

Sur la retraduction des chansons

Giulia D'Andrea

Université du Salento, Italie

Re-translating songs – *Abstract*

This paper deals with retranslating songs, a subject which, until now, has not been given much attention apart from a few studies (Froeliger, 2020 ; Aronsson, 2021). In particular, we focus on the Golden Age of French Popular Songs, also known as *chansons*, in order to identify their specificities within the research field of translation studies. Examples are taken from the works by singer-songwriters such as Georges Brassens and Jacques Brel. After defining songs as an object of translation studies, we make a distinction between translations to be sung, and written translations whose essential purpose is to facilitate the understanding of the lyrics. As a result of this distinction, the various meanings of retranslation can be taken into account, from the “creation of a new target text when one or more target texts already exist” (Apter & Herman, 2016, p. 65) to ‘relay’ translations and back translations. The findings point towards an important characteristic of songs, i.e., that every performance can be considered, in a broader sense, as a retranslation. From a cognitive perspective, the study also reveals the need to consider the impact of auditory memory when researching sung retranslation. The research raises important questions, which need to be developed by other linguists to deepen the notion of singability.

Keywords

retranslation, songs, sung translations, relay translations, back translations

1. Introduction

Les premières études sur la retraduction datent des années 1990. On a coutume de faire remonter leur apparition au numéro 4 de la revue *Palimpsestes* (1990). Depuis lors, la notion de retraduction a été étudiée à différents niveaux, dans le but d'en approfondir notamment la dimension conceptuelle (Ladmiral, 2011) et les implications littéraires et traductologiques (voir entre autres Gambier, 1994 ; Monti & Schnyder, 2011 ; *Palimpsestes*, 2004). Que ce soit à partir d'études de cas ou dans une perspective plus généraliste, la plupart des recherches sur la retraduction ont jusqu'à présent porté sur la traduction littéraire. En effet, selon Ladmiral (2011, p. 46), la littérature est « le terrain privilégié où se manifestent l'insatisfaction devant les traductions existantes, ainsi que la subjectivité d'interprétations multiples et différentes ». Néanmoins, des retraductions sont effectuées aussi dans d'autres domaines comme ceux des textes spécialisés ou sacrés.

Le phénomène de la retraduction des chansons semble à première vue marginal si on le compare au domaine de la littérature. La quantité limitée de recherches ponctuelles en la matière s'explique notamment par le retard avec lequel la chanson traduite et, plus généralement, la traduction des textes chantés a fait l'objet d'études académiques en français et en italien. Si l'on excepte les recherches sur la traduction des livrets d'opéra (Marschall, 2004, entre autres) et celles menées plus récemment dans le cadre des études italiennes (Abbrugiati, 2011 ; Pruvost, 2017), la plupart des études proprement traductologiques dans ce domaine se focalisent sur la chanson d'auteur (Garzone & Schena, 2000) et sur les traductions des chansons de Georges Brassens en particulier (Conenna, 1987, 1998 ; *Équivalences*, 1992-1993). En revanche, la littérature scientifique en anglais est relativement plus fournie (Gorlée, 2005 ; Susam-Sarajeva, 2008) et ne cesse de s'enrichir de nouvelles contributions (Apter & Herman, 2016 ; Low, 2017 ; Desblache, 2019).

Les publications qui portent particulièrement sur la retraduction des chansons sont encore moins nombreuses. Pour nous limiter à la langue française, nous tenons à mentionner les contributions de Froeliger (2020) et de Aronsson (2021). Bien qu'elles diffèrent quant au corpus et aux langues comparées, ces deux études ont mis en lumière certains éléments de réflexion concernant notre objet d'étude.

Tout en se concentrant sur un seul morceau, Froeliger (2020) vise « l'adaptation des chansons en général », à travers un principe d'exemplarité. Le cas d'étude est représenté par la chanson de Bob Dylan *Blowin' in the wind* et par ses trois reprises en français, dont chacune est présentée comme « une réponse à la précédente ». D'après Froeliger, la vulgate selon laquelle la première traduction serait une acclimatation alors que la véritable traduction viendrait après, se fonde sur « un postulat parmi d'autres », à savoir l'unicité de l'original. Dans le sillon de Gambier (1994) et de Guillemain (2019), Froeliger (2020) s'attache à dépasser l'opposition classique entre traduction et adaptation, une dichotomie dont il soutient qu'elle ne tient pas en traduction de chansons.

L'étude de Aronsson (2021) est fondée sur un corpus de 200 chansons françaises de la période 1920-2020 et de leurs 247 traductions en suédois. Un des critères de classement établis par Aronsson (2021, p. 40) est la distinction entre « 'traductions immédiates' (traduites la même année ou l'année suivant la parution de l'original français) » et « traductions *a posteriori* ». Son étude montre qu'en Suède, la première catégorie inclut notamment des chansons pop ou sentimentales ; au contraire, les traductions *a posteriori* et les retraductions concernent plutôt les classiques de l'âge d'or de la chanson française et démontrent ainsi une « volonté de transférer [...] un héritage culturel déjà canonisé dans le monde francophone ».

Notre contribution se veut une introduction générale à la problématique de la retraduction des chansons visant à dresser une typologie des chansons (re)traduites. Pour étayer nos propos, nous nous appuierons sur des exemples tirés du domaine de la chanson à texte, plus précisément du répertoire de Georges Brassens et de celui de Jacques Brel. Après avoir évoqué la polysémie du terme *retraduction* (2.) et les spécificités traductologiques de l'objet 'chanson' en comparaison de la traduction littéraire (3.), nous proposerons un classement des chansons (re)traduites fondé sur les trois significations principales que nous reconnaitrons au terme de *retraduction* (4.).

2. La retraduction des chansons... oui, mais dans quel sens ?

Les nombreuses recherches menées sur la retraduction d'œuvres littéraires au fil des trois dernières décennies ont privilégié, de façon plus ou moins explicite, une acception bien précise du terme *retraduction*, à savoir la « traduction dans une même langue d'un même texte de départ, réalisée après une autre traduction » (Gambier, 2011, p. 53). À ce propos, Enrico Monti rappelle que, dans le langage éditorial, le produit de cette opération est appelé « nouvelle traduction » (2011, p. 18).

