Down in the Flood).*
Face 3: *Wade in the Water"* (Traditional), *Cocaine Blues* (Traditional, arranged Reverend Gary Davis), *I'll Keep It With Mine, Talkin' John Birch Paranoid Blues, Who Killed Davey Moore?, Eternal Circle, Rambling, Gambling Willie.*
Face 4 : *Million Dollar Bash, Yeah! Heavy and a Bottle of Bread, Please, Mrs. Henry, Lo and Behold, Tiny Montgomery, You Ain't Goin' Nowhere, Mixed-Up Confusion, East Laredo Blues.*

2. *Bob Dylan - Isle of Wight + Great White Wonder II - Différents titres* – Deux LP Album (double album), LP album – 1970-1971, No One Label- None.

[1145] Définition du disque pirate : « cette chose (…) une chasse, une difficile aventure de patience et d'exaltation, une île aux trésors » selon Serge Kaganski. (*Les Inrocks 2 Hors-série,* 2025, 50) ».
[1146] Cet album aurait pu recevoir un disque d'or (et provoque la fortune de Dub Taylor grâce à son label TMQ (Trade Mark of Quality).

Disque 1: *Can You Please Crawl Out Your Window, It Takes a Lot to Laugh, Love Minus Zero/No Limit , She Belongs to Me, It's All Over Now, Baby Blue, That's All Right Mama, Hard Times in New York Town, Stealin'.*
Disque 2: *I Was Young When I Left Home, Percy's Song (take 2), Corrina Corrina, In the Evening, Long John, Down in the Flood.*

Disque 3: *Wade in the Water, Cocaine, I'll Keep it With Mine, Talking John Birch Paranoid Blues, Who Killed Davey Moore?, Eternal Circle, Ramblin' Gamblin' Willie.*
Disque 4: *Million Dollar Bash, Yea! Heavy and a Bottle of Bread, Please, Mrs. Henry, Lo and Behold, Tiny Montgomery, You Ain't Going Nowhere, Mixed Up Confusion, East Laredo Blues.*

3. *The 1966 Live Recordings*, Legacy Records, 2016 (36 CD retraçant la tournée).
She Belongs to Me, 4th Time Around, Visions of Johanna, It's All Over Now, Baby Blue, Desolation Row, Just Like a Woman, Mr. Tambourine Man, Tell Me, Momma, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met),Baby, Let Me Follow You Down (Eric von Schmidt, arr. Dylan), *Just Like Tom Thumb's Blues, Leopard-Skin Pill-Box Hat, One too many morning, Ballad of a Thin Man, Like a Rolling Stone.*
(ainsi que *It'Ain't Me, Babe, Positively 4Th Street, Love Minus Zero/ No Limit, Gates of Eden, From a Buick Tomstone Blues, To Ramona, Maggie's Farm, Can You Please Out Your Window).*

4. *Bob Dylan and the Band Royal Albert Hall* 1966, RAH 1966.
She Belongs to Me, 4th Time Around, Visions of Johanna, It's All Over Now, Baby Blue, Desolation Row, Just Like a Woman, Mr. Tambourine Man, Tell Me, Momma, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met),Baby, Let Me Follow You Down (Eric von Schmidt, arr. Dylan), *Just Like Tom Thumb's Blues, Leopard-Skin Pill-Box Hat, One too many morning, Ballad of a Thin Man, Like a Rolling Stone.*

5. *Bob Dylan Melbourne, Australia/ The Enigmatic, Story of a Boy and his Dog -With a Cast of Thousands* (Liner Notes de Norman Saxon)! WM Scout, 1974.
She Belongs to Me, 4th Time Around, Visions of Johanna, It's All Over Now, Baby Blue.

6. *Bob Dylan Vs A.J. Weberman- The Historic Confrontation,* Folkways Records- FB 5322, Serie Broadside, Vol.12, 1977 (disque qui retrace les conversations (souvent téléphoniques, souvent à l'insu) enregistrées entre Dylan et cet activiste politique à l'origine du mot *dylanology*).

7. *Ceremonies Of The Horsemen,* Label Trade Mark Of Quality – HHCER-107,1983.
Only A Hobo, If I Could Do It All Over, Boots of Spanish Leather, Girl from The North Country, Bob Dylan's Freedom, I Shall Be Free, Tomorrow Is a Long Time, Hero Blues, Don't Think Twice, It's All Right, Oxford Town, The Rise & Fall of Hollis Brown, Blowin' in the Wind, When the Ship Comes In, The Times They Are A Changin'

8. *Bob Dylan – Slane Castle*: *The Irish Broadcast*, Ireland Radio Broadcast, Label X-Ray – XRY2CD037,1984.
Highway 61 Revisited, Jokerman, All Along The Watchtower, Just Like A Woman, Maggie's Farm, I & I, License To Kill, Just My Imagination Vocals [Sung By] – Greg Sutton*, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Tangled Up in Blue, To Ramona, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding), Shelter From The Storm, Masters Of War, Ballad Of A Thin Man, Enough Is Enough, Every Grain Of Sand, Like A Rolling Stone, Mr. Tambourine Man, With God On Our Side, Girl From The North Country, Simple Twist Of Fate, It's All Over Now, Baby Blue Guest – Van Morrison, Tupelo Honey* Guest – Van Morrison, *Leopard Skin Pill-Box Hat* Guest – Bono, Carlos Santana, Leslie Dowdall, Steve Wickham, *Tombstone Blues* Guest – Carlos Santana*, The Times They Are A-Changin'* Guest – Carlos Santana*, Blowin' in the Wind* Guest – Bono, Carlos Santana, Leslie Dowdall, Steve Wickham.

9. *Zimmerman Ten of Sword* (10 albums)*,* Tarantula – CL 16319 (10 albums), Unofficial Release*,* 1985.
Candy Man, Hard Times In New York Town, Stealing, Poor Lazarus, I Ain't Got No Home, It's Hard To Be Blind, Dink's Song, Wade In The Water, In The Evening, Baby Let Me Follow You Down, Baby Let Me Follow You Down, Sally Girl, Gospel Plow, Man Of Constant Sorrow, Naomi Wise, I Was Young When I Left Home, Cocaïne, As I Go Ramblin' 'Round, VD Blues, VD Waltz, VD Gunner's Blues (Landlady), Black Cross, Long John, The Story Of East Orange, New Jersey, Baby Please Don't Go,

Milk Cow Calf's Blues/Good Morning Blues, Sally Girl, Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues, I Heard That Lonesome Whistle, Talkin' Hava Nagila Blues, Worried Blues, Wichita (Going To Louisiana), Going To New Orleans, Quit Your Lowdown Ways, He Was A Friend Of Mine, Man On The Street, Hard Times In New York Town, Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues, Standing On The Highway, Poor Boy Blues, Ballad For A Friend, Man On The Street, Rambling, Gambling Willie, Mixed-Up Confusion, Corrina, Corrina, Talkin' John Birch Paranoid Blues, Let Me Die In My Footsteps, Baby, I'm In The Mood For You, Rambling, Gambling Willie, The Death Of Emmet Till, Ain't Gonna Grieve, Long Time Gone, Long Ago, Far Away, Hero Blues, Whatcha Gonna Do?, Gypsy Lou, Guess I'm Doin' Fine, Walkin' Down The Line, All Over You, Bound To Lose, Bound To Win, I Shall Be Free, I'd Hate To Be You On That Dreadful Day, When the Ship Comes In, The Times They Are A-Changin', Tomorrow Is A Long Time, Farewell, Ballad Of Hollis Brown, Kind Hearted Woman Blues, See That My Grave Is Kept Clean, Black Cross, No More Auction Block, Rocks And Gravel, Barbara Allen, Moonshine Blues, Motherless Children, Handsome Molly, John Brown, Don't Think Twice, It's All Right, Ain't No More Cane, Cocaïne, The Cuckoo Is A Pretty Bird, West Texas, A Hard Rain's A-Gonna Fall, Ramblin' Down Through The World, Who Killed Davey Moore?, Hero Blues, Dusty Old Fairgrounds, Last Thoughts On Woody Guthrie, Mr. Tambourine Man, Rocks And Gravel, Whatcha Gonna Do?, Moonshine Blues, The Cough Song, Who's A-Gonna, Seven Curses, Mama, You Been On My Mind, Mama, You Been On My Mind, Eternal Circle, Only A Hobo, Paths Of Victory, Percy's Song, Farewell, Lay Down Your Weary Tune, New Orlean's Rag, I'll Keep It With Mine, Denise, That's Alright Mama/Sally Free And Easy, East Laredo Blues, New Orlean's Rag, California, If You Gotta Go, Go Now, Love Minus Zero/No Limit, She Belongs To Me, It's All Over Now, Baby Blue, Can You Please Crawl Out Your Window?, It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry, From A Buick 6, Sitting On A Barbed-Wire Fence, Desolation Row, She's Your Lover Now, Miami Sales Message, Midnight Train, Midnight Train, I Wanna Be Your Love, Visions Of Johanna (Seems Like A Freeze-Out), She's Your Lover Now, Number One, Tell Me, Momma, I Don't Believe You, Baby Let Me Follow You Down (Eric von Schmidt), *Just Like Tom Thumb's Blues, Leopard-Skin Pill-Box Hat, Tune-Up & Admonition To An, Impatient Audience, One Too Many Mornings, Ballad of the Thin Man, Like a Rolling Stone.*

10. *Bob Dylan and Grateful Dead. The Complete Studio Rehearsals Club Front Studios San Rafael CA,* Not on Label (Bob Dylan) – GDBB1101/02/03/04 1987.

Disque 1 - Répétition 1 - *The French Girl/Blues Stay Away from Me 2 - Conversation 3 - John Hardy [John Hardy Was a Desperate Man] 4 - Conversation 5 - Instrumental Jam 6 - I'm So Lonesome I Could Cry/Blues Stay Away from Me.*

Disque 2 - Répétition 7 - *The Times They Are A-Changin' 8 - When I Paint My Masterpiece 9 - Man Of Peace 10 - I'll Be Your Baby Tonight 11 - The Ballad Of Ira Hayes 12 - I Want You 13 - Ballad Of A Thin Man 14 - Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again 15 - Dead Man, Dead Man 16 - Queen Jane Approximately 17 - The French Girl 18 - In The Summertime 19 - Man Of Peace 20 - Union Sundown 21 - It's All Over Now, Baby Blue 22 – Joey.*

Disque 3 - s 23 - *If Not For You 24 - If Not For You 25 - Slow Train 26 - Tomorrow Is A Long Time 27 - Walkin' Down The Line 28 - Gotta Serve Somebody 29 - Gonna Change My Way Of Thinking 30 - Maggie's Farm 31 - Chimes of Freedom 32 - All I Really Want To Do 33 - John Brown 34 - Heart Of Mine 35 - Rolling In My Sweet Baby's Arms 36 - John Hardy [John Hardy Was A Desperate Man] 37 - The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest 38 - John Brown 39 - I'll Be Your Baby Tonight.*

Disque 4 - *Répétition 40 - Don't Keep Me Waiting Too Long [Go Ahead, Baby] 41 - Stealin' 42 - I Want You 43 - Oh Boy 44 - Tangled Up in Blue 45 - Simple Twist Of Fate 46 - The Boy In The Bubble 47 - Heart Of Mine 48 - Pledging My Time 49 - Senor (Tales Of Yankee Power) 50 - The Wicked Messenger 51 - Watching The River Flow.*

Disque 5 - Répétition 52 - *Under Your Spell 53 - I'm So Lonesome I Could Cry 54 - Blues Stay Away from Me 55 - If Not for You 56 - The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest 57 - Senor (Tales Of Yankee Power) 58 - I'll Be Your Baby Tonight 59 - I'm Free 60 - They Killed Him 61 - Pledging My Time 62 - Oh Boy.*

Disque 6 - The Grateful Dead Hour No. 705, broadcast week of 25 Mar 2002 63 - *Introduction by David Gans 64 - Gans interviewed by Gary Lambert 65 - All Along the Watchtower 66 - More Gans interview 67 - Stealin' 68 - Gans 69 - Oh Boy 70 - John Brown 71 - Folsom Prison Blues 72 - Gotta Serve Somebody 73 - Hideaway/C C Rider 74 - Gans conclusion.*

11. *Bob Dylan & Grateful Dead - Full Show Autzen Stadium Eugene*, Oregon on 19 July 1987.

Maggie's Farm, Dead Man, Dead Man, Watching The River Flow ,Simple Twist Of Fate, The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest, Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again, Heart Of Mine,

It's All Over Now, Baby Blue, Rainy Day Women # 12 & 35, Queen Jane Approximately, Ballad Of A Thin Man, Highway 61 Revisited, Tangled Up in Blue, Touch Of Grey (Robert Hunter/Jerry Garcia), *All Along The Watchtower.*

12. *The Genuine Basement Tapes* (five-CD bootleg 108 tracks), Wild Wolf – 6705, 1990.
All You Have To Do Is Dream, I Can't Make It Alone, Down On Me, Bonnie Ship the Diamond, One Man's Loss, Baby Ain't That Fine, Rock Salt and Nails, A Fool Such As I, Stones That You Throw, Hills of Mexico, I'm Alright, One Single River, Try Me, One For the Road, People Get Ready, Won't You Be My Baby, Don't You Try Me Now, All You Have To Do Is Dream, You Say You Love Me, Long Time A-Growin'.
Odds and Ends, Nothing Was Delivered, Odds and Ends, Your Rocks Off, Clothesline Saga, Apple Suckling Tree, ,Apple Suckling Tree, Going To Acapulco, Gonna Get You Now, Tears of Rage, Tears of Rage, Tears of Rage, Quinn the Eskimo, Quinn the Eskimo, Open the Door Homer, Open the Door Homer, Open the Door Homer, Nothing Was Delivered, Nothing Was Delivered, I'm Not There (1956), Don't cha Tell Henry, Too Much of Nothing.
Million Dollar Bash, Yea Heavy and a Bottle of Bread, Million Dollar Bash, Yea Heavy and a Bottle of Bread, Please Mrs. Henry, Crash on the Levee, Crash on the Levee, Lo and Behold, Lo and Behold, Ferdinand the Imposter, Tiny Montgomery, This Wheel's On Fire, You Ain't Goin' Nowhere, I Shall Be Released, Too Much of Nothing, Even a Tomato, Santa Fe, Silent Weekend, Too Much of Nothing, Sign on the Cross.
You Ain't Going Nowhere, Bourbon Street, All American Boy, Wild Wood Flower, See That My Grave Is Kept Clean, Comin' Round the Mountain, Flight of the Bumblebee, Confidential To Me, I'm a Fool for You, Next Time on the Highway, Don't Know Why They Kick My Dog, See You Later, Allen Ginsberg, The Spanish Song, I Am a Teenage Prayer, I'm in the Mood, Belchezaar, Bring it on Home, The King of France, If I Lose, Let Me Lose.
Four Strong Winds, The French Girl, Joshua Gone Barbados, I Forgot to Remember to Forget, You Win Again, Still in Town, Waltzing with Sin, Big River, Folsom Prison Blues, Bells of Rhymney, Nine Hundred Miles, No Shoes on My Feet, Spanish is the Loving Tongue, On a Rainy Afternoon, I Can't Come in with a Broken Heart, Under Control, Ol' Roison the Beau, I'm Guilty of Loving You, Johnny Todd, Cool Water, 2Banks of the Royal Canal, Po' Lazarus.

13. *Bob Dylan-The Complete Recordings - David Bromberg Sessions*, Acme Recording – Chicago, Illinois, 1992.
Hey Joe, Mobile Line, Just Because / Just Because You Didn't Answer, written by Thom Bishop, Field Of Stone (Would You Lay With Me), Annie's Song / Annie's Going to Sing Her Song, Jugband Song, Rock Me Baby, Send Me To The 'lectric Chair, Gotta Do My Time, Su Su's Got A Mohawk / Susu Got a Mohawk, Northeast Texas Woman, Sail On, Can't Lose What You Never Had, World Of Fools, Everybody's Crying Mercy, Tennessee Blues, Summer Wages, Casey Jones, Morning Blues, Young Westley, The Lady Came From Baltimore, New Lee Highway Blues, Rise Again, Duncan & Brady, The Main Street Moan, Nobody's Fault But Mine, Miss The Mississippi & You, Sloppy Drunk.

14. *The Complete Supper Club Soundboard Recordings 16th- 17th November 1993*, Virgin Vinyl Records– VVR-001 (First Show, Scorpio (3) – SC-BD-93-1) et sur Youtube https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=you+tube+1993+ACOUSTIQUE+TIGH+SUPPER+CLUB&mid=40602D895CF0A2F8495C40602D895CF0A2F8495C&FORM=VIRE.
CD1 : November 16, 1993 - *Absolutely Sweet Marie, Lay Lady Lay, Blood in My Eyes, Queen Jane Approximately, Tight Connection to My Heart, Disease of Conceit, I Want You, Ring Them Bells, My Back Pages, Forever Young.*
CD2 : November 16, 1993 - *Ragged & Dirty, Lay, Lady, Lay, I'll Be Your Baby Tonight, Queen Jane Approximately, Jack-A-Roe, One Too Many Mornings, I Want You, Ring Them Bells, My Back Pages, Forever Young.*
CD3 : November 17, 1993 - Early Show, *Ragged and Dirty, One More Cup of Coffee, Blood In My Eyes, Queen Jane Approximately, I'll Be Your Baby Tonight, Disease Of Conceit, I Want You, Ring Them Bells, My Back Pages, Forever Young.*
CD4 : November 17, 1993 - Late Show, *Ragged and Dirty, Lay Lady Lay, Tight Connection to My Heart, Weeping Willow, Delia, Jim Jones, Queen Jane Approximately, Ring Them Bells, Jack-A-Roe, Forever Young, I Shall Be Released.*

15. *The Johnny Cask Sessions* [1969], Spank Records SP-106, 1994.
Mountain Dew, I Still Miss Someone, Careless Love, Matchbox, That's Alright Mama, Big River, Girl Of The North Country, I Walk The Line, You Are My Sunshine, Ring Of Fire, Guess Things Happen That Way, Just A Closer Walk With Thee, Blue Yodel, Blue Yodel No. 5, **"The Johnny Cash Show" -**

ABC-TV, *I Threw It All Away, Living The Blues, Girl Of The North Country, I Threw It All Away*
Nashville Skyline Quad Mixes *Nashville Skyline Rag***,** *I Threw It All Away, Peggy Day Country Pie, Tonight I'll Be Staying Here With You*

16. *Woodstock 94*, CD, Unofficial Release Living Legend Records – LLRCD 251, 1995.
Jokerman, Just Like a Woman, All Along the Watchtower, If I Die, Don't Think Twice, It's Alright, Masters of War, It's All Over Now Baby Blue, God Knows, I Shall Be Released, Highway 61 Revisited, Rainy Day Woman #12 & 35, It Ain't Me, Babe.

17. *From Newport to the Ancient Empty Street in L.A 1964-1965*, Label Dandelion, 1998.
Disque 1 : *All I Really Want to Do, To Ramona,, Mr. Tambourine Man, Chimes Of Freedom, Maggie's Farm, Like a Rolling Stone, Phantom Engineer, It's All Over Now, Baby Blue, She Belongs to Me, To Ramona, Gates of Eden, It's All Over Now, Baby Blue*
Disque 2 : *Desolation Row, Love Minus Zero/No Limit, Mr. Tambourine Man, Tombstone Blues, I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met), From a Buick 6, Just Like Tom Thumb's Blues, Maggie's Farm, It Ain't Me, Babe, Ballad of a Thin Man, Like a Rolling Stone, Tombstone Blues*

18. *Broadside Bob Dylan*, CD, Reissue, Unofficial Release, Label Wanted Man Music Europe, 1999.
Pistes 1 - 3: WBA-FM Radio: *Ballad of Donald White, The Death of Emmett Till, Blowin' in the Wind.*
Pistes 4 - 17*:* Broadside Sessions: *I'd Hate to Be You on That Dreadful Day, Oxford Town, Paths of Victory, Walkin' Down the Line, Playboys and Playgirls, Talkin' Devil, Farewell, Masters of War, Let Me Die in My Footsteps, Only A Hobo, John Brown, I Shall Be Free, Train A-Travelin', Cuban Missile Crisis.*
Pistes 18-19: March On Washington *Only a Pawn in Their Game, Keep Your Eyes On the Prize.*
Pistes 1 - 3 : Broadside Show, WBAI-FM Radio, New York City, New York, May 1962 This Programme Was Never Released. 4 - 17: Broadside Sessions, Broadside Office, New York City 1962 – 1963. 18 - 19: March on Washington, Washington Civil rights March, Lincoln Memorial Washington, 28 août 1963.

19. *The Kangas Tape* 1959[1147]: 17*-year-old Bob Dylan Sings His Songs,* 2006 [2009].
When I Got Troubles (officially released on *The Bootleg Series Volume 7*), *I Wish I Knew* ([written by Ric Kangas), *Teen Love Serenade, The Frog Song.*

20. *Bob Dylan : Carnegie Chapter Hall 1961*, Label BDA-BDACD 102, 2011.
Pretty Peggy-O, In the Pines, Gospel Plow, 1913 Massacre, Backwater Blues, A Long Time A-Growin', Fixin' to Die, Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues, Man on The Street, Talking Merchant Marine, Black Cross, Freight Train Blues, Song to Woody, Talking New York.

21. *Bob Dylan Unidentified Coffehouse*, Minneapolis (mai 1961), Minnesota Party Tape, 2012.
Ramblin' Round (Woody Guthrie), *Death Don't Have No Mercy (Revd. Gary Davis), It's Hard To Be Blind* (trad), *This Train Is Bound For Glory* (Big Bill Broonzy, arr. by Woody Guthrie), Harmonica Solo, *Talking Fish Blues* (Woody Guthrie), *Pastures Of Plenty* (Woody Guthrie), *This Land Is Your Land* (Woody Guthrie), *Two Trains Runnin'* (McKinley Morganfield), *Wild Mountain Thyme* (trad), *Howdido* (Woody Guthrie), *Car, Car* (Woody Guthrie), *Don't Push Me Down* (Woody Guthrie), *Come See (Woody Guthrie), I Want My Milk* (Woody Guthrie), *San Francisco Bay Blues* (Jesse Fuller), *A Long Time A-Growin'* (trad), *Devilish Mary* (Bess Lomax Hawes), *Railroad Bill* (trad), *Will The Circle Be Unbroken* (A.P Carter*), Man Of Constant Sorrow* (trad), *Pretty Polly* (trad), *Railroad Boy* (trad), *James Alley Blues* (Richard Brown), *Bonnie, Why'd You Cut My Hair?*

22. *The Home of Bonnie Beecher, 22 Decembre 1961, Minneapolis,* Minnesota Hotel Tape, MN, 2014.
Candy Man (trad. arr. by Revd. Gary Davis), *Baby Please Don't Go* (Big Joe Williams), *Hard Times In New York Town, Stealin', Stealin' (trad. arr. Memphis Jug Band), Poor Lazarus* (trad), *I Ain't Got No* Home (Woody Guthrie), *It's Hard to Be Blind* (trad), *Dink's Song* (trad. arr. by John & Alan Lomax), *Man of Constant Sorrow (trad. arr. Bob Dylan), Story of East Orange, Naomi Wise (trad), Wade In The Water* (trad), *I Was Young When I Left Home, In The Evening* (Brownie McGhee), *Baby Let Me Follow You Down* (Eric von Schmidt), *Sally Girl, Gospel Plow* (trad. arr. Bob Dylan), *Long John* (trad), *Cocaine*

[1147] Ric Kangas est un copain de lycée.

(trad. arr. Revd. Gary Davies), *VD Blues* (Woody Guthrie), *VD Waltz* (Woody Guthrie), *VD City* (Woody Guthrie), *VD Gunner's Blues* (Woody Guthrie), *See That My Grave Is Kept Clean* (Blind Lemon Jefferson), *Ramblin' Round* (Woody Guthrie), *Black Cross* (Lord Buckley).

23. *Gleason Home Tape* (East Orange et al), **s**etlist of the concert at Home of Bob and Sid Gleason**,** East Orange, NJ, on February 1**,** 1961, Reference Recording-BDY-001 (Cd-r), 2020.
East Orange Tape: *San Francisco Bay Blues* (Jesse Fuller), *Jesus Met The Woman At The Well* (Trad), *Gypsy Davey* (Trad- Guthrie arr), *Pastures of Plenty* (Woody Guthrie), *Trail Of The Buffalo* (Trad-Guthrie arr), *Jesse James* (Trad), *Car Car* (Woody Guthrie), *Southern Cannonball* (Jimmie Rodgers), *Bring Me Back My Blue-Eyed Boy* (Trad) *Remember Me* (Scott Wiseman).
Minnesota Party Tape: *Railroad Boy* (Trad), *James Alley Blues* (Dick Brown), *Why'd You Cut Hair?* (Trad).
Minnesota Hotel Tape: *See My Grave's Kept Clean,* (Lemon Jefferson), *Ramblin' Round* (Woody *Guthrie), Black Cross* (Lord Buckley arr. of Joseph S. Newman).
Cynthia Gooding Tape: *Ballad of Donald White, Wichita (Going to Louisiana)* (Trad), *Acne* (Eric von Schmidt), *Rocks and Gravel* (Brownie McGhee), *Long Time Man Feel Bad* (Trad A Lomax arr), *Ranger's Command* (Woody Guthrie).

24. *The Complete Minnesota Tapes (1960-1961)/ The Home of Bob Dylan*, Minneapolis, MN (September 1960[1148]), Minnesota Party Tape / Red Rosey Bush Tape, 2022.
Red Rosey Bush (trad.), *Johnny I Hardly Knew You* (trad), *Jesus Christ* (Woody Guthrie), *Streets Of Glory* (trad.), *K.C. Moan* (1927 Memphis Jug Band), *Blues Yodel No. 8* (Jimmie Rodgers – G. Vaughan), *I'm A Gambler* (trad), *Talking Columbia* (Woody Guthrie), *Talking Merchant Marine* (Woody Guthrie), *Talking Hugh Brown, Talking Inflation* (Tom Glazer), *Come See Jerusalem* (trad.) – *Missing San Francisco Bay Blues* (Jesse Fuller).

25. Bob Dylan w/ Patti Smith - Paradise Lost Tour - Philadelphia 1995
1. Crash On The Levee (Down In The Flood) 2. Señor (Tales Of Yankee Power) 3. All Along The Watchtower 4. Every Grain Of Sand 5. Leopard-Skin Pill-Box Hat 6. Silvio 7. Tangled Up In Blue 8. Desolation Row 9. It's All Over Now, Baby Blue 10. Dark Eyes 11. Maggie's Farm 12. She Belongs To Me 13. West L.A. Fadeaway 14. Knockin' On Heaven's Door 15. Rainy Day Women # 12 & 35 [10, 14 Patti Smith (shared vocal)].

26. A Lost Bob Dylan Album: 1966's Hotel Tapes (Scotland hotel room in 1966) *in Bob Dylan's Disc 18 of the cutting edge's 1965-1966 bootleg series".* Tous les droits appartiennent *City of Red Skies Channel*[1149], 2025[2021]. *"If I Was A King"* (Bob Dylan), *"I Can't Leave Her Behind*" *"On A Rainy Afternoon",* Liverpool *"One Too Many Mornings".*

1.5. Les albums consacrés à l'œuvre de Bob Dylan

1.5.1 Thématiques

1. *Bob Dylan In Jazz - A Jazz Tribute to Bob Dylan,* Various Artists, Wagram Music – 3354322, 2021.

2. *Chimes of Freedom Songs of Bob Dylan Honoring 50 Years of Amnesty International,* Various Artists, prod. Jeff Ayeroff, Julie Yannatta, Helent Garrette, Karen Scott, Martin Lewis, Label Amnesty International – none/ Fontana distribution, 2007.

3. *Dylan's Gospel*, *The Brothers & Sisters,* Label Ode/CBS– S 63746, prod. Lou Adler, 1969.

[1148] Enregistrée par Cleve Pettersen chez Karen Wallace à New York, la bande connue sous le nom de *Saint Paul Tape* est signé « Dillon » et non Dylan (cf. chapitre 3.1 patronyme).
[1149] ChickenMan 888831.2025. *A Lost Bob Dylan Album: 1966's Hotel Tapes* [Vidéo]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=sYayRNr-CzM).

4. *Escolta- Ho en el Vent : Tribut a Bob Dylan. 2012. Various (disque en Catalan)* DiscMedi – DM 4976 02,2012.

5. *From Another World: A Tribute to Bob Dylan,* Buda Musique – 3758744, prod. Alain Weber, 2013.

6. *Gotta Serve Somebody: The Gospel Songs of Bob Dylan*, Various Artists, prod. Michael B Borofsky, Columbia– COL 511126 2, 2003.

7. *How Many Roads: Black America Sings Bob Dylan,* (Compilation d'enregistrements édités entre 1964 et 1990), Prod. O.V Wright, Howard Tate, Marion Williams [et al.], Londres, Ace records Ltd CDCHD 1278, 2010.

8. *I'm not There, Original Soundtrack*, Various Artists, prod. Randall Poster, Jim Dunbar, Todd Haynes, Columbia – 88697 12038 2, 2007.

9. *Is It Rolling Bob? A Reggae Tribute to Bob Dylan Volume.1*, Various Artists, Real Authentic Sound – RZDDD008, 2004.

10. *A Nod to Bob: An Artists' Tribute to Bob Dylan on His 60th Birthday (Vol.1)*, Red House Records[1150] RHR CD 154, 2001.

11. *A Nod to Bob*: *An Artists' Tribute to Bob Dylan on His 70th Birthday (Vol.2)*, Red House Records – RHR CD 246, 2011.

12. *The Gene Norman Group – Dylan,* Jazz GNP Crescendo – GNP 2015, prod. Leon Russel, Snuff Garrett, 1965.

13. *The Songs of Bob Dylan*, Various, Start Records LTD, 1989.

1.5.2 Albums de reprises dans le monde

AUFRAY, Hugues. 1965. *Hugues Aufray chante Dylan*, Barclay–80553-2.

AUFRAY, Hugues. 1995. *Hugues Aufray Trans Dylan*, Arcade – 3006762.

BAEZ, Joan. 1968. *Any Day Now*, Vanguard–55/56.

CABREL, Francis. 2012. *Vise Le Ciel Ou Bob Dylan Revisité,* Chandelle Productions – MQMCD- 2451.

COLLINS, Judy. 1993. *Judy Sings Dylan… Just Like a Woman*, Geffen Records–GEFD 24612.

DE GREGORI, Francesco[1151]. 2015. *De Gregori canta Bob Dylan - Amore e furto,* Sony Music/Caravan – 8887512689.

DUANE, Eddy.1965. *Duane Eddy Does Bob Dylan*, Colpix Records–PXL 494.

[1150] Le label *Red House Records* est un label folk du Minnesota.
[1151] Sa chanson *Buonanotte Fiorellino* est inspirée du rythme de Valse de la chanson "Winterlude" 1970 ("Gli devo dei soldi, sicuramente") E a rafforzare l'omaggio, alla stessa *Buonanotte Fiorellino*. De Gregori ha cucito recentemente addosso, dal vivo, un arrangiamento costruito sulla base di "Rainy Day Woman #12 & 35" (source Wikipedia;it)

FERRY, Brian. 2007. *Dylanesque,* Virgin– CDV3026, Virgin– 0094638389125.

GRATEFUL DEAD. 2002 [1987]. *Grateful Dead Postcards of the Hanging,* Grateful Dead, l Dead Records –GDCD 4069/Arista.

HARDISSON, Béatrice. 2009. *Dylan Mania Various*, Naïve – NS 91579.

HAVENS, Richie. 1987. *Richie Havens Sings Beatles and Dylan*, Tykodisc-RCD 20035.

HITCHCOCK Robyn. 1996. *Rob, Bob and Albert*[1152], Not on Label – ZIM 30, unofficial Release, Italie.

HITCHCOCK Robyn. 2002. *Robyn Sings* (coffret de reprises de Dylan de 1960 997), Editions PAF!.

HOWE, Steve. 1999. *Portraits of Bob Dylan,* Purple Pyramid–CLP060062.

HYNDE, Chrissie. 2021. *Standing in the Doorway*, BMG – 538684252.

KERVAL, Serge.1971. *Serge Kerval chante Bob Dylan*. BAM–5766.

LAVETTE Bettye. 2018. *Things Have Changed,* Verve Records–B 0027909-01.

MOUSKOURI, Nana. 2021. *Every Grain of Sand, Nana Mouskouri Sings Bob Dylan*, Mercury Records– 539379- .

ODETTA.1965. *Odetta Sings Dylan,* RCA Victor–LSP-3324.

OLD CROW MEDECINE SHOW. 2017. *50 Years of Blonde on Blonde*, Columbia Nashville – 88985-41994-1

OSBORNE, Joan. 2017. *Songs of Bob Dylan*, Label Womanly Hips– WHRC001.

POWER, Cat. 2023. *The 1966 Royal Albert Hall Concert*, Domino – WIGLP524.

RAMALHO. 2008. Zé, *Zé Ramalho Canta Bob Dylan-Ta' Tudo Mudando*, EMI – 265651 2, 2008.

RIVERA, Scarlet. 2022. *Dylan Dreams*, Appaloosa – AP 263-2.

SCHIPA Jr. 1988. *Dylaniato* (Schipa Jr. Traduce Dylan)., Label it-ZL 71804.
SARCLO. 2019. *Sarclo Sings Dylan* (in French), ACDC, 2019.

SIDRAN, Ben. 2009. *Dylan Different,* Bonsaï Music – BON 091101, Nardis (2) – BON 091101.

SIDRAN, Ben. 2010. *Ben Sidran European 5tet - Dylan Live in Paris At New Morning,* Bonsaï Music – BON 101002, ECM Records – none.

[1152]Performance du *Royal Albert Hall Concert* du 27 mai 1966. Concept repris par Cat Power en 2023-2024.

STEF KAMIL CAZRLEN.2023. *Stef Kamil Carlens & The Gates Of Eden – Play Bob Dylan Live 2021-2022*, Starman Records – SMR420.

SWIFT, Emma. 2020. *Blonde on the Tracks,* Tiny Ghost Records – CSCCD 1178.

THE BYRDS. 1979. *The Byrds Play Dylan*, CBS –32187.

THE HOLLIES. 1969. *Hollies Sing Dylan*, Label Parlophone PMC 7078.

VANGUART. 2019. *Vanguart Sings Bob Dylan,* Polysom/Deck – 22296-2.

WILLIAMS, Lucinda. 2021. *Lu's Jukebox Vol. 3: Bob's Back Pages: A Night of Bob Dylan Song,* Highway 20 Records– none, 2021.

1.5.3 Les chansons ou enregistrements qui évoquent Dylan en tant que personne/persona/ personnage

BARRETT, Syd. *Bob Dylan Blues*. *The Best of Syd Barrett/Wouldn't You Miss Me?,* Harvest – 7243 5 32320 2 3 2001, 1970 (chanson qui se moque de la *Dylan mania* au milieu des années soixante avec le style blues du chanteur).

BAEZ, Joan. 1972. *To Bobby*[1153], *Come from the Shadows,* A&M Records – AMSP 64339.

BAEZ, Joan. 1975.*Diamonds and Rust,* A&M Records – SP-4527.

BAEZ, Joan. 1976. *O Brother!*, A and M Records – 1906.

BELLE et SEBASTIEN. 1996. *Like Dylan in the Movies*, *If You're Feeling Sinister,* Jeepster-Recordings, JPRCD001UK.

BERN Dan. 2002. *Lithuania*, *The Swastika* 2002 Messenger Records, Inc – MSGR 11.

BLAKE, IAN (and The Legendary Hard Times). 2010. *Searching for Bob Dylan,* 27 Productions

BON JOVI. 2004. *Last Man Standing, 100,000,000 Bon Jovi Fans Can't Be Wrong*, Island Records – 0602498647769.

BOWIE, David. 1971. *Song to Bob Dylan*, *Hunky Dory*, RCA Victor – SF 8244.

GINSBERG, Allen. 1966 [1961]. *Reads Kaddish (A 20th Century American Ecstatic Narrative Poem)*[1154]*,* Atlantic – 4001.

GINSBERG, Allen. Glass, Philip.1966. *Wichita Vortex Sutra*, Artemis Records – ATM-CD-51577.

GINSBERG, Allen. [1974] *On Reading Dylan's Writings: A Poem for the Laurels That You Win*,

[1153]TAYLOR, Tom, 2021, « The songs Bob Dylan wrote about the women he loved » in *Far Out*, [Disponible en ligne]. Récupéré de chansons que Joan Baez aurait écrites sur Bob Dylan - auteur-compositeur américain (americansongwriter.com)

[1154] Dylan affirme l'oralité à propos de son travail d'écriture : "Mes chansons n'ont pas tant été influencées par la poésie écrite que par la poésie récitée par les poètes, accompagnés par des petites formations de jazz dans les clubs" (Bigot, 2025,82)

Allen Ginsberg in Buffalo, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://allenginsberg.org/2017/05/wed-m-24-bob-dylans-birthday/.

GINSBERG, Allen. 1998. *America in Howl and Other Poems*, Fantasy records-FCD-7713-2.

GUCCINI, Francesco. 1966. *Talkin' Milano*, Folk beat N.1,[1155] Columbia – 3 C064-17326.

GUCCINI, Francesco. *Farewell*[1156], Parnassius Guccinii, EMI – 7243 8 28700.

HARDY, Françoise, *Let It Be Me*[1157], En Anglais, Disques Vogue- LC 5271.

LENNON, John. 1970. God, Album J*ohn Lennon/Plastic Ono Band*, Apple/EM- CMR-75.

LENNON, John. 1979. *The news of the Day*[1158] in *The Lost Lennon Tapes,* Living Legend Records – LLRCD 068 CD, Sortie non officielle Italie 1990.

LENNON, John. 1980. *Serve Yourself* (Home Recording), Love and Peace Records – BAG 009.

MITCHELL, Joni. 1977. *Talk to me*, *Don Juan's Reckless Daughter*, Asylum Records – BB-701.

MORRISON, Van. 1986. *Foreign Windows*[1159] in *No Guru, No Method, No Teacher*, Mercury – 830 077-1 M-1

POWER, Cat. 2008. *Song to Bobby*, Jukebox, Matador Records – OLE 793-2.

ROLLING STONE, *Sympathy for the Devil*[1160] ABKCO – 1002-1.

SIDRAN, Ben. 2010. *We Are Here but for a Minute,* in *Dylan Different Live in Paris, at the New Morning*, Bonsai Music 9 BOB 101002.

SIMON and GARFUNKEL. 1969. *The Boxer*[1161], in *Bridge Over Troubled Water*, Columbia – 462488.

THE BEATLES. 1965. *You've Got to Hide Your Love Away*[1162], in Film "Help!", Odeon-LC 0287.

[1155] La chanson fait référence à *I Shall Be Free* de l'album *Freewheelin' Bob Dylan 1963* Tardi la notte, dormendo ho sognato che Bob Dylan ero diventato, giravo il mondo con la chitarra e Ursula Andress era la mia ragazza. Triste risveglio: c'era Alan con me! "It was a bad dream." [parlato] A: Wasn' t a dream... Penso che potrei far migliore il mio italiano, però... Tardi la notte, dormendo ho sognato che Barry McGuire ero diventato, giravo il mondo con la chitarra, Brigitte Bardot era la mia ragazza... Triste risveglio: c' era Francesco con me! It was a wet dream...

[1156] La chanson fait référence à *Farewell Angelina* pour le clin d 'œil mais plus certainement (pour le thème) à *Farewell* publiée dans le *The Bootleg Series Vol. 18: Through The Open Window, 1956-1963 out now: https://bobdylan.lnk.to/Bootleg18YD et magnifiée dans le fil des frère Coen Inside Llewyn Davis - Bob Dylan scene*

[1157] L'arrangement peut se rapprocher de la version de *Self Portrait* (cette dernière étant très différente du 45 tours de 1983, réenregistrée par Dylan).

[1158] Il existerait une autre parodie du Dylan *Born Again* intitulé *Satire1* in YouTube : Music Mongoose John Lennon Vs. Bob Dylan: What Caused The Famous Feud? https://www.YouTube.com/watch?v=Lvcs8iD8hVQ.

[1159] Pourquoi Dylan aime-t-il Van Morrison ? – Dylan inavoué (bob-dylan.org.uk) in ATTWOOD, Tony, UNTOLD DYLAN (coll.). *https://bob-dylan.org.uk/*. Site britannique qui propose des analyses approfondies sur l'œuvre dylanienne, ses influences.

[1160] Mike Jagger : « *Sympathy for the Devil* était ma tentative d'écrire une chanson à la Dylan (Bigot,2024, 34).

[1161] « The Boxer », *Wikipédia*, dernière notification le 04 septembre 2024, *https:// fr.m.wikipedia.org/wiki/The Boxer.* Certains critiques ont argué d'une attaque contre Dylan. Il en fera une cover sur le disque *Self Portrait* en 1970.

[1162] Lennon puis McCartney en 1984 reconnaissent l'imitation directe

THE BEATLES.1970. *Hey Jude*[1163], Apple R– 5722 /Capitol.

VEGA, 2025.Suzanne. *Chambermaid*, in *Flying with Angels*, Amanuensis Productions: Inc/Cooking Vinyl/Limited

WAINWRIGHT, Loudon.1992. *Talking New Bob Dylan,* History, Virgin– LWCDJ 21992.

1.5.4 Les chansons qui évoquent Bob Dylan ou les chansons de Bob Dylan en français[1164]

ANTOINE. 1966. *Les élucubrations* [1165] Album *Les élucubrations*, Vogue – EPL. 8417.

ANTOINE. 1966. *Une Autre Autoroute* (Face B du 45 tours *« La loi de 1920*), Vogue – V.41- 1350

ANTOINE. 1966. *Pietre* (Gian Pierretti, Ricky Gianco), texte en italien, basé sur *Rainy Day Woman* présenté au Festival de San Remo 1967, Disque Vogue – V. 45-1350.

ANTOINE, 2002. *Zimmerman*[1166], *Demain Loin*, Universal-371 265-7, Polydor-371 265-7.

BASHUNG*,* Alain. 1977. *La faute à Dylan,* Barclay – 62 712.

BALAVOINE, Daniel. 1982. *Vendeurs de larmes*, in Vendeurs de larmes, Barclay – 200.371, Riviera LM Recording System – 200.371.

CARADEC, Jean Michel. 1975. *Pas en France, Jean-Michel Caradec,* Polydor – 2393 122.

CALOGERO. 2025. *Bulles de savon,* Album X, Barclay– 680 950 7.

DELPECH*,* Michel. 1974. *Wight Is Wight,* Barclay – MB 28 019.

FERRAT*,* Jean. 1966. *Pauvre Boris,* Barclay – 85022/23.

GAINSBOURG, Serge.1987. *Suck Baby Suck,* Philips – 834 034-1.

GERARD, Daniel.1975. *Le dernier dimanche* in *Rien qu'une vie,* Gipsy Production CH 69 639.

GERARD, Daniel. 1983. *Le Charter de Noé,* Gipsy Production – 2C 070-65048.

GOLDMAN, Jean-Jacques. 1984. *America,* Epic – EPC A 4821.

KAOLIN. 2006. *Partons vite, At(h)ome*- 3121615.

RENAUD. 1975. *Société tu n'auras pas !* Polydor – 2056 419.

[1163]« Paul Mc McCartney à propos de Hey Jude » IMDb dernière notification le 07 septembre 2024, *https://* www.imdb.com

[1164] Notons qu'en France, Dylan et ses phénomènes sont appréhendés davantage par le fantasme que par la connaissance : l'épisode du Prix Nobel - à travers les critique- en atteste.

[1165] Conversation avec l'auteur : « Deux inspirations venues de Dylan : D'abord *It was Rock-A-Day Johnny singin', "Tell your ma, tell your pa /Our loves are gonna grow ooh wah, ooh wah* » C'est ce Rock *A Day Johnny* un peu démodé qui m'a amené à insérer Johnny Hallyday dans ma chanson. Quant à son dernier couplet il était fort inspiré de : *... It was President Kennedy callin' me up He said, My friend, Bob, what do we need to make the country grow? I said my friend, John, Brigitte Bardot Anita Ekberg…*» *(cf. Annexes VIII).*

[1166] Auteur : Frédéric Zeitounqui musique de Georges Augier de Moussac, chef d'orchestre de Hugues Aufray.

RENAUD. 1977. *La boum,* Polydor – 2056 754.

RENAUD. 1981. *J'ai raté télé-foot,* Polydor – 2393 303.

RENAUD. 2006. *Dylan* (Renaud, Sarda), Parlophone – 0190295990947.

RENAUD. 2006. *Nos différences* (Renaud, Sarda), Parlophone – 0190295990947.

SARCLOS. 2012. *Le jour où Dylan n'est plus là ?* « *Gueuler partout comme un putois* », Côtes du Rhône Productions – CDR9351361.
.

SARDOU, Michel. 2015. *Exit Dylan* (Sardou, Barbelivien), Trema – 410 329.

SIMON, Yves.1999. *Les Gauloises Bleues*, RCA 45 RPM, Single– 40.023.

SOUCHON, Alain. 1980. *On s'aime pas*, RCA – ZB 8613.

SOUCHON, Alain, 1999. *C'était menti*, Au Ras Des Pâquerettes, Virgin France S.A – 7243 8486222.

SOUCHON, Alain. 2008. *Rêveur*, Écoutez D'où Ma Peine Vient, Virgin, – 509992642810 9.

VOULZY, Laurent. 1977. *Rockollection,* RCA VICTOR – PB 8067.

1.5.5 Traduction des chansons de Bob Dylan en français [1167] [1168]

ADAMO, Salvatore. 2023. *Je te veux,* In *French Please!,* Fontana – 487 551-0.

AUFRAY, Hugues. 1971. *Le Fugitif*, Atlantic – 10090.

ALLWRIGHT, Graeme.1966. *Qui a tué Davy Moore*, Mercury – 154134MCF.

ALLWRIGHT, Graeme. 2008. *Soufflé par le vent*, CD *Des inédits… pour le plaisir*, Musikéla – ELA 107/108.

ALLWRIGHT, Graeme, WARING, Steve. 2012. *L'Homme donna des noms aux animaux,* En Concert, Bisou Records – BIS-000-U.

ALLWRIGHT, Graeme, WARING, Steve. 2012. *Sonne les cloches,* En concert, Bisou Records – BIS-000-U.

ANTHONY, Richard. 1964. *Écoute dans le vent*, adaptation de Pierre Dreyfus, Columbia – SCRF 730.

BELIN, Bertrand. 2019. *Le feu au cœur, Persona,* Label cinq 7 – 3373722.

BIJOU. 1977. *Si tu dois partir, Pic à Glace,* Philips – 6172 076.

CABREL, Francis. 2004. *S'abriter de l'orage*, *Les beaux dégâts*, Sony music

[1167] Partie complétée en partie grâce à la thèse de Jean-Charles Meunier : « Multimodal Refraction of Bob Dylan in French Covers », (thèse de doctorat en langues et littératures anglo-saxonnes sous la direction de Stéphanie Schwerter), Université Polytechnique Hauts-de-France, 2023.
[1168] « Chansons françaises parlant de Dylan » Sur le site : *Shelter from the Storm*, [Disponible en ligne]. Récupéré dehttps://bdylan.forumactif.com/t1658-chansons-francaises-parlant-de-bob-dylan

Entertainment/Zone3 – ZCD-1044.

CIARI, Claude. 1964. *Ecoute dans le vent*, Les années chansons, Pathé – EG 790.

FAIRPORT CONVENTION. 1969. *Si Tu Dois Partir,* Island Record – WIP 6064.

HALLIDAY, Johnny. 1967. *Maintenant ou jamais,* in *Palais de sport*, Mercury Records – none.

HALLIDAY, Johnny. 1970. *On me recherche*, Collection, *Volume 11, Que je t'aime : 1969-*1970, Philips – 6009 042.

HART-ROUGE. 2001. *Dieu est à nos côtés, A Nod to Bob*, Red House Records RHR CD 154.

LAFORET, Marie. 1969. *D'être à vous* (adaptation française de *I Want You* Jean Schmitt), Disques Festival – FX 1578, 1969.

LAVILLIERS, Bernard. 2001. *Qui a tué Davy Moore*, Sous un soleil énorme, Romance Musique 365-306-2.

LOIZEAU, Emily. 2021. *Celle qui vit vers le sud*, Icare. Les éditions de la dernière pluie, [pias] – Sans.

LONG CHRIS.2012. *Elle m'appartient, The Most Beautiful French Songs, Vol.4*, Black Sheep/ Entertain Me Europe LTD.

MASON, Roger. 1980. *Le Blues de la Troisième Guerre Mondiale,* RCA Victor – PL 37420.

MITCHELL, Eddy. 1984. *La fille du Nord,* Fan album, RCA – PL 70408.

MOUSKOURI, Nana. 1967. *Adieu Angelina*, Fontana – 460 209 ME.

MOUSKOURI, Nana. 1979. *Le ciel est noir,* A Paris, Cachet Records – CL3-9000.

MURAT, Jean-Louis. 1992. *Qu'est-ce que tu voulais*, Le Manteau de Pluie, Virgin/Le Label [pias].

RIBIERO, Catherine. 1965. *C'est fini entre nous*, Barclay – 60634.

RIBIERO, Catherine. 1967. *Lorsque le bateau viendra,* Estúdio – EEP 50014.

RIBIERO, Catherine. 1967. *Dieu est à nos côtés*. Estúdio – EEP 50014.

RINALDI, Pascal. 2013. *Avant tout*[1169], Traces, Disques Office – 65882.

SARCLORET. 2012. *Dylan,* in *Gueuler comme un putois*, ACDC.

SEGUIN, Richard. 1993.*Les Temps changent* Vagabondage, Audiogram – ADCD 10076.

ZABE', Patrick. 1968. *Jo Jo Le Clown*, Les Lunettes, Canusa – CLJ 33-108.

[1169] Albin de la Simone a enregistré une chanson différente *Avant tout I Want You* en 2003 chez Parlophone.

1.6 D'un art à l'autre

1.6.1 Théâtre, danse, peinture, littérature, musique, B.D

BONI, Claude-Angèle, 1991. *Coincée dans Mobile (avec une rapsodie pour Dylan), Stuck Inside of Mobile, With a Rhapsody for Bob Dylan*, Nice, Z'editions, 1991.

COLLECTIF. 2008. *Bob Dylan Revisited*, Paris, Delcourt (Bande dessinée).

COMELADE, Pascal. 2013. *La nature du son. From East to West : sur les traces de Bob Dylan*. Pascal Comelade et le Bel Canto Orchestra. Ensemble Saing Waing, éditeur Cité de la Musique.

CORIGLIANO, John. 2008. *Mr. Tambourine Man; Seven Poems of Bob Dylan* avec la soprano Joann Falletta, Allaita, Musique vocale Naxos.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, LAMERS Jan Joris (scenography) 2002. *Once* (Pièce de danse contemporaine tirée de l'album *Joan Baez in Concert Part 2*, 1963), Performance Space de la Compagnie Rosas, Bruxelles, 75 Minutes).

DYLAN, Bob. 1995. *Highway 61 Interactive CD-ROM,* Graphix Zone et Sony Music Entertainment, Rétrospective d'une carrière : textes enregistrements inédits, entretiens, décors virtuels (Greenwich Village et studios Columbia).

FALLON, Jimmy. 2018. *Big Apple Circus with Bob Dylan*, [Disponible en ligne]. Récupéré de #BobDylan #JimmyFallon #FallonTonight.

FUQUA « Critter », Chris, SECOR, Ketch Secor (ancient Old Crow Medicine Show), 2004. *Rock Me Mama*[1170] devient *Wagon Wheel* (les deux chanteurs terminent ce titre, fragment travaillé au départ pour la B.O *Pat Garret and Billy the Kid*).

FUQUA « Critter », Chris, SECOR, Ketch Secor (Old Crow Medicine Show), 2014. *Sweet Amarillo* (les deux chanteurs terminent ce titre, fragment travaillé au départ pour la B.O Pat Garrett and Billy the Kid).

GALLOTTA, Jean-Claude. 2017. *Times Are Changing,* Jean-Claude Gallotta, Moriarty. *L'Adami fête Bob Dylan* (spectacle chorégraphique), Théâtre du Rond-Point, Paris.

GLASER, Milton. 1966. Lithographie/pochette *Bob Dylan's Greatest Hits* CBS records (inspirée d'un autoportrait Marcel Duchamp 1957, MOMA New York.

HORNBY, Nick.1997 [1995]. *Haute fidélité*[1171], tr,fr Gilles Lergen, Paris, Feux Croisés/Plon 10/18.

HORNBY, Nick. 2002. *31 Songs (Songbook)* [1172], San Francisco, McSweeney's Ed.

HORNBY, Nick. 2009. *Juliet, Naked,* Penguin edition.

[1170] Ketch Secor reprend *Rock Me Mama*, publiée d'abord sur disque pirate sous le titre de *Wagon Wheel*. La reprise par Darius Rucker devient Triple Platine en 2013 (Bigot,2025,286).

[1171] En 1995, Le personnage de Nick Hornby, Rob Fleming dans *Haute fidélité,* disquaire à Londres, la trentaine, pommé, se rend à l'évidence : il maîtrise le répertoire de Bob Dylan mais ne comprend rien aux femmes. Je me passe toutes les chansons hargneuses sur les femmes de Bob Dylan et Elvis Costello.

[1172] Au Royaume-Uni, Sony a sorti un CD indépendant, *A Selection of Music from 31 Songs*. L'édition reliée de *Songbook*, aux États-Unis est illustrée par Marcel Dzama.

LENNON, McCARNEY, DYLAN/ WICK, Amanda Clare.1966. *Pneumonia Ceilings*[1173] (chanson inachevée mise en musique et chantée par Amanda Clare Wick).

LOST ON THE RIVER: THE NEW BASEMENT TAPES. 2014. Label Electromagnetic Recordings/Harvest, prod. T. Bone Burnett, *Textes écrits par Dylan pendant la période des Basement Tapes (1966-1967) et non enregistrés*.

McPHERSON, Conor. 2017. *Girl from the North Country* (Musical London et Broadway), *The Old Vic* production.

MELBOURNE MASS GOSPEL CHOIR. 2011. *The Gospel Song of Bob Dylan*: *Australia's Melbourne Mass Gospel Choir sings Bob Dylan's,* Phil Heuzenroeder (Dir. Arr.), avec Tracey Miller singing lead vocals and band featuring James Black, Peter Luscombe, Ross Hannaford, Steve Hadley, Damian Smith.

MONTECROSSA, Michel and The Chosen Few, *Fieldmouse from Nebraska*, 1972 [2004]. Special Rider Music (Textes de Bob Dylan mis en musique et interprétées par Michel Montecrossa et son groupe The Chosen Few dans le cadre de la Michel Fest de 2002).

NOUNOU, Georges. 2000. *G comme Dylan* (spectacle théâtral : Ballade vidéo musicale), Montpellier, Théâtre en Flammes.

PONTIER Jonathan. 2007. *(De) fragmentations on Bob Dylan,* Commande de l'Ensemble inter contemporain, Ircam Paris, direction Susanna Mälkki.

POP IGGY AND THE STOOGES,1995. *Ballad of Hollis Brown*, pour la bande originale Du film *Va Mourire* de Nicolas Boukhrief.

SANTELLI, Bob, (commissaire d'exposition), STUEBNER, Ali, Kramer, Daniel. 2012. « Bob Dylan : l'explosion rock 1961-1966 », *Cité de la musique Paris*, 6 mars 2012-22 juillet.

SHEPARD, Sam, BUTCHER, Bill (Illustrations). 1987. *True Dylan* (fiction en 1 acte), New York, Esquire Classic. 1 juillet 1987.

SMITH, Patti. 1971. *Dog Dream (Dylan's Dog)*, Poème écrit au Chelsea Hotel, Sam Shepard participe à l'histoire de la chanson.

SUSSMAN, Sam. 2025. *Boy from the North Country*, Cambridge, Grove Press UK.

THARP, Twyla.2006 *The Times They'Are a-Changin'* (Spectacle chorégraphique monté au *Old Globe Theatre de* San Diego).

THE SIMPSONS.2010. *Bob Dylan on Simpsons*, Matt Groening Réseaux Fox.

WIKINGSSON, Fredrik. 2014. *Experiment Ensam Heartbeaty* (documentaire Youtube), Académie de musique de Philadelphia, Swedish Television Program Experiment Ensam, *Heartbeat* (Buddy Holly), *Blueberry Hill (Fats Domino), It's Too Late (she's Gone)* (Chuck *Willis, Key to the Highway* (Seagr/Broonzy).

ZAPPA, Franck, 1979. *Flakes* in *Sheik Yerbouti,* CBS Records– 88339, Prod. Frank Zappa Adrian Belew imite et parodie la voix.

[1173] Chanson parodique créée par Mark Shipper dans *Paperback Writer* (rapportée par le site de Michael Gray), [Récupéré de https://soundcloud.com/amanda-clare-wick/pneumonia-ceilings-lyrics-by], 1966.

1.6.2 Productions inclassables

ABRAHAM, Phil, WEINER, Matthew (aut.). 2008. *Mad Men* (Série, saison II, épisode 11, à 3 minutes 50), North Vancouver, Lionsgate Television[1174]/ARTE [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.arte.tv/fr/videos/117690-011-A/mad-men-saison-2-11-13/.

Be Not Deceived .2021. Ébauche d'un titre entre Bob Dylan et le rappeur Post Malone.

BAEZ, Joan. 2025. *Quand tu verras ma mère, invite-là à danser*. Tr. Anne-Laure Tissut. Paris, Points éditions (poésies consacrées à Dylan, Judy Collins, Leonard Cohen, Jimi Hendrix)

Enregistrements audio de Bob Dylan, Danny Kalb et Jeff Chase à Madison 1960. *Go Away You Bomb* (texte vendu chez Christie's en 2013. Chanson écrite pour Izzy Young au *The New York Folk Center*, 1962.

Gospel New (Texte du début des années soixante cité par Sean Wilentz dans l'ouvrage : FISHEL, Parker, DAVIDSON, Mark, (dir). 2023. *Bob Dylan Mixing Up the Medecine*, Tr.fr d'Aline Azoulay- Pacvoň, Christophe Geudin, Jean-Luc Piningre et Pierre-Richard Rouillon, Paris, Edition Pacvoň Seghers, p.17-18).

BEN CARRUTHERS And the DEEP.1965. *Jack O Diamonds (*chanson tirée de l'album *Series of poems*: Poème 4 au dos de la pochette de *Another Side of Bob* Dylan 1964) Parlophone – R 5295 1965

DELCOURT, Guy (Dir.). 2008. *Bob Dylan Revisited: 13 chansons en Bande Dessinée*, Paris, Delcourt Production. Sony AT Music Publishing France.

GENESTE, Bruno. 2024. « Le Vent selon Dylan (poésie) » in *Le Vent selon Dylan*, Vareille 42540 Sainte-Colombe-sur-Gand, La rumeur Libre.

HARRISON, George. 1970. *Behind that Locked Door* in *All Thing Must Pass,* Phil Spector, George Harrison (prod.) Londres, Apple Records STCH 639. *I'd have you Anytime (premier titre Thing Mubob, Nowhere to Go* (premier titre *Nowhere Somebody Comes to Town), Ramblin'Woman* (Harrison voulait les enregistrer pendant les sessions de *Get back* des Beatle*s*).

LE BRAS Philippe, MEYER Peer. 2024.*He Took Us by Storm – Anthology 25 Forgotten Gems from the Bob Dylan Folk-Rock Revolution Era*, Bear Family Records®, EAM 4000127176998

Keep on the Funny Line Hommage à la *Family Carter* (chanson jamais parue).KIMBALL, Stu. 2009. *San Diego Serenade* (Tirée de *The Heart of Saturday Night* de Tom Waits, 1974), Never Ending Tour, Bloomington 2009[1175].

[1174] Avec cet exemple sur la problématique du saisissement de l'œuvre originale dans la musique populaire, Fernand Horner fait remarquer les multiples variations que Dylan fait vivre dans ses chansons : « Dans la musicologie classique, comme dans celle décrite par Adorno dans sa théorie de la reproduction musicale, l'original est la notation et le concert la reproduction. Pour Benjamin, dans son article sur la *Reproductibilité de l'œuvre d'art*, l'original est le concert et les émissions ou enregistrements deviennent des reproductions. Dans la musique rock, comme l'a démontré Theodore Gracyk dans *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, l'original est l'enregistrement. Ensuite on juge les concerts comme une reproduction. Ceci est discuté d'ailleurs par rapport à Dylan dans cet épisode de la série Mad Men ». In Fernand Horner, Soutenance Philippe Usseglio, AMU, 12 septembre 2025.

[1175] Stu Kimball imite Tom Waits dans une reprise hilarante avec Dylan à la guitare. « Merci Tom, c'était tout simplement magnifique », dit Dylan d'un ton malicieux à la fin de la performance.

I Must Love You Too Much, co-écrite avec Helena Springs et Greg Lake, jamais enregistrée, jouée deux fois en concert, 1978.

Masters of War. 2018. *The Avener Rework* (titre traité en musique électronique), Sony Music – 19075843297, B1 Recordings – 19075843297.

Meridian West, Instrumental (Bob Dylan), The Waterboys [1985] Chrysalis Records 2024 Prod. Mike Scott Band/Dave Ruffy (https://www.youtube.com/watch?v=deGu_qdSOos)

More than Flesh and Blood ou More than Flesh and Blood can Bear[1176] (Bob Dylan et Helena Springs), 1978. Enregistrée par Billy Cross (musicien de Dylan en 1978), avec le groupe danois *Dissing Las & Cross*, incluse sur l'album de novembre 2022 de Bessie Productions Denmark *Copenhagen Skyline*.

PICKERING, Stephen, (témoignage de), Six textes apocryphes[1177] de 1971 (possiblement faux) : *I Have Heard a Story Told (The Being Song), It's Just a War, The Blues of Thelf and Blood, Lover I'm Leavin' You, On the Main Line, I Will Make my Stand Right Here,* (« Stephen Pickering les aurait entendues jouées par Bob Dylan dans sa maison du 94 MacDougal Street, à New York, et les aurait transcrites. Ces transcriptions circulent sous forme de photocopies depuis 1979 ou 1980. Ces photocopies ont été publiées en 2023 sur le site bob.dylan.com[1178] »).

Talkin' Folklore Center Blues ou *Talkin Blues* written for the Folklore Center, Chanson écrite pour Yzzy Young (Van Ronk, 2013, 114), 1962.

SIMPLY DYLAN. *Bob Dylan performed by Simply Dylan* in https://www.simplydylan.com/.

SINCLAR, Bob, *Mr. Tambourine Man, "Born in 69",* Barclay – 5318005, Yellow Productions – 5318005, 2009.

THE MASKED MARAUDERS [1179]. 1969. Deity-RS6378.
I Can't Get No Nookie, Duke of Earl, Cow Pie, I Am the Japanese Sandman (Rang Tang Ding Dong), The Book of Love, Later, More or Less Hudson's Bay Again, Season of The Witch, Saturday Night at the Cow Palace.

THIRD MAN RECORDS (58e volet de la série par abonnement). 2023. Présentation du sit-in de Jack White avec Bob Dylan sur l'incontournable de Stripes *Ball And Biscuit* le 17 mars 2004 au State Théâtre de Détroit.

Vincent Van Gogh (chanté entre 18 avril et le 25 mai 1976 *Rolling Thunder Revue*).

Wichita Lineman[1180] (Glen Campbell). 1968. La plus grande chanson *classique country* jamais écrite selon Dylan

[1176] Articles que Jochen Markhors sur *More than Flesh and Blood.* Voir article Tony Attwood Plus que de la chair et du sang – Untold Dylan (bob-dylan.org.uk)

[1177] GUILLEZ, François. :*Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)* **:** traduction d'une bonne partie du répertoire et d'articles, Biographie ajournée.

[1178] Informations données par le site de GUILLEZ, François. :*Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)* https://www.bobdylan-fr.com/album/6songs.html

[1179] *The Masked Marauders* (casting Dylan/ Beatles/ Rolling Stone avec une production de George Harrison). C'est une plaisanterie de Greil Marcus qui demande au Groupe THE CLEANLINESS AND GOLDLINESS SKIFFLE BAND d'enregistrer le faux album chroniqué.

[1180] Alex Hopper, 3 Le classique country existentiel de 1968 que Bob Dylan considère comme la plus grande chanson jamais écrite » in *American, Songwriter,* 21 octobre 2025.

2.1 Table des exemples musicaux

2.1.1 *Blowin' in the Wind*

1. Exemple musical n° 1 *Blowin' in the Wind*. Anacrouse et 4 mesures d'introduction --- p. 341
2. Exemple musical n° 2 (a1 et a'1) *Blowin' in the Wind* (Mesures 5-12). ---------- p. 341
3. Exemple musical n° 3 *Blowin' in the Wind*. Partie A2 a2 et a'2 (mesures 13-20). ----- p. 342
4. Exemple musical n° 4 *Blowin' in the Wind*. Partie A3 a 3 et a'3 (mesures 21-28) ----- p. 342
5. Exemple musical n° 5 *Blowin' in the Wind*. Refrain (Mesures 29-36). ---------- p. 343
6. Exemple musical n° 6 Coda (mesures 37-42) /cadence finale IV-V-I ---------- p. 343
7. Exemple musical n° 7 *Blowin' in the Wind*, rythme dactyle. ---------- p. 344

2.1.2 *Gotta Serve Somebody*

8. Exemple musical n° 8, Plan de la structure harmonique : *Gotta Serve Somebody.* ---- p. 360
9. Exemple musical n° 9 *Gotta Serve Somebody.* Exemple d'enchainement des degrés *«* IV et I *»* soit *« ré7* et *lam »* Cadence plagale (mesures 17-19). ---------- p. 362

2.1.3 *Visions of Johanna*

11. Exemple musical n° 10 *Visions of Johanna*. Cadence parfaite (mesures 6-9). --------- p.381
12. Exemple musical n° 11 *Visions of Johanna*. Cadence plagale (mesures 15-16). ------- p.381

2.2 Table des tableaux

Tableau 1. Les formes des chansons 1962-1968. ---------- p.308

Tableau 2. Les formes des chansons 1969 -1987. ---------- p.310

Tableau 3. Les formes des chansons 1988-2006. ---------- p.313

Tableau 4. Les formes des chansons. 2006-2024. ---------- p.315

Tableau 5. Les Occurrences de *Blowin' in the Wind* 1962- 2019. ---------- p.395

Tableau 6. L'inscription de *Blowin' in the Wind* dans les genres musicaux. ---------- p.396

Tableau 7. Analyse des interprétations de *Blowin' in the Wind* au cours des décennies. -- p.396

Tableau 8. Les occurrences de *Gotta Serve Somebody* 1979-2024. ---------- p.403

Tableau 9. Analyse des interprétations de *Gotta Serve Somebody* au cours des décennies p.403

Tableau 10. Les occurrences de *Visions of Johanna* 1966-2018. ---------- p.409

Tableau 11. Analyse des interprétations de *Visions of Johanna* au cours des décennies -- p.409

Annexe III Apparitions et présence sur scène[1181]

PERIODE 1960-1966

1960

1er mai 1 960 st. Paul, MN, The Home of Karen Wallace
01er juin 1 960 st. Paul, MN,The Purple Onion

1961

1er février 1961 East Orange, NJ, The Home of Bob and Sid Gleason
1er mai 1961 Minneapolis, MN, The Home of Bonnie Beecher
06 mai 1961 Branford, CT, Montowesi Hotel - Indian Neck Folk Festival
29 juillet 1961 New York, NY, Riverside Church Hootenanny Special
06 septembre 1961 New York, NY, Gaslight Café
30 septembre 1961 New York, NY, Gerde's Folk City
04 novembre 1961 New York, NY, Carnegie Chapter Hall

1962

1er février 1962, New York, Cynthia Gooding4 Appartement
16 avril 1962 New York, NY, Gerde's Folk City
02 juillet 1962 Montréal, QC, Canada, Finjan Club
20 septembre 1962 New York, NY, The Home of Eve and Mac McKenzie
22 septembre 1962 New York, NY, Carnegie Hall **(premier concert de Bob Dylan)**
15 octobre 1962 New York, NY, Gaslight Café
08 novembre 1962 Minneapolis, MN, The Home of Dave Whitaker

1963

09 janvier 1963, Folkstudio de Trastevere (devant 15 personnes), Rome, Italie[1182].

14 janvier 1963 Londres, Royaume-Uni, Dobell's Jazz Record Shop
08 février 1963 New York, NY, The Basement of Gerde's Folk City
20 mars 1963 Ithaca, NY, Bailey Hall-Cornell University
12 avril 1963 New York, NY, The Home of Eve and Mac McKenzie
12 avril 1963 New York, NY, Town Hall
25 avril 1963 Chicago, IL, The Bear
03 mai 1963 Chicago, IL, Stud Terkels Wax Museum
10 mai 1963 Waltham, MA, Brandeis Folk Festival
31 mai 1963 Minneapolis, MN, The Home of Tony Glover
06 juillet 1963 Greenwood, MS, Silas Magee's Farm
17 juillet 1963 Minneapolis, MN, The Home of Dave Whitaker
26 juillet 1963 Newport, RI, Freebody Park-Newport Folk Festival
26 juillet 1963 Newport, RI, Freebody Park-Newport Folk Festival. Evening.
26 juillet 1963 Newport, RI, Freebody Park-Newport Folk Festival. Evening finale.
17 août 1963 New York, NY, Forest Hills Tennis Stadium-*Guest appearence at a Joan Baez concert*
28 août 1963 Washington, DC, Lincoln Memorial-March on Washington (Washington Rights March)
26 octobre 1963 New York, NY, Carnegie Hall
02 novembre 1963 Boston, MA, Jordan Hall
03 novembre 1963 Syracuse, NY, University Regent Theatre
26 novembre 1963 Canton, NY, St. Lawrence University
30 novembre 1963 Newark, NJ, Mosque Theatre
14 décembre 1963 Washington, DC, Lisner Auditorium-George Washington University

1964[1183]

12 février 1964 Tongaloo, MS, Tongaloo College
15 février 1964 Denver, CO, Civic Auditorium Theatre
22 février 1964 Berkeley, CA, Community Theatre
25 février 1964 Riverside, CA, The Barn
27 février 1964 San Diego, CA, Fox Theatre
29 février 1964 Santa Monica, CA, Santa Monica Civic Auditorium
07 mars 1964 Medford, MA, Cousens Gymnasium Tufts University
25 avril 1964 Cambridge, MA, Club 47

[1181] Informations collectées en partie sur le site officiel *https://www.bobdylan.com*
[1182] Concert référencé dans l'ouvrage de Yves Bigot *Bob Dylan Modern Times*, Marseille, le mot et le reste, 2025.
[1183] *The Bootleg Series, Vol. 6: Live 1964: Concert at Philharmonic Hall (Live),* prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2004.

26 avril 1964 Amherst, MA, The Cage U Mass Amherst
1er mai 1964 Monterey, CA, County Fairgrounds Monterey Folk Festival
17 mai 1964, Londres, Royaume-Uni, Royal Festival Hall
24 juillet 1964 Newport, RI, Freebody Park Newport Folk Festival
26 juillet 1964 Newport, RI, Freebody Park Newport Folk Festival
01er août 1964 Honolulu, HI, Waikiki Shell
08 août 1964 New York, NY,Forest Hills Tennis Stadium The Forest Hills Music Festival
01 septembre 1964 Philadelphia, PA Town Hall
19 septembre 1964 Ann Arbor, MI, Ann Arbor High School
10 octobre 1964 Philadelphia, PA Town Hall
17 octobre 1964 Detroit, MI, Masonic Scottish Rite Cathedral
24 octobre 1964 Boston, MA, Symphony Hall
31 octobre 1964 New York, NY, Philharmonic Hall
21 novembre 1964 Milwaukee, WI, Oriental Theater
25 novembre 1964 San José, CA, Civic Auditorium
27 novembre 1964 San Francisco, CA, Masonic Memorial Auditorium
04 décembre 1964 San Diego, CA, Peterson Gymnasium San Diego State
05 décembre 1964 Long Beach, CA, Wilson High School
06 décembre 1964 Pasadena, CA, Royce Hall Auditorium
07 décembre 1964 Santa Barbara, CA, UCSB

1965

Dernière tournée acoustique en Angleterre Royaume-Uni

30 avril 1965 Sheffield, The Oval-City Hall
1er mai 1965 Liverpool, Odeon
02 mai 1965 Leicester, De Montford Hall
05 mai 1965 Birmingham, Town Hall
06 mai 1965 Newcastle, City Hall
06 mai 1965 Newcastle, A Hotel Room
07 mai 1965 Manchester, Free Trade Hall
08 mai 1965 London, A Hotel Room-Savoy Hotel
09 mai 1965 London, Royal Albert Hall
10 mai 1965 London, Royal Albert Hall

Amérique du Nord

14 février 1965 Bridgewater, MA, Bridgewater State College
12 février 1965 Troy, NY, Troy Armory
10 février 1965 New Brunswick, NJ, Rutgers Gym
05 mars 1965 Philadelphia, PA, Convention Hall
06 mars 1965 New Haven, CT, New Haven Arena
12 mars 1965 Trenton, NJ, Unknown Venue
13 mars 1965 Princeton, NJ, Princeton University
19 mars 1965 Newark, NJ, Symphony Hall, Mosque Theater
20 mars 1965 Buffalo, NY, Unknown Venue
24 mars 1965 Pittsburgh, PA, Unkown Venue
27 mars 1965 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
28 mars 1965 Berkeley, CA, Community Theatre
03 avril 1965 Berkeley, CA, Community Theatre
09 avril 1965 Vancouver, BC, Queen Elizabeth Theatre

Première tournée électrique[1184]

24 juillet 1965 Newport, RI, Freebody Park-Newport Folk Festival
25 juillet 1965 Newport, RI, Freebody Park-Newport Folk Festival
28 août 1965 New York, NY, Forest Hills Tennis Stadium
03 septembre 1965 Los Angeles, CA, Hollywood Bowl
24 septembre 1965 Austin, TX, Municipal Auditorium
25 septembre 1965 Dallas, TX, Southern Methodist University Coliseum
01er octobre 1965 New York, NY, Carnegie Hall
02 octobre 1965 Newark, NJ, Symphony Hall-Mosque Theatre
09 octobre 1965 Atlanta, GA, Municipal Auditorium
16 octobre 1965 Worcester, MA, Memorial Auditorium
22 octobre1965 Providence, RI, R.I. Auditorium
23 octobre 1965 Burlington, VT, Patrick Gym-University of Vermont

[1184] *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall" Concert* (Live), prod. Jeff Rosen, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 1998.

24 octobre 1965 Detroit, MI, Cobo Hall
29 octobre 1965 Boston, MA, Back Bay Theatre
30 octobre 1965 Hartford, CT, Bushnell Memorial Auditorium
31 octobre 1965 Boston, MA, Back Bay Theatre
05 novembre 1965 Minneapolis, MN, Auditorium
06 novembre 1965 Buffalo, NY, Kleinhans Music Hall
07 novembre 1965 Yellow Springs, OH, Antioch College
12 novembre 1965 Cleveland, OH, Music Hall
14 novembre 1965 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
15 novembre 1965 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
18 novembre 1965 Cincinnati, OH, Music Hall
19 novembre 1965 Columbus, OH, Veterans Memorial Auditorium
20 novembre 1965 Rochester, NY, Unknown Venue
21 novembre 1965 Syracuse, NY, War Memorial
26 novembre 1965 Chicago, IL, McCormick Place-Arie Crown Theater
27 novembre 1965 Chicago, IL, Arie Crown Theatre
28 novembre 1965 Washington, DC, Washington Coliseum
03 décembre 1965 Berkeley, CA, Community Theatre
04 décembre 1965 Berkeley, CA, Community Theatre
05 décembre 1965 Masonic Memorial Auditorium
07 décembre1965 Long Beach, CA, Civic Auditorium
08 décembre 1965 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
09 décembre 1965 Pasadena, CA, Civic Auditorium
10 décembre 1965 San Diego, CA, Community Concourse Theatre
11 décembre 1965 San Francisco, CA, Masonic Memorial Auditorium
12 décembre 1965 San José, CA, Civic Auditorium
18 décembre 1965 Pasadena, CA, Civic Auditorium
19 décembre 1965 Santa Monica, CA, Civic Auditorium

1966 Tournée en Amérique du Nord, en Australie et en Europe

Amérique du Nord

04 février 1966 Louisville, KY, Convention Center
05 février 1966 White Plains, NY, Westchester County Center
06 février 1966 Pittsburgh, PA, Syria Mosque
10 février 1966 Memphis, TN, Ellis Auditorium Amphitheatre
11 février 1966 Richmond, VA, Shrine Mosque
12 février 1966 Norfolk, VA, Municipal Auditorium
19 février 1966 Ottawa, ON, Auditorium
20 février 1966 Montréal, QC, Canada, Place des Arts
24 février 1966 Philadelphia, PA, Academy of Music
25 février 1966 Philadelphia, PA, Academy of Music
26 février 1966 Hempstead, NY, Island Garden
03 mars 1966 Miami, FL, Convention Hall
05 mars 1966 Jacksonville, FL, Jacksonville Coliseum
11 mars 1966 St. Louis, MO, Kiel Opera House
12 mars 1966 Lincoln, NE, Pershing Memorial Auditorium
19 mars 1966 Los Angeles, CA, unknown venue
23 mars 1966 Portland, OR, Paramount Theatre
25 mars 1966 Seattle, WA? Center Arena
26 mars 1966 Vancouver, BC ? PNE Agrodome
09 avril 1966 Honolulu, HI ? International Center

Australie

03 avril 1966 Perth, Capitol Theatre
13 avril 1966 Sydney, Sydney Stadium
15 avril 1966 Brisbane, Festival Hall
16 avril 1966 Sydney, Sydney Stadium
20 avril 1966 Melbourne, Festival Hall
22 avril 1966 Adelaïde, Palais Royal

Europe

29 avril 1966 Stockholm, Suède Konserthuset
01er mai 1966 Copenhague, Danemark, KB-Hallen
05 mai 1966 Dublin, Irlande, Adelphi Theatre
06 mai 1966 Belfast, Irlande du Nord, Royaume-Uni, ABC
10 mai 1966 Bristol, Royaume-Uni, Colston Hall

10 mai 1966 Bristol, Royaume-Uni, Colston Hall
12 mai 1966 Birmingham, Royaume-Uni, Odeon Theatre
14 mai 1966 Liverpool, Royaume-Uni, Odeon Theatre
15 mai 1966 Leicester, Royaume-Uni, DeMontfort Hall
16 mai 1966 Sheffield, Royaume-Uni, Gaumont Theatre
17 mai 1966 Manchester, Royaume-Uni, Free Trade Hall
19 mai 1966 Glasgow, Royaume-Uni, Odeon Theatre
20 mai 1966 Edinburgh, Royaume-Uni, ABC Theatre
21 mai 1966 Newcastle, Royaume-Uni, Odeon Theatre
24 mai 1966 Paris, France, Olympia Theatre
26 mai 1966 Londres, Royaume-Uni, Royal Albert Hall
27 mai 1966 Londres, Royaume-Uni, Royal Albert Hall

1967-1973 Apparitions : Télévision, concerts caritatifs, invitations

- ELFSTROM, Robert (dir.), *Johnny Cash, the Man and His Music*, WNET, New York, 1969.
- *Concert de l'île de Wight* in *Another Self Portrait* (1969–1971): *The Bootleg Series, Vol. 10*, Columbia - Records/Sony Music Entertainment, 2013. Dylan avec The Band au Festival de l'île de Wight le 31 août 1969.
- *A Tribute to Woody Guthrie* 1968, part one et part Two, Columbia, 1972.
- *Rock of Ages: The Band and Dylan,* Live at the Academy of Music, 31 décembre 1971, UMG, 1972.
THE BAND, 14 juillet 1969, Southern Illinois University Edwardsville.
- *Concert fort The Bangladesh*, deux concerts, prod. Phil Spector, Georges Harrison, Apple/EMI, 01 août, 1971.
- *Concert de John Prine au Bitter End New York* le 9 septembre 1972.
- *The Friends of Chile Benefit Concert*, performing a benefit concert at Felt Forum, Madison Square Garden, New York City, 9 mai 1974
- BOROFSKY B. Michael (dir.), *The Johnny Cash Show 1969-1971*, Sony, 2007.

Les années soixante-dix et quatre-vingts

Tournée 1974[1185]

03 janvier 1974 Chicago, IL, Chicago Stadium
04 janvier 1974 Chicago, IL, Chicago Stadium
06 janvier 1974 Philadelphia, PA, The Spectrum
07 janvier 1974 Philadelphia, PA, The Spectrum
09 janvier 1974 Toronto, ON, Canada, Maple Leaf Gardens
10 janvier 1974 Toronto, ON, Canada, Leaf Gardens
11 janvier 1974 Montréal, QC, Canada Forum de Montréal
12 janvier 1974 Montréal, QC, Canada Forum de Montréal
14 janvier 1974 Boston, MA, Boston Gardens
15 janvier 1974 Largo, MD, Capital Centre
16 janvier 1974 Largo, MD, Capital Centre
17 janvier 1974 Charlotte, NC, Charlotte Coliseum
19 janvier 1974 Hollywood, FL, Hollywood Sportatorium
21 janvier 1974 Atlanta, GA, The Omni
22 janvier 1974 Atlanta, GA, The Omni
23 janvier 1974 Memphis, TN, Mid-South Coliseum
25 janvier 1974 Fort Worth, TX, Tarrant County Convention Center Arena
26 janvier 1974 Houston, TX, Hofheinz Pavilion
28 janvier 1974 Nassau, NY, Nassau County Coliseum
29 janvier 1974 Nassau, NY, Nassau County Coliseum
30 janvier 1974 New York, NY, Madison Square Garden
31 janvier 1974 New York, NY, Madison Square Garden
02 février 1974 Ann Arbor, MI, Crisler Arena
03 février 1974 Bloomington, IN, Indiana University
04 février 1974 St. Louis, MO, Missouri Arena
06 février 1974 Denver, CO, Coliseum
09 février 1974 Seattle, WA, Seattle Coliseum
11 février 1974 Oakland, CA, Alameda County Coliseum
13 février 1974 Los Angeles, CA, The Forum
14 février 1974 Los Angeles, CA, The Forum

[1185] *Before the flood,* Asylum/ Réédition Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan et le Band, 1974.

Rolling Thunder Revue 1 et 2 1975-1976[1186]

1975

30 octobre 1975 Plymouth, MA, War Memorial Auditorium[1187]
31 octobre 1975 Plymouth, MA, War Memorial Auditorium
1er novembre 1975 North Dartmouth, MA, Southeastern Massachusetts University
02 novembre 1975 Lowell, MA, Technical University
04 novembre 1975 Providence, RI, Civic Center
06 novembre 1975 Springfield, MA, Civic Center
08 novembre 1975 Burlington, VT, Patrick Gymnasium
09 novembre 1975 Durham, NH, University Of New Hampshire
11 novembre 1975 Waterbury, CT, Palace Theater
13 novembre 1975 New Haven, CT, Veterans Memorial Coliseum
15 novembre 1975 Niagara Falls, NY, Convention Center
17 novembre 1975 Rochester, NY, War Memorial Coliseum
19 novembre 1975 Worcester, MA, Memorial Auditorium
20 novembre 1975 Cambridge, MA, Harward Square Theater
21 novembre 1975 Boston, MA, Boston Music-Hall
22 novembre 1975 Waltham, MA, Shapiro Gymnasium
24 novembre 1975 Hartford, CT, Civic Center Arena
25 novembre 1976, The Last Waltz, San Francisco, CA,Winterland Ballroom San Francisco.
26 novembre 1975 Augusta, ME Civic Center
27 novembre 1975 Bangor, ME Municipal Auditorium
29 novembre 1975 Québec, QC, Canada Coliseum
1er décembre 1975 Toronto, ON, Canada, Maple Leaf Gardens
2 décembre 1975 Toronto, ON, Canada, Maple Leaf Gardens
4 décembre 1975 Montréal, QC, Canada, Forum de Montréal
07 décembre 1975 Clinton, NJ, Correctional Institution for Women
08 décembre 1975 New York, NY, Madison Square Garden

1976

22 janvier 1976 Los Angeles, CA, Instrumental Rental Studios (répétitions)
23 janvier 1976 Los Angeles, CA, Instrumental Rental Studios (répétitions)
25 janvier 1976 Houston, TX, Houston Astrodrome
18 avril 1976 Lakeland, FL, Civic Center
20 avril 1976 St. Petersburg, FL, Bayfront Civic Center Auditorium
21 avril 1976 Tampa, FL, Curtis Hixon Convention Center
22 avril 1976 Clearwater, FL, Starlight Ballroom
23 avril 1976 Orlando, FL, Sports Stadium
25 avril 1976 Gainesville, FL, University of Florida Field
27 avril 1976 Tallahassee, FL, Florida State University
28 avril 1976 Pensacola, FL, University of West Florida
29 avril 1976 Mobile, AL, Expo Hall
1er mai 1976 Hattiesburg, MS, Reid Green Coliseum
03 mai 1976 New Orleans, LA, The Warehouse
04 mai 1976 Baton Rouge, LA, L.S.U. Assembly Center
08 mai 1976 Houston, TX, Hofheinz Pavilion
10 mai 1976 Corpus Christi, TX, Memorial Coliseum
11 mai 1976 San Antonio, TX, Municipal Auditorium
12 mai 1976 Austin, TX, Municipal Auditorium
15 mai 1976 Gatesville, TX, Gatesville School for Boys
16 mai 1976 Fort Worth, TX, Tarrant County Convention Center Arena
18 mai 1976 Oklahoma City, OK, State Fair Arena
19 mai 1976 Wichita, KS, Henry Levitt Arena
22 mai 1976 Fort Collins, CO, Colorado Hotel
23 mai 1976 Fort Collins, CO, Hughes Stadium
25 mai 1976 Salt Lake City, UT, Salt Palace[1188]

[1186] SCORSESE, Martin, Rolling Thunder Revue- A Bob Dylan Story, Criterion, 2021.
DYLAN, Bob - *Rolling Thunder Revue - 1975- 1976 -Full Concert* Video HD - Hard Rain Tv Special, Broadcast version, Fort Collins, 23 mai 1976.

[1187] *The Bootleg Series, Vol. 5: Live 1975: The Rolling Thunder Revue (Live),* Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, 2002.

[1188] *Hard Rain,* Columbia Records, New York, prod. Don DeVito et Bob Dylan, 1976

1978 Tournée mondiale sur le modèle 1966 (avec le Japon et la Nouvelle-Zélande : 115 concerts sur l'année)

20 février 1978 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
21 février 1978 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
23 février 1978 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
24 février 1978 Osaka Fu, Japon, Matsushita Denki Taiikukan
25 février 1978 Osaka Fu, Japon, Matsushita Denki Taiikukan
26 février1978 Osaka Fu, Japon, Matsushita Denki Taiikukan
28 février 1978 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
Du 1er au 4 mars 1978 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall[1189]
09 mars 1978 Auckland, Nouvelle-Zélande, Western Springs Stadium
12 mars 1978 Brisbane, Australie, Festival Hall
13 mars 1978 Brisbane, Australie Festival Hall
14 mars 1978 Brisbane, Australie, Festival Hall
15 mars 1978 Brisbane, Australie, Festival Hall
18 mars 1978 Adelaide, Australie, Westlake Stadium
20 mars 1978 Melbourne, Australie, Myer Music Bowl
21 mars 1978 Melbourne, Australie, Myer Music Bowl
22 mars 1978 Melbourne, Australie, Myer Music Bowl
25 mars 1978 Perth, Australie, Entertainment Center
27 mars 1978 Perth, Australie Entertainment Center
01 avril 1978 Sydney, Australie, Sportsground
Du 1er au 07 juin 1978 Los Angeles, CA, Universal Amphitheater
Du 15 au 20 juin 1978 Londres Royaume-Uni, Earls Court
23 juin 1978 Rotterdam, Pays-Bas, Pays-Bas Feijenoord Stadion
26 juin 1978 Dortmund, Allemagne de l'Ouest, Westfalenhalle
27 juin 1978 Dortmund, Allemagne de l'Ouest, Westfalenhalle
29 juin 1978 Berlin, Allemagne de l'Ouest, Deutschlandhalle
01 juillet 1978 Nuremberg, Allemagne de l'Ouest, Zeppelinfeld
Du 03 au 08 juillet 1978 Paris, France, Pavillon de Paris
11 juillet 1978 Göteborg, Suède, Scandinavium
12 Juillet 1978 Göteborg, Suède, Scandinavium
15 Juillet 1978 Camberley, Royaume-Uni, Blackbushe Aerodrome[1190]
15 septembre 1978 Augusta, ME, Civic Center
16 septembre 1978 Portland, ME, Cumberland County Civic Center
17 septembre1978 New Haven, CT, Veterans Memorial Coliseum
19 septembre 1978 Montréal, QC, Canada, Forum de Montréal
20 septembre 1978 Boston, MA, Boston Gardens
22 septembre 1978 Syracuse, NY, Onondaga County War Memorial Auditorium
23 septembre 1978 Rochester, NY, War Memorial Auditorium
24 septembre 1978 Binghamton, NY, Broome County Veterans Memorial Arena
26 septembre 1978 Springfield, MA, Civic Center
27 septembre 1978 Uniondale, NY, Nassau County Coliseum
29 septembre 1978 New York, NY, Madison Square Garden
30 septembre 1978 New York, NY, Madison Square Garden
03 octobre 1978 Norfolk, VA, Scope Arena
04 octobre 1978 Baltimore, MD, Civic Center
05 octobre 1978 Largo, MD, Capital Centre
06 octobre 1978 Philadelphia, PA, The Spectrum
07 octobre 1978 Providence, RI, Civic Center
09 octobre 1978 Buffalo, NY, Memorial Auditorium
12 octobre 1978 Toronto, ON, Maple Leaf Gardens
13 octobre 1978 Detroit, MI, The Olympia
14 octobre 1978 Terra Haute, IN, Hulman Civic University Center
15 octobre 1978 Cincinnati, OH, Riverfront Coliseum
17 octobre 1978 Chicago, IL, Chicago Stadium
18 octobre 1978 Chicago, IL, Chicago Stadium
20 octobre 1978 Richfield, OH, Richfield Coliseum
21 octobre 1978 Toledo, OH, Centennial Arena
22 octobre 1978 Dayton, OH, University of Dayton Arena

[1189] *Bob Dylan at Budokan*, Columbia Records, New York, 1978
[1190] Au 15 juillet 1978 en 15 concerts, il avait joué devant 800 000 personnes selon Shelton) (le concert est l'un des sommets de la performance dylanienne en disque pirate)

24 octobre 1978 Louisville, KY, Freedom Hall
25 octobre 1978 Indianapolis, IN, Market Square Arena
27 octobre 1978 Kalamazoo, MI, Wings Stadium
28 octobre 1978 Carbondale, IL, S.I.U. Arena
29 octobre 1978 St. Louis, MO, The Checkerdome
31 octobre 1978 St. Paul, MN, Civic Center
01er novembre1978 Madison, WI, Dane County Memorial Coliseum
03 novembre 1978 Kansas City, MO, Kemper Arena
04 novembre 1978 Omaha, NE, Civic Auditorium
06 novembre1978 Denver, CO, McNichols Arena
09 novembre 1978 Portland, OR, Memorial Coliseum
10 novembre 1978 Seattle, WA, Hec Edmondson Pavilion
11 novembre 1978 Vancouver, BC Pacific National Exhibition Hall
13 novembre 1978 Oakland, CA, Alameda County Coliseum
14 novembre 1978 Oakland, CA, Alameda County Coliseum
15 novembre 1978 Los Angeles, CA, The Forum
18 novembre 1978 Tempe, AZ, A.S.U. Activities Center
19 novembre 1978 Tucson, AZ, McKale Memorial Center[1191]
21 novembre 1978 El Paso, TX, Special Events Arena
23 novembre 1978 Norman, OK, LLoyd Noble Center
24 novembre 1978 Fort Worth, TX, Tarrant County Convention Center Arena
25 novembre 1978 Austin, TX, Special Events Center
26 novembre 1978 Houston, TX, The Summit
28 novembre 1978 Jackson, MS, The Coliseum
29 novembre 1978 Baton Rouge, LA, L.S.U. Assembly Center
01er décembre1978 Memphis, TN, Mid-South Coliseum
02 décembre 1978 Nashville, TN, Municipal Auditorium
03 décembre 1978 Birmingham, AL, Jefferson Civic Center
05 décembre 1978 Mobile, AL, Municipal Auditorium
07 décembre 1978 Greensboro, NC, Greensboro Coliseum
08 décembre 1978 Savannah, GA, Civic Center Arena
09 décembre 1978 Columbia, SC, Carolina Coliseum
10 décembre 1978 Charlotte, NC, Charlotte Coliseum
12 décembre 1978 Atlanta, GA, The Omni
13 décembre 1978 Jacksonville, FL, The Coliseum
15 décembre 1978 Lakeland, FL, Civic Center
16 décembre 1978 Hollywood, FL, Hollywood Sportatorium.

Tournées Chrétiennes 1979-1980

Amérique du Nord 1979-1980

20 octobre 1979 NBC-TV Studio Saturday Night Live, season 5, episode 2
14 concerts du 1er au 16 novembre 1979 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
(Sauf les 5 et 12 novembre)
18 novembre 1979 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
19 novembre 1979 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
20 novembre 1979 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
21 novembre 1979 Santa Monica, CA, Civic Auditorium
25 novembre 1979 Tempe, AZ, Gammage Center
26 novembre 1979 Tempe, AZ, Gammage Center
27 novembre 1979 San Diego, CA, Golden Hall
28 novembre 1979 San Diego, CA, Golden Hall
04 décembre 1979 Albuquerque, NM, Kiva Auditorium
05 décembre 1979 Albuquerque, NM, Kiva Auditorium
08 décembre 1979 Tucson, AZ, Music Hall
09 décembre 1979 Tucson, AZ Music Hall

"A Musical Retrospective Tour"[1192]

14 janvier 1980 Seattle, WA, Paramount Northwest Theatre
16 janvier 1980 Portland, OR, Paramount Theatre
21 janvier 1980 Denver, CO, Rainbow Music Hall
22 janvier 1980 Denver, CO, Rainbow Music Hall

[1191] Lieu revendiqué par des auteurs comme Heylin de la conversion au Christianisme. Kirkman soutient que l'événement a pu se produire à Tempe ou à San Diego, sur la base des itinéraires de la tournée nord-américaine.
[1192] LEBEAU, Jennifer, KANTOR, Ron (original concert footage), SANTE, Luc (sermons written), *Trouble No 2. More*, A Musical Film Columbia, IMDb, 2017.

23 janvier 1980 Denver, CO, Rainbow Music Hall
25 janvier 1980 Omaha, NE, Orpheum Theater
26 janvier 1980 Omaha, NE, Orpheum Theater
27 janvier 1980 Kansas City, MO, Uptown Theater
28 janvier 1980 Kansas City, MO, Uptown Theater
29 janvier 1980 Kansas City, MO, Uptown Theater
31 janvier 1980 Memphis, TN, Orpheum Theater
1er février 1980 Memphis, TN, Orpheum Theater
02 février 1980 Birmingham, AL, Jefferson Civic Center
03 février 1980 Birmingham, AL, Jefferson Civic Center
05 février 1980 Knoxville, TN, Civic Auditorium
06 février 1980 Knoxville, TN, Civic Auditorium
08 février 1980 Charleston, WV, Municipal Auditorium
09 février 1980 Charleston, WV, Municipal Auditorium
17 avril 1980 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
18 avril 1980 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
19 avril 1980 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
22 avril 1980 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
23 avril 1980 Montréal, QC, Canada, Le Théâtre Saint-Denis
24 avril 1980 Montréal, QC, Canada, Le Théâtre Saint-Denis
25 avril1980 Montréal, QC, Canada, Le Théâtre Saint-Denis
26 avril 1980 Montréal, QC, Canada, Le Théâtre Saint-Denis
27 avril 1980 Albany, NY, Palace Theater
28 avril 1980 Albany, NY, Palace Theater
30 avril 1980 Buffalo, NY, Kleinhans Music Hall
01er mai 1980 Buffalo, NY, Kleinhans Music Hall
02 mai 1980 Worcester, MA, Memorial Theater
03 mai 1980 Worcester, MA, Memorial Theater
04 mai 1980 Syracuse, NY, Syracuse Area Landmark Theatre
05 mai 1980 Syracuse, NY, Syracuse Area Landmark Theatre
07 mai 1980 Hartford, CT, Bushnell Memorial Hall
08 mai 1980 Hartford, CT, Bushnell Memorial Hall
09 mai 1980 Portland, ME, City Hall
10 mai 1980 Portland, ME, City Hall
11 mai 1980 Providence, RI, Ocean State Performing Arts Center
12 mai 1980 Providence, RI, Ocean State Performing Arts Center
14 mai 1980 Pittsburgh, PA, Stanley Theatre
15 mai 1980 Pittsburgh, PA, Stanley Theatre
16 mai 1980 Pittsburgh, PA, Stanley Theatre
17 mai 1980 Akron, OH, Civic Theater
18 mai 1980 Akron, OH, Civic Theater
20 mai 1980 Columbus, OH, Franklin County Veterans Memorial Auditorium
21 mai 1980 Dayton, OH, Memorial Hall
09 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
10 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
11 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
21 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
12 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
13 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
15 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
16 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
17 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
18 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
19 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
22 novembre 1980 San Francisco, CA, Fox Warfield Theatre
24 novembre 1980 Tucson, AZ, Community Center
26 novembre 1980 San Diego, CA, Golden Hall
29 novembre 1980 Seattle, WA, Paramount Northwest Theatre
30 novembre 1980 Seattle, WA, Paramount Northwest Theatre
02 décembre 1980 Salem, OR, The Armory
03 décembre 1980 Portland, OR, Paramount Theatre
04 décembre 1980 Portland, OR, Paramount Theatre

Tournée Européenne et en Amérique du Nord 1981

16 octobre 1981 Milwaukee, WI, Mecca Auditorium
17 octobre 1981 Milwaukee, WI Mecca Auditorium
18 octobre 1981 Madison, WI, Dane County Memorial Coliseum
19 octobre 1981 Merrillville, IN, Holiday Star Music Theater
21 octobre 1981 Boston, MA, The Orpheum Theatre
23 octobre 1981 Philadelphia, PA, The Spectrum
24 octobre 1981 State College, PA, Recreation Building
25 octobre 1981 Bethlehem, PA, Stabler Arena
27 octobre 1981 East Rutherford, NJ, Meadowlands Brendan T. Byrne Sports Arena
29 octobre 1981 Toronto, ON, Canada, Maple Leaf Gardens
30 octobre 1981 Montréal, QC, Canada, Forum de Montréal
31 octobre1981 Kitchener, ON, Canada, Kitchener Arena
02 novembre 1981 Ottawa, ON, Canada, Civic Centre
04 novembre 1981 Cincinnati, OH, Cincinnati Music Hall
05 novembre 1981 Cincinnati, OH, Cincinnati Music Hall
06 novembre 1981 West Lafayette, IN, Elliot Hall of Music
07 novembre 1981 Ann Arbor, MI, Hill Auditorium
08 novembre 1981 Ann Arbor, MI, Hill Auditorium
10 novembre 1981 New Orleans, LA, Saenger Theater
11 novembre 1981 New Orleans, LA, Saenger Theater
12 novembre 1981 Houston, TX, The Summit
14 novembre 1981 Nashville, TN, Municipal Auditorium
15 novembre 1981 Atlanta, GA, The Fox Theater
16 novembre 1981 Atlanta, GA, The Fox Theater
19 novembre 1981 Miami, FL, Sunrise Musical Theater
20 novembre 1981 Miami, FL, Sunrise Musical Theater
21 novembre 1981 Lakeland, FL, Civic Center Theatre
10 juin 1981 Chicago, IL, Poplar Creek Music Theater
11 juin 1981 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
12 juin 1981 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
14 juin 1981 Columbia, MD, Marjorie Merriweather Post Pavilion
21 juin 1981 Toulouse, France, Stade municipal des Minimes
23 juin 1981 Colombes, France, Stade de Colombes
23 juin 1981 Colombes, France, Stade de Colombes
26 juin au 30 juin 1981 Londres, Royaume-Uni Earls Court
1er juillet 1981 Londres, Royaume-Uni, Earls Court
04 juillet1981 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
05 juillet 1981 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
08 juillet 1981 Stockholm, Suède, Johanneshovs Isstadion
09 juillet 1981 Drammen, Norvège, Drammenshallen
10 juillet1981 Drammen, Norvège, Drammenshallen
12 juillet 1981 Copenhague, Danemark, Brøndby-Hallen
14 juillet 1981 Bad Segeberg, Allemagne de l'Ouest, Freileichttheater
15 juillet 1981 Bad Segeberg, Allemagne de l'Ouest, Freileichttheater
17 juillet 1981 Lorelei, Allemagne de l'Ouest, Freileichtbühne
18 Juillet 1981 Mannheim, Allemagne de l'Ouest, Eisstadion
19 juillet 1981 Munich, Allemagne de l'Ouest, Olympiahalle
20 juillet 1981 Munich, Allemagne de l'Ouest, Olympiahalle
21 juillet 1981 Vienne, Autriche, Stadthalle
23 juillet 1981 Bâle, Suisse, Sporthalle
25 juillet 1981 Avignon, France, Palais des Sports

1982 concert caritatifs

06 juin 1982 Live at the Peace Sunday Rally avec Joan Baez

1984 Tournée européenne du 29 mai au 8 juillet

29 mai 1984 Vérone, Italie Arena di Verona
31 mai 1984 Hambourg, Allemagne de l'Ouest, St. Pauli Stadion
02 juin 1984 Bâle, Suisse, St. Jakob Stadion
03 juin 1984 Munich, Allemagne de l'Ouest, Olympia Stadion
04 juin 1984 Rotterdam, Pays-Bas Sportpaleis Ahoy
06 juin 1984 Rotterdam, Pays-Bas Sportpaleis Ahoy
07 juin 1984 Bruxelles, Belgique, Stade de Schaerbeek Stadion
09 juin 1984 Gothenburg, Suède, Ullevi Stadion

10 juin 1984 Copenhagen, Danemark, Idraetsparken
11 juin 1984 Offenbach, Allemagne de l'Ouest, Stadion Bieberer Berg
13 juin 1984 Berlin, Allemagne de l'Ouest,Waldbühne
14 juin 1984 Vienne, Autriche, Vienne Stadthalle-Kiba
16 juin 1984 Cologne, Allemagne de l'Ouest, Müngersdorfer Stadion
17 juin 1984 Nice, France, Stade de l'Ouest
19 juin 1984 Rome, Italie, Rome Palaeur
20 juin 1984 Rome, Italie, Rome Palaeur
21 juin 1984 Rome, Italie, Rome Palaeur
24 juin 1984 Milan, Italie, Stadion San Siro
26 juin 1984 Madrid, Espagne, Estadio del Rayo Vallecano
28 juin 1984 Barcelone, Espagne, Minestadio del F.C. Barcelona
30 juin 1984 Nantes, France, Stade Marcel Saupin
01er juillet 1984 Paris, France, Parc de Sceaux
03 juillet 1984 Grenoble, France, Grenoble Alpexpo
05 juillet 1984 Newcastle, Royaume-Uni, St. James' Park
07 juillet 1984 Londres, Royaume-Uni, Wembley Stadium[1193]
8 juillet 1984 Slane, Irlande, Slane Castle[1194]

1985 concerts caritatifs

-13 juillet 1985 Philadelphia, PA John F. Kennedy Stadium -- Live Aid
-22 septembre 1985 Champaign, IL Memorial Stadium Univ. of Illinois -- Farm Aid
-Automne 1985 Concert à Moscou, Stade Loujniki. Concert à Tbilissi (Il chante la même setlist *Blowin' in the Wind, A Hard Rain's A-Gonna Fall, It's Alright, Ma*). Voyage en Russie dans le cadre du 12e -Festival mondial de la jeunesse et des étudiants (voyage organisé par Andrei Voznessenski qui a participé à l'enregistrement du *Holy Soul Jellyroll* de Ginsberg en 1971[1195] à l'invitation du poète Evgueni Evtouchenko et de Mikhaïl Gorbatchev).

1986 Tournée Temple in Flames avec Tom Petty and the Heartbreakers[1196] Australie, Japon, Amérique du Nord

05 février 1986 Wellington, Nouvelle-Zélande, Athletic Park
06 février 1986 Wellington, Nouvelle-Zélande, Park Royal Hotel
07 février 1986 Auckland, Nouvelle-Zélande, Mt Smart Stadium
10 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
11 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
12 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
13 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
15 février 1986 Adelaïde, Australie, Memorial Drive
17 février 1986 Perth, Australie, Perth Entertainment Center
18 février 1986 Perth, Australie, Perth Entertainment Center
20 février 1986 Melbourne, Australie, Kooyong Stadium
21 février 1986 Melbourne, Australie, Kooyong Stadium
22 février 1986 Melbourne, Australie, Kooyong Stadium
24 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
25 février 1986 Sydney, Australie, Entertainment Centre
1er mars 1986 Brisbane, Australie, Lang Park
05 mars 1986 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
06 mars 1986 Osaka Fu, Japon, Castle Hall
08 mars 1986 Nagoya, Japon, Gymnasium
10 mars 1986 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
09 juin 1986 San Diego, CA, San Diego Sports Arena
11 juin 1986 Reno, NV, Lawlor Events Center
12 juin 1986 Sacramento, CA, Cal Expo Amphitheatre
13 juin 1986 Berkeley, CA, Greek Theatre
14 juin 1986 Berkeley, CA, Greek Theatre
16 juin 1986 Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheater
17 juin 1986 Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheater
18 juin 1986 Phoenix, AZ, Veterans Memorial Coliseum

[1193] *Ibid.*
[1194] Enregistrement du disque Live *Real Live,* Columbia Records, New York, prod. Glyn Johns, 1984.
[1195] (Shelton, 1986, 432)
En 1969, Ginsberg demande à Dylan de l'aider à mettre en musique et en enregistrement les poésies de William Blake. Une première collaboration voit le jour en 1971. Dylan travaille à la guitare, au piano sur *Vomit Blues, Put My Money Down, (Oh Babe) For You, September On Jessore Road* (qui émeut le chanteur), *A Dream* extrait de *Song of Innocence, Songs of Expérience* de William Blake). En 1982, à la basse, Dylan et Ginsberg retravaillent ensemble sur *Airplane Blues* et *Do the Meditation Rock* (Bigot, 2025, 92-93).
[1196] ARMSTROMG, Gillian, *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle*, HBO, 24 fèvrier 1986.

20 juin 1986 Houston, TX, Southern Star Amphitheater
21 juin 1986 Austin, TX, Frank Irwin Center
22 juin 1986 Dallas, TX, Reunion Arena
24 juin 1986 Indianapolis, IN, Market Square Arena
26 juin 1986 Minneapolis, MN, Hubert H. Humphrey Metrodome
27 juin 1986 East Troy, WI, Alpine Valley Amphitheater
29 juin 1986 Chicago, IL, Poplar Creek Music Theater
30 juin 1986 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
1er juillet 1986 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
02 juillet 1986 Akron, OH, Rubber Bowl
04 juillet 1986 Buffalo, NY, Rich Stadium
06 juillet1986 Washington, DC, RFK Stadium
07 juillet 1986 Washington, DC, RFK Stadium
08 juillet 1986 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
09 juillet 1986 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
11 juillet 1986 Hartford, CT, Civic Center Auditorium
11 juillet 1986 Hartford, CT, Civic Center Auditorium
13 juillet 1986 Saratoga Springs, NY, Saratoga Performing Arts Center
15 juillet 1986 New York, NY, Madison Square Garden
16 juillet 1986 New York, NY, Madison Square Garden
17 juillet 1986 New York, NY, Madison Square Garden
19 juillet 1986 Philadelphia, PA, The Spectrum
20 juillet 1986 Philadelphia, PA, The Spectrum
21 juillet 1986 East Rutherford, NJ, Meadowlands Brendan T. Byrne Sports Arena
22 juillet 1986 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
24 juillet 1986 Bonner Springs, KS, Sandstone Amphitheater
26 juillet 1986 Morrison, CO, Red Rocks Amphitheatre
27 juillet 1986 Morrison, CO, Red Rocks Amphitheatre
29 juillet 1986 Portland, OR, Civic Stadium
31 juillet 1986 Tacoma, WA, Tacoma Dome
1er août 1986 Vancouver, Canada, The B.C. Place
03 août 1986 Los Angeles, CA, The Forum
05 août 1986 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheatre
06 août 1986 Paso Robles, CA, Mid-State Fairground
20 janvier 1986 John F. Kennedy Center for the Performing Arts. An *All Star Celebration Honoring Martin Luther* King Jr (Stevie Wonder et Peter, Paul and Mary, Bob Dylan)

1987 Tournées Tom Petty and the Heartbreackers/ Roger McGuinn ainsi que le mini-tour Dylan and Grateful Dead. Israël/Europe

05 septembre 1987 Tel Aviv, Israël, Hayarkon Park
07 septembre 1987 Jérusalem, Israël Sultan's Pool
10 septembre 1987 Bâle, Suisse, St. Jakobshalle
12 septembre 1987 Modène, Italie, Area Ex Autodromo
13 septembre 1987 Turin, Italie, Palasport
15 septembre 1987 Dortmund, Allemagne de l'Ouest, Westfalenhalle 1
16 septembre 1987 Nuremberg, Allemagne de l'Ouest, Frankenhalle
17 septembre 1987 Berlin Est, Allemagne de l'Est, Treptower Festwiese
19 septembre 1987 Rotterdam, Pays-Bas, Sportpaleis Ahoy
20 septembre 1987 Hanovre, Allemagne de l'Ouest, Messehalle 20
21 septembre 1987 Copenhague, Danemark, Valby Hallen
23 septembre 1987 Helsinki, Finlande, Jäähalli
25 septembre 1987 Göteborg, Suède, Scandinavium
26 septembre 1987 Stockholm, Suède, Johanneshovs Isstadion
28 septembre 1987 Francfort, Allemagne de l'Ouest, Festhalle
29 septembre1987 Stuttgart, Allemagne de l'Ouest, Hanns Martin Schleyerhalle
30 septembre 1987 Munich, Allemagne de l'Ouest, Olympiahalle
1er octobre 1987 Vérone, Italie, Arena di Verona
03 octobre 1987 Rome, Italie Roma Palaeur
04 octobre 1987 Milan, Italie Arena Civica di Milano
05 octobre 1987 Locarno, Suisse, Piazza Grande[1197]
07 octobre 1987 Paris, France P.O.P.B. Bercy
08 octobre 1987 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal

[1197] Concert évoqué dans *Chroniques, Volume 1*

10 octobre1987 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
11 octobre 1987 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
12 octobre 1987 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
14 octobre au 17 octobre 1987 London, Royaume-Uni, Wembley Arena

Dylan and the Dead juillet 1987
04 juillet 1987 Foxboro, MA, Sullivan Stadium
10 juillet 1987 Philadelphia, PA, John F. Kennedy Stadium
12 juillet 1987 East Rutherford, NJ, Giants Stadium
19 juillet 1987 Eugene, OR, Autzen Stadium
24 juillet 1987 Oakland, CA, Oakland County Stadium
26 juillet 1987 Anaheim, CA, Anaheim Stadium

1988-2024 *Never Ending Tour.* Nombre annuel de concerts[1198].

1988 72 concerts : Amérique du Nord (le 7 juin premier concert du *Never Ending Tour* à Concord Californie). **Amérique du Nord** 07 juin 1988 Concord, CA, Concord Pavilion 09 juin 1988 Sacramento, CA, Cal Expo Amphitheatre 10 juin 1988 Berkeley, CA, Hearst Greek Theatre 11 juin 1988 Mountain, CA, View Shoreline Amphitheatre 11 juin 1988 Mountain, CA, View Shoreline Amphitheatre 13 juin 1988 Salt Lake City, UT, Park West 15 juin 1988 Denver CO, Fiddler's Green Amphitheatre 17 juin 1988 St. Louis, MO, The Muny 18 juin 1988 East Troy Alpine, WI, Valley Music Theatre 21 juin 1988 Cuyahoga Falls, OH, Blossom Music Center 22 juin 1988 Cincinnati, OH, Riverbend Music Center 24 au 25 juin 1988 Holmdel Garden, NJ, State Arts Center 26 juin 1988 Saratoga Springs, NY, Saratoga Performing Arts Center 28 juin 1988 Hopewell, NY, Finger Lakes Performing Arts Center 30 juin-1 juillet 1988 Wantagh, NY, Jones Beach Marine Theater 02 juillet 1988 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center 03 juillet 1988 Portland, ME, Old Orchard, Beach The Ballpark 06 juillet 1988 Philadelphie, PA, Mann Music Center	**1989** 99 concerts : Europe occidentale, Scandinavie, Turquie, Grèce. (Le 12 février 1989, Dylan apparaît dans le concert du *Grateful Dead* au *Forum Inglewood* à Los Angeles et joue sur huit morceaux et chante sur deux chansons). **Europe** 27 mai 1989 Tomelilla Suède, Christinehof Castle 28 mai 1989 Stockholm, Suède, Globen Arena 30 mai 1989 Helsinki, Finlande Ice Hall 03-04 juin 1989 Dublin RDS Arena 06 juin 1989 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Centre 07 juin 1989 Birmingham Royaume-Uni, National Exhibition Centre 08 juin 1989 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena 10 juin 1989, La Haye, Pays-Bas, Statenhale 11 juin 1989, Bruxelles, Belgique Forest National 13 juin 1989 Fréjus, France Amphithéâtre de Fréjus 15 juin 1989 Madrid, Espagne Palacio de Deportes de la Comunidad 16 juin 1989 Barcelone, Espagne Palau dels Esports de Barcelona 17 juin 1989 San Sebastián Espagne Velódromo de Anoeta 19 juin 1989 17 juin 1989, Milan Italie, Palatrussardi 20 juin 1989 Rome, Italie Palazzo Della Civilta' E Del Lavoro 21 juin 1989 Cava de' Tirreni, Italie Stadio Simonetta Lamberti 22 juin 1989 Livorno, Italie Stadio Armando Picchi 24 juin 1989 Istanbul, Turquie Cemil Topuzlu Open-Air Theatre 25 juin 1989 Patras Grèce Papacharalambeio National Stadium 28 juin 1989 Athènes Grèce Panathenaic Stadium

[1198] Pays et continents traversés sauf l'Afrique (entre 70 et 116 concerts par an). Avec le *Never Ending Tour*, toutes ces dates donnent un peu le vertige. De nombreux lieux sont improbables pour une rock star. Ce que montre l'annexe, c'est le changement de nature du concept du concert. Le concert n'est plus une affaire promotionnelle ou de pop star. Il devient l'espace à la symbolique et géographique d'une manière d'être au monde. Toutes les villes tous les espaces sont un réservoir de public renouvelable infini à conquérir ou à amener dans la salle. La philosophie de la route entend répondre nous semble-t-il au mariage entre la *Popular Music* et la musique populaire. Dylan se fait musicien itinérant et évangéliste de ses musiques de prédilection. La couleur de la musique change également. Finis les chatoiements d'orchestre prestigieux (1966-1974- 1986-1987) pléthorique parfois (1975, 1978, 1980-1981) pour des groupes soit renouvelés mais ascétiques quant au son et à la présence visible.

09 juillet 1988 Montréal, QC, Canada, Montréal Forum
10 juillet 1988 Ottawa, ON, Canada, Ottawa Civic Centre
11 juillet 1988 Hamilton, ON, Copps Canada, Coliseum
13 juillet 1988 Charlevoix, MI, Canada, Castle Farms Music Theatre
14 juillet 1988 Chicago, IL, Poplar Creek Music Theater
15 juillet 1988 Indianapolis, IN, Indiana State Fairground Grandstand
17 au 18 juillet 1988 Rochester, MI, Meadow Brook Music Theatre
20 juillet 1988 Columbia, MD, Merriweather Post Pavilion
22 juillet 1988 Nashville, TN Starwood Amphitheatre
24 au 25 juillet 1988 Atlanta, GA, Chastain Park Amphitheatre
26 juillet 1988 Memphis, TN, Mud Island Amphitheatre
28 juillet 1988 Dallas, TX, Coca-Cola Starplex Amphitheatre
30 juillet 1988 Mesa, AZ, Mesa Amphitheatre
31 juillet 1988 Costa, Mesa, CA, Pacific Amphitheatre
02 août- 4 août 1988 Los Angeles, CA, Greek Theatre
06 août 1988 Carlsbad, CA, Sammis Pavilion
07 août 1988 Santa Barbara, CA, Santa Barbara Bowl
19 août 1988 Portland, OR, Portland Civic Auditorium
20 août 1988 George, WA, Champs de Brionne, Music Theatre
21 août 1988 Vancouver, BC, Canada, Pacific Coliseum
23 août 1988 Calgary, AB, Canada, Olympic Saddledome
24 août 1988 Edmonton, AB, Canada, Northlands Coliseum
26 août 1988 Winnipeg, MB, Canada, Winnipeg Arena
29 août 1988 Toronto Canada, ON, CNE Grandstand
31 août 1988 Syracuse, NY, New York State Fairground Grandstand
02 septembre 1988 Middletown, NY, Orange County Fairgrounds
03 septembre 1988 Manchester, NH, Riverfront Park
04 septembre 1988 Bristol, CT, Lake Compounce
07 septembre 1988 Essex Junction, VT, The Champlain
08 septembre 1988 Binghamton, NY, Broome County Veterans Memorial Arena
10 septembre 1988 Stanhope, NJ, Waterloo Village
11 septembre 1988 Fairfax , VA, Patriot Center
13 septembre 1988 Pittsburgh, PA, Pittsburgh Civic Arena
15 septembre 1988 Chapel Hill, NC, Dean Smith Center
16 septembre 1988 Columbia, SC, Carolina Coliseum
17 septembre 1988 Charlotte, NC, Charlotte Coliseum
18 septembre 1988 Knoxville, TN, Thompson–Boling Arena
19 septembre 1988 Charlottesville, VA, University Hall
22 septembre 1988 Tampa, FL, USF Sun Dome

Amérique du Nord
01 juillet 1989 Peoria, IL Peoria Civic Center
02 juillet 1989 Chicago, IL, Poplar Creek Music Theater
03 juillet 1989 Milwaukee, WI, Marcus Amphitheater
05-06 juillet 1989 Rochester, MI, Howard C. Baldwin Memorial Pavilion
08 juillet 1989 Noblesville, IN, Deer Creek Music Center
09 juillet 1989 Cuyahoga Falls, OH, Music Center
11 juillet 1989 Harrisburg, PA, Skyline Sports Complex
12 juillet 1989 Allentown, MA, Allentown Fairgrounds
13 juillet 1989 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
15 juillet 1989 Portland, ME, Seashore Perfroming Arts center.
16 juillet 1989 Bristol, CT, Lake Compounce
17 juillet 1989 Stanhope, NJ, Waterloo Village
19 juillet 1989 Columbia, MD, Merriweather Post Pavilion
20 juillet 1989 Atlantic City, NJ, Bally's Atlantic City
21 juillet 1989 Holmdel, NJ, Garden State Arts Center
23 juillet 1989 Wantagh, NY, Jones Beach Marine Theater
25 juillet 1989 Canandaigua, NY, Finger Lakes Performing Arts Center
26 juillet 1989 Saratoga Springs, NY, Performing Arts Center
28 juillet 1989 Pittsburgh, PA, Pittsburgh Civic Arena
29 juillet 1989 Vaughan, ON, Kingswood Music Theatre
30 juillet 1989 Ottawa, ON, Canada, Ottawa Civic Centre
31 juillet 1989 Joliette, QC, Canada, Amphitheatre Joliette
03 août 1989 Saint Paul, MN, Harriet Island Pavilion
04 août 1989 Madison, WI, Dane County Coliseum
05 août 1989 Grand Rapids, MI, Welsh Auditorium
06 août 1989 Columbus, OH, Cooper Stadium
08 août 1989 Toledo, OH, John F. Savage Hall
09 août 1989 St. Louis, MO, The Muny
10 août 1989 Cincinnati, OH, Riverbend Music Center
12 août 1989 Doswell, WA, Kings Dominion
13 août 1989 Charlotte, NC, Carowinds Paladium
15-16 août 1989 Atlanta, GA, Chastain Park Amphitheatre
18 août 1989 Louisville, KY, Freedom Hall
19 août 1989 Springfield, IL, Illinois, State Fair Grandstand
20 août 1989 Nashville, TN, Starwood Amphitheatre
22 août 1989 Bonner Springs, KS, Sandstone Amphitheater
23 août 1989 Oklahoma, OK, City Zoo Amphitheater
25 août 1989 New Orleans, LA, Lakefront Arena
26 août 1989 Houston, TX, The Summit
27 août 1989 Dallas, TX Coca-Cola Starplex Amphitheatre
29 août 1989 Las Cruces, NM, Pan American Center

23 septembre 1988 Miami, FL, Miami Arena 24 septembre 1988 Gainesville, FL, O'Connell Center 24 septembre 1988 New Orleans,LA, Hibernia Pavilion 13 au 14 octobre 1988 Upper Darby, PA, Township Tower Theater 15 au 19 octobre Beacon, NY theatre New York City	30 août 1989 Greenwood Village, Fiddler's Green Amphitheatre 01 septembre 1989 Park, City, UT, Park West Amphitheater 03 septembre 1989 Berkeley, CA, Hearst Greek Theatre 05 septembre 1989 Santa Barbara, CA, Santa Barbara Bowl 06 septembre San Diego, CA, Starlight Bowl 08 septembre Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheatre 09-10 septembre Los Angeles, CA, Greek Theater 10-13 septembre 1989 New York City, NY, Beacon Theatre 15-16 octobre 1989 Upper Darby, PA, Township Tower Theater 17-18 octobre 1989 Washington, D.C. DAR Constitution Hall 20 octobre 1989 Poughkeepsie, NY, Mid-Hudson Civic Center 22 octobre 1989 South Kingston, RI, Keaney Gymnasium 23-25 octobre 1989 Boston, MA, Opera House 29 octobre 1989 Ithaca, NY, Houston Field House 27 octobre 1989 Troy, NY, Park Auditorium 31 octobre 1989 Chicago, IL, Arie Crown Theater 1er novembre 1989 Ann Arbor, MI, Hill Auditorium 02 novembre 1989, Cleveland, OH, State Theatre 04 novembre Indiana, PA, Fisher Auditorium, Indiana University of Pennsylvania 06 novembre Blacksburg, VA, Cassell Coliseum 07 novembre Norfolk, VA, Chrysler Hall 08 novembre 1989 Durham, NC, Cameron Indoor Stadium 10 novembre 1989 Atlanta, GA, , Fox Theatre 11-12 novembre Sunrise, FL, Sunrise Musical Theater 13-15 novembre 1989, Tampa, FL,Tampa Festival Hall

1990[1199] 93 concerts États-Unis, Canada, Europe occidentale (surtout Scandinavie), Islande[1200].	**1991** 99 concerts (Brésil Argentine, Uruguay, Mexique, États-Unis, Europe, surtout Grande-Bretagne, et Hongrie, Serbie, Slovénie).
12 janvier 1990 New Haven, Toad's Place 14 janvier 1990 University Park, Rec Hall 15 janvier 1990 Princeton, McCarter Theatre 18 janvier 1990 São Paulo, Brésil, Estádio do Morumbi 25 janvier 1990 Rio de Janeiro, Brésil, Praça da Apoteose 29 janvier – 01 février 1990 Paris, France, Grand Rex 03- 08 février Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon 29 mai 1990 Montréal, Canada, Université de Montréal Centre Sportif 30 mai 1990 Kingston, Canada, Kingston Memorial Centre	**Europe** 28 janvier 1991 Zurich, Suisse, Stadion Hallen 30 janvier 1991 Bruxelles, Belgique Vorst Nationaa 31 janvier 1991 Utrecht, Pays-Bas, Muziekcentrum Vredenburg 02 Février 1991 Glasgow, Royaume-Uni, Hall 3 03 février 1991 Glasgow, Royaume-Uni, Hall 3 05 février 1991 Dublin, Irlande, The Point Depot 06 février 1991 Belfast, Royaume-Uni, Dundonald Ice Bowl 08 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon 09 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon

[1199] À partir de 1990, les parties acoustiques disparaissent : le groupe accompagne le chanteur pendant tout le spectacle.

[1200] Le 12 janvier Répétition en public dans le club *Toad's Place* à *New Haven* 4 heures de répétitions et 40 chansons interprétées.

1er au 02 juin 1990 Ottawa, Canada, National Arts Centre
04 juin 1990 London, Canada, Alumni Hall
05 juin -07 juin 1990 Toronto, Canada, O' Keefe Centre
09 juin 1990 East Troy Alpine, Valley Music Theatre
10 juin 1990 Davenport, Adler Theater
12 juin 1990 Sioux Falls, Sioux Falls Arena
13 juin 1990 La Crosse Center, La Crosse Center
14 juin 1990 Fargo, Fargo Civic Center
15 juin 1990 Bismarck, Bismarck Civic Center
17 au 18 juin 1990 Winnipeg, Canada, Centennial Concert Hall

Europe

27 juin 1990 Reykjavík, Finlande, Laugardalshöll
29 juin 1990 Roskilde, Danemark, Roskilde Dyrskueplads
30 juin 1990 Kalvøya, Norvège, Kalvøya
01 juillet 1990 Turku, Finlande, Ruissalon Kansanpuisto
03 juillet 1990 Hambourg, Allemagne de l'Ouest Hamburg Stadtpark
05 juillet 1990 Berlin Ouest, Allemagne de l'Ouest ICC Berlin
07 juillet 1990 Torhout, Belgique, Festivalpark Torhout
08 juillet 1990 Werchter, Belgique, Werchter Festival Grounds
09 juillet 1990 Montreux, Suisse, Montreux Casino

Amérique du Nord

12 au 13 août 1990 Edmonton, Canada, Northern Alberta Jubilee Auditorium
15 au 16 août 1990 Calgary, Canada, Southern Alberta Jubilee Auditorium
18 août 1990 George, Canada, Champs de Brionne Music Theater
19 août 1990 Victoria, Canada, Victoria Memorial Arena
20 août 1990 Vancouver, Canada, Pacific Coliseum
21 août 1990 Portland, QR, Arlene Schnitzer Concert Hall
24 août 1990 Pueblo, CO, Colorado State Fair Events Center
26 août 1990 Des Moines, IA, Iowa State Fairgrounds
27 au 28 août 1990 Merrillville, IN, Holiday Star Theatre
29 août 1990 Falcon Heights, MN, Minnesota State Fairgrounds
31 août 1990 Lincoln, NE, Bob Devaney Sports Center
1er septembre 1990 Lampe, MO, Swiss Villa Amphitheater
02 septembre 1990 Hannibal, MO, Riverfront Theater
04 septembre 1990 Tulsa, OK, Riverpark Amphitheater
05 septembre 1990 Oklahoma City, OK, Civic Center Music Hall
06 septembre 1990 Dallas, TX, Civic Center Music Hall
08 septembre 1990 San Antonio, TX, Sunken Garden Theater
10 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon
12 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon
13 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon
15-17 février 1991 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Odeon

Amérique centrale et du Nord

21 février 1991 Williamsport, PA Capitol Theater
22 février 1991 Owings Mills, MD Painter's Mill Music Theater

25 février 1991 Guadalajara, Mexique, Instituto Cultural Cabanas
27 février 1991 Guadalajara, Mexique, Instituto Cultural Cabanas
1er-02 mars 1991 Mexico City, Mexique, Palacio de los Deportes
19 avril 1991 New Orleans, LA, Saenger Theater
20 avril 1991 Pelham, AL, Oak Mountain Amphitheater
21 avril 1991 Greenville, SC Memorial Auditorium
23 avril 1991 Atlanta, GA, The Fox Theater
24 avril 1991 Macon, GA, City Auditorium
25 avril 1991 Charleston, SC, King Street Palace
27 avril 1991 Miami, FL, Sunrise Musical Theater
27 avril 1991 Miami, FL, Sunrise Musical Theater
01 mai 1991 Columbia, SC, Township Auditorium
02 mai 1991 Salem, VA Civic Center
04 mai 1991 Winston-Salem, NC Lawrence Joel Veterans Memorial Coliseum Annex
05 mai 1991 Raleigh, NC, Memorial Auditorium At Civic Center
07 mai 1991 Stony Brook, NY, The Sports Complex
08 mai 1991 Albany, NY, Palace Theater
09 mai 1991 Boston, MA, Matthews Arena
11 mai 1991 Danbury, CT, The Charles Ives Center
12 mai 1991 Amherst, MA, The Campus Pont
06 juin 1991 Rome, Italie, Roma Palaeur
07 juin 1991 Bologne, Italie, Arena di Bologna
08 juin 1991 Milan, Italie, Arena di Milano
10 juin 1991 Ljubljanviera, Slovenia, Olympic Stadium
11 juin 1991 Belgrade, Serbie, Zadjanvier Stadium
12 juin 1991 Budapest, Hongrie, Kisstadion
14 juin 1991 Innsbruck, Autriche, Eissportshalle
15 juin 1991 Linz, Autriche, Sporthalle
16 juin 1991 Stuttgart, Allemagne, Beethovensaal
18 juin 1991 Essen, Allemagne Sporthalle
19 juin 1991 Offenbach, Allemagne, Stadthalle
21 juin 1991 Munich, Allemagne, Zirkus Krone
22 juin 1991 Bad Mergentheim, Allemagne, 0Schlösshof
23 juin 1991 Hamburg, Allemagne, Stadtpark
25 juin 1991 Stockholm, Suède, Cirkus
26 juin 1991 Stockholm, Suède, Cirku
28 juin 1991 Sandvika, Norvège, Kalvøya
29 juin 1991 Ringe, Danemark, Midtfyns Festival
04 juillet 1991 Lenox, MA, Tanglewood Music Shed
05 juillet 1991 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
06 juillet 1991 Nashua, NH, Holman Field

09 septembre 1990 Austin, TX, Palmer Events Center 11 septembre 1990 Santa Fe, NM, Santa Fe Paolo Soleri Amphitheater 12 septembre 1990 Mesa, AZ, Mesa Amphitheatre 11 octobre 1990 Brookville, NY, Tilles Performing Arts Center 12 octobre 1990 Springfield, MA, Paramount Theater 13 octobre 1990 West Point, NY, Eisenhower Hall Theater 15 au 19 octobre 1990 New York City, NY, Beacon Theatre 21 octobre 1990 Richmond, WV, The Mosque 22 octobre 1990 Pittsburgh, PA, Syria Mosque 23 octobre 1990 Charleston, WV, Charleston Municipal Auditorium 25 octobre 1990 Oxford, MS, Tad Smith Coliseum 26 octobre 1990 Tuscaloosa, AL, Coleman Coliseum 27 octobre 1990 Nashville, TN, War Memorial Auditorium 28 octobre 1990 Athens, GA, Stegeman Coliseum 30 octobre 1990 Boone, NC, Varsity Gymnasium 31 octobre 1990 Charlotte, NC, Ovens Auditorium 02 novembre 1990 Lexington, KY, Memorial Coliseum 03 novembre 1990 Carbondale, IL, SIU Arena 04 novembre 1990 St. Louis, MO, Fox Theatre 06 novembre 1990 DeKalb, IL, Chick Evans Field House 08 novembre 1990 Iowa City, IA, Carver–Hawkeye Arena 09 novembre 1990 Chicago, IL, Fox Theatre 10 novembre 1990 Milwaukee, WI, Riverside Theater 12 novembre 1990 East Lansing, MI, Wharton Center for Performing Arts 13 novembre 1990 Dayton, OH, University of Dayton Arena 14 novembre 1990 Normal, IL, Braden Auditorium 16 novembre 1990 Columbus, OH, Columbus Palace Theatre 17 novembre 1990 Cleveland, OH, Cleveland Music Hall 18 novembre 1990 Detroit, MI, Fox Theatre	09 juillet 1991 Syracuse, NY, New York State Fairground Grandstand 10 juillet 1991 Essex Juinction, VT, Lake Champlain Fairgrounds 11 juillet 1991 Wantagh, NY Jones Beach Theater 13 juillet 1991 Holmdel, NJ Garden State Arts Center 16 juillet 1991 Pittsburgh, PAIC Light Amphitheater 17 juillet 1991 Cleveland, OH The Flats 19 juillet 1991 Vienne, VA, Filene Center 20 juillet 1991 Vienna, VA, Filene Center 21 juillet 1991 Doswell, VA, Kings Dominion Amusement Park 24 juillet 1991 Groton, CT, The Thames River Pavillion 26 juillet 1991 Maple, ON, Kingswood Music Theatre 27 juillet 1991 Corfu, NY, Lakeside Amphitheater 08 août 1991 Buenos Aires, Argentine, Estadio Obras 09 août 1991 Buenos Aires, Argentine, Estadio Obras 10 août 1991 Buenos Aires, Argentine, Estadio Obras 12 août 1991 Montevideo, Uruguay, Cirilindas Municipal 14 août 1991 Porto Alegre, Brésil, Gigantinho 16 août 1991 Sao Paulo, Brésil, Palace Theatre 17 août 1991 Sao Paulo, Brésil, Palace Theatre 19 août 1991 Belo Horizonte, Brésil, Mineirinho 21 août 1991 Rio de Janeiro, Brésil, Imperator 24 octobre 1991 Corpus Christi, TX, Bayfront Auditorium 25 octobre 1991 Austin, TX, City Coliseum 26 octobre 1991 San Antonio, TX, Sunken Garden Theater 27 octobre 1991 Lubbock, TX, Lubbock Memorial Center 30 octobre 1991 Tulsa, OK, Bradey Theater 31 octobre 1991 Wichita, KS, Civic Center 1er novembre 1991 Kansas City, MO, Midland Theater 2 novembre 1991 Ames, IA, C. Y. Stevens Auditorium 4 novembre 1991 Evanston, IL, McCaw Hall 5 novembre 1991 Madison, WI, Dane County Memorial Coliseum 6 novembre 1991 South Bend, IN, C. Morris Civic Auditorium 8 novembre 1991 Louisville, KY, The Whitney Hall 9 novembre 1991 Dayton, OH, Memorial Hall 10 novembre 1991 Indianapolis, IN, Murat Temple 12 novembre 1991 Detroit, MI, The Fox Theater 13 novembre 1991 Akron, OH, E.J. Thomas Performing Arts Hall 15 novembre 1991 Wilkes-Barre, PA, F. M. Kirby Center 16 novembre 1991 New Haven, CT, Woolsey Hall 18 novembre 1991 Utica, NY, Stanley Performing Arts Center 19 novembre 1991 Erie, PA, Warner Theatre 20 novembre 1991 Charlottesville, VA, University Hall

1993 80 concerts : États-Unis, Europe occidentale, Israël. **Europe**	**1994** 106 Concerts : États-Unis (concert à West Point le 15 octobre ainsi qu'au concert Woodstock II). Europe occidentale (et

05 février 1993 Dublin, Irlande The Point Depot
07 février 1993 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
08 février 1993 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
09 février 1993 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
11 février 1993 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
13 février 1993 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
15 février 1993 Utrecht, Pays-Bas Muziekcentrum Vredenburg
16 février 1993 Utrecht, Pays-Bas Muziekcentrum Vredenburg
17 février 1993 Eindhoven, Pays-Bas Muziekcentrum Frits Philips
18 février 1993 Hanovre, Allemagne Musik Halle
20 février 1993 Wiesbaden, Allemagne Rhein-Main-Halle
21 février 1993 Petange, Luxembourg Centre Sportif
23 février 1993 Paris, France Le Zénith
25 février 1993 Belfast, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo, Mansfield Leisure Centre

Amérique du Nord

12 avril 1993 Louisville, KY, Louisville Center For The Arts
13 avril 1993 Nashville, TN, Jackson Hall
14 avril 1993 Nashville, TN, Jackson Hall
16 avril 1993 Radford, VA, Dedmon Center
17 avril 1993 Knoxville, TN, Civic Center
18 avril 1993 Asheville, NC, Thomas Wolfe Auditorium
19 avril 1993 Huntsville, AL, Huntsville Convention Center
21 avril 1993 Monroe, LA, Civic Center Theater
23 avril 1993 New Orleans, LA, WWL/Ray-Ban Stage

Europe Israël

12 juin 1993 Londres, Royaume-Uni, Finsbury Park
17 juin 1993 Tel Aviv, Israël, Mann Auditorium
19 juin 1993 Beersheba, Israël, Amphitheatre Dimoi
20 juin 1993 Haifa, Israël, Gate Ten
22 juin 1993 Athènes Grèce, Thetron Lykavitou
23 juin 1993 Athènes, Grèce, Thetron Lykavitou

Europe

25 juin 1993 Naples, Italie, Tenda Partenope
26 juin 1993 Pise, Italie, Piazza dei Cavalieri
27 juin 1993 Milan, Italie, Palatrussardi di Milano
29 juin 1993 Marseille, France, Palais des Sports
30 juin 1993 Toulouse, France, Palais des Sports
01 juillet 1993 Barcelone, Espagne, El Pueblo Espanol
02 juillet 1993 Vitoria, Espagne, El Pabellon Araba de Vitoria
04 juillet 1993 Waterford, Irlande, The Racecourse
06 juillet 1993 Huesca, Espagne, Plaza des Toros
08 juillet 1993 Gijon, Espagne, Plaza des Toros
09 juillet 1993 La Corogne, Espagne, Riazor Stadium
10 juillet 1993 Porto, Portugal, Colisio Oporto
12 juillet 1993 Merida, Espagne, Teatro Romano
13 juillet 1993 Cascais, Portugal, Pavilamo
17 juillet 1993 Berne, Suisse, Berner Mausberg

Amérique du Nord

20 août 1993 Portland, OR, Memorial Coliseum
République Tchèque et Pologne), Malaisie, Hong Kong Japon, Singapour.

1994

05 février 1994 Sendai, Japon, Sun Plaza Hall
07 février 1994 Yokohama, Japon, Bunka Taiikukan
08 février 1994 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
09 février 1994 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
12 février 1994 Osaka, Japon, Osaka-jo Hall
14 février 1994 Kokura, Japon, Kyushu Kosei Nenkin Kaikan
15 février 1994 Kokura, Japon, Kyushu Kosei Nenkin Kaikan
16 février 1994 Hiroshima, Japon, Kosei Nenkin Kaikan
18 février 1994 Urawa, Japon, Shi-bunka Centre
20 février 1994 Tokyo, Japon, Nippon Budokan Hall
22 février 1994 Kuala Lumpur, Malaisie, Putra World Trade Center
24 février 1994 Singapour, Singapore Indoor Stadium
25 février 1994 Victoria, Hong Kong, Hong Kong Coliseum

Amérique du Nord

05 avril 1994 Springfield, IL, Auditorium
06 avril 1994 Davenport, IA, Adler Theater
07 avril 1994 Ames, IA, C. Y. Stevens Auditorium
09 avril 1994 Lawrence, KS, Leid Center
10 avril 1994 St. Louis, MO, The Fox Theater
12 avril 1994 Rockford, IL, Coronado Theater
13 avril 1994 Peoria, IL, Peoria Civic Center Theater
15 avril 1994 Green Bay, WI, Brown County Arena
16 Avril 1994 Valparaiso, IN, Athletic Recreation Center
17 avril 1994 Chicago, IL, Riviera Theatre
18 avril 1994 Chicago, IL, Riviera Theatre
20 avril 1994 Champaign, IL, Assembly Hall
22 avril 1994 Fort Wayne, IN, Memorial Coliseum
23 avril 1994 Milwaukee, WI, Riverside Theater
24 avril 1994 Rochester, MN, Maio Civic Center
26 avril 1994 Sioux City, IA, Municipal Auditorium
27 avril 1994 Lincoln, NE, University of Nebraska
28 avril 1994 Topeka, KS, Topeka Performing Arts Center
30 avril 1994 Springfield, MO, Juanita K. Hammons Hall for The Performing Arts
1 mai 1994 Columbia, MO, Jesse Auditorium
3 mai 1994 Evansville, IN, Roberts Stadium
5 mai 1994 Bristol, TN, Viking Hall
6 mai 1994 Spartanburg, SC, Memorial Auditorium
7 mai 1994 Chattanooga, TN, Memorial Coliseum
8 mai 1994 Memphis, TN, The River Stage

Europe

03 juillet 1994 Paris, France, Parc Départemental du Bourget
04 juillet 1994 Besançon, France, Palais des Sports
05 juillet 1994 Lyon, France, Théâtre Antique de Fourvière
07 juillet 1994 Sanremo, Italie, Stadio Comunale
08 juillet 1994 Milan, Italie, Sonoria Festival, Parco Aquatica
09 juillet 1994 Balingen, Allemagne, Messegelände
10 juillet 1994 Cologne, Allemagne, Tanzbrunnen
12 juillet 1994 Montreux, Suisse, Stravinsky Hall

21 août 1993 Seattle, WA, Memorial Stadium
22 août 1993 Vancouver, Canada, BC, Pacific National Exhibition
25 août 1993 Englewood, CO, Fiddler's Green
27 août 1993 Falcon Heights, MN, Minnesota State Fair
28 août 1993 Milwaukee, WI, Marscus Amphitheatre
29 août 1993 Chicago, IL, Tinley Park World of Music
31 août 1993 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
02 septembre 1993 Toronto, Canada, ON, Canadian National Exhibition
03 septembre 1993 Syracuse, NY, Darien Center
04 septembre 1993 Saratoga Springs, NY, Performing Arts Center
05 septembre 1993 Scranton, PA, Montage Ski Resort
08 septembre 1993 Vienna, VA, Filene Center
09 septembre 1993 Vienna, VA, Filene Center
10 septembre 1993 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
11 septembre 1993 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
12 septembre 1993 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
14 septembre 1993 Holmdel, NJ, Garden State Performing Arts Center
17 septembre 1993 Charlotte, NC, Blockbuster Pavilion
18 septembre 1993 Atlanta, GA, Troy G. Chastain Memorial Park Amphitheatre
19 septembre 1993 Raleigh, NC, Walnut Creek Amphitheatre
21 septembre 1993 Tampa, FL, Sundome
22 Septembre 1993 Miami, FL, James L. Knight Center
23 Septembre 1993 West Palm Beach, FL, South Florida Sundome
1erOctobre 1993 Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheatre
02 octobre 1993 Los Angeles, CA, Hollywood Bowl
03 octobre 1993 San Diego, CA, San Diego Sports Arena
05 octobre 1993 San Bernadino, CA, Blockbuster Pavilion
07 octobre 1993 Concord, CA, Pavilion
08 octobre 1993 Sacramento, CA, Cal Expo Amphitheatre
09 octobre 1993 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheatre
16 novembre 1993 New York, NY, The Supper Club
17 novembre 1993 New York, NY, The Supper Club

14 juillet 1994 Graz, Autriche Schwarzl Freizeitzentrum
15 juillet 1994 Vienne, Autriche, Hohe Warte
16 juillet 1994 Prague, République Tchèque, Sportovni Hala
17 juillet 1994 Cracovie, Pologne, Cracovia Football Stadium
19 juillet 1994 Varsovie, Pologne, Kongresshalle
21 juillet 1994 Dresde, Allemagne, Grossegasten
23 juillet 1994 Halle, Allemagne, Freileichtbühne Peissnit
24 juillet 1994 Gotha, Allemagne, Schloss Friedenstein
25 juillet 1994 Kiel, Allemagne, Osterhalle

Amérique du Nord

10 août 1994 Portland, ME, State Theater
11 août 1994 Patterson, NY, Big Birch Concert Pavillion
12 août 1994 Stratton, VT, Stratton Mountain Ski Resort
14 août 1994 Saugerties, NY, Woodstock '94
16 août 1994 Lewiston, NY, Art Park
17 août 1994 Hershey, PA, Hershey Park Arena
19 août 1994 Pittsburgh, PA, IC Tent
20 août 1994 Cleveland, OH, Nautica Stage
21 août 1994 Columbus, OH, Ohio State Fair
23 août 1994 Louisville, KY, Palace Theatre
24 août 1994 South Bend, IN, Morris Civic Auditorium
26 août 1994 Merrillville, IN, Star Plaza Theater
27 août 1994 Kalamazoo, MI, The State Theatre
27 août 1994 Kalamazoo, MI, The State Theatre
28 août 1994 Kalamazoo, MI, The State Theatre
29 août 1994 Detroit, MI, Michigan State Fair
01 octobre 1994 Ithaca, NY, Ben Light Gymnasium
02 octobre 1994 Amherst, MA, LeFrak Gymnasium
04 octobre 1994 Portland, ME, State Theater
05 octobre 1994 Portland, ME, State Theater
07 octobre 1994 Boston, MA, The Orpheum Theatre
08 octobre 1994 Boston, MA, The Orpheum Theatre
09 octobre 1994 Boston, MA, The Orpheum Theatre
11 otobre 1994 Burlington, VT, Flynn Theater
12 octobre 1994 Providence, RI, Performing Arts Center
14 octobre 1994 Albany, NY, Palace Theater
15 octobre 1994 **West Point, NY, Eisenhower Hall Theatre**
16 octobre 1994 New Haven, CT, Palace Theater
18 octobre 1994 New York, NY, Roseland Ballroom
19 octobre 1994 New York, NY, Roseland Ballroom
20 octobre 1994 New York, NY, Roseland Ballroom
22 octobre 1994 Rochester, NY, Rochester Auditorium Center
23 octobre 1994 Syracuse, NY, Landmarsk Theater
25 octobre 1994 Wilkes-Barre, PA, Kirby Center
26 octobre 1994 Salisbury, MD, Wicomico Youth and Civic Center
27 octobre 1994 Upper Darby, PA, The Tower Theatre
28 octobre 1994 Upper Darby, PA, The Tower Theatre
30 octobre 1994 Washington, DC, Warner Theatre
31 octobre 1994 Washington, DC, Warner Theatre
1ernovembre 1994 Norfolk, VA, Chrysler Hall
02 novembre 1994 Roanoke, VA, Roanoke Civic Center Auditorium

	04 novembre 1994 Gainesville, GA, Georgia Mountain Center 05 novembre 1994 Knoxville, TN Tennessee Theatre 06 novembre 1994 Asheville, NC Thomas Wolfe Auditorium 09 novembre 1994 Nashville, TN Ryman Auditorium 08 novembre 1994 Nashville, TN Ryman Auditorium 10 novembre 1994 Jackson, TN Oman Auditorium 12 novembre 1994 New Orleans, LA House of Blues 13 novembre 1994 New Orleans, LA House of Blues 17 novembre 1994 New York, NY Sony Music Studios 18 novembre 1994 New York, NY Sony Music Studios

1995 116 concerts : États-Unis (dont une mini-tournée de dix concerts avec Patti Smith), Europe occidentale (et République Tchèque). **Europe** 11 mars 1995 Prague, République Tchèque, Palác kultury 12 mars 1995 Prague, République Tchèque, Palác kultury 13 mars 1995 Prague, République Tchèque, Palác kultury 14 mars 1995 Fürth, Allemagne, Stadthalle 15 mars 1995 Aschaffenburg, Allemagne, Otto Franke Halle 16 mars 1995 Bielefeld, Allemagne, Stadthalle 18 mars 1995 Groningen, Pays-Bas, Marstinihal 19 mars 1995 Kerkrade, Pays-Bas, Rodahal 20 mars 1995 Utrecht, Pays-Bas, Muziekcentrum Vredenburg 22 mars 1995 Lille, France, Zénith Arena 23 mars 1995 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal 24 mars 1995 Paris, France, Le Zénith 26 mars 1995 Brighton, Royaume-Uni, Brighton Centre 27 mars 1995 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena 29 mars 1995 Londres, Royaume-Uni, Brixton Academy 30 mars 1995 Londres, Royaume-Uni, Brixton Academy 31 mars 1995 Londres, Royaume-Uni, Brixton Academy 02 avril 1995 Birmingham, Royaume-Uni, Aston Villa Leisure Centre 03 avril 1995 Manchester, Royaume-Uni, Labatts Apollo 04 avril 1995 Manchester, Royaume-Uni, Labatts Apollo 05 avril 1995 Manchester, Royaume-Uni, Labatts Apollo 06 avril 1995 Edinburgh, Royaume-Uni, Edinburgh Playhouse 07 avril 1995 Edinburgh, Royaume-Uni, Edinburgh Playhouse 09 avril 1995 Glasgow, Royaume-Uni, Hall 3 10 avril 1995 Belfast, Royaume-Uni, King's Hall 11 avril 1995 Dublin, Irlande, The Point Depot	**1996** 84 concerts : États-Unis, Canada, Europe occidentale (surtout en Scandinavie. Il joue dans la ville libre de Christiania au centre de Copenhague les 23 et 24 juillet). **Amérique du Nord** 13 avril 1996 Madison, NJ, Simon Forum Athletic Center 14 avril 1996 New Haven, CT, Palace Theater 16 avril 1996 Springfield, MA, Symphony Hall 17 avril 1996 Burlington, VT, Patrick Gymnasiu 17 avril 1996 Burlington, VT, Patrick Gymnasium 18 avril 1996 Providence, RI, The Strand 19 avril 1996 Portland, ME, State Theater 20 avril 1996 Portland, ME, State Theater 21 avril 1996 Portland, ME, State Theater 22 avril 1996 Orono, ME, Hutchins Concert Hall 23 avril 1996 Orono, ME, Hutchins Concert Hall 26 avril 1996 Montréal, QC, Canada, Verdun Auditorium 27 avril 1996 Toronto, ON, Canada Concert Hall 28 avril 1996 Toronto, ON, Canada Concert Hall 30 avril 1996 Syracuse, NY, Landmarsk Theater 03 mai 1996 Lewisburg, PA, University Fieldhouse 1er mai 1996 Poughkeepsie, NY, Mid-Hudson Civic Center 04 mai 1996 Richmond, VA, Classic Amphitheater 05 mai 1996 Atlanta, GA, Miller Lite Stage 07 mai 1996 Louisville, KY, The Palace 08 mai 1996 Columbus, OH, The Palace 10 mai 1996 Erie, PA, Warner Theatre 11 mai 1996 Buffalo, NY, Houston Gym 12 mai 1996 London, Canada, ON, Alumni Hall 14 mai 1996 Ann Arbor, MI, Michigan Theater 16 mai 1996 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre 17 mai 1996 Cleveland, OH, Nautica Stage 18 mai 1996 Burgettstown, PA, Coca Cola Star Lake Amphitheater 11 mai 1996 Buffalo, NY, Houston Gym **Europe** 15 juin 1996 Aarhus, Danemark, Tangkrogen 17 Juin 1996 Berlin, Allemagne, Tempodrome 19 juin 1996 Frankfurt, Allemagne, Alte Oper 20 juin 1996 Utrecht, Pays-Bas, Muziekcentrum Vredenbur 21 juin 1996 Utrecht, Pays-Bas, Muziekcentrum Vredenburg

Amérique du Nord

10 mai 1995 San Diego, CA, Embarcadero Amphitheater
12 mai 1995 Las Vegas, NV, The Joint
13 mai 1995 Las Vegas, NV, The Joint
15 mai 1995 Palm Desert, CA, McCallum Theatre
17-19 mai 1995 Los Angeles, CA, Hollywood Palladium Theater
20 mai 1995 Santa Barbara, C,A Santa Barbara County Bowl
22 mai 1995 San Francisco, CA, The Warfield Theate
23 mai 1995 San Francisco, CA, The Warfield Theater
25 mai 1995 Berkeley, CA, Berkeley Community Theatre
26 mai 1995 Berkeley, CA, Berkeley Community Theatre
27 mai 1995 Monterey, CA, Laguna Seca Daze
28 mai 1995 Reno, NV, Reno Hilton Theater
30 mai 1995 Eugene, OR, The Hult Center for The Performing Arts
31 mai 1995 Eugene, OR, The Hult Center for The Performing Arts
02 Juin 1995 Seattle, WA, Paramount Theater
03 Juin 1995 Seattle, WA, Paramount Theater
04 Juin 1995 Seattle, WA, Paramount Theater
06 Juin 1995 Portland, OR, Schnitzer Concert Hall
07 Juin 1995 Spokane, WA, Riverfront Park
15 Juin 1995 Highgate, VT, Franklin County Airport
16 Juin 1995 Boston, MA, Harborlights Pavilion
18 Juin 1995 East Rutherford, NJ, Giants Stadium
19 Juin 1995 East Rutherford, NJ, Giants Stadium
21 Juin 1995 Philadelphie, PA, Theater of Living Arts
22 Juin 1995 Philadelphie, PA, Theater of Living Arts
24 Juin 1995 Washington, DC RFK Stadium
25 Juin 1995 Washington, DC, RFK Stadium

Europe

29 Juin 1995 Oslo, Norvège, Spektrum
1erJuillet 1995 Roskilde, Danemark, Dyrskuepladsen
02 Juillet 1995 Hambourg, Allemagne, Stadtpark
03 Juillet 1995 Hanovre, Allemagne, Musik Halle
04 Juillet 1995 Berlin, Allemagne, Tempodrome
07 Juillet 1995 Glachau, Allemagne, Freileichtbühne
08 Juillet 1995 Munich, Allemagne, Terminal 1
10 Juillet 1995 Stuttgart, Allemagne, Beethovensaal
12 Juillet 1995 Dortmund, Allemagne, Westfalenhalle
14 Juillet 1995 Stratford-upon-Avon, Royaume-Uni, Long Marsston Airfield
16 juillet 1995 Bilbao, Espagne, Plaza De Toros
19 juillet 1995 Madrid, Espagne, Sala La Riviera
20 juillet 1995 Carthagène, Espagne, Puerto Deportivo de Cartagena
21 juillet 1995 Valence, Espagne, Velodromo
24 juillet 1995 Barcelone, Espagne, El Pueblo Espanol
25 juillet 1995 Saragosse, Espagne, Pilazio Deportes Principal Phillip
27 juillet 1995 Montpelier, France, Espace Grammont
28 juillet 1995 Vienne, France, Theatre Romain Antique
30 juillet 1995 Nyon, Suisse, Paleo Festival

Amérique du Nord

02 septembre 1995 Cleveland, OH, Rock and Roll Hall of Fame
23 septembre 1995 Fort Lauderdale, FL, The Edge
22 juin 1996 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
24 juin 1996 Differdange, Luxembourg, Hall Omnisports
26 juin 1996 Liverpool, Royaume-Uni, Empire
27 juin 1996 Liverpool, Royaume-Uni, Empire
29 juin 1996 Londres, Royaume-Uni, Hyde Park
1erjuillet 1996 Münster, Allemagne, MünsterHalle Münsterland
02 juillet 1996 Mannheim, Allemagne, Mozartsaal im Rosengarden
03 juillet 1996 Constance, Allemagne, Grosses Zelt
05 juillet 1996 Ferrare, Italie, Piazza Municipale
07 juillet 1996 Pistoia, Italie, Piazza Duomo
08 juillet 1996 Passariano, Italie, Villa Manin
09 juillet 1996 Salzburg, Autriche, Sporthalle Alpenstrasse
10 juillet 1996 Tambach, Allemagne, Schloss Tambach
12 juillet 1996 Magdeburg, Allemagne, Stadthalle
13 juillet 1996 Hambourg, Allemagne, Bahrenfeld-Trabrennbahn
14 juillet 1996 Cottbus, Allemagne, Stadthalle
18 juillet 1996 Oslo, Norvège Spektrum
19 juillet 1996 Molde, Norvège, Romsdalsmuseet
21 juillet 1996 Pori, Finlande, Kirjurinluoto
23 juillet 1996 Copenhague, Danemark, Den Grå Hal
24 juillet 1996 Copenhague, Danemark, Den Grå Hal
25 juillet 1996 Malmö, Suède, Slottsmöllan
27 juillet 1996 Stockholm, Suède, Lida Friluftsgård

Amérique du Nord

03 août 1996 Atlanta, GE, Georgia House of Blues
04 août 1996 Atlanta, GE, Georgia House of Blues
17 octobre 1996 San Luis Obispo, CA, Cal Poly Rec Center
19 octobre 1996 Jean, NV, Star of The Desert Arena
20 octobre 1996 Mesa, AZ, Mesa Amphitheater
21 octobre 1996 Tucson, AZ, Centennial Hall
23 octobre 1996 Albuquerque, NM, Kiva Auditorium
25 octobre 1996 Dallas, TX, Bronco Bowl
26 octobre 1996 Austin, TX, Austin Music Hall
27 octobre 1996 Austin, TX, Austin Music Hall
29 octobre 1996 Oklahoma City, OK, Civic Center Music Hall
30 octobre 1996 Shreveport, LA, Municipal Auditorium
1ernovembre 1996 Tupelo, MS, Tupelo Coliseum Arena
02 novembre 1996 Birmingham, AL, Alabama Theater
03 novembre 1996 Chattanooga, TN, Soldiers and Sailors Memorial Auditorium
04 novembre 1996S partanburg, SC, Memorial Auditorium Theater
06 novembre 1996Charleston, WV, Municipal Auditorium
07 novembre 1996 Dayton, OH, Memorial Hall
09 novembre 1996 Milwaukee, WI, Eagles Ballroom
10 novembre 1996 Mankato, MN, Civic Center Arena
12 novembre 1996 Dubuque, IA, Five Flags Center Arena
13 novembre 1996 Madison, WI, Dane County Memorial Coliseum
15 novembre 1996 Columbia, MO, Stephens Auditorium

27 septembre 1995 Fort Myers, FL, Lee Civic Center 28 septembre 1995 Fort Lauderdale, FL, Sunrise Music Center 29 septembre 1995 Fort Lauderdale, FL, Sunrise Music Center 30 septembre 1995 Tampa, FL, Sundome 02 octobre 1995 Fort Pierce, FL, St. Lucie County Civic Center 05 octobre 1995 Orlando, FL, University Of Central Florida Arena 06 octobre 1995 Jacksonville, FL, Riverview Music Arena 07 octobre 1995 Charleston, SC, King Street Palace 09 octobre 1995 Savannah, GA, The Johnny Mercer Theater 10 octobre 1995 Augusta, GA, Bell Auditorium 11 octobre 1995 Atlanta, GA, The Fox Theater 12 octobre 1995 Dothan, AL, Dothan Civic Center 14 octobre 1995 Biloxi, MS, Mississippi Coast Coliseum 15 octobre 1995 Thibodaux, LA, Thibodaux Civic Center 16 octobre 1995 New Orleans, LA, McAlister Auditorium 18 octobre 1995 Birmingham, AL, Alabama Theatre 19 octobre 1995 Memphis, TN, Mud Island Amphitheatre 24 octobre 1995 Minneapolis, MN, Target Center 25 octobre 1995 Rockford, IL, Coronado Theater 26 octobre 1995 Bloomington, IN, Auditorium 27 octobre 1995 St. Louis, MO, American Theater 29 octobre 1995 Springfield, MO, Juanita K. Hammons Hall for The Performing Art 30 octobre 1995 Little Rock, AR, Robinson Auditorium 1er novembre 1995 Houston, TX, Music Hall 03 novembre 1995 San Antonio, TX, Majestic Theater 04 novembre 1995 Austin, TX, Austin Music Hall 05 novembre 1995 Austin, TX, Austin Music Hall 7 novembre 1995 Dallas, TX, Dallas Music Complex 9 novembre 1995 Phoenix, AZ, Symphony Hall 10 novembre 1995 Las Vegas, NV, The Joint 11 novembre 1995 Las Vegas, NV, The Joint 07 décembre 1995 Danbury, CT, O'Neill Center 08 décembre 1995 Worcester, MA, Worcester Auditorium 09 décembre 1995 Boston, MA, The Orpheum Theatre 10 décembre 1995 Boston, MA, The Orpheum Theatre 11 décembre 1995 New York, NY, The Beacon Theatre 13 décembre 1995 Bethlehem, PA, Stabler Arena 14 décembre 1995 New York, NY, The Beacon Theatre 15 décembre 1995 Philadelphie, PA, Electric Factory 16 décembre 1995 Philadelphie, PA, Electric Factory 17 décembre 1995 Philadelphie, PA, Electric Factory	16 novembre 1996 Davenport, IA, Adler Theater 17 novembre 1996 Bloomington, IN, Auditorium 19 novembre 1996 Kalamazoo, MI, Wings Stadium 20 novembre 1996 East Lansing, MI, MSU Auditorium 21 novembre 1996 Ann Arbor, MI, Hill Auditorium 22 novembre 1996 South Bend, IN, Morris Civic Auditorium 23 novembre 1996 Akron, OH, E.J. Thomas Performing Arts Hall

1997	**1998**
93 concerts[1201] : Japon, États-Unis, Canada, Europe occidentale dont le concert au 23 e	110 concerts : États-Unis, Europe occidentale et orientale, Australie, Nouvelle-

[1201] Année troublée par l'hospitalisation pour des problèmes cardiaques.

congrès Eucharistique de Bologne devant Jean Paul II le 27 septembre.

Japon

13 février 1997 Kurashiki, Kurashiki Shimin Kaikan
14 février 1997 Fukuoka, Sun Palace
16 février 1997 Nagoya, Century Hall
17 février 1997 Osaka, Festival Hall
18 février 1997 Osaka, Festival Hall
20 février 1997 Sendai, Sun Palace
22 février 1997 Akita, Kenmin Kaikan
24 février 1997 Sapporo, Kosei Nenkin Kaikan
9-11 Février 1997 Tokyo, Hall "A"

Amérique du Nord

31 mars 1997 St. John's, Canada, St. John's Memorial Stadium
01 avril 1997 St. John's, Canada, St. John's Memorial Stadium
05 avril 1997 Moncton, Canada, Moncton Coliseum
06 avril 1997 Halifax, Canada, Metro Centre
07 avril 1997 Fredericton, Canada, Aitken Center
08 avril 1997 Saint John, Canada, Harbor Station
09 avril 1997 Bangor, ME, Bangor Auditorium
10 avril 1997 Portland, ME, Sullivan Gym
11 avril 1997 Durham, NH, Whittemore Center
12 avril 1997 Waltham, MA, The Charles A. Dana Center
13 avril 1997 Wayne, NJ, Recreation Center
15 avril 1997 Northampton, MA, John M. Greene Hall
17 avril 1997 Providence, RI, Meehan Auditorium
18 avril 1997 Albany, NY, Recreation and Convocation Center
19 avril 1997 Hartford, CT, Sports Center
20 avril 1997 West Long Branch, NJ, William T. Boylan Gymnasium
22 avril 1997 Indiana, PA, Fisher Auditorium
24 avril 1997 Utica, NY, Stanley Performing Arts Center
25 avril 1997 Olean, NY, Reilly Center Arena
27 avril 1997 Boalsburg, PA, Tussey Mountain Amphitheatre
28 avril 1997 Wheeling, WV, Capitol Music Hall
29 avril 1997 Muncie, IN, Emens Auditorium
1er mai 1997 Evansville, IN, Vanderburgh Auditorium
02 mai 1997 Memphis, TN, Tom Lee Stage
03 mai 1997 Huntsville, AL, The Plaza
03 août 1997 Lincoln, NH, Loon Mountain
04 août 1997 Lenox, MA, Tanglewood Music Shed
05 août 1997 Montréal, QC, Canada Du Maurier Stadium
07 août 1997 Toronto, ON, Canada Molson Amphitheatre
08 août 1997 Syracuse, NY, Darien Lake Performing Arts Center
09 août 1997 Burgettstown, PA, Coca Cola Star Lake Amphitheater
10 août 1997 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
12 août 1997 Scranton, PA, Montage Mountain Performing Arts Center
13 août 1997 Hershey, PA, Star Pavilion
15 août 1997 Holmdel, NJ, PNC Bank Arts Center
16 août 1997 Mansfield, MA, Great Woods Performing Arts Center
17 août 1997Wantagh, NY, Jones Beach Theater

Zélande, Brésil, Argentine Chili (certaines parties de la tournée sont partagées avec Joni Mitchell et Van Morrison).

Amérique du Nord

13 janvier 1998 New London, CT, Garde Arts Center
14 janvier 1998 New London, CT, Garde Arts Center
16-18 janvier 1998 New York, NY, The Theater at Madison Square Garden
20 janvier 1998 New York, NY, The Theater at Madison Square Garden
23-24 janvier 1998 Boston, MA, Fleet Center
27 janvier 1998 Poughkeepsie, NY, Mid-Hudson Arena
28 janvier 1998 Syracuse, NY, Landmarsk Theater
30 janvier 1998 Brookville, NY, Tilles Center
31 janvier 1998 Atlantic City, NJ, Marsk G. Etess Arena
1er février 1998 Newark, NJ, Prudential Hall
02 février 1998 Springfield, MA, Symphony Hall
14 février 1998 Cleveland, OH, Public Hall
15 février 1998 Toledo, OH, John F. Savage Hall
17 février 1998 St. Louis, MO, The Fox Theater
19 février 1998 Cincinnati, OH, Cincinnati Gardens
20 février 1998 Bristol, TN, Viking Hall
22 février 1998 Fairfax, VA, Patriot Center
30-31 mars 1998 Miami Beach, FL, Cameo Theater

Amérique du Sud

04 avril 1998 Buenos Aires, Argentine, River Plate Stadium
05 avril 1998 Buenos Aires, Argentine, River Plate Stadium
07 avril 1998 Porto Alegre, Brésil, Bar Opinião
11 avril 1998 Rio de Janeiro, Brésil, Sambodromo
13 avril 1998 Sao Paulo, Brésil, Athletic Track
15 avril 1998 Santiago, Chili, Teatro Monumental

Amérique du Nord

13 mai 1998 Vancouver, Canada, BC, The Rage
14 mai 1998 Vancouver, Canada, BC, General Motors Arena
16 mai 1998 George, WA, The Gorge Amphitheatre
17 mai 1998 George, WA, The Gorge Amphitheatre
19 mai 1998 San Jose, CA, San Jose Arena
21 mai 1998 Los Angeles, CA, Pauley Pavilion
22 mai 1998 Los Angeles, CA, Pauley Pavilion
23 mai 1998 Anaheim, CA, Arena

Europe

30 mai 1998 Eifel, Allemagne, Nürburgring
31 mai 1998 Nuremberg, Allemagne, Center Stage
02 juin 1998 Leipzig, Allemagne, Messehalle
03 juin 1998 Berlin, Allemagne, Waldbühne
04 juin 1998 Rostock, Allemagne, Stadthalle
06 juin 1998 Malmö, Suède, Sibbarps strand
07 juin 1998 Oslo, Norvège, Frognerbadet
09 juin 1998 Stockholm, Suède, Globe Arena
10 juin 1998 Göteborg, Suède, Scandinavium
11 juin 1998 Copenhague, Danemark, Forum
12 juin 1998 Hambourg, Allemagne, Stadtpark
14 juin 1998 Brême, Allemagne, Stadthalle
15 juin 1998 Rotterdam, Pays-Bas, Sportpaleis Ahoy
16 juin 1998 Essen, Allemagne, Grugahalle
17 juin 1998 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
19 juin 1998 Belfast, Royaume-Uni, Botanic Gardens

18 août 1997 Wallingford, CT, Oakdale Theater
20 août 1997 Philadelphie, PA, Mann Music Center
22 août 1997 Virginia Beach, VA, GTE Amphitheater
23- 24 août 1997 Vienna, VA, Filene Center
26 août 1997 Cuyahoga Falls, OH, Blossom Music Center
27 août 1997 Noblesville, IN, Deer Creek Music Center
28 août 1997 Tinley Park, IL, World Music Theatre
29 août 1997 St. Paul, MN, Midway Stadium
31 août 1997 Kansas City, MO, Main Stage
24 octobre 1997 Starkville, MS, Humphrey Coliseum
25 octobre 1997 Jackson, MS, Thalia Marsa Hall
26 octobre 1997Mobile, AL, Mobile Civic Center Arena
28 octobre 1997Athens, GA, Exhibition Hall
29-30 octobre 1997Athens, GA, Exhibition Hall
30 octobre 1997 Columbus, GA, Columbus Civic Center
31 octobre 1997 Tuscaloosa, AL, Coleman Coliseum

Europe

1er-02 octobre 1997 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre
03 octobre 1997 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena
05 octobre 1997 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena

Amérique du Nord

1ernovembre 1997 Asheville, NC, Thomas Wolfe Auditorium
02 novembre 1997 Columbia, SC, Township Auditorium
04 novembre 1997 Knoxville, TN, Civic Auditorium
05 novembre 1997 Huntington, WV, Huntington Civic Center Arena
07 novembre 1997 Columbus, OH, Veterans Memorial Auditorium
08 novembre 1997 Dayton, OH, Dayton Hara Arena
09 novembre 1997 Bloomington, IN, Auditorium
11 novembre 1997 Lisle, IL, Dan and Ada Rice Athletic Center
12 novembre 1997 Milwaukee, WI, Eagles Ballroom
01-02 décembre 1997 Atlanta, G.A, Roxy
04-05 décembre 1997 Washington, DC,9:30 Club
08 décembre 1997 New York, NY, Irving Plaza
09 décembre 1997 Boston, MA, Avalon
10-11 décembre 1997 Philadelphie, PA, Trocadero
14- 15 décembre 1997 Chicago, IL, Metro
16- 20 décembre 1997 Los Angeles, CA, El Rej Theater.

20 juin 1998 Newcastle, Royaume-Uni, Newcastle Arena
21 juin 1998 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Center
23 juin 1998 Sheffield, Royaume-Uni, The Arena
24 juin 1998 Birmingham, Royaume-Uni, National Exhibition Center
25 juin 1998 Manchester, Royaume-Uni, NY, NEX Arena
26 juin 1998 Roskilde, Danemark, Dyrskuepladsen
27 juin 1998 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena
28 juin 1998 Glastonbury, Royaume-Uni, Pyramid Stage
30 juin 1998 Paris, France, Le Zénith
01 juillet 1998 Dijon, France, The Forum
03 juillet 1998 Montreux, Suisse, Stravinsky Hall
04 juillet 1998 Villafranca, Italie, Castello Scaligero
05 juillet 1998 Rome, Italie, La Scalinata
06 juillet 1998 Lucques, Italie, Piazza Napoleone
09 juillet 1998 Turin, Italie, Collegno Pellerossa Festival
11 juillet 1998 Escalarre, Espagne, Unifdentified Venue
12 juillet 1998 Frauenfeld, Suisse, Racetrack

Australie

19 août 1998 Melbourne, Mercury Lounge
21 août 1998 Melbourne, Melbourne Park
22 août 1998 Melbourne, Melbourne Park
24 août 1998 Adelaide, Adelaide Entertainment Centre
26 août 1998 Perth, Burswood Dome
28 août 1998 Darwin, Darwin Amphitheatre
30 août 1998 Townsville, Townsville Breakwater Entertainment Centre
01 septembre 1998 Brisbane, Entertainment Center
03 septembre 1998Sydney, Entertainment Centre
04-05 septembre 1998 Wollongong, Entertainment Centre

Nouvelle-Zélande

07-08 septembre 1998 Auckland, North Shore Event Centre
10 septembre 1998 Wellington, Queens Wharf Event Centre
12 septembre 1998 Christchurch, Westpac Trust Entertainment Centre

Amérique du Nord Hawaï

17 septembre 1998 Maui, HI, Alexander and Baldwin Amphitheater
19 septembre 1998 Honolulu, HI, Arthur L. Andrews Outdoor Theatre
22 septembre 1998 Puyallup, WA, Grandstand
23 septembre 1998 Portland, OR, Rose Garden Arena
24 septembre 1998 Eugene, OR, McArthur Court
25 septembre 1998 Concord, CA, Concord Pavilion
26 septembre 1998 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheater
27 septembre 1998 Reno, NV, Reno Hilton Theater
15 octobre 1998 Calgary, AB, Canada Olympic Saddledome
16 octobre 1998 Edmonton, AB, Canada Edmonton Coliseum

	18 octobre 1998 Saskatoon, SK, Canada Saskatchewan Place 20 octobre 1998 Regina, SK, Canada Agridome 21 octobre 1998 Winnipeg, MB, Canada Winnipeg Arena 22 octobre 1998 Duluth, MN, Duluth Entertainment & Convention Center 23 octobre 1998 Minneapolis, MN, Target Center 25 octobre 1998 Chicago, IL, United Center 26 octobre 1998 Indianapolis, IN, Marsket Square Arena 28 octobre 1998 Auburn Hills, MI, The Palace 29 octobre 1998 Toronto, ON, Canada, Maple Leaf Gardens 30 octobre 1998 Ottawa, ON, Canada Corel Centre 1ernovembre 1998 New York, NY, Madison Square Garden 02 novembre 1998 Syracuse, NY, Onondaga County War Memorial Auditorium 03 novembre 1998 Rochester, NY, Blue Cross Arena 05 novembre 1998 College Park, MD, Cole Field Hous 07 novembre 1998 Atlanta, GA, Alexander Memorial Coliseum

1999 119 concerts : États-Unis (tournée avec Paul Simon), Europe.	**2000** 111 concerts : États-Unis, Europe occidentale.
26 janvier 1999 Fort Myers, FL, Everblades Arena 28 janvier 1999 Fort Lauderdale, FL, National Car Rental Center 29 janvier 1999 Daytona Beach, FL, Ocean Center 30 janvier 1999 Tampa, FL, Ice Palace 02 février 1999 Pensacola, FL, Pensacola Civic Center 03 février 1999 New Orleans, LA, Nat Kiefer UNO Lakefront Arena 05 février 1999 Memphis, TN, New Daisy Theater 06 février 1999Nashville, TN, Municipal Auditorium 07 février 1999 Birmingham, AL, Boutwell Auditorium 09 février 1999 Dayton, OH, Ervin J. Nutter Center 10 février 1999 Columbus, OH, Veterans Memorial Auditorium 12 février 1999 Carbondale, IL, S.I.U. Arena 13 février 1999 Normal, IL, Redbird Arena 14 février 1999 South Bend, IN, Joyce Center 15 février 1999 Grand Rapids, MI, Van Andel Arena 17 février 1999 Cleveland, OH, CSU Convocation Center 18 février 1999 Bethlehem, PA, Stabler Arena 19 février 1999 Binghamton, NY, Broome County Forum 20 février 1999 Lake Placid, NY, Olympic Center 22 février 1999 Troy, NY, RPI Fieldhouse 23 février 1999 Buffalo, NY, Marsine Midland Arena. Buffalo 24 février 1999 Amherst, MA, Mullins Center 25 février 1999 Portland, ME, Cumberland County Civic Center 27 février 1999 Atlantic City, NJ, Copa Room 01 mars 1999 Las Vegas, NV, Club Rio	**Amérique du Nord** 10 mars 2000 Anaheim, CA, Sun Theatre 11 mars 2000 San Luis Obispo, CA, Rec Center. Cal Poly University 12 mars 2000 Bakersfield, CA, Bakersfield Centennial Garden 14 mars 2000 Visalia, CA, Visalia Convention Center 15-16 Mars 2000 Santa Cruz, CA, Civic Auditorium 17 Mars 2000 Reno, NV, Reno Hilton Theater 19 Mars 2000 Pocatello, ID, Holt Arena 20 mars 2000 Nampa, ID, Idaho Center Arena 21 mars 2000 Pullman, WA, Beasley Performing Arts Coliseum 22 mars 2000 Missoula, MT, Harry Adams Event Center, 24 mars 2000 Bozeman, MT Brick Breeden Field House 25 mars 2000 Billings, MT, Shrine Auditorium 26 mars 2000 Casper, WY, Casper Events Center 27 mars 2000 Rapid City, SD, Rushmore Plaza Civic Center 29 mars 2000 Bismarsck, ND, Civic Center 30 mars 2000 Fargo, ND, Civic Memorial Auditorium 31 mars 2000 Rochester, MN, Taylor Arena 1er avril 2000 Sioux Falls, SD, Sioux Falls Arena 03 avril 2000 Cedar Rapids, IA, Five Seasons Center 04 avril 2000 Omaha, NE, Omaha Civic Arena 05 avril 2000 Salina, KS Bicentennial Center Arena 06 avril 2000 Denver, CO, Fillmore Auditorium **Europe** 06 mai 2000 Zurich, Suisse, Hallenstadion

02 mars 1999 Las Vegas, NV, House Of Blues

Europe

07 avril 1999 Lisbonne, Portugal, Pavilhão do Atlântico
08 avril 1999 Porto, Portugal, Colisio Oporto
09 avril 1999 Santiago de Compostelle, Espagne, Pavillón Multiusos do Sar
10 avril 1999 Gijon, Espagne, Teatro Jovellanos
11 avril 1999 San Sebastian, Espagne, Velodromo
13 avril 1999 Santander, Espagne, Sala Ataulfo Argenta
14 avril 1999 Madrid, Espagne, Palacio de deportes de la Comunidad de Madrid
15 avril 1999 Valence, Espagne, Velódromo Luis Puig
17 avril 1999 Málaga, Espagne, La Malagueta Bull Ring
18 avril 1999 Grenade, Espagne, Palacio Municipal de Deportes
19 avril 1999 Murcia, Espagne, Narciso Yepes Hall
21 avril 1999 Saragosse, Espagne, Pabellón Príncipie Felipe
22 avril 1999 Barcelone, Espagne, Palau Municipal dels Esports.
23 avril 1999 Marseille, France, Le Dome
25 avril 1999 Zurich, Suisse, Hallenstadion
27 avril 1999 Linz, Autriche, Sporthalle
28 avril 1999 Ljubljana, Slovénie, Hala Tivoli
29 avril 1999 Graz, Autriche, Eishalle
30 avril 1999 Vienne, Autriche, Stadthalle
01 mai 1999 Ischgl, Autriche, The Idalpe
02 mai 1999 Munich, Allemagne, Olympiahalle

Amérique du Nord

05 juin 1999 Denver, CO, Fillmore Auditorium
06 juin 1999 Colorado Springs, CO, World Arena
07 juin 1999 Denver, CO, McNichols Arena
09 juin 1999 Salt Lake City, UT, Delta Center
11 juin 1999 Vancouver, Canada, BC, General Motors Arena
12 juin 1999 Portland, OR, Rose Garden Arena
13 juin 1999 George, WA, The Gorge Amphitheatre
14 juin 1999 Eugene, OR, EMU Ballroom
16 juin 1999 Sacramento, CA, ARCO Arena
18 juin 1999 Concord, CA, Concord Pavilion
19 juin 1999 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheater
20 juin 1999 Anaheim, CA, Arrowhead Pond of Anaheim
22 juin 1999 Los Angeles, CA, Hollywood Bowl
25 juin 1999 Chula Vista, CA, Coors Amphitheatre
26 juin 1999 Las Vegas, NV, Garden Arena
27 juin 1999 Phoenix, AZ, Blockbuster Desert Sky Pavillion
02 juillet 1999 Minneapolis, MN, Canterbury Park
03 juillet 1999 Duluth, MN, Bayside Festival Park
04 juillet 1999 Milwaukee, WI, Marscus Amphitheatre
06 j1uillet 1999 Detroit, MI, Saint Andrews Hall
07 juillet 1999 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
09 juillet 1999 Tinley Park, IL, World Music Theatre
10 Juillet 1999 Marsyland Heights, MO, Riverport Amphitheatre
11 juillet 1999 Cincinnati, OH, Bogart's
08 mai 2000 Stuttgart, Allemagne, Hanns Marstin Schleyerhalle
09 mai 2000 Oberhausen, Allemagne, Arena
11 mai 2000 Cologne, Allemagne, Kölnarena
12 mai 2000 Hanovre, Allemagne, Stadionsporthalle
13 mai 2000 Lund, Suède, Olympen
14 mai 2000 Göteborg, Suède, Scandinavium
16 mai 2000 Helsinki, Finlande, Hartwall Areena
18 mai 2000 Stockholm, Suède, Globe Arena
19 mai 2000 Oslo, Norvège, Spektrum
21 mai 2000 Horsens, Danemark, NYA Theatre
23 mai 2000 Berlin, Allemagne, Arena
24 mai 2000 Dresden, Allemagne, Freileichtbühne Juinge Garde
25 mai 2000 Regensburg, Allemagne, Donauarena
27 mai 2000 Modène, Italie, Piazza Grande
28 mai 2000 Milan, Italie, Palavobis
30 mai 2000 Florence, Italie, Palasport
31 mai 2000 Ancone, Italie, Palarossini
2 juin 2000 Cagliari, Italie, Molo Ichnusa

Amérique du Nord

15 Juin 2000 Portland, OR, Roseland Theater
16 Juin 2000 Portland, OR, Portland Meadows
17-18 juin 2000 George, WA, The Gorge Amphitheatre
20 juin 2000 Medford, OR, Jackson County Expo Hall
21 juin 2000 Marsysville, CA, Sacramento Valley Amphitheater
23 juin 2000 Concord, CA, Chronicle Pavilion
24 juin 2000 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheater
25 juin 2000 Reno, NV, Reno Hilton Theater
27 juin 2000 Las Vegas, NV, House of Blues
29 juin 2000 Irvine, CA, Irvine Meadows Amphitheater
30 juin 2000 Ventura, CA, Seaside Park
01 juillet 2000 Del Mars, CA, Grandstand
03 juillet 2000 Albuquerque, NM, Mesa Del Sol Amphitheater
06 juillet 2000 Oklahoma City, OK, The Zoo Amphitheatre
07 juillet 2000 Bonner Springs, KS, Sandstone Amphitheater
08 juillet 2000 Marsyland Heights, MO, Riverport Amphitheatre
09 juillet 2000 Noblesville, IN, Deer Creek Music Center
11 juillet 2000 Cincinnati, OH, Riverbend
12 juillet 2000 Moline, IL, The Marsk of the Quad Cities
14 juillet 2000 Minneapolis, MN, Target Center
15 juillet 2000 East Troy, WI, Alpine Valley Music Theatre
16 juillet 2000 Clarkston, MI, Pine Knob Music Theatre
18 juillet 2000 Toronto, ON, Molson Amphitheatre
19 juillet 2000 Canandaigua, NY, Finger Lakes Performing Arts Center
21 juillet 2000 Hartford, CT, Meadows Music Theater
22 juillet 2000 Mansfield, MA, Tweeter Center For The Performing Arts
23 juillet 2000 Saratoga Springs, NY, Saratoga Performing Arts Center

13 juillet 1999 Virginia Beach, VA, GTE Amphitheater
14 juillet 1999 Raleigh, NC, All-Tel Pavilion At Walnut Creek. Raleigh
16 juillet 1999 Stone Ridge, VA, Nissan Pavillion
17 juillet 1999 Camden, NJ, Sony Music Entertainment Center
18 juillet 1999 Burgettstown, PA, Coca Cola Star Lake Amphitheater
20 juillet 1999 Albany, NY, Pepsi Arena
22-23 juillet 1999 Mansfield, MA, Tweeter Center for The Performing Arts
24 juillet 1999 Hartford, CT, Meadows Music Theater
26 juillet 1999 New York, NY, Tramps
27 juillet 1999 New York, NY, 0Madison Square Garden
28 juillet 1999 Holmdel, NJ, PNC Bank Arts Center
30-31 juillet 1999 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
02 septembre 1999 West Palm Beach, FL, Coral Sky Amphitheatre
04 septembre 1999 Atlanta, GA, Troy G. Chastain Memorial Park Amphitheatre
05 septembre 1999 Charlotte, NC, Blockbuster Pavilion
08 septembre 1999 Antioch, TN, First American Music Center
09 septembre 1999 Noblesville, IN, Deer Creek Music Center
11 septembre 1999 Memphis, TN, The Pyramid
12 septembre 1999 Lafayette, LA, The Cajuin dome
15 septembre 1999 Austin, TX, Special Events Center
17 septembre 1999 Houston, TX, The Cynthia Woods Mitchell Pavilion
18 septembre 1999 Dallas, TX, Starplex Amphitheatre
26 octobre 1999 Chicago, IL, Park West
27 octobre 1999 Champaign, IL, Assembly Hall
29 octobre 1999 Oxford, OH, Millett Assembly Hall
30 octobre 1999 Milwaukee, WI, Milwaukee Arena
31 octobre 1999 Chicago, IL, University of Illinois Conference Center Pavilion
02 novembre 1999 East Lansing, MI, Breslin Student Events Center
03 novembre 1999 Columbus, OH, Value City Arena
05 novembre 1999 Pittsburgh, PA, Civic Arena
06 novembre 1999 State College, PA, Bryce Jordan Center
08 novembre 1999 Baltimore, MD, Baltimore Arena
09 novembre 1999 Philadelphie, PA, The Forum at Apollo
10 novembre 1999 New Haven, CT, Veterans Memorial Coliseum
11 novembre 1999 Augusta, ME, Civic Center
13 novembre 1999 East Rutherford, NJ, Continental Airlines Arena
14 novembre 1999 Worcester, MA, Centrum Arena
15 novembre 1999 Ithaca, NY, Barton Hall
17 novembre 1999 Durham, NH, 0Wittemore Center
18 novembre 1999 Amherst, MA, Mullins Center
19 novembre 1999 Atlantic City, NJ, Copa Room
20 novembre 1999 Newark, DE, Bob Carpenter Center

25 juillet 2000 Scranton, PA, Coors Light Amphitheatre
26 juillet 2000 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
28 juillet 2000 Camden, NJ, E-Centre
29 juillet 2000 Columbia, MD, Marsjorie Merriweather Post Pavilion
30 juillet 2000 Stanhope, NJ, Waterloo Village

Europe

14 septembre 2000 Dublin, Irlande, The Point Depot
13 septembre 2000 Dublin, Irlande, Vicar Street
16 septembre 2000 Aberdeen, Royaume-Uni, Aberdeen Exhibition & Conference Centre
17 septembre 2000 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Center
19 septembre 2000 Newcastle, Royaume-Uni, Newcastle Arena
20 septembre 2000 Birmingham, Royaume-Uni, National Exhibition Center
22 septembre 2000 Sheffield, Royaume-Uni, Sheffield Arena
23 septembre 2000 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena
24-25 septembre 2000 Portsmouth, Royaume-Uni, Guildhall
27 septembre 2000 Rotterdam, Pays-Bas, Sportpaleis Ahoy
28 septembre 2000 Hambourg, Allemagne, Alsterdorfer Sporthalle
29 septembre 2000 Francfort, Allemagne, Menuhin Saal
01 octobre 2000 Münster, Allemagne, MünsterHalle Münsterland
02 octobre 2000 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
03 octobre 2000 Paris, France, Le Zénith
05-06 octobre 2000 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena

Amérique du Nord

29 octobre 2000 Madison, WI Kohl Center
31 octobre 2000 Evanston, IL Welsh Ryan McGaw Hall
01 Novembre 2000 Bloomington, IN Auditorium
02 Novembre 2000 West Lafayette, IN The Edward C. Elliott Hall of Music
04 Novembre 2000 Oxford, OH John D. Millett Hall
05 Novembre 2000 Ann Arbor, MI Hill Auditorium
06 Novembre 2000 Pittsburgh, PAA.J. Palumbo Center
08 novembre 2000 Bethlehem, PA Stabler Arena
10 novembre 2000 Boston, MA Armory
11 novembre 2000 Lowell, MA Paul E. Tsongas Arena
12 novembre 2000 South Kingston, RI Keaney Auditorium
13 novembre 2000 Lewiston, ME Central Maine Civic Center
15 novembre 2000 Salisbury, MD Wicomico County Civic Center
17 novembre 2000 Princeton, NJ Dillon Gym
18 novembre 2000 Atlantic City, NJ Showroom
19 novembre 2000 Towson, MD Towson Center Arena

2001

103 concerts : États-Unis, Europe occidentale et orientale, Australie, Japon

Japon

25 février 2001 Omiya, Main Hall
27 février 2001 Sendai, Sun Plaza Hall
28 février 2001 Akita, Prefectural Hall
02 mars 2001 Yokohama, Pacifico-Yokohama
03 mars 2001 Tokyo, Hall "A"
04 mars 2001 Tokyo, Hall "A"
06 mars 2001 Osaka, Kosei Nenkin Kaikan
07 mars 2001 Osaka, Kosei Nenkin
09 mars 2001 Fukuoka, Sun Palace
10 mars 2001 Hiroshima, Kosei Nenkin Kaikan
12 mars 2001 Nagoya, Civic Assembly Hall
13 mars 2001 Hamamatsu, Act City Hamamatsu
14 mars 2001 Tokyo, Nippon Budokan Hall

Australie

18 mars 2001Perth, Perth Entertainment Center
20 mars 2001Adelaide, Adelaide Entertainment Centre
21 mars 2001Melbourne, Rod Laver Arena
23 mars 2001Tamworth, Tamworth Regional Entertainment Centre
24 mars 2001 Newcastle, Newcastle Entertainment Centre
25 mars 2001 Sydney, Parade
28 mars 2001 Cairns, Cairns Convention Centre
30 mars 2001 Brisbane, Entertainment Center
31 mars 2001 Ballina, Kingsford Smith

Amérique du Nord

18 avril 2001 Boulder, CO, Coors Events Center
20 avril 2001 Kearney, NE, Tri-City Arena
21 avril 2001Topeka, KS, Landon Arena
23 avril 2001Lincoln, NE, Pershing Auditorium
24 avril 2001 Columbia, MO, Hearnes Center
25 avril 2001 Cape Girardeau, MO, Show Me Center
27 avril 2001Knoxville, TN, Chilhowee Park
28 avril 2001 Charlotte, NC, Budweiser WEND/WRFX Stage
29 avril 2001 Blacksburg, VA, Burruss Hall
01 mai 2001Asheville, NC, Asheville Civic Center
02 mai 2001 Dalton, GA, Northwest Georgia Trade & Convention Center
04 mai 2001 Atlanta, GA, Music Midtown 2001
05 mai 2001 Nashville, TN, Nashville River Stages 2001
06 mai 2001 Memphis, TN, AutoZone Stage

Europe

24 Juin 2001 Trondheim, Norvège, Torget
26 Juin 2001 Bergen, Norvège, Nygaardsparken
28 Juin 2001 Langesund, Norvège, Krogshavn
29 Juin 2001 Gothenburg, Suède, Trädgårdsföreningen
30 Juin 2001 Roskilde, Danemark, Dyrskuepladsen
1er Juillet 2001 Helsingborg, Suède, Sofiero Slottspark
03 Juillet 2001 Borgholm, Suède, Borgholms slottsruin
05 Juillet 2001 Braunschweig, Allemagne, Stadthalle
07 Juillet 2001 Schwäbisch Gmünd, Allemagne Universitätspark
08 Juillet 2001 Montreux, Suisse, Stravinsky Hall
10 Juillet 2001 Brescia, Italie, Piazza Duomo

2002

107 concerts États-Unis, Europe occidentale.

Amérique du Nord

31 janvier 2002 Orlando, FL, TD Waterhouse Centre
1er février 2002 Fort Lauderdale, FL, National Car Rental Center
02 février 2002 Tampa, FL, Ice Palace
05 février 2002 Jacksonville, FL, Jacksonville Veterans Memorial Coliseum
06 février 2002 Charleston, SC, North Charleston Coliseum
08 février 2002 Winston-Salem, NC, Lawrence Joel Veterans Memorial Coliseum Annex
09 février 2002 Atlanta, GA, Philips Arena
10 février 2002 Charlotte, NC, Cricket Arena
11 février 2002 Charleston, WV, Civic Center
13 février 2002 Greenville, SC, BI-LO Center
15 février 2002 Augusta, GA, Richmond County Civic Center
16 février 2002 Birmingham, AL, BJCC Arena
17 février 2002 New Orleans, LA, Nat Kiefer UNO Lakefront Arena
18 février 2002 Tupelo, MS, BancorpSouth Center
20 février 2002 Houston, TX, Houston Livestock Show & Rodeo 22 Février 2002 Dallas, TX, Reunion Arena
23 février 2002 Bossier City, LA, Centurytel Center
24 février 2002 Austin, TX, Frank Erwin Center

Europe

05 avril 2002 Stockholm, Suède, Globe Arena
07 avril 2002 Oslo, Norvège Oslo, Spektrum
08 avril 2002 Copenhague, Danemark, København Forum
09 avril 2002 Hambourg, Allemagne, Alsterdorfer Sporthalle
11 avril 2002 Berlin, Allemagne, Berlin Arena
12 avril 2002 Leipzig, Allemagne, Messehalle
13 avril 2002 Hanovre, Allemagne, Stadionsporthalle
15 avril 2002 Frankfurt, Allemagne, Jahrhunderthalle
16 avril 2002 Stuttgart, Allemagne, Schleyerhalle
17 avril 2002 Munich, Allemagne, Olympiahalle
19 avril 2002 Ravenna, Italie, Palazzo Mauro de André
20 avril 2002 Assago, Italie, Filaforum
21 avril 2002 Zurich, Suisse, Hallenstadion
23 avril 2002 Innsbruck, Autriche, Olympiahalle
24 avril 2002 Nuremberg, Allemagne, Frankenhalle
25 avril 2002 Strasbourg, France, Hall Rhenus
27 avril 2002 Oberhausen, Allemagne, Arena
28 avril 2002 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
29-30 avril 2002 Paris, France, Le Zénith
02 mai 2002 Rotterdam, Pays-Bas, Sportpaleis Ahoy
04 mai 2002 Brighton, Royaume-Uni, Brighton Centre
05 mai 2002 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre
06 mai 2002 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena
08 mai 2002 Newcastle, Royaume-Uni, Telewest Arena
09 mai 2002 Manchester, Royaume-Uni, Evening News Arena
10 mai 2002 Birmingham, Royaume-Uni, National Exhibition Center

12 Juillet 2001 Liverpool, Royaume-Uni, King's Dock
13 Juillet 2001 Stirling, Royaume-Uni, Stirling Castle
15 Juillet 2001 Kilkenny, Irlande, Nowlan Park
17 Juillet 2001 Lörrach, Allemagne, Marsktplatz
18 Juillet 2001 Bad Reichenhall, Allemagne, Courtyard
20 Juillet 2001 La Spezia, Italie, Stadio Comunale A. Picco
22 Juillet 2001 Pescara, Italie, Teatro D'Annunzio
24 Juillet 2001 Anzio, Italie, Stadio Comunale del Baseball
25 Juillet 2001 Perouse, Italie, Parco Arena D. San Giuliana
26 Juillet 2001 Naples, Italie, Arena Flegrea
28 Juillet 2001 Taormina, Italie Teatro Greco

Amérique du Nord

10 août 2001 Des Moines, IA, Grandstand
11 août 2001 Sedalia, MO, Grandstand
12 août 2001 Springfield, IL, Grandstand
14 août 2001 Little Rock, AR, Riverfest Amphitheater
15 août 2001 Oklahoma City, OK, The Zoo Amphitheatre
16 août 2001 Wichita, KS, Century II Convention Center
18 août 2001 Pueblo, CO, The Events Center
19 août 2001 Vail, CO, Vilar Pavilion
20 août 2001 Telluride, CO, Town Park
21 août 2001 Telluride, CO, Town Park
23 août 2001 Sun City West, AZ, Sundome For The Performing Arts
24 août 2001 Las Vegas, NV, The Joint
24 août 2001 Las Vegas, NV, The Joint
25 août 2001 Lancaster, CA, Antelope Valley Fair
05 octobre 2001 Spokane, WA ,10Spokane Arena
06 octobre 2001 Seattle, WA, Key Arena
07 octobre 2001 Corvallis, OR, Gill Coliseum
09 octobre 2001 Central Point, OR, Jackson County Fairgrounds
12 octobre 2001 San Jose, CA, Compaq Center
13 octobre 2001 San Francisco, CA, Bill Graham Civic Auditorium
14 octobre 2001 Santa Barbara, CA, Events Center
17 octobre 2001 La Jolla, CA, RIMAC Arena
19 octobre 2001 Los Angeles, CA, Staples Center
21 octobre 2001 Denver, CO, Denver Coliseum
23 octobre 2001 Sioux City, IA, Orpheum Theatre
24 octobre 2001 La Crosse, WI, La Crosse Center Arena
25 octobre 2001 St. Paul, MN, Xcel Energy Center
27 octobre 2001 Chicago, IL, United Center
28 octobre 2001 Milwaukee, W,I US Cellular Arena
30 Octobre 2001 Green Bay, WI, Brown County Arena
31 Octobre 2001 Madison, WI, Kohl Center
02 novembre 2001 Terra Haute, IN, Hulman Civic University Center
03 novembre 2001 Nashville, TN, Municipal Auditorium
04 novembre 2001 Cincinnati, OH, Cintas Center
06 novembre 2001 Grand Rapids, MI, Van Andel Arena
08 novembre 2001 Toronto, ON, Canada Air Canada Centre
09 novembre 2001 Detroit, MI, Cobo Hall
11-12 mai 2002 Londres, Royaume-Uni, Docklands Arena

Amérique du Nord

02 août 2002 Worcester, MA, Downstairs
03 août 2002 Newport, RI, Fort Stage
04 août 2002 Augusta, ME, Civic Center
06 août 2002 Halifax NS, Canada, Metro Centre
08 août 2002 Moncton, NB, Canada, Moncton Coliseum
09 août 2002 Saint John, NB, Canada, Harbor Station
10 août 2002 Québec City, QC, Canada, L'Agora du Vieux Port
12 août 2002 Montréal, QC, Canada, Molson Centre
13 août 2002 Ottawa, ON, Canada, Corel Centre
15 août 2002 Hamburg, NY, Grandstand
16 août 2002 Toronto, ON, Canada, Molson Amphitheatre
18 août 2002 Baltimore, MD, Pimlico Race Track
19 août 2002 Southampton, NY, Southampton College
21 août 2002 Omaha, NE, Omaha Civic Arena
22 août 2002 Sioux Falls, SD, Sioux Falls Stadium
23 août 2002 Fargo, ND, Newman Outdoor Field
24 août 2002 Winnipeg, MB, Canada, Winnipeg Arena
26 août 2002 Saskatoon, SK, Canada, Saskatchewan Place
27 août 2002 Edmonton, AB, Canada, Skyreach Centre
28 août 2002 Calgary, AB, Canada, Pengrowth Saddledome
30 août 2002 Park City, UT, Outdoor Amphitheater
31 août 2002 Grand Juinction, CO, Mesa County Fairgrounds
01 septembre 2002 Aspen, CO, Buttermilk Mountain
04 octobre 2002 Seattle, WA, Key Arena
05 octobre 2002 Eugene, OR, MacArthur Court
07 octobre 2002 Red Bluff, CA, Pauline Davis Pavilion
08-09 octobre 2002 Sacramento, CA, Memorial Auditorium
11-12 octobre 2002 Berkeley, CA, Greek Theatre
13 octobre 2002 Lake Tahoe, NV, Harrah's South Shore Room
16- 17 octobre 2002 Los Angeles, CA, Wiltern Theatre
19 octobre 2002 San Diego, CA, Open Air Theatre
20 octobre 2002 Las Vegas, NV, The Joint
21 octobre 2002 Phoenix, AZ, Arizona Veterans Memorial Coliseum Arena
23 octobre 2002 Tucson, AZ, Anselmo Valencia Amphitheate
25 octobre 2002 Bernalillo, NM, Events Center
26 octobre 2002 Denver, CO, Pepsi Center
28 octobre 2002 Kansas City, MO, Uptown Theater
29 octobre 2002 Ames, IA, Hilton Coliseum
30 octobre 2002 St. Paul, MN, Xcel Energy Center
01 novembre 2002 Rosemont, IL, Allstate Arena
02 novembre 2002 Dayton, OH, Dayton Hara Arena
03 novembre 2002 Kent, OH, Gymnasium
05 novembre 2002 Indianapolis, IN, Murat Egyptian Room
07 novembre 2002 Ann Arbor, MI, Crisler Arena
08 novembre 2002 Pittsburgh, PA, AJ Palumbo Center
09 novembre 2002 Elmira, NY, Coach USA Center

10 novembre 2001 Columbus, OH, Nationwide Arena
11 novembre 2001 State College, PA, Bryce Jordan Center
13 novembre 2001 Syracuse, NY, War Memorial Arena
14 novembre 2001 Morgantown, WV, WVU Coliseum
15 novembre 2001 Washington, DC, MCI Center
17 novembre 2001 Philadelphie, PA, First Union Spectrum
19 novembre 2001 New York, NY, Madison Square Garden
20 novembre 2001 Uncasville, CT, Mohegan Sun Arena
21 novembre 2001 Manchester, NH, Verizon Wireless Arena
23 novembre 2001 Portland, ME, Cumberland County Civic Center
24 novembre 2001 Boston, MA, Fleet Center

11 novembre 2002 New York, NY, Madison Square Garden
13 novembre 2002 New York, NY, Madison Square Garden
15 novembre 2002 Philadelphie, PA, First Union Center
16 novembre 2002 Boston, MA, Fleet Center
17 novembre 2002 Hartford, CT, Civic Center Arena
20 novembre 2002 Kingston, RI, University of Rhode Island - Ryan Center
21 novembre 2002 Wilkes-Barre, PA, First Union Center
22 novembre 2002 Fairfax, VA, Patriot Center

2003

98 concerts : États-Unis, Europe occidentale et orientale, Australie Nouvelle-Zélande.

Australie Nouvelle-Zélande

06 février 2003 Canberra, Australie, Australien Institute Of Sport Arena (AIS Arena)
08 février 2003 Melbourne, Australie, Blue Stage
11 février 2003 Brisbane, Australie, Brisbane Entertainment Centre
13 février 2003 Adelaïde, Australie, Adelaide Entertainment Centre
15 février 2003 Perth, Australie, Claremont Showgrounds
17 février 2003 Sydney, Australie, Entertainment Centre
18 février 2003 Newcastle, Australie, Newcastle Entertainment Centre
21 février 2003 Auckland, Nouvelle-Zélande, North Shore Event Centre
22 février 2003 Auckland, Nouvelle-Zélande, North Shore Event Centre
24 février 2003 Wellington, Nouvelle-Zélande, Queens Wharf Event Centre
26 février 2003 Christchurch, Nouvelle-Zélande, Westpac Trust Entertainment Centre

Amérique du Nord

18 avril 2003 Dallas, TX, Granada Theater
19- 20 avril 2003Austin, TX, The Backyard
22-23 avril 2003 Houston, TX, Verizon Wireless Theater
25-26 avril 2003 New Orleans, LA, Fair Grounds Race Course
27 avril 2003 Tunica, MS, Grand Event Center
29 avril 2003 Nashville, TN, The Trap
02 mai 2003 Atlanta, GA, Dodge/96 Rock/UPN Atlanta Stage
30 avril 2003 Louisville, KY, Parking Lot
04 mai 2003 West Palm Beach, FL, Washington Mutual Stage
05 mai 2003 Orlando, FL, Hard Rock Live

2004

110 concerts : États-Unis, Europe occidentale.

Amérique du Nord

28 février 2004 Tulsa, OK, Cain's Ballroom
1er mars 2004 St. Louis, MO, The Pageant
02 mars 2004 St. Louis, MO, The Pageant
03 mars 2004 St. Louis, MO, The Pageant
05 mars 2004 Chicago, IL, Aragon Ballroom
06 mars 2004 Chicago, IL, Riviera Theatre
07 mars 2004 Chicago, IL, Vic Theatre
08 mars 2004 Chicago, IL, Park West
10 mars 2004 St. Paul, MN, Roy Wilkins Auditorium
12-13 mars 2004 Milwaukee, WI, Eagles Ballroom
15-16 mars 2004 Detroit, MI, State Theater
17 mars 2004 Detroit, MI, State Theater
19 mars 2004Toronto, ON, Canada Ricoh Coliseum
20 mars 2004 Toronto, ON, Canada The Phoenix
21 mars 2004 Toronto, ON, Canada Kool Haus
24-25 mars 2004 Boston, MA, Avalon
26 mars 2004 Boston, MA, Avalon
29 mars 2004 Upper Darby, PA, The Tower Theatre
30 mars 2004 Philadelphie, PA, Electric Factory
31 mars 2004 Philadelphie, PA, Trocadero
02 avril 2004 Washington, DC, 9:30 Club
03 avril 2004Washington, DC, Bender Arena
04 avril 2004 Washington, DC Warner Theatre
06 avril 2004 Norfolk, VA, The Norva
07 avril 2004 Boone, NC, Holmes Center
09 avril 2004 Asheville, NC, The Orange Peel
10 avril 2004 Columbia, SC, Township Auditorium
12-14 avril 2004 Atlanta, GA, Tabernacle
04 juin 2004 Gilford, NH, Meadowbrook Music Arts Center Pavilion
05 juin 2004 Uncasville, CT, Mohegan Sun Arena
06 juin 2004 Atlantic City, NJ, Event Center
08 juin 2004 Wilmington, DE, Kahuna Summer Stage
09 juin 2004 Salem, VA, Salem Civic Center
11 juin 2004 Manchester, TN, Bonnaroo Music Festival

Europe

06 mai 2003 Charleston, SC, North Charleston Coliseum
08 mai 2003 Portsmouth, VA, Pavilion Harbor Center
10-11 mai 2003 Atlantic City, NJ, Grand Theater
11 mai 2003Solomons, MD, Washington Gas Pavilion
13 mai 2003 Cary, NC, Amphitheatre at Regency Park
14 mai 2003 Asheville, NC, Asheville Civic Center
16 mai 2003 Birmingham, AL, Miller Lite Stage
17 mai 2003 Jackson, MS, Downtown Stage
18 mai 2003 Little Rock, AR, Nitelife Rocks
12 juillet 2003 Winter Park, CO, Winter Park Resort
13 juillet 2003 Casper, WY, Casper Events Center
15 juillet 2003 Jackson, WY, Snow King
16 juillet 2003 Big Sky, MT, Meadow Village Pavilion
17 juillet 2003 West Valley City, UT, USANA Amphitheatre
19 juillet 2003 Lake Tahoe, NV, Harvey's Outdoor Amphitheatre
21 juillet 2003 Ketchum, ID, Ketchum Park & Ride Lot
22 juillet 2003 Nampa, ID, Idaho Center Arena
23 Juillet 2003 Bend, OR, Les Schwab Amphitheatre
25 juillet 2003 Kelseyville, CA, Konoctobrei Harbor Resort & Spa Amphitheatre
26 juillet 2003 Paso Robles, CA, Mid-State Fairground
27 juillet 2003 Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheater
29 juillet 2003 Fort Lauderdale, FL, Office Depot Center
30 juillet 2003 Tampa, FL, St. Pete Times Forum
31 juillet 2003 Atlanta, GA, Hi-Fi Buys Amphitheater
02 août 2003 Joliet, IL, Route 66 Raceway
03 août 2003 Somerset, WI, Float Rite Amphitheater
05 août 2003 Noblesville, IN, Verizon Wireless Amphitheater
06 août 2003 Columbus, OH, Germain Amphitheater
08 août 2003 Darien Center, NY, Darien Lake Performing Arts Center
09-10 août 2003 Holmdel, NJ, PNC Bank Arts Center
12-13 août 2003 New York, NY, Hammerstein Ballroom
16 août 2003 Bushkill, PA, Tom Ridge Pavilion
17 août 2003 Wallingford, CT, Oakdale Theater
19 août 2003 Northampton, MA, Pines Theatre
20 août 2003 New York, NY, Hammerstein Ballroom
21 août 2003 Gilford, NH, Pavilion
22 août 2003 Syracuse, NY, Grandstand
23 août 2003 Niagara Falls, ON, Oakes Garden Theatre

Europe

09 octobre 2003 Helsinki, Finlande, Hartwall Areena
11 octobre 2003 Stockholm, Suède, Globe Arena
12 octobre 2003 Karlstad, Suède, Löfbergs Lila Arena
13 octobre 2003 Oslo, Norvège, Spektrum
24 octobre 2003 Budapest, Hongrue, Budapest Sporthalle
26 octobre 2003 Graz, Autriche, Eishalle
27 octobre 2003 Vienne, Autriche, Stadthalle
29 octobre 2003 Munich, Allemagne, Olympiahalle
30 octobre 2003 Bolzano, Italie Palaonda
1er novembre 2003 Rome, Italie Rome Palaeur
02 novembre 2003 Assago, Italie, Filaforum
03 novembre 2003 Zurich, Suisse, Hallenstadion
18 juin 2004 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena
20 juin 2004 Londres, Royaume-Uni, Finsbury Park
22 juin 2004 Newcastle, Royaume-Uni, Metro Radio Arena
23 juin 2004 Glasgow, Royaume-Uni, Hall 4
24 juin 2004 Glasgow, Royaume-Uni, Barrowland
26 juin 2004 Belfast, Royaume-Uni, Odyssey Arena
27 juin 2004 Galway, Irlande, Pearse Stadium
29 juin 2004 Bonn, Allemagne, Museumsplatz
30 juin 2004 Worms, Allemagne, Platz der Partnerschaft
02 juillet 2004 Stra, Italie, Villa Pisani
03 juillet 2004 Cernobbio, Italie, Villa Erba
05 juillet 2004 St. Etienne, France, Palais des Spectacles
06 juillet 2004 Montauban, France, Jardin des Plantes
07 juillet 2004 Barcelone, Espagne, Forum 2004
09 juillet 2004 Benidorm, Espagne, Plaza de Toros
10 juillet 2004 Motril, Espagne, Estadio Municipal Escribano Castilla
11 juillet 2004 Cordoue, Espagne, El Fontanar Sports Hall
14 juillet 2004 Madrid, Espagne, Huerto del Palacio Arzobispal
15 juillet 2004 León, Espagne, Plaza de Toros
17 juillet 2004 Santiago de Compostela, Espagne, Monte do Gozo
18 juillet 2004 Vilar de Mouros, Portugal, Unidentified Venue

Amérique du Nord

04 août 2004 Poughkeepsie, NY, The Chance
06 août 2004 Cooperstown, NY, Doubleday Field
07 août 2004 West Haven, CT, Yale Field
08 août 2004 Brockton, MA, Campanelli Stadium
10 août 2004 Fishkill, NY, Dutchess Stadium
11 août 2004 Altoona, PA, Blair County Ballpark
12 août 2004 Aberdeen, MD, Ripken Stadium
15 août 2004 Richmond, VA, The Diamond
17 août 2004 Charleston, SC, Joseptembreh P. Riley
18 août 2004 Sevierville, TN, Smokies Park
21 août 2004 Lexington, KY, Applebee's Park
20 août 2004 Jackson, TN, Pringles Park
22 août 2004 South Bend, IN, Stanley Coveleski Regional Stadium
24 août 2004 Comstock Park, MI, Fifth Third Ballpark
25 août 2004 Peoria, IL, O'Brien Field
27 août 2004 Madison, WI, Warner Park
28 août 2004 Des Moines, IA, Sec Taylor Stadium
29 août 2004 Rochester, MN, Maio Field
31 août 2004 Lincoln, NE, Haymarsket Park
01 septembre 2004 Wichita, KS, Lawrence-Dumont Stadium
03 septembre 2004 Oklahoma City, OK, Southwestern Bell Bricktown Ballpark
04 septembre 2004 Kansas City, KS, Community America Ballpark
13 octobre 2004 San Francisco, CA, The Grand Ballroom
14 octobre 2004 Santa Clara, CA, Leavey Center
16 octobre 2004 Fresno, CA, Save Marst Center
17 octobre 2004 Berkeley, CA, Haas Pavilion
18 octobre 2004 Davis, CA, The Pavilion
20 octobre 2004 Irvine, CA, Bren Events Center

05 novembre 2003 Freiburg, Allemagne, Stadthalle
06 novembre 2003 Frankfort, Allemagne Jahrhunderthalle
08 novembre 2003 Düsseldorf, Allemagne, Philipshalle
10-11 novembre 2003 Amsterdam, Pays-Bas, Heineken Music Hall
12 novembre 2003 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
13 novembre 2003 Paris, France, Le Zénith
15 novembre 2003 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena
17 novembre 2003 Dublin, Irlande, The Point Depot
20 novembre 2003 Sheffield, Royaume-Uni, Sheffield Arena
21 novembre 2003 Birmingham, Royaume-Uni, International Arena
23 novembre 2003 Londres, Royaume-Uni, Shepherds Bush Empire Theatre
24 novembre 2003 Londres, Royaume-Uni, Hammersmith Apollo
25 novembre 2003 Londres, Royaume-Uni, Brixton Academy
15 octobre 2003 Göteborg, Suède, Scandinavium
16 octobre 2003 Copenhague, Danemark, Forum
17 octobre 2003 Hambourg, Allemagne, Docks
18 octobre 2003 Hambourg, Allemagne, Docks
20 octobre 2003 Berlin, Allemagne, Arena
22 octobre 2003 Leipzig, Allemagne, Leipzig Arena
23 octobre 2003 Prague, République Tchèque, T Mobile Arena

21 octobre 2004 Santa Barbara, CA, Events Center
22 octobre 2004 San Diego, CA, Cox Arena
24 octobre 2004 Boulder, CO, Coors Events Center
26 octobre 2004 Manhattan, KS, Bramlage Coliseum
27 octobre 2004 Columbia, MO, Hearnes Center
29 octobre 2004 Iowa City, IA, Carver-Hawkeye Arena
30 octobre 2004 Kenosha, WI, Tarble Athletic and Recreation Center (TARC)
31 octobre 2004 DeKalb, IL, Convocation Center
02 ovembre 2004 Oshkosh, WI, Kolf Arena
03 novembre 2004 West Lafayette, IN, Elliot Hall Of Music
04 novembre 2004 Columbus, OH, Jerome Schottenstein Center
06 novembre 2004 Grantham, PA, Brubaker Auditorium
07 novembre 2004 Pittsburgh, PA, Petersen Events Center
09 novembre 2004 East Lansing, MI, Breslin Student Events Center
10 novembre 2004 Toledo, OH, John F. Savage Hall
11 novembre 2004 Olean, NY, Reilly Center Arena
13 novembre 2004 Rochester, NY, Student Center
14 novembre 2004 Binghamton, NY, Events Center
17 novembre 2004 Kingston, RI, University of Rhode Island - Ryan Center
18 novembre 2004 Durham, NH, Whittemore Center
20 novembre 2004 Amherst, MA, Mullins Center
21 novembre 2004 Allston, MA, Gordon Track and Tennis Center
16 novembre 2004 Bethlehem, PA, Stabler Arena

2005

111 concerts : États-Unis, Europe Occidentale.

Amérique du Nord

07-09 mars 2005 Seattle, WA, Paramount Northwest Theatre
11-16 (sauf le 13) mars 2005 Oakland, CA, Paramount Theatre
18 mars 2005 Reno, NV, Pavilion
19 mars 2005Las Vegas, NV, Aladdin Theatre for The Performing Arts
21-26 (sauf le 24) mars 2005 Los Angeles, CA, The Pantages Theater
28- 29 mars 2005 Denver, CO, Fillmore Auditorium
1er-06 (sauf le 04) avril 2005 Chicago, IL, Auditorium Theatre
08-09 avril 2005 Milwaukee, WI, Eagles Ballroom
11 avril 2005 Mt. Pleasant, MI, Soaring Eagle Entertainment Hall
12 avril 2005 Detroit, MI, Masonic Temple Theatre
13 avril 2005 Buffalo, NY, Shea's Performing Arts Center
15-17 avril 2005 Boston, MA, The Orpheum Theatre
19 avril 2005 Newark, NJ, New Jersey Performing Arts Center
20 avril 2005 Vérone, NY, Events Center
22 avril 2005 Mashantucket, CT, Fox Theatre
24 avril 2005 Atlantic City, NJ, Event Center

2006

98 concerts : États-Unis, Europe occidentale.

Amérique du Nord

1er avril 2006 Reno NV, Reno Events Center
03 avril 2006 Stockton, CA, Stockton Arena
04 avril 2006 Santa Rosa, CA, J. T. Grace Pavilion
05 avril 2006 Bakersfield, CA, Rabobank Arena
07 avril 2006 Las Vegas, NV, Aladdin Theatre for The Performing Arts
08 avril 2006 Sun City West, AZ, Marsicopa County Events Center
10 avril 2006 Tucson, AZ, Tucson Convention Center
11 avril 2006 Albuquerque, NM, Tingley Coliseum
12 avril 2006 El Paso, TX, Don Haskins Center
14 avril 2006 San Antonio, TX, Municipal Auditorium
15 avril 2006 Grand Prairie, TX, Nokia Theatre 17 Avril 2006 Kansas City, MO, Midland Theater
18 avril 2006 Kansas City, MO, Midland Theater
20 avril 2006 St. Louis, MO, Fox Theatre
21 avril 2006 Des Moines, IA, Val Air Ballroom
22 avril 2006 Springfield, MO, Shrine Mosque
24 avril 2006 Memphis, TN, Orpheum Theater
25 avril 2006 Memphis, TN, Orpheum Theater
28 avril 2006 New Orleans, LA, Acura Stage
29 avril 2006 Jackson, MS, Mississippi Coliseum
30 avril 2006 Birmingham, AL, BJCC Arena
02 mai 2006 Davidson, NC, John M. Belk Arena
04 mai 2006 Knoxville, TN, Tennessee Theatre

25-30 (sauf le 27) avril 2005 New York, NY, The Beacon Theatre
25 mai 2005 Fort Myers, FL, William H. Hammond Stadium
26 mai 2005 Fort Lauderdale, FL, Fort Lauderdale Stadium
28 mai 2005 Kissimmee, FL, Osceola County Stadium
29 mai 2005 Clearwater, FL, Bright House Network Field
30 mai 2005 Jacksonville, FL, Jacksonville Metro Park
1er Juin 2005 Chattanooga, TN, BellSouth Park
03 Juin 2005 Myrtle Beach, SC, Coastal Federal Field
04 Juin 2005 Savannah, GA, Grayson Stadium
05 Juin 2005 Birmingham, AL, Hoover Metropolitan Stadium
07 Juin 2005 Greenville, SC, Greenville Municipal Stadium
10 Juin 2005 Salem, VA, Salem Memorial Baseball Stadium
11 Juin 2005 Greensboro, NC, First Horizon Park
12 Juin 2005 Zebulon, NC, Five County Stadium
14 Juin 2005 Bowie, MD, Prince George's Stadium
15 Juin 2005 Lakewood, NJ, First Energy Park
16 Juin 2005 Camden, NJ, Campbell's Field
19 Juin 2005 Lancaster, PA, Clipper Magazine Stadium
21 Juin 2005 Norwich, CT, Thomas J. Dodd Memorial Stadium
23 Juin 2005 Pittsfield, MA, Wahconah Park
24 Juin 2005 Montclair, NJ, Yogi Berra Stadium
26 juin 2005 Eastlake, OH, Classic Park
28 juin 2005 Nashville, TN, Herschel Greer Stadium
29 juin 2005 Louisville, KY, Louisville Slugger Field
01 juillet 2005 Memphis, TN, Auto Zone Park
02 juillet 2005 Little Rock, AR, Ray Winder Field
04 juillet 2005 Fort Worth, TX, 40-acre North Forty Field
06 juillet 2005 Tulsa, OK, Drillers Stadium
08 juillet 2005 Sauget, IL, GMC Stadium
09 juillet 2005 Cedar Rapids, IA, Veterans Memorial Stadium
10 juillet 2005 Schaumburg, I, Alexian Field
12 juillet 2005 St. Paul, MN, Midway Stadium
17 juillet 2005 Victoria, BC, Save On Foods Memorial Centre
19-21 Juillet 2005 Vancouver, BC, Canada, The Orpheum
22 juillet 2005 Kelowna, BC, Canada, Prospera Place
24 juillet 2005 Calgary, AB, Canada, Pengrowth Saddledome
26 juillet 2005 Great Falls, MT, Canada, Four Seasons Arena
27 juillet 2005 Bozeman, MT, Canada, Brick Breeden Field House
28 juillet 2005 Missoula, MT, Canada, Adams Center
30 juillet 2005 Goldendale, WA, Amphitheater
31 juillet 2005 Bend, OR, Les Schwab Amphitheatre

Europe

17 Octobre 2005 Stockholm, Suède, Globe Arena
18 Octobre 2005 Oslo, Norvège, Spektrum
20 Octobre 2005 Karlstad, Suède, Löfbergs Lila Arena
21 octobre 2005 Gothenburg, Suède, Scandinavium
22 octobre 2005 Aalborg, Danemark, Gigantium
05 mai 2006 Atlanta, GA, Troy G. Chastain Memorial Park Amphitheatre
06 mai 2006 Asheville, NC, Asheville Civic Center
07 mai 2006 Savannah, GA, Marstin Luther King Jr. Arena
09 mai 2006 Orlando, FL, TD Waterhouse Centre
10 mai 2006 Tampa, FL, Sundome
11 mai 2006 Hollywood, FL, Hard Rock Live

Europe

24 juin 2006 Kilkenny, Irlande, Nowlan Park
25 juin 2006 Cork, Irlande, The Docklands
25 juin 2006 Cork, Irlande, The Docklands
27 juin 2006 Cardiff, Royaume-Uni, Cardiff International Centre Arena
28 juin 2006 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre
30 juin 2006 Roskilde, Danemark, Orange Stage
02 juillet 2006 Gelsenkirchen, Allemagne, Amphitheater
03 juillet 2006 Lille, France, Zenith Arena
04 juillet 2006 Clermont-Ferrand, France, Zenith d'Auvergne
06 juillet 2006 Cap Roig, Espagne, Jardins de Cap Roig
07 juillet 2006 Valencia, Espagne, Jardines de Viveros
08 juillet 2006 Villalba, Espagne, Campo de Futbol Municipal
09 juillet 2006 Valladolid, Espagne, Polideportivo Pisuerga
11 juillet 2006 San Sebastian, Espagne, Playa de la Zurriola
12 juillet 2006 Perpignan, France, Campo Santo
13 juillet 2006 Le Cannet, France, La Palestre
15 juillet 2006 Pistoia, Italie, Piazza Duomo
16 juillet 2006 Rome, Italie, Cavea dell' Auditorium Parco della Musica
17 juillet 2006 Paestum, Italie, Teatro dei Templi
19 juillet 2006 Foggia, Italie, Teatro Mediterraneo
20 juillet 2006 Cosenza, Italie, Stadio San Vito

Amérique du Nord

12 août 2006 Comstock Park, MI, Fifth Third Ballpark
13 août 2006 Columbus, OH, Cooper Stadium
15 août 2006 Lexington, KY, Applebee's Park
17 août 2006 Augusta,GA, Lake Olmstead Stadium
18 août 2006 Winston-Salem, NC, Ernie Shore Field
19 août 2006 Frederick, MD, Harry Grove Stadium
20 août 2006 Washington, PA, Falconi Field
23 août 2006 Reading, PA, First Energy Stadium
24 août 2006 Pawtucket, RI, McCoy Stadium
26 août 2006 Pittsfield, MA, Wahconah Park
27 Août 2006 Manchester, NH, Merchantsauto.com Stadium
29 Août 2006 New Britain, CT, New Britain Stadium
30 Août 2006 Rochester, NY, Frontier Field
1er Septembre 2006 Wappingers Falls, NY, Dutchess Stadium
02 Septembre 2006 Cooperstown, NY, Doubleday Field
03 Septembre 2006 University Park, PA, Bryce Jordan Center
05 Septembre 2006 Fort Wayne, IN, Memorial Stadium
07 Septembre 2006 Rochester, MN, Maio Field
08 Septembre 2006 Sioux Falls, SD, Sioux Falls Field

24 octobre 2005 Hambourg, Allemagne, Saal 1
25 octobre 2005 Berlin, Allemagne, Arena Treptow
26 octobre 2005 Hanovre, Allemagne, AW D Hall
28 octobre 2005 Rotterdam, Pays-Bas, Sportpaleis Ahoy
29 octobre 2005 Oberhausen, Allemagne, König Pilsener Arena
30 octobre 2005 Wetzlar, Allemagne, Mittelhessen Arena
1er novembre 2005 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
03 novembre 2005 Paris, France, Le Zénith
04 novembre 2005 Amneville, France Metz
06 novembre 2005 Erfurt, Allemagne, Messehalle 07 novembre 2005 Prague, République Tchèque, Sazka Arena
08 novembre 2005 Munich, Allemagne, Zenith
10 novembre 2005 Bologne, Italie, Palamalaguti
12 novembre 2005 Assago, Italie, Filaforum
13 novembre 2005 Zurich, Suisse, Hallenstadion
15 novembre 2005 Nottingham, Royaume-Uni, Nottingham Arena
16 novembre 2005 Manchester, Royaume-Uni, Manchester Arena
17 novembre 2005 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Center
18 novembre 2005 Birmingham, Royaume-Uni, National Exhibition Center
20-24 novembre 2005 Londres, Royaume-Uni, Brixton Academy
26-27 novembre 2005 Dublin, Irlande The Point Depot

09 Septembre 2006 Fargo, ND, Neuman Outdoor Field
11 Octobre 2006 Vancouver, BC, Pacific Coliseum
13 octobre 2006 Seattle, WA, Key Arena
14 octobre 2006 Portland, OR, Memorial Coliseum
16-17 octobre 2006 San Francisco, CA, Bill Graham Civic Auditorium
18 octobre 2006 Sacramento, CA, ARCO Arena
20 octobre 2006 Los Angeles, CA, The Forum
21 octobre 2006 Long Beach, CA, Long Beach Arena
22 octobre 2006 San Diego, CA, Cox Arena
24 octobre 2006 Denver, CO, Fillmore Auditorium
25 octobre 2006 Lincoln, NE, Pershing Auditorium
27-28 octobre 2006 Chicago, IL, Sears Centre
29 octobre 2006 St. Paul, MN, Xcel Energy Center
31 octobre 2006 Madison, WI, Kohl Center
02 novembre 2006 Auburn Hills, MI, The Palace
03 novembre 2006 London, ON, Canada, John Labatt Centre
05 novembre 2006 Ottawa, ON, Canada, Scotiabank Place
07 novembre 2006 Toronto, ON, Canada, Air Canada Centre
08 novembre 2006 Montréal, QC, Canada, Bell Centre
09 Novembre 2006 Portland, ME, Cumberland County Civic Center
11-12 novembre 2006 Boston, MA, Agganis Arena
13 novembre 2006 Uniondale, NY, Nassau Coliseum
15 novembre 2006 Amherst, MA, Mullins Center
16 novembre 2006 East Rutherford, NJ, Continental Airlines Arena
17 novembre 2006 Fairfax, VA, Patriot Center
18 novembre 2006 Philadelphie, PA, Wachovia Spectrum
20 novembre 2006 New York, NY, New York City Center

2007

98 concerts : États-Unis, Europe occidentale, Australie et Nouvelle-Zélande.

Europe

27 mars 2007 Stockholm, Suède, Debaser Medis
28 mars 2007 Stockholm, Suède, Globe Arena
30 mars 2007 Oslo, Norvège, Spektrum
1er avril 2007 Gothenburg, Suède, Scandinavium
02 avril 2007 Copenhague, Danemark, Forum
04 avril 2007 Hambourg, Allemagne, Colorline Arena
05 avril 2007 Münster, Allemagne, MünsterHalle Münsterland
06 avril 2007 Bruxelles, Belgique, Vorst Nationaal
08 avril 2007 Amsterdam, Pays-Bas, Heineken Music Hall
09 avril 2007 Amsterdam, Pays-Bas, Heineken Music Hall
11 avril 2007 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Center
12 avril 2007 Newcastle, Royaume-Uni, Metro Radio Arena
14 avril 2007 Sheffield, Royaume-Uni, Hallam FM Arena
15 avril 2007 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena

2008

100 concerts : Argentine, Uruguay, Mexico, Brésil, États-Unis, Europe occidentale du Sud.

Amérique du Sud Amérique centrale

07 février 2008 Atlanta, GA, Emory University
21-23 février 2008 Dallas, TX, Main Hall
26 février 2008 Mexico City, Mexique, Auditorio Nacional
27 février 2008 Mexico City, Mexique, Auditorio Nacional
29 février 2008 Monterrey, Mexique, Arena Monterrey
02 mars 2008 Guadalajara, Mexique Auditorio Telmex
05 mars 2008 Sao Paulo, Brésil, Via Funchal
06 mars 2008 Sao Paulo, Brésil, Via Funchal
08 mars 2008 Rio de Janeiro, Brésil, Rio Arena
11 mars 2008 Santiago, Chili, Arena Santiago
13 mars 2008 Córdoba, Argentine, Orfeo Superdomo
15 mars 2008 Buenos Aires, Argentine, Estadio Velez Sarsfield
18 mars 2008 Rosario, Argentine, Hipódromo de la Ciuded de Rosario

16 avril 2007 Londres, Royaume-Uni, Wembley Arena
17 avril 2007 Birmingham, Royaume-Uni, National Indoor Arena
19 avril 2007 Düsseldorf, Allemagne, Philipshalle
20 avril 2007 Stuttgart, Allemagne, Porsche Arena
21 avril 2007 Frankfurt, Allemagne, Jahrhunderthalle
23 avril 2007 Paris, France, Palais Omnisports de Paris
25 avril 2007 Genève, Suisse, Arena
26 avril 2007 Turin, Italie, Palaolimpico Isozaki
27 avril 2007 Assago, Italie, Datch Forum
29 avril 2007 Zurich, Suisse, Hallenstadion
30 avril 2007 Mannheim, Allemagne, SAP Arena
02 mai 2007 Leipzig, Allemagne, Leipzig Arena
03 mai 2007 Berlin, Allemagne, Max Schmeling Halle
05 mai 2007 Herning, Danemark, Herninghallen

Amérique du Nord

22 juin 2007 Atlantic City, NJ, Event Center
23 juin 2007 Atlantic City, NJ, Event Center
24 juin 2007 Hershey, PA, Star Pavilion
26 juin 2007 Florence, MA, Pines Theatre. Frank Newhall Look Memorial Park
27 juin 2007 Uncasville, CT, Mohegan Sun Arena
29 juin 2007 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
30 juin 2007 Bethel, NY, Bethel Woods Center For The Arts
1er juillet 2007 Essex Juinction, VT, Coca-Cola Grandstand
03 juillet 2007 Québec City, QC, Canada, Colisée Pepsi Arena
04 juillet 2007 Montréal, QC, Canada, Salle Wilfrid-Pelletier
05 juillet 2007 Ottawa, ON, Canada, MBNA Stage
07 juillet 2007 Orillia, ON, Canada, Entertainment Centre
08 juillet 2007 Orillia, ON, Canada, Entertainment Centre
10 juillet 2007 Interlochen, MI, Kresge Auditorium
11 juillet 2007 Sterling Heights, MI, Freedom Hill Amphitheatre
12 juillet 2007 Toledo, OH, Amphitheater
14 juillet 2007 Cleveland, OH, Plain Dealer Pavilion
15 juillet 2007 Indianapolis, IN, The Lawn
16 juillet 2007 Kansas City, MO, Starlight Theatre
19 juillet 2007 Morrison, CO, Red Rocks Amphitheatre
20 juillet 2007 Morrison, CO, Red Rocks Amphitheatre
21 juillet 2007 Telluride, CO, Town Park
22 juillet 2007 Albuquerque, NM, Journal Pavilion
24 juillet 2007 Tucson, AZ, Casino Del Sol
26 juillet 2007 Costa Mesa, CA, Pacific Amphitheater
27 juillet 2007 Paso Robles, CA, Grandstand
28 juillet 2007 Kelseyville, CA, Konoctobrei Harbor Resort & Spa Amphitheatre

Australie et Nouvelle-Zélande

08 août 2007 Christchurch, Nouvelle-Zélande, Westpac Arena
10 août 2007 Wellington, Nouvelle-Zélande, TSB Arena
11 août 2007 Auckland, Nouvelle-Zélande,Vector Arena
13 août 2007 Brisbane, Australie Brisbane Entertainment Centre
20 mars 2008 Punta del Este, Uruguay, Conrad Punta del Este Resort & Casino
25 mars 2008 Zacatecas, Mexique, Plaza de Armas

Amérique du Nord

16 mai 2008 Worcester, MA, The Palladium
17 mai 2008 Lewiston, ME, Androscoggin Bank Colisee
19 mai 2008 Saint John, Canada, NB, Harbour Station
20 mai 2008 Moncton, Canada, NB, Moncton Coliseum
21 mai 2008 Halifax, NS, Canada, Halifax Metro Center
23 mai 2008 St. John's, NL, Canada, Mile One Centre
24 mai 2008 St. John's, NL Canada, Mile One Centre

Europe Russie

26 mai 2008 Reykjavik, Islande, Eglisholin
28 mai 2008 Odense, Danemark, Fyn Arena
30 mai 2008 Stavanger, Norvège, Viking Stadium
1er juin 2008 Helsinki, Finlande, Hartwall Arena
03 juin 2008 St. Petersbourg, Russie The New Arena
04 juin 2008 Tallinn, Estonie, Saku Arena
05 juin 2008 Vilnius, Lituanie, Siemens Arena
07 juin 2008 Varsovie, Pologne, Stodola
09 juin 2008 Ostrava, République, Tchèque Cez Arena
10 juin 2008 Vienne, Autriche, Stadthalle
11 juin 2008 Salzburg, Autriche, Salzburg Arena
13 juin 2008 Varazdin, Croatie, Radar Festival
15 juin 2008 Trento, Italie, Giardino Palazzo delle Albere
16 juin 2008 Bergame, Italie, Lazzaretto
18 juin 2008 Aoste, Italie, Chatillon
19 juin 2008 Grenoble, France, Palais des Sports
20 juin 2008 Toulouse, France, Zenith
22 juin 2008 Andorre la Vella, Andorre, Campo de Futbol Municipal
24 juin 2008 Saragosse, Espagne, Feria de Muestras
25 juin 2008 Pampelune, Espagne, Plaza de Toros
27 juin 2008 Vigo, Espagne, Recinto Ferial
28 juin 2008 Avila, Espagne, Parque Natural de Gredos
01 juillet 2008 Cuenca, Espagne, Complejo Deportivo La Fuensanta
02 juillet 2008 Alicante, Espagne, Centro de Tecnificacion
04 juillet 2008 Lorca, Espagne, Plaza de Toros
05 juillet 2008 Jaen, Espagne, Recinto Ferial Prolongacion
06 juillet 2008 Madrid, Espagne, Rock in Rio
08 juillet 2008 Jerez, Espagne, Estadio Municipal Chapin
10 juillet 2008 Merida, Espagne, Plaza de Toros
11 juillet 2008 Lisbonne, Portugal, Optimus Live

Amérique du Nord

8 août 2008 Philadelphie, PA, Electric Factory
09 août 2008 Pittsburgh, PA,New American Music Union – South Side Works
10 août 2008 Baltimore, MD, Virgin Festival - Pimlico Racecourse
11 août 2008 Baltimore, MD, Private Show
12 août 2008 Brooklyn, NY, Prospect Park Bandshell
13 août 2008 Asbury Park, NJ, Asbury Park Convention Hall

15 août 2007 Sydney, Australie, Entertainment Centre
16 août 2007 Sydney, Australie, Entertainment Centre
17 août 2007 Melbourne, Australie, Rod Laver Arena
19 août 2007 Melbourne, Australie, Rod Laver Arena
21 août 2007Adelaide, Australie, Adelaide Entertainment Centre
23 août 2007 Perth, Australie, Burswood Dome
26 août 2007 Auckland, Nouvelle-Zélande,Civic Theatre
27 août 2007 Auckland, Nouvelle-Zélande, Civic Theatre

Amérique du Nord

15 septembre 2007Austin, TX, Stubb's Waller Creek Outdoor Amphitheater
16 septembre 2007Austin, TX, AT&T Blue Room Stage
19 septembre 2007Nashville, TN, Ryman Auditorium
20 septembre 2007 Nashville, TN, Ryman Auditorium
22 septembre 2007 Duluth, GA, The Arena at Gwinnett Center
23 septembre 2007Clemson, SC, Littlejohn Coliseum
25 septembre 2007 Norfolk, VA, Ted Constant Convocation Center
27 septembre 2007 Charlottesville, VA, John Paul Jones Arena
28 septembre 2007 Columbia, MD, Marsjorie Merriweather Post Pavilion
29 septembre 2007 Kingston, RI, University of Rhode Island - Ryan Center
30 septembre 2007 Bridgeport, CT, Arena At Harbor Yard
02 octobre 2007 Worcester, MA, DCU Center
04 octobre 2007 Portland, ME, Cumberland County Civic Center
05 octobre 2007 Manchester, NH, Verizon Wireless Arena
06 octobre 2007 Albany, NY, Times Union Center
08 octobre 2007 Syracuse, NY, War Memorial Arena
09 octobre 2007 Rochester, NY, RIT Fieldhouse
11 octobre 2007 Pittsburgh, PA, Petersen Events Center
12 octobre 2007 Ypsilanti, MI, Convocation Center
13 octobre 2007 Columbus, OH, Value City Arena
15 octobre 2007 Cincinnati, OH, Taft Theatre
16 octobre 2007 Dayton, OH, Ervin J. Nutter Center
17 octobre 2007 Louisville, KY, Freedom Hall
19 octobre 2007 0Bloomington, IN, Indiana University
20 octobre 2007 Bloomington, IL, US Cellular Coliseum
22 octobre 2007 St. Louis, MO, Fox Theatre
24 octobre 2007 Iowa City, IA, Carver-Hawkeye Arena
26 octobre 2007 Omaha, NE, Qwest Center
27-29 octobre 2007 Chicago, IL Chicago Theatre

15 août 2008 Mashantucket, CT, MGM Grand Theatre at Foxwoods
16 août 2008 Atlantic City, NJ, Borgata Resort Spa & Casino Event Center
17 août 2008 Saratoga Springs, NY, Saratoga Music Festival - SPAC
19 août 2008 Canandaigua, NY, Constellation Performing Arts Center
20 août 2008 Hamilton, ON, Canada, Copps Coliseum
22 août 2008 Cincinnati, OH, National City Pavilion
23 août 2008 Elizabeth, IN, Caesars Indiana
24 août 2008 Evansville, IN, Mesker Amphitheatre
25 août 2008 Little Rock, AR, Private Show
26 août 2008 Little Rock, AR, Riverfest Amphitheatre
27 août 2008 Tulsa, OK, Brady Theater
28 août 2008 Kansas City, MO, Uptown Theater
30 août 2008 Snowmass Village, CO, Jazz Aspen Snowmass
31 août 2008 Park City, UT, Deer Valley Resort
01 septembre 2008 Las Vegas, NV, The Joint @ The Hard Rock Hotel & Casino
03 septembre 2008 Santa Monica, CA, Santa Monica Civic Auditorium
04 septembre 2008 Temecula, CA, Pechanga Resort and Casino
06 septembre 2008 San Diego, CA, Concerts on the Green @ Qualcomm Park
07 septembre 2008 Santa Barbara, CA, Santa Barbara Bowl
09 septembre 2008 Palo Alto, CA, vrilivate Show
23 octobre 2008 Victoria, Canada, Save On Foods Memorial Centre
24 octobre 2008 Vancouver, Canada, General Motors Place
25 octobre 2008 Kamloops, Canada, Interior Savings Centre
27 octobre 2008 Calgary, Canada, Pengrowth Saddledome
29 octobre 2008 Edmonton, Canada, Rexall Place
30 octobre 2008 Lethbridge, Canada, ENMAX Centre
01 novembre 2008 Regina, Canada, Brandt Centre
02 novembre 2008 Winnipeg, Canada, MTS, Centre
04 novembre 2008 Minneapolis, MN, Northrop Auditorium
05 novembre 2008 La Crosse, WI, La Crosse Center
06 novembre 2008 Milwaukee, WI, The Riverside Theater
08 novembre 2008 Kalamazoo, MI, Wings Stadium
09 novembre 2008 Sault Ste. Marie, Canada, Essar Centre
11 novembre 2008 London, Canada, John Labatt Centre
12 novembre 2008 Oshawa, Canada, General Motors Centre
13 novembre 2008 Sudbury, Canada, Sudbury Arena
15 novembre 2008 Kingston, Canada, K-Rock Centre
16 novembre 2008 Ottawa, Canada, Scotiabank Place
18 novembre 2008 Montréal, Canada, Bell Centre
19 novembre 2008 Oneonta, NY Alumni Field House
21 novembre 2008 New York, NY United Palace Theatre

2009

96 concerts : États-Unis, Europe occidentale.

Europe

22 mars 2009 Stockholm, Suède, Berns Club
23 mars 2009 Stockholm, Suède, Globe Arena
25 mars 2009 Oslo, Norvège, Spektrum
27 mars 2009 Jönköping, Suède, Kinnarps Arena
28 mars 2009 Malmö, Suède Malmö, Arena
29 mars 2009 Copenhague, Danemark, Forum
31 mars 2009 Hanovre, Allemagne, AWD Arena
1eravril 2009 Berlin, Allemagne, Max-Schmeling-Halle
02 avril 2009 Erfurt, Allemagne, Messehalle
04 avril 2009 Munich, Allemagne, Zenith
05 avril 2009 Saarbrücken, Allemagne, Saarlandhalle
07-08 avril 2009 Paris, France, Palais des Congres
10-12 avril 2009 Amsterdam, Pays-Bas, Heineken Music Hall
14 avril 2009 Bâle, Suisse, St. Jakobshalle
15 avril 2009 Milan, Italie, Mediolanum Forum
17 avril 2009 Rome, Italie, PalaLottomatica
18 avril 2009 Florence, Italie, MandelaForum
20 avril 2009 Genève, Suisse, Genève Arena
21 avril 2009 Strasbourg, France, Zenith
22 avril 2009 Bruxelles, Belgique, Forest National
24 avril 2009 Sheffield, Royaume-Uni, Sheffield Arena
25 avril 2009 Londres, Royaume-Uni, O2 Arena
26 avril 2009 Londres, Royaume-Uni, Roundhouse
28 avril 2009 Cardiff, Royaume-Uni, CIA
29 avril 2009 Birmingham, Royaume-Uni, NIA
01 mai 2009 Liverpool, Royaume-Uni, Écembreho Arena
02 mai 2009 Glasgow, Royaume-Uni, Scottish Exhibition and Conference Center
03 mai 2009 Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh Playhouse
05 mai 2009 Dublin, Irlande, O2 Arena
06 mai 2009 Dublin, Irlande, O2 Arena

Amérique du Nord

01 juillet 2009 Milwaukee, WI, Marscus Amphitheater
02 juillet 2009 Sauget, IL, GCS Ballpark
04 juillet 2009 South Bend, IN, Coveleski Stadium
05 juillet 2009 Rothbury, MI, Rothbury
08 juillet 2009 Louisville, KY, Louisville Slugger Field
10 juillet 2009 Dayton, OH, Fifth Third Field
11 juillet 2009 Eastlake, OH, Classic Park
13 juillet 2009 Washington, PA, Consol Energy Park
14 juillet 2009 Allentown, PA, Coca-Cola Park
15 juillet 2009 New Britain, CT, New Britain Stadium
17 juillet 2009 Essex Juinction, VT, Champlain Valley Exposition Center
18 Juillet 2009 Bethel Woods, NY, Bethel Woods Center for the Arts
19 juillet 2009 Syracuse, NY, Alliance Bank Stadium
21 juillet 2009 Pawtucket, RI, McCoy Stadium
23 juillet 2009 Lakewood, NJ, First Energy Park
24 juillet 2009 Aberdeen, MD, Ripken Stadium
25 juillet 2009 Norfolk, VA, Harbor Park
28 juillet 2009 Durham, NC, Durham Bulls Athletic Park

2010

103 concerts : États-Unis, Europe occidentale et orientale : Serbie, Macédoine, République Tchèque, Bulgarie, Croatie, Slovaquie, Roumanie, Grèce, Turquie, Corée, Japon.

Japon

18-19 mars 2010 Nagoya, Japon, Zepp Nagoya
21-29 (sauf «33 et 27) mars 2010, Tokyo, Japon Zepp Tokyo
31 mars 2010 Seoul, Corée du Sud, Olympic Gymnastics Stadium
11-16 (sauf 14) mars 2010 Osaka, Japon, Zepp Osaka

Europe

29 mai 2010 Athènes, Grèce, Terra Vibe Park
31 mai 2010 Istanbul, Turquie, Harbiye Cemil Topuzlu Amphitheatre
02 juin 2010 Bucarest, Roumanie, Zone Arena
03 juin 2010 Sofia, Bulgarie, National Palace of Culture
04 juin 2010 Skopje, Macédoine, Metropolis Arena
06 juin 2010 Belgrade, Serbie, Belgrade Arena
07 juin 2010 Zagreb, Croatie, Salata
09 juin 2010 Bratislava, Slovaquie, Incheba Expo Arena
11 juin 2010 Prague, République Tchèque, O2 Arena
12 juin 2010 Linz, Autriche, Tips Arena
13 juin 2010 Ljubljana, Slovénie, Hala Tivoli
15 juin 2010 Padoue, Italie, Anfiteatro Camerini
16 juin 2010 Viareggio, Italie, Cittadella del Carnevale
18 juin 2010 Parme, Italie, Parco Ducale
19 juin 2010 Dornbirn, Autriche, Messehalle
20 juin 2010 Lyon, France, Halle Tony Garnier
22 juin 2010 Nice, France, Palais Nikaia
23 juin 2010 Marseille, France, Le Dôme de Marsseille
24 juin 2010 Barcelone, Espagne, Poble Espanyol
26 juin 2010 Vitoria, Espagne, Azkena Rock Festival
28 Juin 2010 Carcassonne, France, Antique Theatre
29 juin 2010 Bordeaux, France, Patinoire Mériadek
01 juillet 2010 Nantes, France, Zenith Nantes Metropole
03 juillet 2010 Tonbridge, Kent, Royaume-Uni, Hop Farm Festival
04 juillet 2010 Limerick, Irlande, Thomond Park Stadium

Amérique du nord

04 août 2010 Austin, TX, The Backyard
06 août 2010 Oklahoma City, OK, Zoo Amphitheatre
07 août 2010 Kansas City, MO, Starlight Theatre
08 août 2010 Lincoln, NE, Haymarsket Park
10 août 2010 Sturgis, SD, Buffalo Chip Campground
11 août 2010 Billings, MT, Dehler Park
12 août 2010 Casper, WY, Mike Lansing Field
14 août 2010 Jackson, WY, Snow King Resort
15 août 2010 Boise, ID, Idaho Botanical Gardens
17 août 2010 Park City, UT, Deer Valley Resort
18 août 2010 Las Vegas, NV, Colosseum at Caesars Palace

29 juillet 2009 Simpsonville, SC, Heritage Park Amphitheatre 30 juillet 2009 Alpharetta, GA, Verizon Wireless Amphitheatre 31 juillet 2009 Orange Beach, AL, The Amphitheater at the Wharf 2 août 2009 Houston, TX, Cynthia Woods Mitchell Pavilion 4 août 2009 Round Rock, TX, The Dell Diamond 5 août 2009 Corpus Christi, TX, Whataburger Field 7 août 2009 Grand Prairie, TX, Quik Trip Park 16 août 2009 Stateline, NV, Harveys Lake Tahoe Outdoor Arena 15 août 2009 Stockton, CA, Banner Island Ballpark 14 août 2009 Fresno, CA, Chukchansi Park 12 août 2009 Lake Elsinore, CA, The Diamond 09 août 2009 Albuquerque, NM, Journal Pavilion 08 août 2009 Lubbock, TX, Texas Tech Univ. - Jones AT&T Stadium 04-05 octobre 2009 Seattle, WA, WaMu Theatre 07 octobre 2009 Portland, OR, Memorial Coliseum 08 octobre 2009 Eugene, OR, University of Oregon - McArthur Court 10-11 octobre 2009 Berkeley, CA, Greek Theatre 13-15 octobre 2009 Los Angeles, CA, Hollywood Palladium 17 octobre 2009 Phoenix, AZ, State Fair - Veterans Mem. Coliseum 18 octobre 2009 Las Vegas, NV, The Joint 19 octobre 2009 Salt Lake City, UT, VSaltair 21 octobre 2009 Denver, CO, University of Denver - Magness Arena 23 octobre 2009 Salina, KS, Bicentennial Center 24 octobre 2009 Tulsa, OK, Brady Theater 25 octobre 2009 Springfield, MO, Shrine Mosque Auditorium 27 octobre 2009 Rockford, IL, Rockford Metrocentre 29-31 octobre 2009 Chicago, IL, Aragon Ballroom 02 novembre 2009 Bloomington, IN, IU Auditorium 03 novembre 2009 Columbus, OH, LC Pavilion 05 novembre 2009 Canton, OH, Canton Memorial Civic Center 06 novembre 2009 Detroit, MI, Fox Theatre 07 novembre 2009 Kitchener, ON, Memorial Auditorium 09 novembre 2009 Philadelphie, PA, Temple University - Liacouras Center 11 novembre 2009 Fairfax, VA, GMU Patriot Center 13- 15 novembre 2009 Boston, MA, Wang Theatre 17-19 novembre 2009 New York, NY, United Palace Theatre	19 août 2010 Ontario, CA, Canada Citizens Business Bank Arena 21 Août 2010 Monterey, CA, Monterey Fairgrounds 22 août 2010 Lake Tahoe, NV, Harveys Lake Tahoe Outdoor Arena 24 août 2010 Oakland, CA, Fox Theater 25 août 2010 San Francisco, CA, The Warfield 27 août 2010 Bend, OR, Les Schwab Amphitheater 28-29 août 2010 Troutdale, OR, Edgefield 31 août 2010 Missoula, MT, Ogren Park @ Allegiance Field 1er septembre 2010 Post Falls, ID, Greyhound Park 03 septembre 2010 Yakima, WA, Yakima County Stadium 04 septembre 2010Seattle, WA, Bumbershoot Festival - Memorial Stadium 06 octobre 2010 Fort Lauderdale, FL, Novembrea Southeastern University -- The Arena at Don Taft University Center 07 octobre 2010 Tampa, FL, University of South Florida -- Sun Dome 08 octobre 2010 Gainesville, FL, University of Florida -- Stephen C. O'Connell Center 10 octobre 2010 Orlando, FL, University of Central Florida -- UCF Arena 11 octobre 2010 Tallahassee, FL, Tallahassee-Leon County Civic Center 13 octobre 2010 Birmingham, AL, BJCC Concert Hall 14 octobre 2010 Charlotte, NC, UNC Charlotte -- Halton Arena 16 octobre 2010 Winston-Salem, NC, Lawrence Joel Veterans Memorial Coliseum 17 octobre 2010 Clemson, SC, Clemson University -- Littlejohn Coliseum 19 octobre 2010 Nashville, TN, Nashville Municipal Auditorium 21 octobre 2010 Saint Louis, MO, Saint Louis University -- Chaifetz Arena 22 octobre 2010 Champaign, IL, University of Illinois Assembly Hall 24 octobre 2010 Cedar Falls, IA, University of Northern Iowa -- McLeod Center 25 octobre 2010 Madison, WI, Overture Hall 26 octobre 2010 East Lansing, MI, Michigan State University -- MSU Auditorium 28 octobre 2010 Ann Arbor, MI, University of Michigan -- Hill Auditorium 29 octobre 2010 Kalamazoo, MI, Western Michigan University -- Miller Auditorium 30 octobre 2010 Chicago, IL, The Riviera Theatre 31 octobre 2010 Indianapolis, IN, Murat Theatre 02 novembre 2010 Akron, OH, University of Akron -- EJ Thomas Performing Arts Hall 03 novembre 2010 Highland Heights, KY, Northern Kentucky University -- The Bank of Kentucky Center 04 novembre 2010 Columbus, OH, Ohio State University -- Schottenstein Center 06 novembre 2010 Rochester, NY, Rochester Institute of Technology -- Gordon Field House 07 novembre 2010 Pittsburgh, PA, Petersen Events Center 09 novembre 2010 State College, PA, Penn State University -- Bryce Jordan Center

	10 novembre 2010 Charlottesville, VA, University of Virginia -- John Paul Jones Arena 12 novembre 2010 Bethlehem, PA, Lehigh University -- Stabler Arena 13 novembre 2010 Washington, DC, George Washington University -- Charles E. Smith Center 14 novembre 2010 West Long Branch, NJ, Monmouth University -- MAC Center 16 novembre 2010 Poughkeepsie, NY, MidHudson Civic Center 17 novembre 2010 Binghamton, NY, Binghamton University -- Events Center 19 novembre 2010 Amherst, MA, University of Massachusetts Amherst -- Mullins Center 20 novembre 2010 Lowell, MA, University of Massachusetts Lowell -- Tsongas Center 22-24 novembre 2010 New York, NY, Terminal 5 26 novembre 2010 Atlantic City, NJ, Borgata Hotel Casino & Spa Event Center 27 novembre 2010 Mashantucket, CT, MGM Grand Theater at Foxwoods

2011	**2012**
89 concerts : Vietnam, Chine, Taiwan, Hong Kong, Singapour, Australie, Nouvelle Zélande, Israël, Europe occidentale, États-Unis. **Asie** 03 avril 2011 Taipei, Taiwan Taipei Arena 06 avril 2011 Pékin, Chine Beijing Workers' Gymnasium 08 avril 2011 Shanghai, Chine Shanghai Grand Stage 10 avril 2011 Ho Chi Minh City, Vietnam RMIT University 12 avril 2011 Kowloon, Hong Kong HITEC - Star Hall 13 avril 2011 Kowloon, Hong Kong HITEC - Star Hall 15 avril 2011 Marsina Promenade, Singapour Timbre : Rock & Roots **Australie Nouvelle-Zélande** 17 avril 2011 Fremantle, Australie West Coast Blues 'n'Roots 19 avril 2011 Adelaide, Australie Entertainment Centre 20 avril 2011 Melbourne, Australie Rod Laver Arena 21 avril 2011 Melbourne, Australie Rod Laver Arena 23 avril 2011 Wollongong, Australie WIN Entertainment Centre 25 avril 2011 Byron Bay, Australie Byron Bay Bluesfest 26 avril 2011 Byron Bay, Australie Byron Bay Bluesfest 27 avril 2011 Sydney, Australie, Entertainment Centre 28 avril 2011 Sydney, Australie, Entertainment Centre 28 avril 2011 Sydney, Australie, Entertainment Centre 30 avril 2011 Auckland, Nouvelle-Zélande, Vector Arena **Europe Israël** 16 juin 2011 Cork, Irlande, Live at the Marsquee 18 juin 2011 Londres, Royaume-Uni, Londres Feis 2011, Finsbury Park 20 juin 2011Tel Aviv, Israël, Ramat Gan Stadium	92 concerts : Canada, Europe occidentale, Honolulu, Australie et Nouvelle Zélande. **Amérique du Sud** 15 avril 2012 Rio de Janeiro, Brésil, Citibank Hall 17 avril 2012 Brasilia, Brésil, Ginásio Nilson Nelson 19 avril 2012 Belo Horizonte, Brésil, Chevrolet Hall 21 avril 2012 Sao Paulo, Brésil, Credicard Hall 22 avril 2012 Sao Paulo, Brésil ,Credicard Hall 24 avril 2012 Porto Alegre, Brésil, Pepsi on Stage 26 avril 2012 Buenos Aires, Argentine, Teatro Gran Rex 27 avril 2012 Buenos Aires, Argentine, Teatro Gran Rex 28 avril 2012 Buenos Aires, Argentine, Teatro Gran Rex 30 avril 2012 Buenos Aires, Argentine, Teatro Gran Rex 02 mai 2012 Santiago, Chili, Movistar Arena 05 mai 2012 Heredia, Costa Rica, Palacio de los Deportes 07 mai 2012 Monterrey, Mexique, Auditorio Banamex 09 mai 2012 Guadalajara, Mexique, Auditorio TELMEX 11 mai 2012 Mexico City, Mexique, Pepsi Center WTC 12 mai 2012 Mexico City, Mexique, Pepsi Center WTC **Europe** 30 juin 2012 Tonbridge, Kent, Royaume-Uni, Hop Farm Music Festival 02 juillet 2012 Berlin, Allemagne, Zitadelle Spandau 03 juillet 2012 Dresde, Allemagne, Juinge Garde 04 juillet 2012 Bonn, Allemagne, Kuns tRasen Bonn/Gronau 06 juillet 2012 Bad Mergentheim, Allemagne, Lieder im Schloß 07 juillet 2012 Salzburg, Autriche, Salzburg Arena 08 juillet 2012 Montreux, Suisse, Montreux Jazz Festival

22 juin 2011 Milan, Italie, Alcatraz
24 juin 2011 Sursee, Suisse, Summer Sound
25 juin 2011 Mainz, Allemagne, Volkspark
26 juin 2011 Hambourg, Allemagne, Stadtpark Freilichtbühne
27 juin 2011 Odense, Danemark, Funen Village
29 juin 2011 Bergen, Norvège, Bergenhus Festning -- Koengen
30 Juin 2011 Oslo, Norvège, Oslo Spektrum
02 juillet 2011 Borlänge, Suède, Peace & Love 2011

Amérique du Nord

14 juillet 2011 Santa Barbara, CA, Santa Barbara Bowl
15 juillet 2011 Costa Mesa, CA, The Pacific Amphitheatre
16 juillet 2011 Las Vegas, NV, The Pearl Concert Theater at the Palms
18 juillet 2011 Phoenix, AZ, Comerica Theatre
19 juillet 2011 Tucson, AZ, Anselmo Valencia Tori Amphitheatre
21 juillet 2011 Albuquerque, NM, Hard Rock Casino Presents: The Pavilion
23 juillet 2011 Thackerville, OK, WinStar World Casino
24 juillet 2011 New Braunfels, TX, Whitewater Amphitheater
26 juillet 2011 New Orleans, LA, UNO Lakefront Arena
27 juillet 2011 Pensacola, FL, Pensacola Civic Center
28 juillet 2011 Atlanta, GA, Chastain Park Amphitheater
30 juillet 2011 Memphis, TN, Mud Island Amphitheatre
1eraoût 2011 Nashville, TN, Ryman Auditorium
02 août 2011 Evansville, IN, Roberts Stadium
03 août 2011 Toledo, OH, Toledo Zoo Amphitheater
05 août 2011 Kettering, OH, Fraze Pavilion
06 août 2011 Cleveland, OH, Jacobs Pavilion at Nautica
07 août 2011 Rochester Hills, MI, Meadow Brook
9 août 2011 Canandaigua, NY, Constellation Brands-Marsvin Sands PAC
10 août 2011 Scranton, PA, Toyota Pavilion
12 août 2011 Bethel, NY, Bethel Woods Center for the Arts
13 août 2011 Wantagh, NY, Jones Beach Theater
14 août 2011 Asbury Park, NJ, Asbury Park Convention Hall
16 août 2011 Columbia, MD, Marsjorie Merriweather Post Pavilion
17 août 2011 Philadelphie, PA, Mann Music Center
19 août 2011 Gilford, NH, Meadowbrook U.S. Cellular Pavilion
20 août 2011 Bangor, ME, Bangor Waterfront Pavilion
21 août 2011 Boston, MA, House of Blues

Europe

06 octobre 2011 Dublin, Irlande, O2 Arena
08 octobre 2011 Glasgow, Royaume-Uni, Braehead Arena

11 juillet 2012 Bilbao, Espagne, Explanada del Museo Guggenheim
13 juillet 2012 Benicàssim, Espagne, Festival Internacional de Benicàssim
14 juillet 2012 Cap Roig, Espagne, Cap Roig Festival
15 juillet 2012 Nîmes, France, Festival de Nîmes
16 juillet 2012 Barolo, Italie, Collisioni
18 juillet 2012 Lyon, France, Les Nuits de Fourvière / Lyon
20 juillet 2012 Bayonne, France, Arènes de Bayonne
22 juillet 2012 Carhaix, France, Festival Vieilles Charrues

Amérique du Nord

10 août 2012 Lloydminster, AB, Lloydminster Exhibition Grounds
11 août 2012 Lethbridge, AB, Enmax Centre
12 août 2012 Cranbrook, BC, Rec Plex
14 août 2012 Missoula, MT, Big Sky Brewery
17 août 2012 Rapid City, SD, Barnett Arena
18 août 2012 Sioux Falls, SD, Sioux Falls Arena
19 août 2012 Fargo, ND, Civic Auditorium
21 août 2012 Rochester, MN, Taylor Arena
22 août 2012 Des Moines, IA, Wells Fargo Arena
24 août 2012 Fort Wayne, IN, Parkview Field
25 août 2012 Indianapolis, IN, White River State Park
26 août 2012 Cincinnati, OH, Pavilion at Riverbend
28 août 2012 Youngstown, OH, Covelli Centre
29 août 2012 Johnstown, PA, Cambria County War Memorial
30 août 2012 Salisbury, MD, Wicomico Youth & Civic Center
01 septembre 2012 Big Flats, NY, Tag's Summer Stage
02 septembre 2012 Bethel, NY, Bethel Woods Center for the Arts
04 septembre 2012 Port Chester, NY, The Capitol Theatre
06 septembre 2012 Lewiston, NY, Artpark
07 septembre 2012 Holyoke, MA, Mountain Park
08 septembre 2012 Uncasville, CT, Mohegan Sun Arena
09 septembre 2012 Hershey, PA, Hershey Park Pavilion
05 octobre 2012 Winnipeg, Canada, MTS Centre
06 octobre 2012 Regina, Canada, Brandt Centre
08 Octobre 2012 Saskatoon, Canada, Credit Union Centre
09 Octobre 2012 Edmonton, Canada, Rexall Place
10 Octobre 2012 Calgary, Canada, Scotiabank Saddledome
12 Octobre 2012 Vancouver, Canada, Rogers Arena
13 Octobre 2012 Seattle, WA, Key Arena
15 Octobre 2012 Portland, OR, Rose Garden Arena
17 Octobre 2012 San Francisco, CA, Bill Graham Civic Auditorium
18 octobre 2012 San Francisco, CA, Bill Graham Civic Auditorium
19 octobre 2012 Berkeley, CA, Greek Theatre
20 octobre 2012 Sacramento, CA, Power Balance Pavilion
22 octobre 2012 Santa Barbara, CA, Santa Barbara County Bowl

09 octobre 2011 Glasgow, Royaume-Uni, Braehead Arena
10 octobre 2011 Manchester, Royaume-Uni, M.E.N. Arena
11 Octobre 2011 Nottingham, Royaume-Uni, Capital FM Arena
13 octobre 2011 Cardiff, Royaume-Uni, Motorpoint Arena
14 octobre 2011 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre
16 octobre 2011 Lille, France, Zenith Arena
17 octobre 2011 Paris, France, Palais Omnisports de Paris-Bercy
19 octobre 2011 Anvers, Belgique, Sportpaleis
20 octobre 2011 Rotterdam, Pays-Bas, Ahoy
21 octobre 2011 Esch-sur-Alzette, Luxembourg Rockhal
23 octobre 2011 Oberhausen, Allemagne, Arena
25 octobre 2011 Mannheim, Allemagne, SAP Arena
26 octobre 2011 Munich, Allemagne, Olympiahalle
27 octobre 2011 Leipzig, Allemagne Leipzig Arena
29 octobre 2011 Hambourg, Allemagne, O2 World
31 octobre 2011 Berlin, Allemagne, O2 World
02 novembre 2011 Herning, Danemark, Boxen Arena
03 novembre 2011 Malmö, Suède, Malmö Arena
04 novembre 2011 Stockholm, Suède, Globe Arena
06 novembre 2011 Hanovre, Allemagne, TUI Arena
07 novembre 2011 Nuremberg, Allemagne, Nuremberg Arena
08 novembre 2011 Innsbruck, Austria, Olympiahalle
09 novembre 2011 Padova, Italie, Palasport
11 novembre 2011 Florence, Italie, Nelson Mandela Forum
12 novembre 2011 Rome, Italie, PalaLottomatica
14 novembre 2011 Milan, Italie Mediolanum Forum
15 novembre 2011 Genève, Suisse, Genève Arena
16 novembre 2011 Zurich, Suisse, Hallenstadion
19-21 novembre 2011 Londres, Royaume-Uni, HMV Hammersmith Apollo

24 octobre 2012 San Diego, CA, Valley View Casino Center
26 octobre 2012 Los Angeles, CA, Hollywood Bowl
27 octobre 2012 Las Vegas, NV, Mandalay Bay Events Center
29 octobre 2012 Broomfield, CO, 1STBANK Center
30 octobre 2012 Broomfield, CO, 1STBANK Center
1er novembre 2012 Grand Prairie, TX, Verizon Theatre
02 novembre 2012 Tulsa, OK, BOK Center
03 novembre 2012 Omaha, NE, Century Link Cente
05 novembre 2012 Madison, WI, Alliant Energy Center
07 novembre 2012 St. Paul, MN, Xcel Energy Center
08 novembre 2012 Milwaukee, WI, BMO Harris Bradley Center
09 novembre 2012 Chicago, IL, United Center
12 novembre 2012 Grand Rapids, MI, Van Andel Arena
13 novembre 2012 Detroit, MI, Fox Theatre
14 novembre 2012 Toronto, Canada, Air Canada Centre
16 novembre 2012 Montréal, Canada, Bell Centre
18 novembre 2012 Boston, MA, TD Garden
19 novembre 2012 Philadelphia, PA, Wells Fargo Center
20 novembre 2012 Washington, DC, Verizon Center
21 novembre 2012 Brooklyn, NY, Barclays Center

2013

85 concerts : États-Unis, Europe occidentale.

Amérique du Nord

05 avril 2013 Buffalo, NY, SUNY Buffalo - Alumni Arena
06 avril 2013 Amherst, MA, University of Massachusetts - Mullins Center
08 avril 2013 Kingston, RI, University of Rhode Island - Ryan Center
09 avril 2013 Lowell, MA, University of Massachusetts - Tsongas Center
10 avril 2013 Lewiston, ME, Androscoggin Bank Colisée
12 avril 2013 Newark, DE, University of Delaware - Bob Carpenter Center
13 avril 2013 California, PA, Convocation Center
14 avril 2013 Ithaca, NY, Cornell University - Barton Hall
16 avril 2013 Richmond, VA, Landmarsk Theater
18 avril 2013 Bethlehem, PA, Lehigh University -- Stabler Arena

2014

103 concerts : États-Unis, Japon, Australie, Nouvelle-Zélande, Honolulu, Maui, Europe occidentale et orientale.

Japon

31 mars 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
1er avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
03 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
04 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
05 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
07 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity

08 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
09 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
10 avril 2014 Tokyo, Zepp DiverCity
13-14 avril 2014 Sapporo, Zepp Sapporo
17-18 avril 2014 Nagoya, Zepp Nagoya
19 avril 2014 Fukuoka, Zepp Fukuoka
21-23 avril 2014 Osaka, Zepp Namba

Hawaï

19 avril 2013 Akron, OH, The University of Akron - EJ Thomas Hall
20 avril 2013 Kalamazoo, MI, Wings Stadium
21 avril 2013 Bowling Green, OH, Bowling Green State University - Stroh Center
23 avril 2013 St. Louis, MO, Peabody Opera House
24 avril 2013 Springfield, MO, Missouri State University - JQH Arena
25 avril 2013 Champaign, IL, University of Illinois - Assembly Hall
27 avril 2013 Murray, KY, Murray State University - CFSB Center
28 avril 2013 Louisville, KY, The Louisville Palace
30 avril 2013 Asheville, NC, U.S. Cellular Center
1er mai 2013 Charlotte, NC, Time Warner Cable Uptown Amphitheatre
02 mai 2013 Raleigh, NC, Red Hat Amphitheater
04 mai 2013 Charleston, SC, Family Circle Magazine Stadium
05 mai 2013 St. Aoûtustine, FL, St. Aoûtustine Amphitheatre
26 juin 2013 West Palm Beach, FL, Cruzan Amphitheatre
27 juin 2013 Tampa, FL, Live Nation Amphitheatre at the Florida State Fairgrounds
29 juin 2013 Atlanta, GA, Aaron's Amphitheatre at Lakewood
30 juin 2013 Nashville, TN, The Lawn at Riverfront Park
02 juillet 2013 Memphis, TN, AutoZone Park
03 juillet 2013 Tuscaloosa, AL, Tuscaloosa Amphitheatre
05 juillet 2013 Noblesville, IN, Klipsch Music Center
06 juillet 2013 Cincinnati, OH, Riverbend Music Center
09 juillet 2013 Duluth, MN, Bayfront Park
10 juillet 2013 St. Paul, MN, Midway Stadium
11 juillet 2013 Peoria, IL, Peoria Civic Center
12 juillet 2013 Chicago, IL, Toyota Park
14 juillet 2013 Clarkston, MI, DTE Energy Music Theatre
15 juillet 2013 Toronto, Canada, Molson Canadian Amphitheatre
18 juillet 2013 Darien Center, NY, Darien Lake Performing Arts Center
19 juillet 2013 Bridgeport, CT, Webster Bank Arena
20 juillet 2013 Mansfield, MA, Comcast Center
21 juillet 2013 Saratoga Springs, NY, Saratoga Performing Arts Center
23 juillet 2013 Columbia, MD, Marsjorie Merriweather Post Pavilion
24 juillet 2013 Virginia Beach, VA, Farm Bureau Live at Virginia Beach
26 juillet 2013 Hoboken, NJ, Pier A Park
27 juillet 2013 Wantagh, NY, Nikon at Jones Beach Theater
31 juillet 2013 Denver, CO, Fiddler's Green Amphitheatre
01 août 2013 Salt Lake City, UT, USANA Amphitheatre
03 août 2013 Irvine, CA, Verizon Wireless Amphitheatre
04 août 2013 Mountain View, CA, Shoreline Amphitheatre
26 avril 2014 Maui, HI, A&B Amphitheatre at Maui Arts & Cultural Center
29 avril 2014 Honolulu, HI, Blaisdell Arena

Europe

16 juin 2014 Cork, Irlande, Live at the Marsquee
17 juin 2014 Dublin, Irlande, The O2
20 juin 2014 Istanbul, Turquie, Black Box Istanbul
22 juin 2014 Thessalonique, Grèce, Limani, Thessaloniki Harbour
23 juin 2014 Athènes, Grèce, Terra Vibe Park
25 juin 2014 Bucarest, Roumanie, Sala Palatului
27 juin 2014 Košice, Slovaquie, Steel Aréna
28 juin 2014 Vienne, Autriche, Stadthalle
29 juin 2014 Klam, Autriche, Clam Burgarena
01 juillet 2014 Munich, Allemagne, Tollwood Sommerfestival
02 juillet 2014 Prague, République tchèque, O2 Arena
03 juillet 2014 Zwickau, Allemagne, Stadthalle
05 juillet 2014 Dolinie, Allemagne, Charlotty Festiwal Legend Rocka
07 juillet 2014 Rostock, Allemagne, Stadthalle
08 juillet 2014 Flensburg, Allemagne, Flens-Arena
09 juillet 2014 Aarhus, Danemark, Amfiscenen
11 juillet 2014 Stavern, Norvège, Stavernfestivalen
12 juillet 2014 Kristiansand, Norvège, Odderøya Live
14 juillet 2014 Helsingborg, Suède, Sofiero
15 juillet 2014 Göteborg, Suède, Trädgårdsföreningen
17 juillet 2014 Pori, Finlande, Kirjurinluoto

Australie et Nouvelle -Zélande

09-10 août 2014 Hamilton, Nouvelle-Zélande, Claudelands Arena
13-15 août 204 Perth, Australie, Riverside Theatre
18-21 août 2014 Melbourne, Australie, Palais Theatre
25 août 2014 Brisbane, Australie, Brisbane Convention & Exhibition Centre
27 août 2014 Brisbane, Australie, The Tivoli
29 août 2014 Canberra, Australie, Royal Theatre
31 août 2014 Adelaide, Australie, Adelaide Entertainment Centre
03 septembre 2014 Sydney, Australie, State Theatre
04-05 septembre 2014 Sydney, Australie, State Theater
07-08 septembre 2014 Sydney, Australie, Sydney Opera House Concert Hall
10 septembre 2014 Christchurch, Nouvelle-Zélande, CBS Canterbury Arena

Amérique du Nord

17-19 octobre 2014 Seattle, WA, Paramount Theatre
21 octobre 2014 Portland, OR, Keller Auditorium
24-26 Octobre 2014 Los Angeles, CA, Dolby Theatre
28- 30 Octobre 2014 Oakland, CA, Paramount Theatre
01 Novembre 2014 Denver, CO, Bellco Theatre
04-06 Novembre 2014 Minneapolis, MN, Orpheum Theater
08-10 Novembre 2014 Chicago, IL, Cadillac Palace Theatre
12 Novembre 2014 Cleveland, OH, State Theatre
14 Novembre 2014 Boston, MA, Orpheum Theatre
15 novembre 2014 Providence, RI, Providence Performing Arts Center
17-18 novembre 2014 Toronto, Canada, Sony Center
20 novembre 2014 Pittsburgh, PA, Heinz Hall for the Performing Arts

Europe

10 octobre 2013 Oslo, Norvège, Oslo Spektrum
12-13 octobre 2013 Stockholm, Suède Stockholm Waterfront
15-16 octobre 2013 Copenhague, Danemark, Falconer Salen
18 octobre 2013 Hanovre, Allemagne, Swiss Life Hall
19- 20 octobre 2013 Hambourg, Allemagne, CCH
22 octobre 2013 Düsseldorf, Allemagne, Mitsubishi Electric Halle
24- 26 octobre 2013 Berlin, Allemagne, Tempodrom
28 octobre 2013 Genève, Suisse, Genève Arena
30- 31 octobre 2013 Amsterdam, Pays-Bas Heineken Music Hall
02- 04 novembre 2013 Milan, Italie, Teatro degli Arcimboldi
06-07 novembre 2013 Rome, Italie, Atlantico
08 novembre 2013 Padova, Italie, Gran Teatro Geox
10 novembre 2013 Bruxelles, Belgique, Forest National
12-14 novembre 2013 Paris, France, Grand Rex
16 novembre 2013 Esch-sur-Alzette, Luxembourg, Rockhal
18-20 novembre 2013 Glasgow, Royaume-Uni, Clyde Auditorium
22 novembre 2013 Blackpool, Royaume-Uni, Opera House
23 novembre 2013 Blackpool, Royaume-Uni, Opera House
27 novembre 2013 Londres, Royaume-Uni, Royal Albert Hall
28 novembre 2013 Londres, Royaume-Uni, Royal Albert Hall
21-23 novembre 2014 Philadelphie, PA, Academy of Music
25 novembre 2014 Washington, DC, DAR Constitution Hall
26 novembre 2014 Newark, NJ, New Jersey Performing Arts Center
28-29 novembre 2014 New York, NY, The Beacon Theatre
01-03 décembre 2014 New York, NY, The Beacon Theatre

2015

88 concerts : Europe occidentale, États-Unis.

Amérique du Nord

11 avril 2015 Baltimore, MD, Lyric Opera House
12 avril 2015 Richmond, VA, Altria Theatre
14 avril 2015 Savannah, GA, The Johnny Mercer Theatre
15 avril 2015 Montgomery, AL, Montgomery Performing Arts Center
15 avril 2015 Atlantic City, NJ, The Borgata
17 avril 2015 North Charleston, SC, North Charleston Coliseum & Performing Arts Center
18 avril 2015 St. Aoûtustine, FL, St. Aoûtustine Amphitheatre
19 avril 2015 Orlando, FL, Walt Disney Theater -- Dr. Phillips Center for the Performing Arts
21 avril 2015 Fort Lauderdale, FL,Au-Rene Theater -- Broward Center for the Performing Arts
22 avril 2015 Clearwater, FL, Ruth Eckerd Hall
24 avril 2015 Atlanta, GA, Fox Theatre
25 avril 2015 Durham, NC, Durham Performing Arts Center
26 avril 2015 Greenville, SC, Peace Concert Hall
27 avril 2015 Nashville, TN, Andrew Jackson Hall - Tennessee Performing Arts Center
29 avril 2015 New Orleans, LA, Saenger Theatre
30 avril 2015 Memphis, TN, Orpheum Theatre

2016

75 concerts : États-Unis, Japon (il ne tourne pas en Europe pour la première fois)

Japon

04-06 avril 2016 Tokyo, Orchard Hall
09 avril 2016 Miyagi, Tokyo Electron Hall Miyagi
11-13 avril 2016 Osaka, Festival Hall
15 avril 2016 Nagoya, Century Hall
18 avril 2016 Tokyo, Orchard Hall
23 avril 2016 Tokyo, Tokyo Dome City Hall
19-26 (sauf le 20 et le 24) avril 2016 Tokyo, Orchard Hall
28 avril 2016 Yokohama, Pacifico

Amérique du Nord

04-05 juin 2016 Woodinville, WA, Chateau Ste. Michelle Winery
07 juin 2016 Eugene, OR, Cuthbert Amphitheater
09-10 juin 2016 Berkeley, CA, Greek Theatre
11 juin 2016 Santa Barbara, CA, Santa Barbara Bowl
13-14 juin 2016 San Diego, CA, Humphreys Concerts By the Bay
16 juin 2016 Los Angeles, CA, Shrine Auditorium
19 juin 2016 Morrison, CO, Red Rocks Amphitheatre
21 juin 2016 Kansas City, MO, Starlight Theatre
22 juin 2016 Lincoln, NE, Pinewood Bowl Theater
24 juin 2016 Highland Park, IL, Ravinia Festival

02 mai 2015 Thackerville, OK, Win Star World Casino
03 mai 2015 Oklahoma City, OK, Civic Center Music Hall
05 mai 2015 Houston, TX, Bayou Music Center
06 mai 2015 Austin, TX, Bass Concert Hall
07 mai 2015 San Antonio, TX, Majestic Theatre
09 mai 2015 Tulsa, OK, The Joint -- Hard Rock Hotel and Casino Tulsa
10 mai 2015 Kansas City, MO, Music Hall Kansas City
11 mai 2015 St. Louis, MO, Fox Theatre
13 mai 2015 Milwaukee, WI, The Riverside Theater
15 mai 2015 Detroit, MI, Fox Theatre
16 mai 2015 Columbus, OH, Ohio Theatre
17 mai 2015 South Bend, IN, Morris Performing Arts Center

Europe

20 Juin 2015 Mainz, Allemagne Nord Mole Open Air
21 Juin 2015 Tübingen, Allemagne Sparkassen - Carré
23 Juin 2015 Bamberg, Allemagne Brose Arena
25 Juin 2015 Ljubljana, Slovénie Arena Stožice
26 Juin 2015 Wiesen, Autriche Ottakringer Arena Wiesen
27 Juin 2015 Udine, Italie Aria di Friuli Venezia Giulia
29 juin 2015 Rome, Italie Terme di Caracalla
1er juillet 2015 Lucques, Italie Lucca Summer Festival
02 juillet 2015 Turin, Italie Pala Alpitour
04 juillet 2015 Barcelone, Espagne Festival Jardins de Pedralbes
05 juillet 2015 Saragosse, Espagne Pabellón Principe Felipe
06 juillet 2015 Madrid, Espagne Barclaycard Center
08 juillet 2015 Grenade, Espagne Palacio Municipal De Los Deportes
09 juillet 2015 Cordoue, Espagne Teatro de la Axerquia
11 Juillet 2015 San Sebastián, Espagne Donostia Arena 2016 (Illunbe)
12 juillet 2015 Albi, France Festival Pause Guitare
13 juillet 2015.Saint-Malô-du-Bois, France Festival de Poupet
15 juillet 2015. Locarno, Suisse Moon & Stars Festival
16 juillet 2015. Lörrach, Allemagne Stimmen Festival
01-03 octobre 2015 Oslo, Norvège Konserthuset
05-06 octobre 2015 Stockholm, Suède Stockholm Waterfront
08-09 octobre 2015 Copenhague, Danemark Falconer Salen
10 octobre 2015 Malmö, Suède Malmö Live
12 octobre 2015 Leipzig, Allemagne Gewandhaus
13-14 octobre 2015 Berlin, Allemagne Tempodrom
15 octobre 2015 Braunschweig, Allemagne Volkswagen Halle
17 octobre 2015 Saarbrücken, Allemagne Saarlandhalle
18-19 octobre 2015 Paris, France Palais des Sport
21-25 octobre 2015 Londres, Royaume-Uni, Royal Albert Hall
27-28 octobre 2015 Manchester, Royaume-Uni, O2 Apollo
29 octobre 2015 Cardiff, Royaume-Uni, Motorpoint Arena
25 juin 2016 Indianapolis, IN, Farm Bureau Insurance Lawn at White River State Park
26 juin 2016 Nashville, TN, Carl Black Chevy Woods Amphitheater
28 juin 2016 Kettering, OH, Fraze Pavilion
29 juin 2016 Toledo, OH, Toledo Zoo Amphitheatre
30 juin 2016 Lewiston, NY, Artpark
02 juillet 2016 Lenox, MA, Tanglewood
03 juillet 2016 Mashantucket, CT, Foxwoods Resort Casino
05-06 juillet 2016 Vienna, VA, Wolf Trap
08 juillet 2016 Queens, NY, Forest Hills Stadium
09 juillet 2016 Bethlehem, PA, Sands Bethlehem Events Center
10 juillet 2016 Atlantic City, NJ, The Borgata
12 juillet 2016 Canandaigua, NY, CMAC
13 juillet 2010 Philadelphie, PA, The Mann Center
14 juillet 2016 Boston, MA, Blue Hills Bank Pavilion
16 juillet 2016 Portland, ME, Thompson's Point
17 juillet 2016 Gilford, NH, Bank of New Hampshire Pavilion
07 octobre 2016 Indio, CA, Indio Polo Club "Desert Trip"
13 octobre 2016 Las Vegas, NV, The Chelsea at The Cosmopolitan of Las Vegas
14 octobre 2016 Indio, CA, Indio Polo Club "Desert Trip"
16 octobre 2016 Phoenix, AZ, Comerica Theatre
18 octobre 2016 Albuquerque, NM, Kiva Auditorium
19 octobre 2016 El Paso, TX, Abraham Chavez Theatre
22 octobre 2016 Thackerville, OK, WinStar World Casino and Resort
23 octobre 2016 Tulsa, OK, Brady Theater
25 octobre 2016 Shreveport, LA, Municipal Auditorium
26 octobre 2016 Baton Rouge, LA, River Center Theater
27 octobre 2016 Jackson, MS, Thalia Marsa Hall
29 octobre 2016 Huntsville, AL, Von Braun Center
30 octobre 2016 Paducah, KY, The Carson Center
1er novembre 2016 Louisville, KY, The Kentucky Center for the Performing Arts
02 novembre 2016 Charleston, WV, Clay Center
4 novembre 2016 Durham, NC, Durham Performing Arts Center
5 novembre 2016 Roanoke, VA, Berglund Center for the Arts
6 novembre 2016 Charlotte, North Carolina, Blumenthal Performing Arts Center
9 novembre 2016 Knoxville, TN, Tennessee Theatre
10 novembre 2016 Columbia, SC, Township Auditorium
12 novembre 2016 Asheville, NC, Thomas Wolfe Auditorium
13 novembre 2016 Chattanooga, TN, Tivoli Theatre
15 novembre 2016 Birmingham, AL, Concert Hall at BJCC
16 novembre 2016 Mobile, AL, Saenger Theatre
18 novembre 2016 Jacksonville, FL, Moran Theater
19 novembre 2016 Clearwater, FL, Ruth Eckerd Hall
20 novembre 2016 Fort Myers, FL, Barbara B. Mann Performing Arts Hall

30 octobre 2015 Southampton, Royaume-Uni, O2 Guildhall Southampton 1er novembre 2015 Bruxelles, Belgique Forest National 02 novembre 2015 Eindhoven, Pays-Bas Muziekgebouw Eindhoven 03 novembre 2015 Rouen, France Zenith de Rouen 05-07 novembre 2015 Amsterdam, Pays-Bas Koninklijk Theater Carré 09 novembre 2015 Hambourg, Allemagne Sporthalle 10 novembre 2015 Düsseldorf, Allemagne Mitsubishi Electric Halle 11 novembre 2015 Regensburg, Allemagne Donau Arena 13-14 novembre 2015 Bâle, Suisse Musical Theatre Basel 15-16 novembre 2015 Brégence, Autriche Festspielhaus 18-19 novembre 2015 Bologne, Italie Auditorium Manzoni 21-22 novembre 2015 Milan, Italie Teatro degli Arcimboldi	22 novembre 2016 Orlando, FL, Dr. Phillips Center 23 novembre 2016 Fort Lauderdale, FL, Broward Center for the Performing Arts

2017 84 concerts : États-Unis, Canada, Royaume Uni, Allemagne, France, Benelux, Danemark, Norvège, Suède. **Europe** 1er -02 avril 2017 Stockholm, Suède Stockholm Waterfront 04 avril 2017 Oslo, Norvège Spektrum 06-07 avril 2017 Copenhague, Danemark Opera House 09 avril 2017 Lund, Suède Sparbanken Skåne Arena 11 avril 2017 Hambourg, Allemagne Barclaycard Arena 12 avril 2017 Lingen, Allemagne Emslandhallen 13 avril 2017 Dusseldorf, Allemagne Mitsubishi Electric Halle 16-18 avril 2017 Amsterdam, Pays-Bas Heineken Music Hall 20 avril 2017 Paris, France Le Zénith Paris 21 avril 2017 Paris, France La Seine Musicale 22 avril 2017 Esch-sur-Alzette, Luxembourg Rockhal 24 avril 2017 Antwerp, Belgique Lotto Arena 25 avril 2017 Frankfurt, Allemagne Festhalle 26 avril 2017 Hanovre, Allemagne Swiss Life Hall 28 avril 2017 Londres, Royaume-Uni, Londres Palladium 29-30 avril 2017 Londres, Royaume-Uni, London Palladium 03 mai 2017 Cardiff, Royaume-Uni, Motorpoint Arena 04 mai 2017 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre 05 mai 2017 Nottingham, Royaume-Uni, Motorpoint Arena 07 mai 2017 Glasgow, Royaume-Uni, SECC Clyde Auditorium	**2018** 84 concerts : Amérique du Nord, Australie, Nouvelle-Zélande, Japon, Singapour, Hong Kong, Taiwan, Corée du Sud, Italie, Autriche, Suisse, Allemagne, Espagne, Portugal. **Europe** 22 mars 2018 Lisbonne, Portugal, Altice Arena 24 mars 2018 Salamanca, Espagne, Multiusos Sánchez Paraíso 26-28 mars 2018 Madrid, Espagne, National Music Auditorium 30 mars 2018 Barcelone, Espagne, Gran Teatre del Liceu 30-31 mars 2018 Barcelone, Espagne, Gran Teatre del Liceu 03 avril 2018 Rome, Italie, Auditorium Parco della Musica 04 avril 2018 Rome, Italie, Auditorium Parco della Musica 05 avril 2018 Rome, Italie, Auditorium Parco della Musica 07 avril 2018 Florence, Italie, Nelson Mandela Forum 08 avril 2018 Mantoue, Italie, Palabam 09 avril 2018 Milan, Italie, Teatro degli Arcimboldi 11 avril 2018 Zurich, Suisse, Hallenstadion 12 avril 2018 Neu-Ulm, Allemagne, Ratiopharm Arena 13 avril 2018 Salzbourg, Autriche, Salzburgarena 19 avril 2018 Oberhausen, Allemagne, König PALAST Krefeld 18 avril 2018 Leipzig, Allemagne, Arena Leipzig 16 avril 2018 Vienne, Autriche, Vienna Stadthalle 15 avril 2018 Brno-Královo Pole, République tchèque, Hala Vodova 21 avril 2018 Bielefeld, Allemagne, Seidensticker Halle

08 mai 2017 Liverpool, Royaume-Uni, Écembreho Arena
09 mai 2017 Londres, Royaume-Uni, The SSE Arena, Wembley
11 mai 2017 Dublin, Irlande 3Arena

Amérique du Nord

13-15 juin 2017 Port Chester, NY, Capitol Theatre
17 juin 2017 Dover, DE, Firefly Festival
18 juin 2017 Wallingford, CT, Toyota presents Oakdale Theatre
20 juin 2017 Shelburne, VT, The Green at Shelburne Museum
21 juin 2017Providence, RI, Providence Performing Arts Center
23-24 juin 2017 Kingston, NY, Hutton Brickyards
25 juin 2017 Syracuse, NY, Lakeview Amphitheatre
27 juin 2017 Kingston, Canada, Rogers K-Rock Centre
29 juin 2017 Ottawa, Canada, Richcraft Live at the Canadian Tire Centre
30 juin 2017 Montréal, Canada, Centre Bell
02 juillet 2017 Barrie, Canada, Molson Centre
04 juillet 2017 Oshawa, Canada, Tribute Communities Centre
05 juillet 2017 Toronto, Canada, Air Canada Centre
06 juillet 2017 London, Canada, Budweiser Gardens
8 juillet 2017 Detroit, MI, Joe Louis Arena
9 juillet 2017 Milwaukee, WI, Summerfest
12 Juillet 2017 Winnipeg, Canada, MTS Centre
14 juillet 2017 Saskatoon, Canada, SaskTel Centre
15 juillet 2017 Moose Jaw, Canada, Mosaic Place
16 juillet 2017 Calgary, Canada, Southern Alberta Jubilee Auditorium
19 juillet 2017 Edmonton, Canada, Rogers Place
21 juillet 2017 Dawson Creek, Canada, Encana Events Centre
22 juillet 2017 Prince George, Canada, CN, Centre
24 juillet 2017 Kelowna, Canada, Prospera Place
25 juillet 2017 Vancouver, Canada, Pepsi Live at Rogers Arena
13 octobre 2017 Valley Center, CA, Harrah's Resort SoCal – The Events Center
14 octobre 2017 Las Vegas, NV, The Cosmopolitan Hotel – The Chelsea Theatre
17-18 octobre 2017 Salt Lake City, UT, Eccles Theater
21 octobre 2017 Denver, CO, 1STBANK Center
23 octobre 2017 Omaha, Nebraska, CenturyLink Center
24 octobre 2017 Ames, IA, Stephens Auditorium
25 octobre 2017 Saint Paul, MN, Xcel Energy Center
27 octobre 2017 Chicago, IL, Wintrust Arena
29 octobre 2017 Bloomington, IN, IU Auditorium
08 octobre 2017 Grand Rapids, MI, Van Andel Arena
1er novembre 2017 Detroit, MI, Fox Theatre
03 novembre 2017 Akron, OH, E.J. Thomas Hall
05 novembre 2017 Columbus, OH, Palace Theatre
06 novembre 2017 Pittsburgh, PA, Heinz Hall
08 novembre 2017 Uniondale, NY, Nassau Coliseum
10 novembre 2017 Richmond, VA, Coliseum
11-12 Novembre 2017 Philadelphie, PA, Tower Theatre
14 novembre 2017 Washington, DC, The Anthem
16 novembre 2017 Boston, MA, Agganis Arena
22 avril 2018 Nuremberg, Allemagne, Frankenhalle
27 avril 2018 Vérone, Italie, Anfiteatro Arena di Verona
26 avril 2018 Lido di Jesolo, Italie, Pala Arrex
25 avril 2018 Gênes, Italie, RDS Stadium Arena
23 avril 2018 Baden-Baden, Allemagne, Festspielhaus Baden-Baden

Corée du Sud, Japon, Taiwan, Hong Kong, Singapour, Australie, Nouvelle-Zélande

27 juillet 2018 Séoul, Corée du Sud, South Korea Olympic Gymnastics Arena
29 juillet 2018 Naeba Ski Resort, Yuzawa-cho, Niigata Prefecture, Japon, Fuji Rock Festival
02 août 2018 Taipei, Taiwan, Taipei International Convention Center
04 août 2018 Hong Kong, Hall5 BC, Hong Kong Convention & Exhibition Centre
06 août 2018 Singapour, The Star Theatre
08 août 2018 Perth, Australie, Perth Arena
11 août 2018 Adelaide, Australie, Botanic Park
13-14 août 2018 Melbourne, Australie, Marsgaret Court Arena
18 août 2018 Sydney, Australie, ICC Sydney Theatre
19 août 2018 Sydney, Australie, Enmore Theatre
20 août 2018 Wollongong, Australie, WIN Entertainment Centre
22 août 2018 Newcastle, Australie, Newcastle Entertainment Centre
24 août 2018 Brisbane, Australie, Brisbane Entertainment Centre
26 août 2018 Auckland, Nouvelle-Zélande, Spark Arena
28 août 2018 Christchurch, Nouvelle-Zélande, Horncastle Arena

Amérique du Nord

04 octobre 2018 Phoenix, AZ, Comerica Theatre
05 octobre 2018 Tucson, AZ, Tucson Music Hall
07 octobre 2018 Albuquerque, NM, Kiva Auditorium
09 octobre 2018 Midland, TX, Wagner Noël Performing Arts Center
10 octobre 2018 Irving, TX, The Pavilion at the Toyota Music Factory
12 octobre 2018 Tulsa, OK, River Spirit Casino Resort
13 octobre 2018 Thackerville, OK, WinStar World Casino and Resort
14 octobre 2018 Sugar Land, TX, Smarst Financial Centre
14 octobre 2018 Sugar Land, TX, Smarst Financial Centre
16 octobre 2018 Lafayette, LA, Heymann Center
17 octobre 2018 Mobile, AL, Mobile Saenger Theatre
19 octobre 2018 St. Augustine, FL, St. Augustine Amphitheatre
20 octobre 2018 Clearwater, Florida Ruth Eckerd Hall
21 octobre 2018 Sarasota, FL, Van Wezel Performing Arts Hall
23 octobre 2018 Fort Myers, FL, Barbara B. Mann Performing Arts Hall
24 octobre 2018 Fort Lauderdale, FL, Broward Center for the Performing Arts
26 octobre 2018 Orlando, FL, Walt Disney Theater | Dr. Phillips Center for the Performing Arts
27 octobre 2018 Macon, GA, Macon City Auditorium

17 novembre 2017 Albany, NY, Palace Theatre
18 novembre 2017 Buffalo, NY, Shea's Performing Arts Center

28 octobre 2018 Chattanooga, TN, Tivoli Theatre
30 octobre 2018 Huntsville, AL, Marsk C. Smith Concert Hall - Von Braun Center
31 octobre 2018 Knoxville, TN, Tennessee Theatre
02 novembre 2018 Asheville, NC Thomas Wolfe Auditorium
03 novembre 2018 Durham, NC, Durham Performing Arts Center
04 novembre 2018 North Charleston, South Carolina North Charleston Performing Arts Center
06 novembre 2018 Savannah, GA, Johnny Mercer Theatre
07 novembre 2018 Augusta, GA, The Bell Auditorium
09 novembre 2018 Charlotte, North Carolina Ovens Auditorium
10 novembre 2018 Roanoke, VA, Berglund Performing Arts Theatre
11 novembre 2018 Richmond, KY, EKU Center for the Arts
11 novembre 2018 Richmond, KY, EKU Center for the Arts
13 novembre 2018 Youngstown, OH, Covelli Centre
14 novembre 2018 Rochester, NY, Auditorium Theatre
15 novembre 2018 Utica, NY, Stanley Center for the Arts
17 novembre 2018 Atlantic City, NJ, Hard Rock Hotel
18 novembre 2018 Springfield, MA, Symphony Hall
20-30 (sauf les 25 et 28 novembre 2018 Waterbury, CT, Palace Theatre
1er décembre 2018 New York, NY Beacon Theatre
03 décembre 2018 Philadelphie, PA, The Met Philadelphie

2019

Le 19 avril fête le 3000ème concert du *Never Ending Tour*. 79 concerts : Amérique du Nord. Italie, France, Irlande, Royaume Uni, République tchèque, Italie, Espagne, Finlande, Suède, Norvège, Allemagne, Suisse, Danemark, Autriche.

Europe

31 mars 2019 Düsseldorf, Allemagne, Mitsubishi Electric Halle
02 avril 2019 Würzburg, Allemagne, Oliver Arena
04 avril 2019 Berlin, Allemagne, Mercedes-Benz Arena
05 avril 2019 Magdebourg, Allemagne, 0GETEC Arena
07 avril 2019 Prague, République tchèque, Lucerna
08 avril 2019 Prague, République tchèque, Lucerna
09 avril 2019 Prague, République tchèque, Lucerna
11 avril 2019 Paris, France, Grand Rex
12 avril 2019 Paris, France, Grand Rex
13 avril 2019 Paris, France, Grand Rex
16 avril 2019 Vienne, Autriche, Konzerthaus
19 avril 2019 Innsbruck, Autriche, 1Olympiahalle
20 avril 2019 Augsburg, Allemagne, Schwabenhalle
22 avril 2019 Locarno, Suisse, Palexpo Locarno
25 avril 2019 Pamplona, Espagne, Navarra Arena

2021

20 concerts : cébut de la tournée *Rough and Rowdy Ways* en Amérique du Nord

Amérique du Nord

02 novembre 2021 Milwaukee, WI, Riverside Theatre
03 novembre 2021 Chicago, Illinois, Auditorium Theatre
05 novembre 2021 Cleveland, Ohio, Key Bank State Theatre
06 novembre 2021 Columbus, Ohio, Palace Theatre
07 novembre 2021 Bloomington, Indiana, IU Auditorium
09 novembre 2021 Cincinnati, Ohio, Proctobreer & Gamble Hall
10 novembre 2021 Knoxville, Tennessee, Knoxville Auditorium
12 novembre 2021 Louisville, Kentucky, Palace Theatre
13 novembre 2021 Charleston, West Virginia, Municipal Auditorium
15 novembre 2021 Moon Township, Pennsylvania, Robert Morris Univ. - UPMC Events Center
16 novembre 2021 Hershey, Pennsylvania, Hershey Theatre
19 -21 novembre 2021 New York, New York, Beacon Theatre

26 avril 2019 Bilbao, Espagne, Bilbao Exhibition Centre
28 avril 2019 Gijón, Espagne, Sports Palace President Adolfo Suárez
17 avril 2019 Vienne, Autriche, Konzerthaus
29 avril 2019 Saint-Jacques de Compostelle, Espagne, Pavillón Multiusos Fontes do Sar
01 mai 2019 Porto, Portugal, Coliseu do Porto
03 mai 2019 Séville, Espagne, Fibes Auditorium
04 mai 2019 Malaga, Espagne, Marsenostrum Castle Park
05 mai 2019 Murcia, Espagne, Plaza de Toros
07 mai 2019 Valence, Espagne, Plaza de Toros de Valencia
21 juin 2019 Bergen, Norvège, Koengen
24 juin 2019 Helsinki, Finlande, Hartwall Arena
26 juin 2019 Stockholm, Suède, Ericsson Globe
28 juin 2019 Göteborg, Suède, Scandinavium
29 Juin 2019 Oslo, Norvège, Spektrum
30 Juin 2019 Karlstad, Suède, Karlstad CCC
03 Juillet 2019 Roskilde, Danemark, Roskilde Festival
06 Juillet 2019 Braunschweig, Allemagne, Volkswagen Halle
07 Juillet 2019 Mainz, Allemagne, Volkspark
09 Juillet 2019 Erfurt, Allemagne, Messehalle
10 Juillet 2019 Stuttgart, Allemagne, Jazzopen
12 Juillet 2019 Londres, R.-U., BST Hyde Park
14 Juillet 2019 Kilkenny, Irlande, Nowlan Park

Amérique du Nord

11 octobre 2019 Irvine, California, UC Irvine - Bren Events Center
12 octobre 2019 Santa Barbara, California, Santa Barbara Bowl
14 octobre 2019 Palo Alto, California, Stanford University -- Frost Amphitheatre
17 octobre 2019 Denver, Colorado, The Mission Ballroom
19 octobre 2019 Lincoln, Nebraska, Pinnacle Bank Arena
20 octobre 2019 Kansas City, Missouri, Arvest Bank Theatre at the Midland
22 octobre 2019 St. Louis, Missouri, Stifel Theatre
23 octobre 2019 Ames, Iowa, Iowa State University - C.Y. Stephens Auditorium
24 octobre 2019 Mankato, Minnesota, Mankato Civic Center
26 octobre 2019 Milwaukee, Wisconsin, Eagles Ballroom
27 octobre 2019 Bloomington, Indiana, Indiana University - Auditorium
29 Octobre 2019 Normal, Illinois, Illinois State University - Braden Auditorium
30 Octobre 2019 Chicago, Illinois, Credit Union 1 Arena at UIC
01 Novembre 2019 South Bend, Indiana, Morris Performing Arts Center
02 Novembre 2019 Muncie, Indiana, Ball State University - Emens Auditorium
04 Novembre 2019 Columbus, Ohio, Ohio State University - Mershon Auditorium
05 Novembre 2019 East Lansing, Michigan, Michigan State University - Wharton Center for the Performing Arts
23-24 novembre 2021Port Chester, New York, Capitol Theatre
26 novembre 2021 Providence, Rhode Island, Providence Performing Arts Center
27 novembre 2021 Boston, Massachusetts, Wang Theatre
29 novembre 2021 Philadelphie, Pennsylvania The Met
30 novembre 2021 Philadelphie, Pennsylvania The Met
02 Décembre 2021 Washington, DC The Anthem

06 Novembre 2019 Ann Arbor, Michigan, University of Michigan - Hill Auditorium
08 Novembre 2019 Highland Heights, Kentucky, Northern Kentucky University - BB&T Arena
09 Novembre 2019 Akron, Ohio, University of Akron - EJ Thomas Performing Arts Hall
10 Novembre 2019 Moon Township, PA, Robert Morris University - UPMC Events Center
12 novembre 2019 Baltimore, Maryland, University of Maryland Baltimore County - UMBC Event Center
13 novembre 2019 Petersburg, Virginia, State University - Multi-Purpose Center
15 novembre 2019 University Park, Pennsylvanie, Pennsylvania State University - Eisenhower Auditorium
17 novembre 2019 Ithaca, New York, Ithaca College - Athletics and Events Center
19 novembre 2019 Lowell, Massachusetts University of Massachussetts - Tsongas Arena
20 novembre 2019 Providence, Rhode Island, Providence Performing Arts Center
21 novembre 2019 Philadelphie, Pennsylvanie, The Met Philadelphia,
23-30 (sauf les 25 et 28) novembre 2019 New York, NY, Beacon Theatre
02-06 5 (sauf le 4) décembre 2019 New York, NY, Beacon Theatre

2022

79 concerts : Royaume-Uni, Irlande, Belgique, Pays-Bas, France, Allemagne, Danemark, Suède, Finlande, Amérique du Nord

Amérique du Nord

3 mars 2022 Phoenix, Arizona, Arizona Federal Theatre
4 mars 2022 Tucson, Arizona, Tucson Music Hall
6 mars 2022 Albuquerque, Nouveau Mexique, Kiva Auditorium
8 mars 2022 Lubbock, Texas, Buddy Holly Hall of Performing Arts & Sciences
10 mars 2022 Irving, Texas, Toyota Music Factory
11 mars 2022 Sugar Land, Texas, Smarst Financial Centre
13-14 mars 2022 San Antonio, Texas, Majestic Theatre
16 mars 2022 Austin, Texas, Bass Hall
18 mars 2022 Shreveport, Louisiana, Municipal Auditorium
19 mars 2022 New Orleans, Louisiana, Saenger Theatre
21 mars 2022 Montgomery, Alabama, Montgomery PAC
23 mars 2022 Nashville, Tennessee, Ryman Auditorium
24 mars 2022 Atlanta, Georgia, Fox Theatre
26 mars 2022 Savannah, Georgia, Johnny Mercer Theatre
27 mars 2022 North Charleston, South Carolina, North Charleston PAC
29 mars 2022 Columbia, South Carolina, Township Auditorium

2023

36 concerts : Japon, Portugal, Espagne, France du Sud, Suisse, Italie.

Japon

06-08 avril 2023 Osaka, Festival Hall
11-16 (sauf le 13) avril 2023 Tokyo, Tokyo Garden Theater
18-20 avril 2023 Nagoya, Aichi Prefectural Art Theater

Europe

02 juin 2023 Porto, Portugal, Coliseu do Porto
04-05 juin 2023 Lisbonne, Portugal, Campo Pequeno
07-08 juin 2023 Madrid, Espagne, Noches del Botánico
10-11 Juin 2023 Séville, Espagne, Fibes Auditorium
13 juin 2023 Grenade, Espagne, Teatro del Generalife
15 juin 2023 Alicante, Espagne, Plaza de Toros Alicante
17 juin 2023 Huesca, Espagne, Plaza de Toros de Huesca
19-20 juin 2023 San Sebastien, Espagne, Auditorio Kursaal
21 juin 2023 Logroño, Espagne, Palacio de los Deportes de La Rioja
23-24 juin 2023 Barcelone, Espagne, Gran Teatre del Liceu
26 juin 2023 Carcassonne, France, Théâtre Jean-Deschamps
27 juin 2023 Aix-en-Provence, France, Arena du Pays d'Aix
29-30 juin 2023 Lyon, France, L'Amphithéâtre
01 juillet 2023 Montreux, Suisse, Montreux Jazz Festival
03-04 juillet 2023 Milan, Italie, Teatro degli Arcimboldi

30 mars 2022 Charlotte, North Carolina, Ovens Auditorium
01 avril 2022 Greensboro, North Carolina, Steven Tanger Center
02 avril 2022 Asheville, North Carolina, Thomas Wolfe Auditorium
04 avril 2022Chattanooga, Tennessee, Tivoli Theatre
05 avril 2022 Birmingham, Alabama, BJCC Concert Hall
07 avril 2022 Mobile, Alabama, Saenger Theatre
08 avril 2022 Meridian, Mississippi, MSU Riley Center
09 avril 2022 Memphis, Tennessee, Orpheum Theatre
11 avril 2022 Little Rock, Arkansas, Robinson Center
13 avril 2022 Tulsa, Oklahoma, Tulsa Theater
14 avril 2022 Oklahoma City, Oklahoma, Civic Center Music Hall
28 mai 2022 Spokane, Washington, First Interstate Center for the Arts
29 mai 2022 Kennewick, Washington, Toyota Center
31 mai 2022 Portland, Oregon, Arlene Schnitzer Concert Hall
1er-02 juin 2022 Seattle, Washington, Paramount Theatre
05 juin 2022 Eugene, Oregon, Hult Performing Arts Center
07 juin 2022 Redding, California, Redding Civic Auditorium
09-11 juin 2022 Oakland, California, Fox Theater
14-16 juin 2022 Los Angeles, California, Pantages Theatre
18 juin 2022 San Diego, California, San Diego Civic Theatre
20 juin 2022 Long Beach, California, Terrace Theater
22 juin 2022 Santa Barbara, California, Santa Barbara Bowl
23 juin 2022 Santa Cruz, California, Civic Auditorium
25 juin 2022 Sacramento, California, Memorial Auditorium
27 juin 2022 Bend, Oregon, Hayden Homes Amphitheater
27 Juin 2022 Bend, Oregon, Hayden Homes Amphitheater
28 juin 2022 Boise, Idaho, The Velma V. Morrison Center
30 juin 2022 Salt Lake City, Utah, Eccles Theater
1er juillet 2022 Grand Junction, Colorado, Amphitheater at Las Colonias Park
03 juillet 2022 Dillon, Colorado, Dillon Amphitheater
06 juillet 2022 Denver, Colorado, Temple Hoyne Buell Theatre
05 juillet 2022 Denver, Colorado, Temple Hoyne Buell Theatre

Europe

25 septembre 2022 Oslo, Norvège, Spektrum
27 septembre 2022 Stockholm, Suède, Avicii Arena
29 septembre 2022 Göteborg, Suède, Scandinavium
30 septembre 2022 Copenhague, Danemark, Royal Arena
05-07 octobre 2022 Berlin, Allemagne, Verti
09 octobre 2022 Krefeld, Allemagne, Yayla Arena
11-13 octobre 2022 Paris, France, Grand Rex
15 octobre 2022 Bruxelles, Belgique, Forest National
06 juillet 2023 Lucques, Italie, Piazza Napoleone
07 juillet 2023 Pérouse, Italie, Umbria Jazz -- Arena Santa Giuliana
09 juillet 2023 Rome, Italie, Sala Santa Cecilia, Auditorium Parco della Musica

Amérique du Nord

02 Octobre 2023 Kansas City, MO, The Midland Theatre
04 Octobre 2023 St. Louis, MO, Stifel Theatre
06-07 Octobre 2023 Chicago, IL, Cadillac Palace Theatre
08 octobre 2023 Chicago, IL, Cadillac Palace Theatre
11-12 octobre 2023 Milwaukee, WI, The Riverside Theater
14 octobre 2023 Grand Rapids, MI, DeVos Performance Hall
16- 17 octobre 2023 Indianapolis, IN, Murat Theatre
21 octobre 2023 Akron, OH, Akron Civic Theatre
23 octobre 2023 Erie, PA, Warner Theatre
24 octobre 2023 Rochester, NY, Auditorium Theatre
26-27 octobre 2023 Toronto, ON, Canada, Massey Hall
29 octobre 2023 Montréal, QB, Canada, Place des Arts - Salle Wilfrid-Pelletier
30 octobre 2023 Schenectady, NY, Proctobreors Theatre
03-05 novembre 2023 Boston, MA, Orpheum Theatre
07- 08 novembre 2023 Port Chester, NY, The Capitol Theatre
10 novembre 2023 Providence, RI, Providence Performing Arts Center
11 novembre 2023 Waterbury, CT, Palace Theater
12 novembre 2023 Springfield, MA, Symphony Hall
14-15 novembre 2023 Brooklyn, NY, Kings Theatre
16 novembre 2023 New York, NY, Beacon Theatre
19 novembre 2023 Philadelphie, PA, The Fillmore
20-21 novembre 2023 Newark, NJ, New Jersey Performing Arts Center - Prudential Hall
24-25 novembre 2023 Baltimore, MD, Joseptembreh Meyerhoff Symphony Hall
27 novembre 2023 Richmond, VA, Altria Theater
29 novembre 2023 Roanoke, VA, Berglund Performing Arts Theatre
30 novembre 2023 Huntington, WV, Keith-Albee Performing Arts Center
02 décembre 2023 Richmond, KY, EKU Center for the Arts
03 décembre 2023 Evansville, IN, Old National Events Plaza

16-17 octobre 2022 Amsterdam, Pays-Bas, AFAS Live
19-20 puis 23- 24 octobre 2022 Londres, Royaume-Uni, The London Palladium
26 octobre 2022 Cardiff, UK Motorpoint Arena
27 octobre 2022 Hull, Royaume-Uni, Bonus Arena
28 octobre 2022 Nottingham, Royaume-Uni, Motorpoint Arena
30 octobre 2022 Glasgow, Royaume-Uni,SEC Armadillo
02 octobre 2022 Flensburg, German Flens-Arena
03 octobre 2022 Magdeburg Allemagne
31 octobre 2022 Glasgow, Royaume-Uni, SEC Armadillo
02 novembre 2022 Manchester, Royaume-Uni, O2 Apollo
04 novembre 2022 Oxford, Royaume-Uni, New Theatre Oxford
05 novembre 2022 Bournemouth, Royaume-Uni, Bournemouth International Centre
07 novembre 2022 Dublin, Irlande Arena 8

2024. Fin de la tournée *Rough and Rowdy Ways* en Amérique du Nord (tournée d'été dans le cadre de la tournée annuelle *Outlaw Music Festival Tour* de Willie Nelson avec Robert Plant and Alison Krauss puis avec Billy Strings, Britteney Spencer, Celisse et Southern Avenue ainsi que John Mellemcamp) 26 concerts à partir du 21 juin

Le 04 octobre 2024, début de la tournée européenne

Amérique du Nord

1er-02 mars 2024 Fort Lauderdale, Florida Broward Center for the Performing Arts
05-06 mars 2024 Clearwater, Florida Ruth Eckerd Hall
07 mars 2024 Fort Myers, Florida Suncoast Credit Union Arena
09-10 mars 2024 Orlando, Florida Walt Disney Theater
12 mars 2024 Jacksonville, Florida Moran Theater at Jacksonville Center for the Performing Arts
14-15 mars 2024 Athens, Georgia The Classic Center
15 mars 2024 Athens, Georgia The Classic Center
17 mars 2024 Charlotte, North Carolina Belk Theater
18 mars 2024 Fayetteville, North Carolina Crown Theatre
21 mars 2024 Asheville, North Carolina Harrah's Cherokee Center
23-24 mars 2024 Louisville, Kentucky Louisville Palace
25-26 mars 2024 Nashville, Tennessee, Brooklyn Bowl
29-30 mars 2024 Memphis, Tennessee, Orpheum Theatre
1er avril 2024 New Orleans, Louisiana Saenger Theatre
02 Avril 2024 Lafayette, Louisiana Heymann Performing Arts Center
04 avril 2024 Dallas, Texas Music Hall at Fair Park

2025 Nouvelle tournée américaine
Première date Tulsa le 25 mars 2025

25 mars 2025 Tulsa, Oklahoma Tulsa Theater
26 mars 2025 Little Rock, Arkansas Robinson Center
28 mars 2025 Springfield, Missouri Juanita K. Hammons Hall for the Performing Arts
29 mars 2025 Wichita, Kansas Century II Concert Hall
30 mars Topeka, Kansas Topeka Performing Arts Center
1er avril 2025 Omaha, Nebraska Orpheum Theater
02 avril 2025 Sioux City, Iowa Orpheum Theatre
04 avril 2025 Mankato, Minnesota Mayo Clinic Health System Event Center
05 avril 2025 Eau Claire, Wisconsin The Sonnentag Center
06 avril 2025 Green Bay, Wisconsin The Weidner - Cofrin Family Hall
08 avril 2025 Davenport, Iowa Adler Theatre
09 avril 2025 Peoria, Illinois Prairie Home Alliance Theater
11 avril 2025 West Lafayette, Indiana Purdue University - Elliott Hall of Music
12 avril 2025 Fort Wayne, IndianaThe Embassy Theatre
14 avril 2025 South Bend, IndianaThe Morris Performing Arts Center
16 avril 2025 Kalamazoo, MichiganWestern Michigan State University - Miller Auditorium
17 avril 2025 Toledo, Ohio Stranahan Theater
19 avril 2025 Youngstown, Ohio Powers Auditorium at DeYor Performing Arts Center
21 avril 2025 Pittsburgh, Pennsylvania Benedum Center for the Performing Arts
22 avril 2025 Williamsport, Pennsylvania Community Arts Center
13 mai 2025 Phoenix, Arizona Talking Stick Resort Amphitheatre
15 mai 2025 Chula Vista, California North Island Credit Union Amphitheatre

05-06 avril 2024 Austin, Texas ACL Live at the Moody Theater

Outlaw Music Festival Tour (Summer Festival avec Willie Nelson, Robert Plant, Alison Krauss)
21 juin 2024 Alpharetta, Georgia Ameris Bank Amphitheatre
22 juin 2024 Charlotte, North Carolina PNC Music Pavilion
23 juin 2024 Raleigh, North Carolina Coastal Credit Union Music Park
26 juin 2024 Virginia Beach, Virginia Veterans United Home Loans Amphitheater at Virginia Beach
28 juin 2024 Syracuse, New York Empower Federal Credit Union Amphitheater at Lakeview
29 juin 2024 Wantagh, New York Northwell Health at Jones Beach Theater
30 juin 2024 Holmdel, New Jersey PNC Bank Arts Center
02 juillet 2024 Mansfield, Massachusetts Xfinity Center
04 juillet 2024 Camden, New Jersey Freedom Mortgage Pavilion
06 juillet 2024 Bethel, New York Bethel Woods Center for the Arts
07 juillet 2024 Hershey, Pennsylvania Hersheypark Stadium
29 juillet 2024 Chula Vista, California North Island Credit Union Amphitheatre
31 juillet 2024 Los Angeles, California Hollywood Bowl
03 Août 2024 Mountain View, California Shoreline Amphitheatre
04 Août 2024 Wheatland, California Toyota Amphitheatre
07 août 2024 Boise, Idaho Ford Idaho Center Amphitheater
09 août 2024 Spokane, Washington ONE Spokane Stadium
10 août 2024 George, Washington Gorge Amphitheatre
06 septembre 2024 Somerset, Wisconsin Somerset Amphitheater
07 septembre 2024 Tinley Park, Illinois Credit Union 1 Amphitheatre
08 septembre 2024 St. Louis, Missouri Hollywood Casino Amphitheatre
11 septembre 2024 Cincinnati, Ohio Riverbend Music Center
12 septembre 2024 Cuyahoga Falls, Ohio Blossom Music Center
14 septembre 2024 Burgettstown, Pennsylvania The Pavilion at Star Lake
15 septembre 2024 Clarkston, Michigan Pine Knob Music Theatre
17 septembre 2024 Buffalo, New York Darien Lake Amphitheater

Europe

04-06 octobre 2024 Prague, République Tchèque O2 universum
08 octobre 2024 Erfurt, Allemagne Messehalle
10-12 octobre 2024 Berlin, Allemagne Uber Eats Music Hall
14 octobre 2024 Nürnberg, Allemagne Frankenhalle

16 mai 2025 Los Angeles, Californa Hollywood Bowl
18 mai 2025 Wheatland, California Toyota Amphitheatre
20 mai 2025 Nampa, Idaho Ford Idaho Center Amphitheater
22 mai 2025 Spokane, Washington ONE Spokane Stadium
24 mai 2025 Ridgefield, Washington Cascades Amphitheatre
25 mai 2025 Quincy, Washington The Gorge
20 juin 2025 Clarkston, Michigan Pine Knob Music Theatre
21 juin 2025 Cuyahoga Falls, Ohio, Blossom Music Center

Bob Dylan to Perform at the Outlaw Music Festival 2025
22 juin 2025 Cincinnati, Ohio Riverbend Music Center
25 juin 2025 Franklin, Tennessee First Bank Amphitheater
27 juin 2025 Memphis, Tennessee Radians Amphitheater
28 juin 2025 Maryland Heights, Missouri Hollywood Casino Amphitheatre
29 juin 2025 Ridgedale, Missouri Thunder Ridge Nature Arena
04 juillet 2025 Austin, Texas Germania Insurance Amphitheater
05 juillet 2025 Dallas, Texas Dos Equis Pavilion
06 juillet 2025 The Woodlands, Texas The Cynthia Woods Mitchell Pavilion Presented By Huntsman
25 juillet 2025 Alpharetta, Georgia Ameris Bank Amphitheatre
26 juillet 2025 Charlotte, North Carolina PNC Music Pavilion
27 juillet 2025 Raleigh, North Carolina Coastal Credit Union Music Park at Walnut Creek
29 juillet 2025 Virginia Beach, VirginiaVeterans United Home Loans Amphitheater
1er août 2025 Wantagh, New York Northwell at Jones Beach Theater
02 août 2025 Saratoga Springs, New York Broadview Stage at SPAC
03 août 2025 Gilford, New Hampshire Bank NH Pavilion
08 août 2025 Buffalo, New YorkDarien Lake Amphitheater
09 août 2025 Hershey, Pennsylvania Hersheypark Stadium
1er août 2025 Wantagh, New York Northwell at Jones Beach Theater
02 août 2025 Saratoga Springs, New York Broadview Stage at SPAC
03 août 2025 Gilford, New Hampshire Bank NH Pavilion
08 août 2025 Buffalo, New YorkDarien Lake Amphitheater
09 août 2025 Hershey, Pennsylvania Hersheypark Stadium
10 août 2025 Syracuse, New York Empower Federal Credit Union Amphitheater at Lakeview
05 septembre 2025 Bangor, Maine Maine Savings Amphitheater

16- 18 octobre 2024 Frankfurt, Allemagne Jahrhunderthalle
21 octobre 2024 Stuttgart, Allemagne Porsche Arena
22 octobre 2024 Saarbrücken, Allemagne Saarlandhalle
24 -25 octobre 2024 Paris, France La Seine Musicale
27 octobre 2024 Dusseldorf, Allemagne Mitsubishi Electric Hall
28 octobre 2024 Esch-sur-Alzette, Luxembourg Rockhal
29 octobre 2024 Anvers, Belgique Lotto Arena
01 novembre 2024 Bournemouth, UK, BIC Windsor Hall
03 novembre 2024 Liverpool, UK, M&S Bank Arena
05-06 novembre 2024 Edinburgh, Royaume-Uni, Usher Hall
08 novembre 2024 Nottingham, UK Motorpoint Arena
09 -10 novembre 2024 Wolverhampton, UK Civic Hall
12-14 Novembre 2024 Londres, UK Royal Albert Hall

06 septembre 2025 Hartford, Connecticut Xfinity Theatre
07 septembre 2025 Mansfield, Massachusetts Xfinity Center
12 septembre 2025 Camden, New Jersey Freedom Mortgage Pavilion
13 septembre 2025 Holmdel, New Jersey PNC Bank Arts Center
14 septembre 2025 Columbia, Maryland Merriweather Post Pavilion
19 septembre 2025 East Troy, Wisconsin Alpine Valley Music Theatre

EUROPE DE L'OUEST
18 octobre 2025 Stockholm, Suède , Avicii Arena
16 octobre 2025 Helsinki, Finlande, Veikkaus Arena
21 octobre 2025 Copenhague, Danemark, Royal Arena
22 octobre 2025 Hamburg, Allemagne, Barclays Arena
24 octobre 2025 Lingen, Allemagne, Emsland Arena
26-27-28 octobre 2025 Bruxelles, Belgique, BOZAR
30-31 octobre 2025 Paris, France, Palais des Congrès
03 novembre 2025 Cologne, Allemagne, LANXESS Arena
04-05 novembre 2025 5Amsterdam, Pays-Bas, AFAS Live
07 novembre 2025 Brighton, UK, Brighton Centre
09-10-11 novembre 2025 Swansea, Pays de Galle , UK Building Society Arena
13 novembre 2025 5 Coventry, UK, Building Society Arena
14 novembre 2025 Leeds, UK, First Direct Arena
16-17 novembre 2025, Glasgow, Ecosse, UK SEC Armadillo
19 20 novembre 2025 Belfast, Irlande du Nord, The Waterfront
25 novembre 2025 5 Dublin, Irlande,3Arena
23-24 novembre 2025 Killarney, Irlande, Gleneagle Arena

Dates post soutenance (12 septembre 2025)

2026 Tournées américaine puis européenne

27 mars 2026 La Crosse, Wisconsin La Crosse Center
28 mars 2026 Rockford, Illinois Coronado Theatre
30 mars 2026 Waukegan, Illinois Genesee Theatre
31 mars 2026 Muncie, Indiana Emens Auditorium
02 avril 2026 Grand Rapids, Michigan De Vos Performance Hall
03 avril 2026 Saginaw, Michigan The Theater
04 avril 2026 Detroit, Michigan Masonic Temple Theatre
06 avril 2026 Louisville, Kentucky The Louisville Palace
09 avril 2026 Columbus, Ohio Palace Theatre
10 avril 2026 Cleveland, Ohio KeyBank State Theatre
Highmark Mann Center for the Performing Arts
16 juillet 2026 Boston, Massachusetts Leader Bank Pavilion
18 juillet 2026 Gilford, New Hampshire Bank NH Pavilion
19 juillet 2026 Bridgeport, Connecticut Hartford HealthCare Amphitheater
21 juillet 2026 Queens, New York Forest Hills Stadium
23 juillet 2026 Richmond, Virginia Allianz Amphitheater at Riverfront
24 juillet 2026 Vienna, Virginia Filene Center at Wolf Trap
25 juillet 2026 Vienna, Virginia Filene Center at Wolf Trap
28 juillet 2026 Raleigh, North Carolina Red Hat Amphitheater

12 avril 2026 Dayton, Ohio Winsupply Theatre
14 avril 2026 Knoxville, Tennessee Knoxville Civic Auditorium
16 avril 2026 Bowling Green, Kentucky Sky PAC
17 avril 2026 Chattanooga, Tennessee Soldiers and Sailors Memorial Auditorium
19 avril 2026 Asheville, North Carolina Thomas Wolfe Auditorium
20 avril 2026Spartanburg, South Carolina Spartanburg Memorial Auditorium
22 avril 2026 Macon, Georgia Macon City Auditorium
23 avril 2026 Dothan, Alabama Dothan Civic Center
25 avril 2026 Jackson, Mississippi Thalia Mara Hall
27 avril 2026 Baton Rouge, Louisiana Raising Cane's River Center
28 avril 2026 Shreveport, Louisiana Shreveport Municipal Auditorium
29 avril 2026 Tyler, Texas Cowan Center
1er mai 2026 Abilene, Texas Abilene Auditorium

04 juin 2026 Troutdale, Oregon McMenamins Edgefield
06 juin 2026 Woodinville, Washington Chateau Ste. Michelle Winery
07 juin Woodinville, Washington Chateau Ste. Michelle Winery
09 juin 2026 Eugene, Oregon Cuthbert Amphitheater
12 juin 2026 Lincoln, Californie The Venue at Thunder Valley
13 juin 2026 Berkeley, Californie Greek Theatre
14 juin 2026 Berkeley, Californie Greek Theatre
17 juin 2026 Santa Barbara, Californie Santa Barbara Bowl
18 juin 2026 Highland, Californie Yaamava' Theater
20 juin 2026 Palm Desert, Californie Acrisure Arena
21 juin 2026 San Diego, Californie The Rady Shell at Jacobs Park
23 juin 2026 Phoenix, Arizona Arizona Financial Theatre
24 juin 2026 Tucson, Arizona Anselmo Valencia Amphitheater
26 juin 2026 Albuquerque, New Mexico Sandia Amphitheater
29 juin 2026 Austin, Texas Moody Amphitheater

30 juin 2026 New Braunfels, Texas Whitewater Amphitheater
02 juillet 2026 Thackerville, Oklahoma WinStar World Casino and Resort
03 juillet 2026 Rogers, Arkansas Walmart AMP
04 juillet 2026 Kansas City, Missouri Starlight Theatre
06 juillet 2026 Shakopee, Minnesota Mystic Lake Amphtheater
08 juillet 2026 Chicago, Illinois Huntington Bank Pavilion
10 juillet 2026 Cincinnati, Ohio PNC Pavilion At Riverbend
12 juillet 2026 Pittsburgh, Pennsylvania Stage AE
14 juillet 2026 Philadelphia, Pennsylvania
29 juillet 2026 Wilmington, North Carolina Live Oak Bank Pavilion at Riverfront Park
31 juillet 2026 Atlanta, Georgia Synovus Bank Amphitheater at Chastain Park
1er août 2026 Nashville, Tennessee Ascend Federal Credit Union Amphitheater

Europe

17 octobre 2026 Norvège Oslo Spektrum
19 octobre 2026 Göteborg Suède Scandinavium
21 octobre 2026 Horsens, Danemark Forum Horsens
23 octobre 2026 Flensburg, Allemagne GGW Arena
25 octobre 2026 Breme, Allemagne ÖVB Arena
27 octobre 2026 Düsseldorf, Allemagne Mitsubishi Electric Hall
29 octobre 2026 Anvers, Belgique Lotto Arena
30 octobre 2026 Esch-Sur-Alzette, Luxembourg Rockhal
1er novembre 2026 Zurich, Suisse Hallenstadion
02 novembre 2026 Milan Italien Unipol Dome
05 novembre 2026 Rome, Italie Palazzo dello Sport
07 novembre 2026 Bologne, Italie Unipol Arena
09 novembre 2026 Ljubljana Slovénie Arena Stožice
11 novembre 2026 Vienne, Autriche Wiener Stadthalle, Halle D
12 novembre 2026 Vienne Autriche Stadthalle, Halle D
14 novembre 2026 Salzburg, Autriche Salzburg Arena
15 novembre 2026 Munich, Allemagne Olympiahalle
17 novembre 2026 Fribourg, Allemagne Sick Arena
20 novembre 2026 Stuttgart, Allemagne Porsche Arena
22 novembre 2026 Francfort, Allemagne Festhalle
25 novembre 2026 Bournemouth, Angleterre BIC Windsor Hall
26 novembre 2026 Birmingham, Angleterre bp pulse Live
27 novembre 2026 Sheffield, Angleterre Utilita Arena
30 novembre 2026 Blackpool, Angleterre Opera House
1er décembre 2026 Blackpool, Angleterre Opera House
03 décembre 2026 Londres, Angleterre Royal Festival Hall
04 décembre 2026 Londres, Angleterre Royal Festival Hall
05 décembre 2026 Londres, Angleterre Royal Festival Hall
07 décembre 2026 Londres, Angleterre Royal Festival Hall
08 décembre 2026 Londres, Angleterre Royal Festival Hall

Annexe IV Classement des chansons interprétées en concert 1962-2024

(Source utilisée le site officiel : bobdylan.com (au 12 Septembre 2025)

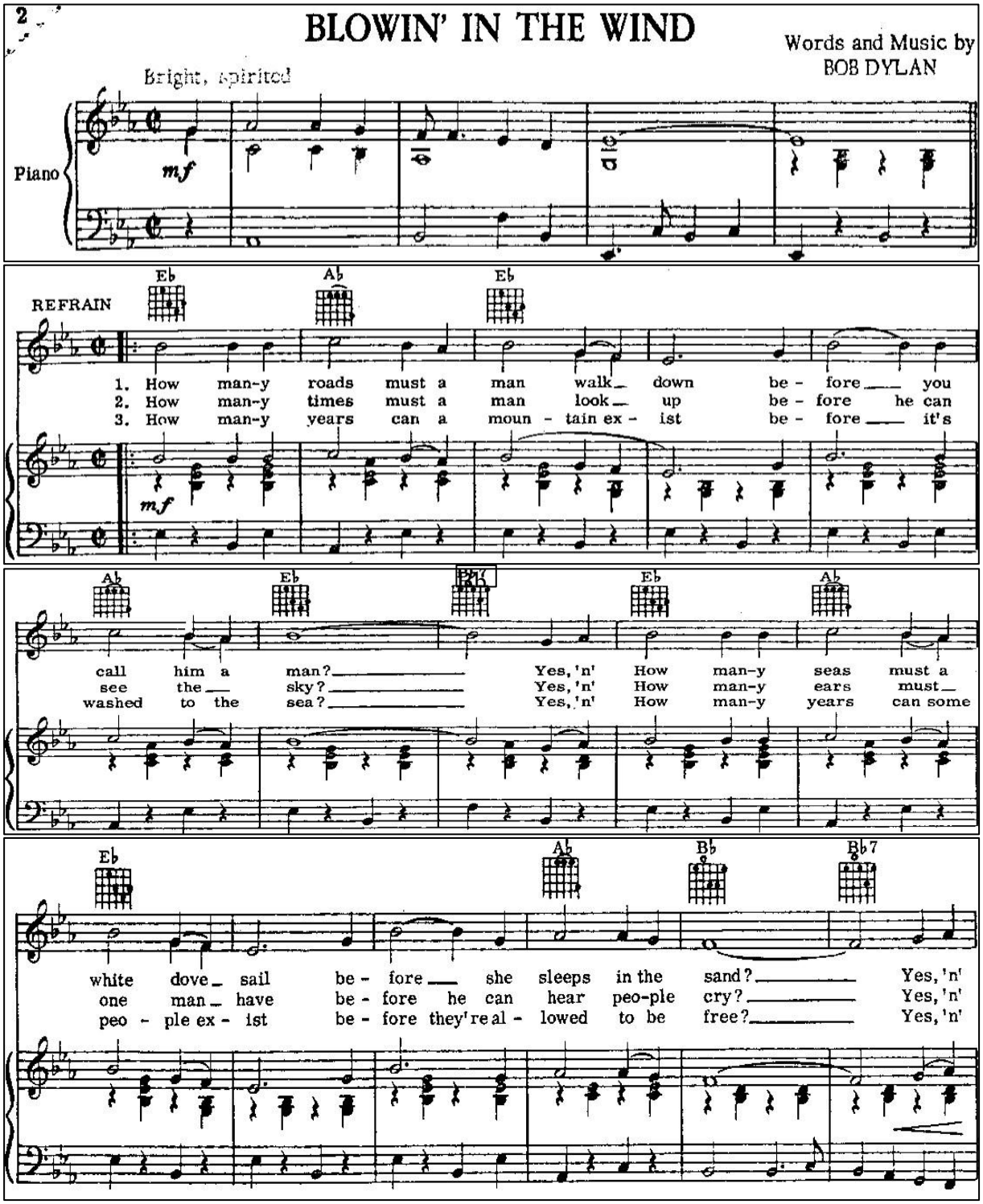
Titre	Album/Année	Première interprétation	Dernière interprétation	Nombre total
1.All Along the Watchtower	John Wesley Harding **1968**	1974	2018	2268
2. Like a Rollling Stone	Highway 61 Revisited **1965**	1965	2019	2075
3. Highway 61 Revisited	Highway 61 Revisited **1965**	1969	2019	2000
4.Tangled Up in Blue	Blood on the Tracks **1975**	1975	2018	1685
5. Blowin' in the Wind	The Freewheelin' Bob Dylan **1963**	1962	2019	1585
6. Ballad of a Thin Man	Highway 61 Revisited **1965**	1965	2019	1253
7. Don't Think Twice, It's All Right	The Freewheelin' Bob Dylan **1963**	1962	2019	1086
8.It Ain't Me, Babe	Another Side of Bob Dylan **1964**	1964	2019	1070
9.Things Have Changed	The Essential Bob Dylan **2000**	2000	2019	975
10. Rainy Day Women #12 & 35	Blonde on Blonde **1966**	1969	2016	963
11. Love Sick	Time out of Mind **1997**	1997	2021	916
12. Mr. Tambourine Man	Bringing It All Back Home **1965**	1964	2020	903
13. Summer Days	"Love and Theft" **2001**	2001	2018	885
14. Masters of War	The Freewheelin' Bob Dylan **1963**	1963	2016	884
15. Just Like a Woman	Blonde on Blonde **1966**	1966	2010	871
16. Simple Twist of Fate	Blood on the Tracks **1975**	1975	2021	805
17. Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again	Blonde on Blonde **1966**	1976	2010	748
18. It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)	Bringing It All Back Home **1965**	1964	2013	772
19. Honest with Me	"Love and Theft" **2001**	2001	2019	739
20. Thunder on the Mountain	Modern Times **2006**	2006	2019	739
21. High Water (For Charley Patton)	"Love and Theft" **2001**	2001	2018	712
22. Gotta Serve Somebody [1202]	Slow Train Coming **1979**	1979	6 avril 2024	702
23. Watching the River Flow	Bob Dylan's Greatest Hits Volume II **1971**	1978	2023	677
24. The Times They Are A-Changin'	The Times They Are A-Changin'**1964**	1963	2009	633

[1202] *Gotta Serve Somebody* a été chantée 720 au 19 septembre 2025 (après la fin de ce travail)

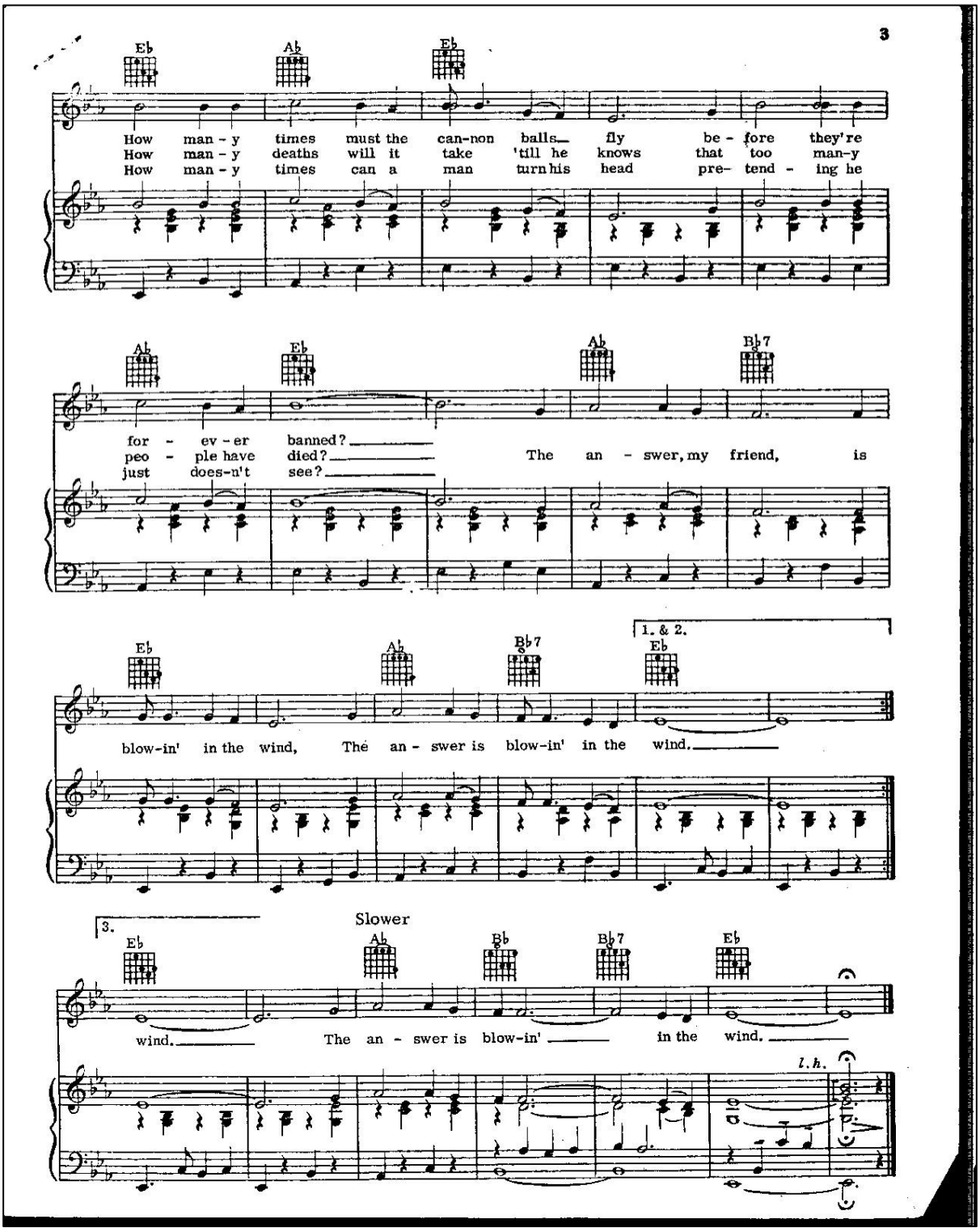
25. I'll Be Your Baby Tonight	John Wesley Harding **1968**	1969	2013	622
26. Desolation Row	Highway 61 Revisited **1965**	1965	2018	581
27. Girl from the North Country	The Freewheelin' Bob Dylan **1963**	1963	2019	569
28. It's All Over Now, Baby Blue	Bringing It All Back Home **1965**	1965	2019	560
29. Spirit on the Water	Modern Times **2006**	2006	2018	547
29. Leopard-Skin Pill-Box Hat	Blonde on Blonde **1966**	1966	2013	535
30. Early Roman Kings	Tempest **2012**	2012	2021	519
31. Forever Young	Planet Waves 1974	1974	2011	493
32. Tweedle Dee & Tweedle Dum	"Love and Theft" **2001**	2001	2023	491
33. She Belongs to Me	Bringing It All Back Home **1965**	1965	2016	491
34.I Shall Be Released	The Basement Tapes **1967**	1975	2008	491
35. Pay in Blood	Tempest **2012**	2012	2019	477
36. Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine)	Blonde on Blonde **1966**	1974	2023	469
37. Knockin' On Heaven's Door	Pat Garrett and Billy the Kid **1973**	1974	2003	460
38. A Hard Rain's A-Gonna Fall	The Freewheelin' Bob Dylan **1963**	1962	2017	457
39. Beyond Here Lies Nothin'	Together Through Life **2009**	2009	2019	434
40 . Cold Irons Bound	Time out of Mind **1997**	1997	2011	423

Annexe V Partitions

1. DYLAN, Bob.1965. *Bob Dylan Song Book 1962-1965,* New York, M. Witmark and Sons.
2. DYLAN, Bob. 1979. *Slow Train Coming,* New-York, Special Rider Music.
3. DYLAN, Bob. 1966. Visions of Johanna, Dwarf Music USA 2001, International Copyright Secured.

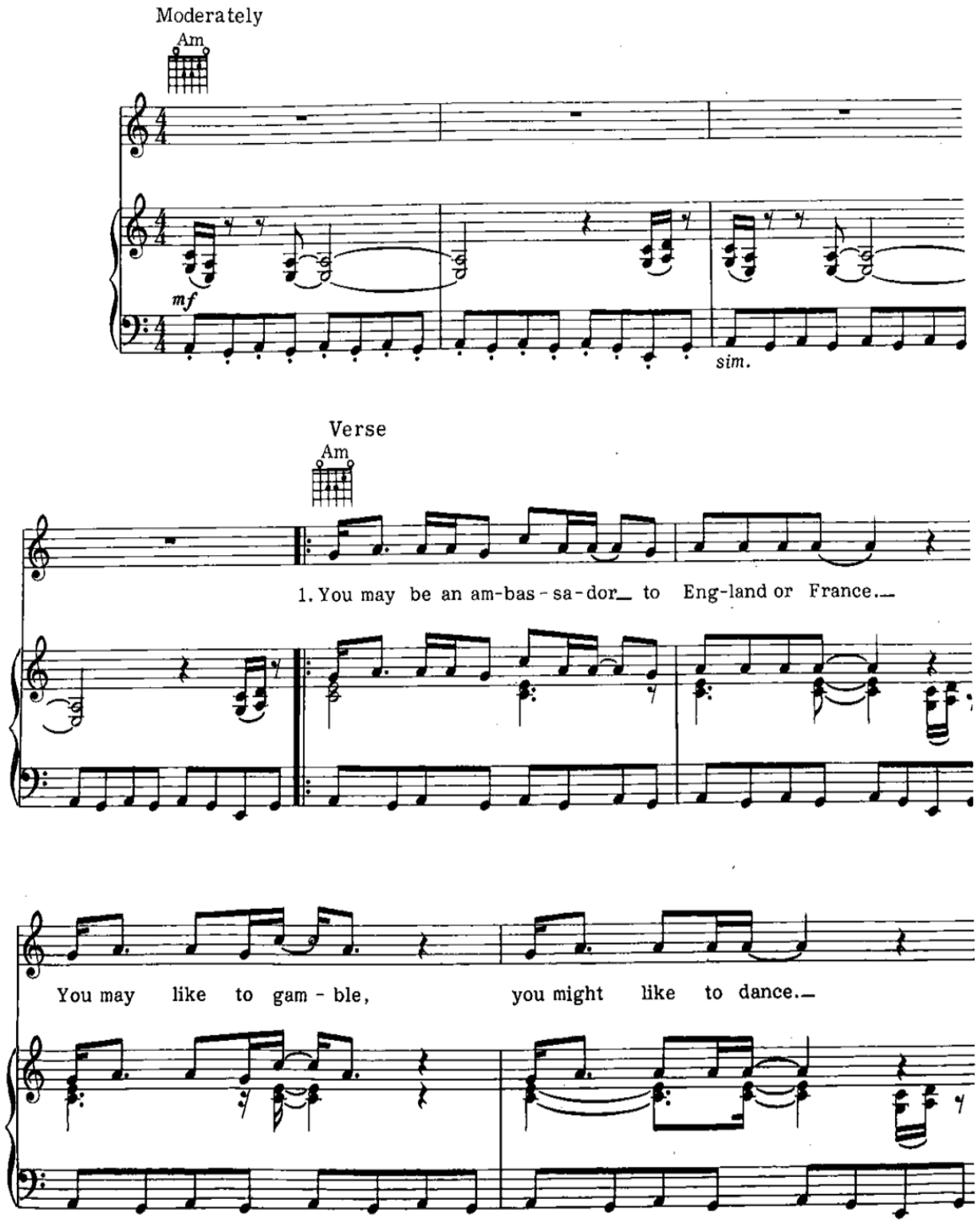


M.WITMARK & SON

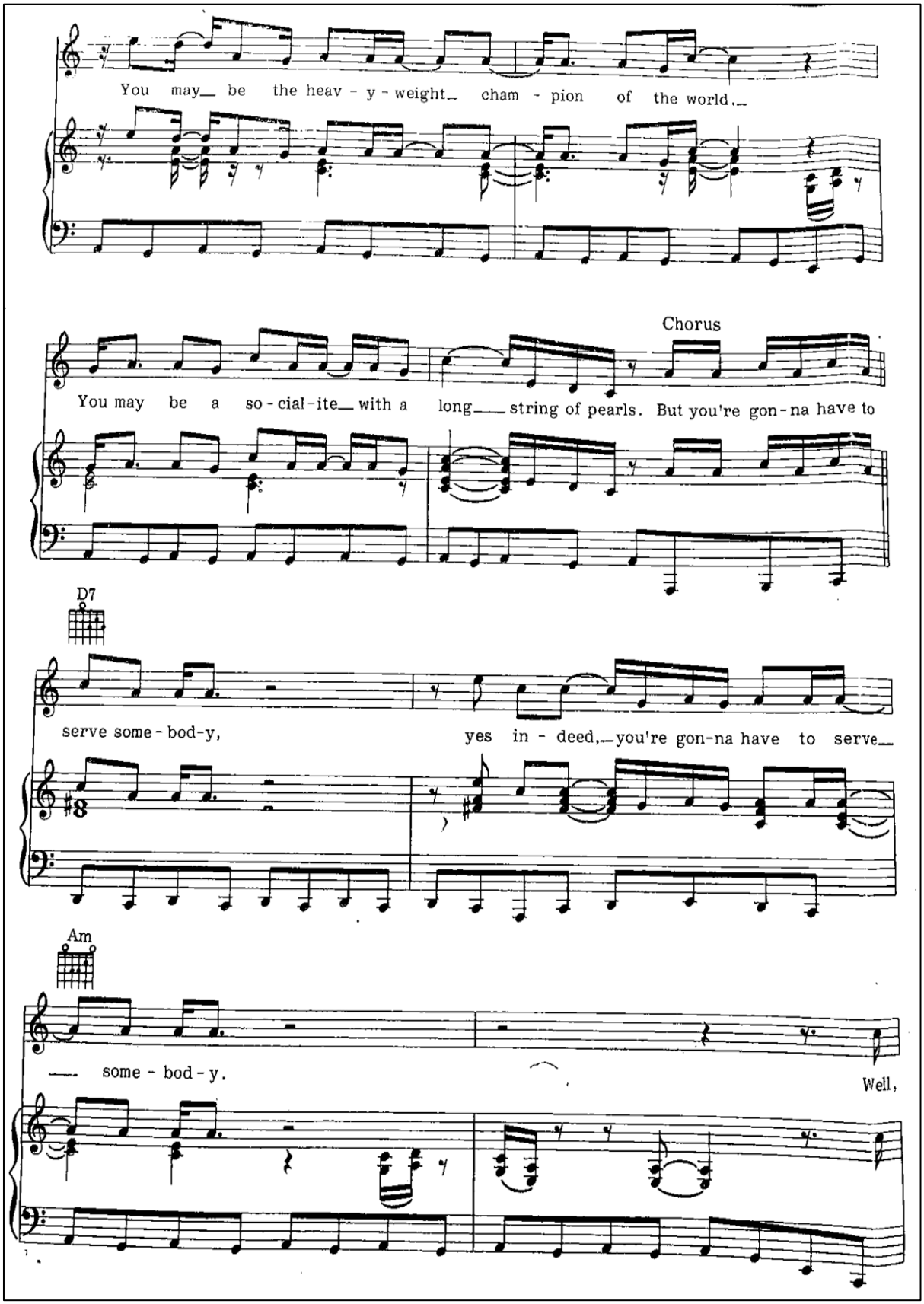

Eb
Ab
Eb
How man - y times must the can-non balls fly be - fore they're
How man - y deaths will it take 'till he knows that too man-y
How man - y times can a man turn his head pre- tend - ing he
Ab
Eb
Ab
Bb7
for - ev - er banned?
peo - ple have died?
just does-n't see?
The an - swer, my friend, is
1. & 2.
Eb
Ab
Bb7
Eb
blow-in' in the wind, The an - swer is blow-in' in the wind.
3.
Slower
Eb
Ab
Bb
Bb7
Eb
wind. The an - swer is blow-in' in the wind.
l.h.

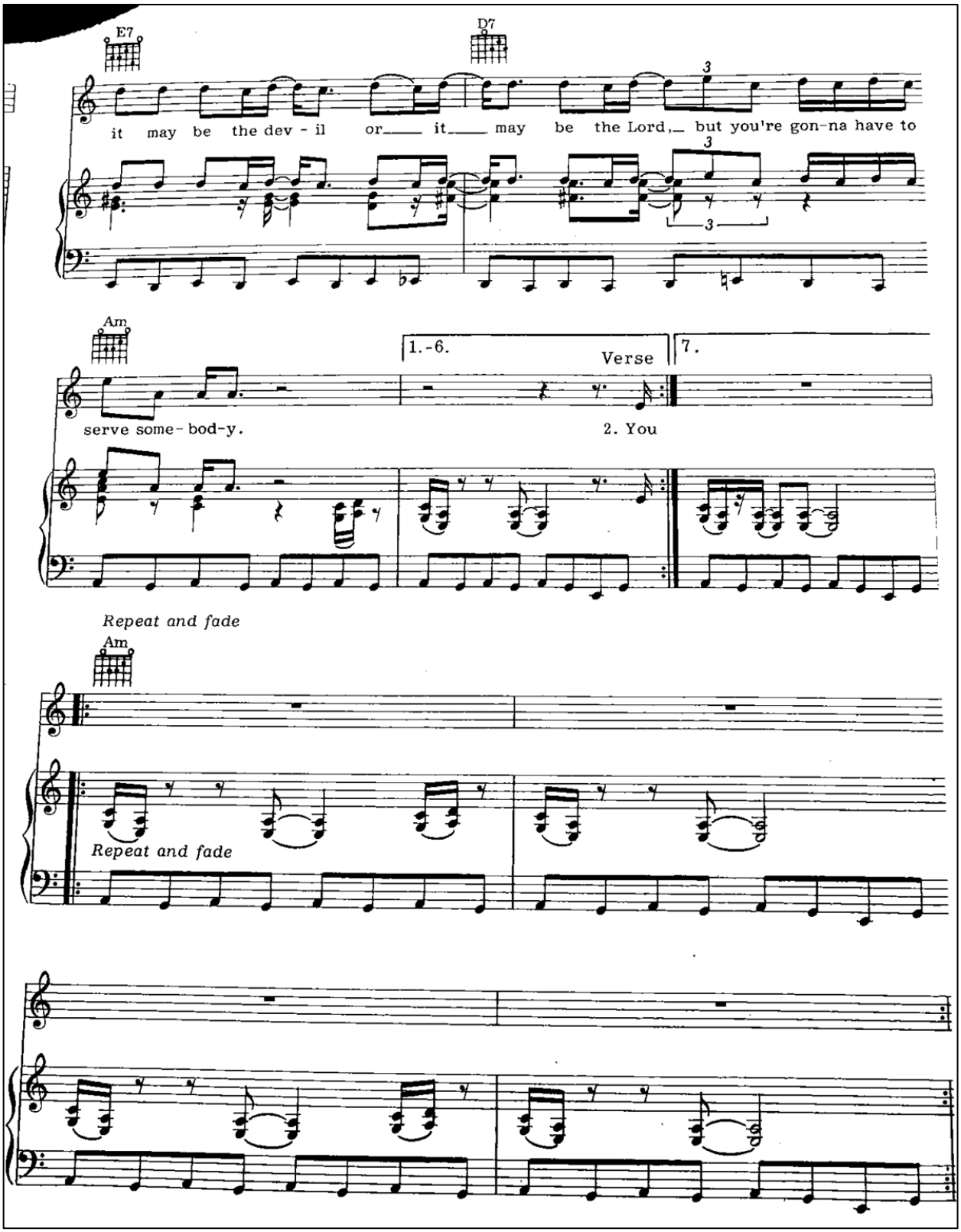
GOTTA SERVE SOMEBODY

Words and Music by BOB DYLAN



Copyright © 1979 SPECIAL RIDER MUSIC
All Rights Reserved


You may be the heav - y - weight cham - pion of the world.
Chorus
You may be a so - cial - ite with a long string of pearls. But you're gon - na have to
D7
serve some - bod - y, yes in - deed, you're gon - na have to serve
Am
some - bod - y. Well,


E7
D7
it may be the dev - il or it may be the Lord, but you're gon-na have to
Am
1.-6.
Verse
7.
serve some- bod-y.
2. You
Repeat and fade
Am
Repeat and fade

From: "Bob Dylan - Blonde on Blonde"

Visions of Johanna

by

BOB DYLAN

Published Under License From

Universal Music Publishing Group

© Copyright 1966 (renewed 1994) Dwarf Music USA.
This arrangement © Copyright 2001 Dwarf Music
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

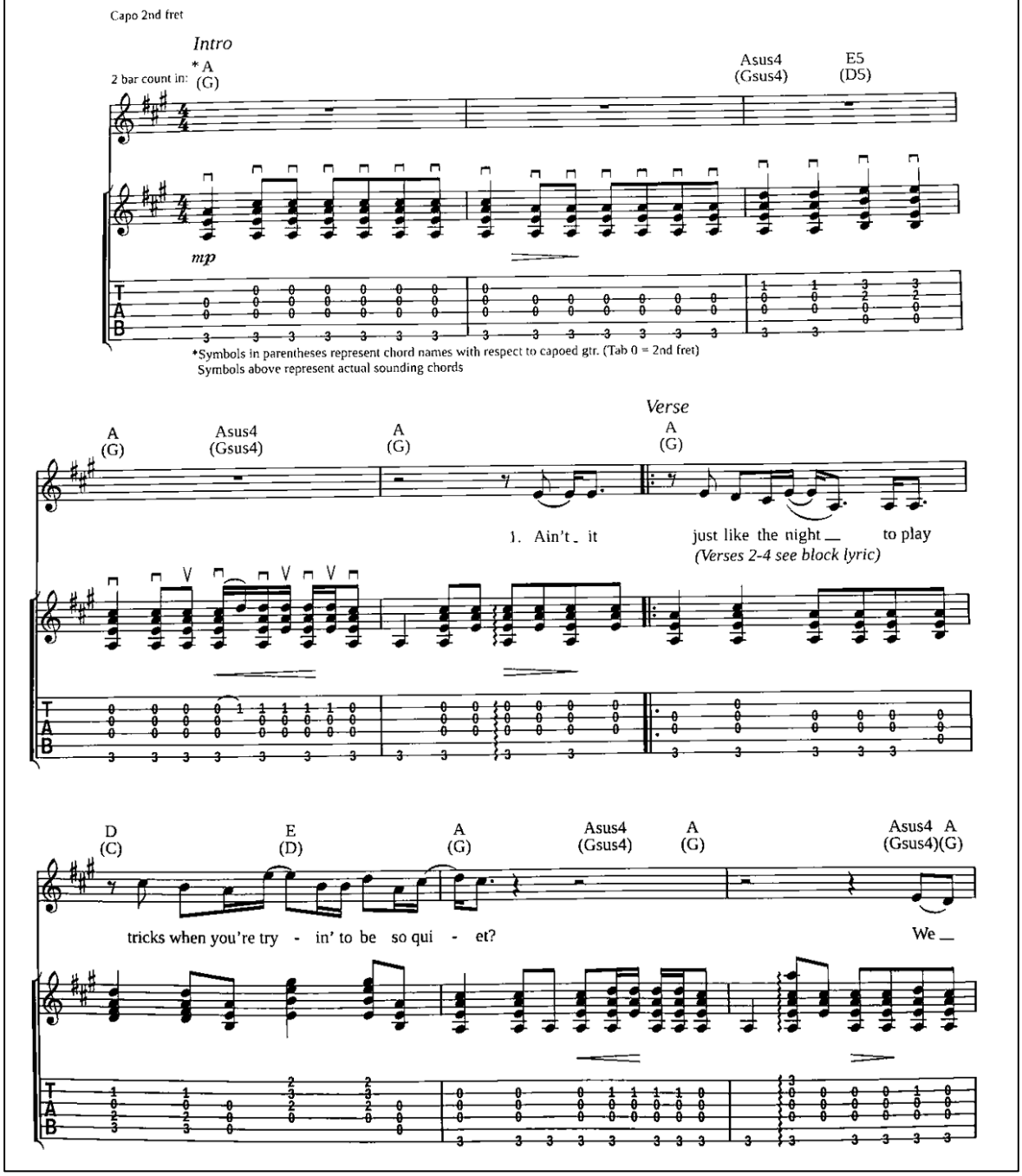
Authorized for use by ***Lucas Usseglio***

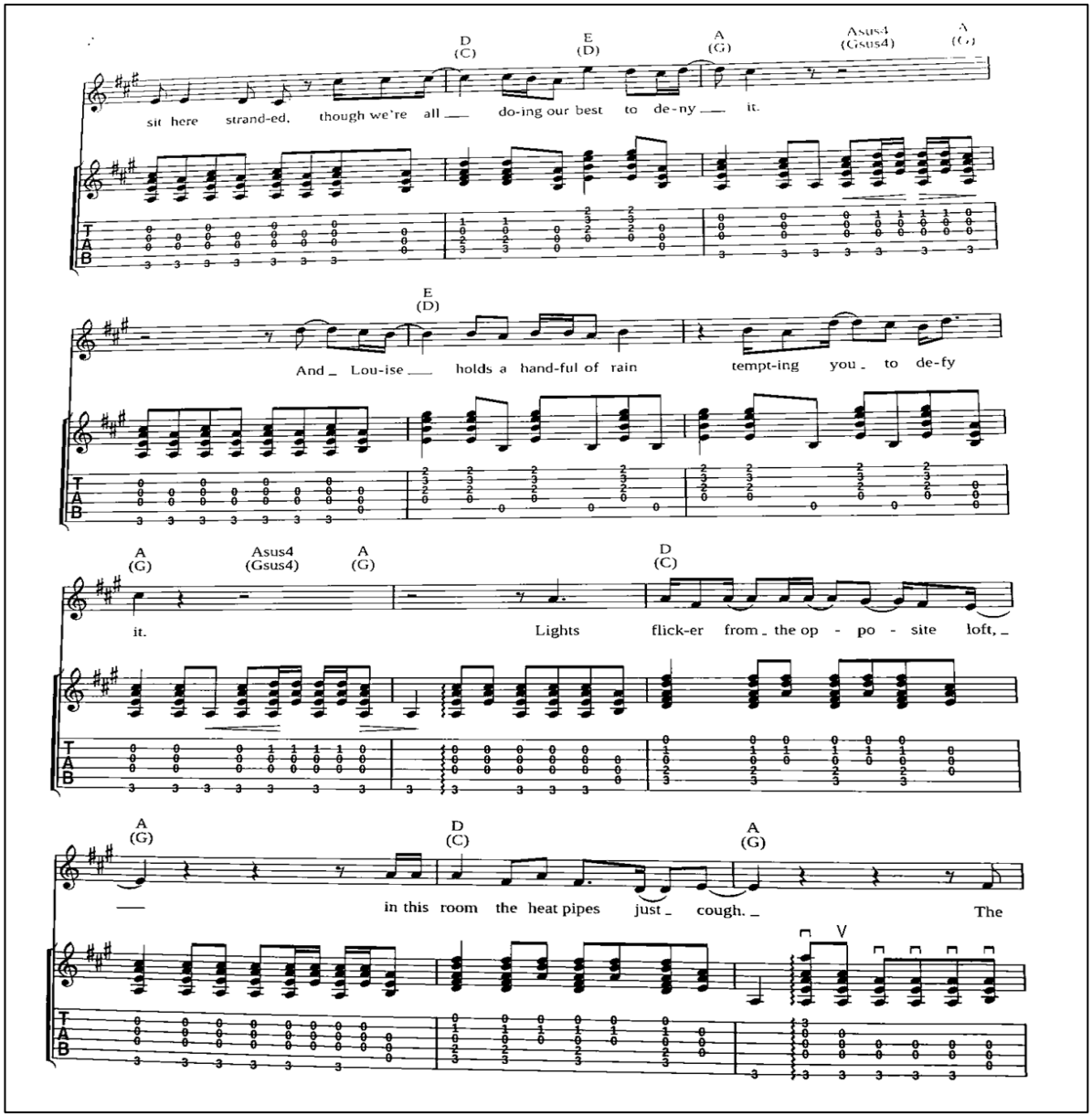
NOTICE: Purchasers of this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and of Universal Music Publishing Group. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States

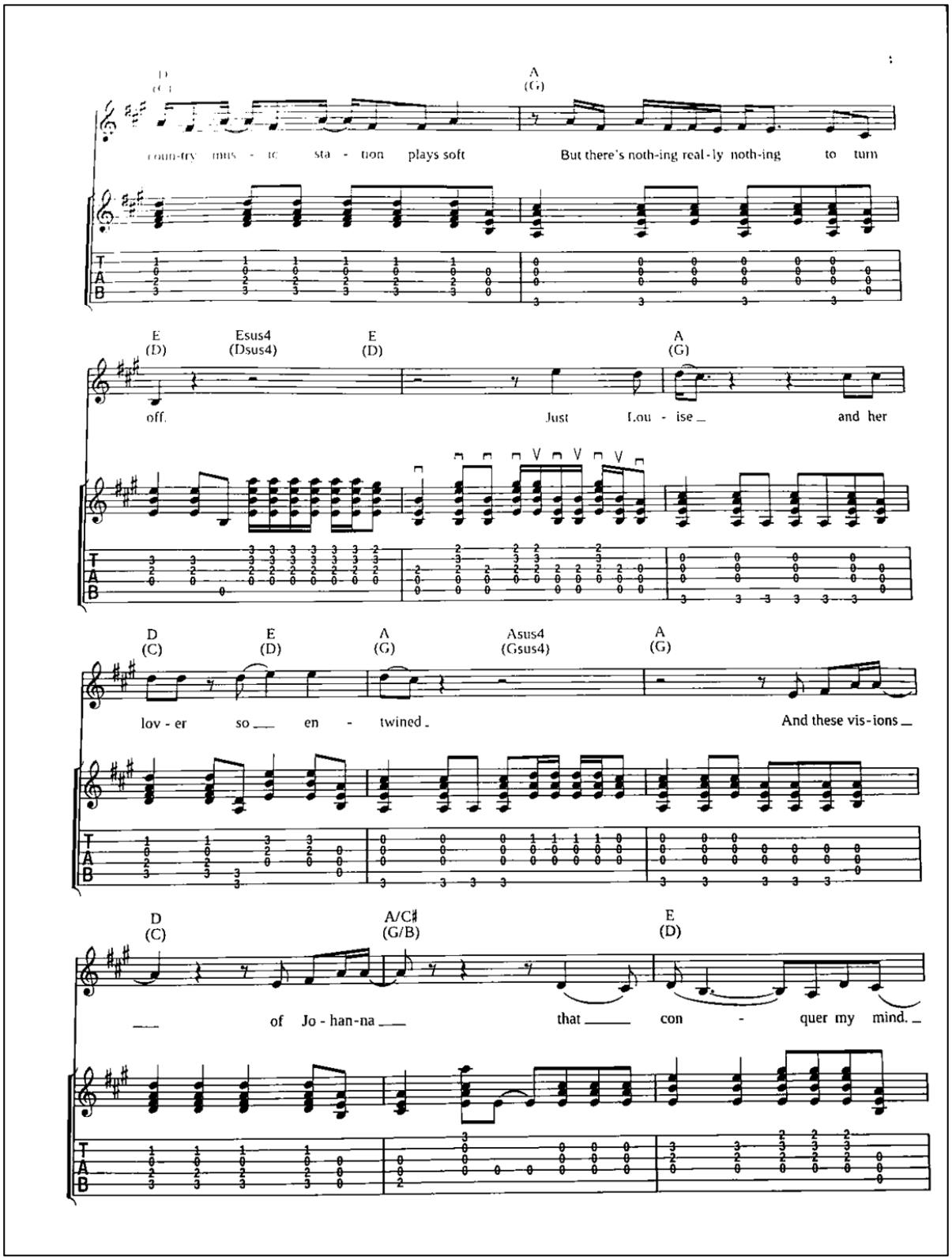
Musicnotes

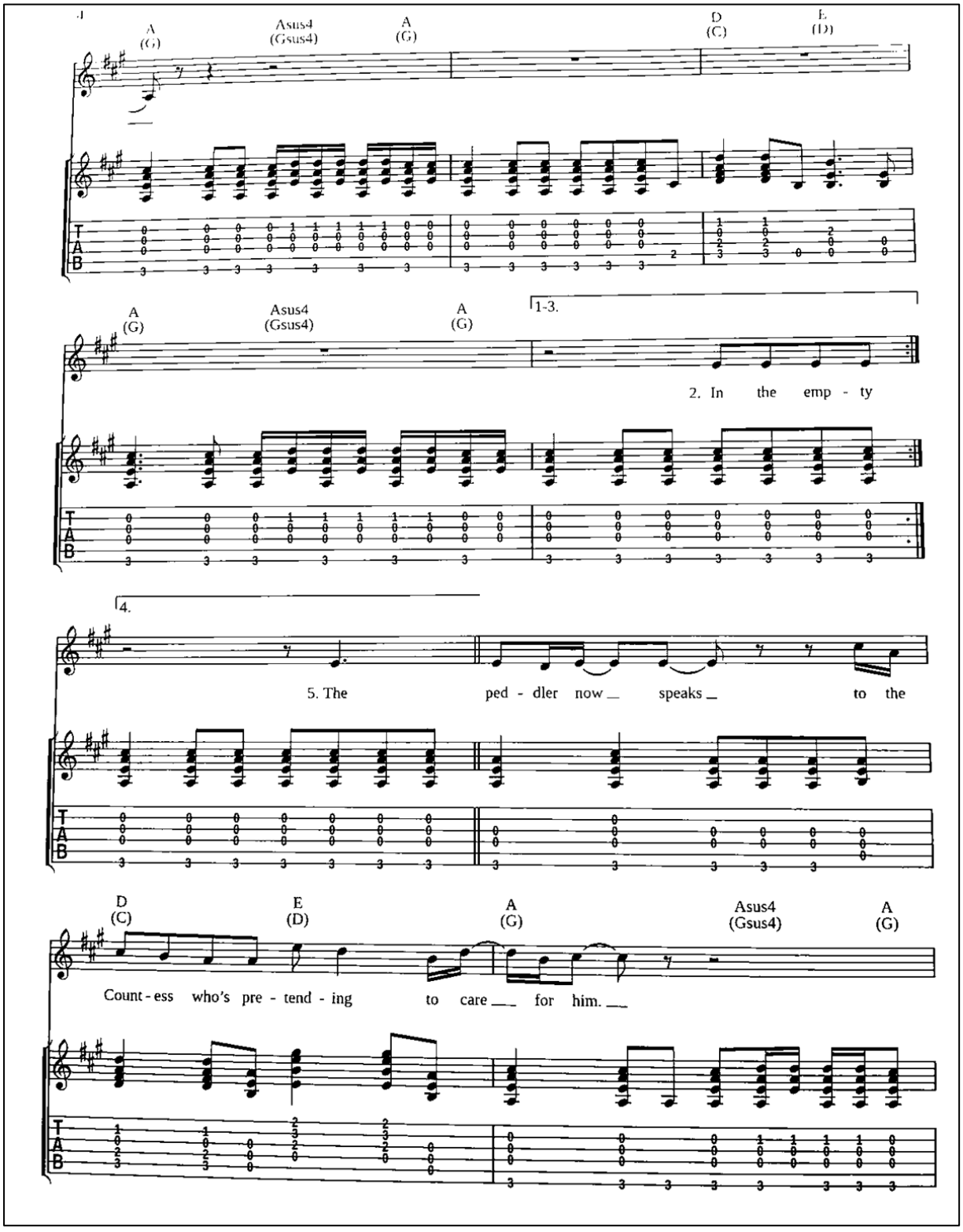
Visions Of Johanna

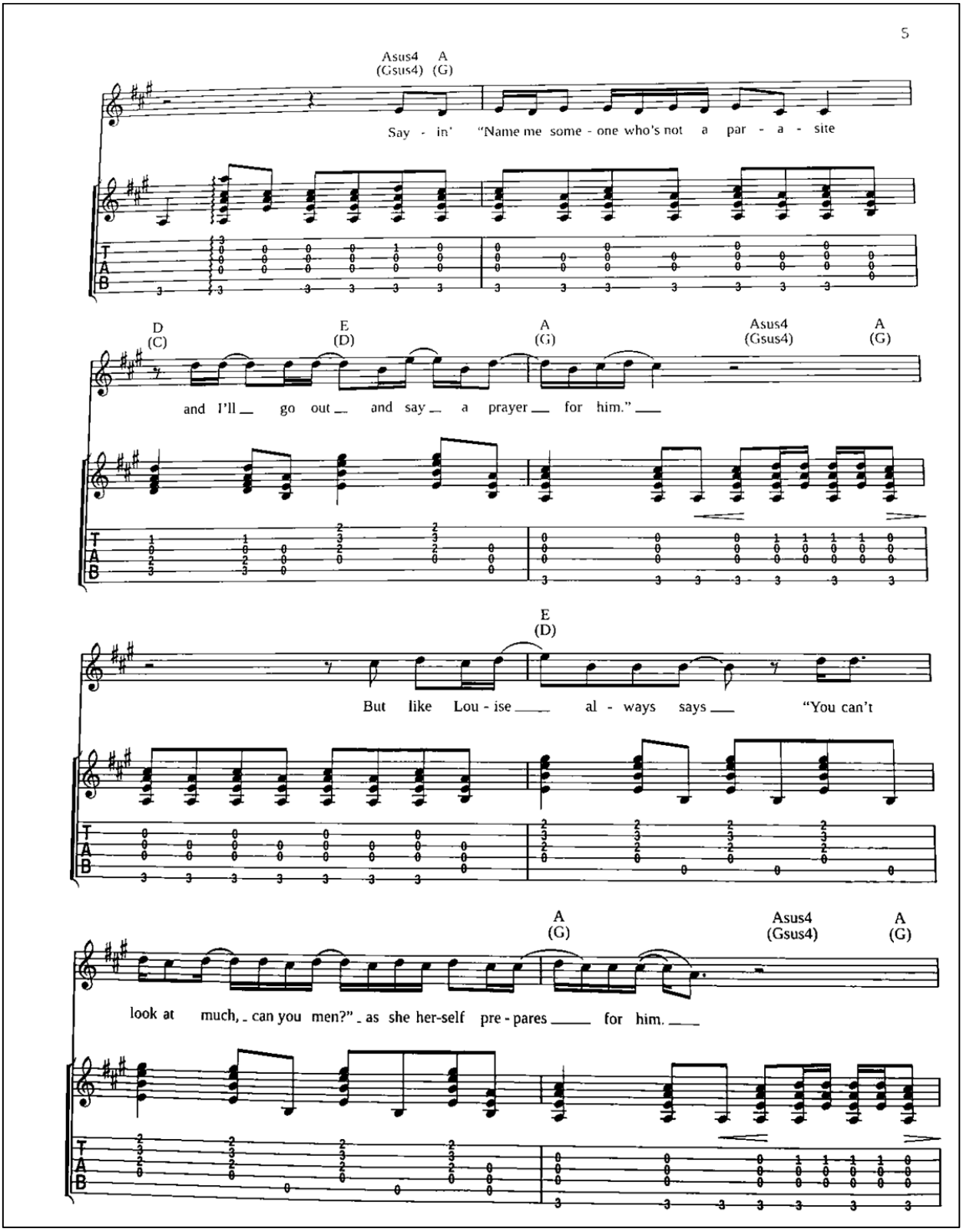
Words & music by Bob Dylan

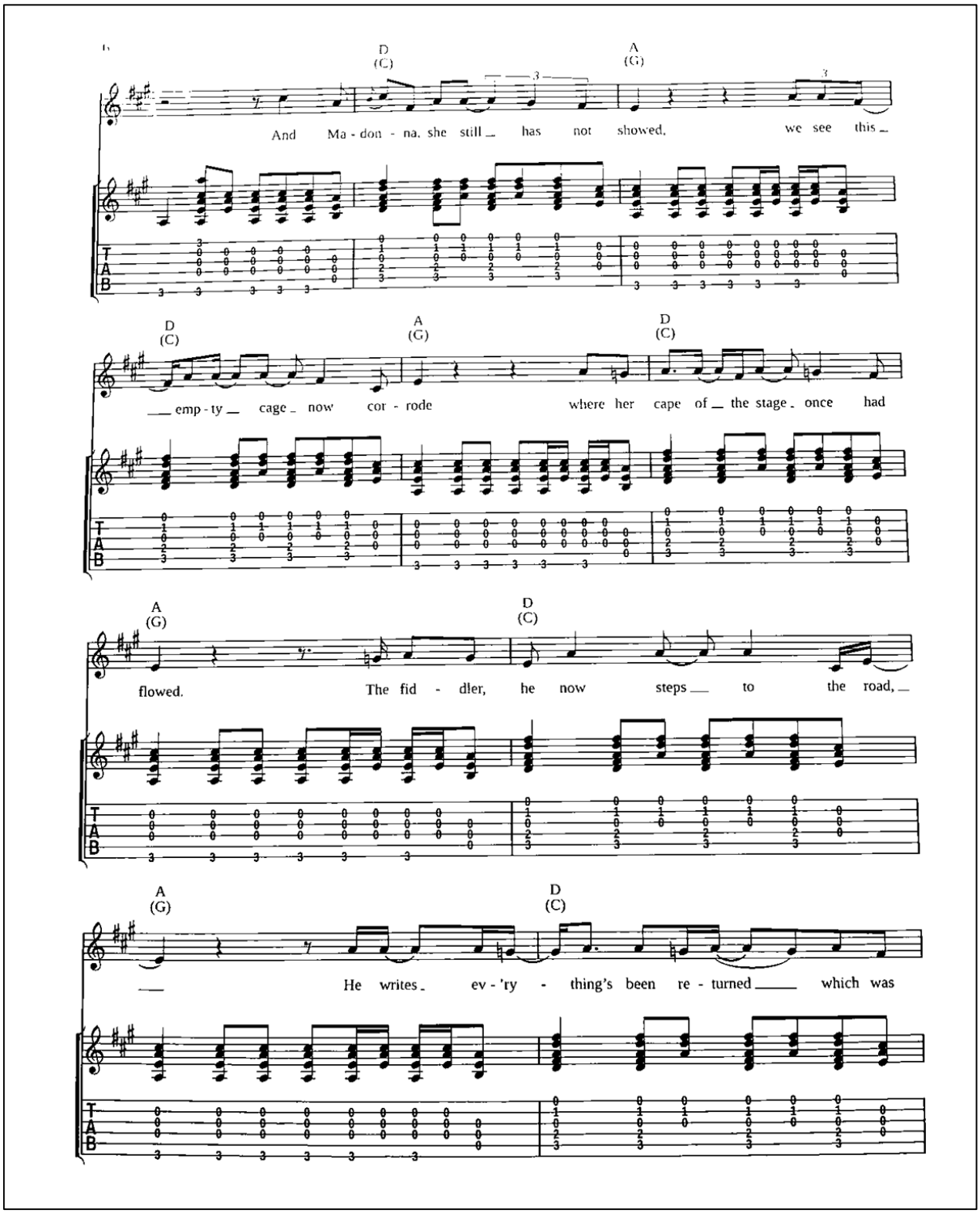


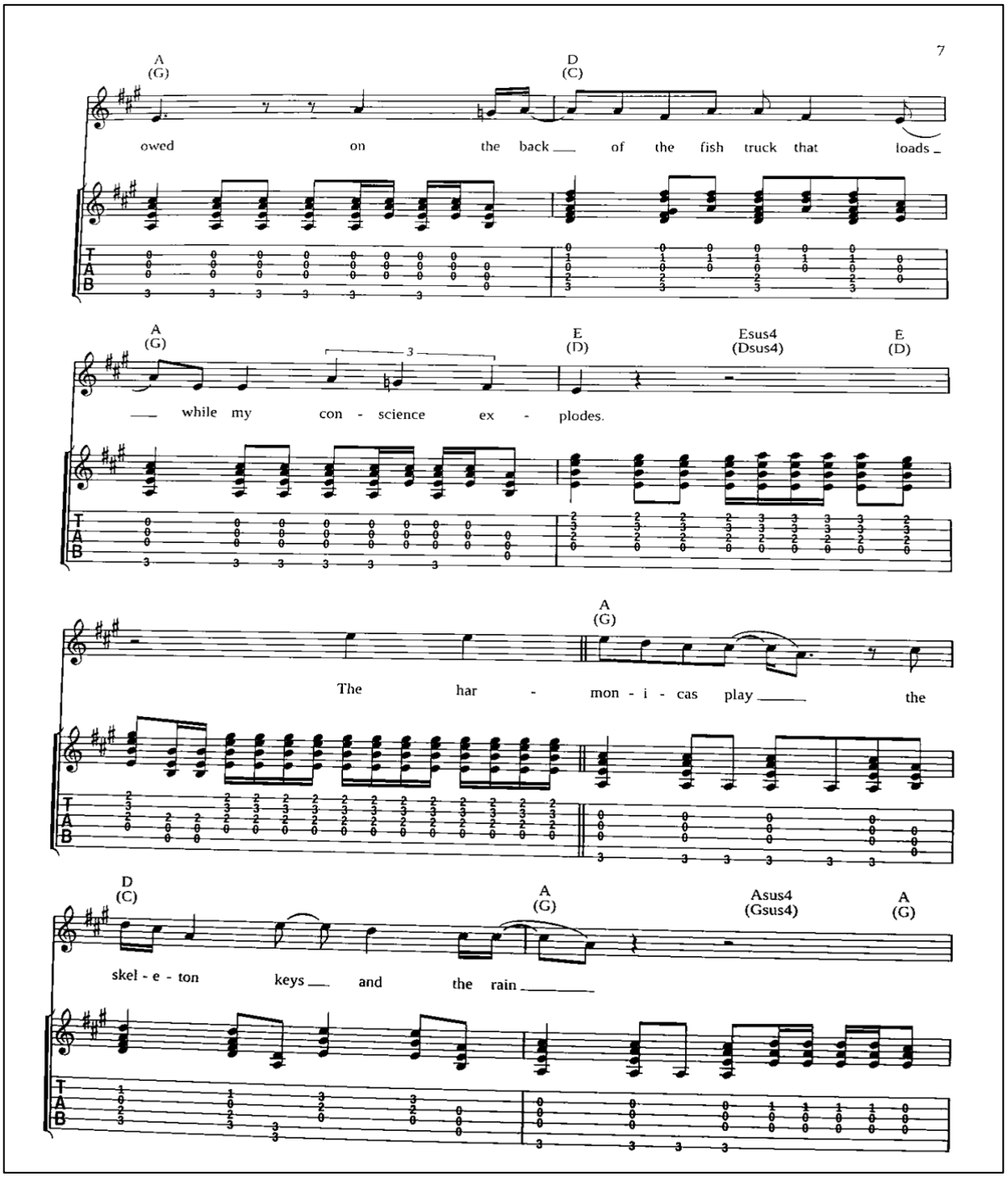

D (C)
E (D)
A (G)
Asus4 (Gsus4)
A (G)
sit here strand-ed, though we're all do-ing our best to de-ny it.
E (D)
And Lou-ise holds a hand-ful of rain tempt-ing you to de-fy
A (G)
Asus4 (Gsus4)
A (G)
D (C)
it. Lights flick-er from the op - po - site loft,
A (G)
D (C)
A (G)
in this room the heat pipes just cough. The
V


A
(G)
coun-try mus - ic sta - tion plays soft
But there's noth-ing real-ly noth-ing to turn
E
(D)
Esus4
(Dsus4)
E
(D)
A
(G)
off.
Just Lou - ise
and her
D
(C)
E
(D)
A
(G)
Asus4
(Gsus4)
A
(G)
lov - er so en - twined.
And these vis-ions
D
(C)
A/C♯
(G/B)
E
(D)
of Jo - han-na
that
con - quer my mind.


A (G)
Asus4 (Gsus4)
A (G)
D (C)
E (D)
1-3.
2. In the emp - ty
4.
5. The ped - dler now speaks to the
D (C)
E (D)
A (G)
Asus4 (Gsus4)
A (G)
Count - ess who's pre - tend - ing to care for him.


Asus4 (Gsus4) A (G)
Say - in' "Name me some - one who's not a par - a - site
D (C) E (D) A (G) Asus4 (Gsus4) A (G)
and I'll go out and say a prayer for him."
E (D)
But like Lou - ise al - ways says "You can't
A (G) Asus4 (Gsus4) A (G)
look at much, can you men?" as she her-self pre - pares for him.


D
(C)
A
(G)
And Ma - don - na, she still has not showed, we see this
D
(C)
A
(G)
D
(C)
emp - ty cage now cor - rode where her cape of the stage once had
A
(G)
D
(C)
flowed. The fid - dler, he now steps to the road,
A
(G)
D
(C)
He writes ev - 'ry - thing's been re - turned which was


A
(G)
D
(C)
owed on the back of the fish truck that loads
A
(G)
E
(D)
Esus4
(Dsus4)
E
(D)
while my con - science ex - plodes.
A
(G)
The har - mon - i - cas play the
D
(C)
A
(G)
Asus4
(Gsus4)
A
(G)
skel - e - ton keys and the rain
T
A
B

Annexe VI Témoignages

Les entretiens ont été menés le plus souvent sous forme de conversations. Les questions étaient posées à partir de mots-clés afin de faire émerger des analyses, des confidences, des impressions ou des informations. Nous avons sciemment écarté des comptes rendus ce que les témoins avaient pu dire par ailleurs, pour ne retenir que ce qui faisait écho à notre recherche et, surtout, à notre réflexion. Les échanges ont eu lieu par mail, par courrier, par conversations téléphoniques ou lors de rencontres en personne. Nos témoignages couvrent de nombreux domaines artistiques (musiciens, chanteurs, acteurs, chorégraphes, instrumentistes, journalistes, poètes) afin de refléter la diversité des publics que l'œuvre dylanienne touche d'une manière ou d'une autre.

Figure 1 1981 AVIGNON PHOTO Jacky Usseglio

1.Entretien avec Robert Martin le 27/02/19 à Aix-en-Provence (Conversation téléphonique et rencontre).

« Quand il parle, il a une voix banale. On ne sent pas le phrasé (ce phrasé qui joue sur l'étirement des mots). Quelles significations donner à la façon de phraser ? Il a transmis quelque chose qui dure en jouant sur tous les tons ».
« Sa voix vieillissante est rock ».
« L'écroulement de la voix est une décompensation ».
« La chanson qui est devenue *Mozambique,* à l'origine, il aurait voulu parler de Marseille. Mais les sonorités du nom de la ville n'existaient pas en anglais ».
« Il va chercher chez notre hôte le peintre David Oppenheim la vérité qu'il n'a plus : il la trouve »
« *Tangled* (de *Tangled Up in Blue*) : c'est tanguer, être sur la tangente ».
« Sur le Cours Mirabeau, personne ne le reconnaissait ».

2.Entretien avec Freddy Koella, le 27/02/2020 (Conversation téléphonique).

Le guitariste musicien Freddy Koella a participé pendant un an aux concerts du *Never Ending Tour* (2003-2004). Les propos de Koella rapprochent le son dylanien contenant de la dimension sociale, de l'évocation poétique… comme une signature sonore.

L'identité ? L'inventivité et l'instinct ?

« Dylan n'a pas forcément nos réalités ».

« On ne peut le comparer à personne d'autre. C'est pour ça qu'il est mal jugé. Les gens ont leur repère…C'est un électron libre total. Il est tellement au-dessus de la mêlée »

« Il adore la musique c'est son oxygène. Il a tellement joué il joue tellement qu'il ne peut pas être bien tout le temps. C'est le risque Dylan, ça peut être super, ça peut être pas bien ».

La voix ?

« Pour moi, la voix… Il s'imprègne. C'est un phénomène de mimétisme. Il admire des artistes, donc le phénomène d'imitation lui vient naturellement. Il a été influencé par de nombreux styles musicaux et j'ai l'impression que c'est un peu un buvard. Il tend vers ces choses-là, tout en gardant sa souche. C'est ma compréhension de la chose. Quand il a fait les disques de *Sinatra*, il avait son timbre, mais il ne chante pas comme ça pas du tout. Il est capable de tirer sur l'élastique, de passer d'une chose à l'autre. Tony Garnier, le bassiste du groupe, m'a dit : *c'est incroyable comme il peut changer de voix*. On n'a pas parlé du pourquoi. Il écoute des choses, et puis s'en influence et puis il change de voix. C'est un peu son côté imitateur, je présume. Moi je crois que c'est pour chasser l'ennui et pour se distraire ».

« Sur scène, il veut que sa voix soit forte ».

L'improvisation ?

« Il y a toujours une base qui reste. Il la module un peu ».

Vous dites que c'est un excellent musicien ?

« Dylan est un excellent musicien. Il a une super oreille. Ce n'est pas un technicien mais c'est un superbe musicien. Absolument. Quand il jouait de la guitare à ses débuts, ça s'entendait déjà. C'est un abstrait la technique ça ne l'intéresse pas ».

Dylan un musicien abstrait « un expressionniste pour qui la technique instrumentale est un moyen et non une fin » (Shelton 1986, 328) ?

Il n'a pas envie que ce soit carré, que ça puisse exploser à tout moment. C'est un improvisateur comme un jazzman.

Albums ?

Time out of Mind ; J 'aime bien cet album. C'est plus atmosphérique avec Lanois. Ça laisse un peu plus de place pour faire des sons plutôt que de jouer dans un style plus classique.

3.Entretien avec Elliott Murphy le 29/09/20 (Lettre tapuscrite par Eliott Murphy répondant aux questions avec titre).

"The voice of Bob Elliott Murphy"

-What do you feel Bob Dylan different voice changes?

Well, that's a very interesting and profound question because first Bob Dylan is such an iconic and yet mysterious artist whose chameleon like singing personality has infatuated his listening public (and much of the rest of the world as well) for well over half a century. I'v herd it said that the eyes are the window to the soul but in Bob Dylan's case we would have to reserve that status and object of illumination to his voice. Also, it must be said that many singer's (myself included) voices change over the course of their career. When it comes to iconic singing voices, Early Frank Sinatra is a long way away from the My Way era and the same goes for Mick Jagger and Bruce Springsteen whose voice have also evolved with time. In Bob's case, I would have to say that the most drastic change in both his voice, accent and singing style came during his Nashville Skyline period. I once read that he attributed this to stopping smoking but who knows if that's true. But most importantly, Bob Dylan's voice is there to serve his words and as he himself said, *You Gotta Serve Somebody* …

-How do you understand the enigma of his voice?
I don't try to understand the enigma of his voice; if anything, I just try to learn from it and to be liberated by it. Bob's lyrical power, his words, his rhymes, the vast terrain upon which he sets his stories, is so utterly profound that it's easy to overlook that he really has a phenomenal instrument in his vocal chords, and that has carried his lyrics to us in such a grand and unique style. Many singers have had success covering Bob Dylan songs, but no one sings Dylan like Dylan. Long before there was an "auto-tune" device in recording studios, Bob was rarely off pitch and from what I've heard he always is prepared, in fact he's so prepared with his singing and lyrics that he can drastically change the arrangement of his songs from one take to another. He once joked in an interview in the 60's that he could sing as well as the famous opera singer Caruso, and I think he was right! What a wide range and powerful projection that man has. He could probably perform with a microphone. But I think it's nature of each particular song that really sets the vocal direction; how the narrator of that particular emotion has decided he wants to be heard by his audience. And I doubt if that's a conscious effort or even thought-process on his part, to arrive at a certain vocal sound or style, because I believe that at his core, he is a truly instinctive artist whose course is probably set in his subconscious before he even starts out a musical journey. But who knows if he'd agree with me?

-How do you perceive these voices through the ages?
My sister gave me Bob Dylan's self-titled first album for a Christmas present when I was 12 years old and to me, a pure product of the Long Island suburbs, more than anything else he sounded almost like a hillbilly but even there was something very smart in his phrasing and musical arrangements. It was a shock to my young ears because there was nothing New York in his voice, no accent or attitude, like singers such as Dion (another of my favourites) and there was nothing southern or black either as in the case of Elvis Presley. They say that his voice changed after he started listening to Woody Guthrie. And maybe my own voice changed when I started listening to Bob Dylan who opened the door to poetry in rock 'n roll and also remain an iconoclast within a very commercial field of art that ultimately mustappeal to the masses if you want to stay in business. Picasso only had to sell a paiting to one person and Bob has to sell a song to millions.

-How many different periods do you have in the Bob Dylan career?
Hindsight is so easy and my appreciation of many of his albums and the voices they contain has changed over the years and keeps changing. I wasn't a big fan of John Wesley Harding when it was first released and now it's right up there with *Blonde on Blonde*. But for the sake of Academia, I would say there have been 4 or 5 very distinct periods: First there was the pure *folksinger* and engaged writer of what were perceived as protest songs in the early *sixties;* Then like the first snare hit in *Like A Rolling Stone*, came the short-lived but enormously influential electric period of *Highway 61* and *Blonde on Blonde;* That was followed by the mellowness of his *country singer* phase when kind of began with *Johnny Wesley Harding* and blossomed in *Self Portrait*; and then you have all that came after that, from *Planet Waves* through the recent *Rough and Rowdy Ways* which I guess you could say could all be lumped together as the mature Bob Dylan when he was absolutely established as an artist and free to do whatever he wanted. Sometime around *Time Out of Mind* (1997) his voice got a bit deeper, gruffer and he's stuck with that for a while. And I can't really say which phase was the best because his voice always suited his song so well.

-What is your favourite time in the Bob Dylan's voice's?
I have extreme difficulty to answering that question. My favourite time or favourite album? It's hard to say. I still love that first album because when he sang House of the Rising Sun I knew there was a very sad story in there, basically about a woman trying to leave a life of prostitution, like I had never heard before and then coming all the way to just a few months ago, *Murder Most Foul* from the last album is just an amazingly evocative and moving piece of work for

anyone from my generation who remembers the JFK Assassination. It's almost a spoken word song, kind of like my own On Elvis Presley's Birthday. Some songs can't be sung they can only be spoken. Like Bob I've always tried to walk that line somewhere in-between where my talking voice turns into my singing voice. All my favourite singers do that – Bruce Springsteen, Tom Waits, Lucinda Williams, to name a few. The problem with asking me, a recording artist who started his by being hailed with the ludicrous title of the "new Bob Dylan" what my favourite time for his vocal style is, is by asking that it means I would have to identify my least favourite time in the timespan of Bob Dylan' voice and I really have none. In fact, I have nothing negative to say about his music ever because to me, it would be like criticising Picasso. I once reviewed the *Basement Tapes* album when it first came out and I said that it's impossible to say what is Bob's best or worst album, you can only try to understand where each one fits in the whole canon of his work. Some albums and songs may be more important than others, but they are all products by one of the greatest artists the 20th Century produced. They use to say that Bob Dylan could sing the phone book and make it sound meaningful. Well, phone books don't exist anymore, but Bob Dylan's voice continues to give great meaning to whatever words come out of his mouth.

4. Larry "Ratso" Sloman le 27/05/ 2021 (Deux échanges par mail).

Hi Phillippe,Well, that's a tall order as they say. So much to think about and convey. It's an interesting angle on Bob. Let me think about it and let me finish up a few loose ends on ongoing projects and get back to me to remind me after the first week of June and I'll come up with my ideas on the subject. Thanks for the kind words about my book. Best, Ratso

5. Ben Sidran le samedi 17/04/2021 (Deux échanges par mail)

Hello Phillipe,
I can tell you is that Bob Zimmerman had a very pleasant tenor voice that he used when he imitated Elvis in the early days and then, after he returned from his trips West, and certainly after listening to the songs of the American west and Woody Guthrie, he adopted a style of singing that some compared to "howling" (Dave Van Ronk or Artie Traum?). He has always used his voice to great advantage - it was a voice you could not turn away from. It was captivating. And it expressed complete confidence and authenticity. The fact that it was completely inauthentic is one of the deeply ironic aspects of Dylans career.
May I suggest you read my book *There Was a Fire: Jews, Music and the American Dream*. There is an entire chapter on Dylan, his voice and the concept of authenticity.
Best, Ben

6. Entretien avec Jonathan Pontier le 17/06/2022 (Conversation téléphonique)

Jonathan Pontier « (de)fragmentations on Bob Dylan ». Création du spectacle *Songs of Songs and Future Memories* de Luciano Berio à Bob Dylan (création à l'automne 2012 par l'ensemble Cairn).

Le premier masque de l'artiste ? C'est la voix.

Il a inventé une voix de vieux chanteur folk. Mais cette dose de fabrication jusqu'où va-t-elle ? Quelle est la part d'inventivité dans ce cheminement vocal ?

Pour aimer une chose fortement, il faut ne pas hésiter à gifler les choses, à les remettre en question.

Une forme talmudique, on prend le texte, on lui fait subir toute sorte de transformations, même une suite de dégringolades, à un texte une mélodie à un arrangement. Rien n'est figé pour mieux conserver la sève. C'est particulier à Dylan (mais aussi à chez Zappa) cette activité de déconstruction.

Après la période chrétienne, il y a un retour à la thèse matérialiste.

La transmutation des âmes et du *biker* Zimmerman : une vision de lui-même comme Frankenstein : de mort et de renaissances circulaires (*My Own Vision of You* sur le dernier album *est* symptomatique de cet écart). Dylan est un illusionniste.

Les mutations de la voix : le premier masque de l'artiste. Chez lui, on ne saura jamais vraiment l'appréhender. Il a inventé cette voix pour faire Woody Guthrie ou les vieux chanteurs folk.

Jusqu'à quel endroit de confiance peut-on aller entre la réalité créative de la voix et l'imitation ?

Il faut regarder la série documentaire *« The Beatles : Get Back »***.** Par rapport à Dylan, il est le centre de la contestation.

Si tu prends une chanson de Dylan, que tu essaies de la chanter : c'est à l'épreuve de la musique et du chant que tu comprends pourquoi « Personne ne chante Dylan comme Dylan ». Certes d'autres chanteurs ont su capter les imaginaires et l'esprit de ces chansons, mais d'un autre côté, ce qui reste c'est l'activité monstrueuse de cette voix.

On l'a présenté comme un poète mais qu'en est-il de la musique ?

Il a trouvé quelque chose de particulier qui lui est venu de la Lyric. Chez Dylan, on entend le blues. Chez les bluesmen américains, il y a la musique mais le texte est trop souvent oublié. Il y a du Hank Williams avec le format très succinct du langage mais il y a Shakespeare déjà dedans.

C'est presque un grand jazzman dans sa propension à transformer musicalement et lyriquement son répertoire. C'est un vrai troubadour dans le vrai sens du terme, du médiévisme européen, Shakespeare le blues comme forme afro … Tout est là dans la fusion de tout cela.

Est-ce qu'il y a masque ou pas ? Est-ce ces/ses transformations ne sont pas qu'une seule identité ?

Dylan fait le choix de l'intelligibilité qu'il saura transmettre. Il suffit de la contemporanéité de *John Wesley Harding* et *The Basement Tapes*.

La projection, le placement des mots de Dylan influencent Jagger, Alain Bashung en France, Jean Jacques Goldman.

Quand tu es admiratif de quelqu'un tu te poses la question du « pourquoi tu butes sur certaines de ses créations ».

Le mouvement de fond derrière la conversion de la fin des années soixante-dix ? Dylan, Zappa et d'autres sont les parangons de la contre-culture mais ils cherchent, se tournent également vers le côté spirituel de l'existence. Le matérialisme n'est pas forcément antireligieux. Est-ce une régression par rapport à leur position ? Tu peux avoir des mœurs libres qui peuvent être d'ordre spirituel, sexuel ... Tu peux façonner les éléments pour devenir libre par ton art, sans avoir à te conditionner par rapport aux autres. Zappa qui vient du mouvement « hippie » se concevait comme un conservateur pragmatique. Cependant, Dylan qui avec son éducation parentale basée sur le rêve de réussite américaine, il lui manquait la case spirituelle. Si Zappa réussit à créer dans les grandes enceintes à créer de la musique expérimentale, Dylan lui perdra une partie de son âme artistique dans les années soixante-dix.

Mais ce sont des chercheurs. Si je veux embrasser toutes les formes des musiques américaines : la quête religieuse, c'est également une légitimation par la sincérité d'une captation de la globalité des musiques anglo-saxonnes. Et puis cette musique, c'est celle d'Elvis. Il marche sur les pas de son idole. Cette forme de sérénité de partage, il la recherchait depuis longtemps. Et il l'a abandonné tout de suite après.

L'agressivité des concerts de 1974 (de publics venant à la messe) ?

C'est une agressivité ontologique en face d'un public.

Le blues et les mélanges musicaux ?

Ce n'est pas rendre service à l'histoire afro-américaine que de la réduire à elle-même. Les prières du Gospel ce sont les racines irlandaises et écossaises. Les standards du jazz sont des morceaux de Broadway. La culture française apparaît dans l'espace caraïbe : on a fait entrer dans les fanfares militaires des musiciens d'ascendance africaine. Avec Debussy et Ravel, on est responsable aussi du jazz.

Il faut lire « *Le peuple du blues* » de LeRoy Jones.

Le blues est avant tout une structure lyrique, spirituelle avec la dynamique de la répétition, 12 mesures I-IV-I-I (ou plus ou moins si tu décides de te libérer du carcan de la forme). C'est une structure poétique comme un sonnet. Ou comme ce que l'on lit dans les missels. C'est l'aspect dramatique du texte qui compte et qui devient le fond.

La parole de Dylan est puissante : qu'est ce qui peut parler aux gens ? Comment on accueille la chose chantée ? Derrière cette voix, il n'y a autre chose que l'obtention du beau. Il y a du vrai derrière la voix de Dylan.

L'inventeur ?

Dylan est un ouvreur de potentialités comme disent les Oulipiens.

C'est un musicien d'abord. La même chose chez Brassens.

Il y a des désaccords avec la limitation.

Depuis quelques années, il fait subir des escroqueries à la structure. Il rajoute des breaks. Il a standardisé ses morceaux, pour qu'ils soient plus faciles à chanter.

Sur le carriérisme

Marcus a des idées trop arrêtées. Le rejet du journaliste critique de la période chrétienne est légitimement subjectif et sans distance nécessaire à la compréhension d'un phénomène historique.

Avec *Self Portait,* il popularise des chansons qui ne l'auraient pas été sans lui *Copper Kettle*. Et même *The Boxer* est à la fois peut-être ironique et un hommage.

Marcus a toutefois un point de vue et une écriture comme qualités.

L'après 1988.

Depuis *Time Out of Mind,* il y a quelque chose qui se ferme au monde. Il raconte des histoires de non-retour : « je fais face à la fin de ma vie et je regarde tout ça… ».

7. Entretien avec Alessandro Bosetti le 08/01/2024 (Rencontre et conversation à Marseille puis analyse et échanges par mail)

Entretien sur les analyses des chapitres V.1 et VI : les versions de *Blowin' in the Wind* et de *No More Auction Block For Me.*

Ho fatto il giro di tutti gli ascolti e ho letto il saggio su *Blowin' in the Wind*…Che bel lavoro! Ti dico subito che io non sono un esperto di Dylan, lo conosco poco e non ha mai esercitato su di me la fascinazione potente che ha avuto per altri amici e colleghi. Ma quando mi ci metto non posso fare a mano di sentirne la forza e soprattutto il mistero. E poi che non sono un musicologo esperto di quei generi. Ti posso dare un parere più "artistico" ma meno tecnico perché conosco pochi standards del genre da paragonare. È bello che tu parta dalla metafora del vento, il vento è libero ma soprattutto il vento è vuoto, immateriale, inconsistente, eppure ha un suono.

Di tutte le versioni la mia preferita è la prima. La più semplice, perche la cosa scioccante è che comunque tu la giri, indipendentemente dall'arrangiamento che la declina in un genere o un altro, sempre secondo dei canoni molto riconoscibili, folk bianco, folk elettrico o power rock etc. già dall'inizio la canzone è già tutta li, completa e questo non cambia con il cambiare dell'arrangiamento, del contesto, dell'energia del pubblico o dello studio.

È una cosa nuova che "esiste in se" nella sua gestalt, una cosa che prima non c'era. (certo, è impressionante sentire *No More Auction Block For Me*, sono similissime anche se cambia il modo di risolvere le frasi, meno risolutivo, piu sospeso e meno liturgico in Dylan, eppure partire dalla prima versione di "Blowin'" del 63 è gia diventata un'altra cosa).

Il fatto che sia cosi semplice, eppure completa, che non si disfi ad ogni nuova lettura ma che resti li, ferma e viva anche se le vengono appoggiati sopra tanti significati e tanti arrangiamenti è impressionante.

Raramente nascono cose “nuove”. Tu puoi dire che quella pietra era prima un sedimento che si è consolidato, che poi si deformerà e alla fine si sbriciolerà, tutto diviene, ha un’apparenza di “identità” ma si può anche facilmente vedere come un “processo”. Una persona che nasce invece ha qualcosa di miracoloso, qualcosa che “prima non c’era” e lo stesso io credo si possa dire di una canzone così. Non importa quanto sia ricca o complessa, importa che riesca ad esistere in modo più forte di altre cose.

Forse è vero quello che dice Woody Guthrie, le canzono ci sono gia da qualche parte e vanno solo prese al volo.

Una cosa che mi impressiona moltissimo è la trasformazione della voce di Dylan nel corso degli anni, nella versione del 1974 è piena e roca, neanche fosse Springsteen, poi torna nasale e graffiante ma di volta in volta è come se Dylan, al contrario della sua canzone riuscisse a sfuggire, come fatto di vento lui stesso, ad avere una identità multipla e aperta (e mi sembra che non ci ho pensato solo io *I'm Not There* di Todd Haynes è emblematico di questo).

Roba da maestro zen.

8. Entretien avec Tom Bierton le 06/04/2024 (Rencontre et conversation à Marseille puis analyse et échanges par mail)

Quand on se frotte à toute forme d'art profondément personnelle, on se confronte au reflet d'une personnalité singulière, à la différence de l'autre. C'est ça qui me fascine. La découverte de la singularité de l'autre à travers l'œuvre. Pourquoi cette œuvre, cet agencement spécifique de sons ou de formes, ce résultat exact - jusque dans le choix d'accepter tel ou tel accident et de refuser tous ceux qu'on ne voit plus, qui ont été gommés ou corrigés.

Se confronter à un distillat aussi concentré de personnalités augmente alors la capacité du spectateur à assimiler ensuite les idiosyncrasies de chacun - et plus largement à tout ce qui l'entoure. La nouveauté s'apprend, et plus on s'en abreuve, moins elle heurte, et plus notre rayon de tolérance s'élargit. L'art ainsi, précieux outil d'ouverture sociale, de tolérance, de douceur.

9. Entretien avec Erik Truffaz le 20/02/2024 (Rencontre au théâtre de Nîmes et échanges par mail)

Erik Truffaz : « Ben Sidran m’a fait aimer Dylan. J’ai vu le film de Scorsese sur la *Rolling Thunder Revue. Dylan,* le musicien et le compositeur sont incroyables. C ’est vraiment un sacré compositeur. Le projet de l’album de Ben Sidran à l’Européen est le fait du hasard. J’ai adoré ses chansons. Je n’écoutais pas Dylan jusque-là mais j’ai pris un véritable plaisir à l’interpréter. Par l’intermédiaire du bassiste qui m’accompagne Marcello Giuliani, j’ai découvert *The Band*, surtout le bassiste Rick Danko mais je retiens surtout la qualité du batteur Levon Helm ».

Sur le Dylan musicien : « Côté jazz, toutes les chansons jouées à l’*Européen* peuvent être ternaires (plus que ne le fait Dylan). David Bowie est plus jazz parce qu’il joue avec des souffleurs. J’avais un problème avec le timbre nasillard de Dylan. J’ai le même problème de timbre avec Brassens ».

10. Entretien avec Georges Nounou1203 le 18/02/2024 (Conversation téléphonique)

Georges Nounou a présenté un spectacle " G comme Dylan" au *Dolphin Blues* au festival d’Avignon présenté comme ainsi : « Bob DYLAN ? No comment. Le nom de l’artiste résonne. Il est écrit à jamais dans l’histoire de ce siècle et pourtant… Personne ne connaît Dylan. Pas moi en tout cas, moi qui ne pense qu’à lui, moi qui le chante tout le temps et ce depuis avant

[1203] NOUNOU, Georges, *G comme Dylan* (spectacle théâtral : Ballade vidéo musicale), Montpellier, Théâtre en Flammes, 2000

ma première guitare achetée 200 francs en 1975 …Une version imaginaire et déjantée de la "relation" du fan avec son idole. Disputes quotidiennes, amour, rupture ! »

Le spectacle que j'ai monté sur Dylan était une réflexion sur cet auditeur qui rentre dans l'univers de Dylan et qui veut devenir Dylan jusqu'à la folie. Je voulais explorer la relation du fan de l'artiste et les fantasmes cachés sur le comment on peut suivre un itinéraire menant jusqu' à la folie. Aimer Dylan, c'est se demander comment on peut l'attraper autour d'une problématique d'un « J'aime ça mais je ne comprends pas tout ». Son bilan de vie, c'est le nôtre. On peut se noyer dans Dylan, pas se suicider.

Bob Dylan un univers simple et complexe ? Comment devient-on Bob Dylan ? Par quelle gestation ? La radio, on l'écoute quand on est nulle part. Quand on ne sait pas, on invente. Pourquoi y a-t-il si peu d'accords, pourquoi est-ce si dépouillé ? On évoque Dylan comme un puzzle. Il a menti une bonne partie de sa carrière mais il a inversement été très sincère. En son nom il a refusé le catégoriel. Par une grande honnêteté, il a toujours clamé qu'il n'était qu'un chanteur de musique populaire. Ce qu'il vole ou emprunte à la culture Folk, c'est le porte harmonica. La musique folk faisait entendre le blues dans sa forme.

Le succès est une phase statique, la reconnaissance un surplace. Ce qui est un probable, un possible, c'est un état de crise pour relancer le processus. Sa vie artistique est faite de ses itinéraires plutôt que de ses succès. Les messages très clairs, ce n'est pas son truc : il en souffre. On est dans le complexe et la contradiction. Le pourquoi du début est ou sera celui de la fin. On a dit qu'il était quelque part mais il était nulle part.

Le public est saisi. Le début de carrière est basé sur un quiproquo. Au début, il a souvent une forme de déception mais il renouvelle l'expérience car L'artiste a su créer de la curiosité. Ses chansons me parlaient mais je n'arrivais pas à les attraper.

Dylan a un magnétisme incroyable. Ginsberg est subjugué car Dylan incarnait le poète et philosophe dans la peau d'une rock star. Les Beatles sont subjugués mais pas le contraire. Témoin, Joan Baez a mis du temps à faire la part de l'émotionnel et de l'affectif.

Aujourd'hui écouter Dylan ou capter l'essence de son travail, sans les références c'est compliqué mais ce n'était déjà pas facile avant. Le bilan des années 2009-2015, ramène à l'album Self *Portait* qui déjà brouillait les pistes jusqu'à dire la vérité.

11. Entretien avec Marcello Giuliani le 20/02/2024 (Rencontre et conversation au théâtre de Nîmes)

Musicien bassiste contrebassiste, jouant avec Erik Truffaz actuellement mais aussi dans la chanson française avec Jane Birkin, Etienne Daho, Françoise Hardy, Tété, Lou Doillon, Renan Luce, Henri Salvador (…). Il produit Sophie Hunger, Anna Aaron, the Young Gods, K. and Faber (…). Il participe aux divers projets de Ben Sidran (évoqué dans ce travail).

Comment et pourquoi avoir participé à un projet Dylan ?

« Moi je n'étais pas un grand fan. Je ne comprenais pas trop sa voix. C'est en entendant les autres chanter Dylan que j'ai compris la portée de sa musique. Moi je l'ai aimé à l'envers.

Je suis tombé dans *Miles.* J'ai découvert Dylan bien plus tard grâce à *The Band* : *La dernière Valse :* J'aime ce côté, c'est écrit mis ça ne l'est pas » C'est de l'humain qu'ils font entendre et non du spectacle ».

« Moi je l'ai aimé à l'envers. J'ai fait sa redécouverte ensuite par l'intermédiaire du travail de Scorsese sur la *Rolling Thunder Revue ».*

« Comme dans le blues, il ne drague personne. Il délivre un truc sans pleurnicher. Il aime le mensonge, pas exactement le mensonge mais des trucs faux ».

« Il chante de mieux en mieux même dernièrement. Il se rapproche de plus en plus de l'essence du blues du delta ».

La construction des morceaux ?

« Disposer Dylan par le seul compartiment du disque me choque. La musique et le groove sont excellents sur scène. Il monte des groupes avec The Band, Rob Stoner, T-Bone Burnett, des groupes à la Miles Davis. Les disques avec Daniel Lanois, c'est mortel ! Il s'entoure de

musiciens et il les fait jouer. Il les laisse performer selon leurs désirs à eux (et n'impose pas les siens). Il a un courage évident et une culture artistique sincère et réelle ».
« Il a la pointure des Muddy Water, Miles, ce côté foutraque qui traverse toute la musique du XX^{e} siècle. Ce qui les caractérise c'est l'ouverture. Ils peuvent prendre n'importe quoi et ça marche ».
« C'est un univers à l'envers de la machinerie et de l'intelligence artificielle : c'est la mort. On a tout oublié. La musique meurt ici en occident mais elle renaîtra ailleurs dans cent ans en Chine, en Inde ou ailleurs ».
Le rapport au travail de Ben Sidran ?
« Un type disponible, cultivé et ouvert ».

12. Entretien avec Pascal Comelade le 11/07/2024 (Conversation téléphonique)

Pascal Comelade est un musicien autodidacte, pianiste-compositeur, qui a collaboré avec Robert Wyatt, Bob Wilson, PJ Harvey, Arno. Il a travaillé avec le poète catalan Enric Casasses. Il enregistre en 2010, il donne des concerts de versions instrumentales de Bob Dylan avec un orchestre traditionnel de Birmanie[1204]. Il a donné des versions personnelles et surtout seulement musicales de *It's All Over Now Baby Blues*, de *Like a Rolling Stone,* de *Knockin' on Heaven' s Doors*. Pascal Comelade s'intéresse au Bob Dylan musicien.

« J'ai 69 ans et je me suis intéressé à Dylan que sur le tard vers 1990. Tout ne me plaît pas chez Dylan. Mes centres d'intérêt (mes priorités) étaient le blues, et ce que l'on appelle aujourd'hui *Les musiques du monde/world Music* … Dans les faits le mot juste est *folklore*. *Les musiques du monde/world Music,* c'est un plat pré cuisiné avec des ingrédients bien choisis pour plaire. Tout est calculé. Le contraire de la musique censée être représentée.
Woodstock a été le contraire du rock. Rien ne circule. C'est de la messe ou du catéchisme qui n'a rien à voir avec la musique vivante.
Sur chapitre 2.3 Bob Dylan musicien mésestimé
« J'ai enregistré ses chansons parce que Bob Dylan est un grand mélodiste ».
Dylan et l'identité artistique ?
« Dès le début, Dylan ne veut pas se situer. Il refuse toutes sortes d'étiquettes. Il a proposé une humanité qui a perturbé l'univers journalistique. Il a mis en place un demi-cahot depuis l'acceptation du hasard. Une forme contrôlée de salissure ».
Le rapport à la présence et la dimension sur scène ?
« Est-ce un refus du spectacle ? Est-ce du *je-m'en-foutisme* ? Y a-t-il une évacuation du spectacle ? Tend-il des pièges à ses musiciens ? L'histoire du câble à Newport avec Pete Seeger est-elle vraie et si oui qu'est-ce que ça dit de la société de l'époque ? »
« Dylan et Miles Davis se ressemblent dans leur rapport à la scène : désinvoltes, prétentieux outranciers. Le côté rien n'est coordonné, rien n'est vraiment net, attitude face à la performance qui s'approche du primitivisme, de l'instinct, des origines de la musique populaire du folklore au Punk. Rien n'est pas figé ».
Le rapport au public ?
« Il a trop souffert de tout**.** Au début, il jouait dans des endroits où on se met en danger dans les bars, les cabarets : les gens ne vous écoutent pas, vous insultent. Le public n'est pas forcément votre ami, ce qui génère d'autres comportements : de la timidité, de la mauvaise éducation et tu passes pour un sale type ». « Est-ce que l'agressivité vient de ce rapport à la scène ? ».
« Le public s'intéresse trop aux détails qu'il impose ou que s'impose la société du spectacle. Il donne trop d'importance aux attitudes et aux choix scénarisés »
Dylan improvisateur ?
« Ce n'est pas de l'improvisation. Il n'y a pas d'accident dans ce qu'il fait ».

[1204] MANTEI, Olivier. 2013. *From East to West / Pascal Comelade Sur les traces de Bob Dylan* (création), Concert Pascal Comelade Orchestre Saing Waing Paris - Billet & Place Cite De La Musique - Philharmonie De Paris - Mardi 17 décembre 2013.

13. Entretien avec Jean-Claude Gallotta le 13/07/2024 (Conversation téléphonique)

Le chorégraphe Jean-Claude Gallotta (avec sa compagnie de danse Émile Dubois) a présenté un spectacle mêlant danse, chanson et théâtre autour de l'univers dylanien au théâtre du Rond-Point intitulé *Times Are Changing.* Le groupe pop Moriarty et Jean Pierre Calfon ont participé au spectacle financé par l'Adami (société Civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) à l'origine du projet.

Quand un artiste tient un sujet, il se met à fond dedans pour tirer une dramaturgie avec trente personnes sur scène pour proposer « un spectacle multiforme (avec musiciens chanteurs artistes de cirques…), avec beaucoup d'interprètes et peu de temps sur scène. Il fallait faire une sorte de happening, mais j'adore ça [1205] ».

Le spectacle, je l'ai écrit comme un carnet de voyage, un carnet de notes.

« Avec Presley, des Beatles, des Rolling Stone et Dylan, s'ouvre une cosmogonie. C'était l'occasion d'une conjugaison de tout. Dylan pour moi était une capacité une intuition possible, une porte ouverte et une richesse parce qu'il a beaucoup créé. C'est un arbre fleurissant, un touche-à-tout. Il parle de tout. Le spectacle a été conçu autour de l'engagement, des anecdotes pour pénétrer son univers »

« J'ai fait parler également les artistes (les voix extérieures) qui ont influencé le chanteur

La production n'était pas chaude au départ pour ce spectacle… réticente même par un cadre jugé trop limité.

Un vieil homme de cent ans un performeur et une danseuse âgés chorégraphie *Forever Young.*

14. Entretien avec Antoine le mardi le 27/08/2024 (échanges par mail)

Dylan... je pourrais vous en parler pendant des heures, bien que je ne l'aie jamais rencontré dans la vie réelle et que les deux concerts, auxquels j'ai assisté, n'aient pas été très positifs : Paris Olympia juin 1966 où il a passé beaucoup de temps à accorder sa guitare. La première partie de l'enregistrement est assez édifiante, accordage interminable, échanges verbaux pas terribles avec quelques braillards du public… Quant à la partie électrique, beaucoup mieux, mais je ne m'en souviens absolument pas… au point que je me demande si, ayant un gala loin de Paris ce même soir, je n'avais pas dû quitter l'Olympia à l'entracte.

Je l'ai revu vers 2019 à Bercy où sa voix était descendue très bas. Qu'importe, sa découverte en 1964, sous l'égide d'Hugues Aufray, juste à temps pour bien percevoir le changement profond d'*Another Side of Bob Dylan,* et d'y souscrire à 100 %. Ma vie transformée par l'écoute de *Subterranean Homesick Blues* au printemps 65, suivi de *Blonde on Blonde, Rainy Day Women* - qui a indirectement changé ma vie, car deux auteurs italiens m'ont proposé une chanson au thème plus qu'un peu inspiré de Dylan, laquelle non seulement m'a ouvert plusieurs années de grands succès en Italie, mais est entrée dans l'inconscient collectif des Italiens (« *que tu sois beau, que tu sois laid, que tu travailles, que tu ne fiche rien, on te lancera toujours des pierres »), Like A Rolling Stone, Just like a Woman*. L'ayant vu à l'Olympia, je n'ai pas été surpris de son accident de moto et je l'ai attendu patiemment jusqu'à *John Wesley Harding.*

À voir le documentaire de Scorsese, pas étonnant qu'il ait décidé de changer de vie. Mais lui n'est pas parti (tout de suite) en bateau, il a juste entamé le *Never Ending Tour*. Et comme il le raconte dans les *Chroniques, Volume 1*, décidé - sinon il allait s'ennuyer sur scène toute sa vie - de changer constamment et radicalement les accompagnements de ses chansons. En conséquence, j'écoute avec beaucoup moins de plaisir ses albums live, plus ou moins piratés, que ses albums studio, en particulier ceux de 1962-1975 (*Idiot Wind, A Simple Twist of Fate*...), j'ai beaucoup aimé d'autres albums comme *Oh Mercy*.

Et l'influence de Dylan ?

[1205] SCHIDLER, Lola. 2017. « "*Times Are Changing",* Jean-Claude Gallotta fête Bob Dylan », *La Croix,* 23/10/17.

Je viens de repenser aussi qu'il y avait dans « Les élucubrations » deux inspirations venues de Dylan. D'abord « *It was Rock-A-Day Johnny singin', "Tell your ma, tell your pa/ Our loves are gonna grow ooh wah, ooh wah* »
C'est ce *Rock A Day Johnny* un peu démodé, qui m'a amené à insérer Johnny Hallyday dans ma chanson. Quant à son dernier couplet, il était fort inspiré de :
«… It was President Kennedy callin' me up /He said, my friend, Bob, what do we need to make the country grow? / I said my friend, John, Brigitte Bardot Anita Ekberg… » Mais dans ma chanson, je n'énonçais pas la même réponse grivoise mais une réelle revendication, la contraception, alors interdite.

Sur les traductions ?
Et merci de m'avoir fait découvrir De Gregori ; je parle couramment l'italien, et je trouve qu'il a été brillant dans ses traductions, mais aussi son choix de chansons moins connues comme *Desolation Row* (*Via della povertà*). Je me rappelle une après-midi avec Donovan dans sa chambre d'hôtel avec deux ou trois autres personnes, où il avait décrypté pour nous ligne par ligne les paroles de cette chanson.

15. Entretien avec Bruno Geneste le 17/09/2024 (Conversation téléphonique)

Bruno Geneste propose un texte poétique entre fragments, courtes proses, poèmes et chansons... intitulé « *Le vent selon Bob Dylan* », paru en 2024.

La composition du livre ?
J'ai fait du surplace dans les *sixties*. L'univers de Dylan est venu à moi. Dylan a proposé du texte aux dimensions poétiques pour la chanson anglo-saxonne. J'ai tenté d'aller chercher ce qui a attrait au souffle, le pneuma le souffle mystique. J'ai essayé d'extraire une mystique, l'écume dans le paysage de Dylan, ce souffle dylanien. C'est de l'hors-champ, à la lisière de tout ce qui est écrit sur Dylan. J'ai essayé de comprendre son approche de la poésie.
Mes recherches : S'intégrer dans ce que l'on a pu absorber ! De toutes les expériences, faire d'une multitude de sources une vision des souffles de Dylan. Il y a de l'amplitude, mais pas trop non plus. J'y rajoute de l'onirisme, sur de l'écriture automatique et donc, des éléments en flottaison. Ouvrir quelque chose... Pour une émotion, une palpitation, une sensation de monde, une amplitude.
Dylan ?
Le personnage est difficile d'accès, dont les contours de son travail. Il faut aller au-delà des apparences. La tradition chez Dylan, c'est le blues. Toute une culture se promène derrière.
Dylan et le public ?
Le rapport au public est discutable.
Sa voix ?
Il a une voix polymorphe qu'on y entend des choses différentes.
Le centre et la marge ?
J'avais écrit un ouvrage *La route selon Kerouac*, une déambulation dans la salle situationniste et de l'errance sans but, surréaliste. Les lisières ramènent au centre. Ce sont des lieux situés chez lui (chez Dylan), mais qui pourrait être ailleurs. On s'y reconnaît.

16. Échange par mail avec Sébastien Llinares le 06/09/2025

Musicien au parcours riche et atypique, Sébastien Llinares considère toutes les musiques, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, écrites ou orales, savantes ou populaires[1206]. Une parties de ses analyses sur la chanson *One More Cup of Coffee* ont été consigné dans un article de Christophe Cachera pour le magazine *Légende.*

Dans votre analyse musicale de *One More Cup of Coffee* (chanson publiée sur *l'album Desire* de 1976*),* vous dites qu'il y a : « un contraste entre le peu de moyens musicaux à l'œuvre et la puissance mystérieuse du morceau : c'est comme un envoutement". Pourriez-vous aller plus loin dans l'explication autour des mots *contraste*, *faibles moyens musicaux*, opposés à ceux de l'*expressivité* pour parvenir à *l'envoutement ?*

La matière purement musicale est très simple. Une cadence andalouse qui tourne en boucle, toujours les mêmes accords. Et l'intervalle de demi ton répété pour le refrain. Pas de variation dans la structure. Un terrain donc très stable et ultra efficace, sur lequel les musiciens vont pouvoir jouer très librement sans perdre le fil de la chanson. Le batteur s'occupe d'insuffler une vie rythmique, le violoniste d'aller chercher des intervalles mélodiques pour créer tensions et résolutions, et établir un contrepoint avec la voix. Il y a donc ce contraste, la liberté aérienne d'un côté et l'ancrage solide de l'autre.

Le choix des notes de la mélodie vocale donne toute l'identité à la chanson. Pour moi, la structure, le fond de cette chanson, c'est la mélodie trouvée par Dylan. Ce sont ces notes qui établissent le mystère. Entre l'évocation andalouse de la musique d'un côté, et la clarté, l'éloquence et l'évidence de la mélodie vocale de l'autre, il y a un espace. Et dans cet espace trouvé, la magie prend.

Et aussi, le son si caractéristique de la voix de Dylan, cette façon de placer les mots qui vient faire entendre autrement la formule harmonique andalouse bien connue.

Pour faire de *One more Cup of Coffee,* une œuvre de Flamenco puissante et technique, qu'aurait-il dû faire ?

Je pense qu'on est très loin du flamenco. D'ailleurs manifestement, Dylan a plus été envouté par l'univers de la rumba de Manitas. Un univers pourtant aux antipodes de cette chanson. La où la rumba flamenca est volontiers exubérante, démonstrative, aguicheuse et parfois un peu clinquante, (ça participe à la beauté de cette musique, qui se joue en regardant son public droit dans les yeux), la chanson de Dylan est poétique, intériorité et moderne.

Et pourtant, effectivement, les deux se rejoignent quelque part. C'est comme si Dylan avait su capter le caractère ancré, les vibrations des racines de ces musiques populaires, et en avait fait une esquisse avec ses moyens, son crayon et son papier. Une réinterprétation peut-être un peu impressionniste. Sans trop marquer les contours, en prenant de la hauteur, dessinant seulement ce qui reste visible, et floutant le reste.

Qu'entendez-vous par *envoutement,* faites-vous référence à une spécificité du Flamenco ?

L'univers du flamenco populaire possède des racines profondes et la moindre évocation de ces racines - chez Dylan, la suite d'accords en forme de cadence andalouse - est tout de suite identifiable et agit instantanément sur l'auditeur.

Est-ce qu'un musicien de ce genre musical ou un auditeur éclairé s'y retrouve ou pas dans la proposition de Dylan ? Les classerait-il (chanson et performance) dans la catégorie *variété* ou alors dans un espace proche ?

Je ne saurais dire. Mais le décalage créé, l'inspiration et la vista de Bob Dylan sont remarquables dans cette chanson. En plus, elle se distingue naturellement, elle s'inspire, mais

[1206] https://www.sebastienllinaresguitar.com/

ne rentre à aucun moment sur le terrain de ces musiques de caractères et de traditions. C'est presque plus comme un hommage.

17 Jeff Rosen le 24/10 / 2025 (Deux échanges par mail).

« Je crois savoir que Bob est plutôt indifférent aux travaux (universitaires et autres) sur sa carrière et son travail. Je le comprends et je ne prétends rien. Je voudrais vous demander une chose, presque rien : « Je voudrais juste que vous lui disiez que quelqu'un en France (en Provence) a écrit une thèse d'Université disant que Bob Dylan s'est toujours intéressé à ses publics, qu'il n'a jamais été indifférent ».

Dear Philippe,
Bob gets so many of these, it's hard to really point them out. I will pass along the simple message that you sent to me.
Kind regards,
Jeff

Références bibliographiques

Notre bibliographie tend à l'exhaustivité dans les langues anglaise, française et italien. Les citations d'ouvrages italiens relativement complètes s'expliquent par ma formation universitaire. Toutefois, à l'échelle du monde et du fait de la longévité de la carrière de l'artiste, l'inflation des parutions -à partir des années quatre-vingt-dix- rend toute bibliographie dylanienne partielle ou incomplète (cf. Introduction explicative dans le chapitre 3.4)

1. Sources primaires

1.1 Écrits et œuvres diverses de Bob Dylan

DYLAN, Bob. 1972 [1971]. *Tarantula*, Paris, Tr.fr Dashiell Hedayat, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

DYLAN, Bob. 1975. *Bob Dylan Écrits et dessins,* Tr.fr Robert Louit et Didier Pemerle, Paris, Éditions Seghers.

DYLAN, Bob, ENSOR, James. 1999. *The Superhuman Crew, Painting by James Ensor, Lyric by Bob Dylan,* Los Angeles, John Harris et The Jean-Paul Getty Museum Edition.

DYLAN, Bob. 2005 a. [2004]. *Chroniques volume 1,* Tr.fr Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.

DYLAN, Bob. 2005 b. *L'album Bob Dylan : 1956-1966*, Paris, Fayard.

DYLAN, Bob. 2007. *The Drawn Blank Series,* Munich, Prestel Publishing.

DYLAN, Bob. 2015. *Bob Dylan's MusiCares Award Speech*[1207], [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=BnYkCp3RrYM&ab_channel=GaryMcKechnieTelevision, (consulté le 20 juillet 2020).

DYLAN, Bob. 2016. *The Lyrics 1961-2012,* Tr.fr Robert Louit, Didier Pemerle, New York, Simon and Schuster.

DYLAN, Bob. 2017 a. *The Brazil Series,* Munich, Prestel Publishing.

DYLAN, Bob. 2017 b. *Prix Nobel de littérature, Discours à l'Académie suédoise*, Tr.fr Nicolas Richard, Paris, Fayard.

DYLAN, Bob. 2018. *Mondo Scripto Limited Edition Book Hand-Written Lyrics Drawings by Bob Dylan*, Londres, Halcyon Gallery.

DYLAN, Bob. 2022. *Philosophie de la chanson moderne*, Tr.fr Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard.

DYLAN, Bob. 2025. *Point Blank (Quick Studies),* New York, Simon & Schuster.

[1207] Bob Dylan prononce ce jour-là un discours écrit.

1.1.1 Notes d'accompagnement de disques rédigées par Dylan *Liner Notes and Text*

DYLAN, Bob. 1962. *Joan Baez in Concert Part.2*, New York, Vanguard Records, uncredited production.

DYLAN, Bob. 1963. *The New World Singers,* New York, Atlantic Records Corporation, uncredited production.

DYLAN, Bob. 1963. *Peter, Paul and Mary: In the Wind*, Los Angeles, Warner Bros Records, prod. Albert Grossman, Milt Okun (musical director).

DYLAN, Bob. 1964. *11 Outlined Epitaphs*[1208] in *The Times They Are a-Changin'*, New York, Columbia Records, prod. Tom Wilson.

DYLAN, Bob. 1964. *Some Other Kinds of Songs*… in *Another Side of Bob Dylan*, New York, Columbia Records, prod. Tom Wilson.

DYLAN, Bob. 1965 a. *Bringing It All Back Home*, New York, Columbia Records, prod. Tom Wilson.

DYLAN, Bob. 1965 b. *Highway 61 Revisited*, New York, Columbia Records, prod. Tom Wilson and Bob Johnston.

DYLAN, Bob. 1966 a. *Blonde on Blonde*, New York, CBS Inc, prod. Bob Johnston.

DYLAN, Bob. 1966 b. *John Wesley Harding Three Kings*, New York, Columbia Records, prod. Bob Johnston 1967.

DYLAN, Bob. 1968. *The Band, Music from the Big Pink,* Los Angeles*,* Capitol, prod. John Simon, 1968.

DYLAN, Bob. 1972. *Eric von Schmidt. 2nd Right 3rd Row*, Poppy-PYS-5705/ Los Angeles, United Artists Records, Inc.

DYLAN, Bob. 1974. *Planet Waves*, Asylum/ Ré-édition Columbia Records, New York, prod. Rob Fraboni, 1974.

DYLAN, Bob. 1978. *Street Legal*, CBS Inc, New York, Columbia Records, prod. Don DeVito.

DYLAN, Bob. 1987. *A Tribute to Woody Guthrie* (Folkways/ A Vision Shared, Interview with Robert Noakes, Sunset Sound Studio), Burbank, Wea/Warner Bros, prod. Harold Leventhal.

DYLAN, Bob. 1993. *World Gone Wrong,* New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment, New York, prod. Bob Dylan.

DYLAN, Bob. 1997. *Various. The Songs of Jimmie Rodgers (A Tribute)*[1209]*,* New York, Label Egyptian Records Columbia, prod. Greg Linn.

[1208] Les textes sont empreints de symbolisme, de poésie Beat et de la verve de Woody Guthrie

[1209] En 2008, *Sony Music* invite Dylan à mettre en musique un ensemble de textes de Hank Williams Il partage la tâche avec d'autres artistes. Il chante *The Love That Faded.*

1.1.2 Autres écrits

1.1.2.1 Discours de Bob Dylan en concert 1979-1980 (à connotations religieuses/ sermons) sur le site de Olof Björner [1210]

DYLAN, Bob. (date non précisée). *Leadbelly Rap*, avant de chanter *Caribbean Wind*.

DYLAN, Bob. 1979 a. *Various Rap,* Santa Monica, Temp, Albuquerque, Seattle and Syracuse, Santa Monica, 20 novembre 1979.

DYLAN, Bob. 1979 b. *Guru Rap*, San Francisco, 26 novembre 1979.

DYLAN, Bob. 1980 a. *The Tempe Recollection Rap*, Toronto, 20 avril 1980.

DYLAN, Bob. 1980 b. *The Devil Rap,* Syracuse, 4 mai 1980.

DYLAN, Bob. 1980 c. *The Jesus Trip Rap*, Hartford, 7 mai 1980

DYLAN, Bob. 1980 d. *San Francisco Rap*, Memorial Hartford, Connecticut, 8 mai 1980.

1.1.2.2 Écrits divers sur le site de Olof Björner [1211]

DYLAN, Bob. 1959. *Poems Without Titles*[1212], Minneapolis.

DYLAN, Bob. (date non précisée). *Four Letters to Tami Dean*

DYLAN, Bob. 1963 a. *Open Letter to Emergency Civil Liberties Committee*, décembre 1963.

DYLAN, Bob. 1963 b. *To Dave Glover*, Newport Folk Festival Program, 1963.

DYLAN, Bob. 1963-1964 a. *The Margolis & Moss Manuscript: Bob Dylan's fugitive writings: selected poetry, prose, and playscript 63-64*, *Lonesome Christmas*, *Six Poems: The Kennedy Poems.*

DYLAN, Bob. 1963-1964 b. *Dear Mummy (Letter to Joan Baez's Mother)*.

DYLAN, Bob. 1964 a. *Letter to Broadside Magazine,* janvier 1964.

DYLAN, Bob. 1964 b. *Letter to Larry, To Lawrence Ferlinghetti,* 28 avril 1964.

DYLAN, Bob. 1980. *Letter to Steve*, (date avancée avril 1980).

DYLAN, Bob. 1991.*Adam's Rib,* « *Sister 2 Sister* », 1991.

1.1.3 Ouvrages recensant les principales interviews

BERTONCELLI, Riccardo (dir.). 1985. *Dylan Interviste e Saggi dal 1962 al 1984.* Milan, Arcana Edizioni.

[1210] Voir le site: BJORNER, Olof. Still on the Road *https://bjorner.com/bob.htm*
Voir le site : MURINO, Michele. *http://www.maggiesfarm.eu/news44.htm*. Site italien proposant des informations sur le chanteur.

[1211] Voir le site : BJORNER, Olof. Still on the Road *https://bjorner.com/bob.htm*
Voir le site : MURINO, Michele. *http://www.maggiesfarm.eu/news44.htm*. Site italien proposant des informations sur le chanteur.

[1212] Voir le site de Daniel Anne Margaret Daniel : https://www.hotpress.com/opinion/world-exclusive-the-early-poems-that-set-bob-dylan-on-the-road-to-a-nobel-prize-in-literature-22901386

COTT, Jonathan (dir.). 2018. *Dylan par Dylan: Interviews 1962-2004*, Tr.fr Denis Griesmar, Paris, Point Seuil.

GLOVER, Tony. 2020. *Bob Dylan 1971 Interview Tapes and Notes Audio cassettes of Dylan's unpublished 1971: interview with Tony Glover—over three hours of candid talk between old friends*[1213], RR Auction Title: Marvels of Modern Music, Dates: #596 - Ended November 19, 2020.

1.1.4 Notes d'accompagnement/Liner Notes and Text sur les albums de Bob Dylan

BAULDIE, John. 1991. *The Bootleg Series, Vols.1-3: Rare and Unreleased, 1961-1991*, New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen.

CARRERA, Alessandro. 2021 a. *Bob Dylan: Volume 1, Lyrics 1961-1968*, Milan, Universale Economica Feltrinelli.

CARRERA, Alessandro. 2021 b. *Bob Dylan: Volume 2, Lyrics 1969-1982,* Milan, Universale Economica Feltrinelli.

CARRERA, Alessandro. 2021 c. *Bob Dylan: Volume 3, Lyrics 1983-2020,* Milan, Universale Economica Feltrinelli.

CHARTERS, Ann. 2003. *The Portable Beat Reader*, Londres, Penguin Classic.

CROWE, Cameron (dir.). 1985. *Coffret Biograph*, *Liner Notes and Text,* New York, Special Rider Music Label.

GILL, Andy. 1999. *Bob Dylan 1962-1969 l'intégrale des années soixante*, Paris, Édition Hors-collection.

GINSBERG, Allen, DYLAN, Bob.1976. *Desire, Songs of Redemption*, New York, Columbia Records, prod. Don DeVito.

GLOVER Tony. 1998. *Tony Glover's Bob Dylan- Royal Albert Hall Liner Notes* in *The Bootleg Series, Vol. 4: Live 1966: The "Royal Albert Hall"* Concert (Live), New York, Columbia Records /Sony Music Entertainment, 1998.

GUNDERSEN, Edna, SHIROKO, Tetsuya. 2023. *Bob Dylan-The Complete Budokan*, New York, Columbia Record.

HAMILL, Pete. 1975. *Blood on the Tracks*, New York, Columbia Records, New York, prod. Bob Dylan.

HAMSTER, Benedicta. 1991. *The Bootleg Series, Volumes 1 – 3: 1961–1991: Rare and Unreleased,* New York, Columbia Records /Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, 1991.

MARCUS, Greil. 1975. *The Basement Tapes.* New York, Columbia Records, prod. Bob Dylan/The Band.

[1213] Trois sessions (les 18, 22 et mars 1971). Corrigée à deux reprises par Bob Dylan et jamais publié jusqu'en 2020, mis en vente aux enchères par sa veuve avec la société RR Auction à Boston.

MARCUS, Greil. 2013. *Another Self Portrait (1969–1971): The Bootleg Series, Vol. 10,* New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2013.

RIZZO, Stefano (dir.). 1972. *Bob Dylan, Blues, ballata e canzoni*, Rome, New Compton Italiana.

SCARAFONI, Massimo (dir.) MORDIBUCCI, Marina. 1980. *Bob Dylan. Tutte le canzoni 1973-1980,* Rome, Lato Side.

SIMMONS, Michael. 2013. *Another Self Portrait (1969–1971): The Bootleg Series, Vol. 10*[1214], New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment, 2013.

SLOMAN, Larry. 2002. *The Rolling Thunder Revue (The 1975 Live Recordings),* New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment, prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz.

WILENTZ, Sean. 2004. *The Bootleg Series Vol. 6: Bob Dylan Concert at Philharmonic Hall 1964*, prod. Jeff Rosen, Steve Berkowitz, New York, Columbia Records/Sony Music Entertainment.

WILLIAMS, Stancey (Robert Shelton).1962. *Introductory Note First Album Bob Dylan*, New York, Columbia Records, prod. John Hammond.

1.1.5 Commentaires sur l'œuvre à partir des témoignages du chanteur

FISHEL, Parker, DAVIDSON, Mark, (dir.). 2023. *Bob Dylan Mixing Up the Medecine*, Tr.fr Aline Azoulay- Pacvoň, Christophe Geudin, Jean-Luc Piningre et Pierre-Richard Rouillon, Paris, Edition Pacvoň Seghers.

1.1.6 Références indirectes. Ouvrages de référence cités par Bob Dylan permettant de comprendre sa démarche

ARNOLD, Matthieu, TORNU, Christophe (dir.). 2013 [1611]. *La Bible du roi Jacques* ou *King James Version,* Strasbourg, PU Strasbourg.

AUDEN, Wystan Hugh. 1998. *Poems Selected by John Fuller*, Londres, Faber and Faber.

BARGER, Sony, ZIMMERMAN Keith, ZIMMERMAN Kent 2000. *Hell's Angel: The Life and Times of Sonny Barger and the Hell's Angels Motorcycle Club*[1215]*,* New York, William Morrow and Company.

BENET, Stephen Vincent. 2005. *The Devil and Daniel Webster,* Victoria (CA) Parlux Abebooks.

BLAKE, William. 2021 [1789]. *Chants d'Innocence et d'expérience*, Tr.fr Marie-Louise Soupault et Philippe Soupault, Paris, Édition Les Belles Lettres.

BLAKE, William. 1959. *Collected Poems*, Londres, Cassell.

BREMSER, Ray. 1965. *Poems of Madness*, New York, Paper Book Gallery.

[1214] Notes du livret d'accompagnement.

[1215] Sonny Barger, Freewheelin' Frank et Terry the Tramp and the Hell's Angels Motorcycle Club assistent au concert Dylan/The Bandde Bekerley le 3 décembre 1965 (Bigot, 2025, 86).

BROWN, Kenneth Howard. 1963. *The Brig,* New York, Living Theatre.

BROWNING, Robert. *The Poems of Robert Browning: The Ring and the Book, Books 7–12*, Routledge.

BUCKLEY, Lord. 1950. *Lord Buckley's Scrooge*[1216]*,* C.P. Lee, Gamma, Out To Lunch. *Lordbuckley.com*. Retrieved December 25, 2011.

BURN, Robert. 1789. *My Heart's in the Highlands*, published in the five-volume edition of James Johnson's "Scottish Museum of Music" (1787 – 1797).

BURROUGHS, William Seward. 1964. *Le festin nu*, Tr.fr Eric Kahane, Paris, Gallimard.

BYRON, George Gordon. 2023. [1788] *Oeuvres Completes,* Hungerford, Legare Street Press.

BYRON, George Gordon.2006. *Don Juan,* trad. Laurent Bury, Paris, Gallimard Folio (Domaine public).

CARTER Rubin. 2015. *Le seizième round,* Tr.fr Catherine Vasseur, Saint-Sulpice-la-Pointe, Les Fondeurs de Briques.

CATULLE. *Poésies.* 2022 [1923]. Tr.fr Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres.

CONRAD, Joseph. 1923. *Victoire*, Tr.fr Philippe Néel, Isabelle Rivière, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française.

CORSO, Gregory. 2001 [1958]. *Gasoline (City Lights Pocket Poets Series),* San Francisco, City Lights Publishers.

DONNE, John. 1991 [1630]. *The Complete English Poems*, Londres, Everyman.

FARINA, Richard. 1966. *Being Down so Long it Looks like Up to Me,* New York, Random House.

FERLINGHETTI, Lawrence. 1955. *Pictures of the Gone World,* San Francisco, City Lights Publishers.

FERLINGHETTI, Lawrence. 1958. *A Coney Island on the Mind*, New York, New Directions Publishing Corp.

FRANK Robert, LESLIE, Alfred, KEROUAC Jack (scénario). 1959. *Pull Me Daisy,* Macula, Édition du Centre Pompidou.

GINSBERG, Allen. 1973. *The Fall of America, Poems of These States 1965-1971,* San Francisco, City Lights Bookstore.

GINSBERG, Allen. 2005. *Kaddish*, Paris, Tr.fr de Mary Beach, adapté par Claude Pélieu, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

[1216] "The jingle-jangle morning" de *Mr.Tambourine Man* est tirée de "Jingle Jangle Bells All Over" dans "Scrooge"

GRAVES, Robert. 2004. *The Complete Poems in One Volume*, ed. Beryl Graves and Dunstan Ward. Manchester, Penguin Books.

GROGNAN, Emmett. 1998 [1972]. *Ringolevio*, Tr.fr Franck Reichert, Paris, Gallimard.

GURANICK, Peter.1994. *Elvis Presley. Last Train to Memphis : le temps de l'innocence* (1935-1958), Montreuil, Castor Astral.

GUTHRIE, Woody. 1973 [1943]. *En route pour la gloire,* Tr.fr Jacques Vassal, Pr. Pete Seeger, Paris, Albin Michel.

GUTHRIE, Woody. 1978 [Compilation de textes 1945-1954 par Robert Shelton]. *Cette machine tue les fascistes*, Tr.fr Jacques Vassal, Paris, Albin Michel.

GUTHRIE, Woody. 2013 [1947]. *House of Earth,* New York, Fourth Estate.

FAULKNER, William. 1929. *The Sound and the Fury*, Londres, Jonathan Cape and Harrison Smith.

HOFFENBERG, Mason, SOUTHERN, Terry. 1968. *Candy,* Paris, Robert Laffont.

HOMERE. *L'Odyssée*. 2000. Paris, Tr. grec ancien Victor Bérard, Paris, Gallimard.

JOYCE, James. 2022 [1922]. *Ulysse,* Londres, Arcturus Publishing Ltd.

KEROUAC, Jack. 2010 [1957]. *Sur la route, le rouleau original,* Tr.fr Josée Kamoun, Paris, Gallimard Folio.

KEROUAC, Jack. 1959. *Mexico City Blues,* New York, Grove Press.

KEROUAC, Jack. 1963. *Les clochards célestes,* Tr.fr Marc Saporta, Paris, Gallimard Folio.

KEROUAC, Jack. 2022 [1965]. *Anges de la désolation,* Tr.fr Pierre Guglielmina, Paris, Denoël et d'Ailleurs.

LINDSEY, Hal.1970. *The Late Great Planet Earth,* Grand Rapids, Zondervan.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth.1893. [1852]. *The Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow Henry Wadsworth Longfellow*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and company

LOTT, Eric. 2013. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press.

LUC (Saint). [2007]. *Les Évangiles et* les *Actes des Apôtres* (cinquième livre du Nouveau Testament), Montréal, Médias Paul édition.

MACHEN, Arthur. 1901 [1894]. *The Great God Pan*, tr.fr Paul-Jean Toulet, Paris, Éditions de la Plume.

MANOURY, Pierre (Le Gween). 1998. *La Magie des 151 Psaumes de David : Pratique Opératives de Théurgie Chrétienne*, Paris, Bussière.

McCLURE, Michael. 1965. *The Beard*, New York, Ed Grove Press/Evergreen Black Cat.

McCLURE, Mickael. 1966. *Poisoned Wheat*, San Francisco, City Lights Publishers.

MELVILLE, Herman. 1981 [1856]. *Moby Dick*, Tr.fr Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, Paris, Gallimard.

OLIVER, Paul. 1960. *Blue Fell this Morning/Rare Recordings of the Southern Blues Singers,* Londres, Cassell Editor.

OLIVER, Paul. 1962. *Country Blues Blind Boy Fuller1935-1940.* Londres, The Document Records Store.

ORLOWSKY, Peter. 1978, *Clean Asshole Poems & Smiling Vegetable Songs: Poems, 1957-1977*, San Francisco, City Lights Books.

OVIDE. 1968. *Tristes*, Tr.fr Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France Série latine- Collection Budé.

POE, Edgar Allan. 2020. *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, Boston, Rock Point.

REMARQUE, Erich Maria. 1973 [1929]. *À l'Ouest rien de nouveau,* Tr.fr Alzir Hella, Olivier Bournac Paris, Librairie Générale Française.

POE, Edgar Allan. 2020. *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, Rock Point.

RIMBAUD, Arthur. 1972. *Oeuvres completes*, Cambridge, Schoenhofs Foreign Books.

SHLAM Carolyn. 2018. *The Creative Path: A View from the Studio on the Making of Art*[1217], New York, Allworth Edition.

SAGA, Junichi. 2007. *Mémoires d'un yakuza,* Tr.fr Geneviève Navarre, Arles, Éditions Philippe Picquier.

SALINGER, J.D. 1951. *Catcher in the Rye*, New York, Little Brown and Compagny.

