

Au-delà de la traduction. Chanter Jacques Brel en italien : Giorgio Gaber, *I borghesi* (1971)

Fabien COLETTI (Bologna)¹

Summary

This article analyses Jacques Brel's influence on Giorgio Gaber's LP *I borghesi*, published in 1971. After defining Gaber's role in the early *cantautori* movement and his stance in the political debate of the late sixties and seventies, this paper mainly focuses on the songs adapted from Brel's "Ces gens-là", "Les bourgeois" and "Jef". The fact that neither Gaber nor his co-author Sandro Luporini spoke French fluently allows us to investigate the fact that (and the ways in which) the adaptation of a song can draw inspiration from music and interpretation rather than the mere translation of the lyrics.

Dans le cadre désormais largement exploré de la traduction de chansons d'auteur du français vers l'italien (cf. Abbrugiati 2017 ; Pruvost/Radin 2017), les adaptations de chansons de Jacques Brel par Giorgio Gaber et son co-auteur, le peintre et parolier Sandro Luporini, constituent un cas particulier. Elles s'éloignent notablement des traductions les plus connues et les plus classiques, comme celles de chansons de Brassens par Fabrizio De André, fidèles au texte jusqu'à l'obsession, ou tout simplement d'une chanson de Brel comme « Ne me quitte pas », qui est devenue en 1962 « Non andare via » sous la plume de Gino Paoli. En effet, nous ne pourrions guère ici aborder ce corpus du point de vue de la précision lexicale de la traduction, ou encore des variations dans la métrique dans le passage d'une langue à l'autre en fonction de la mélodie originelle. Car comme l'a affirmé Gaber lui-même : « [C]onosco poco il francese. »² (Gaber 2004, 30) Ce pourrait donc être Sandro Luporini, collaborateur systématique de Gaber à partir de 1970, qui revêt le costume du traducteur, mais celui-ci, dans le récit de son parcours avec Gaber paru en 2013, avoue : « Io non conoscevo Brel. Fu Giorgio a parlarbene per primo e ne rimasi impressionato. [...] I limiti della lingua mi hanno impedito di approfondire l'opera di Brel. »³ (Luporini 2013, 17)

Nous nous retrouvons donc devant un exemple de transmission paradoxal qui voit deux traducteurs affirmant ne pas être en mesure de comprendre pleinement l'œuvre qu'ils adaptent ; le français n'est ici une langue ni parlée ni, a fortiori, chantée, ceci suggérant que

l'adaptation d'une chanson peut, dans un cas extrême, presque faire abstraction du texte original.

Les chansons dont il est question, dans ce passage de Brel à Gaber, sont toutes réunies dans un seul album, *I borghesi*, enregistré en studio en 1971. Mais avant d'arriver à ce disque qui, dès son titre, rend un hommage explicite à Brel, il convient de retracer brièvement le parcours artistique de Gaber de ses débuts en 1958 à la rupture de 1970.

Giorgio Gaber *cantautore*

Giorgio Gaber aurait eu 80 ans cette année. Né en 1939, un an après Celentano, un an avant De André, il appartient à la première génération de *cantautori*. Guitariste de jazz influencé par le be-bop, puis rockeur des bals milanais par la force des choses, quand il est plus facile de gagner quelques sous en imitant Bill Haley que Charlie Parker, Giorgio Gaber fait partie des premiers chanteurs qui signent chez Nanni Ricordi en 1958. Sur scène, il joue avec un saxophoniste du nom de Luigi Tenco, un pianiste comme Enzo Jannacci et accompagne les premiers excès d'un jeune Adriano Celentano. Son large sourire photogénique, sa présence brillante font rapidement de lui une star. De 1963 à 1968 il présente chaque année une émission de chansons sur la Rai et c'est à lui que doivent leur première apparition télévisuelle Francesco Guccini ou Franco Battiato (cf. Emanuelli 2003, 42). Autant dire que la chanson d'auteur italienne naît avec lui. Il est de tous les sous-genres. Il co-écrit avec Luigi Tenco « Ciao ti dirò », le premier rock original en italien⁴ ; avec sa « Ballata del Cerutti » il imite les ballades américaines mais aussi les *canzoni della mala* de Giorgio Strehler et Ornella Vanoni, qui narrent les aventures des bas-fonds milanais ; il n'évite pas pour autant les chansons intimistes comme « Non arrossire », l'un de ses premiers succès. Mais sur son interprétation plane toujours une ironie plus ou moins prononcée, qui laisse deviner une inquiétude, une rébellion qui couve en ces années de « miracle économique » proclamé.⁵

Dès cette première période, la chanson française est un point de référence, pour Gaber comme pour ses confrères et consœurs. C'est à travers l'influence transalpine que s'effectue le passage du rock à la Celentano vers une dimension plus intime. La découverte est d'importance, comme le rappelle Gaber : « [S]coprimmo il mondo della canzone francese, e non solo il Brel che tanto amava Paoli. »⁶ (Gaber 2004, 22)

Alors que Gino Paoli chante « Non andare via », dans un premier temps ce sont plutôt les atmosphères d'un Henri Salvador qui avaient inspiré Gaber (cf. Emanuelli 2003, 28). Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que se fait pleinement la rencontre avec Brel. En 1968 Gaber enregistre l'album *L'asse di equilibrio*, écrit en collaboration avec Herbert Pagani. Pagani, chanteur aujourd'hui injustement oublié, avait chanté dès 1965 plusieurs magistrales traductions de chansons de Brel, dont « Lombardia » qui adaptait « Le plat pays », ou « Le moribond » devenu « Testamento all'italiana » (cf. Coletti 2016). C'est à cette occasion, selon Luporini, que Gaber est gagné à son tour par la fascination du chanteur belge, une découverte qui accompagne son insatisfaction croissante envers le monde des paillettes et le

rapproche peu à peu du théâtre (cf. Luporini 2013, 17). À propos de ces années-là, il déclare ainsi : « [M]i piaceva Dario Fo, ma volevo essere diverso da lui. E poi il mio maestro, sa anch'io ho dei maestri, è stato Jacques Brel. »⁷ (Gaber 2004, 27) En 1982, dans une déclaration que nous avons déjà citée partiellement, il précise :

Brel mi ha molto influenzato. Non a caso, tra l'altro, è l'interprete che più di ogni altro ha cercato di fare teatro con le sue canzoni. [...] Non tanto per i testi – tra l'altro conosco poco il francese – quanto per i suoni, le atmosfere gonfie di sentimento, straordinarie, appassionanti. Mi affasciano le sue sfuriate anarcoidi, la sua indignazione, dietro le quali si intuisce tutto intero l'ideale dell'uomo autentico, dell'individuo ribelle ma positivo.⁸ (Gaber 2004, 30)

Cette citation essentielle met en relief la nature même de l'influence brélienne sur Gaber. Nous ne sommes pas ici dans une fascination qui passe avant tout par le texte, comme celle exercée par Brassens sur De André. En écoutant des chansons dans une langue, le français, qu'il comprend mal, Gaber est surtout attentif au style, au déroulement théâtral de la narration, à une rébellion qui passe par le cri, par l'hyperbole vocale, et non par l'humour discrètement subversif d'un Brassens. Peu importe ce contre quoi Brel s'indigne : le chanteur belge fournit un modèle stylistique de colère. C'est ce que Gaber importe petit à petit dans ses chansons. Il est par exemple évident que « Com'è bella la città » calque précisément la structure de la « Valse à mille temps » (cf. Pruvost 2017, 162), tandis que la présence de Gaber sur scène – costume cravate, station debout devant un micro fixe, interprétation déléguée au jeu des bras et des mains pour être expressif même vu de loin – reproduit celle de Brel. C'est également cet exemple qui va guider Gaber vers la plus importante rupture de sa carrière, celle qui l'amène à passer de l'industrie du disque et de la télévision au récital, en proposant en 1970 son spectacle *Il Signor G*. C'était un pari, une réédition du risque qu'avait pris en 1958 Nanni Ricordi en lançant les premiers *cantautori* : le risque de ne pas trouver de public. Mais la tension éthique croissante dans l'œuvre de Gaber, certainement exacerbée par le suicide de Luigi Tenco à Sanremo en 1967 qui avait acté le divorce entre les *cantautori* et l'industrie du divertissement (cf. Santoro 2010), l'amène en 1970 à monter sur les planches.

De la rupture du *Signor G* au « reflux »

Afin de mieux éclairer les premiers spectacles de Gaber, il est nécessaire de prendre quelques minutes pour parler de son positionnement politique de 1968 au début des années 1980, afin d'éviter les équivoques. Alors qu'aujourd'hui, pour entendre chanter en Italie des chansons de Fabrizio De André ou de Francesco Guccini, n'importe quel bar à concert voire n'importe quelle place tard la nuit peut faire l'affaire, si l'on veut entendre des reprises de Gaber il faut aller aux fêtes du Parti Démocrate. L'image d'un Gaber centriste, voire *qua-*

lunquista, épithète qui lui a été attribuée dès la fin des années 1970,⁹ est désormais enracinée. Mais cette étiquette repose essentiellement sur une lecture anachronique de son œuvre et sur une série de malentendus.

Giorgio Gaber a presque trente ans en 1968 : un ancêtre, par rapport aux jeunes étudiants qui prennent les rues de Milan, de Bologne ou de Rome. Il est de fait dans une situation similaire à celle du « trentenne disperato »¹⁰ de *Storia di un impiegato* de De André : fasciné par le mouvement social mais en porte-à-faux avec ses modalités d'action. La comparaison s'arrête là, bien sûr : pour remédier à sa relative solitude idéologique il ne choisit pas, comme le protagoniste de De André, de poser des bombes, mais rompt avec le monde de la télévision pour se tourner vers le récital au théâtre, ce que pratiquement personne avant lui n'avait fait en Italie. Il est toutefois très loin d'accomplir le même saut que Dario Fo et Franca Rame, ses autres modèles déclarés, qui se jettent à bras-le-corps dans le combat politique et font de leur art un outil au service de l'objectif révolutionnaire.¹¹ Après une décennie de protagonisme chansonnier et télévisuel qui en a fait une star de 1958 à 1968, Gaber a choisi de devenir, puis de rester, un *outsider*. Dès ses premiers spectacles, dès le *Signor G*, Gaber est à la fois à l'intérieur du mouvement social et à sa marge. Dans le *Signor G*, en racontant la biographie intime d'un individu commun qui hésite entre révolution et conservatisme, il affirme avant tout le monde que « le personnel est politique », il prend la voie de l'introspection – nous dirions aujourd'hui de la déconstruction – comme un *complément* de la voie organisationnelle. Ce qui ne l'empêche pas de cultiver des amitiés plus strictement militantes : il est proche durant cette période des réflexions sur la démocratie directe, comme le montre entre autres la chanson « La libertà » (« libertà è partecipazione »¹²).

Or, si Gaber affirme n'avoir jamais été communiste tout en étant électeur du PCI (cf. Gaber 2004, 58), dans les interviews de l'époque il insiste pourtant souvent sur ce qui constitue pour lui la « *razza del 68* »¹³ à laquelle il sent qu'il appartient. Une génération issue de la petite bourgeoisie qui refuse le confort de ses aînés, une prise de position politique caractérisée par un renoncement au confort matériel, par un sacrifice personnel. C'est dans un rapport dialectique à cette expérience qu'il faut comprendre les spectacles qui vont jusqu'à *Libertà obbligatoria* (1976), le spectacle du bilan, dans lequel une chanson lucide comme « I reduci » fait le constat de l'échec de la tentative révolutionnaire collective aussi bien qu'intime :

Già a vent'anni siam qui a raccontare
ai nipoti che noi,
noi buttavamo tutto in aria
e c'era un senso di vittoria
come se tenesse conto del coraggio, la Storia.¹⁴

Ce n'est que l'année suivante que s'opère une rupture avec une partie du mouvement social. Car Gaber ne réussit à lire dans le mouvement de 1977 qu'un anti-68, et perçoit la jeune génération militante comme arriviste, inutilement provocatrice, dogmatique. Un rejet, d'ail-

leurs, que le mouvement lui rend bien, lui qui aime cultiver le doute envers toutes choses.¹⁵ Mais cela ne signifie pas que Gaber a tout d'un coup cessé d'appartenir à ce que l'on appellerait aujourd'hui l'extrême-gauche. Il participe par exemple à des concerts de financement de Lotta Continua – on est bien loin de la Festa dell'Unità ! – tandis qu'encore en 1980 « Io se fossi Dio », la chanson manifeste qui inaugure la troisième période de son œuvre, est publiée dans la revue de la même organisation révolutionnaire (cf. Gaber 2004, 69).

C'est dans ce contexte politique et idéologique qu'il faut replacer les spectacles de Gaber. Le doute qu'il y distille n'est jamais un renoncement, au contraire : il cherche avec alacrité à dévoiler les réflexes bourgeois qui persistent chez les membres de la « razza del 68 » et chez leurs successeurs, des militants selon lui fabriqués en série comme des « polli d'allevamento »¹⁶, titre d'un de ses spectacles. Voilà ce qu'écrit Luporini à propos du *Signor G* : « Con la scusa di questo personaggio potevamo raccontare una vita normale, quella di un uomo che nasce in una tranquilla famiglia borghese e che cerca di rinnovarsi scrollandosi di dosso certe ipocrisie tipiche del suo ambiente. »¹⁷ (Luporini 2013, 22) Un travail qui est enrichi de nouveaux morceaux dans le disque suivant, *I borghesi*.