Comme le montre Pöckl (2016, p. 22), le terme *retraduction* présente une certaine ambiguïté, au moins dans les langues romanes, car il peut également indiquer « la traduction d'un texte qui a lui-même été traduit d'une autre langue ». Attestée en français à partir du XVII^e siècle, cette acception se réfère à un phénomène aussi connu sous le nom de « traduction indirecte » ou de « traduction par relais » (Monti, 2011, p. 11). Ce procédé est adopté de plus en plus dans le cas de traductions en des langues peu utilisées, notamment en interprétation et dans le domaine de la traduction audiovisuelle (Gambier, 1994, p. 413 et 2011, p. 52). Néanmoins, Monti et Schnyder (2011) l'excluent de leur domaine d'étude à cause de ses spécificités, car il « pose des problématiques complètement différentes par rapport au concept de "nouvelle traduction" » (Monti, 2011, p. 12).

Une troisième acception du terme *retraduction*, souvent mentionnée dans les écrits sur le sujet, renvoie à l'acte de « traduire de nouveau une traduction vers sa langue de départ » (Gambier, 1994, p. 413). Il n'est peut-être pas inutile de signaler que pour Vinay et Darbelnet (1958, p. 12), la retraduction est uniquement un « (p)rocédé de vérification qui part de [la langue d'arrivée] pour retrouver [la langue de départ] ». Il s'agit d'un phénomène rare ayant des finalités spécifiques et pour lequel Ladmiral (2011, p. 31) suggère d'employer le terme *rétro-traduction* afin de lever toute ambiguïté.

Or, vu la complexité de l'objet *chanson*, la polysémie déjà évoquée mérite d'être prise en considération. Notre étude explore par conséquent la notion de retraduction sous de multiples facettes. Son but consiste à décrire les différentes formes par lesquelles elle se manifeste dans la chanson.

3. La chanson, objet d'étude traductologique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il y a lieu de donner quelques éléments définitoires de la chanson en tant qu'objet d'étude traductologique. Pour que notre réflexion puisse s'insérer plus aisément dans le débat autour de la retraduction, nous mettrons également en lumière certains points de divergence entre la chanson et le domaine littéraire. Tout comme les genres littéraires¹, la chanson peut être considérée comme un genre textuel à visée esthétique ; néanmoins, la chanson diffère à plusieurs égards des genres littéraires et notamment par ses

¹ Nous n'abordons pas ici la question des liens entre la chanson et la poésie, qui excède les limites de la présente étude.

implications traductologiques. D'ailleurs, comme le soulignent Koskinen et Paloposki (2010, p. 295), il faut être prudent lorsqu'on veut étendre les acquis et les conclusions de la recherche sur la retraduction au-delà du domaine littéraire.

3.1. Paroles, musique et... interprétation

« Une chanson – se plaisait à dire Georges Brassens – c'est une petite fête de mots et de notes » (Sève, 1975, p. 43). Au niveau structural, la chanson résulte donc de la « mise en correspondance entre un objet linguistique, le texte, et un objet musical, l'air » (Dell, 2003, p. 515). La spécificité de la chanson sur le plan traductologique réside précisément dans cette complexité sémiotique : le texte en langue cible destiné au chant se devra de respecter non seulement le contenu du message et le style des paroles, mais aussi de considérer le principe de la chantabilité, selon lequel le texte de départ et le(s) texte(s) d'arrivée sont interchangeables, car chantés sur la même musique. En réalité, quelques toutes petites modifications d'ordre musical sont possibles, mais elles ne doivent pas compromettre la structure mélodico-rythmique sous-jacente.

Comme nous l'avons montré ailleurs (D'Andrea, 2014), cette activité de traduction est plutôt comparable au travail des paroliers. Autrement dit, « au lieu d'être considérée comme une traduction poétique ayant la contrainte supplémentaire de la musique, la traduction d'une chanson serait à interpréter comme la création d'un texte chantable sur une musique donnée et ayant une contrainte sémantique » (D'Andrea, 2020, p. 56). D'un point de vue plus strictement pratique, les contraintes prosodiques varient en fonction des langues concernées.

Dans le cadre de sa sémiologie de la chanson, Louis-Jean Calvet (1995, p. 18) a proposé d'étudier les rapports entre les syllabes et les notes d'une chanson selon deux niveaux d'analyse distincts, la « chanson écrite » et la « chanson chantée ». La chanson écrite, assimilable à la partition, est une structure abstraite pour ainsi dire, un invariant qui se cache derrière les variations apportées par la chanson chantée. Cette dernière, en revanche, correspondrait aux différentes interprétations de la même partition. Par cette distinction, Calvet a pavé la voie aux études cantologiques. Là où, au niveau structural, une chanson est composée de paroles et de musique, dans l'optique cantologique, elle est par contre conçue comme un tout organique : elle est donc à la fois texte, musique et interprétation (Hirschi, 2008). Sur le plan de la réception, on observe par ailleurs une certaine tendance à identifier une chanson à son premier interprète, plutôt qu'à l'auteur des paroles et/ou au compositeur, quitte à parfois engendrer une image d'auctorialité trompeuse lorsqu'une chanson est interprétée par un chanteur célèbre qui n'en est pas pendant l'auteur-compositeur.

Quant aux chansons traduites, là aussi le rôle de l'interprète n'est pas des moindres. Aronsson (2021, p. 31) souligne que les traducteurs suédois se sont souvent inspirés des interprètes de chansons françaises pour choisir les chansons à traduire. Plus en général, le public étant souvent enclin à croire que le créateur d'une chanson coïncide avec son interprète, il est même rarement au courant du statut de traduction d'une chanson. En outre, la retraduction d'une chanson n'est généralement pas présentée comme telle, ni comme une « nouvelle traduction », ce qui rend particulièrement laborieuse, sinon stérile, la tentative de rétablir la succession chronologique des différentes versions. D'autre part, qu'il s'agisse ou non de son traducteur, l'interprète d'une chanson (re)traduite sera facilement identifié comme son auteur. Bref, contrairement à ce qui se produit dans le domaine littéraire, où toute traduction est reçue comme étant du cru de l'auteur du texte source et où l'unicité du texte original ne fait pas de doute, le propre d'une chanson traduite est d'être généralement reçue comme si c'était un original.

