



## Le portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : Trois adaptations successives de « Blowin' in the Wind »

Nicolas Froeliger  
Université Paris Diderot

Plus que par des contraintes – notion moralisante –, la traduction, écrit Nadine CELOTTI (2000 et 2008), est déterminée par des paramètres, de natures diverses. Je commencerai ainsi par préciser quatre des paramètres qui ont présidé à la rédaction de cet article : deux personnels, deux plus généraux. Tout d'abord, « Blowin' in the Wind » ne figure pas parmi mes chansons favorites de Bob Dylan : il n'y a donc pas de fétichisme dans ma démarche, même si j'ai largement exploité le fétichisme des autres. Ensuite, jusqu'au moment d'écrire cet article, je ne m'étais guère interrogé sur ses paroles : on peut donc connaître une chanson par cœur sans songer aucunement à son contenu sémantique – surtout si elle est en langue étrangère. Troisièmement, même si elle porte sur un morceau en particulier, cette recherche se donne pour horizon l'adaptation des chansons en général : ici comme ailleurs, c'est l'exemplarité qui compte. Enfin, je fais partie de ceux qui considèrent qu'il n'y a pas de différence entre traduction et adaptation, ou plus exactement que toute traduction est une adaptation, rejoignant en cela Yves GAMBIER (2004), qui propose de régler le problème en usant du néologisme *tradaptation*<sup>1</sup>. Il le fait certes au sujet de l'audiovisuel, mais les contraintes formelles sont ici très proches : la métrique et les questions d'accentuation en chanson, la synchronisation labiale en doublage.

Alors pourquoi « Blowin' in the Wind » ? Parce que les paroles de ce morceau ont été traduites (par Marguerite YOURCENAR, 1991), sur papier<sup>2</sup>, mais aussi adaptées pour la chanson, successivement par Richard ANTHONY (1964), Hugues AUFRAY (1995) et enfin Graeme ALLWRIGHT (2003 pour l'enregistrement, 2008 pour la diffusion commerciale). Nous pouvons ainsi voir se modifier la perception et la réinterprétation de cette chanson sur globalement 40 ans.

---

<sup>1</sup> Il n'est certes pas le premier à l'utiliser (voir GUILLEMAIN, 2019, à ce sujet), mais c'est lui qui lui a donné sa forme canonique : « *La pseudo-polarité entre traduction (plus dépendante d'un « original») et adaptation (relative autonomie par rapport à cet « original») ne tient plus : il y a circulation textuelle et surtout synergie entre systèmes sémiotiques. D'où la notion proposée de tradaptation cinématographique (ou transadaptation), apte à englober tous les types de transformations. La tradaptation permet donc [...] de dépasser les oppositions dichotomiques habituelles [...].* » (GAMBIER, 2004)

<sup>2</sup> D'autres traductions ont été réalisées pour l'édition, mais elles sortent de notre propos. Voir à ce sujet GORIN, 2017, ainsi que DYLAN (traduit par Louit, Pernerle et Piningre, 2017).

Rendre compte de ce parcours suppose alors d'envisager d'autres paramètres, à commencer par les circonstances de son écriture et de sa réception aux États-Unis, avant de nous demander ce que l'on peut trouver dans cette chanson qui puisse donner envie de l'adapter. Nous nous pencherons ensuite sur les trois versions françaises dont nous disposons, en nous appuyant notamment sur des entretiens avec Hugues Aufray<sup>3</sup> et Graeme Allwright<sup>4</sup>.

## I. L'original

Signe qu'elle arrivait au bon moment, « Blowin' in the Wind » a acquis un statut iconique dans la chanson américaine à une vitesse stupéfiante. Cette chanson aurait été écrite d'une seule traite (HILBURN, 2004), le matin du 16 avril 1962, par un auteur qui allait sur ses 21 ans, et avait déjà derrière lui un premier disque composé essentiellement de reprises, dont l'insuccès avait été notoire. La mélodie, comme souvent dans la tradition populaire américaine, s'inspire fortement d'une chanson plus ancienne, un *negro spiritual* intitulé « No More Auction Block », que Bob Dylan chantait régulièrement à cette époque (en musicologie, on parlerait ici de *timbre*). Il l'a confirmé, beaucoup plus tard, dans une interview au *Los Angeles Times* :

I wrote 'Blowin' in the Wind' in 10 minutes, just put words to an old spiritual, probably something I learned from Carter Family records. (cité par HILBURN, 2004)

Elle commence à se diffuser, dit la légende, dès l'après-midi de sa composition, dans les cafés new-yorkais et sur les campus. Comme c'est alors l'usage, ses paroles sont rapidement imprimées, à deux reprises (en mai et juin 1962) dans des revues d'un mouvement folk alors en pleine effervescence. Bob Dylan l'enregistrera trois mois après son écriture (le 9 juillet 1962), pour un disque (*The Freewheelin' Bob Dylan*) qui sortira en mai 1963. Entre-temps, elle aura déjà été gravée par trois autres artistes : le Chad Mitchell Trio, Odetta et les New World Singers. Sa diffusion est donc, au moins au début, très largement déconnectée de l'interprétation qu'en donnera son auteur.

---

<sup>3</sup> Conversation privée le 19 janvier 2005.

<sup>4</sup> Conversation privée en date du 27 décembre 2004.

Il faut ici se souvenir que la pratique d'enregistrer une chanson avant même sa sortie par son auteur-compositeur est alors courante. C'est une source de revenus conséquente pour les impresarios et les sociétés d'édition. En l'occurrence, Bob Dylan, comme un peu plus tard Leonard Cohen, s'est d'abord fait connaître en tant qu'auteur de chansons, et dans un deuxième temps seulement en tant que chanteur de plein droit. Au point que sa maison de disques a jugé utile, au bout de quelques années, de lancer le slogan *No one sings Dylan like Dylan*.

C'est ainsi par une autre reprise, signée Peter, Paul and Mary, que cette chanson accède à la notoriété : quelques jours après sa sortie publique dans le deuxième disque de Bob Dylan, le manager de ce dernier la propose à ce trio, qui l'enregistre d'office, avec un arrangement nettement moins rêche. Un mois plus tard, leur version est numéro deux au *hit parade* des États-Unis. Le 28 août 1963, Peter, Paul and Mary la chanteront lors la marche pour les droits civiques à Washington, juste avant que Martin Luther King prononce son historique *I Have a Dream*. Également présent à cette occasion, Bob Dylan interprétera deux autres de ses compositions – mais pas « Blowin' in the Wind »...

Lui-même n'en modifiera jamais les paroles, ce qui n'est pas forcément habituel chez lui, mais au fil des années (on chiffre à 1 585 le nombre de fois où il l'a interprétée sur scène entre le 16 avril 1962 et le 14 juillet 2019<sup>5</sup>), il en altérera assez radicalement les arrangements, le rythme et la mélodie : du gospel au *power rock* en passant par le reggae, la *country music* ou le style *crooner*.

Elle sera reprise plusieurs centaines de fois<sup>6</sup> (dont pas moins de 16 en 1963), y compris par Elvis Presley, Stevie Wonder, Ziggy Marley ou, pourquoi pas ?, Marlène Dietrich, en allemand, une des nombreuses langues dans lesquelles elle sera adaptée<sup>7</sup>. Elle va également inspirer

---

<sup>5</sup> Voir <https://www.bobdylan.com/songs-played-live/> (consultée le 17 novembre 2019).

<sup>6</sup> Voir <https://secondhandsongs.com/work/2673/versions> (consultée le 17 novembre 2019).

<sup>7</sup> Pour quelques exemples accessibles librement, voir la page internet suivante : <https://www.expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=34833&sid=7d844130afb97798c8515900c9b2d6cc&view=print> (consultée le 22 octobre 2019). Enfin, on trouvera d'autres informations sur les adaptations à la page suivante : <https://www.bide-et-musique.com/song/18866.html> (consultée le 13 novembre 2019)

d'autres artistes, avec parfois d'intéressants allers et retours. Ainsi Sam Cooke commence par la chanter, puis s'en inspire pour signer « A Change is Gonna Come » (1964), centrée sur la condition des Noirs aux États-Unis, chanson que Bob Dylan interprétera en 2003, et à partir de laquelle il composera, en 2008, « I Feel a Change Coming On » (DYLAN et HUNTER, 2008).

Pourquoi ces développements ? Parce que se pose la question de savoir à quoi l'on s'attaque lorsqu'on choisit d'adapter une chanson : on sait très bien qu'on ne traduit pas des mots, mais alors que traduit-on lorsqu'on traduit des paroles ? Quel est, selon l'expression de Mathilde FONTANET (2018, 46), le « halo herméneutique », c'est-à-dire « l'ensemble des facteurs exerçant une influence sur le traitement de l'unité de travail » à travers lequel l'original va être perçu (y compris par le public) et donc interprété ? La réponse (mon ami...) se trouve en partie dans le contexte général de la réception qui a été la sienne.

## II. Que s'agit-il de traduire ?

Reste, pardon de cette évidence, qu'on doit tout de même travailler à partir d'un original. Que peut-on alors trouver dans les paroles de cette chanson qui incite à la reprendre et, dans le cas qui nous intéresse, à la traduire ? Et il faut préciser ici qu'il ne s'agit pas de se lancer dans une exégèse détaillée, mais plutôt de déterminer une problématique en vue de l'adaptation.

Qu'en dit Bob Dylan lui-même ? Fidèle à son habitude, peu de choses directement exploitables : ainsi, en juin 1962, dans le texte – très oralisé – qui accompagne sa première publication :

There ain't too much I can say about this song except that the answer is blowing in the wind. It ain't in no book or movie or TV show or discussion group. Man, it's in the wind — and it's blowing in the wind. Too many of these hip people are telling me where the answer is but oh I won't believe that. I still say it's in the wind and just like a restless piece of paper it's got to come down some... But the only trouble is that no one picks up the answer when it comes down so not too many people get to see and know... and then it flies away. (Cité dans GRAY, 2006, 63)

À une exception près – et qui est peut-être apocryphe<sup>8</sup> –, il affirme par ailleurs que son rôle n'est pas de donner des explications :

“I’m not good at defining things,” he says. “Even if I could tell you what the song was about I wouldn’t. It’s up to the listener to figure out what it means to him.” (cité par HILBURN, 2004)

C’est un des nombreux paradoxes du personnage : Bob Dylan a passé l’essentiel de sa carrière à récuser les assignations – en pure perte. Et le seul moment où il a véritablement cherché à prêcher la bonne parole – lors de sa conversion au christianisme, entre 1979 et 1981 –, il n’y est pas non plus parvenu...

Mais à vrai dire, plus qu’une difficulté, ce flou est en fait sans doute la clef de l’interprétation – et finalement du succès – de cette chanson. En termes de paroles, celle-ci se distingue en effet de deux manières :

- D’abord par un mélange de sécheresse et de généralité dans les images qui fait qu’elle est à la fois totalement représentative de son contexte d’émergence (le renouveau de la chanson protestataire américaine au moment du mouvement pour les droits civiques) et de *n’importe quelle* époque : c’est « un homme », aussi générique et unique que celui décrit par SARTRE à l’issue des *Mots* (1964) ; ce sont des emblèmes : la colombe, le boulet de canon, la montagne... Comme le dit le critique Andy GILL :

"Blowin' in the Wind" marked a huge jump in Dylan's songwriting. [...] [F]or the first time, Dylan discovered the effectiveness of moving from the particular to the general.

---

<sup>8</sup> En 1999, il aurait, lors d’échanges sur une liste de diffusion, laissé entendre que cette chanson reflétait simplement le point de vue d’un jeune naïf de vingt ans sur l’état du monde. On manque toutefois de certitude sur l’authenticité de ce commentaire. Voir HUMPHRIES, 2010, 164 ou la page suivante : <https://iorr.org/talk/read.php?f=1,1031833,1032321> (consultée le 22 octobre 2019).

Voir

<https://www.expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=34833&sid=7d844130afb97798c8515900c9b2d6cc&view=print> (consultée le 13 mars 2020)

[...] [A] song as vague as "Blowin' in the Wind" could be applied to just about any freedom issue. (GILL, 1999, 23)

Joan Baez ne chante pas autre chose, dans un morceau explicitement dédié à Bob Dylan :

You who are so good with words  
and at keeping things vague<sup>9</sup>. (BAEZ, 1975)

- Deuxième caractéristique, par un refrain profondément énigmatique, qui annonce une réponse aux questions posées dans les couplets, mais s'abstient explicitement de la donner : comme DYLAN l'écrivait lui-même en 1962 (*op. cit.*), elle est là, à la portée de tous, mais insaisissable et elle va là où le vent la mènera. Vouloir l'énoncer précisément, c'est donc commettre un contresens. Et ce caractère insaisissable est constitutif d'une communauté : c'est un secret, et un secret partagé (« *my friend...* »). Ce qui anticipe un autre vers célèbre de Dylan, trois ans plus tard : « *You don't need a weatherman to know which way the wind blows.* » (DYLAN, 1965)

Dans les deux cas, l'auditeur – et *a fortiori* l'adaptateur – se trouve ainsi face à ce qu'André Malraux, questionné sur la liberté, qualifie de « mots-pièges » :

La liberté, c'est un mot idiot. [...] La liberté, ça fait partie de ces mots-pièges – qui ne sont pas les mêmes, bien sûr – qui ont une importance énorme dans toute civilisation, et où tout s'engouffre. Et qui trouvent leur force là-dedans. Et dans toutes les civilisations, le mot-piège numéro un, c'est Dieu. (MALRAUX et SUARES, 1974/2016)

---

<sup>9</sup> On peut penser que s'applique également à « Blowin' in the Wind » un propos que Bob Dylan tiendra une dizaine d'années plus tard, au sujet d'une autre de ses chansons : “With this Isis thing, it was Isis.... you know, the name sort of rang a bell but not in any kind of vigorous way. So, therefore, it was name-that-tune thing. It was anything. The name was familiar. Most people would think they knew it from somewhere. But it seemed like just about any way it wanted to go would have been okay, just as long as it didn't get too close. (*laughs*).” Voir <https://bob-dylan.org.uk/archives/11572> (consultée le 17 novembre 2019).

Avec ici une différence bien concrète pour le traducteur : le piège est bien présent, mais les mots eux-mêmes, manquent : la liberté que célèbre la chanson est une récusation des prétentions à l'interprétation.

Comment, alors, transcrire cette évanescence, dès lors qu'on part du principe, d'une part, que toute traduction est interprétation (ce que réaffirme avec force VENUTI, 2019) et, d'autre part, comme l'a dessiné René MAGRITTE (1929), que : « Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises » ? Il faut à la fois dire les choses, ouvrir le sens et le faire d'une manière poétique et efficace, de sorte que le secret soit en même temps transmis et non divulgué. Le texte lui-même comporte donc les conditions (et les limites) de son interprétation : c'est comme s'il disait à chacun « *À vous de jouer !* » Aux adaptateurs, donc, de s'en saisir. Ou pas.

### **III. Les versions françaises**

Que vont-ils faire ? C'est d'abord Marie Laforêt, qui s'y essaye, dès août 1963, mais en anglais, avec, à la guitare, un tout jeune Jacques Higelin, et une version inspirée de Peter, Paul and Mary. Ce qui invite à une première série de questions : si quelqu'un décide de reprendre dans un autre pays un morceau dont les paroles sont mémorables, y aura-t-il lieu d'adapter ces paroles ou bien de les conserver telles quelles ? Et si l'on ne traduit pas, est-ce parce que les paroles en question ont trop d'importance (sacralisation), ou parce qu'elles n'en ont guère (indifférence) ? Ou encore parce qu'il est préférable de cultiver leur mystère ? C'est en tout cas pour cette troisième hypothèse que penche Şebnem SUSAM-SARAJEVA (2008, 192 : “non-translation in the case of music may allow the imagination more leeway [...]”).

Suivront Richard Anthony, en 1964, avec « *Écoute dans le vent* », dont les paroles sont signées Pierre Dorsey, puis Hugues Aufray, en 1995, avec « *Dans le souffle du vent* », et enfin Graeme Allwright, en 2003, avec « *La réponse est soufflée par le vent* » (sortie en 2008). Il est à noter que ces deux dernières versions se veulent des réponses à celle(s) qui la précède(nt) : Hugues



Aufray considérait celle de Richard Anthony comme un affront à la grandeur de l'original<sup>10</sup>, et Graeme Allwright s'y attaquera à son tour parce qu'il était consterné par ce qu'en avait fait Hugues Aufray<sup>11</sup>.

Quelle est alors, dans ces adaptations, la part de la densité poétique et celle de la précision des images ? ; comment la durée influe-t-elle sur ces paramètres, et avec quelles échelles de temps ?

## 1. Restituer les virtualités

Le premier problème, celui des virtualités de sens, peut surtout s'examiner au niveau du refrain : que faire lorsque l'original se refuse ouvertement à répondre aux questions qu'il a lui-même posées ? On pourrait dire, avec Marguerite Yourcenar, que le sens appartient aux vents :

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, 1 102)

Cette traduction est brillante : précise, imagée, poétique... « Mériter le nom d'homme », par exemple, rassemble le sens de l'anglais « you » et « call » dans un seul verbe très général ; et, pour en venir au refrain, « la réponse appartient aux vents » constitue une manière intelligente de redistribuer les éléments de sens tout en recourant au pluriel pour souligner la diversité et la labilité des réponses aux questions posées. Enfin, l'élision du possessif dans « la réponse, ami » est poétiquement très efficace. C'est bien meilleur que le « Écoute mon ami » de Richard Anthony (1964), que le « Pour toi, mon enfant », d'Hugues Aufray (1995), qui réduit le champ

---

<sup>10</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

<sup>11</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

des possibles et place le chanteur en position de maître à penser, ou que le « La réponse, mon ami » de Graeme Allwright (2003), la plus proche des paroles originales, avec tous les risques que comporte le littéralisme, mais dont il faut saluer le jeu de mots sur les deux sens du mot souffler, qui exploite ici une des virtualités du texte de départ. La version de Yourcenar, à vrai dire, n'a qu'un défaut : il est impossible de la chanter. Elle n'a d'ailleurs pas été écrite à cette fin, puisqu'il s'agit d'un extrait de sa correspondance...

## **2. Précision de l'écriture**

Vient ensuite, centrée sur les couplets, la précision de l'écriture. Comme l'écrit Paul ZUMTHOR (1983, 177-178), la chanson en tant que mode d'expression artistique se distingue par son aptitude à « réduire l'expression à l'essentiel » en jouant sur différents codes. Que devient ce paramètre dans un monde, celui de la traduction, peuplé d'explicitations et de coefficients de foisonnement ?

Procédons chronologiquement. En 1964, Richard Anthony dispute à Johnny Hallyday le titre de roi des yé-yé. Sa reprise, espagnolades comprises, remporte un grand succès public. Rétrospectivement, le seul aspect véritablement admirable de cette première adaptation est son impeccable respect de la métrique. On pense à ce qu'en dit Dylan lui-même : « *I'm not thinking about what I want to say, I'm just thinking "Is this OK for the meter?"* » (cité par HILBURN, 2004). Qui se paye néanmoins par un prix élevé sur le plan des paroles, comme en témoigne le tableau ci-dessous.

« <b>Blowin' in the Wind</b> » (Bob Dylan)	« <i>Écoute dans le vent</i> » (chantée par Richard Anthony)	Notes
<p>How many roads must a man walk down</p> <p>Before you call him a man?</p>	<p>Combien de routes un garçon peut-il faire</p> <p>Avant qu'un homme il ne soit ?</p>	<p>Cette attaque n'a pas grand sens à moins d'imaginer qu'elle renvoie à des bagnards, d'ailleurs juvéniles, cassant des cailloux pour bâtir des routes.</p> <p>Là aussi, cette inversion aurait pu paraître poétique il y a 300 ans, ou dans un épisode de la <i>Guerre des étoiles</i>, mais elle a bien du mal à sonner authentique aujourd'hui. On voit l'intention, qui est de sortir du temps présent, mais on n'est guère convaincu par le résultat.</p>
<p>How many times must the cannon balls fly</p> <p>Before they're forever banned?</p>	<p>Combien de morts un canon peut-il faire</p> <p>Avant que l'on oublie sa voix ?</p>	<p>On peut, là aussi, critiquer le choix de la métaphore : un canon a-t-il une voix ?</p>
<p>How many ears must one man have</p>	<p>Combien d'oreilles faut-il aux malheureux</p>	<p><i>How many ears</i> ne sonne pas mal en anglais. Mais <i>combien d'oreilles</i> en français est effectivement malheureux – et ne sera suivi ni par Hughes Aufray ni par Graeme Allwright.</p>

How many years can some people exist  Before they're allowed to be free <sup>12</sup>	Combien de temps un soldat est-il brave  Avant de mourir oublié ?	N'a pas grand sens
---	--	--------------------

Par rapport à l'original, Richard Anthony intervertit par ailleurs les deuxième et troisième couplets, et modifie quelques images : la chanson y perd une montagne (« How many years can a mountain exist/Before it is washed to the sea ») et y gagne un esclave (« Combien d'années faudra-t-il à l'esclave/Avant d'avoir sa liberté ? »), ainsi qu'un oiseau, dans une quasi-répétition, (le « How many seas must a white dove sail » du premier couplet devenant « Combien l'oiseau doit-il franchir de mers » au même endroit en français, puis « Combien de mers franchira la colombe, », en fin de troisième couplet).

Comparée à cette première tentative, celle d'Hugues Aufray se distingue par trois caractéristiques :

Le registre est plus lettré, plus imagé, à la fois par rapport à la première adaptation et à l'original. On perçoit une volonté de sonner poétique, sans toutefois toujours y parvenir.

---

<sup>12</sup> Du fait de l'interversion, par Richard Anthony, des deuxième et troisième couplets.

« <b>Blowin' in the Wind</b> » (Bob Dylan)	« <b>Dans le souffle du vent</b> » (Hugues Aufray)	Notes
How many roads must a man walk down	Combien de lieues ton enfant doit-il faire	Correction intelligente par rapport aux routes de Richard Anthony : nous sommes ici en français... Mais avec une restriction de l'horizon : « ton enfant »
How many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?	Combien de guerres, de canons et de larmes Avant que nos lois ne désarment	Comment une loi peut-elle désarmer ? Ici, on pourrait parler de tentation de la rime riche...
How many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand	Combien de bleu pour l'oiseau sur la mer Avant qu'au sable il ne se donne	Tentative poétisante, mais dont on peine à discerner le sens
How many years can a mountain exist Before it is washed to the sea?	Combien de ciels aux falaises de rochers Avant qu'elles ne sombrent dans la mer ?	Les falaises sont en général faites de rochers : était-il nécessaire de le rappeler ?
How many years can some people exist Before they're allowed to be free	Combien de siècles pour l'esclave enchaîné Avant qu'il ne brise ses fers ?	Intéressant clin d'œil à Richard Anthony : l'esclave n'est pas dans les paroles de Bob Dylan, mais déjà présent dans la première version en français.

Elle est également beaucoup plus abstraite : « *mériter des hommes* », « *avant que nos lois ne désarment* », « *ne pas voir la vérité* »...

Dans cette même logique, elle est nettement plus métaphysique, quoique dans un sens critique.  
Ainsi le troisième couplet :

Combien de fois lèverons-nous les yeux

Sans même entrevoir la lumière ?

Combien de fois aurons-nous prié Dieu

Sans même un regard pour nos frères ?

Les deux derniers vers, ici, sont une innovation par rapport à l'original, mais peuvent être lues comme un commentaire sur la période chrétienne de Bob Dylan.

Ses arrangements, en outre, hésitent entre le sinistre et le sépulcral : c'est une version d'après la fin du monde, là où l'original fonctionnait comme un hymne à l'optimisme et à l'autonomie : trente et quelques années ont passé...

Quelques années encore plus tard, Graeme Allwright débarrassera la chanson de ces diverses afféteries. Outre l'habile jeu de mots du refrain et l'interversion, comme chez Richard Anthony, des deuxième et troisième couplets, toute l'efficacité se trouve ici dans la sécheresse du propos, dans la retenue : nous sommes de retour sur terre et au plus près de l'original :

<b>« Blowin' in the Wind » (Bob Dylan)</b>	<b>« La réponse est soufflée par le vent » (Graeme Allwright)</b>
How many times must the cannon balls fly Before they're forever banned?	Et combien de bombes vont encore exploser Avant que ne s'arrête le carnage ?
How many years can a mountain exist Before it is washed to the sea?	Combien d'années une montagne peut-elle exister Avant de disparaître dans la mer ?
How many times can a man turn his head And pretend that he just doesn't see?	Et combien de fois un homme peut-il détourner la tête Et prétendre ne pas voir la misère

Ce retour à la littéralité initiale se paye par de nettes différences en termes de métrique : le nombre de pieds diffère parfois fortement par rapport à l'original :

<b>« Blowin' in the wind » (Bob Dylan)</b>	<b>« La réponse est soufflée par le vent » (Graeme Allwright)</b>	<b>Notes</b>
How many times must a man look up Before he can see the sky?	Combien de fois un homme peut-il lever la tête Avant de voir le soleil ?	Dix et sept pieds dans l'original, douze et sept dans la reprise
How many seas must a white dove sail	Combien de mers la colombe doit-elle survoler	Neuf pieds en anglais, douze en français

La différence de métrique doit alors être compensée par la performance vocale : comme le dit Graeme Allwright, « Il faut tricher<sup>13</sup>. » C'est finalement l'exact inverse de la version de Richard Anthony. En bon chanteur de variété, celui-ci s'est avant tout préoccupé de l'effet sonore ; en

<sup>13</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

bon « chanteur à textes » (« J'ai adapté *Davey Moore* et « *Blowin' in the Wind* » parce qu'il y avait quelque chose qui me touchait dans ces chansons, et ce quelque chose, c'était le contexte social. », ALLWRIGHT, 2003), Graeme Allwright a d'abord veillé au sens de l'original : une première boucle est bouclée.

### **3. Temporalité et conquête de l'authenticité**

Nous l'avons vu, chacune de ces reprises est par ailleurs une réponse à la précédente. D'une certaine manière, Richard Anthony aurait commis le péché originel d'enregistrer une bluette sommaire et maladroite ; Hugues Aufray aurait tenté de racheter ce péché en insufflant une grandeur épique à cette même chanson, mais une grandeur en trompe-l'œil ; et Graeme Allwright aurait vu dans cette version un contresens, et conçu la sienne pour retourner à la pureté de l'original, afin de faire entendre l'altérité de cette chanson dans la traduction même. On pense ici à ce que dit Bob Dylan pour expliquer sa propre démarche d'adaptateur, en 2014, lorsqu'il a sorti une première série de reprises de standard de la variété américaine (et d'ailleurs, indirectement, française) :

I don't see myself as covering these songs in any way. They've been covered enough. Buried, as a matter of fact. What me and my band are basically doing is uncovering them. Lifting them out of the grave and bringing them into the light of day. (cité par GREENE, 2014)

Mais peut-être fallait-il en passer par ces diverses transmutations pour en arriver là. Rétrospectivement, il est facile et tentant de sourire devant la maladresse de la version de Richard Anthony. Mais, d'une part, est-ce qu'on ne se trompe pas d'objet en demandant au créateur du « Sirop typhon », de « Tchîn Tchîn » ou de « Itsi bitsi Petit bikini » de rimer avec Jacqueline de Romilly ? ; et d'autre part, il faut se souvenir qu'en 1964, « *Blowin' in the Wind* » n'était qu'un succès à la mode, œuvre d'un jeune homme prometteur et encore très largement inconnu. Pourquoi, alors, ne pas s'en saisir pour réaliser un produit commercial ? Pourquoi mépriser la notion de divertissement ? Quelque 31 ans plus tard, c'est un classique. Ce n'est pas la chanson qui a changé : c'est sa lecture. Les images funèbres, marmoréennes que convoque Hugues Aufray sont donc peut-être bien le reflet du statut acquis par l'original au cours de ces



trois décennies – et de la déception qui a suivi les espoirs des années soixante<sup>14</sup>. Comme le dirait EVEN-ZOHAR (1990, notamment), ce qui évolue, au fil des décennies, c'est la place de Bob Dylan – et de cette chanson emblématique – dans le polysystème de la chanson et de la culture populaires. C'est le portrait de Dorian Gray qui chante Bob Dylan...

La temporalité joue également d'une autre manière : dans ce que nous appellerons la restitution (si l'on considère le rapport à l'original) ou la conquête (si l'on s'en tient aux adaptations isolément) de l'authenticité.

En règle générale, l'écriture d'un original prend nettement plus de temps que n'en aura le traducteur, ce qui fournit une excuse toute trouvée aux différences de qualité. Ici, c'est l'inverse : comme nous l'avons vu, Bob Dylan a écrit « Blowin' in the Wind » en quelques minutes, et il aura fallu 40 ans à Graeme Allwright pour aboutir à sa version – en déplorant au passage que Hugues Aufray se soit montré « trop hâtif » lorsqu'il a réalisé la sienne<sup>15</sup>.

On peut certes penser que l'authenticité n'est pas le problème de Richard Anthony : question de registre, nous l'avons vu. Mais ensuite, il faut du temps pour arriver à exprimer la même chose avec plus de simplicité. Comme Francis Cabrel (interviewé par DELASSEIN, 2004) l'indique au sujet d'une de ses reprises de Bob Dylan, « S'abriter de l'orage », « la chanson en question a 20 ans : j'ai eu le temps d'y penser. » Graeme Allwright ne dit pas autre chose : « Il m'a fallu du temps pour trouver les bons mots en français. Un temps fou. Vous n'arrêtez jamais de retourner les mots dans votre tête. Au cours des années, j'ai dû revenir sur certaines de mes adaptations : j'aime leur donner du temps, pour voir si je suis vraiment à l'unisson avec elle<sup>16</sup>. » Pour lui, c'est le vécu qui donne accès à cette authenticité : « Je suis arrivé en France à 24 ans, j'ai commencé à chanter quand j'en ai eu presque 40. Avant cela, j'ai fait toutes sortes de

---

<sup>14</sup> Hughes Aufray ne dit pas autre chose au sujet d'une autre de ses adaptations : « Mon rêve américain » : « Cela me crevait le cœur de chanter que le rêve américain s'était effondré, et c'est pour ça que j'ai ajouté le vers sur “les lendemains qui chantent” et sur la chute du communisme : pour critiquer les poètes de gauche. J'ai ajouté un contexte européen pour dire “Les espoirs du communisme se sont effondrés en même temps que le rêve.” »

<sup>15</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

<sup>16</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

métiers : j'ai travaillé dans un théâtre, comme charpentier, dans un vignoble en Bourgogne, comme apiculteur, comme professeur d'anglais, comme maçon, dans un hôpital psychiatrique... Cela m'a permis de me familiariser avec les expressions simples, les mots de tous les jours des gens de différents milieux. J'ai besoin de cette durée pour apprendre. Il m'a fallu toutes ces années pour atteindre la spontanéité. Et l'atout principal pour y parvenir a été ma connaissance de tous ces différents modes de vie<sup>17</sup>. » Sa version est celle d'un homme qui, lorsqu'il l'enregistre, a 77 ans, ce qui la rend d'autant plus touchante, en tant qu'hommage à un original composé par un Bob Dylan de 20 ans : une deuxième boucle est bouclée.

#### 4. Déconstruire l'original

Pour autant, peut-on prendre totalement pour argent comptant l'idée que la composition de cette chanson n'aurait pris que 10 minutes ? Après tout, la mélodie est beaucoup plus ancienne, et certaines des images employées remontent au prophète Ezechiel (12:2) : « *They have ears and hear not* » devenant « *How many ears must one man have/Before he can hear people cry ?* » (la familiarité avec le texte biblique explique d'ailleurs dans doute que celle-ci passe aussi bien en anglais et aussi mal en français chez Richard Anthony). A-t-il fallu 10 minutes, ou plutôt 2 800 ans pour que naisse cette chanson, et, à cette aune, dans quelle mesure Bob Dylan en est-il vraiment l'auteur ? On pense ici à ce qu'a pu dire le critique Greil Marcus :

You know, there are songs that are more written by their times than by any individual in that time, a song that the times seem to call for, a song that is just gonna be a perfect strike rolled right down the middle of the lane, and the lane has already been grooved for the strike. And this was that kind of song. Someone had to write this song.

(Marcus, cité par NAYLOR, 2000)

En histoire de la traductologie, on pourrait penser à la phrase fameuse du poète latin HORACE : « Vous ferez d'une matière prise au domaine public votre propriété privée [...] si vous ne vous jetez pas, en imitant, dans un cadre étroit d'où la timidité ou bien l'économie de l'œuvre vous interdiront de partir » (cité par HORGUELIN, 1981, 20). On peut voir, dans une telle pratique,

---

<sup>17</sup> ALLWRIGHT, *op. cit.*

une forme de plagiat – et elle n'est certes pas sans poser d'ardus problèmes de droits d'auteur : après tout, c'est Bob Dylan qui perçoit les droits pour une mélodie qu'il a, comme le dit Horace, « prise au domaine public ».... Pour ceux qui y avaient recours à cette époque – ils étaient nombreux, et Bob Dylan y est d'ailleurs largement retourné entre-temps – c'est plutôt une manière de s'inscrire ouvertement dans une continuité, tout y en apportant sa pierre : disons que c'est un hommage potentiellement lucratif. C'est en tout cas un des éléments qui donnent de la portance à une chanson de ce type. Antoine BERMAN (1985/1999, 68-69) parlerait ici de « réseaux sous-jacents signifiants », d'autres d'intertextualité. Bob Dylan, lui, dit :

That's the folk music tradition. You use what's been handed down. (cité par HILBURN, 2004)

Il n'hésitera d'ailleurs pas à le chanter, avec un sens de l'humour certain :

If there's an original thought out there, oh I could use it right now. (DYLAN et SHEPPARD, 1986)

Et cette intertextualité, cette relativisation de la fixité, qu'il est si difficile de restituer en traduction, peut finalement amener à remettre en cause, comme le fait DERRIDA (1967), le concept même d'original – et donc celui d'auteur. De par sa qualité d'hymne instantané, « Blowin' in the Wind » est emblématique d'un tel phénomène : répétons-le, cette chanson a, dans une large mesure, échappé à son auteur dès sa composition, tout en contribuant à forger son image. Alors qui, de Bob Dylan ou de la chanson a fait l'autre ? Ce qui compte, c'est que celle-ci trace son chemin : comme le chante Bob Dylan lui-même, neuf ans après avoir signé « Blowin' in the Wind »,

But this ol' river keeps on rollin', though  
No matter what gets in the way and which way the wind does blow  
And as long as it does I'll just sit here  
And watch the river flow. (DYLAN, 1971<sup>18</sup>)

---

<sup>18</sup> Ce à quoi Peter Seeger ajoute occasionnellement, lors de ses concerts, un ironique codicille, sous la forme d'un quatrième couplet à « Blowin' in the Wind » :

\*

\*      \*

Paramètres formels, sémantiques, temporels, liés au registre ou à l'intention : nous avons ainsi envisagé autant de variables, autant de lieux de négociation pour l'adaptateur. Et négocier, bien évidemment, c'est accepter de faire des compromis, comme le rappelle Umberto ECO (2003/2006). Or, en chanson, le compromis est un problème, et cesse d'être un paradigme opératoire. Originale ou adaptée, une chanson, pour être efficace, doit avoir la puissance de l'évidence : c'est la force du verbe (*vis verbi*) que célèbre Cicéron et qui en fera, ajoute MESCHONNIC, qui le cite (2006, 127), une œuvre fondatrice. Son éventuel caractère d'œuvre d'art sera donc révélé à la fois par sa capacité de conviction immédiate et par son aptitude à durer. Et donc à être réinterprétée. Et des trois versions dont nous disposons, seule celle de Graeme Allwright me semble se rapprocher de ce niveau, sans pour autant l'atteindre, même s'il faut admettre que, sans doute pour sa joliesse et par effet de nostalgie, celle de Richard Anthony s'entend encore occasionnellement sur les ondes<sup>19</sup>. Décidément, *No one sings like Dylan*.

De même que les définitions et les concepts anciens de la traductologie (fidélité, équivalence...) révèlent leur obsolescence à mesure que la profession évolue, c'est en tout cas sur une gamme étendue de champs d'intervention que doivent jouer les adaptateurs. Et la gamme des outils traductologiques pour étudier ces phénomènes n'est pas moins étendue – et en tout cas loin de se limiter aux procédés de la linguistique contrastive. Cette boîte à outils est d'abord fournie par les auteurs eux-mêmes qu'il s'agit de traduire : eux-mêmes fournissent des clefs d'interprétation. On la trouve ensuite dans des sources directement consacrées à ce sujet, ou plus largement à l'adaptation d'œuvres musicales. Je renvoie ici aux travaux cités par Michèle LALIBERTE (2019) et surtout par Antoine GUILLEMAIN (2019). On peut aussi puiser chez

---

How many words can be written on a page, before they begin to bleed?

How many books can one man own, before he has learned to read?

How many meanings can he give to a phrase, before, from his lexicon he's freed?

Voir [https://en.wikipedia.org/wiki/Blowin%27\\_in\\_the\\_Wind](https://en.wikipedia.org/wiki/Blowin%27_in_the_Wind) Consultée le 6 novembre 2019.

<sup>19</sup> Il faut même préciser qu'en concert en 1975, à Montréal lors de la *Rolling Thunder Review*, Bob Dylan, en chantera, avec Joan Baez, le refrain en français.

des chercheurs qui ne se sont pas limités à l'adaptation de chansons. Ainsi, la question du public visé rejoint les problématiques développées par la théorie fonctionnaliste. Celle du déploiement dans le temps, et de la modification des perceptions qui s'ensuivent fait écho à l'idée, chère à Antoine BERMAN (1995), que les traductions doivent être envisagées comme des textes à part entière, représentant un apport spécifique à la culture d'accueil. À partir du moment où l'on a affaire à plus d'une adaptation, on pourra également recourir à la riche bibliographie existant sur la retraduction (voir notamment BENSIMON, dir., 1990, BENSIMON et COUPAYE, dir. 2004, ou SCHNYDER et MONTI, dir., 2012). On en retiendra en particulier cet enseignement, maintenant classique, que la première traduction est souvent une acclimatation et que c'est ensuite seulement que vient la traduction véritable, ce qui se vérifie bel et bien ici. On raisonne toutefois dans ce cas à partir d'un original considéré comme fixe et invariant, ce qui, nous l'avons vu, est *in fine* un postulat parmi d'autres.

Reste la question du statut. Statut de la chanson : œuvre d'art, produit commercial, ou les deux à la fois ? ; statut des recherches traductologiques portant sur l'adaptation de chansons : est-il préférable d'être descriptif, prescriptif, évaluatif, ou productif ? A ce sujet, une publication comme celle-ci peut contribuer à faire pivoter la réflexion de l'observation vers la production d'adaptations. Elle peut être une incitation à plonger résolument les mains dans le cambouis, sans crainte de faire de la traductologie en gants blancs. Statut de l'adaptateur, enfin : dans les trois cas que nous avons envisagés, l'adaptation est vue comme art ou comme artisanat : une affaire d'imprégnation, une vision pré-professionnelle. Chacune est l'œuvre d'artistes, et non pas de traducteurs professionnels (même Pierre Dorsey, auteur des paroles d'« Écoute dans le vent », était avant tout auteur-compositeur). Cela reste à ce jour le cas le plus fréquent. Est-il pour autant intangible, à l'heure d'une professionnalisation qui touche aussi bien les métiers de la traduction que ceux de la chanson ? Peut-on remplacer le vécu, l'imprégnation, par les compétences ? Qu'y gagnerait-t-on ; qu'y perdrait-on ? Allons-nous laisser le vent nous souffler la réponse, ou bien devons-nous l'écrire nous-mêmes ?