I borghesi (1971)

L'album *I borghesi* fait figure d'exception au sein de la longue liste de 33 tours de Gaber des années 1970 : c'est le seul disque de la période enregistré en studio. Il reprend des chansons qui appartiennent au second spectacle, *Storie vecchie e nuove del Signor G*. Il est difficile de le considérer comme un album organique, ou comme un récit cohérent. Cette considération a d'ailleurs été faite par Luporini à propos du premier spectacle : « [T]ranne il filo conduttore rappresentato dalla vita di G, non c'era granché logica nella sequenza dei pezzi, anche perché in molti casi erano stati inseriti nello spettacolo pur essendo stati scritti prima e da autori diversi. »¹⁸ (Luporini 2013, 27)

Dans *I borghesi*, la trame chronologique du spectacle, de la naissance à la mort de G, a disparu. Ne restent que des chansons jusque-là inédites, unies par une réflexion qui parcourait déjà *Il Signor G*, les tiraillements d'un homme qui cherche en vain à s'extraire de l'aliénation imposée par son milieu. Gaber et Luporini se livrent pour ce faire à une attaque en règle des institutions : l'Église (« La chiesa si rinnova »), la famille (« Ora che non sono più innamorato » ; « Latte 70 »), l'école (« I borghesi »)... – même l'amitié est en crise dans « L'amico » et « Due donne ». Le tout sous le patronage de Brel : sur onze chansons, une est une reprise d'une traduction de Brel faite par Herbert Pagani, et deux sont des adaptations signées par Gaber et Luporini. La traduction est « Che bella gente », qui reprend « Ces gens-là ».

Une traduction : « Che bella gente »

« Ces gens-là » (1965) est peut-être le chef d'œuvre de Brel. Résumons en quelques mots cette chanson célèbre s'il en est une : sur le zinc d'un comptoir, dans une petite ville ano-

nyme, un jeune homme se confie à un inconnu. Sur deux accords monotones qui évoluent lentement en crescendo, il décrit avec rage et dégoût la famille bourgeoise de sa bien-aimée Frida, sans illusion sur ses chances de ravir la jeune fille à sa classe sociale. La version de Pagani (« *Che bella gente* », 1969· cf. Coletti 2016) se détache dès le départ de celle de Brel. « Ces gens-là » commençait par les coups répétés du piano et de la contrebasse qui soutiennent le discours du protagoniste. Pagani démarre au contraire son morceau par un monologue qui met en scène la chanson et introduit une distance entre l'auditeur et le récit : l'histoire lui aurait été rapportée par un ami avocat, qui, au lieu de tenter une brillante carrière milanaise, préfère rester au milieu de ses gens et recueillir les confessions au bar du village. Comme dans toutes ses versions – y compris les traductions de l'italien au français de ses propres chansons¹⁹ – Pagani oscille entre la fidélité et l'invention, préférant de loin l'esprit à la lettre. Nous avons procédé ailleurs (cf. Coletti 2016) à l'analyse de la traduction, et nous pouvons nous contenter ici de quelques exemples significatifs. Dans la strophe qui décrit la mise à l'écart de la grand-mère au sein de la famille, « et [on] attend *qu'elle crève / Vu que c'est elle qui a l'oseille* » devient « *aspettano il momento / di chiudere la bara / e aprire il testamento* » (mots soulignés par F.C.). Pagani remplace les mots argotiques de Brel par une image saisissante, le mouvement du cercueil fermé et du testament ouvert. L'effet reste le même, moquer avec amertume la vulgarité et l'avidité de la famille qui rompt tout lien d'affection jusque dans son sein. En outre, Pagani ajoute certains éléments qui introduisent un plus grand réalisme. Le petit frère de la famille, comptable au cadastre, est corrompu (« *incassa bustarelle* »²⁰) et doit même une partie de ses revenus à l'usure, seule raison pour lui de se rendre à la messe (« *fa pure lo strozzino / non manca a una funzione / deve tenere d'occhio / sessanta debitori / che lui tiene in ginocchio* »²¹). De même, alors que chez Brel les motifs du refus de la famille envers le protagoniste sont vagues (« Les autres ils disent comme ça / Qu'elle est trop belle pour moi, / Que je suis tout juste bon / À écorcher les chats »), les raisons économiques sont bien plus explicites chez Pagani : « *Meglio un delinquente / ma con la posizione* »²². Ainsi les allusions au culte de l'argent remplacent l'insistance de Brel sur la mesquinerie de caractère. Les provinciaux bigots et conservateurs de « Ces gens-là » sont devenus des petits capitalistes de l'Italie du « miracle économique ».

C'est cette traduction que reprend Gaber. Il omet le monologue initial mais ne change pas un mot du texte. Or, si l'on écoute le début des trois versions²³, il serait paradoxalement difficile de rapprocher celles qui partagent le même texte, c'est-à-dire celles de Pagani et Gaber. La version de Pagani se détache clairement, soutenue par une voix chaude dans laquelle il est fort difficile d'entendre l'amertume de l'amant éconduit, et par un arrangement qui introduit des instruments insolites pour l'époque, comme une vielle à roue, avant d'insérer dans le courant de la chanson de nombreux bruitages, comme par exemple un bruit de tiroir-caisse qui résonne à la fin de chaque couplet pour souligner l'attachement de la famille de « Margherita »²⁴ aux espèces sonnantes et trébuchantes. Au contraire, les versions de Brel et de Gaber sont unies par une orchestration minimale et par la rage contenue de la voix, deux éléments qui véhiculent plus encore que le texte l'intensité de la rébellion portée par la chanson.

Deux adaptations : « I borghesi », « L'amico »

Gaber et Luporini ont donc profité de l'existence d'une traduction par Pagani pour l'intégrer au disque, en effectuant un retour stylistique de l'interprétation vers la version originale. Ils n'ont pas eux-mêmes traduit d'autres textes de Brel mais se sont saisis de deux chansons comme d'une base pour proposer des créations presque entièrement neuves. « I borghesi » reprend « Les bourgeois » tandis que « L'amico » calque « Jef ». Dans « I borghesi » le refrain des « Bourgeois » est entièrement réécrit tant dans sa mélodie que dans son texte. Opposons le texte de Brel :

Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient bête
Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient...

à la version de Gaber et Luporini :

I borghesi son tutti dei porci,
più sono grassi, più sono lerci
più son lerci e più c'hanno i milioni
i borghesi son tutti...

La reprise est transparente : nous entendons deux chansons paillardes qui se concluent par une insulte tue, que l'on devine grâce à la rime. De la même manière, ces refrains tonitruants s'opposent à la mélodie plus délicate des couplets, dans lesquels sont racontés les parcours d'embourgeoisement des protagonistes. Chez Brel, un groupe d'amis insulte les notaires du village et se fait insulter à son tour, quand ils sont eux aussi devenus notaires. Chez Gaber, un jeune garçon chante innocemment les vers virulents face à sa famille et ne les reconnaît plus quand, à l'âge adulte, il entend son fils les reprendre. Les deux versions jouent sur un titre trompeur : « bourgeois »/« borghesi » ne renvoie pas au refrain provocateur, mais à l'hypocrisie d'une classe sociale qui ne joue à se révolter dans ses jeunes années que pour mieux se ranger après avoir atteint une position. Toutefois les critiques formulées par Brel et par Gaber sont différentes. Chez Brel l'évolution est très fine : dans les deux premiers couplets les protagonistes cherchent à imiter un modèle de rébellion, Voltaire pour l'un, Casanova pour un autre, et lui-même, enfin, pour le troisième ; quand ils sont devenus notaires, ils se contentent désormais de discourir : « Jojo parle de Voltaire / Pierre de Casanova / Et moi, moi qui suis resté le plus fier / Moi, je parle encore de moi ». Leur révolte est passée de l'action à la parole, a perdu son incarnation ; c'est là un péché capital pour Brel, aventurier s'il en est un. Gaber est lui beaucoup plus direct. Dans le premier paragraphe – plus que strophe, étant donné que Gaber frôle le parlé – l'enfant décrit la « farce » (« la farsa ») du repas familial précédé par le signe de croix ; dans le deuxième il s'en prend à un professeur,

un pédant qui ne cesse d'assommer ses élèves en leur parlant en latin. La famille, la religion, l'école : voilà pour Gaber et Luporini les institutions morales de la bourgeoisie, celles auxquelles le *Signor G* finit par revenir à la fin de sa vie comme le racontait déjà l'« Autoritratto di G »²⁵ dans le premier spectacle.

Passons à « L'amico », qui reprend la structure de « Jef ». Si l'on écoute les premières dizaines de secondes des deux versions²⁶, la reprise de l'accompagnement est manifeste, tout comme la situation d'énonciation : un homme cherche à rassurer son ami. Unique différence formelle, comme dans « Che bella gente » ou « I borghesi » Gaber introduit le parlé, accentue la théâtralisation brélienne, signe de l'évolution vers le *teatro canzone* qui ne sera pleinement réalisé que dans le spectacle de 1972, *Dialogo fra un impegnato e un non so*. Mais le propos tout entier de la chanson est modifié. « Jef » présentait l'implacable portrait de deux amis d'une vie devenus seuls, laids, pauvres et alcooliques, qui n'ont plus pour se réchauffer que leurs souvenirs. « L'amico » se déroule à l'hôpital, au chevet d'un malade. Sandro Luporini livre en 2013 la clé autobiographique qui a donné l'occasion de la chanson ; l'idée lui en est venue après un accident de la route qui avait porté un de ses amis dans le coma, sans espoir, dans l'attente d'une mort qui n'est arrivée qu'au bout d'une semaine (cf. Luporini 2013, 31). Ce n'est donc ici que l'efficacité rhétorique de la chanson de Brel qui a inspiré Gaber et Luporini et qui a porté à une réécriture radicale, qui s'intéresse non plus à la déchéance de la vieillesse, mais à la mort.

En effet, comme la misère sentimentale de « Jef », la mort dans « L'amico » est inéluctable. Toutefois le titre même de la version italienne, à première vue limpide, crée une ambiguïté par son singulier : qui est « l'amico » ? Le mourant ou le bien-portant ? Celui qui geint ou celui qui console par le mensonge ? En réalité c'est à lui-même que le narrateur finit par mentir : dans ses protestations contre une mort imminente pointe son absolue solitude. Voilà une conclusion que n'aurait certainement pas partagée Brel, lui pour qui l'amitié – contrairement à l'amour – ne prend pas fin, même avec la mort.²⁷

Nous avons donc vu que dans les deux cas, « I borghesi » et « L'amico », la structure originelle est conservée mais la chanson est profondément transformée. Nous pourrions alors affirmer que l'œuvre originale n'est qu'un prétexte, un point de départ ou d'inspiration. Mais ce serait peut-être donner trop d'importance au seul texte dans le processus d'influence d'un chanteur sur un autre, alors même que nous pouvons déceler des lignes de force qui vont bien au-delà de la simple traduction plus ou moins exacte des vers originaux.

Présence diffuse : « Ora che non sono più innamorato »

En effet, la présence de Brel dans l'album ne se limite pas à ces trois versions en italien, elle irrigue tout le disque tant du point de vue des thèmes que de l'orchestration. Prenons comme dernier exemple « Ora che non sono più innamorato », chanson qui fait un état des lieux de l'amour d'un couple une fois que la passion s'est éteinte, thème que l'on retrouve également dans une autre chanson de l'album, « Latte 70 ». « Ora che non sono più innamorato » présente de clairs échos avec « La chanson des vieux amants », malgré une différence de

fond dans le propos : toutes deux dressent une liste des épreuves passées du couple, mais là où Brel entend peindre une image idéale d'« amour fol », plein d'orages et de grands retours, Gaber se concentre sur les tensions quotidiennes pour désacraliser l'amour. Cet écho entre les deux œuvres devient un air de famille à la fin des refrains, quand les notes conclusives jouées par les cordes chez Brel sont reprises à l'identique par l'orchestre de Gaber.

Conclusion

L'influence diffuse de Brel dans l'œuvre de Gaber a pu être qualifiée de quasi « pillage » (cf. Pruvost 2017, 161) – en effet, Brel n'est cité sur le disque vinyle que comme co-auteur de « Che bella gente ». Mais il nous semble plutôt intéressant de remarquer que dans l'appropriation des instruments expressifs de Brel par Gaber et Luporini il y a une oscillation entre fidélité et détournement, tradition et innovation.

Que ce soit dans le cas du portrait d'une famille bourgeoise dans « Che bella gente » ou « I borghesi », dans celui des déchirements causés par la mort d'un ami dans « L'amico » ou dans les doutes amoureux de « Ora che non sono più innamorato », Gaber et Luporini ont instauré un dialogue avec les valeurs de Brel. Ainsi nous avons vu que la forme de la chanson, faite de mélodie, orchestration et interprétation, est elle-même un langage chanté qui véhicule du sens – la rage, la rébellion d'une génération – tout autant que le ferait un texte explicitement engagé. Ce n'est pas grâce aux mots de Brel, mais bien grâce à sa grammaire expressive – gestion de la voix, orchestration, mélodies – que Gaber réussit son objectif de remise en question perpétuelle des certitudes de sa génération.

Notes

- 1 Fabien Coletti est lecteur d'échange à l'Université de Bologna.
- 2 « Je parle peu français. » (Trad. F.C.)
- 3 « Je ne connaissais pas Brel. Ce fut Giorgio qui m'en parla en premier et j'en fus marqué. [...] Les limites de la langue m'ont empêché d'approfondir l'œuvre de Brel. » (Trad. F.C.)
- 4 Il ne s'agit certes pas du premier rock en italien, « Cioa ti dirò » ayant été précédée par des reprises de chansons anglaises ou américaines plus ou moins fidèlement traduites de l'anglais.
- 5 C'est le cas avec son interprétation de « Com'è bella la città » sur la Rai en 1967 ; la chanson semble exalter la vie citadine, mais les sourires exagérés de Gaber, qui miment une folie croissante, en font une critique exemplaire du consumérisme à ses débuts.
- 6 « Nous avons découvert le monde de la chanson française, et pas seulement le Brel qui plaisait tant à Paoli. » (Trad. F.C.)
- 7 « J'aimais Dario Fo, mais je voulais être différent. Et puis, mon maître, vous savez moi aussi j'ai des maîtres, a été Brel. » (Trad. F.C.)
- 8 « Brel m'a beaucoup influencé. Et ce n'est pas un hasard si c'est l'interprète qui plus que tout

- autre a cherché à faire du théâtre avec ses chansons. [...] Non pas tant pour ses textes – d’ailleurs je parle peu français – que pour ses sonorités, ses atmosphères pleines de sentiment, extraordinaires, passionnantes. Je suis séduit par ses colères anarchoïdes, son indignation, derrière lesquelles on devine l’idéal entier de l’homme authentique, de l’individu rebelle mais positif. » (Trad. F.C.)
- 9 C’est en particulier la chanson « La moda », provocation contre ce que Gaber considère être une mobilisation politique de façade, qui lui attire des critiques de la part du mouvement (cf. Gaber 2004, 60).
- 10 « [T]rentenaire désespéré » (trad. F.C.).
- 11 Il est notable que dans les éditions de texte de Fo du début des années 1970, une large place soit consacrée à la transcription des débats qui suivaient les pièces (cf. Associazione Nuova Scena 1970).
- 12 « La liberté, c’est la participation. » (Trad. F.C.)
- 13 « [R]ace de 68 » (trad. F.C.).
- 14 « Et nous, à vingt ans, nous racontons déjà / à nos petits-enfants que nous, / nous jetions tout en l’air / et nous sentions la victoire possible / comme si l’Histoire prenait en compte le courage. » (Trad. F.C.)
- 15 Le spectacle *Libertà obbligatoria* est ainsi ciblé à Rome par une « autoriduzione », une intervention de militants qui refusent de payer le billet d’entrée. Les tensions autour de la salle de théâtre du Trianon, où joue Gaber, attirent la police et finissent par amener l’annulation des représentations (cf. Emmanuelli 2003, 57-58).
- 16 « [P]oulets d’élevage » (trad. F.C.).
- 17 « En prenant l’excuse de ce personnage nous pouvions raconter une vie normale, celle d’un homme qui naît dans une famille bourgeoise tranquille et qui cherche à se renouveler en se débarassant de certaines hypocrisies typiques de son milieu. » (Trad. F.C.)
- 18 « À part le fil conducteur représenté par la vie de G, il n’y avait pas une grande logique dans la suite des morceaux, y compris d’ailleurs parce qu’ils avaient été intégrés dans le spectacle alors qu’ils avaient été écrits bien avant et par des auteurs différents. » (Trad. F.C.)
- 19 Exemple à cet égard est la traduction française de *Megalopolis*, le double concept-album que Pagani chante dans les deux langues (Pagani 1986).
- 20 « Il reçoit des enveloppes. » (Trad. F.C.)
- 21 « Il fait même l’usurier / il ne manque pas une messe / car il doit surveiller / soixante débiteurs / qu’il maintient à genoux. » (Trad. F.C.)
- 22 « Il vaudrait mieux un délinquant / mais qui ait une bonne place. » (Trad. F.C.)
- 23 Il est possible d’écouter sur Internet la version de Brel (<https://www.youtube.com/watch?v=XrO-kBidNI>), Pagani (<https://www.youtube.com/watch?v=sodLkAkKim0>) et Gaber (<https://www.youtube.com/watch?v=Yt3mOINQj5o>) (consultation 17.06.2019).
- 24 Notons au passage le clin d’œil de Pagani qui prend à la lettre le vers du « Plat pays » : « Avec Frida la blonde quand elle devient Margot », et transforme donc Frida en Margherita.
- 25 « [A]utoportrait de G » ; à la fin d’un récit dans lequel G. se définit comme « un uomo moderato » (« un homme modéré »), le protagoniste conclut : « Io credo, io credo, io credo io credo... io credo in Dio. (« Je crois, je crois, je crois je crois... je crois en Dieu. ») (Trad. F.C.)

- 26 Les deux chansons peuvent être écoutées aux liens suivants pour *Jef* (<https://www.youtube.com/watch?v=2Rckugqybbw>) et *L'amico* (<https://www.youtube.com/watch?v=yRK1eiTocZ0>) (consultation 17.06.2019).
- 27 L'exemple le plus évident est celui de « Jojo » : « Six pieds sous terre, Jojo, tu frères encore / Six pieds sous terre... tu n'es pas mort. »

Bibliographie

- Abbrugiati, Perle (éd.) : *Réécriture et chanson dans l'aire romane*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2017.
- Associazione Nuova Scena : *Compagni senza censura*. Vincenza : Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
- Bonavia, Micaela : *Gaber Brel. Dialogo*. Roma : Arcana, 2019.
- Coletti, Fabien : « In Lombardia, che è casa mia. Traduzione, identità e stile negli adattamenti breliani di Herbert Pagani (1965-1969) ». In : *Line@editoriale* 8 (2016), <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=941> (consultation 17.06.2019).
- Conenna, Mirella : « Traduire la chanson : les interprétations italiennes de Georges Brassens ». In : *Le Français dans le monde. Recherches et applications*. Numéro spécial : *Retour à la traduction* (août-septembre 1987), 99-106.
- Emanuelli, Massimo : *Il suo nome era Giorgio Gaber. Storia del Signor G*. Milano : Greco&Greco, 2003.
- Gaber, Giorgio : *Frammenti di un discorso...* Milano : Selene Edizioni, 2004.
- Hirschi, Stéphane : *Jacques Brel – Chant contre silence*. Paris : Librairie Nizet, 1995.
- Pagani, Herbert : *Œuvres 1963-1986*. Roma : Spazio Skema, 1986.
- Pruvost, Céline : « Sur deux réécritures du « Plat pays » de Jacques Brel ». In : Abbrugiati, Perle (éd.) : *Réécriture et chanson dans l'aire romane*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2017, 157-174.
- Pruvost, Céline / Radin, Giulia : « Poésie et chanson de la France à l'Europe ». In : *Vox Popular* 1,2 (2017), 159-172, <http://www.voxpopular.it/vox-popular-12/> (consultation 17.06.2019).
- Santoro, Marco : *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*. Bologna : Il Mulino, 2010.
- Soldini, Hélène : *La chanson d'auteur en Italie dans les années 60 et l'influence du modèle français : De André traducteur de Brassens*. Mémoire de master. Université Paris 3 2006.

Discographie

- Brel, Jacques : *La valse à mille temps*. Philips B76 483 R, 1959 (33 tours).
- Brel, Jacques : *Les bourgeois*. Barclay 80 175, 1962 (33 tours).
- Brel, Jacques : *Ces gens-là*. Barclay 90 021, 1966 (33 tours).
- Brel, Jacques : *Les Marquises*. Barclay 96010, 1978 (33 tours).
- De André, Fabrizio : *Volume 1*. Bluebell BBLP 39, 1967 (33 tours).

- De André, Fabrizio : *Volume III*. Bluebell BBLP 33, 1968 (33 tours).
De André, Fabrizio : *Canzoni*. Produttori Associati PA/LP 52, 1974 (33 tours).
Gaber, Giorgio : *Non arrossire*. Ricordi SRL 10.134, 1960 (45 tours).
Gaber, Giorgio : *L'asse di equilibrio*. Ri-Fi RFL 14027, 1968 (33 tours).
Gaber, Giorgio : *Com'è bella la città*. Vedette VVN 33180, 1969 (45 tours).
Gaber, Giorgio : *Il Signor G*. Carosello SCLP 23004, 1970 (33 tours).
Gaber, Giorgio : *I borghesi*. Carosello CLN 25011, 1971 (33 tours).
Gaber, Giorgio : *Dialogo fra un impegnato e un non so*. Carosello CLP23011, 1972 (double 33 tours).
Gaber, Giorgio : *Libertà obbligatoria*. Carosello CLP 23035, 1977 (double 33 tours).
Gaber, Giorgio : *Io se fossi Dio*. F1 Team DM 913, 1980 (33 tours).
Pagani, Herbert : *Amicizia*. Mama RPLP-001, 1969 (33 tours).
Pagani, Herbert : *Megalopolis*. Mama RPLP-002, 1973 (33 tours).
Paoli, Gino : *Devi sapere*. Ricordi SRL 10.260, 1962 (45 tours).