Quand on parle ici de réception de chansons traduites, il convient de préciser qu'on fait autant abstraction des professionnels qui gravitent autour du produit 'chanson' que des chercheurs considérant la chanson comme un véritable objet d'étude. En effet, si le grand public est rarement conscient du processus créateur d'une chanson traduite, le traductologue ne peut ignorer l'identité de l'auteur² de la chanson de départ, mais se doit d'appuyer son analyse sur la chanson originale et sur les traductions antérieures.

3.2. « Texte écrit, partition et texte oral »

Outre la musique et le rôle joué par l'interprète, la chanson présente un autre trait qui la distingue des produits littéraires et dont il convient de tenir compte, à savoir celui du médium. Si la littérature – du moins dans nos civilisations occidentales et à partir d'un certain moment de l'histoire – se sert du code graphique, la chanson relève au premier chef du code phonique³. Ce qui ne veut pas forcément dire que ces deux genres diffèrent en termes de stabilité ou d'instabilité, selon la dichotomie relevant du lieu commun *verba volant, scripta manent*. En effet, comme le rappelle Dominique Maingueneau (2007, pp. 51-52), la chanson fait partie des genres de discours oraux « figés car destinés à être répétés indéfiniment ». En outre, grâce aux techniques modernes d'enregistrement sonore, elle profite du même degré de stabilité traditionnellement attribué à l'écrit.

Par ailleurs, la chanson est un objet dont la complexité sémiotique et communicative est bien saisie par la définition suivante :

Orale mais strictement codée selon des modèles extérieurs à l'oralité, forme de communication face à face mais dépourvue des contextualisateurs caractéristiques de l'oral, enfermée dans les contraintes extra-linguistiques, celles de la musique, la chanson est tout à la fois et tour à tour texte écrit, partition et texte oral. (Giaufret Colombani, 2001, p. 4)

Pour notre propos, les implications les plus intéressantes concernent la traduction et la réception : contrairement à la traduction littéraire, véhiculée essentiellement par le code graphique, la traduction d'une chanson est principalement transmise par le code phonique. Que ce soit en direct, lors d'un concert ou d'une représentation en scène, ou via un support d'enregistrement, la traduction d'une chanson est reçue par un public d'auditeurs et non pas de lecteurs⁴.

Or, la plupart des recherches sur la retraduction concernent des traductions destinées à la « lecture » (Chevrel, 2010, p. 14 ; Gambier, 2011, p. 62). Et quand bien même le mot *lecture* et ses dérivés seraient-ils pris au sens figuré de « compréhension » ou d'« interprétation », on pourrait difficilement parler de « lisibilité » (Rodriguez, 1990, p. 73 ; Ladmiral, 2011, p. 37) pour une traduction chantée. S'il est clair que le texte d'une chanson joue bien son rôle quand il s'agit de sa traduction, il ne peut jouer ce rôle indépendamment des autres caractéristiques

² Par souci de simplification, nous parlons ici d'« auteur », tout en sachant qu'il faudrait distinguer entre l'auteur (ou les auteurs) des paroles d'une chanson et le(s) compositeur(s) de sa musique.

³ Pour nous référer à la réalisation médiale d'un énoncé, nous préférons adopter les termes *graphique* et *phonique* au lieu de la paire *écrit/oral*, qui prête à une certaine ambiguïté sémantique (Koch & Oesterreicher, 2001).

⁴ Bien évidemment, nous nous référons ici à la traduction de chansons proprement dite, celle qui est destinée au chant et non pas à la lecture. Pour la distinction entre traductions à lire et traductions à chanter v. *infra* et D'Andrea, 2020, p. 44. Par ailleurs, il est des cas où la traduction littéraire aussi fait l'objet d'une performance, notamment au théâtre. Là aussi, la traduction doit être « performable », prononçable, jouable par des comédiens. Lorsque nous opposons la traduction des chansons à celle des textes littéraires, nous nous référons donc notamment à la traduction de romans et d'autres œuvres qui sont destinées à être lues.

de la chanson ; l'interprétation de ce texte va main dans la main avec sa chantabilité.

Les réflexions qui précèdent concernent la traduction comme produit. En revanche, si l'on considère le processus traductif, on peut se demander comment travaille le traducteur d'une chanson : s'appuie-t-il uniquement sur des versions chantées, ou sur les différentes sources disponibles y compris des sources écrites ? Puisqu'il doit sauvegarder autant la chantabilité du texte d'arrivée que le message contenu dans la chanson de départ, le traducteur pourra tirer profit non seulement du ou des enregistrement(s) sonore(s) et de la partition disponible(s), mais aussi des paroles de la chanson de départ transmises sur le papier.

3.3. Un niveau de représentation qui néglige la musique : les paroles de chanson

Comme nous l'avons démontré ailleurs (D'Andrea, 2016), les paroles de chanson sont un troisième niveau de représentation qui – tout en étant partiel – peut apporter des informations complémentaires par rapport à celles qui découlent de la « chanson écrite » et de la « chanson chantée », ces deux expressions indiquant respectivement la structure abstraite de la chanson, assimilable à la partition, et son ou ses interprétation(s) (Calvet, 1995, p. 18).

Les paroles de chansons s'avèrent particulièrement utiles lorsque l'opération de traduction se limite volontairement à la composante verbale. En effet, jusqu'à présent, nous avons parlé de (re)traduction de chansons pour renvoyer implicitement aux traductions destinées au chant et qui partagent avec les paroles de la chanson de départ la compatibilité avec la musique d'origine. Dans ce cas, la chanson d'arrivée est un produit autonome qui, à son tour, sera actualisé par un ou plusieurs interprètes ainsi que par des arrangements musicaux.

Néanmoins, à côté de ce type de (re)traductions, il en existe un autre qui, n'étant pas destiné à être chanté, n'est pas soumis à la contrainte de la chantabilité. Parmi les traductions de chansons avec changement de médium, Peter Low (2017, p. 41) mentionne celles où un texte de départ destiné au chant est traduit dans un texte à lire, sur le papier ou à l'écran. En plus des traductions à lire qui accompagnent l'écoute des chansons (sous-titres, livrets de CD, programmes de concert), des livres sont publiés dans le but de permettre une meilleure compréhension et une étude plus approfondie des chansons étrangères. Lorsqu'une traduction de ce type porte sur l'œuvre intégrale d'un auteur de chansons, elle peut même contribuer à la réception de cette œuvre dans la culture d'arrivée.

4. Typologie de retraductions de chansons

De tout ce qui précède, il s'ensuit que la notion de retraduction telle qu'elle a été décrite dans le domaine littéraire (notamment par rapport aux romans et à d'autres œuvres destinées à être lues) s'avère insuffisante pour le domaine de la chanson. Néanmoins, les retraductions de chansons sont un sujet d'étude qui s'annonce prometteur, car elles témoignent de la popularité de certaines chansons et du respect, dans le contexte cible, envers certains auteurs.

Avant d'entrer dans les détails des différentes formes de retraduction de chansons, il nous semble utile de nous focaliser sur les raisons qui se cachent derrière la vogue des traductions des chansons étrangères qui a fait florès dans l'Italie des années 1960-1970. Comme le rappelle Franco Fabbri (2008), grâce aux lois en vigueur à l'époque en matière de droits d'auteur, les traducteurs et les adaptateurs recevaient une rémunération à l'occasion de chaque utilisation sur le territoire italien non seulement de la nouvelle version, mais aussi de la version originale. Il en allait de même pour la vente de disques, ce qui explique la présence dans les catalogues des éditeurs italiens de nombreuses versions italiennes des chansons à succès étrangères, même tirées du répertoire rock en anglais.

Roberto Vecchioni (2003), qui a été traducteur de chansons avant de devenir un des *cantautori* les plus connus et appréciés en Italie, raconte qu'il s'agissait souvent de traductions de faible

qualité dont le résultat n'était pas à la hauteur de l'original, ni en termes de fidélité, ni en termes de chantabilité. Pour que le mécanisme fonctionne, il n'était même pas nécessaire d'enregistrer les traductions, il suffisait d'en déposer les droits à la SIAE (la Société des auteurs et des éditeurs, équivalent italien de la SACEM) et cela allait bien ainsi. Lorsqu'un interprète de renom les lançait, elles pouvaient devenir des succès, comme c'est le cas pour la célèbre *Tous les garçons et les filles* (1961), coécrite et chantée par Françoise Hardy, dont la version italienne *Quelli della mia età*, réalisée par Vito Pallavicini, a été chantée en 1963 par la même artiste française et, par la suite, avec quelques toutes petites modifications, par Catherine Spaak et par Gigliola Cinquetti.

À ce type de traductions, visant l'exploitation d'un succès pour des intérêts commerciaux, s'oppose un autre type de traductions, que l'on pourrait qualifier de traductions-hommages. Elles sont généralement réalisées sous l'impulsion des traducteurs-chanteurs eux-mêmes qui, s'identifiant à l'interprète de la chanson de départ, se reconnaissent dans les valeurs transmises par l'œuvre. Les exemples cités dans les paragraphes qui suivent concernent notamment des chansons françaises (re)traduites dans ce deuxième but. Seront notamment privilégiées des chansons tirées du répertoire de Georges Brassens et de celui de Jacques Brel.

4.1. Les retraductions chantées

Selon une des définitions les plus citées, la « retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie » (Gambier, 1994, p. 413). Le critère de l'unicité de la langue cible a été récemment remis en discussion par Alevato do Amaral (2019), d'après qui la prise en compte des traductions dans d'autres langues-cultures aurait l'avantage d'amplifier les possibilités en termes d'intertextualité et de contribuer à l'amélioration du niveau linguistique, culturel et esthétique des retraductions.

Le caractère multilingue et intertextuel de la retraduction défendu par Alevato do Amaral nous semble particulièrement pertinent pour l'étude de la chanson, un genre qui se déploie souvent au-delà des frontières linguistiques et nationales. Dans ce paragraphe, nous focalisons donc notre attention sur la traduction de chansons françaises qui ont déjà fait l'objet d'une traduction chantée dans la même langue d'arrivée ou dans une autre langue.

Prenons une célèbre chanson de Jacques Brel, *Ne me quitte pas*. Écrite en 1959, elle a connu plusieurs versions dans différentes langues. Elle compte au moins quatre traductions italiennes : les deux premières, signées par Gino Paoli, s'intitulent *Non andare via* ; les deux autres, signées respectivement par Sergio Sacchi et par Duilio Del Prete, s'intitulent *Non lasciarmi solo*. La première version de Gino Paoli (1962, éd. Ricordi) a été chantée non seulement par ce représentant de l'« école génoise », mais aussi par d'autres interprètes de renom comme Ornella Vanoni (1982). La deuxième version de Paoli, popularisée par Patty Pravo (1970, éd. RCA), se distingue par un plus grand soin porté à l'idiomaticité et aux aspects phoniques tels que la rime. Quant aux versions intitulées *Non lasciarmi solo*, celle créée par Sergio Sacchi – sauf erreur de notre part – n'a été interprétée que par Franco Visentin (1979), dans son album d'hommage consacré à Jacques Brel ; l'autre, publiée de manière posthume en 2002, a été interprétée par Duilio Del Prete. Cette dernière se caractérise par une plus forte densité lexicale et un style plus recherché. Parmi les multiples versions de *Ne me quitte pas* dans le monde entier, existent une traduction en anglais et une en allemand, qui ont été interprétées par des voix à succès : *If you go away*, chantée non seulement par son traducteur Rod McKuen, mais aussi par des artistes tels Franck Sinatra et Shirley Bassey ; *Bitte, geh' nicht fort*, par Max Colpet, portée au succès par Marlene Dietrich.

Par ailleurs, en Italie, on observe un phénomène singulier attesté au moins à partir des années soixante : pour traduire des chansons d'auteurs-compositeurs-interprètes français de renom,

même les différents dialectes peuvent être choisis comme langue cible. Ainsi *Le Gorille* de Georges Brassens devient *El gorila* en milanais (trad. de N. Svampa, 1965), *U scimmiuni* en sicilien (trad. de Salvatore Pagano, 1997), *Ocjo al gorila* en frioulan (trad. de G. Ferigo, 2001)⁵. Certaines chansons de Jacques Brel ont été traduites en dialecte milanais par Walter Di Gemma, en dialecte génois par Joe Sentieri, en dialecte émilien par Dino Sarti.

Pour ces retraductions en dialecte, l'« identification positive qui est à l'œuvre dans la pulsion de traduire » (Ladmiral, 2011, pp. 36-37) n'est pas seulement aux traducteurs précédents, mais aussi et surtout à l'auteur du texte de départ. « Voilà, je voudrais écrire et chanter comme ce monsieur-là », c'est ce que raconte avoir affirmé Nanni Svampa (2000, p. 150, notre trad.) après avoir écouté pour la première fois, dans sa jeunesse, un disque de Georges Brassens. Cet orfèvre de la langue française, qui a su mêler langage cultivé et langage populaire, occupe une place de choix dans le répertoire français traduit en italien. Par son emploi original de la phraséologie et par la variété des registres linguistiques adoptés, Brassens est un des auteurs-compositeurs-interprètes francophones les plus difficiles à traduire, ce qui ne l'empêche pas d'être un des plus traduits et des plus étudiés. Ce paradoxe fait de lui un cas d'étude incontournable en traductologie : beaucoup de ses chansons ont été traduites au lendemain de leur publication, mais elles ont continué de l'être aussi bien du vivant de leur auteur qu'après sa mort, survenue il y a plus de 40 ans.

Certains traducteurs italiens de Brassens, comme Alberto Patrucco⁶, déclarent s'être focalisés sur des chansons qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une traduction. D'autres se plaisent à (re)traduire des chansons ayant déjà été traduites : ainsi, *Dans l'eau de la claire fontaine* (1961) est devenue *Nell'acqua della chiara fontana* dans la première version en italien signée par Fabrizio De André (1968) et dans celle de Beppe Chierici (1969), *Nell'acqua del laghetto* dans celle de Nanni Svampa (2004), pour ne citer que quelques exemples. Une comparaison entre ces textes montre certaines analogies : au vers 3, la « saute de vent soudaine » se transforme dans un « soffio di tramontana » aussi bien chez De André que chez Chierici ; au vers 12 et au vers 16, la version de Svampa (« Una sola rosa bastò / [...] Una sola foglia bastò ») fait écho à celle de Chierici (« E una sola rosa bastò / [...] Che una sola rosa bastò ») pour traduire les vers de Brassens « Une seule rose a suffi / [...] Qu'une seule feuille a suffi ». Même en l'absence d'une influence directe, ces analogies pourraient s'expliquer au niveau de l'inconscient, le retraducteur ayant dans sa mémoire musicale non seulement la chanson originale mais aussi les traductions qu'il aura éventuellement écoutées. Les retraducteurs de chansons sont donc inévitablement confrontés aux choix des traducteurs précédents.

Pour revenir à la question majeure des raisons qui poussent à la retraduction, il a été souvent remarqué que les traductions ont tendance à vieillir ou, pour mieux dire, que les conventions auxquelles elles obéissent changent au fil du temps. D'après Berman (1990, p. 1), non seulement les traductions vieillissent mais elles sont par définition caduques et inachevées. C'est alors aux retraductions d'atteindre l'accompli. Pour la chanson, nous partageons plutôt l'avis d'Yves Gambier (2011, p. 63), d'après qui

[c]e n'est pas toujours, ni surtout, parce qu'une traduction est "désuète" qu'on retraduit. Simplement comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un musicien une nouvelle interprétation d'un morceau, un traducteur peut avancer une interprétation autre d'un texte déjà interprété. Mais on ne parle pas de redramaturgie d'une pièce, de recomposition musicale, tout au plus de nouvelle performance, de nouvelle interprétation.

⁵ Les dates de ces traductions se réfèrent aux enregistrements tels qu'ils sont cités dans De Angelis *et al.* (2017).

⁶ Cf. l'entretien transmis sur la chaîne *Radio Onde furlane* dans le cadre de l'audio-documentaire *100 Brassens*, téléchargeable à l'adresse: <https://www.spreaker.com/user/ondefurlane/100-brassens-6-alberto-patrucco>.

Cette position resitue la retraduction et, plus généralement, toute traduction parmi les formes d'interprétation, telles les reprises ou les nouveaux arrangements.

L'insatisfaction à l'égard des traductions précédentes figure parmi les raisons qui poussent à la retraduction d'une œuvre littéraire. Pour la chanson, en l'absence de notes du traducteur, le souci d'amélioration est plutôt difficile à démontrer. Quand on retraduit des chansons, entre en jeu le désir de réaliser un travail créatif qui porte en soi non seulement la marque de la fidélité mais aussi celle de l'empreinte personnelle. La marge de créativité inhérente à la traduction d'une chanson, en somme, semble être plus ample que dans d'autres cas.

La chanson des vieux amants (Jacques Brel / Jacques Brel – Gérard Jouannest) a eu un certain succès à l'étranger et notamment en Italie, où elle a connu au moins deux traductions. La première, intitulée *La canzone degli amanti* (Del Prete et Bardotti), a été portée au succès par Patty Pravo (1971). Elle a été reprise avec quelques petites modifications du texte par Filipponio (1984) et par Rossana Casale (1999), qui l'intitule *La canzone dei vecchi amanti*. La seconde traduction, ayant pour titre *La canzone dei vecchi amanti*, après avoir été enregistrée par son traducteur Duilio Del Prete dans l'album *La bassa landa* (1970), a été chantée par Renato Dibi (1992) et par Franco Battiato (1999). Ayant comparé les versions enregistrées par ces artistes (qui ne sont certes pas les seules), nous avons pu remarquer que chaque interprétation diffère non seulement du point de vue de l'arrangement musical mais aussi du point de vue textuel. Au deuxième couplet, par exemple, Filipponio modifie la version chantée par Patty Pravo en renversant la première et la deuxième personne du singulier :

<i>La chanson des vieux amants</i> (J. Brel)	<i>La canzone degli amanti</i> (chantée par P. Pravo)	<i>La canzone degli amanti</i> (chantée par Filipponio)
Moi, je sais tous tes sortilèges	Conosco tutti i tuoi problemi	Conosci tutti i miei problemi
Tu sais tous mes envoûtements	Di me conosci la magia	Di te conosco la magia
Tu m'as gardé de piège en piège	Ti leggo in viso se hai segreti	Mi leggi in viso se ho segreti
Je t'ai perdue de temps en temps	E quando hai voglia di andar via	E quando ho voglia di andar via

Tableau 1. *La chanson des vieux amants/La canzone degli amanti*, vv. 15-18

Ce changement n'affecte pas la signification globale de la chanson, qui porte sur la crise d'un couple usé par le temps. Quant à *La canzone dei vecchi amanti*, la version chantée par Del Prete (1970) et celle reprise par Dibi sont presque identiques, sauf quelques petites modifications d'ordre lexical et morphologique. Dans la reprise de Battiato, des changements plus consistants concernent le troisième couplet.

Le constat de ces différences entraîne une réflexion importante sur la difficulté à établir, compter et classer les traductions des chansons, ainsi que sur leur paternité. Pour Ronnie Apter et Mark Herman (2016, p. 67), dans certains cas, les retraductions de textes chantés ou prétendues telles ne sont que des « collages » de plusieurs traductions existantes ; dans d'autres, les « retraducteurs » préfèrent puiser dans les traductions précédentes et n'y changer que quelques mots, dans le but d'éviter de payer des droits d'auteur. D'ailleurs, bien qu'il s'agisse d'un aspect qui est hors de la portée de notre étude, il ne faut pas oublier que le marché de la chanson est dominé par les intérêts économiques.

4.2. Les traductions de traductions

Après avoir illustré les retraductions chantées de chansons, nous nous focalisons à présent sur la deuxième acception du terme *retraduction*, à savoir celle de traduction d'une autre traduction (Gambier, 2011, p. 52). Il s'agit d'une opération connue aussi sous le nom de *traduction-relais* qui, en premier lieu, concerne une traduction chantée dont la source n'est pas la chanson originale, mais une de ses traductions chantées dans une autre langue. Pour donner un exemple, nous pouvons citer *U sciavuort^e*, version du *Gorille* de Georges Brassens réalisée dans un dialecte de Basilicate par Adriano Cozza à partir de la traduction-pivot *Il Gorilla* de Fabrizio De André.

Les traductions-relais des chansons ne se limitent pas aux traductions chantées à partir d'autres traductions chantées, mais elles incluent aussi une autre forme, assez singulière, celle des traductions à chanter réalisées à partir d'une traduction à lire. Il s'agit d'une opération de « traduction intralinguale ou reformulation » (au sens de Jakobson, 1963, p. 79) soumise aux contraintes de la chantabilité. Mais dans quels cas et pourquoi pourrait-on avoir besoin de consulter une traduction à lire afin de réaliser une traduction chantée ? Les traductions à lire sont indispensables comme textes-pivots pour traduire des chansons dont la langue est inconnue au traducteur. Un exemple très significatif à cet égard est représenté par les traductions des chansons de Georges Brassens effectuées à partir des traductions à lire signées par Nanni Svampa et Mario Mascioli (1991). Réalisées comme hommage au poète de la chanson d'auteur mais aussi dans le but de diffuser son œuvre auprès du public italien, ces traductions-pivots continuent de nos jours à inspirer des générations de jeunes traducteurs italiens.

En bref, les spécificités de l'objet-chanson induisent à repenser la notion de 'retraduction' telle qu'elle a été élaborée dans le domaine de la littérature. Si, d'après Gambier (2011, p. 52), la « traduction intermédiaire, ou pivot [...] permet [...] de relayer l'original à une troisième langue-culture, selon un processus indirect », dans le cas d'une chanson traduite par le biais d'une traduction à lire, l'enjeu traductif ne concerne pas une troisième langue-culture mais la capacité de reformuler un texte jusqu'à ce qu'il soit compatible avec la musique de la chanson de départ. La prise en compte du médium, en somme, est un élément décisif pour réfléchir à la fonction des retraductions des chansons et, plus en général, des textes chantés.

En plus de la situation que nous venons de décrire, pour laquelle une traduction chantée de chanson est la traduction intralinguistique et intersémiotique d'une traduction à lire, il faut considérer que d'un point de vue strictement chronologique, les traductions à lire peuvent aussi suivre les premières traductions chantées. Les traductions à lire peuvent donc remplir aussi bien la fonction de pivot qu'être elles-mêmes des retraductions. Elles sont particulièrement intéressantes à étudier, notamment lorsqu'elles sont créées par le même traducteur qui, en l'absence de contraintes musicales, sera en principe plus libre d'exprimer les nuances sémantiques du texte de départ. Son but sera aussi de réduire le degré d'entropie par rapport à sa propre version chantée de la même chanson étrangère. Il existe cependant un contre-exemple à cela : dans la note du traducteur antéposée à sa traduction à lire de l'œuvre complète de Jacques Brel, Duilio Del Prete (1994) déclare que dans certains cas, il n'a pas pu se passer d'obéir aussi au critère de la chantabilité, pour des raisons liées à la mémoire auditive.

4.3. Les rétro-traductions

En faisant temporairement abstraction du médium pour lequel elles sont conçues, les retraductions de chansons décrites jusqu'à présent mettent en place un ou plusieurs passages interlinguistiques. Nous venons de décrire les retraductions chantées réalisées à partir de la chanson originale (4.1.), et le phénomène des traductions par relais (4.2.). Pour ces dernières,

on assiste au moins à deux configurations distinctes : dans le premier cas, chanson de départ, chanson-pivot et chanson d'arrivée sont créées dans trois langues distinctes ; dans l'autre cas, lorsque la chanson-pivot et la chanson d'arrivée sont créées dans la même langue, les langues ne sont qu'au nombre de deux.

Il est une troisième possibilité, consistant à reproduire les paroles d'une traduction chantée dans la langue de la chanson de départ. Connue aussi sous le nom de *rétro-traduction*, cette technique a une fonction essentiellement explicative. Ces rétro-traductions, qui ne sont pas autonomes par rapport au texte dont elles découlent, sont conçues pour les besoins de la compréhension et sont utilisées dans des domaines très diversifiés. Les traductions des chansons sont parfois soumises à une forme particulière de rétro-traduction, afin d'être approuvées par l'auteur ou par ses ayants droit. Par exemple, Georges Brassens avait demandé à Nanni Svampa de lui retraduire en français ses traductions en milanais, avant de donner son approbation⁷. Quant aux ayants droit de Jacques Brel, ils sont relativement méfiants (ainsi que les Éditions Jacques Brel) à l'égard de ce type de documents et préfèrent soumettre les nouvelles traductions en quête d'autorisation à des vérificateurs chargés de les évaluer selon des critères assez stricts⁸. Un autre exemple, tiré du contexte académique, serait : un discours traductologique ayant pour but d'expliquer les procédés de traduction d'une chanson, rédigé dans la même langue que la chanson de départ. Dans ce cas, une rétro-traduction vers-à-vers permettra de mieux comprendre les enjeux traductifs et les nuances apportées par le traducteur⁹.

5. Conclusions

Dans cet article, nous avons présenté un tour d'horizon des rapports possibles entre chanson et (re)traduction. En particulier, après avoir exploré la polysémie du terme *retraduction* (2.), nous avons défini la chanson en tant qu'objet d'étude traductologique (3.). Notre recherche a mis en évidence l'utilité d'élargir la définition de *retraduction* pour la chanson, jusqu'à inclure non seulement des (re)traductions chantées dans une même langue ou dans des langues différentes (4.1.), mais aussi les deux acceptions de traduction par relais (4.2.) et de rétro-traduction (4.3.), généralement délaissées. En effet, vu son caractère multisémiotique, la chanson impose des opérations traductives particulièrement complexes, notamment si le but est la création d'une traduction chantée. En simplifiant quelque peu, le texte d'arrivée se devra de répondre aux contraintes sémantiques et musicales de la chanson de départ. Lorsque le terme *retraduction* est pris au sens propre (4.1.), ces deux opérations sont pratiquement simultanées. Il en va autrement pour les traductions dont le relais est assuré par une traduction à lire (4.2.) : dans ce cas, le traducteur s'appuie sur deux sources distinctes, d'une part la chanson originale, dont il ne retient que la forme musicale, d'une autre part la traduction à lire, qu'il reformule en la pliant aux exigences musicales. En plus de la fonction de pivot dans une traduction-relais, la traduction à lire d'un texte de chanson peut aussi représenter le point d'arrivée d'une retraduction au sens de rétro-traduction (4.3.).

Les retraductions de chansons méritent donc une réflexion spécifique, car elles contribuent à élargir le corpus des multiples versions d'une chanson (comme les covers, les parodies, les reprises), et que leur comparaison sert à approfondir des notions encore par trop floues, comme celle de chantabilité. Par ailleurs, la complexité de la chanson, genre ancré dans une dimension interprétative, nous oblige à revisiter la notion même de retraduction. Si toute

⁷ Mirella Conenna, communication personnelle, juillet 2022.

⁸ Francis de Laveleye (Fondation Jacques Brel), communication personnelle, juillet 2022.

⁹ C'est ce que nous avons fait dans D'Andrea (2021).

traduction est une interprétation, toute (re)traduction de chanson est, à plus forte raison, une réinterprétation, car en plus de l'interprétation du traducteur intervient celle des artistes qui, par leur propre voix, la chantent. Le terme *voix* serait donc à entendre non seulement au sens métaphorique (l'instance énonciative associée à l'auteur du texte de départ, ou celle de ses traducteurs, etc.), mais aussi au sens propre (l'ensemble des sons produits par le chanteur).

À ce propos, il serait souhaitable de poursuivre notre recherche afin de mieux cerner le rôle joué par la mémoire auditive dans la genèse des retraductions de chansons. Il serait également intéressant d'approfondir la dimension dialogique et polyphonique du texte-chanson : s'il est vrai que toute traduction peut être analysée à la lumière de la notion de 'polyphonie', ceci est à plus forte raison vrai pour la chanson, en raison du rôle incontournable de l'interprète.

6. Références

- Abbrugiati, P. (2011). *Dans l'eau de la claire fontaine*. Sur trois traductions de Brassens en italien. *Cahiers d'études romanes*, 24, 151-170. [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/993>.
- Alevato do Amaral, V. (2019). Broadening the notion of retranslation. *Cuadernos de Tradução*, 39(1), 239-259.
- Apter, R. & Herman, M. (2016). *Translating for singing. The theory, art and craft of translating lyrics*. Bloomsbury.
- Aronsson, M. (2021). On connaît la chanson ! La médiation de la chanson française en traduction suédoise. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue Nordique Des Études Francophones*, 4(1), 29-44.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1-7. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.
- Calvet, L.-J. (1995). Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens. *Études littéraires*, 27(3), 17-27.
- Chevrel, Y. (2010). Introduction : la retraduction – *und kein Ende*. In R. Kahn & C. Seth (Eds.), *La retraduction* (pp. 11-20). Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Conenna, M. (1987). Traduire la chanson : les interprétations italiennes de Georges Brassens. *Le français dans le monde. Recherches et Applications*, 2, 99-106.
- Conenna, M. (Ed.). (1998). *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*. Schena Editore.
- D'Andrea, G. (2014). Stratégies métriques et traduction des textes chantés. In B. Wojciechowska (Ed.), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires* (pp. 71-85). L'Harmattan.
- D'Andrea, G. (2016). Code graphique et code phonique dans le chant. In É. Buchi, J.-P. Chauveau, J.-M. Pierrel (Eds.), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)* (pp. 1047-1057). ÉliPhi.
- D'Andrea, G. (2020). Les unités de traduction existent-elles dans la chanson traduite ? *Tradução em Revista*, 29, 42-66. [En ligne]. URL : <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50473/50473.PDF>.
- D'Andrea, G. (2021). Traduire une chanson de Brassens en dialecte du Salento. *Dans l'eau de la claire fontaine. Écho des études romanes*, 17(2), 109-124. [En ligne]. URL : <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2021/02/07.pdf>.
- De Angelis, E., Neri, M., & Settimo, F. (2017). Discografia. *Vinile*, 10, 110-129.
- Dell, F. (2003). Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons. In J.-L. Aroui (Ed.), *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier* (pp. 499-522). Champion.
- Del Prete, D. (1994). Nota del traduttore. In J. Brel, *Jacques Brel. Tutte le canzoni : 1948-1977* (pp. 25-26). Arcana.
- Desblache, L. (2019). *Music and translation : New mediation in the digital age*. Palgrave Macmillan.
- Équivalences*, 22(1-2), 23(1). (1992-1993). *Traduire et interpréter Georges Brassens*. ISTI.
- Fabbri, F. (2008). Traduzioni milionarie. In F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* (pp. 316-319). Il Saggiatore.
- Froeliger, N. (2020). Le Portrait de Dorian Gray chante Bob Dylan : trois version successives de Blowin' in the Wind. *Traduire la chanson, La main de Thôt*, 8. [En ligne]. URL : <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=836>.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Méta*, 39(3), 413-417.
- Gambier, Y. (2011). La retraduction : ambiguïtés et défis. In E. Monti & P. Schnyder (Eds.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (pp. 49-66). Orizons.
- Garzone, G. & Schena, L. (Eds.). (2000). *Tradurre la canzone d'autore*. CLUEB.
- Giaufret Colombani, H. (2001). Entre oralité et écriture : les chansons de Renaud. In M. Margarito, E. Galazzi & M. Lebhar Politi (Eds.), *Oralité dans la parole et dans l'écriture : analyses linguistiques, valeurs symboliques, enjeux professionnels* (pp. 5-14). Edizioni Libreria Cortina.
- Gorlée, D. L. (Ed.). (2005). *Song and significance. Virtues and vices of vocal translation*. Rodopi.
- Guillemain, A. (2019). Chansons pop : tradapter pour que résonne le sens. *Traduire*, 240, 107-121.

- Hirschi, S. (2008). *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes.
- Jakobson, R. (1963). Aspects linguistiques de la traduction. In R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (pp. 78-86). Les éditions de minuit.
- Koch, P. & Oesterreicher, W. (2001). Langage parlé et langage écrit. *LRL*, 1(2), 584-627.
- Koskinen, K. & Paloposki, O. (2010). Retranslation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 1, pp. 294-298). Benjamins.
- Ladmiral, J.-R. (2011). Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. In E. Monti & P. Schnyder (Eds.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (pp. 29-48). Orizons.
- Low, P. (2017). *Translating song: Lyrics and texts*. Routledge.
- Maingueneau, D. (2007). *Analyser les textes de communication*. Colin.
- Marschall, G. (Ed.). (2004). *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Monti, E. & Schnyder, P. (Eds.). (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Orizons.
- Monti, E. (2011). Introduction. In E. Monti & P. Schnyder (Eds.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (pp. 9-25). Orizons.
- Palimpsestes*, 4. (1990). *Retraduire*. Publications de la Sorbonne nouvelle.
- Palimpsestes*, 15. (2004). *Retraduire*. Publications de la Sorbonne nouvelle.
- Pöckl, W. (2016). Traduire, traduction, traducteur, traductologie, interprétation, interprète, etc. Un aperçu historique de la terminologie en usage dans les langues romanes. In J. Albrecht & R. Métrich (Eds.), *Manuel de traductologie* (pp. 11-27). De Gruyter.
- Pruvost, C. (2017). Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité. *Vox Popular*, 1(1,2), 168-186.
- Rodriguez, L. (1990). Sous le signe de Mercure, la retraduction. *Palimpsestes*, 4. [En ligne]. URL: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/604>.
- Sève, A. (1975). *André Sève interroge Brassens: « Toute une vie pour la chanson »*. Le Centurion.
- Susam-Sarajeva, S. (Ed.). (2008). Translation and music. *The Translator*, 14(2), numéro spécial.
- Svampa, N. & Mascioli, M. (Eds.). (1991). *Brassens. Tutte le canzoni tradotte da Nanni Svampa e Mario Mascioli*. Franco Muzzio Editore.
- Svampa, N. (2000). Tradurre Brassens. In G. Garzone & L. Schena (Eds.), *Tradurre la canzone d'autore* (pp. 149-152). Clueb.
- Vecchioni, R. (2003). Traduzioni e B-songs. A colloquio con Roberto Vecchioni e Riccardo Bertoncelli. In E. De Angelis & S. S. Sacchi (Eds.), *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite* (pp. 23-30). Editrice Zona.
- Vinay, J.-P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Les Éditions Didier.
-



 Giulia D'Andrea
Université du Salento
Via Taranto, 35
73100 Lecce
Italie

giulia.dandrea@unisalento.it

Biographie: Giulia D'Andrea est enseignante-chercheuse en Langue française et Traduction à l'Université du Salento (Lecce – Italie) depuis 2008. En 2007, elle a soutenu sa thèse de doctorat en Linguistique française à l'Université de Bari Aldo Moro, intitulée *Le rythme dans les proverbes français*. Parallèlement à sa formation universitaire, elle a étudié au Conservatoire de musique de Lecce, où elle a obtenu deux diplômes, en piano et en musique ancienne (clavecin). Ses recherches actuelles privilégient la traduction chantée et le langage technique de la musique.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.