

L'œuf et le cancan. Effets conjugués du texte et de la musique dans « La cane de Jeanne » et dans ses traductions en espagnol et en italien

Donatienne BOREL (Aix-en-Provence)¹

Summary

This article is a case study about the signifying of the prosody in a song. We aim to observe how the interaction between text and music in the short verses of “La cane de Jeanne” of Georges Brassens produces a specific discourse about grief, and how Pierre Pascal and Beppe Chierici translate it into Spanish and Italian. The translators have to fit the lyrics to the pre-existing music, which involves lexical changes. The comparative analysis shows that they take advantage of the resources of the target language according to their own sensibility and choices to transpose the original prosody. The association of text and music is a both formal and semantic constraint.

Introduction

Alors que Brassens accorde généralement sa musique à ses textes, ses traducteur-ric-e-s ont pour tâche d'accorder le texte d'arrivée à la musique de départ. La première des contraintes est musicale, mais elle entraîne un système de contraintes linguistiques complexe. Le matériau linguistique étant différent, les solutions dépendent d'une approche globale de ces contraintes, qui implique négociation et flexibilité (cf. Low 2005 et 2017). La traduction de chanson consiste à transposer le texte en le réorganisant selon les possibilités linguistiques de la langue cible. Il s'agit de conserver la musique de départ, mais surtout de transposer le rapport consubstantiel entre texte et musique (cf. Guillemain 2019). La chantabilité impose donc des contraintes prosodiques, poétiques et musicales appréhendées dans leur rapport consubstantiel (Franzon 2008 et 2015) ; il en découle des modifications sémantiques relativement à la chanson de départ (cf. Pruvost 2017). Ainsi, la traduction de chanson est nécessairement une réécriture, une recreation dont la liberté n'est pas débridée mais justement permise et organisée par la contrainte (cf. Abbrugiati 2011 et 2019)². Tout le système signifiant étant versé dans une autre langue, une autre culture et une autre voix, la réinitialisation du système signifiant et du système de contraintes est une nécessité. Elle induit, à travers

la combinaison des choix de traduction, créativité et subjectivité. L'objectif est la transposition de la signification de la chanson de départ, c'est-à-dire la réinvention contrainte d'un système signifiant capable de reproduire les représentations et sensations émotionnelles et sémantiques originales, pour partager une expérience commune, ce que nous appelons les « effets ».

Nous cherchons spécifiquement ici à observer la prosodie d'une chanson en tant qu'élément signifiant, ainsi que sa transposition dans des traductions, c'est-à-dire dans des situations où le rythme de la parole épouse celui d'une musique préétablie et où ce rythme doit restituer le mieux possible la signification de la chanson de départ. Nous proposons, pour mettre en évidence cette question, de travailler à partir d'un cas limite, celui d'une chanson à vers courts. Ainsi, nous ferons une analyse de « La cane de Jeanne » (1953) de Georges Brassens³, et de deux de ses traductions chantables dans d'autres langues romanes. Il s'agira de la traduction en espagnol de Pierre Pascal « La pata de Juana », enregistrée par Paco Ibáñez en 1979, et de la traduction italienne « L'ochetta di Betta » par Beppe Chierici, sortie en 2008. Sous l'apparence d'une chanson simple de type comptine, « La cane de Jeanne » joue avec des spécificités du discours mis en musique, selon des éléments stylistiques chers à Brassens : découpe du vers, commentaires (cf. July 2023), jeux phoniques, prononciation des *e* finaux. Elle est composée de vers courts dans lesquels « Brassens morcelle la diction à la mode de la comptine » (Hérisson 2020, 208). L'ajustement entre le vers et la mélodie permet d'« inventer du sens, en jouant avec les sons » (Hérisson 2020, 210).

Si Meschonnic refuse toute analogie entre rythme linguistique et rythme musical (cf. Meschonnic 1982, 117-140), et exhorte à la distinction entre discours parlé et discours chanté (Dessons/Meschonnic 2003, 89), il nous semble pertinent de considérer avec lui le rythme linguistique comme « un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu » (Dessons/Meschonnic 2003, 38) assurant la subjectivation du discours et qui sont, partant, « propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou prose » (Dessons/Meschonnic 2003, 28). C'est en ce sens que nous parlerons de « rythme du discours ». Nous ne voyons pas en effet de raison de ne pas considérer la chanson aussi comme une activité de langage, même si ce langage est mis en scène dans et par la musique. Toutefois, il est certain que la chanson connaît des spécificités par rapport au langage parlé, du fait de son interaction avec le rythme musical. Nous utiliserons le terme « rythme musical » pour désigner le constituant de la mélodie qui a trait à la structuration des sons sur le plan temporel, l'autre constituant étant la hauteur des sons. Et nous parlerons de « prosodie » au sens musical, c'est-à-dire en considérant le rapport d'intensité et d'accentuation entre le texte et la musique. Dans notre micro-analyse, nous nous appuyerons sur les travaux de François Dell (1989) et de Proto et Dell (2013) sur la perception de la concordance entre les paroles et la musique.

Analyse prosodique de « La cane de Jeanne »

L'œuf

La chanson⁴ est composée de cinq sizains. Nous transcrivons les paroles selon la carrure musicale et le système des rimes. Les strophes sont composées de deux dissyllabes suivis de deux hexasyllabes, suivis de deux nouveaux dissyllabes. Le schéma rimique est classique, en *aab ccb*, où *b* est donc une rime de module⁵, ici masculine, et où les rimes de vers *a* et *c* sont féminines. Le nombre de syllabes (2, 6) désigne bien sur le plan métrique le cardinal de la dernière voyelle masculine (DVM, cf. Cornulier 1995, 247). Mais il faut ajouter que dans cette chanson, comme cela est courant dans les chansons en langue française, les *e* instables sont prononcés en fin de vers. Ainsi, les vers à terminaison féminine comportent une syllabe atone surnuméraire. Par exemple, le vers « La cane » est métriquement parlant un dissyllabe, mais comprend en fait trois syllabes phoniques chantées sur trois notes, tandis que le dissyllabe « Un œuf » est composé de deux syllabes chantées sur deux notes. Les dissyllabes, comme les hexasyllabes, n'ont donc pas la même valeur temporelle selon leur rime. Les vers de Brassens suivent la concordance traditionnelle entre texte et musique en français, qui répond à deux contraintes : « L'attaque de la dernière syllabe accentuée [la DVM de Cornulier] doit coïncider avec un temps fort du motif » (Dell 1989⁶, 127) et « La dernière syllabe prononcée d'un vers ne peut pas être chantée sur plus d'une note » (Dell 1989, 129).

Les dissyllabes féminins, avec leur *-e* surnuméraire, sont suivis dans le troisième vers par un hexasyllabe, qui clôt le premier module. Cette expansion est inversée dans le second module : après le second hexasyllabe, il y a une réduction progressive de l'espace de la parole, puisque l'avant-dernier vers est à nouveau un dissyllabe *allongé* (trois syllabes phoniques et trois notes), et le dernier un dissyllabe plus bref que les autres. Sa rime masculine est brève, d'autant que dans la majorité des cas, la syllabe est entravée par une consonne finale qui clôt l'émission vocale, et que sa durée musicale est relativement brève (la dernière voyelle vaut une croche du rythme ternaire en 6/8, et l'éventuelle fricative /f/ qui suit vaut une croche supplémentaire) et précède le silence vocal. La symétrie est aussi mélodique, sur le plan du rythme et de la hauteur.

Sur le plan graphique, si l'on centre le texte, on voit apparaître le calligramme/*calliphone*⁷ ainsi formé, un œuf, mot emblématique dans la chanson :

La cane
De Jeanne
Est morte au gui l'an neuf...
Elle avait fait la veille,
Merveille,
Un œuf.

La cane
De Jeanne
Est morte d'avoir fait,
Du moins on le présume,
Un rhume,
Mauvais !

La cane
De Jeanne
Est morte sur son œuf,
Et dans son beau costume
De plumes,
Tout neuf !

La cane
De Jeanne
Ne laissant pas de veuf,
C'est nous autres qui eûmes
Les plumes,
Et l'œuf !

Tous, toutes,
Sans doute,
Garderons longtemps le
Souvenir de la cane
De Jeanne,
Morbleu !⁸

La troisième strophe est modulée musicalement, ce qui est rare chez Brassens, qui manie avec grande parcimonie ce genre d'effet (cf. Calvet 1991, 283). De façon originale, en changeant le mode, il passe d'une tonalité en *la* majeur à une tonalité en *si* mineur, avant de revenir à *la* majeur dans la quatrième strophe. Le paroxysme exprimé indique une symétrie dans la structure musicale globale de la chanson : de même que les paroles de chaque strophe s'étendent jusqu'en leur milieu avant de se raccourcir pour former un ovale, la tonalité de la strophe du milieu (la troisième strophe sur cinq) est plus haute que toutes les autres. La symétrie et le retour à l'état initial sont donc présents également au niveau de la macrostructure harmonique. L'événement s'ouvre et se referme définitivement sur lui-même, comme la vie, celle de la cane de Jeanne et celle de chaque être. La structure du texte et de la musique forme l'image d'un œuf, souvenir de la cane.

Le pouvoir associatif et cumulatif de la rime est renforcé par la musique : mise en musique, la rime « voit ce qu'on peut appeler son < pouvoir d'accroche > décuplé » (Rudent

2013, 116). En effet, « la combinaison des usages textuels et musicaux contribue à une mise en évidence maximale de la rime » (Rudent 2013, 124). Or les vers étant courts, les retours à la rime sont plus nombreux. Les mots tendent à composer l'ensemble du vers autant qu'ils supportent la rime. Comme l'indique Armelle Hérisson, « Le petit vers multiplie les coups de ciseaux métriques : il accélère le rythme et crée l'opportunité de resserrer le réseau des correspondances phoniques » (2020, 208). La répétition des mots ou de leurs sonorités s'en trouve donc renforcée. Ainsi, le mot « œuf » revient trois fois à la rime, dans les dissyllabes finaux des strophes 1 et 4, et dans un hexasyllabe de la strophe 3. Dans un jeu par enchaînement syntaxique (première strophe), la liaison avec le déterminant donne une rime calembour *neuf : un œuf* :

La cane
De Jeanne
Est morte au gui l'an neuf...
Elle avait fait la veille,
Merveille,
Un œuf.

Plus tard (troisième strophe), on trouve en miroir le même calembour *son œuf : neuf* :

La cane
De Jeanne
Est morte sur son œuf,
Et dans son beau costume
De plumes,
Tout neuf !

La rime renforce dans le premier cas la coïncidence de la mort de la cane avec la limite conventionnelle du cycle calendaire (« l'an neuf »), et dans le second, la vanité des contingences matérielles devant la fatalité, puisque le costume « tout neuf » n'a pas empêché la mort, mais tient lieu au contraire d'habit funèbre. L'œuf, symbole de l'activité de la cane de son vivant, est laissé en souvenir. Ce souvenir est vain lui aussi : non fécondé (« La cane / De Jeanne, / Ne laissant pas de veuf ») et périssable, il ne confère à la cane aucune forme d'éternité. Seul restera épisodiquement le souvenir immatériel des êtres qui l'ont aimée, eux aussi mortels.

Le groupe paronomastique anaphorique « La cane / De Jeanne » est également mis en valeur par la carrure musicale. Pour une même musique, les mêmes paroles reviennent, jusqu'à l'effet de surprise final, qui génère encore une symétrie : « La cane / De Jeanne » arrive à la fin de la dernière strophe. Les vers courts mis en musique permettent aussi le renforcement de la perception des mots dans les mots, ce qui semble les faire dériver les uns des autres : c'est le cas de « veille » dans le mot-vers-rime « Merveille ». Les sons dans le vers précédent trouvent une symétrie palindromique « Elle avait fait la veille » : [ɛ-a-v-e-f-e-a-v-ɛ(j)], sans

compter l'image graphique d'ouverture et de fermeture (*ell – lle*) qui peut éventuellement affleurer à l'esprit de l'auditeur-riche⁹, et qui contribue à dessiner une chanson géométrique en forme d'œuf parfait.

Le cancan

« Le deuxième sizain n'est qu'une phrase taillée menue » dont le découpage permet de « faire saillir des échos souterrains » (Hérisson 2020, 208). On peut ajouter qu'à part la première, toutes les strophes constituent une phrase. Nous avons déjà relevé des échos signifiants dans la chanson. Mais si la strophe est une phrase, il nous semble essentiel de comprendre aussi comment s'organise son rythme, et quelle est la pertinence de ce « découpage » dans la signification du discours chanté.

Cette allégorie sur la mort et le deuil, qui naît dans l'expression druidique « au gui l'an neuf »¹⁰ et s'ancre dans l'image redondante de l'œuf, tire sa puissance de la dimension ordinaire de l'événement et de la condition modeste des personnages. En l'occurrence, l'animalité du personnage principal, un oiseau de ferme, lie la dimension allégorique à celle de l'ordinaire, et contribue à faire de la chanson de Brassens un récit de la condition du vivant. Or si le rythme est une subjectivation du discours, celle-ci naît en chanson dans la tension entre l'attente provoquée par la mélodie et l'ambiguïté syntaxique qu'implique le découpage du texte sur cette musique. Il apparaît en effet que le rythme est celui d'un homme qui entre dans le deuil en s'adonnant au *cancan*. Le mot n'est pas à prendre dans son acception de « propos malveillant », mais de celui de « grand bruit fait autour d'une chose qui n'en vaut pas la peine », première acception du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/cancan>). Il est évident que l'analyse que nous effectuons est influencée par un réseau diagrammatique amorcé par le terme « cane » et par une association avec le cri des canards et des volailles, qui cancanent, quoique « cane », « cancan » et « cancaner » aient des étymons différents.¹¹ Le chanteur¹² fait beaucoup de bruit autour de la mort de l'oiseau. L'événement aurait pu paraître futile, mais l'importance qui lui est accordée, dans un discours qui tourne en rond en même temps qu'il progresse, parle de la tendresse portée à un être modeste.

La chanson est ainsi traversée par des commentaires, typiques des chansons de Brassens, et dont, entre autres, « les emplois métalinguistiques servent à assurer au destinataire que le vocabulaire est ajusté à une situation réelle » (July 2023, 49). Ces commentaires composent certains vers qui entrecoupent la strophe sous la forme d'incises, rendues audibles comme telles par leur concordance avec les phrases musicales. C'est le cas de « Merveille » (première strophe), « Du moins on le présume » (deuxième), « Sans doute » et « Morbleu ! » (cinquième). D'autres propositions acquièrent la valeur de commentaire par le fait simplement de constituer de courts segments de phrase qui ponctuent le discours. Ainsi, la postposition de « Mauvais » (« Est morte d'avoir fait / Du moins on le présume, / Un rhume / Mauvais ») a une valeur qualitative. Or l'adjectif qualifie moins « Un rhume » qu'il n'exprime, par sa mise en valeur en fin de strophe, la colère et le regret.

Le cas de la troisième strophe est remarquable, car elle est constituée d'une seule phrase qui inclut l'audition de quatre phrases différentes, imbriquées les unes dans les autres comme des poupées gigognes :

La cane
De Jeanne
Est morte sur son œuf,
Et dans son beau costume
De plumes,
Tout neuf !

Ce qui semble important ici n'est pas tant de reconstituer les phrases que de percevoir la valeur rythmique de l'agglutination de ces compléments d'information. À la fin du troisième vers, la perception du premier module – intégrée à ce moment de la chanson – nous permet de restituer la phrase « La cane / de Jeanne / Est morte sur son œuf ». La musique continue, avec son texte, si bien que, jusqu'à la pause qui suit le quatrième vers, nous aurons entendu « La cane / de Jeanne / Est morte sur son œuf / Et dans son beau costume », où les compléments circonstanciels prépositionnels ont une cohérence syntaxique en surface, mais dont la succession sur le plan sémantique s'apparente à un zeugme. La mélodie descend jusqu'à la tonique ; elle est donc potentiellement conclusive. Cependant, le schéma strophique – textuel et musical – informe que la phrase n'est pas terminée. Après le cinquième vers, nous aurons entendu « La cane / de Jeanne / Est morte sur son œuf / Et dans son beau costume / De plumes ». Le complément du nom final, en déterminant le mot « costume » peut nous faire réinterpréter rétrospectivement le sens de la phrase, son rythme et sa longueur. Mais ce complément, dont l'apparition est retardée par la musique et qui vient après une sensation de clôture de phrase, est plutôt l'expression d'un commentaire de l'énonciateur qui vient préciser, à nouveau, son discours. Ici, la phrase musicale n'est pas conclusive et nous indique que le discours n'est pas terminé, cependant qu'aucun indice ne nous permet d'anticiper la dernière partie de l'édifice strophique. Nous devinons seulement grâce à la rime d'appel qu'il sera question d'[œf]. Lorsque la musique indique que la phrase est terminée, « Tout neuf » surgit autant comme un commentaire exprimant le regret que comme un qualificatif concluant la phrase, dans une ponctuation tragi-comique. Comme l'indique l'un des traducteurs de Brassens en allemand à propos cette fois de la chanson « Bonhomme », « [c]et aspect dynamique, cette impossibilité d'anticiper sur l'avenir, fait que cet élément de « malentendu possible » fait partie intégrante de la chanson » (Tauchmann 2011, 11). L'énoncé s'organise ici au compte-goutte, comme si la poursuite du discours était une preuve du prolongement de l'existence, une survivance. Plus que ce qui est dit, ce qui importe ici pour le chanteur, c'est d'avoir l'opportunité de parler de détails, pour continuer à faire vivre la cane morte à travers son discours. Les courtes unités prosodiques correspondent à des groupes de sens, rendus nombreux par le découpage de la strophe, cohérents mais ambigus sur le plan syntaxique. L'auditoire est dans l'indécision à chaque étape de l'écoute, et dans l'absence

d'anticipation, si ce n'est celle d'une conclusion musicale et d'une rime. Le cumul ainsi créé octroie à chaque vers la valeur d'un commentaire à la fois facultatif – du point de vue informatif – et obligatoire – pour correspondre à la carrure musicale –, d'un remplissage verbal ordinaire qui dit le désarroi du chanteur, et notre douleur lorsqu'aux enterrements, nous nous croyons obligé-e-s de dire qu'il n'y a pas de mots et qu'il n'y a rien à dire, tout en prononçant ces mots et en tenant à dire qu'il n'y a rien à dire. La chanson apparaît ainsi comme un ensemble de gloses autour du noyau des deux premières strophes « La cane / De Jeanne / Est morte », les anecdotes et les commentaires étant des éléments fondamentaux de la chanson, pour signifier la tristesse et la tendresse, la fatalité par l'apparente futilité.

Dans la cinquième strophe, l'enjambement « Garderons longtemps le / Souvenir de la cane » est peu marqué musicalement. Le déterminant, normalement atone, constitue la dernière syllabe accentuée du vers, il est donc mis en valeur par le temps fort dans « une stratégie de retardement » (Hérisson 2020, 209). Selon Hérisson, la rime *le* : *morbleu* oblige à articuler le *e* de *le* « sur le modèle de < morbleu >, comme un < -e > labial, comme < œufs > » (Hérisson 2020, 209). Notons en outre que tous les [ə] internes sont prononcés sur une note propre, dans cette strophe solennelle dont les hexasyllabes sont pour une fois composés de mots longs, allongés justement par la réalisation facultative des *e* (« Garderons longtemps le / Souvenir de la cane »). Cependant, le premier des deux hexasyllabes de chaque strophe est lié à l'autre musicalement : le temps fort correspondant au déterminant « le » est court ; ce mot tombe sur une croche immédiatement suivie des autres croches correspondant aux syllabes du vers suivant. Dans les trois enregistrements de référence, Brassens enchaîne ces deux vers – tandis qu'il arrive dans d'autres strophes qu'il respire entre deux hexasyllabes ; il joue aussi sur des micro-décalages rythmiques qui accentuent la liaison entre les deux vers. Ainsi, l'enjambement, frappant pour l'œil, l'est beaucoup moins pour l'oreille : ce qui s'entend est bien plutôt la mise en évidence, par le renforcement musical de l'accent consonantique initial, du vers « Souvenir de la cane ».

Étienne Kippelen indique que sur le plan harmonique, « La cane de Jeanne » est fondée sur l'anatole, qui « renvoie à la succession de quatre accords, régis entre eux par des affinités de quarts ascendantes [...] à la basse (VI – II – V – I) » (2023, 35). Il mentionne que les musiques de Brassens « portent la mémoire de ces formules parfois étourdissantes », et que si Brassens utilise l'anatole, il « ne le traite guère avec un ennuyeux systématisme, hormis peut-être dans une poignée de chansons des premiers albums où ces quatre accords enivrants sont prépondérants », et dont « La cane de Jeanne » fait partie (cf. Kippelen 2023, 36). Ainsi, si cet enchaînement harmonique de la chanson contribue à exprimer le retour de l'événement sur lui-même, phénomène déjà évoqué à travers la forme géométrique de l'œuf, elles accentuent également l'effet cumulatif signifié par le rythme du discours, l'effet prosodique des incisives et des compléments à valeur de commentaires étant par ailleurs lui-même permis par le rythme musical des vers courts.

« La pata de Juana » et « L'ochetta di Betta »

Il existe un haut degré d'identification des traducteurs à Georges Brassens, ce qui implique chez eux une démarche personnelle avant d'être commerciale (cf. Zorzi 2012, 132). En italien, « L'ochetta di Betta » de Beppe Chierici paraît sur disque en 2008 ; les paroles sont publiées dans l'intégrale des traductions par Chierici en 2022. Chierici, qui a passé sa vie à traduire Brassens, chante lui-même ses traductions ; on peut donc supposer qu'il projette en partie sa propre interprétation de la chanson lors de l'acte de traduction. Alors que Brassens est sobre et minimise ses effets comme à son habitude, Chierici accentue le caractère comique de la chanson par un surjeu, ce qui est un trait caractéristique de toutes ses interprétations des traductions de Brassens. Dans « L'ochetta di Betta », l'intonation de « l'uovo » (0 min 14) dans laquelle on imagine l'interprète les yeux écarquillés pour induire une attention conjointe sur le mystère de l'œuf dont il parle, le rire sur « Betta » (0 min 23), et l'imitation du cri de l'oie « qua-qua » (0 min 18 puis à partir de 1 min 14), sont des marques prégnantes des intentions comiques du traducteur-interprète qui, bien qu'elles apparaissent toujours chez Chierici, sont adaptées ici à la légèreté de la forme comptine, qui coïncide avec la tradition italienne de la *fiastrocca*. En outre, le silence musical entre les deuxième et troisième puis entre les troisième et quatrième strophes relance la chanson.

Voici la traduction de Beppe Chierici¹³ :

L'ochetta
di Betta
morì tre giorni fa
dopo aver fatto l'uovo
e detto:
qua-qua!

L'ochetta
di Betta
morì d'un raffreddore
ci ha detto il signore
dottore
che sa.

L'ochetta
di Betta
è morta sul suo uovo
e le piume d'un nuovo
costume
a pois.

L'ochetta
 di Betta
 famiglia non ne ha
 e l'ovetto a noi tocca
 in ere-
 -dità.

Ognuno
 di noi
 scordare mai potrà
 che l'ochetta di Betta
 faceva
 qua-qua!

« La pata de Juana » a été enregistrée en 1979 par Paco Ibáñez dans un disque comprenant dix traductions de chansons de Georges Brassens par Pierre Pascal. Traducteur et interprète sont alors amis de longue date. Paco Ibáñez, espagnol, exilé en France à cinq ans puis de quatorze à trente-quatre ans, met en musique et chante les poèmes du patrimoine hispanophone. Il chante les traductions avec la même gravité que le reste de son œuvre. Pour « La pata de Juana » comme pour la plupart des autres chansons de l'album, il ajoute une ligne mélodique à la guitare, et intègre musicalement les traductions au patrimoine musical espagnol. Sa version débute avec une introduction musicale de 31 secondes (l'introduction dure 8 secondes chez Brassens) et une conclusion de 26 secondes (2 secondes pour les accords conclusifs chez Brassens). Il existe une version plus ancienne de la traduction, chantée par Georges Brassens en 1956, restée inédite jusqu'en 1991¹⁴. L'analyse des variantes de ces deux versions du même traducteur nous permettra d'observer des progressions dans les processus de traduction.

Voici le texte de la traduction de Pierre Pascal chantée par Paco Ibáñez (les astérisques signalent les passages différents dans la version de 1956) :

La pata
 de Juana
 ha muerto ;Vive Dios!*
 Sólo por haber puesto,
 un huevo
 o dos.

La pata
 de Juana
 la pobre se murió
 de un gran dolor de muelas,

que pena,
nos dio**.

La pata
de Juana
se murió al poner,
y en su capa frailuna
de plumas
ayer***.

La pata
de Juana
murió sin desposar
no dejó herencia alguna,
las plumas
no más.

Ha muerto
es cierto,
mas nos acordaremos
siempre de la pata
de Juana.
Adiós****.

* ha muerto ¡Viva Dios!

** La pata / de Juana / apagó su candil / al menos se supone / de puro / débil.

*** La pata / de Juana / palmando sin casar / nos legó con las plumas / la cuna / oval.

**** Y olé.

L'image de l'œuf

Les vers oxytons de « La cane de Jeanne » sont terminés musicalement par un temps fort. Par conséquent, dans la traduction, si l'on conserve la musique, les vers terminés par un temps fort doivent être oxytons. Ceci est la seule solution compatible avec un jugement positif d'acceptabilité de la correspondance texte-musique dans les traductions en espagnol et en italien pour cette chanson.¹⁵ Or l'espagnol, et plus encore l'italien, comportent peu de mots oxytons, accentués sur la dernière syllabe, équivalent prosodique de la rime masculine, ce qui génère une contrainte importante pour les traducteurs.

Pierre Pascal conserve le schéma des rimes, et traduit toutes les rimes féminines par des rimes paroxytones, c'est-à-dire accentuées sur l'avant-dernière syllabe. La prononciation de

la syllabe posttonique et la diminution de l'énergie articulatoire correspondent alors à la réalisation de [ə] dans la version française. Quant aux rimes masculines, elles sont traduites par des rimes oxytones. Pierre Pascal trouve une certaine flexibilité dans la contrainte, en appariant les mots de fin de vers selon leur assonance¹⁶, ce qui est commun dans la versification espagnole (cf. Navarro Tomás 1975, 29-30) – *desposar : más, frailuna : plumas*. Dans la première version, « candil » et « débil » ne riment pas selon les règles de la versification en poésie puisque les mots oxytons et paroxytons ne peuvent rimer entre eux,¹⁷ et l'accentuation de « débil » ne coïncide pas avec le dernier temps fort. Cette solution, qui perturbe la correspondance accentuelle entre les paroles et la musique, a dû être considérée comme améliorable par le traducteur lui-même puisque cette fausse rime n'a pas été conservée dans la version enregistrée par Paco Ibáñez. Malgré la souplesse permise par les assonances, les contraintes à la fois structurelles, prosodiques, syntaxiques et sémantiques obligent Pierre Pascal à modifier le récit. Toutefois, les changements quelquefois maladroits qu'il propose laissent supposer la force de la contrainte musicale-linguistique sur sa traduction. Au lieu de mourir d'un rhume en laissant un œuf, la cane meurt en pondant (« Se murió al poner »), mais également parce qu'elle pond (« Sólo por haber puesto »), et aussi à cause d'une rage de dents (« La pobre se murió / De un gran dolor de muelas »¹⁸). L'allusion aux dents de la cane, si cocasse soit-elle, en multipliant les causes de la mort, brouille la simplicité du récit original.

Beppe Chierici traduit également la chanson en terminant les vers à rime féminine par des paroxytons. Par ailleurs, alors que la conservation des dernières rimes oxytones est ressentie comme nécessaire pour clore les strophes selon le rythme de la chanson de départ, Beppe Chierici, pourtant attaché à la conservation du rythme musical dans la traduction des chansons de Brassens malgré la rareté de la rime oxytone en italien, ne semble pas ressentir comme nécessaire la traduction de la rime masculine de l'hexasyllabe, ce que nous commentons dans la partie suivante. Les dissyllabes « Costume (/ à pois) » et « In eredità », cinquièmes vers des troisième et quatrième strophes, ne riment pas avec un autre vers. Le fait que ces mots ou segment de mot ne bénéficient que d'un accent secondaire dans le discours parlé et qu'ils correspondent à des phrases musicales suspensives semble rendre la rime facultative, tout le poids phonique, rythmique et mélodique étant transféré sur la chute de la strophe.

On trouve ici comme moyens d'obtenir une rime oxytone en espagnol : l'emploi de monosyllabes (parmi lesquels un nom propre, un adjectif numéral, un prétérit de verbe irrégulier, un adverbe), l'emploi d'infinitifs (« poner », « casar », « desposar »), certains adverbes (« ayer », « más »), un rare substantif en *-il* (« candil »), une interjection (« olé » ou « adiós » selon la version). En italien, on note l'emploi de verbes irréguliers à la troisième personne du singulier (« fa », « sa », « ha »), un futur (« potrà »), une onomatopée composée d'une même syllabe redoublée (« qua-qua »), une locution d'origine française (« a pois »), un substantif en *-tà* (« eredità »).

Étonnamment, le calembour *un œuf / neuf* n'est exactement reproduit dans aucune traduction, alors que celui-ci était permis dans les langues d'arrivée (*un huevo : nuevo* et *un uovo : nuovo*). Beppe Chierici fait rimer « uovo » avec « nuovo », mais conserve le possessif

de la version d'origine (« è morta sul suo uovo / e le piume d'un nuovo / costume », ce qui, nonobstant la modification du type de rime, lui permet de transcrire ce vers mot à mot tout en conservant l'accentuation des syllabes.

Paco Ibáñez accentue l'effet dramatique de la modulation dans la troisième strophe par une emphase vocale et instrumentale : il chante avec plus d'intensité, de vibrato et de legato, et modifie à cet endroit la rythmique de la guitare. Il ajoute également du pathos en concluant la chanson par une coda parlée, qui reprend le dernier mot de la dernière strophe : « Adiós, patita, adiós... » (à 1 min 48). Pur choix interprétatif, non motivé par des contraintes formelles, la coda explicite l'émotion et modifie la structure ovale de la chanson.¹⁹ Quant à Beppe Chierici, il rompt également la structure en prolongeant la chanson sur le mode comique, par la répétition de l'onomatopée finale « qua-qua » (1 min 14).

Le premier écho phonique qui permet de tenir chaque strophe une à une et toutes les strophes entre elles jusqu'au renversement final, c'est celui qui relie « cane » et « Jeanne ». Bien que Jeanne soit un personnage réel avec lequel Georges Brassens a partagé le quotidien très modeste et l'amour des animaux, « Jeanne » est avant tout, dans cette chanson, un prénom dont les sonorités et l'usage comme complément du nom « cane » densifient la dénomination de l'oiseau. Le découpage musical du groupe nominal induit deux accents, ce qui renforce la proximité, phonique et presque charnelle (si l'on pense à la célèbre photo de Jeanne Le Bonniec caressant sa cane), entre le nom et son complément. Comme le dit Ernst van Altena, traducteur néerlandophone de Brassens, « la rime *cane - Jeanne* est plus importante pour la construction de la chanson que le lien personnel entre Jeanne et Georges » (van Altena 1992, 125). La traduction à la lettre en espagnol permet des assonances en [a] dans chacune des syllabes « pata » et « Juana ». La similarité entre les deux consonnes intervocaliques est abandonnée, la simple assonance étant préférée à la rime et au jeu phonique.

En italien, une traduction mot à mot serait « L'anatra di Gianna » (Svampa/Mascioli 1991, 48). Beppe Chierici remplace la cane par une petite oie (« ochetta ») et Jeanne par Betta, ce qui lui permet de trouver une coïncidence phonique entre les signifiants, d'autant que ce rapport est déjà mis en valeur par le parallélisme sur le plan musical. De plus, la rime entre les diminutifs – choisis pour des raisons métriques – renforce l'aspect enfantin de la comptine et la déclaration de tendresse adressée aux deux personnages, l'« ochetta » et « Betta ». Chez Brassens, les deux voyelles [a] et [ə] de « cane » et de « Jeanne » sont reliées entre elles par la sonorité de la consonne nasale. Chez Chierici, l'occlusive sourde interrompt la sonorisation, et ce silence vocal est prolongé par la gémination, nettement mise en valeur par l'interprète. Ces hiatus miniatures sont analogues aux silences musicaux entre les strophes, dont nous parlions plus haut. En outre, la géminée présente dans « ochetta » et dans « Betta » est rappelée à plusieurs reprises : « dopo aver fatto l'uovo / e detto » (première strophe), « ci ha detto il signore / dottore » (deuxième), « e l'ovetto a noi tocca » (troisième). Les occlusives sourdes vélares répondent aux occlusives sourdes dentales : le redoublement du [k] de « ochetta » apparaît, bien audible à la fin de la première et de la dernière strophe – en conservant donc la structure circulaire de la chanson –, dans l'onomatopée « qua-qua ». La nature de ces occlusives contribue à structurer le discours à travers un symbolisme phonétique imitatif, en

recréant l'image de l'ouverture du bec et en reproduisant le cri de l'oie. « Ochetta » apparaît comme le *mot-thème*²⁰ dont les sonorités se trouvent dispersées tout au long de la chanson : sur le plan vocalique aussi, [o] et [ɔ], transcrits sous la forme de l'œuf *o*, apparaissent comme le premier groupe de voyelles utilisé dans la chanson. Le resserrement des échos phoniques accentué par le cisèlement discursif-musical des vers est donc ici bien exploité par Beppe Chierici, dans l'optique de perpétuer l'existence du cancanement et de l'œuf.

L'écho du cancan

Les vers courts en chanson sont difficiles à traduire car ils limitent les possibilités d'adaptation syntaxique (cf. Franzon 2008, 387) souvent nécessaire pour conserver le sens, la prosodie, la rime et la fluidité du vers. On observe donc dans les traductions des changements lexicaux qui montrent que, comme nous l'avons suggéré dans l'analyse de la chanson originale, les signes comptent moins ici que leur agencement, qui est un combat contre la perte, contre le vide.

Pierre Pascal conserve les mêmes commentaires explicites que Georges Brassens, aux mêmes endroits : « Al menos se supone » dans la version de 1956 (deuxième strophe) pour « Du moins on le présume », « Es cierto » pour « Sans doute » (cinquième strophe). Dans la première strophe, « ¡Viva Dios! » (ou sa variante : « ¡Vive Dios! »), qui traduit « Merveille », est transposé de la cinquième à la fin de la troisième ligne, le monosyllabe « Dios » fournissant une rime oxytone. Contrairement à ce que fait Brassens, l'incise ne constitue plus un vers en entier, mais seulement la moitié ; en revanche, le commentaire s'intègre parfaitement à la musique puisque l'accentuation obligatoire de la première syllabe, [vi], de l'expression « ¡Vive Dios! », correspond à un accent musical secondaire, une note longue (une noire dans l'alternance noire-croche de ce rythme ternaire), et surtout à la plus haute note chantée de la chanson, qui dote la syllabe d'une valeur démarcative aussi bien qu'affective. Le commentaire de la deuxième strophe est déplacé d'une ligne dans la version chantée par Paco Ibáñez et remplacé par « Qué pena », ce dont nous reparlerons plus loin. Dans cette même strophe, le vers « Apagó su candil » est remplacé par « La pobre se murió » dans la deuxième version :

1^{ère} version

La pata
de Juana
Apagó su candil
Al menos se supone
De puro
Débil.

2^e version

La pata
de Juana
la pobre se murió
de un gran dolor de muelas,
que pena,
nos dio.

Ce choix permet la répétition du verbe « morir » sans le transformer par une métaphore en décalage avec la simplicité du lexique ;²¹ le passé simple donne une rime oxytone opportune. Chez Beppe Chierici, ce type de commentaire est inexistant. Seul l'ordre des mots des quatrième et cinquième strophes « Famiglia non ne ha » et « Scordare mai potrà » peuvent être perçues comme des marques expressives de l'affection de l'énonciateur, et il est probable qu'elles soient obtenues par la recherche d'une rime oxytone, trouvée dans la forme des verbes « avere » et « potere ». Selon Franzon (2008, 391), la recherche de la solution prosodique est en effet antérieure à celle des critères poétique et sémantique, puisqu'elle est la première à garantir la chantabilité de la traduction.

Les deux traducteurs utilisent les vers courts pour augmenter progressivement les phrases comme le fait Brassens. Cet ajout à mesure de segments de discours plus ou moins autonomes est contraint par la musique, le nombre de syllabes, la place de l'accent métrique, la rime. La signification du rythme est conservée moyennant des changements de sens qui donnent une coloration différente aux chansons d'arrivée. L'équivalence strictement lexicale étant secondaire, les possibilités d'adaptation sont nombreuses, comme en témoigne la transformation radicale des strophes 2 et 4 dans la retraduction de Pierre Pascal. Outre les changements déjà évoqués, la deuxième version est marquée par une plus grande attention au « naturel » et une meilleure « chantabilité » selon les termes de Low (2005), que nous mettons en lien avec le rythme en tant qu'élément signifiant. Le « naturel », c'est-à-dire le caractère idiomatique de la traduction, suppose que la chanson puisse être comprise à mesure dans une syntaxe requérant peu d'effort à l'écoute, ce qui n'interdit pas de jouer avec l'ambiguïté syntaxique. Ainsi, par rapport à « De puro / Débil » (« à force d'être faible » ou « tant elle avait fini par être faible ») est remplacé par « Qué pena / Nos dio » (« Quelle peine cela nous a fait »), commentaire simple, réparti sur deux vers autonomes, qui nous donne à entendre d'abord l'exclamation « ¡Qué pena! », avant d'en faire a posteriori un complément de « Nos dio ». On retrouve ici la simplicité du discours, déversé au compte-goutte, l'ambiguïté que la linéarité du texte et le rythme de la musique contribuent conjointement à créer, et la construction de la strophe en *phrases gigognes*. Dans cette perspective, dans la quatrième strophe, la présence des deux synalèphes (« no de jòherencia alguna ») rend le vers plus fluide que la suite d'occlusives vélaires « nos legó con las plumas ». En outre, « La cuna / oval » (« le berceau ovale ») est abandonnée au profit de « Las plumas, / No más ». Ici encore, la métaphore un peu forcée disparaît. Il n'y a donc plus d'œuf, mais la seule autre mention de l'œuf était déjà amoindrie chez Pierre Pascal par l'approximation du nombre d'œufs dans les vers « Un huevo / O dos », où les contraintes métriques semblent avoir été préférées à la force du discours. Ces trois vers de la quatrième strophe acquièrent dans cette version davantage d'autonomie. Plus aisés à chanter et à comprendre, ils traduisent aussi mieux le développement du discours du chanteur.

Chez Beppe Chierici, il existe également des phrases imbriquées, mais pas de façon aussi systématique. En guise d'exemple, dans la deuxième strophe :

L'ochetta
 di Betta
 morì d'un raffreddore
 ci ha detto il signore
 dottore
 che sa.

on peut observer que « L'ochetta / di Betta / morì d'un raffreddore » est réinterprété après « Ci ha detto il signore » comme un discours rapporté. Ce discours est d'abord interprété comme celui du Seigneur (« il Signore ») avant d'appartenir à monsieur le docteur (« il signore / Dottore »). En fin de strophe, « Che sa » n'était pas attendu et s'intègre comme un nouveau commentaire qui évoque la modestie et la naïveté avouée du chanteur devant les instances savantes. Notons que cette invention du personnage du docteur appartient à un répertoire de la critique du savoir propre à Beppe Chierici.²²

Dans la quatrième strophe :

L'ochetta
 di Betta
 famiglia non ne ha
 e l'ovetto a noi tocca
 in ere-
 -dità

le découpage du mot « eredità » est mis en valeur par une note longue sur la syllabe [re]. Il met à profit le jeu de cisèlement des vers sur la musique, en lui donnant une autre signification davantage par l'anticipation de la structure métrique et musicale de la strophe (intégrée par l'auditoire à l'écoute de cette quatrième strophe) que par l'interprétation, puisque Beppe Chierici lie vocalement les deux vers.

Dans la première version de Pierre Pascal, « olé », interjection finale, hispanisante mais folklorique et traduisant aussi l'autodérision, rime avec « Mas nos acordare(mos) » dans la mesure où la syllabe accentuée est [-re]. Il s'agit en somme d'une rime coupée (« Mas nos acordare- / -mos siempre de la pata »), la syllabe posttonique [-mos] étant théoriquement rejetée dans le vers suivant. L'interjection est remplacée par un sobre « Adiós » qui sied à l'interprétation mélancolique de Paco Ibáñez. La terminaison de « Adiós » est alors un simple écho rappelant la syllabe [-mos]. L'effacement, voire l'élimination de la rime est jugée acceptable si elle est remplacée par des liens phoniques internes cohérents (« internal sonic connexions » (Apter/Herman 2016, 195)). Chez Beppe Chierici aussi, la rime de module peut disparaître ou se fondre dans l'enchaînement des vers, le schéma rimique étant modifié. Dans la deuxième strophe, « raffreddore » ne peut pas rimer avec le dernier vers, qui est oxyton, mais avec « signore » et « dottore » ; cependant, la syllabe posttonique [-re] appartient sur le plan métrique au vers suivant (« morì d'un raffreddo- (/) -re ci ha detto il signore /

dottore »). Il en va de même dans la troisième strophe, où « uovo » rime avec « nuovo », le premier [-vo] étant rejeté dans le vers suivant et coarticulé avec le [e] dans un procédé proche de la synaphie : « è morta sul suo uo- / voe le piume d'un nuovo ». En fait, le temps fort sur lequel tombe la dernière syllabe accentuée du vers est une croche, qui correspond à un tiers de temps dans le rythme ternaire ; le vers suivant commence sur la croche suivante. Le fait que la note ne soit ni tenue ni suivie d'un silence semble autoriser la tension entre la sensation de la rime (*raffreddore* : *signore* : *dottore*) et le décompte syllabique, dont la musique brouille la perception. Ainsi, de même que l'enjambement de la dernière strophe en français constituait une tension qui ne modifiait que discrètement le rythme perçu de la strophe, l'enchaînement des hexasyllabes est rendu en espagnol et italien, parce que la musique s'y prête. Brassens lui-même dans la première strophe liait les deux hexasyllabes « Est morte au gui l'an neuf / Elle avait fait la veille » : [e'mo:ɔto'gi:lã'noɛfelavefelã'vejə], où le premier [ɛ] prend appui sur [f], consonne catatonique de la terminaison précédente. L'impression d'accident, mêlée à la cohérence des rimes, rend aux hexasyllabes leur fonction d'expression logorrhéique soudaine.

Conclusion

L'analyse de « La cane de Jeanne » montre comment la carrure musicale appliquée aux vers courts peut renforcer la cohésion du discours chanté en termes de structure strophique, rimique, phonique. En outre, texte et musique créent des attentes tantôt convergentes tantôt contradictoires, qui permettent un jeu syntaxique équivoque basé sur la brièveté des groupes prosodiques. Brassens exploite ces possibilités pour faire entendre une figure du deuil fondée sur l'image sonore d'un œuf et un discours de l'ordinaire.

L'analyse traductologique nous permet d'entendre ce qui a été perçu comme essentiel dans la chanson lors de la traduction. Or, en ce qui concerne le rapport signifiant entre les paroles et la musique, les traductions de Beppe Chierici et de Pierre Pascal mettent en évidence l'importance du rythme dans les dissyllabes ; elles relativisent en revanche dans les hexasyllabes la perception de la rime de module ainsi que l'importance de l'enjambement dans la dernière strophe chez Brassens, peu audibles.

En fonction de leur propre écoute et de leur capacité à mettre en mouvement les ressources de leur langue cible, leurs choix de traduction portent vers des éléments différents de la chanson. Alors que Beppe Chierici privilégie la signifiante des réseaux phoniques, Pierre Pascal s'attache à conserver la valeur syntaxique, emphatisée par l'interprétation de Paco Ibáñez. Des analyses des traductions d'autres chansons de Brassens en espagnol et en italien pourront permettre d'évaluer dans quelle mesure la traduction du rapport entre texte et musique peut être fonction du type de vers, toujours en tenant compte des singularités du traducteur ou de la traductrice, de la langue cible, de l'époque et du contexte de la traduction.

Notes

- 1 Donatienne Borel est doctorante depuis 2022 au Centre Aixois d'Études Romanes (CAER) à l'université d'Aix-Marseille, sous la direction de Stéphane Pagès et de Perle Abbrugiati.
- 2 Par ailleurs, puisque l'élaboration du sens d'une chanson relève de « la convergence entre [s]es différents constituants » (Calvet 1995, 17), qu'ils soient linguistiques, musicaux, visuels, gestuels, alors la traduction s'inscrit également dans une dynamique qui prend en compte la performance (Barschdorf 2025) et la tradition chansonnière de la culture d'arrivée (Kaindl 2012). Il faut ajouter que les traductions s'intègrent dans une histoire de transfert culturel et participent à la transculturalité (cf. Marc 2013 pour les relations entre Brassens et la chanson en Espagne et Bonnermeier 2021 pour celles entre la chanson en France et la chanson en Italie).
- 3 Parce qu'il est l'un des auteurs-compositeurs-interprètes les plus traduits au monde, et parce que ses chansons reposent sur un système structurel contraint et rigoureux, Georges Brassens est un chansonnier très présent dans les études traductologiques, dans une grande diversité de langues (Bracops 1992, Conenna 1998, Tauchmann 2011, Blaikner 2021, Aransson 2022, Borel 2023) et notamment dans les langues de la péninsule italienne (Conenna 2000, Abbrugiati 2011 et 2021, Pruvost 2017, D'Andrea 2021).
- 4 Pour l'analyse, nous nous référons à l'enregistrement en studio du 1^{er} octobre 1953 (album *Les amoureux des bancs publics* de l'intégrale de 2001 (références discographiques *infra*), en support duquel nous écoutons l'enregistrement du 6 novembre 1959 présenté en titre bonus dans l'album *Le pornographe* de cette même intégrale, et l'enregistrement inédit du 16 juin 1953 (titre bonus de l'album *Les amoureux des bancs publics*).
- 5 Le module est un « constituant strophique de niveau supérieur au vers » (Cornulier 1995, 262). Dans ce sizain, à « l'intérieur de chaque strophe, le schéma rimique dessine deux sous-groupes équivalents de trois vers (« tercets »), aab et ccb, qu'on peut appeler des *modules* composants de la strophe. Ces deux modules, considérés comme des blocs, peuvent apparaître comme *rimant* en b (terminaison globale, rime globale de module) », c'est alors « le groupe complet, et non seulement son troisième élément [le troisième vers], qui rime en b » (Cornulier 1995, 128).
- 6 Cf. sa note 2 sur Brassens.
- 7 Avant tout, une chanson s'écoute. Cette proposition graphique permet toutefois de transcrire l'espace langagier créé par l'enchaînement sonore de ces vers, en termes d'expansion et de réduction. L'image de l'œuf est également repérée par Didier Agid (2008, 54).
- 8 La ponctuation suit celle de l'édition de Jean-Pierre Liégeois (Brassens 2007, 52-53).
- 9 Même si une chanson s'appréhende par le canal auditif, à nouveau, la dimension synesthésique lors de l'écoute n'est sans doute pas à négliger : écoute et lecture ne sont pas antinomiques. Nous avons commencé à explorer cette dimension visuelle, et notamment orthographique, de l'écoute d'une chanson (Borel 2025, à paraître).
- 10 La transcription française de cette « exclamation issue des traditions druidiques que l'on lançait à l'occasion de la nouvelle année » (<https://www.cnrtl.fr/definition/gui>) repose peut-être sur un malentendu étymologique et phonétique : une hypothèse est que l'exclamation gauloise d'origine,

- « eguin an eit », était un souhait d'abondance lancé au solstice d'hiver, qui signifiait « le blé germe » (Delon 1884).
- 11 La forme « cancan » est attesté au XV^e siècle, elle serait dérivée de « canard », lui-même dérivé de l'ancien verbe « caner » signifiant « caqueter », tout en ayant intégré la forme de l'ancienne dénomination « ane » ; « cancan » désignait au XVI^e siècle une « harangue universitaire », et aurait été emprunté au latin « quamquam » signifiant « quoique » ; « cancaner » viendrait à la fois d'une onomatopée, « cancan », évoquant le cri des volailles et désignant le canard dans le langage enfantin, et de l'influence de « cane » (TLFi ; Rey 2012, 569-570).
 - 12 Le terme désigne l'équivalent du narrateur, dans la chanson (Hirschi 2008, 20).
 - 13 Pour faciliter l'étude comparative, nous appliquons au texte des traductions la disposition que nous avons proposée dans la première partie.
 - 14 Elle paraît en titre bonus avec deux autres traductions chantées dans l'album *Je me suis fait tout petit* de l'intégrale (référence discographique *infra*).
 - 15 Car dans le cas d'un vers musicalement accentué sur le dernier temps fort, cela provoquerait un mauvais alignement à droite, c'est-à-dire que l'accent musical serait postérieur à la syllabe linguistiquement accentuée au lieu de lui être concomitant (cf. Proto/Dell 2013). Cette configuration serait jugée non acceptable par les auditeur-riche-s selon des habitudes linguistiquement et culturellement ancrées pour ce type de chanson. L'étude de Proto et Dell s'intéresse à l'italien. Nous n'avons pas de source pour l'espagnol mais nous supposons qu'il est permis d'appliquer ce paramètre à l'espagnol étant donné les similitudes accentuelles entre les deux langues, du moins pour ce critère : l'accent de phrase ou l'accent nucléaire est porté par le dernier mot de la phrase ou du groupe du mot.
 - 16 La rime assonante tient compte uniquement de la coïncidence vocalique à partir de la dernière syllabe accentuée (Navarro Tomás 1975, 29).
 - 17 Mais les mots paroxytons et proparoxytons le peuvent car ce que retient la métrique espagnole (qui exploite l'assonance), c'est la suite syllabe accentuée-dernière syllabe phonique : la syllabe se situant entre les deux dans le mot proparoxyton n'est donc pas métriquement pertinente (cf. Navarro Tomás 1975, 30, qui donne l'exemple suivant : *salto : rápido*).
 - 18 Nous indiquons les synalèphes par le signe .
 - 19 Au contraire, dans « La mala reputación » (« La mauvaise réputation »), contrairement à ce que propose Pierre Pascal dans la première version connue de sa traduction, la progression est supprimée au profit d'une structure en boucle.
 - 20 Quoique le mot « ochetta » soit explicitement prononcé et même répété dans la chanson, la diffusion et la dispersion de ses phonèmes rappelle celle, plus subliminale, des syllabes dans les vers saturniens mises en évidence par Saussure dans sa recherche sur les anagrammes. Federico Bravo définit ainsi le « mot-thème » : « le thème d'un texte n'est plus « ce dont il parle », mais ce dont il se sustente littéralement, matériellement, syllabiquement. Autrement dit, le thème n'est plus *un* thème, mais le signifiant qui le « porte », saisi dans sa matérialité acoustique et (ou) scripturale » (2019, 113). Le sens est alors montré, « artificiellement aboli sous l'effet de la défragmentation, se reconstruisant ailleurs et à un autre niveau » (Bravo 2019, 122).

- 21 Il en va de même pour « palmando » qui appartient au contraire à un registre familier, également remplacé dans la deuxième version par « murió » (quatrième strophe). La comparaison de ces deux versions de Pierre Pascal éloignées de vingt-cinq ans montre bien le travail d'apparente simplification, d'épuration de la matière, à l'œuvre dans le processus de traduction, aussi bien que dans le processus de création, d'une chanson.
- 22 On en trouve un autre exemple dans la sixième strophe de sa traduction du « Blason », dont la critique sur la vulgarité de l'intellectuel est absente de la chanson de départ.

Bibliographie

- Abbrugiati, Perle : « Dans l'eau de la claire fontaine. Sur trois traductions de Brassens en italien ». In : *Cahiers d'études romanes* 24 (2011), 151-170.
- Abbrugiati, Perle : « La chanson à travers les frontières. Introduction de partie ». In : Perle Abbrugiati et al. (éds.) : *Cartographier la chanson contemporaine*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2019, 159-162.
- Abbrugiati, Perle : *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021.
- Agid, Didier : *Brassens*. Reims : Fradet, 2008.
- Altena, Ernst van : « Traduire la poésie de Brassens : problèmes et trouvailles ». In : Martine Bracops (éd.) : *Équivalences* 22,1-2 ; 23,1 (1992) : *Traduire et interpréter Georges Brassens*, 113-126.
- Apter, Ronnie / Herman, Mark : *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London/New York : Bloomsbury, 2016.
- Aransson, Mattias : « Au diable le gorille ! Les chansons de Georges Brassens en traduction suédoise ». In : *Revue musicale OICRM* 9,2 (2022), 116-133.
- Barschdorf, Stefanie : « Translation and Performance – Nina Simone sings Aznavour and Brel ». In : *ATeM* 9,1 (2025), 1-15.
- Blaikner, Peter : « Brassens übersetzen. Reflexionen und Kostproben aus Anlass seines 100. Geburtstags ». In : *ATeM* 6, 1 (2021), 1-10.
- Bonnermeier, Andreas : « "Quelque part entre Rome et Paris..." - *Regards croisés* und *Grenzgänge* zwischen französischem Chanson und italienischer Canzone ». In : *ATeM* 6,1 (2021), 1-20.
- Borel, Donatienne : « La traduction de *La Mauvaise Réputation* en espagnol ». In : Perle Abbrugiati (éd.) : *Brassens, Liberté, Libertés*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2023, 241-258.
- Borel, Donatienne : « Voir ce qu'il ne faut pas entendre. *Le Blason* de Georges Brassens et ses traductions en italien ». In : *Cahiers d'études romanes* 51 (2025), à paraître.
- Bracops, Martine (éd.) : *Équivalences* 22,1-2 ; 23,1 (1992) : *Traduire et interpréter Georges Brassens*.
- Brassens, Georges : *Cœuvres complètes*. Éd. Jean-Paul Liégeois. Paris : Le Cherche midi, 2007.
- Bravo, Federico : « Du mot-thème ». In : *Signifiances (Signifying)* 2 (2018), 111-123.
- Calvet, Louis-Jean : « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens ». In : *Études littéraires* 27,3 (1995), 17-27.

- Calvet, Louis-Jean : *Georges Brassens*. Paris : Payot & Rivages, 2001 [1991].
- Chierici, Beppe : *Georges Brassens, amico mio*. Potenza : Villani Editore, 2022.
- Conenna, Mirella (éd.): *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni. Atti del Convegno Internazionale, Milano, 3-4 dicembre 1991*. Fasano: Schena Editore, 1998.
- Conenna, Mirella : « Dissolvenze incrociate. Canzoni e traduzioni di Brassens ». In : Garzone, Giuliana / Schena, Leandro (éds.) : *Tradurre la canzone d'autore. Atti del Convegno, Milano 29 settembre 1997*. Bologna : CLUEB, 2000, 153-165.
- Cornulier, Benoît de : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*. Lyon : PUL, 1995.
- D'Andrea, Giulia : « Traduire une chanson de Brassens en dialecte du Salento : Dans l'eau de la claire fontaine ». In : *Écho des études romanes* 17,2 (2021), 109-124.
- Dell, François : « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française ». In : Dominicy, Marc (éd.) : *Le souci des apparences*. Bruxelles : Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1989, 121-136.
- Delon, Charles : « Au gui l'an neuf! ». In : *Manuel général de l'instruction primaire : journal hebdomadaire des instituteurs* 20 (1884), 278-280, https://education.persee.fr/doc/magen_1257-5593_1884_num_51_20_5301 (consultation le 30.09.24).
- Dessons, Gérard / Meschonnic, Henri : *Traité du rythme : des vers et des proses*. Paris : Nathan Université, 2003.
- Franzon, Johan : « Choices in Song Translation ». In : *The Translator* 14,2 (2008), 373-399.
- Franzon, Johan : « Three Dimensions of Singability. An Approach to Subtitled and Sung Translations ». In : Proto, Teresa / Canettieri, Paolo / Valenti, Gianluca (éds.) : *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Berne et al.: Peter Lang, 333-346.
- Guillemain, Antoine : « Chanson pop : traduire pour que résonne le sens ». In : *Traduire* 240 (2019), 107-121.
- Hérissou, Armelle : « Les ciseaux métriques de Georges Brassens ». In : Bernardet, Arnaud / Kachler, Olivier / Laplantine, Chloé (éds.) : *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*. Paris : Classiques Garnier, 2020, 201-214.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson : l'art de fixer le temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes / Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- July, Joël : « Brassens, une langue spectaculaire ». In : Abbrugiati, Perle (éd.) : *Brassens. Liberté, libertés*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence (PUP), 2023, 37-58.
- Kaindl, Klaus : « Die Übersetzung französischer Chansons: Am Beispiel von Barbara ». In : *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 57 (2012), 207-217.
- Kippelen, Étienne : *Brassens et la musique. Une question d'harmonie*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence (PUP), 2023.
- Low, Peter : « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». In : Gorfée, Dinda L. (éd.) : *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, 2005, 185-212.
- Low, Peter : *Translating Songs. Lyrics and Texts*. London/New York : Routledge, 2017.
- Marc, Isabelle : « Brassens en España : un ejemplo de transferencia cultural ». In : *Trans: Revista de Traductología* 17 (2013), 139-149.
- Meschonnic, Henri: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.

- Navarro Tomás, Tomás : *Arte del verso*. México : Colección Málaga, 1975.
- Proto, Teresa / Dell, François : « The Structure of Metrical Patterns in Tunes and in Literary Verse. Evidence of Discrepancies Between Musical and Linguistic Rhythm in Italian Songs ». In : *Probus* 25,1 (2013), 105-138.
- Pruvost, Céline : « Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité ». In : Pruvost, Céline (éd.): *Vox Popular* 1/2, (2017) : *Poésie et chanson de la France à l'Europe*, 168-186.
- Rey, Alain (éd.) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2012.
- Rudent, Catherine : « La « chanson à rimes » ». In : Bonnet, Gilles (éd.) : *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*. Paris : Kimé, 2013, 115-134.
- Svampa, Nanni / Mascioli, Mario : *Brassens: tutte le canzoni tradotte*. Padova : Muzzio, 1991.
- Tauchmann, Ralf : « À la recherche du hasard perdu ». In : *Traduire* 225 (2011), 7-16.
- TlFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (consultation 16.07.2024).
- Zorzi, Margherita : *Georges Brassens. Il maestro irreverente*. Arezzo : