



HAL
open science

La traduction de La Mauvaise Réputation en espagnol : des contraintes à la liberté

Donatienne Borel

► **To cite this version:**

Donatienne Borel. La traduction de La Mauvaise Réputation en espagnol : des contraintes à la liberté. Perle Abbrugiati (dir.). Brassens. Liberté, libertés, PUP, pp.241-258, 2023, Chants Sons, 9791032004944. hal-04502793

HAL Id: hal-04502793

<https://hal.science/hal-04502793>

Submitted on 13 Mar 2024

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.

sous la direction de Perle Abbrugiati

Brassens :

STEREO

Face A

**liberté,
libertés**

CHANTS SONS

DP
PUP
PI

Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Brassens

Liberté, libertés

sous la direction de

Perle Abbrugiati

2023

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Le dessin ci-contre est de Lorenzo Uccheddu.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPUD <https://www.afpu-diffusion.fr>

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel



Donatienne Borel

**La traduction
de *La Mauvaise*
*Réputation en espagnol***

Des contraintes
à la liberté

Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

La *Mauvaise Réputation*¹ a été, depuis sa parution en 1952, reprise en France et à l'étranger. Elle est devenue un fleuron de l'anticonformisme dans la chanson et a été sans cesse réactualisée dans différents pays à différentes époques, reprise dans des idiomes et des styles musicaux variés, réadaptée avec une identité qui se voulait toujours proche de la chanson originale². En Espagne³, il en existe deux traductions chantables réalisées entre les années 1950 et 1970. Sous le régime franquiste, l'œuvre de Brassens fonctionne « comme un modèle de liberté⁴ ». C'est donc dans un contexte de censure et d'exil que la chanson, qui parle de liberté individuelle, a été traduite.

La version de Pierre Pascal a été rendue célèbre par Paco Ibáñez, qui l'a chantée à

L'Olympia en 1969⁵. Elle a été censurée en Espagne, puis éditée après la dictature dans l'album *Paco Ibáñez canta a Brassens*⁶. La version d'Agustín García Calvo a vraisemblablement été écrite avant son exil en France en 1969⁷, puis, éditée en Espagne en 1983 dans un livret bilingue⁸, elle est restée confidentielle et a été chantée par Antonio Selfa au début des années 1990⁹.

Ces traductions, toutes deux intitulées *La mala reputación*, alors qu'elles semblent proches de la chanson de départ, sont aussi très différentes l'une de l'autre. Les idées de liberté contenues dans la chanson, qui justifient sa traduction, s'expriment différemment dans la réécriture de chaque traducteur, à travers les

1 Georges Brassens, *La Mauvaise Réputation*, album du même nom, CD, Universal Music, 2001 [1952].

2 Sur la fidélité à Brassens dans les reprises, voir les articles de Julie Mansion-Vaquié et de Francesca Salamino au sein du présent ouvrage, précédemment parus dans Perle Abbrugiati et al. (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2019, respectivement p. 215-231 et 201-213.

3 Il existe des traductions en espagnol en Argentine: Claudina y Alberto Gambino, *La mala reputación*, album *Brassens en castellano*, 33 tours, Azur, 1972, et Nacha Guevara, *La mala reputación*, album *La Cosa*, 33 tours, Music Hall, 1970.

4 Isabelle Marc, « Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural », *TRANS: Revista de Traductología*, n° 17, 2013, p. 145 (nous traduisons).

5 Paco Ibáñez, *La mala reputación*, album *Paco Ibáñez à L'Olympia*, CD, A Flor de Tiempo / Universal Music Jazz France, 2002 [1970]. Il existe une traduction antérieure chantée en 1956 par Georges Brassens lui-même, demeurée inédite jusqu'en 2001: Georges Brassens, *La mala reputación*, album *Je me suis fait tout petit*, CD, Mercury / Universal Music, 2001. Nous nous concentrons ici sur celle chantée par Paco Ibáñez.

6 Paco Ibáñez, *La mala reputación*, album *Paco Ibáñez canta a Brassens*, CD, PDI, 1996 [1979].

7 Selon les informations et les archives fournies par sa famille et son éditeur.

8 Agustín García Calvo, Georges Brassens, *19 canciones con versión para cantar*, s. l., Lucina, 1983.

9 Antonio Selfa, « Brassens en versión de Agustín García Calvo », page du blog « Ciento volando », <http://antonio-selfa.blogspot.com/2011/08/canciones-de-Brassens-adaptadas-por.html> (consulté le 7 octobre 2023).

notions mêmes de contraintes et de libertés linguistiques et formelles caractéristiques de la traduction de chanson.

En effet, si les contraintes sont multiples dans la création de chanson, elles le sont d'autant plus dans la traduction de chanson chantable, où le cadre est défini par la musique et le sémantisme préexistants. Le texte doit épouser la musique sans heurts, et le lien inextricable entre texte et musique doit rester aussi signifiant que dans la chanson de départ, ce qui ne peut se faire qu'en trouvant un équilibre entre les différentes contraintes¹⁰.

Au moyen de l'analyse comparative de *La Mauvaise Réputation* et de chacune de ses versions en espagnol, nous proposons d'observer comment les contraintes linguistiques et structurelles génèrent des prises de liberté, et comment la résolution des contraintes fait émerger deux conceptions de ce qu'est la liberté en chanson.

– *La Mauvaise Réputation* (Georges Brassens)

*Au village, sans prétention
J'ai mauvaise réputation;
Qu'je m' démène ou qu' je reste coi
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi
Je ne fais pourtant de tort à personne
En suivant mon ch'min de petit bonhomme;
Mais les brav's gens n'aiment pas que*

*L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout le monde médit de moi
Sauf les muets, ça va de soi*

*Le jour du Quatorze Juillet
Je reste dans mon lit douillet;
La musique qui marche au pas
Cela ne me regarde pas
Je ne fais pourtant de tort à personne
En n'écoutant pas le clairon qui sonne;
Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout le monde me montre au doigt
Sauf les manchots, ça va de soi*

*Quand j' croise un voleur malchanceux
Poursuivi par un cul-terreux
J' lanc' la patte et, pourquoi le taire
Le cul-terreux se r'trouv' par terre
Je ne fais pourtant de tort à personne
En laissant courir les voleurs de pommes;
Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout le monde se rue sur moi
Sauf les culs-d'-jatt', ça va de soi*

*Pas besoin d'être Jérémie
Pour d'viner l' sort qui m'est promis:
S'ils trou'nt une corde à leur goût
Ils me la passeront au cou
Je ne fais pourtant de tort à personne
En suivant les ch'mins qui n'mèn't pas à Rome;*

¹⁰ Peter Low, «The Pentathlon Approach to Translating Songs», in Dinda L. Gorlée (dir.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 185-212.

*Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout l' mond' viendra me voir pendu
Sauf les aveugl's, bien entendu*¹¹

– *La mala reputación* (Pierre Pascal)

*En mi pueblo, sin pretensión,
tengo mala reputación.
Haga lo que haga es igual,
todo lo consideran mal.
Yo no pienso pues hacer ningún daño
queriendo vivir fuera del rebaño.
No, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe,
no, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe.
Todos, todos me miran mal,
salvo los ciegos, es natural.*

*Cuando la fiesta nacional,
yo me quedo en la cama igual,
que la música militar
nunca me supo levantar.
En el mundo pues no hay mayor pecado
que el de no seguir al abanderado.
No, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe,
no, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe.
Todos me muestran con el dedo,
salvo los mancos, quiero y no puedo.*

*Si en la calle corre un ladrón
y a la zaga va un ricachón,
zancadilla pongo al señor
y he aplastado el perseguidor.
Eso sí que sí que será una lata,
siempre tengo yo que meter la pata.
No, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe,
no, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe.
Todos tras de mí a correr,
salvo los cojos, es de creer.*

*No hace falta saber latín,
yo ya sé cuál será mi fin.
En el pueblo se empieza a oír:
«Muerte, muerte al villano vill!»
Yo no pienso pues armar ningún lío
con que no va a Roma el camino mío.
No, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe,
no, a la gente no gusta que
uno tenga su propia fe.
Todos, todos me miran mal,
salvo los ciegos, es natural*¹².

– *La mala reputación* (Agustín García Calvo)

*En el pueblo yo, con perdón,
tengo mala reputación:
que me mueva o quieto me esté,
paso por un qué sé yo qué.
Y eso que no sé que a nadie le dañe
que yo a mi manera me las apañe.
Pero es que ellos no quieren que*

¹¹ Georges Brassens, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, coll. «Voix publiques», 2007, p. 33-34.

¹² Paco Ibáñez, *La mala reputación*, op. cit. Punctuation et orthographe révisées par nos soins.

*ande uno por donde le dé:
no, jamás te perdonarán
si no vas por donde ellos van.
To el mundo dice «Mira, ahí va».
Menos los mu – dos, claro está.*

*¿Que es catorce de Julio hoy?:
en mi camita yo me estoy;
y si suena la musicá,
yo, ni me viene ni me va.
Y no sé que a nadie le perjudique
porque a los desfiles no me dedique.
Pero es que ellos no quieren que
ande uno por donde le dé:
no, jamás te perdonarán
si no vas por donde ellos van.
To el mundo apunta para acá.
Menos los man – cos, claro está.*

*Si un ratero pasa a mi lao,
que lo persigue un hombre honrao,
pues ¿qué quieren?: yo meto el pie
y el de atrás de morros se ve.
Y el caso es que a nadie arruino de veras
por dejar que escapen los robaperas.
Pero es que ellos no quieren que
ande uno por donde le dé:
no, jamás te perdonarán
si no vas por donde ellos van.
To el mundo corriéndome va.
Menos los co – jos, claro está.*

*No hace falta ser un faquir
pa adivinar mi porvenir:
si una cuerda a gusto les dan,
de corbata me la pondrán.
Y el caso es que el cielo no se desploma
porque mi camino no vaya a Roma.
Pero es que ellos no quieren que*

*ande uno por donde le dé:
no, jamás te perdonarán
si no vas por donde ellos van.
To el mundo en la horca me irá a ver.
Menos los ciegos – es de creer¹³.*

Interprétation des traductions : musique et voix

Georges Brassens s'accompagne à la guitare, et Pierre Nicolas l'accompagne à la contrebasse. De même, dans l'enregistrement de 1979, Paco Ibáñez est accompagné par la contrebasse de François Rabbath. S'il reprend la pompe à la Brassens, Paco Ibáñez utilise aussi toutes ses compétences de guitariste aguerri pour donner à la musique une couleur espagnole. Sa voix est caractérisée par un timbre chaud et un léger vibrato ; les attaques sont souvent douces et les phrases liées. L'accompagnement est donc similaire à celui de Georges Brassens tout en entrant en adéquation avec le répertoire habituel de Paco Ibáñez, avec sa culture d'origine et son identité vocale. L'interprétation de *La mala reputación* à L'Olympia en 1969 à l'époque du franquisme est beaucoup plus nerveuse que celle enregistrée dix ans plus tard, presque sans respiration entre les couplets ; elle est aussi légèrement plus amusée, encouragée par les réactions du public, favorables au chanteur et à la chanson.

¹³ Agustín García Calvo, Georges Brassens, *19 canciones con versión para cantar*, s. l., Lucina, 1983, p. 17-19.

Les arrangements d'Antonio Selfa, au début des années 1990, sont plus riches, avec un nombre important d'instruments : guitare, contrebasse, piano, clarinette sur synthétiseur, percussions. Il y a des lignes mélodiques supplémentaires à la clarinette et des percussions venant appuyer certains effets de rupture du texte. Selfa ajoute un pont musical de la longueur d'une strophe entre la deuxième et la troisième strophe, sans raison sémiotique apparente. Alors que la version originale est en rythme mixte binaire et ternaire, celle d'Antonio Selfa est en rythme binaire uniquement, ce qui donne continûment à celle-ci un aspect sautillant. La voix est jouée.

Prosodie

Les traducteurs, pour faire entrer le texte dans le moule musical de la chanson de départ, conservent le nombre initial de syllabes¹⁴. L'accent tonique correspond à l'accent métrique, qui équivaut au temps fort musical. Dans la traduction, la syntaxe et le lexique sont donc nécessairement réagencés pour que l'accent tonique tombe bien sur un temps fort. En français, l'accent est généralement fixe sur la dernière syllabe d'un mot (sur la dernière

syllabe sonore si le mot se termine par un *e* muet) ; en espagnol, la place de l'accent est définie, l'accent est phonologique et contribue à l'identification du mot.

À une entorse près pour Pierre Pascal (« *Cuando la fiesta nacional* ») et quatre pour García Calvo (concernant les mots « *uno* », « *arruino* », « *morros* » et « *corbata* »), les accents toniques espagnols correspondent aux temps forts musicaux. Les entorses nécessitent une légère négociation avec la musique de la part des interprètes, qui procèdent à quelques allongements ou décalages de la syllabe par rapport à sa note, afin de caler les accents sur la musique.

Il y a aussi dans la chanson « des mots qui pèsent plus lourd que les autres et dessinent une configuration de “mots sous les notes”, de structure sous-jacente », « un squelette lexical »¹⁵. Dans *La Mauvaise Réputation*, le squelette lexical concerne les mots, accentués ou non en langue, qui évoquent l'individu et la singularité (« *je* », « *me* », « *un* ») ou l'opposition et l'adversité (« *mais* », « *pourtant* », « *sauf* »). Les deux traducteurs rendent cet effet subliminal de façon distincte, puisque les multiples contraintes entraînent des choix lexicaux différents. Pierre Pascal et Paco Ibáñez font

¹⁴ Cela permet un calque métrique et musical parfait, mais d'autres traductrices et traducteurs, comme Nacha Guevara ou Claudia et Alberto Gambino, procèdent autrement. Leurs vers sont plus ou moins longs par rapport à la chanson de départ, ce qui les oblige à modifier le rythme musical.

¹⁵ Louis-Jean Calvet, « Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 18. En ligne : <https://doi.org/10.7202/501092ar> (consulté le 7 octobre 2023).

ressortir «yo», «uno», «mí» et «nunca», «pues», «fuera» et «salvo». García Calvo et Antonio Selfa soulignent «un», «mi» et «pero», «no».

Rimes

Pour faire coïncider le texte avec le rythme musical, les rimes masculines françaises sont traduites par des mots oxytons, *agudos*, accentués sur la dernière syllabe, alors que le mot canonique de l'espagnol est accentué sur l'avant-dernière syllabe. La répétition de certains lemmes à la rime trahit la difficulté des traducteurs à trouver des mots oxytons. Si Pierre Pascal place à la rime des mots signifiants, souvent relativement longs et chargés de sens, García Calvo adopte une stratégie différente, et privilégie le rythme du vers à la signification de la rime. Il recourt la plupart du temps à des formes verbales oxytones : infinitifs («ver», «creer»), futurs («perdonarán», «pondrán»), formes irrégulières à l'indicatif ou au subjonctif («está», «estoy», «está», «dé», «van», «va», «ve», «dan»). Certains de ces verbes, semi-auxiliaires, sont peu porteurs de sens, et rendent la rime moins percutante sur le plan de l'association d'idées.

Chacun des traducteurs s'approprie la contrainte de la rime. Pierre Pascal manipule la dimension phonétique de la rime et joue avec le spectre vocalique, structurant et unifiant ainsi le premier quatrain de chaque strophe dans un jeu d'assonances et de consonances : rimes autour de la voyelle /a/ (-al / -al / -ar / -ar) dans

la première et la dernière strophe, autour de /o/ dans la deuxième (-ón / -ón / -or / -or) et de /i/ dans la troisième (-ín / -ín / -ír / -íl). S'amusant avec la dimension prosodique de la rime, García Calvo fait de «música» un mot oxyton, alors que ce mot est normalement accentué sur la première syllabe. Il matérialise graphiquement le déplacement de l'accent : «musicá». Cette entorse majeure à la langue espagnole porte en elle le caractère subversif de *La Mauvaise Réputation*. Antonio Selfa s'amuse de cette licence et prononce le mot «música» avec un double accent tonique : l'un, conventionnel, sur la première syllabe, et l'autre, pour les besoins du rythme et de la rime, sur la dernière.

Répétition et parallélisme

La Mauvaise Réputation est une «chanson à quadrillage» selon la définition de Catherine Rudent¹⁶ : elle possède un système de vers répétés et parallèles, avec un refrain intégré aux strophes. Elle est composée de 4 strophes de 10 octosyllabes à rimes masculines séparées par un distique de deux décasyllabes à rimes féminines.

La répétition de «Je ne fais pourtant de tort à personne» implique pour les traducteurs de trouver des équivalents non seulement de ce vers, mais aussi du suivant en respectant son

¹⁶ Catherine Rudent, «La chanson à rime», in Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populitaire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013, p. 115-134.

parallélisme, la rime, le mètre et le sémantisme de départ. Aucun des traducteurs ne parvient à répéter le vers. Agustín García Calvo trouve un compromis grâce à l'anaphore «*Y... que*», avec des suites phonétiques relativement proches : «*Y eso que no sé que a nadie...*», «*Y no sé que a nadie...*», «*Y el caso es que a nadie...*» ou «*Y el caso es que...*». Il y a donc une tentative de préservation de la répétition, qui n'est que partielle.

Chez Pierre Pascal, seulement quelques similitudes persistent d'une strophe à l'autre : emploi de la conjonction de coordination «*pues*» sur la même syllabe métrique, jeu d'écho par la récurrence anaphorique «*yo no pienso pues*». Dans la troisième strophe, ce vers n'a pas de motif qui le relie aux autres car ici, le choix a été de privilégier un jeu de mots («*meter la pata*», expliqué plus loin) au détriment de la régularité de la structure et du parallélisme.

Gradation et variation

Les fins de strophes décrivent une violence croissante des villageois, qui atteint son climax dans la dernière strophe, dans laquelle le chanteur imagine que les villageois ont l'intention de le pendre. Pour voir un pendu, il faut regarder en hauteur. Cette notion de hauteur est rehaussée par la variation de la musique et des phonèmes dans le syntagme ironique final :

– «*ça va de soi*» : phrase mélodique descendante, rime en /wa/ ;

- «*ça va de soi*» : phrase mélodique descendante, rime en /wa/ ;
- «*ça va de soi*» : phrase mélodique descendante, rime en /wa/ ;
- «*bien entendu*» : phrase mélodique ascendante, rime en /y/.

En français, la voyelle ouverte /a/ s'oppose en matière d'aperture et de fréquences à la rime en /y/ de «*bien entendu*». En effet, plus une voyelle est antérieure, c'est-à-dire prononcée avec la langue positionnée vers l'avant, plus la sensation auditive correspond à un son aigu. Or, /y/ est plus antérieure que /a/ et plus aiguë. Dans ce jeu d'opposition humoristique qui permet d'accentuer le paroxysme de la violence, on assiste donc à une convergence de sens entre la musique et les sons de la parole.

Agustín García Calvo parvient à conserver le même schéma : «*claro está*» est varié à la fin de la chanson en «*es de creer*». En espagnol, la voyelle /e/, comme le /y/ français, est plus antérieure que la voyelle /a/. Dans la version de Pierre Pascal que chante Paco Ibáñez, le schéma est tout à fait différent. La chanson d'arrivée offre une variation des rimes puis un retour à l'assonance de la première strophe :

- «*mal*» : «*natural*» ;
- «*dedo*» : «*puedo*» ;
- «*correr*» : «*creer*» ;
- «*mal*» : «*natural*».

La structure générale évoque donc une boucle plutôt qu'une progression de la tension. Il faut

noter toutefois que dans cette version, il n'est plus fait mention du pendu. La montée dans les aigus ne concerne ainsi plus que l'aspect conclusif et humoristique du segment final.

Répétition ou amplification

Quatre des vers de chaque strophe sont répétés sans variation, comme un refrain. Il s'agit de deux vers bissés avec une simple variation de l'ouverture : « *Mais, les brav's gens* » varié en « *Non, les brav's gens* ». Agustín García Calvo propose de dédoubler le refrain, comme s'il en présentait deux traductions différentes, dont la seconde serait un développement de la première :

*Pero es que ellos no quieren que
andé uno por donde le dé:
no, jamás te perdonarán
si no vas por donde ellos van.*

Ce dédoublement constitue un exemple d'amplification, qui est une « figure libre quant à son contenu », dont la seule restriction est que « la précision, l'explication apportées doivent être compatibles avec la situation évoquée par la phrase à traduire »¹⁷. García Calvo développe une nouvelle phrase, dans laquelle le simple « *n'aiment pas que* » est librement amplifié par « *ils ne te pardonneront jamais* », qui renforce nettement l'animosité des habitants, là où Brassens ne leur prêtait qu'un jugement banal, général et sans doute euphémique (« *ne pas*

aimer »). Ce développement du refrain crée une forme d'emphase, qui permet à García Calvo de transposer dans la langue cible des éléments sémantiques et stylistiques présents dans le texte de départ et d'explicitier des interprétations sous-tendues par le texte de départ. La variation s'effectue sur un modèle syntaxique similaire à celui de la première partie du refrain, si ce n'est que l'on perd l'enjambement dans la seconde partie, enjambement qui formait le noyau poétique et musical de la chanson.

Pierre Pascal conserve un refrain bissé, avec la répétition de l'enjambement, humoristique et transgressif grâce à la position de la conjonction de coordination « *que* » à la rime. Cependant, dans le passage à l'espagnol, l'homonymie à la rime (« *que* » / « *qu'eux* ») est impossible. Les traducteurs la perdent nécessairement, et trouvent chacun une rime différente. Dans les deux cas, il s'agit d'un monosyllabe, qui est soit un verbe au subjonctif (« *dé* »), soit un nom (« *fe* »). Le sémantisme change entre les deux versions (« aller où bon nous semble » d'un côté, « avoir sa propre foi » de l'autre), qui restituent pourtant chacune le sens général du refrain de Brassens.

Nombre de mots et synalèphes

La version d'Agustín García Calvo compte 306 mots au total, dont 176 monosyllabes. Nous dénombrons 59 synalèphes¹⁸, régulièrement

17 Jean-Claude Chevalier, Marie-France Delpont, *L'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 48.

18 La synalèphe, phénomène fréquent en langue et en versification, se définit ainsi : « Les ensembles de voyelles

réparties dans la chanson. La version de Pierre Pascal comporte 283 mots, dont 117 sont monosyllabes. On ne compte que 24 synalèphes en tout, presque deux fois et demie moins que chez Agustín García Calvo.

Chez Pierre Pascal, les synalèphes, qui sont naturelles dans la langue espagnole, sont moins fréquentes, ce qui est peut-être dû au fait que l'espagnol n'est sans doute pas sa langue maternelle. Les contours des mots sont plus souvent définis par le début ou la fin de leurs propres syllabes. Chez Agustín García Calvo, les mots se bousculent entre eux, il y a plus rarement une coïncidence entre une syllabe métrique et une syllabe lexicale : les syllabes de plusieurs mots fusionnent fréquemment en une syllabe métrique. L'emploi des monosyllabes et des synalèphes augmente le nombre de mots, sans pourtant changer le mètre. L'avant-dernier vers de la chanson illustre bien ce phénomène (ici, les tirets symbolisent les synalèphes) :

To / dos, / to / dos / me / mi / ran / mal (Pierre Pascal)

To-el / mun / do-en / la-hor / ca / me-i / rá-a / ver
(Agustín García Calvo)

Le vers de Pierre Pascal contient cinq mots et aucune synalèphe, celui de García Calvo 10 mots et 5 synalèphes. Le nombre de syllabes

phoniques et la durée du vers chanté sont les mêmes. Mais le vers d'Agustín García Calvo est visuellement plus long ; il comporte deux fois plus de mots, et les segmentations syllabique et lexicale ne coïncident pas, ce qui sur le plan auditif donne une impression de précipitation liée à la situation dramatique du chanteur, mais aussi de fluidité du vers. Le vers de Pierre Pascal est plus concis, plus net, à la fois lucide et péremptoire.

Équivalents lexicaux

Brassens choisit un lexique très coloré pour nommer les êtres humains. Il n'y a bien sûr pas toujours de parfait équivalent dénotatif et connotatif entre le français et l'espagnol. Lorsque les mots ont un équivalent, le signifiant de la langue cible peut être incompatible avec le rythme imposé par la musique.

L'expression « *brav's gens* » chère à Brassens n'a pas d'équivalent en espagnol. Agustín García Calvo la traduit par le pronom personnel « *ellos* », qui s'oppose au « *yo* » du chanteur et acquiert une valeur dépréciative en désignant une masse informe. Pierre Pascal conserve le mot « *gente* » dans le refrain, de façon assez neutre. Mais il a déjà compensé cette neutralité dans le vers « *queriendo vivir fuera del rebaño*¹⁹ » où « *troupeau* » est motivé sémantiquement et

qui se trouvent dans le vers *entre des mots adjacents* sont ordinairement réduites en une seule syllabe. » (Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 6^e éd., México, Colección Mólaga, 1975 ; nous traduisons)

19 Luis Cília emprunte ce vers à Pierre Pascal pour sa version portugaise : « *querendo viver fora do rebanho* » (Luis Cília, *A má reputação*, album *Marginal*, 33 tours, Diapasão, 1981).

phonologiquement : il met l'accent sur l'aspect grégaire de la foule tout en rimant immédiatement avec « [no hacer] *daño* », qui traduisait « [ne faire] de mal [à personne] ».

Brassens dénote l'infirmité avec un regard satirique qui évoque un tableau de Brueghel²⁰. García Calvo est frustré²¹ par l'absence d'équivalent entre le « *cul-de-jatte* » français et le « *cojo* » espagnol, sur le plan dénotatif (l'un n'a pas de jambe, l'autre en a une) mais aussi par le caractère imagé et dépréciatif du mot français, d'autant que la forme du mot « *cul-de-jatte* » fait écho dans la même strophe à « *cul-terreux*²² ».

D'ailleurs, le « *voleur* » et le « *cul-terreux* » trouvent d'autres équivalents dans les traductions. Pierre Pascal situe la scène dans la rue (« *en la calle*²³ »), le paysan et le voleur de pommes n'ont plus rien à faire dans cet environnement plus urbain. La traduction

de « *cul-terreux* » par le terme « *ricachón* » rend doublement la connotation péjorative, en désignant une personne riche et vulgaire. L'ajout du suffixe augmentatif et péjoratif *-ón* vient accentuer la grossièreté morale du personnage, tout en permettant d'obtenir une rime *aguda*. Agustín García Calvo évoque en note le terme « *destripaterrones* », qui est un parfait équivalent de « *cul-terreux* », y compris sur le plan imagé. Cependant, le mot est trop long et ne correspond pas au moule prosodique de départ. L'évocation simple de « *hombre honrao* » permet à Agustín García Calvo d'être très général tout en restant proche de l'esprit de la chanson. La syncope du /d/ de « *honrado* » est propre au langage parlé et permet d'obtenir un oxyton. García Calvo traduit le mot « *voleur* » par « *ratero* » et par « *robaperas* », termes idiomatiques empreints d'une forte connotation picaresque, qui n'est pas sans rappeler le Lazarillo de Tormes, célèbre référence littéraire pour le public hispanophone.

Fêtes nationales

Nous rencontrons dans cette chanson la question de la traduction d'un référent culturel, confrontée à la résolution des contraintes métriques. Agustín García Calvo opte pour la conservation du « *Quatorze Juillet* » dans la chanson d'arrivée (« *catorce de Julio* »). Cela ne nuit pas au lecteur de sa traduction, qui a accès aux notes et à la version originale, mais perd son sens lors de la mise en voix, puisque

20 Pieter Brueghel l'Ancien, *Les Mendiants*, huile sur bois, 18,5 × 21,5 cm, 1568.

21 Dans les notes, il explique : « Dans l'original, ce sont plus que des "cojos" (ces mutilés des deux jambes qui se traînaient sur une plateforme à l'aide de leurs mains), sans doute parce que Brassens pensait que les simples "cojos" (ceux qui ont perdu une jambe ou son usage) ne se priveraient pas de se ruer sur l'insolent. » (Agustín García Calvo, *op. cit.*, p. 20 ; nous traduisons)

22 Le traducteur Ralph Tauchmann mentionne l'écueil de la traduction en allemand de « manchot », qui « n'a pas de nom établi et courant en allemand », et qu'il remplace par « sourds » (Didier Agid, *Brassens*, Reims, Fradet, 2008, p. 131).

23 « *Pueblo* » traduit « village » mais est moins restrictif qu'en français et peut désigner une ville.

le public ne comprendra pas nécessairement la référence. Comme son texte paraît à l'écrit, Agustín García Calvo glose sa traduction et propose en note au lecteur-chanteur de mettre, « en ajustant comme il faut la prosodie, celle [la date] qui lui plaira le plus ; car finalement, toutes [les fêtes nationales] sont les mêmes²⁴ ». Il avait donc l'intention de dénicher un équivalent mais n'en a pas trouvé, car les réalités française et espagnole ne se recouvrent pas. À condition que le chanteur respecte les contraintes métriques, musicales et prosodiques, le libre choix lui est ainsi accordé. Faut-il voir dans ce procédé surprenant une volonté de laisser la traduction inachevée, ou la proposition d'une collaboration ouverte avec un ou une interprète potentiel(le) ? Antonio Selfa remplace la date du 14 juillet par celle du 12 octobre, jour de l'actuelle fête nationale espagnole. Il est à noter que cette date est définie par la loi du 7 octobre 1987, promulguée après l'édition des traductions d'Agustín García Calvo, qui n'aurait donc pu la proposer.

Pierre Pascal généralise le 14 juillet en « *fiesta nacional* », ce qui confère une certaine universalité à la chanson. Mais cela constitue une ambiguïté, car l'expression « *fiesta nacional* » désigne aussi la corrida²⁵.

L'opposition irrévérencieuse entre « *Quatorze Juillet* » et « *lit douillet* » disparaît de la rime dans les deux versions. García Calvo rend la connotation de « *douillet* » par le diminutif « *camita* », tandis que chez Pascal, les connotations sensorielles sont abandonnées au profit de la seule idée : « *fiesta nacional* » rime avec « *igual* » pour évoquer le désintéret du chanteur devant les festivités militaires.

Expressions défigées

Brassens resémantise les expressions en les défigeant ; il s'agit d'un procédé caractéristique de son style²⁶. En réactivant le sens littéral des expressions, Brassens multiplie les images mentales, faisant apparaître à la fois l'expression normée et l'expression réactualisée dans le discours. Ici, il renverse l'expression *aller son petit bonhomme de chemin* et le proverbe « tous les chemins mènent à Rome », en inversant les mots ou en insérant une négation.

Le proverbe « *todos los caminos llevan a Roma* » existe en castillan et n'a pas posé de difficulté aux traducteurs. La négation et le pronom possessif permettent de défiger le proverbe. Le résultat syntaxique est toutefois différent,

24 Agustín García Calvo, *op. cit.*, p. 20 (nous traduisons).

25 Antonio Pamies Bertrán, « De l'intraduisible à l'intertextuel dans l'œuvre de Georges Brassens », *Équivalences*, vol. 22, n° 1-2 et vol. 23, n° 1, « Traduire et interpréter Georges Brassens », 1992, p. 49-71.

26 Dans son glossaire *Parlez-vous le Brassens ?*, Jean-Louis Garitte attribue une rubrique aux phrases défigées : il en relève 70 dans le répertoire de Brassens (Jean-Louis Garitte, *Parlez-vous le Brassens ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2007, p. 183-187). Voir aussi l'article de Joël July au sein du présent ouvrage.

chacun se conformant à son système de rimes et trouvant des solutions prosodiques distinctes : « *con que no va a Roma el camino mío* » (Pierre Pascal) et « *porque mi camino no vaya a Roma* » (Agustín García Calvo).

L'expression *aller son petit bonhomme de chemin* et son détournement posent davantage problème aux traducteurs. Ni l'un ni l'autre ne procèdent au défigement d'une expression équivalente dans la traduction de ce vers. Pierre Pascal, dans un procédé de compensation, propose à un autre endroit de la chanson un défigement lexical, au moment où il est question du voleur et du cul-terreux : il réalise un jeu de mots sur l'expression espagnole « *meter la pata* », qui doit être comprise à la fois dans son sens littéral et dans son sens figuré²⁷. Il emploie deux autres expressions espagnoles dans un sens tant figuré que littéral. Il s'agit de « *quiero y no puedo* », qui vise à dénoncer l'attitude de celui qui veut avoir l'air de ce qu'il n'est pas, et qui s'applique littéralement aux

manchots qui ne peuvent pas montrer du doigt le chanteur, et de l'expression familière « *saber latín* », qui signifie au sens figuré « être rusé et avisé », et qui sous-entend au sens propre qu'il n'est nul besoin d'être savant pour comprendre ce qui va arriver.

Insertion de commentaires

La Mauvaise Réputation est ponctuée par des commentaires qui dynamisent le discours. Ces incisives (« *sans prétention* », « *pourquoi le taire* », « *ça va de soi* » et sa variante « *bien entendu* ») ont une fonction pseudo-phatique, et une valeur expressive destinée à faire réagir l'interlocuteur, à susciter son adhésion et à maintenir une écoute attentive.

Alors que Pierre Pascal restitue l'expression « *sans prétention* » par une traduction littérale (« *sin pretensión* »), rendue possible par la ressemblance lexico-sémantique, métrique, rythmique et rimique, Agustín García Calvo amplifie son effet en modifiant l'expression (« *yo, con perdón* »). Il préfère rendre la force expressive et humoristique de l'incise, qui perdrait de sa force dans une traduction littérale²⁸. Il transpose l'incise « *pourquoi le taire* » par un commentaire sous forme

²⁷ Didier Agid retranscrit l'explication de Pierre Pascal : « "J' lance la patte..." , je peux le traduire honnêtement par " *Zanacadilla doy al señor* " [Je fais un croc-en-jambe au monsieur], et tout à coup je retrouve miraculeusement la patte en terminant par " *Eso sí que sí que será una lata / Siempre tengo yo que meter la pata* " [Sûr que j' vais avoir des embrouilles / Faut toujours que j' mette les pieds dans le plat], parce que, grâce à Dieu, en espagnol, " *meter la pata* ", "mettre la jambe", ça veut dire au sens figuré "commettre un impair", "mettre les pieds dans le plat". Et, en plus, ça rime ! » (Didier Agid, *op. cit.*, p. 129-130)

²⁸ Il explique en note : « J'interprète "sans prétention" comme une de ces parenthèses dont les termes expriment l'excuse ("pardonnez mon propos", "sans offenser personne", "si vous me permettez", etc.) qui abondent dans la conversation courante. » (Agustín García Calvo, *op. cit.*, p. 20 ; nous traduisons)

d'interrogation « *¿qué quieren?* » (« que voulez-vous? »), et dans la strophe précédente déjà, il a transformé le complément circonstanciel de temps « *Le jour du Quatorze Juillet* » par une phrase interrogative: « *¿Que es catorce de Julio hoy?* » Cette tournure tend à dynamiser le discours et a valeur de commentaire, dans la mesure où elle traduit la distance du chanteur par rapport à la fête nationale. García Calvo souligne les effets stylistiques de Brassens en simulant un fragment de discours oral là où Brassens n'en avait pas proposé. Il est rejoint par Antonio Selfa qui élève la note de « *hoy* », imitant ainsi l'intonation propre à l'étonnement. L'emploi de cet adverbe monosyllabique accentué permet de répondre à la difficile contrainte de la rime oxytone tout en restituant le style de Brassens.

Ordre des mots

La syntaxe de *La Mauvaise Réputation* suit le schéma canonique du français. La syntaxe correspond en outre à la métrique: en général ici, un vers équivaut à une proposition. Les mots de fin de vers ont donc souvent la fonction d'attribut ou de complément. En espagnol, l'ordre des mots est plus flexible. Pierre Pascal conserve l'ordre canonique du français. La construction syntaxique est inchangée et le sens généré par l'enchaînement des mots est sensiblement restitué. Les inversions sont en revanche fréquentes chez García Calvo. Nous avons vu que pour les besoins de la rime, il

rejetait souvent les verbes en fin de vers et de proposition. Si le verbe se trouve à la fin de la proposition, le complément, s'il existe, est antéposé. Cet élément antéposé est alors perçu comme central dans le discours, il est le premier que l'auditeur ou l'auditrice se représente: « *en mi camita yo me estoy* », « *si una cuerda a gusto les dan / De corbata me la pondrán* ». Le lit, la corde et la cravate sont respectivement les premiers mots entendus dans chacun de ces vers. Ils ne sont plus saillants à la rime mais thématiques par leur antéposition dans le discours. La possibilité d'inverser facilement l'ordre des mots en espagnol permet au traducteur d'élargir le panel de mots oxytons, mais ceci n'est pas sans conséquence sur la façon de construire le sens dans le temps de la chanson.

Allitérations

Dans *La Mauvaise Réputation*, les répétitions de phonèmes se situent à l'échelle du vers. Ces jeux phoniques prennent ici en charge la structure de la chanson; certains ont une fonction onomatopéique.

L'alternance des occlusives du vers-refrain « *Je ne fais **pourtant de tort à personne*** », qui martèlent le discours du chanteur, est rendue dans les traductions, avec des variantes dans les phonèmes. On a chez Pierre Pascal « *Yo **no pienso pues hacer ningún daño*** », « *Yo **no pienso pues armar ningún lío*** », et une alternance insistante de la fricative et de l'occlusive, qui marquent le rythme du vers « *Eso **sí que sí que será una lata*** »,

appuyée dans l'interprétation de Paco Ibáñez. Le même phénomène apparaît chez García Calvo : « *Y eso que no sé que a nadie le dañe* ». La redondance du /m/ dans « *Tout le monde médit de moi* » et les vers assimilés est également retrouvée dans les chansons d'arrivée.

L'allitération cacophonique et onomatopéique raillant les marches militaires (« *La musique qui marche au pas* ») est rendue par Pierre Pascal par l'alternance des mêmes phonèmes : « *que la música militar* ». Agustín García Calvo renvoie l'allitération dans le vers suivant, au moyen de l'alternance des nasales apico-dentales et bilabiales avec les occlusives, sonores cette fois : « *yo, ni me viene ni me va* ». L'onomatopée a disparu.

La dernière strophe évoque l'étranglement par la répétition des occlusives vélaires /k/ et /g/ et de la liquide vibrante /r/ grasseyée chez Brassens, auxquelles s'ajoute la dureté des occlusives /t/, /d/ et /p/ : « *S'il trou'nt une corde à leur goût, / Ils me la passeront au cou* ». Agustín García Calvo emploie les mêmes mots « *corde* » et « *goût* », qui possèdent une forme similaire en espagnol. Le terme « *cou* » n'est pas repris, au profit du jeu de mots avec « *corbata* » (« *cravate* ») : « *si una cuerda a gusto les dan, / De corbata me la pondrán* ».

Dans la version de Pierre Pascal chantée par Paco Ibáñez, le motif de la corde est délaissé au profit d'une allusion à un instrument de mise à mort traditionnellement espagnol, et associé à la période franquiste : il s'agit du *garrote vil* :

« *En el pueblo se empieza a oír : / "Muerte, muerte al villano vil!"* » L'usage du garrot n'est pas explicite, mais il est triplement suggéré par l'association sémantique des mots « *muerte* » et « *vil* », par l'association phonologique entre « *muerte* » et « *garrote* », et par la forme trisyllabique des mots « *villano* » et « *garrote* » ; la suggestion du garrot est évidente pour le public espagnol, surtout dans son contexte d'écriture²⁹. Le redoublement de la syllabe « *vil* » dans le nom et l'adjectif souligne l'abject de ce moyen de mise à mort, le terme « *vil* » possédant la même signification qu'en français.

Brassens utilise des monosyllabes homonymes à la rime : « *coi* » / « *quoi* », « *que* » / « *qu'eux* », « *pas* » / « *pas* », « *taire* » / « *terre* ». Les traducteurs sont dans l'impasse pour ces rimes homophones comiques. Pour compenser peut-être, García Calvo ajoute des allitérations (« *que yo a mi manera me las apañe* », « *pero es que ellos no quieren que* », « *porque a los desfiles no me dedique* », « *por dejar que escapen los robaperas* »), des répétitions de syllabes ou de segments de parole, qui marquent le rythme du vers : « *ande uno por donde le dé* », « *No hace falta ser un faquir* », « *mi camita* » ou « *mi camino* », « *pa adivinar mi porvenir* », « *si no vas por donde ellos van* ». Ces procédés sont mis en valeur dans l'interprétation d'Antonio Selfa, qui détache les syllabes en donnant

²⁹ Dans sa première version, Pierre Pascal était plus explicite : « *No les falta más que el garrote / Pa matarme como un coyote* ».

l'impression de rebondir dessus, impression renforcée par le rythme binaire de sa version. Plus que d'un procédé de compensation, il s'agit d'un phénomène d'appropriation des procédés d'écriture. Le traducteur a été sensible aux procédés de récurrence de certaines syllabes, et s'en amuse, au point d'en faire une caractéristique de sa propre chanson.

Les mêmes contraintes et deux approches de la liberté

Les deux versions présentent une adaptation rigoureuse du mètre, de la prosodie et des rimes au moule métrique et musical de la chanson de Brassens. À partir des mêmes contraintes de départ, chaque traducteur s'approprie la chanson source à sa manière, l'interdépendance des contraintes entraînant une réécriture. Il se dégage de chaque version un souffle, un ton, un style singuliers.

La traduction réalisée par Pierre Pascal est caractérisée par :

- une modification de la progression finale de la chanson au profit d'une structure en boucle ;
- une restitution des effets sémiotiques dus aux accents rythmiques et prosodiques ;
- une transposition des jeux sur les expressions ;
- des transpositions du lexique dans le contexte historique et politique du pays de la langue d'arrivée.

L'interprétation de Paco Ibáñez est marquée par :

- l'emploi des mêmes instruments de musique que Georges Brassens, avec toutefois des arrangements cohérents avec la culture musicale de la langue d'arrivée ;
- une voix plus claire et plus nerveuse en 1969 à l'époque du franquisme, plus grave et plus posée en 1979.

Nous observons dans la traduction d'Agustín García Calvo :

- un dédoublement du refrain ;
- l'emploi de licences, d'entorses dans la langue d'arrivée à des fins subversives ;
- des mots à la rime lexicalement pauvres au profit d'une restitution du rythme ;
- l'emploi de nombreuses synalèphes et de mots courts, concordant avec la tension dramatique et avec le rythme naturel de la langue cible ;
- une augmentation des jeux sur les allitérations et les redoublements de syllabes par rapport à la chanson de départ ;
- une restitution de l'ironie de l'énonciateur.

L'interprétation d'Antonio Selfa, elle, est caractérisée par :

- une orchestration et des arrangements riches et gais ;
- une voix amusée ;
- un pont musical qui modifie la structure ;
- une adaptation du rythme mixte binaire et ternaire en rythme binaire uniquement, un rythme sautillant et enjoué ;

– une mise en valeur des jeux lexicaux et phonologiques d'Agustín García Calvo par la diction et par le rythme donné à la musique.

La version de Pierre Pascal chantée par Paco Ibáñez apparaît comme un hymne contre l'oppression, nettement contextualisé en Espagne sous la dictature franquiste. Si cette version n'est pas dénuée d'humour, l'ironie cède souvent la place à la gravité. Le public reçoit cette version pendant la période de dictature et les applaudissements que l'on perçoit dans le disque enregistré à L'Olympia en 1969 confirment cette interprétation, qui répond aux attentes du public espagnol et français de Paco Ibáñez.

Quoique traduite dans le même contexte historique, la version d'Agustín García Calvo fait davantage de la chanson un terrain de jeu,

dans lequel la manipulation et la distorsion de la langue font sans cesse naître l'humour, donc la subversion. Sa diffusion est restée confidentielle, et c'est avec une à deux décennies de recul, et donc dans un contexte historique différent, qu'Antonio Selfa révèle la puissance ironique de cette traduction.

Les chansons traduites acquièrent leur autonomie, et donnent lieu à des interprétations qui à leur tour s'affranchissent des versions initiales tout en leur rendant hommage, comme en témoigne la reprise rock de la traduction de Pierre Pascal par Loquillo y Trogloditas³⁰ à la fin des années 1980. Dans ce contexte, la revendication n'est plus politique mais générationnelle et esthétique³¹, et le message rebelle se manifeste dans une nouvelle prise de liberté musicale et vocale.

30 Loquillo y Trogloditas, *La mala reputación*, album ¡A Por Ellos...! *Que Son Pocos Y Cobardes*, CD, EMI, 1989.

31 Voir Isabelle Marc, art. cit., p. 147.

Bibliographie sélective

Œuvres de Brassens

- BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, coll. «Voix publiques», 2007.
- BRASSENS, Georges, *Les chemins qui ne mènent pas à Rome. Réflexions et maximes d'un libertaire*, Paris, Le Cherche midi, 2008.
- BRASSENS, Georges, *Journal et autres carnets inédits*, édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, coll. «Brassens d'abord», 2014.

Ouvrages

- ABBRUGIATI, Perle, *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?*, Aix-en-Provence, PUP, coll. «Chants Sons», 2021.
- AGID, Didier, *Brassens*, Reims, Fradet, 2008.
- ARNOULD, Jérôme, *Brassens et la Camarde*, Pont-Scorff, Arthemus, 1999.
- BARLOW, Michel, *Georges Brassens. Analyse thématique*, Paris, Hatier, 1981.
- BONNAFÉ, Alphonse, *Georges Brassens*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1964.
- BREVETTO, Gianfranco (dir.), *Georges Brassens: una cattiva reputazione*, Rome, Aracne, 2007.
- CALVET, Louis-Jean, *Georges Brassens*, Paris, Payot, 2001 [1993].
- CHALINE, Thomas, *Brassens, une vie en chansons*, Paris, Hugo Doc, 2021.
- CHARPENTREAU, Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Éditions du Cerf, 1960.
- CONENNA, Mirella (dir.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Atti del Convegno internazionale di Milano, 3-4 dicembre 1991, Milan, Schena editore, 1998.
- DELASSEIN, Sophie, *Brassens a 100 ans*, Paris, Seghers, 2021.
- DEROUDILLE, Clémentine, *Brassens ou la liberté*, Paris, Gallimard, 2011.
- DICALE, Bertrand, *Brassens ?*, Paris, Flammarion, 2011.
- FALLET, René, *Georges Brassens*, Paris, Denoël, 2001 [1967].
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Georges Brassens, 19 canciones con versión para cantar*, s. l., Lucina, 1983.
- GARITTE, Jean-Louis, *Parlez-vous le Brassens ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2007.
- GHÉZI, Paul, *La femme dans l'œuvre de Georges Brassens*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1991 [1988].
- HANTRAIS, Linda, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1976.
- JUAN, Salvador, *Brassens. Sociologie d'un génie de la poésie chantée*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2017.
- LAMY, Jean-Claude, *Brassens. Auprès de ses arbres*, Paris, L'Archipel, 2020.
- LAMY, Jean-Claude, *Brassens. Légende d'un poète éternel*, Monaco, Éditions du Rocher, 2021.
- LE FORESTIER, Maxime, *Brassens et moi*, Paris, Stock, 2021.
- LONJON, Bernard, *Brassens l'enchanteur*, Paris, L'Archipel, 2021.
- NATTIEZ, Renaud, *Dictionnaire Georges Brassens*, Paris, Honoré Champion, 2020.

- PARAIRE, Philippe, *La Fontaine Brassens*, s. l., Éditions de l'Épervier, 2010.
- POLETTI, Mario, *Brassens me disait*, Paris, Flammarion, 2011.
- POULANGES, Alain, *Passion Brassens*, Paris, Textuel, 2001.
- RADIGUET, Chloé, *Brassens à la lettre*, Paris, Denoël, 2006.
- REDONNET, Bertrand, *Brassens poète érudit*, Pont-Scorff, Arthemus, 2003.
- RICHARD, Yves, *L'art musical de Georges Brassens*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- ROCHARD, Loïc, *Les mots de Brassens. Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage*, Paris, Le Cherche midi, 2009.
- ROCHARD, Loïc, *Sous la moustache, le rire*, Paris, Le Cherche midi, 2020.
- ROCHARD, Loïc, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2021.
- SERMONTE, Jean-Paul, *Brassens au bois de son cœur*, Paris, Didier Carpentier, 2001.
- TYTGAT, Agnès, *L'univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Didier Carpentier, 2004.
- VASSAL, Jacques, *Brassens ou la chanson d'abord*, Paris, Albin Michel, 1991.
- WILMET, Marc, *Georges Brassens, libertaire*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1991.
- ZORZI, Margherita, *Georges Brassens: il maestro irriverente*, Arezzo, Zona, 2012.

Articles

- BECK-CHAUVARD, Laurence, « Les Amours, d'Ovide à Brassens », in CECCHETTO, Céline (dir.), *Chanson et intertextualité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 273-287.

- En ligne : <https://books.openedition.org/pub/19991?lang=fr> (consulté le 27 août 2023).
- CALVET, Louis-Jean, « Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 18. En ligne : <http://doi.org/10.7202/501092ar> (consulté le 27 août 2023).
- MARC, Isabelle, « Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural », *TRANS: Revista de Traductología*, n° 17, 2013, p. 145. En ligne : <https://docta.ucm.es/entities/publication/852f49ee-130d-4108-9a32-2c2cc99bb256> (consulté le 27 août 2023).
- PAMIES BERTRÁN, Antonio, « De l'intraduisible à l'intertextuel dans l'œuvre de Georges Brassens », *Équivalences*, vol. 22, n° 1-2, vol. 23, n° 1, « Traduire et interpréter Georges Brassens », 1992, p. 49-71.

Thèses de doctorat et mémoires universitaires

- ARNOULD, Jérôme, *La clef des chants ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre du patrimoine*, Université de Marne-la-Vallée, 2004.
- BEAULIEU, Gabrielle, *Intertextualité et « littéralité » dans les chansons de Georges Brassens*, Université McGill de Montréal, 2016.
- BOURDERIONNET, Olivier, *France on an LP: Vian, Brassens, Gainsbourg. A Look at Contemporary French Culture through Popular Songs*, Tulane University, 2005.
- CORDIER, Adeline, *The Mediating of Chanson: French Identity and the Myth Brel-Brassens-Ferré*, Université de Stirling, 2008.

- CUTRALI, Valentina, *L'opera di Georges Brassens: «une petite fête de mots et de notes» fra tradizione e libertà*, Università degli studi di Catania, 2012.
- DALBAVIE, Juliette, *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. L'exemple de Georges Brassens à Sète*, Université d'Avignon, 2008.
- FRAYSSE, Pierre, *Art et addictions. Image de l'alcool dans la chanson française: l'exemple de Jacques Brel et de Georges Brassens*, Université de Toulouse, 1991.
- HERRERO, Romo, *Análisis fraseológico de la obra de Georges Brassens*, Universidad Complutense, Madrid, 2015.
- LUCIDARME, Colette, *Jazz et chansons des années trente à la fin du xx^e siècle. Trenet, Brassens, Nougaro, des questions de son et de sens*, Université polytechnique Hauts-de-France, 2020.
- ROUQUETTE, Géraldine, «La femme dans les œuvres de Georges Brassens», mémoire de maîtrise, Toulouse, 1997.
- SCALA, Giuliano, *Georges Brassens. Una cultura intellettuale dal linguaggio popolare*, Université L'Orientale de Naples, 2013.
- SIX, Nicolas, *Brassens et la politique*, Université de Lille II, 2002.
- WATRIN, Monique, *Dieu et le sens de la vie dans la chanson contemporaine. Georges Brassens, Jacques Brel*, Université de Metz, 1979.

Table des matières

Brassens : liberté, libérés Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	7
---	---

I. LA LIBERTÉ DE BRASSENS

Politiquement correct, <i>cancel culture</i> : Brassens aurait-il pu débiter aujourd’hui ? Louis-Jean Calvet – Aix Marseille Université, LPL, Aix-en-Provence, France	19
Libertés prosodiques de Brassens Stéphane Hirschi – UPHF, LARSH-DeScripto, Valenciennes, France	25
Brassens, une langue spectaculaire Joël July – Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	37
Brassens et la création, entre liberté et contrainte : l’exemple de <i>La Religieuse</i> Jean-Marc Quaranta – Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	59
La liberté harmonique chez Brassens : de la stylistique à la sémantique Étienne Kippelen – Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	75
Georges Brassens ou l’absolue liberté de penser Christian Saad – Université des Antilles, CREDDI, Pointe-à-Pitre, France	101
Amours et libérés dans les chansons de Georges Brassens Céline Pruvost – Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France	123
« Je suis celui qui reste à l’écart des partouzes » : éros, sexe et pudeur dans les chansons de Georges Brassens Giuliano Scala – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	141
Brassens ou la mort en liberté Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	159

II. LA LIBERTÉ PAR BRASSENS

<i>Pensées des morts</i> d’un poète à l’autre : Lamartine, Brassens, Piero d’Ostra Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	175
--	-----

Elles sont pour toi tout's ces chansons !	
Les libertés prises par les héritières et héritiers de Brassens à partir de son œuvre Cécile Prévost-Thomas – Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France	191
<i>La Mauvaise Réputation</i> à travers le monde et les époques Julie Mansion-Vaquié – Université Côte d'Azur, CTEL, Nice, France	209
<i>Dans l'eau de la claire fontaine</i>	
Trois traductions en italien : des fleurs en liberté Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	227
La traduction de <i>La Mauvaise Réputation</i> en espagnol : des contraintes à la liberté Donatienne Borel – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	241
Brassens après Brassens : ses « infidèles » traducteurs italiens Francesca Salamino – MIUR, Rome, Italie	259
Entretien imaginaire avec Piero d'Ostra Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	273
Bibliographie sélective	279

BRASSENS. LIBERTÉ, LIBERTÉS

CHANTS SONS

La collection
« Chants Sons »
propose
des analyses
pluridisciplinaires
du produit de la
culture populaire
qu'est la chanson
en mettant
en résonance
deux modes
d'expression,
la langue
et la musique.

Brassens est l'homme de toutes les libertés. Liberté de pensée, liberté de parole, liberté de vie. Sans tapage, mais avec des mots bien directs, il dit ce qu'il pense et vit ce qu'il veut. Il chante aussi bien la liberté que les libertés qu'on prend avec la morale admise. En rupture avec les « braves gens » quand ils représentent un système de valeurs figées, il se sent pourtant libre d'affirmer ses propres valeurs : amitié, affection pour les humbles, libre-pensée, amour hors mariage. Car Brassens chante les libertés amoureuses aussi : qu'elle est variée, la palette des amours brasseniennes... Des privautés à l'amour libre, du libertinage sans illusion au grand amour sans codes. Un collectif d'auteurs propose ici une analyse des terrains où la liberté de Brassens s'exprime : ton inédit, provocations débonnaires, registres de la langue, génie musical souvent mal entendu, sexualité sans ambages, et – raffinement suprême – liberté de choisir ses propres contraintes, dans une prosodie rigoureuse et pourtant souple, et une genèse textuelle qui cristallise lentement. À ces libertés, d'autres artistes répondent, en adoptant Brassens et en l'adaptant : que ce soient les traducteurs ou les autres musiciens qui reprennent son répertoire, ils s'emparent respectueusement mais librement de ses musiques et de ses textes. En ressort la figure universelle d'un grand tolérant et d'un grand sceptique, libre d'aimer et de douter.

Perle Abbrugiati est professeure de littérature italienne à l'université d'Aix-Marseille, où elle dirige l'Axe « Écriture, réécriture, intermédialité » du CAER. Critique littéraire, elle coordonne également le réseau de recherche sur la chanson intitulé Les ondes du monde. Elle a dirigé dans la collection « Chants Sons » les ouvrages : Réécriture et chanson dans l'aire romane (2017), Chanson et parodie (2018), y a co-signé Cartographier la chanson contemporaine (2019) et elle est l'auteure de Piero d'Ostra : réécrire Brassens? (2021, avec CD).