SANDBURG, Carl. 1927. *The American Songbag*, New York, Harcourt, Brace and Company.

SHAKESPEARE, William. The William Shakespeare Collection: Deluxe 6-Book Hardback Boxed Set, Londres, Arcturus.

SHELLEY, Percy Bysshe. 1993. *Ode to the West Wind and Other Poems*, New York, Dover Publications.

SINGER, Issac Bashevis. 2002 [1962], *L'esclave*, tr.fr Gisèle Bernier, Paris, Stock.

TENNYSON, Alfred. 2007. *Selected Poems: Tennyson*, Londres, Penguin Classics

TENNYSON, Alfred. 2011[1885]. *Les Idylles du Roi,* Dinan, Terre de Brume Édition.

[1217] Ouvrage sur le peintre Norman Raeben.

THE HANDSOME FAMILY, GINSBERG, Allen. 2020. *Hiway Poesy Desert to Albuquerque*, Ginsberg Recordings 2020.

T.S. ELIOT. 1971[1922]. *The Waste Land*, San Diego, Harcourt

TIMROD, Henri. 1872. *The Poems of Henri Timrod 1828-1867,* New York, E.J Hale and Son Publishers.

VILLON, François. 2011. *Poésies complètes*, Paris, Livre de poche.

WHITMAN, Walt. 2018 [1855]. *Feuilles d'herbe*/*Leaves of Grass*, Tr.fr Éric Athenot, Paris, Corti.

1.2 Témoignages

BAEZ, Joan. 1968. *Daybreak: An Autobiography*, Paris, Dial Press, New York, Book Club.

BAEZ, Joan. 1998. *Et une voix pour chanter,* Tr.fr Danielle Michel-Chich, Paris, Presses de la Renaissance.

BIGOT, Yves.2025. *Bob Dylan Modern Times,* Marseille, Le mot et le reste.

BONI, Claude-Angèle. 1991. *Coincée dans Mobile (avec une rapsodie pour Dylan). (Stuck Inside of Mobile (With a Rhapsody for Bob Dylan),* Nice, Z'editions.

BUEHLER, Phillip. 2013. *Woody Guthrie's Wardy Forty: Greystone Park State Hospital Revisited*, Mount Kisco, Woody Guthrie Publications, Inc.

FAITHFULL, Marianne. DALTON David (contribution). 1995. *Faithfull : une vie,* Tr.fr Jean Rosenthal, Paris, Belfond.

GLOVER, Tony. 2024. *The archives of Tony Glover,* [Entretiens et les archives de Tony Glover, vendus par la veuve Cynthia en novembre 2024], (Mise aux enchères par RR Auction, Boston).

HELM, Levon, DAVIS, Stephen.1993. *This Wheels's On Fire: Levon Helm and the Story of the Band*, Chicago, Chicago Review Press.

MARTIN, Robert. 2018. *10 jours avec Bob Dylan récit,* Paris, Éditions Ptyx.

MAYMUDES, Victor. 2014. *Another Side of Bob Dylan: A Personal History on the Road and off the Tracks*, New York, St Martin's Press.

PADGETT, Ray. 2023. *Pledging My Time: Conversations with Bob Dylan Band Members*, New York, EWP Press.

ROTOLO, Suze. 2009. *Le temps des possibles – Greenwich Village, les années 1960*, Tr.fr Raphaëlle Dedourge, Paris, Naïve.

SHEPARD, Sam. 2005. *Rolling Thunder : Sur la route avec Bob Dylan*, Tr.fr Bernard Cohen, Paris, Naïve.

SIMMONS, Sylvie. 2012. *I'm Your Man – La vie de Léonard Cohen*, Paris, L'Échappée.

SLOMAN, Larry « Ratso ». 2014 [1978]. *Sur la route avec Bob Dylan*, Introduction de Kinky Friedman, Tr.fr Nicolas Mesplede, Saint -Sulpice-la-Pointe, Les Fondeurs de Briques.

VAN RONK, Dave, WALD, Elijah. 2013. *Manhattan Folk Story,* Tr.fr Claire Debru*,* Paris, Robert Laffont Éditions.

2. Sources secondaires

2.1 Biographies sélectives

BLAKE, Mark, MOJO (dir.), Bono (préf.)[1218]. 2013. *Dylan. Portraits et Témoignages,* Tr.fr Isabelle Chelley et Jean-Pierre Sabouret, Tournon Musique.

BON, François. 2007. *Bob Dylan une biographie*, Paris, Albin Michel.

BOUARD, Bertrand. 2020. *The Band,* Marseille, Éditions Le Mot et le Reste.

BRIERRE, Jean Dominique. 2016. *Bob Dylan Poète de sa vie,* Paris, l'Archipel.

BRUNNER, Vincent. 2011. *Bob Dylan au-delà du mythe*, Bernay, City Édition.

CRAMPTON, Luke, REES, Dafydd, MARSH, Wellesley. 2009. *Bob Dylan*, Tr.fr Alice Pétillot, Paris, Taschen.

DELINOTTE, Didier. 2016. *The Byrds.* Rosières-en-Haye, Camion Blanc.

DUCRAY, François, MANOEUVRE, Philippe, MULLER, Hervé, VASSAL, Jacques. 1974. *Dylan*, Paris, Albin Michel/Rock and Folk.

EPSTEIN, Daniel Mark. 2011. *La ballade de Bob Dylan*, Tr.fr Philippe Paringaux, Paris, Robert Laffont.

FEINSTEIN, Barry, NEUWIRTH, Bob (préf.). 2011. *Bob Dylan Real Moments*, Tr.fr Victoire Meglioli, Enghien-Les-Bains, Premium 95.

GAUTIER, Julien. 2010. *Bob Dylan, un génie en liberté*, Paris, Publibooks.

GROSS, Michael. 1980. *Bob Dylan Une histoire illustrée*, Paris, Albin Michel, Tr.fr Marie Aufaure et Jacques-Émile Deschamps.

GUILLEZ, François. 2021. *Bob Dylan une biographie*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.

HAJDU, David. 2018. *Positively 4th Street – les vies de Joan Baez*, *Bob Dylan, Mimi Baez et Richard Farina*, Tr.fr Paul Simon Bouffartigue, Paris, Sonatine Édition.

HEYLIN, Clinton. 1991. *Bob Dylan, Behind the Shades,* New York, Summit Books.

HEYLIN, Clinton. 1996. *Bob Dylan: A Life in Stolen Moments Day by Day 1941-1995,* New York, Schirmer Books Publishing.

[1218] Compilation d'articles de *Mojo magazine.*

HEYLIN, Clinton. 2001. *Bob Dylan, Behind the Shades* (2nd édition), Londres, Faber and Faber.

HEYLIN, Clinton. 2011. *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited – The 20th Anniversary Edition*[1219], Londres, Faber and Faber.

HEYLIN, Clinton. 2022. *The Double Life of Bob Dylan Volume 2: 1966-2021,* Londres, *Bodley* Head.

KOECHLIN, Stéphane. 2004. *Bob Dylan Epitaphes 11*, Paris, Flammarion.

LETOURNEUR, Stéphane. 2015. *Bob Dylan l'éternel dissident*, Paris, Oskar Editeur.

LIVECCHI, Nicolas, DEPLECHIN, Arnaud (préf.). 2021. *Dylanographie,* Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

MARCUS, Greil. 2022. *Folk Music: A Bob Dylan Biography in Seven Songs*, New Haven (Co), Yale University Press.

POLLOCK, Bruce. 2017. *Bob Dylan FAQ: All That's left to Know About the Song and Dance Man*, Londres, Backbeat Books.

SANTELLI, Robert. 2005. *Bob Dylan, l'album 1956-1966*, Tr.fr Laurence Romance, Paris, Fayard.

SCADUTO, Anthony. 1982 [1971]. *Bob Dylan, una biografia,* Tr.it non précisée, Rome, Arcana Edizioni.

SHELTON, Robert. 1986. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Tr.fr Jacques Vassal, Paris, Albin Michel.

SHELTON, Robert, THOMSON, Elisabeth (Postface). 2021. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Tr.fr Héloise Esquié, Paris, Flammarion.

SOUNES, Howard. 2001. *Down the Highway. The Life of Bob Dylan*, Londres, Black Swan.

SPITZ, Bob. 1991. *Bob Dylan: A Biography,* New York, W. W. Norton & Company.

THOMPSON, Toby. 1971 [1969]. *Positively Main Street: An Unorthodox First View of Bob Dylan*, New York, Coward-McCann.

VANOT, Sylvain. 2001. *Bob Dylan*, Paris, Flammarion Librio musique.

WILLIAMSON, Nigel. 2009. *L'essentiel sur Bob Dylan,* Tr.fr Frédéric Vallion, Paris, Édition Tournon.

WILLIAMSON, Nigel. 2021. *Dead Straight Guides: Bob Dylan*, Falmouth, Red Planet Publishing Ltd.

[1219] Cette version totalise 780 pages.

WINDOLF, Jim. 2026. *Where The Music Had to Go: How Bob Dylan and the Beatles Changed Each Other — and the World,* New York, Scribner.

2.2 Approches critiques et travaux de recherche

2.2.1 Etudes de l'œuvre de Bob Dylan

ANCÈLE Jean-Pierre. 1982. *Bob Dylan, une voix américaine : étude thématique et stylistique des chansons de 1962 à 1978*, (Thèse de doctorat en études nord-américaines sous la direction de Laurette Veza), Université Paris 3.

BANGS, Lester. 1996. *Psychotic réactions et autres carburateurs flingués*, Tr.fr Jean-Claude Mourlon, Paris, Éditions Tristam.

BERT Pascal. 1979. *Dylan acteur-témoin d'une décennie de révolte, 1960-1970*, (Mémoire de fin d'étude sous la direction de F. Perrotin), IEP de Bordeaux.

BERTONCELLI, Riccardo. 1975. Storia della musica pop da Bob Dylan a Watergate, Milan, Arcana.

BERTONCELLI, Riccardo. 2016. Una vita con Bob Dylan. Florence, Giunti Editore.

BIANU, Zéno. 2014. *Visions de Bob Dylan,* Bègles, Le Castor Astral.

BIGOT, Yves (dir. trad.), COLLECTIF (auteurs), 2025. « Bob Dylan, l'intégrale des *Rolling Stone* Interviews 1969-2012 », *Rolling Stone Hors-série*, 22/01/25.

BIRBAUM, Michel (dir.), GUERINET, Patrick (éd.). 2009. « He's There! Bob Dylan *»,* Paris, Rolling Stone Hors-Série.

BLAIR, Jackson, HUNTER, Robert. 2003. *Grateful Dead: The Illustrated Trip*, Londres, Dorling. Kindersley/Grateful Dead Production.

BOWDEN, Betsy. 2001. *Performed Literature, Words and Music by Bob Dylan*, Lanham, University Press of America.

BROSSAT, Philippe. 2019. *Streets of New York. L'histoire du Rock dans la Big Apple*, Marseille, Édition Le Mot et le Reste.

BROUZAKIS Ebenezer. 2002. *Chimes of Freedom : Au cœur de la contestation, quels liens entre Bob Dylan et la politique américaine des années soixante ? Analyse de morceaux choisis* (Mémoire de licence en sciences politiques et relations internationales sous la direction de Jean-Louis Genard), Université libre de Bruxelles

BUIZARD, Jean- Michel, 2021. *Like a Rolling Stone Revisited: Une relecture de Dylan*, Rozière-en-Haye, Camion Blancs Edt.

CALLAHAN, Erin, CARNEY, Courtney. 2022. *« Bob Dylan: the Poet Musician as Performer ». Communication pour le séminaire inter laboratoires « Bob Dylan. Pistes méditerranéennes »*, CAER, Aix-Marseille Université, 02 décembre 2022.

CALLAHAN, Erin, CARNEY, Court. 2023. *The Politics and Power of Bob Dylan's Performance,* Londres, Routledge.

CARRERA, Alessandro. 2001. *La voce di Bob Dylan : una spiegazione dell'America*, Milan, Universale Economica Feltrinelli.

CARRERA, Alessandro. 2017. *La ballata del Nobel, Bob Dylan a Stoccolma*, Piano Boca, Luca Sossella Editore.

CASASNOVAS, Stéphanie (dir.). 2022. *« Dylan : The Times They'Are A-Changing : l'histoire complète du génie révolutionnaire de la musique »,* Paris, *Collection Hors-série Rock and Folk/Magazine Uncut*/ Edition Larivière.

CHARLEZ Valérie. 2001. *Conteur et baladin, l'art de Bob Dylan. Traduction du chapitre II de l'ouvrage de Michael Gray intitulé : "Song and Dance Man III : the Art of Bob Dylan"* (London, Cassell, 2000), Introduction : *"The Evolution of Dylan's Socio-Political Expression in his Songs",* (Mémoire de master en Traduction et interprétation sous la direction de Michel Compernol), ULB Bruxelles.

CRITTIN, Pierre-Jean, FATALOT, Franck. 2012. *Bob Dylan intime*. Lausanne, Consart Éditions.

COHN, Nik. 1999. *Awopbopaloobop alopbamboom, l'âge d'or du Rock*, préface de Greil Marcus, 1999, Tr.fr Julia Dorner, Paris, Allia Edition.

COMMENT, Nicolas. 2022. *Dylan, in absentia*, Paris, Louison éditions.

CORCORAN, Neil (dir.). 2012. *Do you, Mister Jones? With the Poets and the Professors*. Londres, Chatto and Windus.

CUESTA Stan. 2017. *Dylan Cover,* Paris, Édition du Layeur.

DALLA, Lucio, BALDAZZI. Gianfranco. 1988. *Parole cantate*, Rome, Newton Compton Editori.

DOGGET, Peter. 2010. *Bob Dylan, 100 chansons de légende, photos, histoires, partitions,* Paris, White Star.

DUNDAS, Glen. 1999. *Tangled Up in Tape: A Recording History of Bob Dylan,* Thunder Bay Ontario, SMA Services.

DUCRAY, François. 2011. *Bob Dylan – Le country rock et autres Amériques*, Bègles, Le Castor Astral.

ELLEN Mark, Hepworth, David (dir.). Octobre 2000. « Bob Dylan Special Collector's Edition 2000 foreword by Bono », *Q-Magazine Maximum (Collector Edition)*, Londres, John Harris Editor.

ESTANOVE, Laurence, GRAFE, Adrian, MCKEOWN, Andrew, HELIE, Claire. 2021. *21st-Century Dylan: Late and Timely*, United States, e-book Bloomsbury Publishing PLC.

FABRE Baptiste. 2002. *La figure du vagabond dans la littérature et la chanson populaire américaines à travers les œuvres de Jack London, Woody Guthrie, Jack Kerouac et Bob Dylan*, (mémoire de recherche), IEP de Bordeaux.

FLANAGAN, Bill.1986. *Written in My Soul: Rock's Great Songwriters Talk About Creating Their Music*, Chicago, Contemporary Books.

FOTTORINO, Éric (dir.).2025. *Bob Dylan*, Légende n° 17, Paris, Édition du 1.

GRAVES, Matthew, LANFRANCHI, Pierluigi, MILANESI, Claudio, (dir.). 2023. *Bob Dylan et le Mythe, Aix-en-Provence,* Presses universitaires de Provence.

GRAVES, Matthew, LANFRANCHI, Pierluigi, MILANESI, Claudio, (dir.). 2024. *Bob Dylan e il mito*, Roma Arcana Edizioni.

GRAY, Michael. 2006. *The Bob Dylan Encyclopedia*, New York, Continuum International Publishing Group.

GUILLEZ, François. 2020. *Un album peu tapageur – Rough and Rowdy Ways de Bob Dylan*, Wroclaw, Amazon Fulfillment.

HAMPTON Timothy. 2019. *Bob Dylan's Poetics How the Songs Work*, New York, Zone Book.

HERSCH, Charles. 1998. *Democratic artworks: politics and the Arts from Trilling to Dylan*, New York, State University of New York.

HEYLIN, Clinton. 1996. *Bob Dylan- The Recording Sessions (1960-1994)*, New York, St Martin's Griffin-MacMillan.

HIDALGO, Mauricette (dir.). 2005. « Chorusgraphie : Spécial Bob Dylan », Paris, *Chorus/Les Cahiers de la chanson*.

HOLZE, Anne-Marie, 2015. *Analyse von Bob Dylans Lied "Blowin' in the Wind". Aspekte der Semiotik nach Philip Tagg*, Munich, Grin Publishing.

HUGUES, John. 2016. *Invisible Now: Bob Dylan in the 1960s*, Londres, Routledge.

KALDHEIM, Peter. 2020. *Idiot Wind*, Tr.fr Séverine Weiss, Paris, Édition La Croisée.

KARSENTY-RICARD, Thomas. 2005. *Dylan, l'authenticité et l'imprévu*, Paris, L'Harmattan, Musique et champ social.

KHALIFA, Jean-Charles. 2023. « A Corpus Comparison Between 20th- and 21th-century Dylan », *Communication pour le séminaire inter laboratoires : Bob Dylan. Pistes méditerranéennes 13 et 4 avril 2022*, CAER, Aix-Marseille Université.

KRAMER, Daniel. 2018. *Bob Dylan*, A Year and a Day, Paris, Taschen.

KROGSGAARD, Michael. 1988. *Master of the Tracks: The Bob Dylan Reference Book of Recording,* Tanumshede, Scandinavian Society for Rock-Research.

KROGSGAARD, Michael. 1991. *Positively Bob Dylan: A Thirty-Year Discography, Concert and Recording Session Guide, 1960-1991 (Rock & Roll Reference Series)* Ann Arbor, Hardcover/ Popular Culture Inc.

LANDY, Elliott. 2000 [1968]. *Dylan in Woodstock*, Guildford Royaume-Uni, Genesis Publication.

LAPERRIERE, Simon. 2018. *Series of Dreams : Bob Dylan et le cinéma*, Aix-en-Provence, Rouge Profond.

LEBOLD Christophe.2004. *Écritures, masques et voix : Pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan*, (thèse de doctorat en langues vivantes sous la direction de Claire Maniez), Université Marc Bloch, Université de Strasbourg 2.

LEFEBVRE, Michel, ABELLARD, Alain (dir.), LESPRIT, Bruno, MASSOL, Christian, SICLIER, Sylvain (dir.). 2012. « Bob Dylan, A la Poursuite d'une légende », Paris, *Le Monde Hors-série,* une vie une œuvre.

LEWIS, T-Stephen. *"He was all music": Celebrating the soulful legacy of The Band's Richard Manuel,* Atglen (PE), Schiffer Publishing.

LES INROCKUPTIBLES (coll.). 2025. *Dylan, le mythe mis à nu,* Paris, Les Inrocks. 532 P

MARCUS, Greil. 1998. *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Tr.fr Guillaume Godard, Paris, Gallimard Foglio.

MARCUS, Greil. 2001. *La république invisible (Bob Dylan et l'Amérique clandestine)*, Tr.fr François Lasquin, Lise Dufaux, Paris, Denoel X-Trême.

MARCUS, Greil. 2005. *Like a Rolling Stone : Bob Dylan à la croisée des chemins*, Tr.fr Thierry Pitel, Paris, Galaade Éditions.

MARCUS, Greil. 2013. *Bob Dylan by Greil Marcus : Écrits 1968-2010*, Tr.fr Pierre-Richard Rouillon. Paris, Galaade Éditions.

MARCUS, Greil. 2018. *Three Songs, Three Singers, Tree Nations*, Tr.fr Guillaume Godard, Paris, Éditions Allia.

MARCUS, Greil. 2018. *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Tr.fr Guillaume Godard, Paris, Editions Allia.

MARGOTIN, Philippe, GUESDON, Jean-Michel. 2016. *Bob Dylan la totale les 492 chansons expliquées*, Paris, Hachette/Livre Edition du Chêne EPA.

MARSHALL, Lee. 2007. *Bob Dylan: The Never-Ending Star*, Cambridge, Polity Press.

MELLERS, Wilfrid Howard. 1985. *A Darker Shade of Pale: A Backdrop to Bob Dylan,* Oxford, Oxford University Press**.**

MERIGAUD, Bernard (dir.), GORIN, François (Resp Edit.). 2012. « Dylan is Dylan à la cité de la musique », Paris, *Télérama Hors-Série*.

MEUNIER, Jean-Charles. 2023. *Multimodal Refraction of Bob Dylan in French Covers*, (thèse de doctorat en langues et littératures anglo-saxonnes sous la direction de Stéphanie Schwerter), Université Polytechnique Hauts-de-France**.**

MONTBEL, Éric, 2023. « Dylan, Burns, Ossian, le mythe celtique » in *Bob Dylan et le mythe*, Matthew Graves, Pierliugi Lanfranchi, Claudio Milanesi, (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 105-127.

MOSSA, Mario. 2021. *Bob Dylan & Like a Rolling Stone*. Filologia composizione performance, Milan, Mimesis.

NELSON, Paul, PANKAKE, John. 1959-1965. *Little Sandy Review*, The Tony Glover Collection, Minneapolis (30 volumes).

NEGUS, Keith. 2008. *Bob Dylan*, Londres, Equinox.

PICHASKE, David. 2010. *Song of the North Country – A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*, New York, Continuum International Publishing Group Inc.

PINTOUX, Jérôme. 2013. *Bob Dylan Dictionnaire*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.

PIVANA, Fernanda. 2003. *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Milan, Sperling and Kupfer.

POLIZZOTTI, Mark. 2006. *Highway 61 Revisited*, New York and London, 33 1/3 Series, Bloomsbury/Continuum.

PORTELLI, Alessandro. 2018. *Bob Dylan, pioggia e veleno. « Hard Rain », una ballata fra tradizione e modernità*, Rome, Donzelli, Collana Saggine.

PORTIER, Valentin. *Amérique années soixante : regarder, vivre, raconter : enjeux et mécanismes du "je" dans la littérature de faits, chez Didion, Dister et Dylan* (Mémoire de master1, recherche en Lettres, textes et contextes (sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet), Université d'Angers.

RAINAUD, Nicolas. 2009. *Figures de Bob Dylan*, Marseille, Éditions Le Mot et le Reste.

RAINAUD, Nicolas. 2015. *Not Dark Yet. Chansons de Bob Dylan*, Marseille, Éditions Le Mot et le Reste.

RAVASCO, Christian. 2012. *Bob Dylan-13 à Table,* Rosières-en-Haye, Camion Blanc.

RICKS, Christopher. 2004. *Dylan's Vision of Sins*, New York, Ecco.

RICKS, Christopher. 1993. *Hiding in Plain Sight: Essays in Criticism and Autobiography* in LESSER, Wendy (dir.), San Francisco, Mercury House.

THOMAS, Richard, F. 2017. *Why Dylan Matters*, Glascow, William Collins.

RINZLER, Alan. 1980. *Bob Dylan, profeta, poeta, musicista e mito*, Milan, Casa Editrice Sonzogno.

RUSCH Jean-Philippe.1977. *Intégrité et compromission chez Bob Dylan*, (Mémoire de maîtrise en Anglo-américain sous la direction de Pierre Dommergues), Université Paris VIII.

RUSSEL, Ted. MURRAY, Chris (préface). 2015. *Bob Dylan : NYC 1961-1964*, Paris, Rizzoli.

SCHMIDT, Eric von, ROONEY, Jim. 1979 [1994]. *Baby, Let Me Follow You Down: The Illustrated Story of the Cambridge Folk Years Amherst*, Amherst (Massachusetts), UMass Press.

SIANKOWSKI, Pierre. 2016. « Bob Dylan. Du folk au prix Nobel, la saga d'une légende du siècle », Paris, *Les Inrocks Hors-série*, Paris, les Éditions Indépendantes SA.

SIANKOWSKI, Pierre. 2017. « De Duluth à New York. Itinéraire d'un artiste gâté : Bob Dylan, l'icône rock ultime », Paris, *Rolling Stone* magazine Collector n.33.

SIMON, Yves. 2009. *Épreuve d'artiste : dictionnaire intime*, Paris, Calmann-Lévy.

SIRGUEY Fanny. 2011. *Bob Dylan de 1963 à 1969 aux États-Unis et en Grande -Bretagne : Traître musical et politique ou grand héritier de la tradition américaine ? Analyses, interprétations et témoignages actuels*, (Mémoire de fin d'études IEP sous la direction de Yves Santamaria), Université Grenoble 2.

SOLIGNY Jérôme (dir.), CUESTA, Stan. 2018. *Sous les pavés les chansons. Anthologie des airs rebelles*, Grenoble, Glénat.

TANNIERES, Vincent (dir.). 2022.« Dylan. "The Times They Are a-Changin" : l'histoire complète du génie révolutionnaire de la musique », Collection Rock and Folk Hors-série/Uncut, Clichy, Éditions Larivière.

THOMAS, Richard F. 2017. *Why Bob Dylan Matters*, Londres, Dey Street Books Gives.

TODD, Harvey. 2001. *The Formative Dylan, Transmission and Stylistic Influences 1961-1963*, Lanham, Scarecrow Press s.l.

TRAGER, Oliver. 2004. *Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*, New York, Billboard Books.

USSEGLIO, Philippe. 2020. Communication à la Journée d'étude organisée par l'action doctorale CNRS/PRISM Marseille, *« Passé présent futur dans la même pièce : « Tangled Up in Blue » une peinture des strates du temps* » in *« Quel Temps fait-il ? »,* le 22 octobre 2020, dactylographié, 5 pages.

USSEGLIO, Philippe. 2023. « Une lecture mythopoïétique de *Visions of Johanna* » in *Bob Dylan et le mythe*, Matthew Graves, Pierliugi Lanfranchi, Claudio Milanesi, (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p141-158.

VAN ZANDT, Stevie. 2025 [2021] *Feu sacré : Les mémoires du consigliere du rock*, Tr.fr Belkacem et Mario Bhaouli, Paris, Édition Rolling Stone

VARESI, Anthony. 2006. *Bob Dylan au fil des albums, Essai critique (1962-2001),* Tr.fr François Treteau, Montréal, les Editions Triptyque.

VASSAL Jacques. 1971. *Folksong*, Paris, Albin Michel.

VASSAL Jacques. 2021. *Folksong : Racines et branches de la musique folk anglo-américaine*, Saint-Sulpice-la-Pointe, Les Fondeurs de Briques.

WEBERMAN, Alan Jules. 2005. *Dylan to English Dictionary*, New York, Yippie Museum Press.

WILDER, Alec.1972. *American Popular Song: The Great Innovators*, *1900-1950*, New York: Oxford University Press.

WILLIAMS, Paul. 1996. *Bob Dylan, Watching the River Flow. Observations on Bob Dylan Art-in-Progress*, *1966-1995*, New York, Omnibus Pr & Schirmer Trade Books.

WILLIAMS, Paul. 2002. *The Crawdaddy! Book*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation.

WILLIS, Ellen.1967. *"Dylan",* Cheetah (Fanzine), March 1967[1220].

YAFFE, Davis. 2011. *Like a Complete Unknown*, Yale, University Press of America.

2.2.2 Dylan et la Bible

ARCHER, Jess.2015. *Finding Home with the Beatles, Bob Dylan, and Billy Graham: A Memoir of Growing Up Inside the Billy Graham Evangelistic Association,* West Bow Press Bloomington, Indiana.

BOURRE, Jean-Paul.1986. *Bob Dylan, Vivre à plein,* Paris, Les Éditions du Cerf.

HEINE, Steven. 2009. *Bargainin' for salvation Bob Dylan, a Zen Master?,* Londres, Bloomsbury Publishing PLC.

GILMOUR, Michael. 2004. *Tangled up in the Bible: Bob Dylan and scripture,* Londres, Continuum, International Publishing Group.EMP

[1220] Reprinted in Bob Dylan: A Retrospective, edited by Craig McGregor, Morrow, 1972, pp. 218-39.

GILMOUR, Michael J. 2011. *The Gospel according to Bob Dylan: The Old, Old Story of Modern Times,* Philadelphie, Ed Westminster John Knox Press.

GIOVANNOLI, Renato. 2017 a. *La Bibbia di Bob Dylan volume 1 (1961-1978)*, Milan, Ancora Editrice.

GIOVANNOLI, Renato. 2017 b. *La Bibbia di Bob Dylan Volume 2 (1988-2012)*, Milan, Ancora Editrice.

GIOVANNOLI, Renato. 2018.*La Bibbia di Bob Dylan Volume 3 (1978-1988)*, Milan, Ancora Editrice.

GREEN, Keith. 2023. *Keith Green, Bob Dylan, and Gospel Season of Rock 1977-1982*, John Wesley Sherman Edition.

KEMP, Louie. 2019. *Dylan and Me: 50 Years of Adventure*, Los Angeles, WestRose.

MARSCHALL, Scott. Maxon, FORD, Marcia. 2017[2002]. *Restless Pilgrim: The Spiritual Journey of Bob Dylan,* Winter Park Floride, Relevant Books.

MELLERS, Wilfrid Howard. 1982. "Dio modo in alcune recenti canzoni di Bob Dylan 1981"*, in* SCADUTO, Anthony. 1982 [1971]. *Bob Dylan, una biografia,* Rome, Arcana Edizioni, p 341-359.

PIKERING, Steven. 1975. *Bob Dylan approximately: A Portrait of the Jewish Poet in Search of God: a Midrash*, Philadelphie, David Mckay Company.

SIDRAN, Ben. 2012. *There was a Fire: Jews, Music and the American Dream*, Londres, Unlimited Media Ltd-Paperback.

WILLIAMS, Paul. 1979. *Dylan-What Happened?,* New York, Books/Entwhistel Books.

2.2.3 Dylan et le public

BOGGIO MERLO, Federico, GANDIGLIO, Sergio. 2018. *Bob Dylan in Italia: un fantastico viaggio in 100 (Uno Concebrti)*, Rome, Arcana Editrice.

INGATE, Matthew.2022. *Together Through Life: My Never Ending Tour With Bob Dylan*, Leicester, Market Harborough Matador.

KINNEY, David. 2014. *The Dylanologists: Adventures in the Land of Bob Dylan,* New York, Simon and Schuster.

MUIR, Andrew. 2001. *The Razor's Edge: Bob Dylan and the Neverending Tour,* Londres, Helter Skelter Publishing.

MUIR, Andrew. 2013. *One More Night: Bob Dylan's Never Ending Tour,* Scott Valley (CA), On Demand Publishing, LLC.

MUIR, Andrew. 2019. *The True Performing of it: Bob Dylan & William Shakespeare*, Falmouth, Red Planet Music Books.

WALD, Elijah. 2017. *Bob Dylan électrique : Newport 1965, du folk au rock, un coup d'État*, Tr.fr Émilien Bernard, Paris, Rivages Rouge.

WEINER, F. Howard. 2017. *Dylan & the Grateful Dead: A Tale of Twisted Fate*, Seattle, Amazon Kindle.

WILLIAMS, Paul. 1991. *Bob Dylan: Performing Artist, the early Years, 1960-1973*, San Francisco, Underwood Miller.

WILLIAMS, Paul. 2004. *Bob Dylan: Performing Artist, the Middle Years 1974-1986*, Londres, Omnibus Press.

WILLIAMS, Paul. 2005. *Bob Dylan: Performing Artist: 1986-1990, and Beyond, Mind Out of Time*, Londres, Omnibus Press.

2.2.4 Ouvrages généraux

ABITBOL, Jean. 2016. *Le pouvoir de la voix,* Paris, Allary Édition.

ADORNO, Theodor. 2004. *Théorie esthétique. Paralipomena, théories sur l'origine de l'art*, Tr.fr Marc Jimenez, Eliane Kaufholz, Paris, Éditions Klincksieck.

ARTOZQUI. Santiago (dir.). 2015. « Les voix de l'enfance », Arles, *Atlas : Actes des 32e Assises de la Traduction littéraire d'Arles*, p 13-17.

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.

BENE, Carmelo. 2004. *Théâtre-Macbeth,* Tr.fr Jean-Paul Manganaro, Paris, Blanche, P.O.L.

BENJAMIN, Walter. 2000 (1936). *Écrits : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Folio-Gallimard.

BERLINER, David. 2022. *Devenir autre*. *Hétérogénéité et plasticité du soi*, Paris, La Découverte.

BUSSIÈRES-TREMBLAY, Marie-Claire.1990. *Une "Création sur les voix » " à partir de la théorie De la plurivocalité de Mikhail Baktine,* Mémoire de maîtrise en Études littéraires sous la direction de Jacques Bouchard), Université du Québec à Chicoutimi.

CALVET, Louis-Jean. 1975. *Pour ou contre Saussure : vers une linguistique sociale*, Paris, Payot.

CAVE, Nick, O'HAGAN, Seàn. 2023. *Foi, espérance et carnage,* Tr.fr Serge Chauvin, Paris, Éditions de La Table Ronde.

CHABOT-CANET, Céline. 2008. *Léo Ferré, une voix et un phrasé emblématiques,* Paris, l'Harmattan.

DELARCHE, Michel. 2018. *Trahisons multiples : Douze essais critiques sur la traduction de la poésie*, Toronto, livre électronique Rakuten Kobo.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit.

DIMERY, Lydon. 2006. *Les 1001 albums qu'il faut avoir écoutés dans sa vie*, Tr.fr Géraldine, Bretault, Lorena Lamin, Anne Marcy Benitez, Paris, Flammarion.

DISTER, Alain. 1997. *La Beat Generation – La révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard.

ECO, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani.

ECO, Umberto. 1985 a [1979]. *Lector in Fabula,* Tr.fr Myrien Bouhazer, Paris, Grasset.

ECO, Umberto. 1985 b. *La guerre du faux,* Tr.fr Myriam Tanant, Piero Cracciolo Paris, Grasset et Fasquelle.

ECO, Umberto. 1987. *Apostille au nom de la rose*, Tr.fr Myrien Bouhazer, Paris, Le Livre de Poche.

ECO, Umberto (dir.). 2011. *Histoire de la laideur*, Tr.fr Myrien Bouhazer, Tr.fr Latin Grec de François Rosso, Paris, Flammarion.

ELIAS, Norbert. 1991. *La société des individus,* Tr.fr Jeanne Étoré, Paris, Fayard.

FARCET, Gilles. 2004. *Allen Ginsberg, poète et bodhisattva Beat,* Gordes, Les Éditions du Relié. Tr.fr

FERRARESE, Estelle. 2007. *Niklas Luhmann, une introduction*, Paris, La découverte.

FLEURY, Cynthia. 2015. *Les irremplaçables,* Paris, Gallimard.

FONVIELLE, Stéphanie, RABIER, Christelle (dir.). 2019. « Faire silence : expériences, matérialités et pouvoirs. 21 au 25 mai 2019 », in *Colloque interdisciplinaire Centre Norbert Elias - CNE,* Campus EHESS Marseille, La Vieille Charité, Marseille.

FRESÀN, Rodrigo, 2019. *La part rêvée*, Tr.fr Isabelle Gugnon, Paris, Seuil.

GOLDMANN, Lucien. 1959. *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard.

GOLDMANN, Lucien. 1978. *Epistémologie et philosophie politique*, Paris, Gonthier.

GUATTARI, Felix. 1985. *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Éditions Lignes.

HENU, Henri-Jean, FLORIN, Bernard, JOSSET Alain, AIMÉ Gérard (dir.). 1978. *Parapluie, Une résistance culturelle 1968-1978*, Paris, Édition Alternative et Parallèles.

IODA, Yoshi. 1998. *L'acteur invisible*, Tr.fr Isabelle Fanchon, Arles, Actes Sud.

INGARDEN, Roman.1983. *L'Œuvre d'art littéraire*, Tr. Al Philippe Secretan, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme.

ISER Wolfgang. 2012 [1970]. *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Tr. Al Vincent Platini, Paris, Éditions Allia.

ISER, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser,* Munich, W. Fink Ed.

ISER, Wolfgang. 1985 [1976]. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Tr. Al Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga éditions.

ISER, Wolfgang. 1997. *L'acte de lecture : Théorie sur l'effet esthétique,* Bruxelles, Mardaga Éditions.

JAKOBSON, Roman. 1963 [1959]. *Aspects linguistiques de la traduction*, Tr.fr Nicolas Ruwet, Paris, Édition de Minuit.

JAUSS, Hans Robert. 1978 [1972]. *Pour une esthétique de la réception*, Tr.fr Claude Maillard, Paris, Gallimard.

JULLIEN, François. 2017. *Dé-coïncidence : D'où viennent l'art et l'existence ?* Paris, Grasset.

KASPI, André. 1986. *Les Américains-Volume 1-2,* Paris, Points Seuil.

KLEIN, Joe.1999. *Woody Guthrie, A Life,* New York, Random House Publishing Group.

LHUMANN, Niklas. 1990. « Meaning as Sociology's Basic Concept »*, Essays on Self-Reference*, New-York, Columbia University Press.

LUKÁCS*,* György. 1960. *Histoire et conscience de classe*, Tr.fr Kostas Axelos, Jacqueline Bois, Paris, Édition de Minuit.

MONDZAIN, Marie-José. 2003. *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil.

QUIGNARD, Pascal. 1997. *La haine de la musique,* Paris, Essai Poche.

RANCIERE, Jacques. 2009. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

RANCIERE, Jacques. 2024. *« Au loin, la liberté. Essai sur Tchekhov »,* Paris, La Fabrique.

RHINEHART, Luke. 2004 [1971]. *L'homme-dé,* Tr.fr James du Mourier, Paris, Édition de l'Olivier

SUREAU, François. 2025. *S'en aller*. Paris, Folio.

SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

STAROBINSKI, Jean. 1971. *Les mots sous les mots (les anagrammes de Ferdinand de Saussure),* Paris, Gallimard NRF.

THOMPSON Hunter S.2024. *Gonzo Highway*, Paris. Folio.

SMITH, Patti. 1990. *Just Kid,* Paris, Gallimard Folio

STEINER, Georges. 1978. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Tr.fr Lucienne Lotringer, Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel.

VANEIGEM, Raoul. 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations,* Paris, Collection Blanche, Gallimard.

ZINN, Howard. 2002 [1980]. *Une histoire populaire des États-Unis de 1992 à nos jours*, Tr.fr de Frédéric Cotton, Marseille, Agone, coll. « Mémoire sociale ».

2.2.5 « Récits d'auditeurs de Dylan »

ASTRUC, Jean-Jacques. 2014. *Bob Dylan et moi*, Paris, Crazy Book's.

BILLOT, Antoine. 2017. *L'année prochaine à New York : Dylan avant Dylan*, Paris, Arléa.

BREITMAN, Dora. 2012. *Demain j'ai rendez-vous avec Bob Dylan*, Paris, Maurice Nadeau.

EL HAKMAOUI, Jalal. 2018. *Ce que je n'ai pas dit à Bob Dylan,* Paris, Les Presses du réel collection Al Dante.

GENESTE, Bruno. 2024. *Le vent selon Bob Dylan,* Roanne, La rumeur libre éditions.

JOHNSON, Tracy. 2000. *Encounters With Bob Dylan: If You See Him, Say Hello*[1221], Université du Michigan, Humble Pr/Paperback.

RÉMOND, Alain, LANCELOT, Michel (préf.). 1971. *Les chemins de Bob Dylan*, Paris, Editions Epi.

RÉMOND, Alain. 2011. *Et puis un jour j'ai entendu Bob Dylan*, Paris, JBz and Cie.

ROSSARI, Marco. 2017. *Bob Dylan, il fantasma dell'elettricità*, Turin, Incendi Editore.

SARCLORET, Sarclo.2022. *Le bouquin,* Genève, Édition Cousu Mouche.

SHAIN, Britta Lee. 2016. *Sur la route – Seeing The Real You At Last – Mémoires avec Bob Dylan*, Tr.fr Gérard Hocmard, Paris, Balland.

SKORECKI, Louis. 2012. *D'où viens-tu Dylan ?* Bordeaux, Capricci éditions, Collection (s) Actualité critique n° 8.

3. Ouvrages musicologiques sur la Popular Music et sur la musique

ADORNO, Theodor. 1994 [1968]. *Introduction à la sociologie de la musique*, Tr.fr Vincent Barros, Carlos Russi, Genève, Contrechamps.

AMBLARD, Jacques. 2016. *Dusapin : le second style*, Paris, Edition MF.

AUSLANDER, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge.

[1221] L'ouvrage chronique et témoigne des rencontres fortuites (avec chauffeurs de taxi, secrétaires, vendeurs…) du chanteur américain

AUSLANDER, Philip. 2004. *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,* Londres, Routledge/Contemporary Theatre Review.

AUSLANDER, Philip. 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music,* Ann Arbor, University of Michigan Press.

AUSLANDER, Philip. 2021. *In Concert: Performing Musical Persona,* Ann Arbor, University of Michigan Press.

BOULEZ, Pierre. 2005. *Leçons de musique, points de repère 3*, textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgeois éditeur.

CALVET, Louis-Jean. 1981. *Chanson et société*, Paris, Payot.

CALVET, Louis-Jean. 2013. *Chansons, la bande-son de notre histoire,* Paris, l'Archipel.

CHOUVEL, Jean-Marc, SOLOMOS, Makis (dir.).1998. *L'espace : Musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan Coll. Musique et Musicologie.

COHEN-LEVINAS, Danielle. 1987. *La voix au-delà du chant*, Paris, Édition Michel de Maule.

FABBRI, Franco. 2008. *Around the Clock, una breve storia della Popular Music*, Turin, Utet.

FINKIELKRAUT, Alain. 1987. *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.

FRITH Simon. 1996. *Performing Rites: on the Value of Popular Music,* Cambridge (MA), Harvard University Press.

FRITH, Simon. 2007. *Taking Popular Music Seriously, Selected Essays*, Farnham, Ashgate.

FRITH, Simon. 2018. *Une sociologie des musiques populaires,* Tr.fr Charlotte Bomy, Gilles Castagnac, François Ribac, Dijon, Les Presses du réel.

GRACYK, Theodore. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press.

GRACYK, Theodore. 2007. *Listening to Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

HARALAMBOS, Michael. 1974. *Right on: From Blues to Soul in Black America*, Cambridge, Eddison.

HOLZMAN, Jac, GAVAN, Daws. 2000. *Follow the Music*, Minneapolis, Jawbone Press.

HENNION, Antoine. 1993. *La passion musicale*, Paris, Éditions Métailié.

HIRSCHI, Stéphane. 2001. *Les frontières impossibles de la chanson*, Camélia/Presses Universitaires de Valenciennes.

HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson. L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/ Presses Universitaires de Valenciennes.

HIRSCHI, Stéphane. 2016. *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae entre Vinyles et Mp3*, Paris/ Valenciennes, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes.

LE VOT, Gérard. 2017. *Poétique du Rock : oralité, voix et tumultes*, collection Musique Ouverte, Paris, Minerve.

MARCUS, Greil. 1998. *Lipstick Traces une histoire secrète du vingtième siècle*, Tr.fr Guillaume Godard, Paris, Gallimard.

MIDDLETON, Richard. 2001. *Studiare la Popular Music*, Tr.it Melinda Mele, Milan, Universale Economica Feltrinelli.

NEWTON, Francis, 1961. *The Jazz Scene*, Harmondsworth, Penguin.

RIOUX, Lucien. 1966. *Vingt ans de chansons*, Paris, Arthaud.

SIBILLA, Gianni. 2003. *I linguaggi della musica Pop,* Milan, Strumenti Bompiani.

SPRINGER, Robert. 1999. *Fonctions sociales du blues,* Marseille, Editions Parenthèses, Collection Eupalinos.

STEFANI, Gino. 1973. « Sémiotique en musicologie (Situation de la sémiotique musicale) », *Versus 5 Quaderni di studi semiotici*, Milan, Casa Editrice il Mulino, pp. 20- 42.

TAGG, Philipp. 2013. *Music's Meanings: a Modern Musicology for non-musos,* New York, Huddersfield, The Mass Media Scolar Press, Inc.

WEBER, Heinz-Dieter (éd.), 1978, *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta.

ZUMTHOR, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil.

4. Documents en ligne. Sources électroniques

4.1 Apports théoriques en lien avec la culture, l'histoire et la société anglosaxonne

AOUST, Anne-Marie. 2004. « Frontière et identité américaine : vers une américanisation : manichéisation du monde ? » in *Bulletin d'histoire politique Volume 13 : 1 Québec,* VLB Éditeur, [Disponible en ligne]. Récupéré *DOI : https://doi.org/10.7202/1055018ar*, (consulté le 3 avril 2022).

ARTHUR, Joseph 2020. « CTWIF Podcast Short: G.E. SMITH's secret audition for BOB DYLAN» in Youtube COME TO WHERE I'M FROM: THE JOSEPH ARTHUR PODCAST, [Disponible en ligne]. Récupéré de CTWIF Podcast Short: G.E. SMITH's secret audition for BOB DYLAN (consulté le 24 août 2026).

CELATI, Gianni. 2013. «Celati Gianni Bologna celebra il "suo" traduttore dell'Ulisse di Joyce » in *Il fatto quotidiano,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/03/06/gianni-celati-bologna-celebra-suo, (consulté le 5 février 2020).

DELDIQUE, Pierre-Edouard. 2015. « Cynthia Fleury : oui à l'individu, non à l'individualisme » in *RFI*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.rfi.fr/fr/culture/20150929-france-cynthia-fleury-indivi…, (consulté le 27 octobre 2022).

DUPONT, Marion, 2021. « Le mainstream, ou les contours flous du courant dominant », in *Le Monde.fr*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/03/03/le-mainstream-ou-les-contours-flous-du-courant-dominant_6071754_3232.html (consulté le 20 décembre 2023).

FABRE, Marie-Louise. 1987. « Les signes derrière les choses : La guerre du faux d'Umberto Eco », in *Autres Temps,* pp. 88-90 [Disponible en ligne]. Récupéré de Les signes derrière les choses [La guerre du faux d'Umberto Eco (collection « Biblio-essais »)] - Persée (persee.fr), (consulté le 11 mars 2023).

FERREIRA, José Alberto. 2021. « Philippe Auslander : *In Concert : Performing Musical Persona* », in *La section artistique* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.theartsection.com/auslander-in-concert (consulté le 18 décembre 2024).

FRITH, Simon. 2007. « Retour sur l'esthétique de la musique pop, Collège international de Philosophie » in *Rue Descartes, 2008/2 n° 60,* pp. 63-71 Tr. Fr Jean-Philippe Penasse, Paul Mathias, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-2-page-63.htm, (consulté le 16 avril 2023).

HIRSCHI Stéphane. 2018. « La chanson française, une esthétique du double langage ? » in *Post www.youtube.com/@virginiechretien957* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.youtube.com/watch?v=GGiQbc_VN4o, (consulté le 12 juillet 2023).

GESBERT, Olivier. 2021. « Decout Maxime : Éloge du mauvais lecteur », in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Prix Goncourt 2021 : la littérature, l'art du mentir-vrai ? (Franceculture.fr), (consulté le 20 février 2023).

HÖRNER, Fernand. 2015. La flexibilité historique de l'aura : de Walter Benjamin à Radiohead in *Communication & langages 2015/2 (n° 184),* pp 61- 77 [Disponible en ligne]. Récupéré de Cairn https://doi.org/10.3917/comla.184.0061, (consulté le 12 juillet 2024).

HÖRNER, Fernand. 2019. *Analysing the voice in popular music with categories of "voice"* in *Dumnić Vilotijević, M., Medić, I. (eds) Contemporary Popular Music* Studies. Systematische Musikwissenschaft. Springer VS, Wiesbaden. [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.1007/978-3-658-25253-3_22, (consulté le 12 juillet 2024).

JACONO, Jean-Marie. 2013. « Dépasser son temps : Musique conscience réelle, conscience possible » in *Filigrane 238*, [Disponible en ligne]. Récupéré de DOI : https://dx.doi.org/10.56698/filigrane.638, (consulté le 25 juillet 2023).

LACHENY, Marc. 2018. « Jauss (Hans Robert) » in *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. [Disponible en ligne]. Récupéré de http://publictionnaire.humanum.fr/notice/jauss-hans-robert/, (consulté le 18 décembre 2024).

LEPELTIER, Thomas. 2014. « Les États-Unis ou le nouvel empire romain » in *Sciences Humaines* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://scienceshumaines.com/les-etats-unis-ou-le-nouvel-empire-romain_fr_21879.html, (consulté le 14 mai 2023).

LISACK, Lucille. 2020. « Simon FRITH, *Une sociologie des musiques populaires*, Dijon : Les Presses du réel, 2018 » in *Cahiers d'Ethnomusicologie,* pp. 237-240, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4068, (consulté le 8 mai 2023).

MARZLOFF, Martine. 2013. « Eco Lector in fabula » *in INRP, Institut français de l'éducation* [Disponible en ligne]. Récupéré de https :// Eco, Lector in fabula — Equipe Littérature - ifé (ens-lyon.fr), (consulté le 10 février 2023).

MASSIN, Marianne. 2016. « Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques » in *Revue de littérature comparée n° 359,* pp. 351- 390, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2003-2.htm, (consulté le 7 février 2022).

OUZILOU, Olivier.2009. « Niklas Lhumann. La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale » in *Interrogations ? numéro 9, L'engagement,* décembre 2009 [Disponible en ligne]. Récupéré de Niklas Luhmann, La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale - revue ¿ Interrogations ?, (consulté le 18 décembre 2024).

QUENTIN, Bertrand. 2017. « Irremplaçable Cynthia Fleury » in *LIPHA-PE / Revue* [Disponible en ligne]. Récupéré de *https://hal.science/hal-01585680/* (consulté le 27 octobre 2022).

SAEMMER Alexandra. 2016. « Esthétique de la réception » in *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. [Disponible en ligne]. Récupéré de http://publictionnaire.humanum.fr/notice/esthetique-de-la-reception/, (consulté le 1er décembre 2024).

SERVAIS, Christine, SERVAIS, Véronique. 2009. « Le malentendu comme structure de la communication » in *Journal Opensedition.org,* 2009/1 (n° 15), Éditions de l'Université de Lorraine, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.4000questionsdecommunication.432, p. 21-49, (consulté le 1er janvier 2024).

TAGG, Philipp. 2001. « Music analysis for 'non-musos' Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification by Philip Tagg », *Paper for conference on Popular Music Analysis, University of Cardiff, 17 November 2001*. [Disponible en ligne]. Récupéré de : https://www.tagg.org/articles/cardiff01.html (consulté le 23 mars 2023).

TAGG, Philip. 2008. « Lettre ouverte sur les musiques *noires*, *afro-américaines* et *européennes* », in *Volume ! La revue des musiques populaires 6 : 1-2 | 2008,* édité par Gérôme Guibert et Emmanuel Parent (Tr.fr Marie-Laure Boudreau, Martine Rheaume, Philip Tagg). [Disponible en ligne]. Récupéré de : https://doi.org/10.4000/volume.295, (consulté le 23 mars 2023).

TAGG, Philipp. 2015. « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice » *in Popular Music, volume II*. [Disponible en ligne]. Récupéré de Philip Tagg | Analysing popular music: theory, method and practice (1982), (consulté le 10 mars 2023).

TOLAÏNI, Bruno Morgant. 2023. « Une histoire populaire des États-Unis de Howard Zinn, Récension *» in* dygest.co, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.dygest.co/howard-zinn/une-histoire-populaire-des-etats-unis, (consulté le 20 septembre 2023).

VAN REETH, Adèle. 2017. « Le courage selon Vladimir Jankélévitch » in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Le courage selon Vladimir Jankélévitch : France Culture - Adèle Van Reeth : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive, (consulté le 20 septembre 2022).

YANG, Allie. 2022. « États-Unis : L'assassinat d'Emmett Till a accéléré la lutte pour les droits civiques » in *National Geographic*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2022/11/etats-unis-lassassinat-demmett-till-a-accelere-la-lutte-pour-les-droits-civiques, (consulté le 4 décembre 2023).

4.2 Sources électroniques consacrées à Bob Dylan ou pouvant faire écho au travail du chanteur

BAHLOULI, Belkacem. 2021. « Un jour une histoire – 2 août 1962, Robert Allen Zimmerman devient officiellement Bob Dylan », in *Rolling Stone magazine* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.rollingstone.fr/tag/robert-allen-zimmerman/, (consulté le 1er septembre 2021).

BIERI, Guido, BONI, Claude-Angèle. 2005. «Interview Claude-Angèle Boni. She's an Artist, She Don't Look Back » in *Blog Guido Bieri* [Disponible en ligne]. Récupéré de Life on the tracks Dylan-book by Guido Bieri (datacomm.ch), (consulté le 3 janvier 2021).

BIGOT, Yves, GIRARD, Christophe, LEVY-WILLARD, Annette. 2017. « Bob Dylan au travers de ses chansons De Zimmerman à Dylan, Paris, Maison de la Poésie », in *Akadem,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://akadem.org/sommaire/themes/culture/musique/musique-americaine/de-zimmerman-a-dylan-16-06-2017-91794_420.php, (consulté le 10 mai 2021).

BIGOT, Yves. 2023. « Bob Dylan : Deux millions de personnes ne peuvent pas se tromper » in *Rolling Stone magazine*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.rollingstone.fr/bob-dylan-deux-millions-de-spectateurs-ne-peuvent-pas-se- tromper/, (consulté le 25 novembre 2021).

BOISVERT, Lauren.2024. « Bob Dylan Covers 1934 Cole Porter Classic "Don't Fence Me In" for Ronald Reagan Film » in *American Songwritter*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://americansongwriter.com/bob-dylan-covers-1934-cole-porter-classic-dont-fence-me-in-for-ronald-reagan-film/, (consulté le 22 novembre 2024).

BORGAN, Johnny. 2023. What You See Is Not What You Get. About "Shadow Kingdom", in *Blog Johnny Borgan* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://johnnyborgan.blog/2023/05/26/what-you-see-is-not-what-you-get-about-shadow-kingdom-bob-dylan-2023/, (consulté le 28 mai 2023).

CHELLEY, Isabelle. 2020. « Nick Cave : l'écriture d'une chanson peut être érotique » in *Rock and Folk Archives,* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.rocknfolk.com/interview/archives-nick-cave-lecriture-dune-chanson-peut-etre-erotique/52800, (consulté 15 décembre 2020).

CHEMLA, Véronique. 2021. « Bob Dylan » in *veroniquechemla.info* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.veroniquechemla.info/2012/07/bob-dylan-lexplosion-rock-61-66.html, (consulté 15 juin 2021).

COLLINS, Mattew. 2019. « Bob Dylan and the Italian Poet from the Thirteenth Century » in *Dante e l'arte n° 6,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://orcid.org/000-0002-68-, (consulté 10 octobre 2022).

CORGAN, Billy. 2026. « Penn Jillette Defends Bob Dylan as a Great Singer » in Youtube @BillyCorganTMO, [Disponible en ligne]. Récupéré *DOI https://www.youtube.com/@BillyCorganTMO*, (consulté le 25 août 2026).

COUTURIER, Brice. 2016. « Le tour du monde des idées » in *France Culture,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-tour-du-monde-des idées, (consulté le 5 février 2017).

DE LANGENHAGEN, Stéphane.2014. « *From Another World, a Tribute to Bob Dylan*. Alain Weber, l'interview » in *Facebook/Budamusique.com,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.facebook.com/fromanotherworldatributetobobdylan/?locale=fr, (consulté 10 octobre 2022).

DELPORTE, Cecilia. 2015. « Bob Dylan offre son album aux plus de 50 ans » in *Les échos* [Disponible en ligne], Récupéré de https://www.lesechos.fr/2015/01/bob-dylan-offre-son-album-aux-plus-de-50-ans-242998, (consulté le 27 novembre 2023).

DOREMIEUX, Yves, MOREDDU, Camille. 2021. « Greil MARCUS, Three Songs, Three Singers, Three Nations » in *Volume! La revue des musiques populaires 18 : 2021,* pp.160-164, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.4000/volume.9214 SMASH, (consulté le 16 février 2023).

DUNLAP, James. 2005. « Quelques remarques à propos de John Wesley Harding » in *https://www.bobdylan-fr.com/articles/jwh_isis2005.html* [Disponible en ligne]. Récupéré de Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com), (consulté le 24 mars 2009).

ELLIOTT, Richard. 2012. « Keith Negus, Bob Dylan » in *Volume La revue des musiques populaires, Contre-cultures n°1,* pp.181-183 [Disponible en ligne]. Récupéré de Keith Negus, Bob Dylan | Cairn.info (https://doi.org/10.4000/volume.3125), (consulté le 15 mars 2023).

FROELIGER, Nicolas. 2020. « Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de *Blowin' in the Wind* » in *La main de Thôt* [Disponible en ligne]. Récupéré de : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/836, (consulté le 30 octobre 2023).

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, 2015. « Les aventuriers des sons perdus : Alan Lomax, Père fondateur du Global Juke Box (1/4*) »* [Émission de radio]in *France Culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/Culture-musique/les-aventuriers-des-sons-perdus-Alan-Lomax-père-fondateur-du-global-juke-box-1-4-4461169. , (consulté le 30 octobre 2020).

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu. 2021. « Brassens, paroles et musiques *»,* in *La compagnie des œuvres,* [Émission de radio] in *France Culture.* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://podcasts.podinstall.com/france-culture-la-compagnie-des-oeuvres/202102021458-georges-brassens-nous-rend-heureux-24-brassens-paroles-et-mu.html, (consulté 5 mai 2021).

GENONE, Paola, 2013. « Patti Smith raconte Bob Dylan » in *L'Express*. [Disponible en ligne]. Récupéré de Patti Smith raconte Bob Dylan - L'Express (lexpress.fr), (consulté le 20 octobre 2022).

GILBERT*,* Richard. 2011. « B. Dylan meets A. MacLeish How Archibald MacLeish courted Bob Dylan for a musical», *Draft. N°4,* [Disponible en ligne]. Récupéré de http://richardgilbert.me/B. Dylan meets A. MacLeish - Richard Gilbert, (consulté en 20 février 2021).

GORIN, François. 2022. « Bob Dylan, Socrate du rock'n'roll : que vaut sa "Philosophie de la chanson moderne" » *? in Télérama,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https ://Bob Dylan, Socrate du rock'n'folk : que vaut sa "Philosophie de la chanson moderne" ? (Télérama.fr), (consulté le 15 novembre 2022).

GRAFE, Adrian. 2016. « Bob Dylan, Chronicles, Vol I (New York, London, Toronto, Sydney : Simon and Schuster, New York, Simon and Schuster, New York 2004 », *Études anglaises T.59*, *Numéro 4 (2006)* [Disponible en ligne]. Récupéré de. BOB DYLAN. — Chronicles. Vol. I (New York, London, Toronto, Sydney: Simon and Schuster, 2004, 293 pp.) | Cairn.info, (consulté le 20 janvier 2021).

GRAFE, Adrian. 2018. « Les discours et les chansons de Dylan sont truffés de groupes de mots, de formes ou d'expressions grammaticalement incorrectes », in *Francophonie Vivante*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.revues.be/francophonie-vivante/349-fv-2-2018/910-la-polemique-du-nobel-decerne-a-bob-dylan (Consulté le 5 janvier 2021).

GRAFE, Adrian. 2018 b. « La Polémique du Nobel décerné à Bob Dylan » in *Francophonie vivante n° 2-2018,* [Disponible en ligne]. Récupéré de Bob Dylan et le prix Nobel *in Francophonie vivante n° 2-2018.]*, (consulté le 20 janvier 2021).

GRAFE, Adrian. 2020. « Time out of Joint: Is "Murder Most Foul". Dylan's American Graffiti ?» in *Times Literary Supplement* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.the-tls.co.uk/articles/time-out-of Joint/, (consulté le 20 janvier 2021).

GREENALL KLINGERVIK, Annjo. 2015. « Voix des traducteurs dans les retraductions norvégiennes des chansons de Bob Dylan » in *Target International Journal of Translation Studies,* [Disponible en ligne]. Récupéré de DOI :10.1075/target.27.1.02gre, (consulté le 8 novembre 2024).

HAMPTON, Timothy. 2013. Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape » in *Critical Inquiry, Vol. 39, No. 4*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 703-731[Disponible en ligne]. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/10.1086/671353, (consulté le 10 juin 2023).

HAMPTON, Timothy. 2020. « Bob Dylan in the Country: Rock Domesticity and Pastoral Song » in *Representations 152,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.1525/rep.2020.152.5.103, (consulté le 10 juin 2023).

HILBURN, Robert. 1991. « L'impact de la musique de Dylan a élargi le champ des possibilités » in *Los Angeles Times* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.newspapers.com/newspage/176542379/, (consulté le 30 juillet 2022).

HIRSCHI Stéphane, 2018. « La chanson française, une esthétique du double langage ? » post de Virginie *Chrétien.* « www.youtube.com/watch?v=GGiQbc_VN4o », (consulté le 20 septembre 2023).

JEAN-DANIEL, 2011. « Ben Sidran European 5et présente Dylan Different Live in Paris at The New Morning», in *Drum Bass. News* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.nytimes.com/2016/03/06/arts/music/bob-dylans-secret-archive.html, (consulté le 20 février 2024).

JULY, Joel, PISTONE, Pascal (dir.). 2018. « La méta chanson de Léo Ferré, Aix-en Provence » in P.U.P [Disponible en ligne]. Récupéré de https://cielam.univ-amu.fr/publications/metachanson-leo-ferre, (consulté le 20 octobre 2023).

KAPLAN, Alice. 2016. « La chanson de Dylan vaut bien un Nobel » in *Libération.fr*, Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.liberation.fr/debats/2016/10/18/la-chanson-de-dylan-vaut... (consulté le 15 juillet 2018).

KARSENTY-RICARD, Thomas. 2016. « Que *Desolation Row* devienne l'hymne américain » in *Libération.fr,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.liberation.fr/debats/2016/10/18/que-desolation-row-devienne-l-hymne, (consulté le 11 août 2018).

LEMENAGER, Grégoire. 2016. « 24 choses à savoir sur Bob Dylan, prix Nobel du trapézisme »in *Le Nouvel Observateur*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20161026.OBS0354/24-choses-a-savoir-sur-bob-dylan-prix-nobel-du-trapezisme.html, (consulté le 11 août 2018).

Mc LAUGHLIN, Katherine. 2022. « Malibu, une nuit dans l'hôtel préféré de Bob Dylan » in AD Magazine [Disponible en ligne]. Récupéré de www.admagazine.fr/adadresses/article/malibu-une-nuit-dans-lhotel-prefere-de-bob-dylan, (consulté le 1er janvier 2022).

MAISETTI, Arnaud. 2016. « Bob Dylan/ Visions of Johanna » in *Arnaud Maisetti Carnets blog.* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article548 (consulté le 10 mai 2017).

MANDEL, Éric. 2016. « Bob Dylan est l'un des cinq plus grands artistes du XX[e] siècle, toutes Catégories confondues ». [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lejdd.fr/Culture/Prix-Nobel-de-litterature-Bob-Dylan-a-apporte-l-intelligence-et-la-culture-dans-le-rock-816973-3149654, (consulté le 11 août 2018).

MARZLOFF, Martine. 2013. *Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception,* Tr. al Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1972 [Disponible en ligne]. Récupéré de http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/h-r-jauss-esthetique-de-la-reception, (consulté le 16 juillet 2023).

MASON, Catharine, THOMAS, Richard. 2007. « Bob Dylan's Performance Artistry » in *Oral Tradition, volume XXII, Number 1.* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://journal.oraltradition.org/issues/22i/bouquerel/, (consulté le 22 avril 2022).

MEUNIER, Jean-Charles, « Traduire les chansons de Bob Dylan : enjeux de transfert culturel » in *ILCEA [En ligne], 38 | 2020,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.4000/ilcea.9862, (consulté le 7 avril 2024).

NARLIAN, Laure. 2025. « Quel est le vrai du faux dans "Un parfait inconnu", le biopic sur Bob Dylan avec Timothée Chalamet ? », *France Info,* 29/01/2025 (consulté le 20 septembre 2025).

NEGUS, Keith. 2007. « Living, Breathing Songs: Singing Along with Bob Dylan. Oral Tradition», in *Centre d'études en Tradition orale volume XXII*, pp. 71-83. [Disponible en ligne]. Récupéré de DOI : https://doi.org/10.1017/S0261143012000426 [Opens in a new window, (consulté le 28 mai 2013).

NEGUS, Keith. 2010. « Bob Dylan's Phonographic Imagination », in Popular Music, Vol.29, No. 2 (May 2010), pp.213-227. Cambridge University Press. [Disponible en ligne]. Récupéré dehttps://www.jstor.org/stable/40926919, (consulté le 28 mai 2023).

NEW YORK TIMES. 2026. « *Bob Dylan and Liza Minnelli Already Turned 80*», in. New York Times,14 juin 2026 [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.nytimes.com/2026/06/14/opinion/trump-turns-80.html(consulté le 28 juin 2023).

NUC, Olivier. 2023. « L'écrin historique de Carcassonne séduit Bob Dylan et les artistes » in *Le Figaro*, [Disponible en ligne]. Récupéré de L'écrin historique de Carcassonne séduit Bob Dylan et les artistes (lefigaro.fr), (Consulté le 29 février 2024).

NUC, Olivier. 2025. « Bob Dylan jusqu'au bout de l'ennui au Palais des Congrès » *Le Figaro*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lefigaro.fr/musique/bob-dylan-jusqu-au-bout-de-l-ennui-au-palais-des-congres-20251031,(Consulté le 29 novembre 2025).

O' NEILL SANDERS, Lisa, FALCO, Raphaël, HANEY, Paul (red.).2019. *The Dylan Review*, Curfew Gull[1222],[Disponible en ligne]. Récupéré de The Dylan Review. Créée en 2019, - Recherche

PERRE, Mickaël. 2018. « Perception musicale, Deleuze et le rock : la référence à Bob Dylan

[1222] Société à but non lucratif.

dans les Dialogues » in *Implications philosophiques*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-musicale/deleuze-et-le-rock-la-reference-a-bob-dylan-dans-les-dialogues/, (consulté le 7 juin 2020).

PESCOVITZ, David. 2019. When William S. Burroughs met Bob Dylan », in *Boing Boing*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://boingboing.net/2019/06/11/when-william-s-burroughs-met.html, (consulté le 28 septembre 2022).

PHILICTETESCTR. 2010. Von Unwerth, Matthew. RICKS, Christopher. The inventions of Bob Dylan in *YouTube,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=epHxpdS5bKM.

PONTIER, Jonathan. 2012. « Song of Folk and Future Memories de Luciano Berio à Bob Dylan » in *Ensemble-Cairn.Com* [Disponible en ligne] Récupéré de www.ensemble-cairn.com Dylan-Pontier-OK (ornot.eu), (consulté le 6 avril 2 022).

PORÉE Marc. 2017. « Pourquoi Bob Dylan a tant attendu avant de livrer son discours au Nobel », *Le Point.fr* [Disponible en ligne]. Récupéré de *lepoint.fr,* (consulté le 23 novembre 2022).

PORTES, Jacques. 2007. À propos de Bob Dylan Entretien avec Sean WILENTZ, *Matériaux pour l'histoire de notre temps 2007/3 N° 87, Éditions La contemporaine*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://shs.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2007-3-page-126?lang=fr p.126-127, (consulté le 23 septembre 2025).

RAINAUD, Nicolas. 2008. « Bob Dylan, Barack Obama : deux hommes, un seul rêve », in *Esprit, Comment comprendre le monde qui vient,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://esprit.presse.fr/article/rainaud-nicolas/bob-dylan-barack-obama-deux-hommes-un-seul-reve-14708, (consulté le 30 août 2023).

RICHET, Thomas, 2024. « Mais que vient faire Bob Dylan sur X, royaume en pleine dérive d'Elon Musk ? » in *Télérama*, [Disponible en ligne]. Récupéré de Télérama - Actus et critiques culturelles en France et dans le monde, (consulté le 30 novembre 2024).

RICKS, Christopher. 2016. « Il s'agit de littérature, mais pas que », in *Libération.fr*, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.liberation.fr/debats/2016/10/18/il-s-agit-de-litterature-mais-pas-que_1522750/, (consulté le 28 juillet 2018).

ROLLASON, Christopher. 2022. **«** Greil Marcus. Musique folklorique : une biographie de Dylan en sept chansons. New Haven / Presses de l'Université de Yale/ 288 pages » in *The Dylan Review*, [Disponible en ligne]. Récupéré de CRITIQUE DE LA MUSIQUE FOLKLORIQUE : UNE BIOGRAPHIE DE DYLAN EN SEPT CHANSONS – The Dylan Review.

ROZIERES, Grégory. 2016. « Avant le prix Nobel de littérature 2016, Bob Dylan avait gagné 12 Grammy, un Oscar, un Golden Globe et un Pulitzer », in *Huffpost*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.huffingtonpost.fr/culture/article/avant-le-prix-nobel-de-litterature-2016-bob-dylan-avait-gagne-12-grammy-un-oscar-un-golden-globe-et-un-pulitzer_86552.html, (consulté le 30 août 2021).

SATTERFIELD, Matt. 2009. « Portrait of Bob Dylan as the Artist – Dylan and James Joyce», in *Leading is Absurd* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://leadingusabsurd.worldpress.com, (consulté le 20 février 2023).

SELF, Will. 2016. *«* Inutile de l'expliquer / Bob Dylan à la poursuite d'une légende », in *Le Monde.fr*, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.lemonde.fr/culture/article/2016/10/13/dylan-les-paroliers-de-son-calibre-ont-tout-bonnement-remplace-la-poesie_5013286_3246.html, (consulté le 14 juillet 2018).

SKORECKI, Louis. 2001. « Bob Dylan année soixante » in *Libération.fr*, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.liberation.fr/culture/2001/05/23/bob-dylan-annee-soixante_365529/ , (consulté le 16 mars 2020).

SING OUT!, «Broadside Magazine: The Issues (1-26) », in *Sing Out!,* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://singout.org/broadside/issues-p1/.

SOF/ HEYMAN. 2014. «Marcus, Greil, Ricks, Christopher, Wilentz, Sean, Matthew. [2005]: The Abiding Influence and Relevance of Bob Dykan to Music Culture and Politics » in SOF.HCH [Disponible en ligne]. Récupéré de https://sofheyman.org/media/videos/greil-marcus-christopher-ricks-and-sean-wilentz-on-bob-dylan-panel-highlight.

SOTINEL, Thomas. 2012. « À la porte du paradis : Bob Dylan sort vivant d'une tentative de Canonisation cathodique » in *Le Monde*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/10/18/musiques-a-la-porte-du-paradis-bob-dylan-sort-vivant-d-une-tentative-de-canonisation-cathodique_3894194_1819218.html, (consulté le 23 juin 2023).

SOTINEL, Thomas. 2015. « En un long discours, Bob Dylan revient à ses racines », in *Le Monde.fr,* [Disponible en ligne]. Récupéré de www.lemonde.fr/musiques/article/2015/02/09/en-un-long-discours-bob-dylan-revient-a-ses-racines_4573073_1654986.html, (consulté le 23 novembre 2022).

SOTO, Eva Blanca. 2012. « Tempest de Bob Dylan, fatal et fataliste » in *Toute la culture*, [Disponible en ligne]. Récupéré de www.toutelaculture.com/musique/tempest-de-bob-dylan-fatal-et-fataliste/, (consulté le 28 mai 2023).

SOUNES, Howard. 2021. « Tous les amis que j'ai eus sont partis. Sur les dernières années de Bob Dylan extrait de Down in the Highway in *Centre Littéraire,* [Disponible en ligne]. Récupéré de : « Tous les amis que j'ai eus sont partis. » Sur les dernières années de Bob Dylan ‹ Literary Hub (lithub.com), (consulté le 18 mai 2024).

SPECTOR, Stanley-J. 2012. « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », Tr.fr Alexandre Tanase, in *Volume ! La revue des musiques populaires 9 /02 /2012.* pp. 91 -105, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://doi.org/10.4000/volume.3284, (consulté le 10 octobre 2023).

SUN-TIMES WIRE, (dir.), 2007. « When Dylan Met Bankie » in *Chicago Sun Times*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://chicago.suntimes.com/news/2007/5/12/18591408/when-dylan-met-bankie, (consulté le 22 novembre 2023).

SUSSMAN, Sam.2025 [2021]. « The Silent Type-On (possibly) Being Bob Dylan's Son », in *Harper's Magazine*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://harpers.org/archive/2021/05/the-silent-type-on-possibly-being-bob-dylans-son/(consulté le 10 septembre 2025).

THE HOT PRESS NEWDESK. 1984. « On this day in 1984: Bob Dylan was joined on stage at Slane by Bono and Van Morrison", in *Hot Press* Vol 8 No 16 August 24 1984 On this day in 1984: Bob Dylan was joined on stage at Slane by Bono and Van Morrison | Hotpress (consulté le 22 mai 2025).

UCCIANI, Louis. 2004. « Et Bob Dylan a rêvé de saint Augustin » in *Cités 2004/-Presses Universitaires de France* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-cites-2004-3-page-55.htm, (consulté le 01 janvier 2024).

USSEGLIO, Philippe. 2020. « Vouloir traduire l'intraduisible : de l'interprétation à la traduction. Visions of Johanna de Bob Dylan "la cohérence réversible du monde" », in *La main de Thôt* [Disponible en ligne]. Récupéré de URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/840.

WILSON, Rob. 2019. « Tangled Up in Blue Poetics: Timothy Hampton Reads a Bob Dylan for the Ages » in *Los Angeles Review of Books*, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://lareviewofbooks.org/article/tangled-up-in-blue-poetics-timothy-hampton-reads-a-bob-dylan-for-the-ages/, (consulté le 20 avril 2022).

YAGODA, Ben. 2015. « Les temps changent vraiment : Bob Dylan chante Sinatra et rend hommage à une époque qu'il méprisait jadis » in *Slate.Fr,* Tr.fr Yann Champion, [Disponible en ligne]. Récupéré de Les temps changent vraiment: Bob Dylan chante Sinatra et rend hommage à une époque qu'il méprisait jadis | Slate.fr,(consulté le 20 avril 2023).

4.3 Webographie

4.3.1 Site officiel

DYLAN, Bob. 2018. *https://www.bobdylan.com*. Bulletin d'informations officiel sur l'activité du chanteur

4.3.2 Sites généralistes et biographiques

ANDERSEN, Karl Erik. 1994. https :// *www. expectingrain.com.* Références sur tout ce qui se dit, s'écrit sur le chanteur (c'est aussi un forum de discussion).

BAULDIE, John.1981-1997. *The Telegraph* Site Web sur le périodique et quinze livres liés à Dylan. https://www.expectingrain.com/dok/div/telegraph/default.htm

BORGAN, Johnny. 2000. *https://johnnyborgan.blog/*. Critiques d'albums. Analyse des performances en public depuis 2000.

GRAY, Mickael. 2006. *The Bob Dylan Encyclopedia* (A Blog 2006-2012**)**. *http://bobdylanencyclopedia.blogspot.com/* : Mickael Gray propose un blog depuis 2006 : *https :// Gray's Bob Dylan blog The Bob Dylan Encyclopedia.*

MURINO, Michele. 1990. *http://www.maggiesfarm.eu/news44.htm*. Site italien proposant des informations sur le chanteur.

POMAREDE, Michel. 2016. https :// *bobdylan-comewritersandcritics.com.* Site qui recense les documents écrits sur Bob Dylan jusqu'en 2021 (829 livres en anglais et 723 dans 36 autres langues).

4.3.3 Site sur les sessions d'enregistrement

BJÖRNER, Olof. 2010. Still on the Road *https://bjorner.com/bob.htm*

4.3.4 Site sur la musique de Bob Dylan (les grilles d'accords des différentes versions)

ØSTREM, Eyolf. 1995. *Dylan Chords: The Complet Chords and Lyric of Bob Dylan*, *https://dylanchords.com/*

4.3.5 Bob Dylan et la peinture

WESTART, Brian. 2016. *Exhibition of Bob Dylan paintings.* Brian West présente une collection de ses œuvres de Bob Dylan dans la nouvelle galerie éclectique Meander et Mooch de Newark https// :*Exhibition of Bob Dylan paintings – marking his Nobel Prize For Literature.*

4.3.6 Sites d'analyses et de recherches

ATTWOOD, Tony, UNTOLD DYLAN (coll.). 2013. *https://bob-dylan.org.uk/*. Site britannique qui propose des analyses approfondies sur l'œuvre dylanienne, ses influences.

BARKER, Derek, BARKER, Tracy.1985. *https://www.bobdylanisis.com/* La revue trimestrielle *Isis Magazine*, et fondée est consacrée à Bob Dylan : une revue dirigée par des fans pour des fans autour des rubriques actualités, critiques d'albums, DVD, disques pirates, interviews, photographies.

REDACTED FOR PRIVACY. 2004. *https://hisbobness.com* est une base de données. Le site se consacre aux recensements des chansons interprétées sur scène et aux enregistrements.

THE DYLAN REVIEW. 2019. Publié par Curfew Gull *https://thedylanreview.org/.* Articles de fond, plusieurs contributeurs, forum.

4.3.7 Sites sur les performances

HYDEN, Steven, Grant, Ian, LAFFER Evan. 2023. « Never Ending Stories: Bob Dylan & the Never Ending Tour»: *https:// Never Ending Stories: Bob Dylan & the Never Ending Tour on Apple Podcasts*. Les podcasts explorent les performances en direct de Bob Dylan, les coulisses de sa carrière et les moments marquants des différents tours.

MOSBRON, Egil, HALLGEIR.2015. *https://Alldylan.com* devenu https://borntolisten.com met en exergue les prestations sous forme de vidéos (avec des jugements critiques et conseils d'écoute).

PAGEL, Bill : *https://boblinks.com*. 1995. Site qui propose un journal complet des concerts et des setlists (une demi-heure après les concerts). Le site condense également des statistiques, les interviews, recense les fanzines et publications, renvoie à d'innombrables liens sur le site officiel de Dylan. Il propose un accès de plus 300 autres pages sur le sujet Dylan.

THE.BOB.DYLAN@BIGPOND.COM.2015. « The Bob Dylan Project », se présente comme juke-box de liens vers chaque version de chaque chanson interprétée ou écrite par Bob Dylan et des interprétations notables (Albums/ Bandes Sonores/Concerts) https// : Le projet Bob Dylan > Home (thebobdylanproject.com).

4.3.8 Site sur la traduction

GUILLEZ, François. 2000. Bob Dylan en français **:** traduction d'une bonne partie du répertoire et d'articles. Biographie ajournée et articles de fonds. https// :*Traduction des textes de Bob Dylan en français (bobdylan-fr.com)***.**

5. Sources écrites de presse

ACIN, Nikola. 2001. « Le bouleversant testament de Bob Dylan »*, Rock and Folk,* octobre 2001, p. 62-68.

ACIN, Nikola. 2005. « Masked and Anonymous »*, Rock and Folk,* mars 2005, p 43-45.

AUREL. 2025. « Bob Dylan et le peintre Face A », *Le Canard Enchainé*, 16/07/2025, p.5.

AUREL. 2025. « Bob Dylan et le peintre Face B », *Le Canard Enchainé*, 23/07/2025, p.5.

AMARIC, Jacques. 1966. « Bob Dylan, Joan Baez et leurs saints », *Le Monde*, 25/03/1966.

ARRP. 2015. « Bob Dylan, Behind the Shades », *ARRP The Magazine*, Février/Mars 2015,

ASSAYAS, Michka. 2001. « Bob Dylan l'aventure de Tarantula », *Les Inrockuptibles* p. 36.

AZOURY, Philippe. 2007. « Les variations Dylan/ I'm Not There Todd Hayne », *Libération,* 05/12/07, p.25-27.

BAHLOULI, Belkacem. 2023. « Live Bob Dylan sur la route du *Never Ending Tour* », *Rolling Stone Magazine n° 153*, 17/05/2023.

BARBOT, Philippe. 2012. « Talkin' New York », *Rolling Stone magazine*, octobre 2012, p.98.

BERNARD Émilien. 2015. **«** Bande de gratteurs ! Sur la route avec Bob Dylan », *Le Canard Enchainé,* 30/12/15.

BESSARD, Théo. 2023. « 3 000 fans de tous les âges pour voir Bob Dylan à Aix, *La Provence*, 28/06/23.

BIGOT, Yves. a. 1991. « Dylan prend le large », *Libération*, 11/03/1991, p. 32- 34.

BIGOT, Yves. b. GIRARD, Christophe, LEVY-WILLARD, Annette. 2017. « Bob Dylan au travers de ses chansons De Zimmerman à Dylan », Paris/Maison de la Poésie, *Akadem,* 15/06/17.

BIGOT, Yves. c. 2017. « Et Dylan accepta Jésus en son cœur », *Rolling Stone magazine*, novembre 2017, p. 65-67.

BISEAU, Grégoire, GHYS Clément, PERRIN, Dominique. 2023. « Le mystère Bob Dylan », *Le magazine du Monde,* 21/10/2023, p. 43-51.

BOURBOULON, François. 2022. « Au centre, Bob Dylan », *Les Échos Week-End,* 10/06/22, p 39-42.

BRINKLEY[1223], Douglas. a. 2009. « Bob Dylan's Late-Era, Old-Style American Individualism », *Rolling Stone magazine,* mai 2009, p. 57-62.

BRINKLEY, Douglas. b. 2020. Bob Dylan Has a Lot in his Mind », *New York Times,* 14/06/20.

BROWNE, David. 2018. « Le chef-d'œuvre accidentel de Bob Dylan », *Rolling Stone Magazine collector 37,* mai 2018, p. 32-37.

CASASNOVAS, Stéphanie (dir.). 2016. « Adorno et la critique de la musique populaire », Paris, *Rolling Stone magazine,* août 2016.

CASSAVETTI, Hugo. 1997. « Van Morrison. Le rock sans le roll, ne m'intéresse pas », *Télérama n° 2464,* avril 1997.

CHALUMEAU, Laurent. 1989. « Mercy beaucoup », *Rock and Folk*, septembre-octobre 1989, p. 57-59.

CHATAIN, Thierry. 1983. « Résurrection. *Infidels* », *Rock and Folk*, janvier-février 1983.

COPPOLA, Cédric. 2025. « Le fardeau de Bob Dylan, c'est son talent ! », La Provence, 29/01/2025, p. 28.

COROT, Jacques. 2010. « Six bonnes raisons d'aller voir Bob Dylan à Marseille », *La Provence*, 23/06/2010, p. 31.

CUESTA, Stan. 1997. « Critique de Time Out of Mind », *Rock and Folk*, octobre 1997.

DAVET, Stéphane. 1995. « Bob Dylan présente un double visage au Zénith », *Le Monde,* 26-27 mars 1995, p. 20.

DE CAUNES, Antoine. 2004. « Bob Dylan, 13 novembre, Zénith (Paris) », *Rock and Folk*, décembre 2004, p. 27.

DE OLIVEIRA, Victorine, « Bob Dylan, barde folk ou révolutionnaire ? », *Philosophie Magazine*, 08/02/2025.

DOYLE, Tom, Q, Planet Syndication (dir.). 2006. « Le jour où Bob Dylan a trahi l'acoustique », *Guitar Unplugged,* juin-juillet-août 2006, p. 32-40.

ELLEN, Mark (Edit). 1989. « Dylan, The Ever-Groving legend, *The Never Ending Tour,* World Exclusive Interview», *Q 39 Magazine,* décembre 1989.

EUDELINE, Patrick. a. 1997. « William Burroughs Man in Black », *Rock and Folk*, octobre 1997, p. 36-40.

[1223] Douglas Brinkley est historien de formation.

EUDELINE, Patrick, ACIN, Nikola, MANOEUVRE, Philippe, ORLANDINI, Alain, PALMER. b. 1997. « Bob Dylan le débat », *Rock and Folk*, janvier 1997, p 47-51.

EUDELINE, Patrick, UNGERMUTH. 1997. « Bob Dylan le dernier des insoumis », *Rock and Folk*, janvier 1997, p 66-77.

FERRÉ, José. 1981. Bob Dylan change de testament ». *Rock n.42*, juillet 1981, p. 34-41.

FLANAGAN, Bill. 2009. Bob Dylan raconte Dylan/ interview », Xroads, mai 2009.

FLÉOUTER, Claude. a. 1984. « Bob Dylan retrouvé », *Le Monde*, 03/07/84.

FLÉOUTER, Claude. b. 1987. « Bob Dylan à Bercy : Transition », *Le Monde*, 08/10/87, p. 31.

FLÉOUTER, Claude. c. 1990. « Dylan le magnifique », *Le Monde*, 31/01/1990, p. 19.

FONSECA, Georges (dir.). 2020. « Les secrets du blues », *Acoustic Guitar 1,* avril-mai 2020.

FRICKE, David. a. 1989. Dylan & the Dead », *Rolling Stone magazine,* février 1989.

FRICKE, David. b. 1990. Roger, Mc Guinn », *Rolling Stone magazine,* 23/08/90, p. 107-110.

GANDILLOT, Thierry, GENONE, Paola. 2006. « Dans la peau de Bob Dylan », *L'Express,* 24/08/2006.

GAYRAUD, Claude. 2001. « G comme Dylan, les relations ambiguës entre un fan et son idoles », *Midi Libre*, 24/01/2001.

GIBIER, Henri.2004. » Photographier Dylan », *Les Échos Week-End*, 04/11/2022, p. 62-67.

GILMORE, Mikal. a. 2012. Bob Dylan Unleashed, *Rolling Stone magazine*, 27/09/12.

GILMORE, Mikal. b. 2012. « Bob Dylan Rolling Stone interview », *Rolling Stone magazine,* octobre 2012, p. 25-32.

GORIN, François. a. 2005. « BioDylan », *Télérama*, 27 avril 2005, p.14-24.

GORIN, François. b. 2012. « De quel Bob Dylan parle-t-on ? », *Télérama*, 29/10/2012, p.40-44.

GORIN, François. c. 2022. « Bob Dylan, Socrate du rock'n'roll. Que vaut sa *Philosophie de la chanson* ?», *Télérama*, 14/11/22.

GORIN, François. d. 2023. « Cat Power : Envoutée par Dylan », *Télérama*, 08/11/23, p.24-25.

GOUVRION, Alain (dir.). 2023 a. « Bob Dylan poursuit son hommage au Grateful Dead », *Rolling Stone magazine*, 27/06/23.

GOUVRION, Alain (dir.). 2023 b. *«* Joan Baez parle de sa rupture avec Bob Dylan », *Rolling Stone magazine*, 12/10/23.

GOUVRION, Alain (dir.). 2023 c. « Bob Dylan sort en catimini un disque de 1973 », *Rolling Stone magazine*, 19/12/23.

GREENE, Andy. 2025. «Bob Dylan Honoré par le Berklee College of Music», *Rolling Stone magazine*, 05/11/2025.

HELMLINGER, Julien. 2014. « Les mémoires méticuleuses de Bob Dylan », *Les Univers du Livre, Actualité,* 26/05/14.

HILBURN, Robert. 1976. « Bowie: Now I'm A Businessman », *Melody Maker,* 28/02/76.

HIVERT, Anne- Françoise. 2016. « Les mots de Bob Dylan, l'émotion de Patti Smith », *Le Monde*, 13/12/2016, p. 18.

JULLIARD, Jean-François, « Un parfait inconnu », *Le Canard Enchainé*, 29/01/2025, p. 6.

KAGANSKI, Serge. a.1997. « Bob Dylan Interview exclusive : Interview 30 ans plus tard à Londres **»,** *Les Inrockuptibles* n° 122*,* octobre 1997.

KAGANSKI, Serge. b.1998. « Bob Dylan Live at the Royal Albert Hall-1966, L'Everest de la Dylanie », *Les Inrockuptibles,* octobre 1998, (cahier I-VII).

KOECHLIN, Philippe (dir.), Bob Dylan. 1990. *Rock and Folk*, février 1990.

LAMM, Olivier. 2016. « Bob Dylan. The Nobels They Are A-Changin' », *Libération,* 14/10/16, p 1-13.

L'AUTRE JOURNAL.1990. « John Trudell : Sur la piste des traités volés », *L'autre Journal n° 6*, novembre 1990.

LESPRIT, Bruno. a. 1997. « Dylan ressuscité », *Le Monde,* 03/10/97, p. 14.

LESPRIT, Bruno. b. 2001. « Bob Dylan, soixante ans et tout son talent », *Le Monde,* 20/09/01, p. 31.

LESPRIT, Bruno. c. 2017. « Mavis Staples, voix sacrée de la protestation », *Le Monde,* 28 décembre 2017, p. 16.

LESPRIT, Bruno. d. 2020. « L'Évangile selon Bob Dylan », *Le Monde,* 29/07/2020, p. 23.

LESPRIT, Bruno. e. 2022. « Bob Dylan connaît la chanson », *Le Monde,* 04/11/22, p. 22.

LESPRIT, Bruno. f. 2023. « Bob Dylan, l'éternelle énigme », *Le magazine du Monde,* 21/10/23.

LODER, Kurt. a. 1988. « 1968-1988 De l'été de l'amour à la décennie pourpre vu par Bob Dylan… », *Rolling Stone magazine,* janvier 1988.

LODER, Kurt. b.1988.« Bob Dylan **»**, *Rolling Stone magazine,* janvier 1988, p 57-58.

LORER, Éric. 2016. « Vents contraires, sur la twittosphère littéraire », *Le Monde,* 14/10/2016.

LOUPIEN, Serge. a. 1981. « Quand Dylan prend le rock par les cornes », *Libération,* 23 juin 1981, p. 34.

LOUPIEN, Serge. b. 1996. « Kris Kristofferson dans un roman : l'acteur fétiche de Peckinpah joue un écrivain dans le prochain Ivory », *Libération,* 02/04/96, p. 35.

LOUPIAS, Bernard. 2012. « *Tempest* par Bob Dylan, Columbia/Sony, le 10 septembre », *Le Nouvel Observateur n° 2496*, 06/09/12, p. 113-114.

MANDEL, Éric. 2016. « Yves Bigot : Bob Dylan est l'un des cinq plus grands artistes du XXe siècle, toutes catégories confondues », *Le Journal du Dimanche,* 14/10/16.

MARTOCIO, Angie, BROWNE, David, 2024. « Happy Traum, chanteur folk et collaborateur de Bob Dylan, est mort », *Rolling Stone magazine,* 20/07/24.

MÉDIONI, Gilles. 2013. « Pascal Comelade : Ma création autour de Bob Dylan relève de la Pataphysique », *L'Express,* 16 décembre 2013.

MINIMUN, Benjamin. 2013. « Dylan autour du monde », *Mondomix03,* novembre/décembre 2013, p. 27- 33.

MIRETTI, Stefania.1987. « Concerto di Bob Dylan a Torino 15 ottobre 1987 *»*, *La Stampa*, 16/10/87.

MOREAU, François. 2023. « Cat Power, Bob Dylan Revisited », *Les Inrockuptibles*, novembre 2023, p. 68-72.

MORTAIGNE, Véronique, 2005. « Yves Bigot, enfant du rock et de la télé », *Le Monde*, 03/03/2005.

MURPHY, Elliott. 1990. « Un américain à Paris : Le Picasso du rock'n'roll », *Rolling Stone magazine*, janvier 1990, p. 13.

NUC, Olivier, « Bob Dylan comme un jeune homme à la Seine musicale », *Le Figaro*, 25/10/24.

O'HAGAN, Sean. 1995. « Mister No. Van Morrison », *Les Inrockuptibles,* novembre 1995.

PARELES, Jon (dir.). 2011. « Les 70 plus grandes chansons de Bob Dylan », *Rolling Stone magazine,* juillet-août 2011, p. 52-75.

PERONA, Piero. 1987. « E' il re delle contraddizioni », *La Stampa,* octobre 1987.

PLOUGASTEL, Yann, SICLIER, Sylvain. 2016. « Bob Dylan acquiert ses lettres de Nobel », *Le Monde,* 14/10/2016, p. 17.

PLOUGASTEL, Yann. 2016. « Dylan à la lettre », *Le Monde*, 22 octobre 2016, p. 8.

PRIDEAUX, André. 2021. « Au-delà de l'horizon : Bob Dylan à 80 ans – Réflexion d'un fan ». *TGC The Gospel Coalition,* 24/05/2021.

PROSE, Francine. 2026. « Bob Dylan and the Beatles: When the Fab Four Became the Fab Five », *The New York Times*, 14/04/2026.

REMOND, Bob.1991. « L'autre face de Bob Dylan », *Télérama*, avril 1991, p. 24-26.

ROLLING STONE. 2024. « Bob Dylan a glissé une scène complètement fausse dans son *biopic* », *Rolling Stone magazine*, 23/11/24.

SABATIER, Benoît. 2010. « Bob Dylan, comme s'il avait la mort aux trousses », *Rock and Folk,* août 2010.

SALVATORI, Olivier.1981. « David Oppenheim : j'aurais pu kidnapper Dylan *», Libération,* 23/06/81, p. 35.

SCHIDLER, Lola. 2017. « "*Times Are Changing":* Jean-Claude Gallotta fête Bob Dylan », *La Croix,* 23/10/17.

SICLIER, Sylvain. a. 2003. « Les explorations musicales de Bob Dylan dans leur intégrité sur le format SACD », *Le Monde,* 17/11/03.

SICLIER, Sylvain. b. 2014. « Bob Dylan entrouvre son garage », *Le Monde,* 14/10/14, p. 20.

SICLIER, Sylvain. c. 2024. « Bob Dylan comme un jeune homme à la Seine musicale », *Le Monde*, 25/10/24.

SISARIO, Ben. 2016. « Bob Dylan' Secret Archives », *The New York Times*, 02/03/2016.

SKORESKI, Louis. 2001. « Bob Dylan, année soixante », *Libération,* 23/05/2001.

SOTINEL, Thomas. 2019. « Scorsese illumine les labyrinthes de Dylan », *Le Monde,* 17/06/19, p. 17.

SOTINEL, Thomas. 2022. « À la porte du paradis : Bob Dylan sort d'une tentative de canonisation cathodique », *Le Monde,* 18/10/22.

SOURD, Patrick. 2017. « *Comme une pierre qui*…, une affaire qui roule pour Marie Rémond et Sébastien Pouderoux », *Les Inrockuptibles,* 30/05/17.

STANLEY, Tim. 2016. « Bob Dylan mérite-t-il le Nobel de Littérature », *Courrier International n° 1355 20/26*, octobre 2016.

SUPERTINO, Gaétan. 2024. « La foi des chrétiens évangélique pour l'État Hébreu », *Le Monde*, 19/03/2024.

TANDY, Éric. 2008. « Bob Dylan en roue libre », *Rolling Stone magazine*, novembre 2008, p. 68-74.

TONNEAU François. 2006. « Bob Dylan descendu des cieux », *La Provence,* 14/07/2006.

TEMOIGNAGES CHRETIENS. 2001. « Bob Dylan : où sont les Fans ? », *Revue témoignages Chrétiens* 2978, 9 janvier 2001.

THIELLEMENT, Pacôme. 2010. « Bob Dylan Christmas in The Heart », *Rock and Folk,* janvier 2010.

THIELLEMENT, Pacôme. 2011. « Le temps est proche : les apocalypses de Bob Dylan », *Rock and Folk,* mars 2011, p. 58-65.

TILLET, Victor. 2024. « L'interview : Cat Power » *La Provence*, 30/06/2024, p. 27.

TRAUM, Happy. 1969. « Le chant du cygne de la musique folklorique **»,** *Rolling Stone magazine*, 17/05/69.

VASSAL, Jacques. a.1985. « Bob Dylan Empire Burlesque », *Rock and Folk,* juillet 1985.

VASSAL, Jacques. b. 1987. « Bob Dylan and Co : Frustration », *Rock and Folk,* novembre 1987.

WAIS, Alain. 1978. « Bob Dylan au Pavillon de Paris », *Le Monde,* 05/07/78.

WENNER, Jann. S. 2011 [2007]. *Bob Dylan Hits the Big Themes, From Religion to the Atomic Age*, Rolling Stone *magazine*, 11/05/11.

WINDOLF, Jim.2026. «What Were Bob Dylan and John Lennon Really Saying in the Back of That Limo? », *New York Times,* 05/04/2026.

6. Sources partititographiques

DYLAN, Bob.1965. *Bob Dylan Song Book 1962-1965,* New York, M. Witmark and Sons.

DYLAN, Bob. 1979. *Slow Train Coming,* New York, Special Rider Music.

DYLAN, Bob. 1981. *Shot of Love,* New-York, Special Rider Music.

DYLAN, Bob. 1986. *Bob Dylan Knocked Out Loaded,* Burbank, Warner Bros Publication Inc.

DYLAN, Bob.2006. *The Little Black Song Book,* Londres*,* Music Sales/Omnibus Press.

SILVERMAN, Jerry. 1966. *Bob Dylan Blonde on Blonde*, Londres, Big Ben Music Limited.

7. Filmographie : documentaires, Sources audiovisuelles, vidéos promotionnelles

7.1 Bob Dylan en concert : capture des performances *live*

ARMSTRONG, Gillian. 1986. *Bob Dylan with Tom Petty: Hard to Handle*, New York, HBO/IMBdPro.

DYLAN, Bob. 1976. *Rolling Thunder Revue 1975-1976 Full Concert*, Video HD - Hard Rain TV Special, Broadcast/Daily Motion.

GALLEN, Joel.1999. *Eric Clapton and Friends in Concert*, Los Angeles, Warner Bros Records, (Duos sur *Don't Think Twice, It's All Right et Not Dark Yet*).

HOLLINGWORTH, Tony. 1994. *The Great Music Experience: Nara, Japan*, Unesco et United Nations/IMDb Pro (*I Shall Be Released, Rings Them Bells, A Hard Rain's A-Gonna Fall*).

HOLLINGWORTH, Tony. 2007 [1991]. *Expo'92 Guitars Legends*, Londres, Label Iron Made in UK, 2007. *All Along the Watchtower, Boots of Spanish Leather, Across the Borderline* (Ry Cooder, John Hiatt, Jim Dickinson), Answer me (Bob Hilliard, Carl Sigman), *Shake, Rattle and Roll* (Big Joe Turner and His Blues Kings), *I Can't Turn You Loose* (Otis Redding).

LAGE, Milton. 1995. *Unplugged*, Columbia Music Video, New York, MTV Unplugged.

SCARZA, Vincent. 1985. *Live Aid 1985,* Londres, British Broadcasting Corporation et New York, American, Broadcasting Company FD, (*When the Ship Comes In, Blowin' in the Wind, Ballad of Hollis Brown*).

SCORSESE, Martin. 1978 [1976]. *The Last Waltz,* Winterland *Ballroom San Francisco*, Los Angeles, United Artists.

SWIMMER, Saul. 1972. *Georges Harrison and Friends, Concert for Bangladesh*, Burbank, DVD Warner Bros.

TAYLOR, Gavin. 1993. *Bob Dylan, The 30th Anniversary Concert Celebration*, New York, Sony/Columbia Video.

7.2 Documentaires et films rock divers

BOROFSKY B. Michael (dir.). 2007. *The Best of Johnny Cash TV Show 1969-1971,* New York, Reverse Angle Productions for Sony, 2 DVD, (Duo sur *I Threw it All Away, Girl of the North Country*).

BROLIN, Josh, DAMON, Matt, ZINN, Howard, MOORE, Chris, ARNOVE, Anthony. 2009. *The People Speak History Channel documentary* and *Soundtrack*, New York, The History Channel, (*Do Re Mi* de Woody Guthrie avec Ry Cooder et Van Dyke Parks).

BLUEMEL, James, RALFE, Oliver. 2012. *The Ballad of A.J WEBERMAN,* Indie Wire, format PAL.

CANFIELD, Nick, LOVELACE, Paul. 2024. *Blank, Mitch, The Reverend (Short 2024)*, Amazon.com. inc, IMDbPro.

CONDEMINE, Julien. 2021. *Comme une pierre qui roule 1965 en studio avec Bob Dylan*, (Spectacle de la troupe de la Comédie Française à partir du livre de Greil Marcus *Like a Rolling Stone. Bob Dylan à la croisée des chemins,* 2005), Paris, Arte Concert.

CRISMAN, Stephen. 2000. *The American Troubadour, Biography*, New York, A and E Home Video.

DUKE, Daryl, 1964. *Studios de télévision de la CBC à Toronto, Ontario, Canada, pour l'émission « Quest ».* [Disponible en ligne]. Récupéré de Bob Dylan - Restless Farewell (LIVE FOOTAGE 1964) (youtube.com), le 1er février 1964.

DYLAN, Bob, ALK, Howard, PENNEBAKER, D.A (Éd supp). 1972. *Eat the Document*[1224], New York, ABC Television Stage 67, Distribution Pennebaker (Add Ed).

[1224] *Eat the Document. Premier* titre choisi: *Something is Happening Here.*

DYLAN, Bob. 1978. *Renaldo and Clara,* Minneapolis, Circuits Films (introuvable).

ELFSTROM, Robert (dir.).1969 [1968]. *Johnny Cash, the Man and His Music* New York, WNET, (Duo *One Too Many Mornings*).

GILBERT, Joel, JONES, Mickey. 2004. *World Tour 1966: The Home Movies,* Thousand Oaks, Tour Home Movies.

GOLDBERG Mickael. 2001. *Folk Songs and More Songs! New York, Westinghouse Broadcasting Compagny, concert du 4 mars 1963, diffusé en mai 1963*, Scorpio Video Archives, (*Ballad of Hollis Brown, Blowin' in the Wind, Man of Constant Sorrow* [figure sur *Bob Dylan: The Genuine Telecasts 1963-2002])*,

HALL, Mark. 2001. *The Band Authorized Video Biography*, New York, ABC Video.

HAR'EL, Alma, LEGGETT. Cristopher. 2021. *Shadow Kingdom: The Early Songs of Bob Dylan*, Cupertino, Veeps /Apple tv+.

HODGERS, Jonathan.2024. *Dylan on* Film *The Intersection of Music and Visuals*, Londres, Routledge.

LEBEAU, Jennifer, KANTOR, Ron (original concert footage), SANTE, Luc (sermons written). 2017. *Trouble No More*, New York, A Musical Film Columbia, IMDb Pro.

LERNER Murray (dir.).2008. *The Other Side of the Mirror- Live at the Newport Folk Festival* 1963-1965, New York, Columbia Music Video.

LEVY, Jacques. 2004. *Beyond Rolling Thunder - A Jacques Levy Story/Documentary covering 1975 and 1976.*Youtube Prismfilm1. [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Hs_NRbODKtM.

LEVY, Jacques. 2013. *Beyond Rolling Thunder*, A Jacques Levy Story, Youtube/ Prismfilm.

JONES, Evan, SAVILLE, Philip. 1963. *Madhouse on Castle Street in Sunday Night Play*, Londres, BBC Television.

MANGOLD James.2024. *A Complete Unknown,* États-Unis, Range Media Partners/ Veritas Entertainment Group/ The Picture Compagny.

NAVASKY, Miri, O' BOYLE, Maeve, O' CONNOR, Karen. 2023. *Joan Baez I Am a Noise,* New York, Magnolia Pictures.

N'GUYEN, Bao. 2024.*The Greatest Night in Pop*, Los Gatos (Californie), Netflix.

PENNEBAKER, D.A. 1967. *Bob Dylan Don't Look Back*, New York, Leacok- Pennebaker Inc.

SCORSESE, Martin, COPPOLA, Francis, ALLEN, Woody. 1989. *New York Stories,* Burbank (CA), Warner Bros.

SCORSESE, Martin. 2005. *Bob Dylan, No Direction Home [1961-1996]*, 2 DVD, Los Angeles, Paramount.

SCORSESE, Martin. 2021 [1975]. *Rolling Thunder Revue – A Bob Dylan Story,* New York, Criterion.

SMEATON, Bob. 2013 [2022]. *Jimi Hendrix*: *Hear My Train a Comin*', New York, American Masters, Arte.

STONE, Peter.1978. *The Peter Stone Brown Archive: Bob Dylan's Rundown Studios and Renaldo and Clara: We Better Talk this Over,* Chaine Youtube @Peterstonebrownarchives, [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/@Peterstonebrownarchives

SYKES, Christopher. 1987. *Omnibus-Getting to Dylan*, Londres, BBC Omnibus Film.

TRAVELLING WILBURYS. 2007. *The Travelling Wilburys Collection 1987-1990,* DVD Prod. Otis Wilbury et Nelson Wilbury (Jeff Lynne et Georges Harrison) Wilbury Record Co/ Burbank, Rhino Entertainment.

TSAKIRIS, Peter. 2004. *Willie Nelson and Friend: Outlaws and Angels* (Duo sur *You Win Again*), New York, Eagle Rock Entertainment.

WALL, Anthony. 1991. *Van Morrison: One Irish* Rover, Londres, BBC2 Arena, Broadcast.

WARTON, Mary. 2009. *Joan Baez, How Sweet the Sound,* New York, PBS American Masters.

WHARTON, Mary, FLANAGAN, Bill, FARREL, Chris (prod.).2024 [2020]. *Jimmy Carter – Le président rock' n'roll,* New York, Not Just Peanuts LLC, CNN/Arte tv https://relix.com/articles/detail/jimmy-carter-the-rock-roll-president/.

7.3 Le cinéma : rôles et apparitions, créations de Bandes Originales ou films centrés sur le personnage

CHARLES Larry. 2003. *Masked and Anonymous,* Londres*,* British Brocasting Corporation.

CLAPSADLE, Robert. 1999. *Paradise Cove,* San Francisco, Paradis Cove Production, (Apparition, rôle de chauffeur).

COEN, Joel et Ethan. 2013. *Inside Llewyn Davis*, Minneapolis/ Boulogne-Billancourt/New York, Mike Zoss Productions, Scott Rudin Productions et Studio Canal.

DAHAN, Olivier. 2010. *My Own Love Song* (composition de la colonne sonore), Paris, Légende Films Production.

GARRETT, Pat. 2008. *La Véritable Histoire de Billy the Kid,* Tr.fr Estelle Henry-Bossonney Toulouse, Anacharsis.

HANSON, Curtis. 2000*. Wonder Boys* (pour la chanson thème *Things Have Changed/* Golden Globe et Oscar de la Meilleure chanson)*,* New York, Columbia/Sony Music.

HAYNES, Todd. 2017. *I'm Not There*, New York Los Angeles, the Weinstein Company, Paramount Pictures.

HOPPER, Dennis. 1969. *Easy Rider*, Palisades (CA) The Pando Company/ Raybert Production.

HOPPER, Dennis. 2012. *Backtrack A.K.A Catchfire,* Chicago, Vestron Pictures.

MANGOLD, James. 2024. *The Complete Unknow* (*biopic*), États-Unis, Range Media Partners, Veritas Entertainment, The Picture Company.

McNAMARA, Sean, 2024. *Reagan,* États-Unis, MJM Entertainment.

MARQUAND, Richard. 1987. *Hearts of Fire,* Burbank, Warner Bros Home Video.

PECKINPAH, Sam. 1973. *Pat Garrett and Billy the Kid,* Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer.

ROBBINS, Tim. 1992. *Bob Roberts,* Los Angeles, Paramount Pictures.

SHERIDAN, Jim. 1993. *Au nom du Père*, New York, Universal Pictures.

7.4 Émissions de radio et de télévision

ASSAYAS, Michka. 2021 a. *Very Good Trip, Bob Dylan, 9 épisodes* [Émission de radio]. France Inter, Mogol (Réalisation), Very Good Trip : Bob Dylan : podcast et émission en replay | France Inter (radiofrance.fr).

ASSAYAS, Michka. 2021 b. *Very Good Trip, Bob Dylan, Neil Young, Joni Mitchell* [Émission de radio]. France Inter, Mogol (Réalisation), Bob Dylan, Neil Young, Joni Mitchell et les autres : éternelle actualité des classiques retrouvés | France Inter.

ASSAYAS, Michka. 2024. *Very Good Trip, Peter, Paul and Mary. Premiers ambassadeurs de Bob Dylan* [Émission de radio]. France Inter, Mogol (Réalisation), https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/very-good-trip/very-good-trip-du-mercredi-15-janvier-2025-6772069.

CHERMAYEFF, Maro (Prod.), LE GOFF, Christine, PIERI, Romain (Prod.) *Série documentaire en 5 épisodes : Soundbreaking, la grande aventure de la musique enregistrée,* Arte France DVD, Soundbreaking, la grande aventure de la musique enregistré - Bing.

CONQUET, Matthieu. 2018. *Trois chansons et autant d'Amériques avec Greil Marcus,* [Émission de radio]. France Culture, Continent Musiques, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/actualite-continent-musiques.

DE CAUNES, Antoine.1984. *Bob Dylan interviewé par Antoine de Caunes*, [Émission de télévision]. Archives INA, https:// www. ina.fr (consulté le 15 septembre 2025).

ENGEL, Laurence. 2020. *Entendre le théâtre,* Podcast, Paris, Bibliothèque nationale de France. [Émission de radio]. https://classes.bnf.fr/echo/.

FICAT, Charles (Présentation), FEIGNIER Denis, LOGETTE Lucien. 2022. *Philosophie de la chanson moderne selon Bob Dylan ?* [Émission de radio]. Fréquence protestante, Philosophie de la chanson moderne selon Bob Dylan - Fréquence Protestante (frequenceprotestante.com).

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu. 2015. *Les aventuriers des sons perdus : Alan Lomax, Père fondateur du Global Juke-Box (1/4)* [Émission de radio]. France Culture, www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/Culture-musique/les-aventuriers-des-sons-perdus-Alan-Lomax-père-fondateur-du-global-juke-box-1-4-4461169.

GORODETSKY, Eddie, ARMSTRONG, Roger, ROSEN, Jeff. Seasons 2008-2010. *Theme Time Radio Hour with your Host Bob Dylan*, Letchworth Garden City, Ace Records Production.

GORODETSKY, Eddie, ARMSTRONG, Roger, ROSEN, Jeff. 2020. *Theme Time Radio Hour with your Host Bob Dylan* : Whiskey, Letchworth Garden City, Ace Records Production.

LAGIER, Luc, MICHAUX, Jean Stéphane. 2021. *Blow Up, Bob Dylan au cinéma*, Arte France https://www.arte.tv/fr/videos/100210-038-A/blow-up-bob-dylan-au-cinema/

LERNER, Murray, 1967. *Festival (1967): Folkmusic 1963-1966*, Seatle, IMDb.

MAGAZINO MUSICA, 2020. *Franco Fabbri presenta "Non è musica leggera",* [Disponible en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=H8kjRpYVhA4&ab_channel=MagazzinoMusica

MARSH, James. 1993. *Tales of Rock and Roll: Highway 61 Revisited 4 épisodes*, [Émission de télévision]. Royaume Uni Londres, Arena BBC www.youtube.com/watch?v=8M_w6Bz5rqM.

REBEIHI, Ali. 2025. *Le plaisir d'écouter Bob Dylan*, Grand Bien vous fasse, [Émission de radio]. France Inter, Claire Destacamp (Réalisation).

SIMON, Mary (Collaboration), MASSON, Blandine (Coord.). 2016. *Comment Robert Zimmerman inventa Bob Dylan par François Bon, in Le Feuilleton* [Émission de radio]. France Culture, https ://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-comment-robert-zimmerman-inventa-bob-dylan-par-françois-bon.

WEBER, Alain, VIET, François. 2022 [1989]. « *No Direction Home* : les visions de Bob Dylan entre nomadisme et errance poétique », in *"Le rythme et la raison, une série consacrée à Bob Dylan, intitulée Les visions de Bob Dylan"* ? [Émission de radio]. France Culture, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/bob-dylan-je-pense-que-l-on-ne-s-arrete-nulle-part-il-n-y-a-aucun-endroit-ou-s-arreter-chaque-fois-que-vous-atteignez-un-plateau-il-faut-atteindre-le-suivant-9921529.

8. Entretiens (avec témoins directs ou personnes analysant l'œuvre de Dylan)

Entretien avec Paolo Fresu, décembre 2018, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Robert Martin, décembre 2018 et avril 2019, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Patrick Burgan, 12 avril 2019, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Alain Weber, 25 novembre 2019, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Freddy Koella, 27 février 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Gilles Farcet, 24 mai 2021, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Elliott Murphy, *The Voice of Bob Elliott Murphy*, 29 septembre 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Hugues Aufray, 28 août 2020, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Jonathan Pontier, 17 juin 2022, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Jean- Jacques Astruc, 17 juin 2022, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Alessandro Bosetti, 8 janvier 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Georges Nounou, 18 février 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Erik Truffaz, 20 février 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Marcello Giulliani, 2 mars 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Tom Bierton, 6 avril 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Pascal Comelade, 11 juillet 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Jean- Claude Gallotta, 13 juillet 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Antoine, 27 août 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Bruno Geneste, 17 septembre 2024, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Entretien avec Sebastien Llinares, 06 septembre 2025, propos recueillis par Philippe Usseglio.

Échange mail avec Steve Shehan, automne 2025.

Échange mail avec Jeff Rosen, 24 octobre 2025.

Index général

A

A Complete Unknown 94, 104, 105, 236, 622
A Hard Rain's A-Gonna Fall 62, 80, 118, 150, 184, 212, 248, 289, 306, 317, 319, 341, 380, 477, 480, 506, 552, 620
À l'Ouest rien de nouveau 193, 585
A Simple Twist of Fate 207
ABITBOL, Jean : 19, 102, 314, 428
ADORNO, Theodor W. : 74, 83, 614
Advice for Geraldine on Her Miscellaneous Birthday 143
Album
"Love And Theft" 183
All Along the Watchtower 120, 158, 204, 317, 360, 442, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 473, 477, 478, 482, 483, 550, 620
AMBLARD, Jacques : 0, 6, 9, 11, 23, 28, 72, 309, 310, 316, 340, 399
Another Side of Bob Dylan 13, 146, 147, 154, 159, 168, 173, 182, 204, 248, 271, 286, 317, 319, 328, 427, 442, 454, 457, 458, 493, 550, 576, 579, 587
ANTOINE 14, 171, 198, 263, 288, 576, 600, 601, 615, 626
AUFRAY, Hugues : 14, 186, 208, 209, 347, 486, 489, 576, 626
AUSLANDER, Philip : 32, 36, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 107, 109, 139, 164, 189, 269, 285, 312, 315, 398, 402, 437, 602

B

BAEZ, Joan : 96, 98, 107, 149, 150, 162, 191, 194, 198, 199, 207, 208, 213, 220, 263, 279, 281, 285, 343, 392, 411, 413, 433, 448, 459, 469, 472, 487, 492, 497, 506, 573, 579, 581, 588, 613, 616, 622, 623
Ballad of a Thin Man 117, 288, 294, 317, 442, 448, 451, 453, 459, 465, 466, 467, 468, 469, 480, 483, 550
Ballad of Hollis Brown 45, 107, 121, 247, 304, 311, 317, 442, 453, 455, 456, 457, 460, 465, 466, 467, 468, 469, 620, 621
Band of the Hand 162, 477
Basement Tapes 13, 45, 72, 78, 110, 119, 147, 154, 158, 165, 169, 173, 176, 182, 184, 204, 207, 213, 223, 243, 290, 316, 317, 319, 320, 379, 404, 413, 439, 443, 454, 458, 461, 475, 482, 492, 552, 569, 570, 582
Beat 78, 88, 144, 145, 153, 154, 190, 210, 212, 252, 258, 259, 310, 312, 315, 344, 392, 409, 579, 581, 598
Before the Flood 122, 292, 335, 410, 413, 451, 454, 467, 468, 469
BELAFONTE, Harry : 104, 155, 469
BERTONCELLI, Riccardo : 268
BIGOT, Yves : 10, 12, 13, 20, 33, 74, 98, 105, 126, 142, 143, 147, 158, 164, 167, 177, 186, 193, 202, 203, 205, 211, 213, 226, 230, 240, 242, 246, 264, 304, 313, 341, 342, 344, 349, 360, 361, 364, 369, 370, 379, 380, 387, 404, 438, 446, 447, 459, 472, 488, 489, 492, 497, 506, 583, 617
Biograph 99, 166, 194, 314, 320, 321, 322, 323, 426, 454, 581
Black Diamond Bay 169, 320, 444
Black Nationalist Party 252
Black Rider 327, 329, 447
BLOCH, Ersnt : 77, 79, 87, 88, 592
Blonde on Blonde 28, 53, 70, 146, 147, 153, 154, 211, 234, 252, 287, 314, 317, 319, 328, 333, 336, 384, 385, 425, 442, 454, 458, 487, 550, 551, 552, 568, 576, 579, 620
Blood on the Tracks 14, 23, 69, 110, 111, 144, 151, 161, 162, 170, 193, 201, 206, 216, 267, 272, 320, 328, 443, 454, 458, 550, 551, 582
Blowin' in the Wind 4, 5, 33, 87, 101, 108, 121, 247, 251, 305, 317, 319, 329, 331, 332, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 377, 396, 406, 407, 409, 410, 414, 415, 416, 417, 432, 448, 455, 467, 468, 469, 472, 477, 479, 481, 495, 496, 506, 550, 571, 606, 620, 621
Bob Dylan at Budokan 11, 335, 411, 451, 502
*BobCat*s 289, 291
BON, François : 45, 143, 149, 175, 186, 199, 211, 216, 220, 221, 270, 273, 285, 288, 290, 299, 312, 313, 341, 360, 361, 362, 378, 488, 625
BONI, Claude-Angèle : 14, 105, 197, 605
BONO : 105, 367, 372, 391, 472, 473, 480, 481, 587, 591, 611

Bootleg 128, 148, 155, 166, 168, 173, 174, 185, 215, 223, 244, 245, 247, 249, 250, 266, 280, 287, 288, 289, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 335, 336, 339, 351, 379, 393, 411, 413, 415, 425, 429, 453, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 479, 484, 497, 498, 500, 501, 581, 582
Born Again 87, 123, 164, 167, 178, 198, 200, 254, 332, 333, 367, 488
BOSETTI, Alessandro : 14, 351, 571, 626
BOWIE, David : 55, 156, 208, 262, 264, 316, 375, 528, 573, 616
Bringing It All Back Home 22, 69, 119, 120, 126, 146, 147, 153, 161, 168, 181, 244, 251, 258, 287, 314, 317, 328, 361, 421, 429, 442, 454, 458, 550, 551, 552, 579
Broadside 211, 249, 261, 346, 469, 470, 480, 483, 484, 581
Bronswille Girl 172
BURGAN, Patrick : 14, 103, 626
BURROUGHS, William : 44, 191, 609, 615

C

CALVET, Louis-Jean : 15, 27, 32, 36, 50, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 112, 113, 116, 189, 203, 345, 357, 363, 398, 399, 407, 430
Caribbean Wind 80, 164, 166, 314, 316, 320, 341, 454, 580
CARRERA, Alessandro : 15, 34, 60, 62, 98, 115, 132, 140, 194, 197, 198, 199, 227, 230, 231, 250, 254, 258, 259, 265, 268, 269, 270, 275, 277, 278, 308, 337, 341, 344, 360, 363, 368, 373, 374, 379, 381, 387, 390, 392, 409, 429
CARTER, Rubin : 104, 159, 161, 186, 229, 233, 242, 254, 255, 258, 271, 312, 345, 346, 368, 452, 462, 472, 475, 484, 494, 623
CARUSO, Enrico : 159, 268, 568
CASH, Johnny : 147, 157, 160, 180, 211, 278, 290, 443, 452, 461, 463, 474, 475, 483, 500, 621
CHAUVIER, Eric : 24
Chimes of Freedom 14, 154, 177, 306, 316, 317, 442, 457, 474, 481, 485, 590
Chroniques Volume 1 264, 268, 274
Chroniques, Volume 1 24, 31, 34, 122, 123, 124, 133, 134, 143, 144, 154, 155, 156, 158, 160, 170, 171, 176, 183, 191, 200, 203, 206, 221, 239, 273, 280, 290, 292, 334, 345, 476, 508, 576
Civil Rights Act 249, 251, 252
CLAPTON, Eric : 163, 199, 311, 320, 321, 322, 452, 471, 620
Clean Cut Kid 151, 162, 320, 424, 445, 463, 477
COHN, Nik : 210, 359
COMELADE, Pascal : 14, 492, 574, 575, 617, 626
CONRAD, Joseph : 169, 530
Convenant Woman 272
COTT, Jonathan : 61, 62, 72, 114, 158, 159, 174, 189, 224, 225, 243, 272, 303, 308, 313, 315, 345, 346, 358, 368, 377, 384, 389

D

Dadaïsme 94
DALLA, Lucio : 590
David Bromberg Sessions 129, 482
DAVIDSON, Marc, FISHEL, Parker : 9, 16, 21, 27, 28, 80, 88, 113, 116, 126, 127, 128, 132, 139, 141, 142, 144, 146, 153, 155, 157, 158, 159, 166, 169, 170, 172, 178, 179, 182, 185, 188, 190, 191, 237, 239, 252, 257, 258, 259, 261, 293, 303, 306, 313, 314, 339, 346, 362, 390, 405, 406
DE GREGORI, Francesco : 14, 374, 455, 577
Dear Landlord 174, 319, 329, 382, 442, 454
Dé-coïncidence 3, 136, 434
DECOUT, Maxime : 49, 73, 74, 109, 603
DELEUZE, Gilles : 11, 61, 343, 435, 438, 609
DERRIDA, Jacques : 58
Désinterlocution 24
Desire 21, 153, 160, 161, 169, 170, 181, 187, 194, 216, 320, 328, 444, 458, 581
Desolation Row 149, 169, 258, 306, 318, 442, 452, 459, 462, 480, 481, 483, 551, 577, 608
DIDEROT, Denis : 23, 59
DISTER, Alain : 78, 593
Dixie 177, 451, 455, 473
Don't Look Back 151, 172, 233, 398, 605, 622
Don't Think Twice, It's All Right 306, 317, 382, 448, 466, 467, 468, 469, 550, 620

Dont' Me Be Misunderstood 19
Down in the Groove 124, 126, 175, 187, 320, 445
Drug Song 392
DUANE, Eddy : 126, 194, 209, 486
DUBROCA, Louis : 28, 399
DUCRAY, François : 138, 199, 220, 221, 271, 373, 384
Duquesne Whistle 126, 326, 446
Dylan (1973) 316
Dylan and The Dead 126, 422

E

ECO, Umberto : 32, 37, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 108, 109, 133, 305, 313, 390, 404, 407, 432, 602, 603
EISENHOWER, DWIGHT D. : 45, 248, 511, 515, 543
ELLINGTON, Duke : 98, 311, 346, 347
ELLIOTT, Jack : 14, 207, 234, 344, 470, 472, 523, 547, 567, 592, 618, 626
Empire Burlesque 124, 156, 170, 172, 182, 292, 314, 320, 424, 444, 458, 619
En Route vers la Gloire 340
EPSTEIN, Daniel Epstein : 100, 219
Erwartungshorizont 82
EVERS, Medgar : 250, 258, 368
Everything is Broken 313, 324, 325, 450
Experiment Ensam 135, 493

F

FABBRI, Franco : 32, 36, 43, 45, 46, 47, 48, 109, 110, 315, 339, 625
FAITHFULL, Marianne : 175, 183, 207, 347, 586
False Prophet 181, 326, 447
FARCET, Gilles : 14, 388, 392, 626
FARINA, Richard : 190, 191, 213, 220, 588
Farm Aid 117, 129, 163, 258, 477, 506
Father of Night 160, 321, 323, 379, 443, 464
FAULK, Henry : 107, 247, 283, 335, 413
FERLINGHETTI, Lawrence : 253, 259, 581
FERRE', Léo : 34, 67, 199, 597, 608
Festival de l'île de Wight 99, 159, 430
FLOYD, George : 256, 364, 473
FOSTER, Stephen : 45, 46, 110, 445
Fox Warner Theater 281
FRITH, Simon : 32, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 48, 50, 54, 107, 109, 110, 111
FROST, Jack : 22, 23, 126, 143, 150, 171, 177, 178, 179, 180, 183, 187, 314, 327, 420, 423, 445, 446, 447, 543

G

GALLOTTA, Jean-Calude : 14, 492, 575, 576, 618, 626
Garbologie 216
GARCIA, Jerry : 126, 130, 170, 236, 335, 419, 422, 423, 426, 451, 455, 473, 482
George Jackson 21, 161, 242, 253, 258, 368, 449, 453
Gerde's Folk City 285, 346, 361
GILL, Andy : 114, 203, 206, 226, 343, 344, 349, 350, 360, 393, 474, 523
GINSBERG, Allen : 10, 11, 27, 77, 91, 141, 142, 154, 155, 162, 181, 194, 198, 205, 206, 212, 214, 236, 239, 248, 253, 259, 260, 349, 381, 461, 471, 472, 482, 488, 506, 573, 586, 598
Girl from the North Country 99, 317, 341, 441, 443, 451, 452, 456, 457, 460, 463, 464, 465, 493, 551
God Knows 313, 324, 325, 445, 460, 483
GOLDMANN, Lucien : 32, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 96
Gonna Change My Way of Thinking 165, 184, 320, 373, 444, 462
Good As I Been to You 129, 182, 274, 278, 317, 445
GOODMAN, Benny : 142, 211, 281, 471
GORIN, François : 221

Gotta Serve Somebody 4, 5, 33, 69, 87, 121, 141, 164, 165, 168, 181, 184, 200, 238, 258, 306, 320, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 365, 366, 368, 369, 370, 373, 375, 376, 381, 382, 396, 406, 407, 418, 419, 420, 421, 422, 433, 444, 449, 451, 454, 455, 462, 477, 481, 482, 485, 495, 496, 551, 554, 568
Grammy Award 366, 433
Grand Ole Opry 290
GRATEFUL DEAD 107, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 170, 174, 176, 187, 208, 236, 253, 262, 282, 295, 335, 347, 368, 419, 422, 455, 472, 473, 477, 481, 482, 486, 507, 508, 589, 596, 611, 616
GRAY, Michael : 16, 151, 178, 216, 220, 227, 228, 256, 341, 342, 344, 362, 492, 590, 606, 612
Great White Wonder 119, 173, 290, 479
GROSS, Michael : 54, 162, 216, 217, 268, 270
Guerre froide 42, 94, 118, 247, 248, 258, 332
GUILLEZ, François : 63, 119, 128, 144, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 192, 196, 197, 198, 201, 214, 216, 232, 250, 261, 269, 272, 275, 276, 291, 294, 300, 311, 313, 348, 367, 379, 416, 421
GUTHRIE, Woody : 16, 44, 46, 53, 70, 113, 144, 145, 148, 157, 159, 162, 168, 172, 183, 192, 194, 195, 197, 198, 233, 238, 240, 244, 245, 246, 252, 258, 273, 278, 302, 304, 314, 340, 344, 345, 366, 384, 393, 458, 470, 473, 476, 481, 484, 485, 500, 568, 569, 570, 572, 579, 580, 586, 591, 599, 621

H

HAGGARD, Merle : 93, 160, 345, 474
HAJDU, David : 45, 155, 191, 216, 220, 285, 286, 288, 293, 342, 347, 348, 361, 365, 413
HAMMOND, John : 21, 24, 121, 147, 149, 150, 211, 212, 248, 249, 275, 281, 285, 314, 335, 366, 410, 413, 441, 453, 471, 472, 528, 582
HAMPTON, Thimoty : 15, 22, 23, 112, 162, 229, 230, 239, 255, 261, 331, 611
Handy Dandy 178, 293, 314, 324, 325, 445
HARRISON, George : 93, 162, 163, 164, 253, 287, 410, 413, 418, 445, 450, 451, 452, 464, 474, 494, 500, 584, 620, 623
HAYNES, Todd : 95, 200, 233, 284, 572
HENDRIX, Jimi : 120, 158, 208, 311, 622
Highway 61 Revisited 22, 28, 69, 146, 147, 149, 154, 168, 169, 234, 287, 314, 317, 318, 319, 328, 442, 448, 451, 452, 454, 455, 458, 459, 461, 462, 467, 468, 469, 473, 478, 479, 480, 482, 483, 550, 551, 579, 593, 625
HIRSCHI, Stéphane : 32, 36, 40, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 81, 108, 109, 139, 164, 309, 320, 339, 396, 402
HOLLY, Buddy : 144, 193, 248, 464, 474, 493, 545
HORNER, Fernand : 350, 354
House of the Rising Sun 262, 456, 569
Howl 155, 181, 248, 488
HUNTER, Robert : 126, 170, 187, 347, 445, 446, 455, 473, 478, 482
Hurricane 21, 73, 161, 258, 320, 368, 444, 449, 450, 453, 455

I

I Contain Multitudes 22, 188, 326, 447
I Feel a Change Comin' On 170, 326, 446
I Shall Be Released 184, 317, 379, 380, 451, 452, 453, 454, 458, 459, 461, 464, 477, 478, 482, 483, 552, 620
I'll Remember You 323, 324, 341
I'm Not There 200, 233, 475, 613, 623
Idiot Wind 151, 162, 201, 259, 320, 341, 443, 451, 453, 458, 462, 576, 591
If Dogs Run Free 320, 379, 443, 461
Infidels 68, 122, 123, 151, 156, 158, 160, 162, 167, 170, 247, 320, 424, 444, 458, 614
ISER, Wolfgang : 5, 32, 37, 80, 81, 84, 85, 86, 108, 111, 288, 405
It'Ain't Me, Babe 287, 306, 480
It's AlRight Ma (I'm Only Bleeding) 153

J

JAUSS, Hans-Robert : 5, 32, 37, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 111, 402, 405, 603, 608
John Wesley Harding 16, 21, 23, 53, 120, 147, 155, 157, 158, 162, 163, 174, 237, 269, 271, 316, 317, 320, 328, 442, 454, 463, 550, 551, 568, 570, 576, 579, 606
JOLAS, Betsy : 309
JULLIEN, François : 3, 136, 434

K

Kaddish 155, 188, 488, 584
KEMP, Louis : 167, 207, 238
KEYS, Alicia : 228, 281, 594
KING, Bill : 78, 149, 177, 181, 227, 250, 252, 253, 275, 346, 377, 411, 415, 422, 427, 462, 475, 477, 482, 507, 511, 515, 523, 525, 528, 533, 582
KINNEY, David : 119, 240, 277, 290
Knocked Out Loaded 124, 170, 172, 175, 320, 445, 620
Knockin' on Heaven's Door 62, 222, 449, 465, 466, 467, 468, 469, 478
KOELLA, Freddy : 14, 214, 311, 312, 313, 377, 567, 626
KOOPER, Al : 275, 393
Ku Klux Klan 249, 250

L

L'horizon d'attente 20, 28, 32, 81, 83, 86, 88, 241, 363, 402, 405
LANOIS, Daniel : 22, 68, 151, 154, 168, 171, 183, 274, 275, 276, 326, 363, 416, 445, 446, 454, 455, 567, 574
LE VOT, Gérard : 116, 129, 252, 270, 391
Lector in fabula 70, 603
LENNON, John : 167, 168, 268, 474, 488, 489
Let Me Die in My Footsteps 149, 442, 456, 458, 460, 469, 483
Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes 49, 50, 112
LEVI, Jacques : 169, 187
Like a Rolling Stone 22, 69, 79, 122, 147, 149, 154, 166, 168, 208, 223, 230, 272, 305, 306, 317, 360, 378, 379, 380, 442, 443, 448, 451, 452, 453, 454, 458, 459, 461, 462, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 478, 480, 481, 483, 575, 590, 592, 593
Lily, Rosemary, and the Jack of Hearts 315, 321
Live Aid 121, 162, 163, 258, 363, 412, 477, 506, 620
LODOLI, Mario : 16, 91
L'Odyssée 187, 193, 205, 584
LOMAX, Alan : 32, 43, 44, 45, 46, 47, 121, 202, 443, 484, 485, 606, 625
LUHMANN, Niklas 26, 32, 37, 80, 81, 111, 598, 604

M

MACLEISH, Archie : 267, 606
Maggie's Farm 117, 316, 318, 465, 468, 469, 480
MANGOLD, James : 94, 105, 236
MARCUS, Greil : 12, 16, 24, 40, 45, 57, 60, 73, 79, 80, 97, 107, 111, 115, 116, 117, 133, 140, 149, 157, 159, 163, 169, 191, 198, 199, 203, 209, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 222, 223, 224, 226, 227, 234, 238, 240, 243, 255, 257, 259, 260, 266, 269, 270, 272, 273, 274, 277, 282, 284, 285, 287, 288, 289, 294, 296, 304, 305, 306, 310, 312, 334, 336, 337, 341, 343, 345, 346, 351, 358, 364, 367, 368, 372, 378, 389, 391, 397, 398, 399, 407, 409, 414, 417, 429, 439, 509, 571, 590, 592, 606, 610, 621, 624
MARGOTIN Philippe, GUESDON, Jean-Philippe 226
MARTIN, Robert : 2, 14, 62, 77, 78, 95, 139, 149, 170, 177, 186, 187, 207, 226, 233, 250, 252, 253, 254, 289, 297, 336, 346, 389, 392, 398, 426, 446, 476, 477, 479, 485, 501, 507, 508, 566, 587, 591, 620, 622, 626
Masked and Anonymous 97, 142, 177, 232, 288, 335, 343, 416, 417, 433, 613, 623
MASON, Catharina : 11, 473, 584
Masters of War 110, 118, 121, 150, 248, 254, 269, 306, 316, 317, 441, 447, 448, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 460, 483, 494, 550
MAYMUDES, Victor : 209
McKENZIE, Peter : 206, 497
MEREDITH, James : 249, 250, 258, 368
MIDDLETON, Richard : 32, 36, 41, 42, 43, 109, 110, 365
Mississipi 15, 44, 80, 144, 243, 327
Mixing Up the Medecine 190, 195, 493, 582
Moby Dick 73, 193, 585
Modern Times 103, 140, 177, 180, 204, 226, 237, 324, 446, 460, 497, 551, 595
MORRISON,Van : 9, 93, 299, 387, 473, 480, 488, 507, 518, 530, 539, 545, 611, 614, 618, 623

Mr. Tambourine Man 62, 69, 78, 104, 110, 202, 317, 429, 442, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 465, 469, 478, 480, 481, 483, 492, 494, 550
MTV Unplugged 180, 298, 452, 620
Murder Most Foul 22, 62, 150, 188, 230, 251, 327, 447, 569, 607
Musicares 188
My Back Pages 303, 317, 442, 452, 453, 455, 483

N

Nashville Skyline 24, 53, 68, 79, 120, 123, 138, 139, 146, 147, 157, 158, 159, 173, 191, 204, 234, 259, 264, 265, 268, 280, 290, 295, 316, 320, 323, 328, 443, 454, 463, 470, 474, 483, 567
Neighborhood Bully 160, 322, 424, 444, 463
Nettie Moore 15, 103, 324, 327, 446
Never Ending Tour 88, 94, 99, 100, 105, 107, 109, 126, 127, 131, 132, 134, 135, 152, 157, 158, 175, 178, 179, 181, 197, 199, 205, 213, 215, 219, 235, 270, 275, 278, 279, 291, 293, 296, 298, 299, 300, 301, 307, 309, 326, 398, 403, 404, 405, 421, 422, 432, 433, 435, 508, 543, 567, 576, 596, 613, 615
New Morning 22, 68, 123, 148, 156, 157, 158, 160, 191, 265, 267, 316, 320, 328, 333, 375, 379, 443, 449, 454, 461, 464, 487, 489, 608
No Direction Home 62, 77, 78, 216, 218, 227, 233, 289, 336, 426, 459, 588, 622, 625
No Love Songs 108, 306
No More Auction Block For Me 351, 572
No Time to Think 162, 320, 444
Nobody Sings the Blues Like Blind Willie Mac Tell 168, 322, 382, 479
North Country Blues 258, 317, 442, 453, 476

O

OCHS, Phil : 162, 249, 250, 289
ODETTA : 120, 209, 344, 346, 347, 351, 487
Oh Mercy 22, 68, 125, 154, 168, 171, 191, 267, 324, 325, 363, 445, 458, 460, 576
On the Road 135, 168, 235, 248, 317, 442, 448, 462
One More Cup of Coffee (Valley Below). 169
One of Us Must Know 317, 382, 442, 462
One Too Many Mornings 287, 317, 442, 451, 461, 462, 463, 464, 466, 481, 483, 621
OPPENHEIM, David : 14, 169, 207, 566, 618
Oxford Town 249, 317, 441, 448, 460, 480, 483

P

PADGETT, Ray : 207
PASQUA, Alan : 207, 310, 411, 414, 415
Pat Garrett and Billy le Kid 169
Pat Garrett and Billy the Kid 124, 142, 172, 200, 232, 233, 320, 454, 492, 552, 624
PECKINPAH, Sam : 142, 169, 172, 232, 617
PENNEBAKER, D.E : 151, 172, 185, 233, 336, 398, 425, 426, 621, 622
PESCE, Gaetano : 128
PETER, PAUL AND MARY 194, 332, 345, 346, 358, 360, 477, 507, 579, 624
Philosophie de la chanson moderne 19, 31, 86, 87, 125, 140, 143, 145, 148, 151, 167, 185, 187, 192, 195, 220, 235, 248, 253, 275, 305, 578, 607, 624
PIRANDELLO, Liugi : 201
Planet Waves 144, 156, 161, 216, 237, 259, 266, 267, 270, 320, 328, 443, 454, 458, 552, 568, 579
Po' Boy 324, 325
Political World 316, 324, 325, 363, 445, 450
PONTIER, Jonathan : 14, 199, 570, 609, 626
PORTELLI, Alessandro : 15, 138, 145, 227, 230, 231, 237, 287
Positively Fourth Street 117, 479
Precious Angel 14, 164, 320, 371, 444, 449, 462
PRESLEY, Elvis : 144, 154, 219, 248, 347, 568, 569, 576, 584
Prix Nobel *30*, *33*, *61*, *73*, *91*, *93*, *138*, *144*, *188*, *193*, *195*, *200*, *207*, *216*, *220*, *230*, *231*, *248*, *263*, *308*, *594*, *607*, *608*, *610*
Prix Tom Paine pour les droits civiques 283

R

RAINAUD, Nicolas : 15, 226, 301, 349, 399, 416
Real Live 272, 296, 412, 451, 506
REMOND, Alain : 198
Renaldo and Clara 142, 169, 172, 200, 206, 210, 232, 297, 334, 361, 621, 623
RICKS, Christopher : 227, 228, 230, 238
Ring the bells 154
ROBERTSON, Robbie : 213, 233, 270, 336, 393, 410, 413, 425, 444, 445, 451, 461, 477
Rolling Thunder Revue 11, 24, 94, 98, 105, 116, 122, 132, 133, 156, 161, 166, 169, 171, 176, 186, 199, 206, 208, 210, 213, 225, 233, 234, 237, 254, 278, 280, 282, 293, 295, 297, 303, 306, 309, 380, 404, 411, 413, 429, 430, 438, 439, 459, 478, 494, 501, 573, 574, 582, 620, 622
ROSSET, Clément : 9
ROTOLO, Suze : 78, 125, 142, 143, 199, 205, 210, 212, 213, 218, 225, 274, 279, 281, 361, 371
Rough and Rowdy Ways 22, 34, 117, 127, 136, 150, 177, 180, 181, 190, 215, 220, 228, 251, 279, 283, 299, 305, 307, 326, 327, 329, 330, 335, 406, 421, 424, 447, 543, 547, 568, 591
Royal Albert Hall 287, 288, 289, 336, 391, 425, 429, 453, 458, 480, 486, 487, 498, 500, 537, 539, 547, 581, 616

S

Sad-Eyed Lady of The Lowlands 211
SANTANA, Carlos : 93, 123, 272, 335, 412, 415, 416, 480, 481
SCADUTO, Anthony : 52, 154, 159, 199, 209, 216, 217, 218, 237, 265, 266, 268, 273, 284, 285, 320, 345, 350, 390, 391, 414, 421
SCORSESE, Martin : 11, 77, 94, 95, 186, 233, 289, 297, 336, 425, 479, 573, 574, 576, 618
Self Portrait 22, 24, 68, 79, 120, 123, 138, 140, 147, 156, 157, 158, 159, 169, 173, 176, 179, 182, 191, 209, 222, 224, 265, 266, 268, 280, 290, 295, 320, 443, 453, 460, 463, 489, 500, 568, 582
Señor (Tales of Yankee Power) 170, 178, 321, 444, 454
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 252
Shadow Kingdom 94, 97, 135, 186, 334, 359, 417, 447, 605, 622
Shadows in the Night 22, 184, 186, 187, 275, 317, 446
SHAIN, Britta Lee : 160, 207
Shelter from the Storm 270, 272, 320, 379, 443, 451, 452, 462, 490
SHELTON, Robert : 12, 16, 23, 44, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 143, 144, 155, 156, 157, 159, 165, 167, 168, 173, 174, 184, 185, 196, 199, 202, 209, 214, 216, 217, 218, 225, 226, 227, 234, 240, 262, 265, 267, 270, 272, 275, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 292, 294, 295, 296,313, 320, 334, 343, 349, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 377, 380, 388, 389, 390, 392, 394, 399, 414, 502, 506, 567, 582, 584
Shot of Love 68, 99, 255, 264, 265, 320, 322, 373, 444, 454, 458, 462, 620
SIDRAN, Ben : 13, 14, 238, 311, 333, 347, 375, 487, 569, 573, 574, 607
SIMONE, Nina : 19, 120, 192, 583
SINATRA, Frank : 22, 23, 62, 68, 103, 132, 140, 148, 184, 186, 187, 192, 204, 231, 259, 275, 301, 310, 435, 446, 478, 567, 611
SLOMAN, Larry : 14, 16, 98, 103, 105, 178, 206, 208, 209, 210, 212, 214, 238, 240, 242, 267, 306, 569
Slow Train Coming 13, 69, 99, 121, 138, 156, 164, 165, 170, 217, 237, 255, 272, 320, 332, 335, 336, 366, 369, 374, 380, 418, 444, 454, 458, 551, 553, 619
SMITH, Patti : 91, 156, 179, 193, 205, 208, 275, 411, 444, 446, 447, 508, 511, 515, 523, 534, 542, 584, 585, 606, 616
Something There Is About You 266, 321, 443, 465, 466, 467
SOUNES, Howard : 143, 216, 218, 221, 267
SPECTOR, Stanley J 130, 131, 474, 494, 500
Spirit on the Water, 325, 446
SPRINGSTEEN, Bruce : 16, 156, 163, 198, 211, 304, 347, 415, 478, 479, 567, 569, 572
STAPLES, Mavis : 184, 373, 523, 617
STONER, Rob : 207, 411, 414, 574
Street Legal 134, 142, 156, 162, 163, 165, 170, 178, 198, 226, 271, 320, 328, 367, 427, 444, 579
Subterranean Homesick Blues 22, 99, 317, 442, 448, 453, 454, 455, 458, 462, 576
Summer of Love 252

T

TACKETT, Fred : 311, 313, 367, 411, 418, 422
TAGG, Philip : 12, 32, 36, 40, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 95, 107, 109, 110, 112, 189, 202, 260, 347, 439, 591, 604

Tarantula 190, 195, 221, 292, 308, 481, 578, 613
Tempest 187
TENCH, Benmont : 207, 275
The Ballad of Hollis Brown 493
THE BAND 21, 72, 142, 157, 161, 207, 237, 252, 270, 278, 280, 296, 297, 303, 393, 405, 411, 413, 425, 426, 430, 449, 451, 452, 453, 461, 465, 467, 470, 473, 477, 500, 573, 574, 579, 582, 587, 622
THE BEATLES 41, 42, 98, 152, 208, 219, 252, 269, 286, 287, 311, 315, 486, 494, 570, 573, 576
The Bootleg Series 1-3 247
THE BYRDS 173, 478, 487, 587
The Drawn Blank Series 200, 578
The Dylanologists Adventure in the Land of Bob 277
The Freewheelin' Bob Dylan 52, 146, 147, 149, 155, 212, 247, 254, 317, 328, 346, 347, 354, 360, 363, 409, 410, 550, 551, 552
The Groom's Still Waiting at the Altar 164, 316, 320
The Lonesome Death of Hattie Carroll 2, 249, 317, 319, 442, 454, 457, 459, 465, 468
THE ROLLING STONES 208
The Times They'Are A-Changing 150, 188, 273, 328, 373, 379, 448, 590
The Wicked Messenger 120, 317, 442, 447, 482
Theme Time Radio Hour With Your Host Bob Dylan 13, 42
TILL, Emmett : 248, 249, 258, 324, 368, 441, 455, 456, 460, 470, 473, 476, 481, 483, 604
Time Out of Mind 88, 103, 111, 171, 180, 183, 204, 275, 300, 324, 326, 327, 328, 416, 446, 460, 463, 568, 571, 614
Tin Pan Alley 21, 34, 47, 60, 110, 140, 144, 183, 190, 435
Together Through Life 126, 170, 180, 187, 235, 326, 446, 552, 596
TOM PETTY and the Heartbreakers 126, 472
Tombstone Blues 22, 151, 169, 317, 442, 447, 448, 451, 452, 454, 459, 462, 480, 483
TRAUM, Happy : 285, 346, 469, 471, 569, 617
Traveling Wilburys 142, 151, 162, 450
Triplicate 22, 184, 186, 275, 317, 447
TRUFFAZ, Erik : 14, 311, 375, 573, 574, 626

U

Under the Red Sky 178, 179, 314, 324, 325, 445, 455
Union Sundow 258, 382
Unplugged 186, 392, 615, 620

V

VAN RONK, Dave : 78, 116, 125, 162, 205, 212, 213, 273, 274, 279, 284, 285, 289, 292, 343, 360, 362, 454, 470, 476, 494, 569
VAN ZANDT, Stevie 124, 129, 163, 474
VANOT, Sylvain : 97, 171, 221, 377, 415
VASSAL, Jacques : 15, 162, 186, 218, 221, 227, 351, 584, 588
Vietnam 42, 94, 119, 120, 133, 150, 151, 162, 248, 252, 253, 254, 263, 288, 304, 332, 362, 365, 414, 534
Vineyard Church 165, 272, 367, 374
Visions of Johanna 2, 4, 5, 15, 33, 70, 79, 87, 110, 153, 154, 224, 231, 280, 318, 331, 333, 336, 337, 384, 385, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 406, 407, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 434, 442, 454, 459, 462, 480, 495, 496, 553, 595, 608, 611
VON SHMIDT, Erik : 194, 454, 457, 459, 461, 470, 480, 481, 484, 485, 579

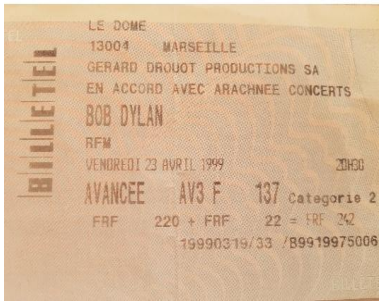
W

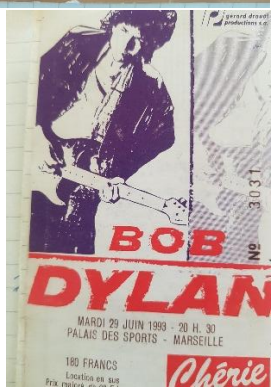
WAINWRIGHT, Martha : 208
WAIS, ALAIN : 270, 293
Watching the River Flow 24, 119, 120, 321, 322, 323, 382, 447, 449, 453, 551, 595
WEBER, Alain : 14, 121, 485, 605, 626
WEBERMAN, Alan : 280
WENNER, Jann : 33, 261, 376
What Will You Do When Jesus Comes 380
When the Night Comes Falling From the Sky 314
When the Ship Comes In 121, 251, 317, 346, 380, 442, 452, 456, 457, 458, 459, 460, 480, 481, 620

Where Are You Tonight 134, 320, 444
WHITMAN, Walth : 145, 188, 392
Who Killed Davey Moore 235
Who Killed Davey Moore? 306
WILLIAMS, Paul : 103, 107, 144, 167, 181, 227, 236, 237, 269, 271, 272, 300, 372, 378, 421, 461, 470, 473, 474, 484, 485, 569, 570, 580
With God on Our Side 151, 155, 177, 245, 246, 306, 317, 377, 442, 448, 452, 453, 456, 457, 459, 469, 472
WONDER, Stevie : 120, 201, 260, 281, 347, 363, 415, 452, 464, 477, 507, 623
Workingman's Blues 258, 324
World Gone Wrong 175, 182, 274, 317, 325, 445, 460, 580

Z

ZINN, Howard : 223, 243, 244, 245, 258, 298, 302, 304, 476, 604
ZUMTHOR, Paul : 361, 362





Greenwich Village 4 ème Rue et Café Wha 1991

Bob Dylan
GENOVA, RDS Stadium
Mercoledì, 25/04/2018, 21 : 00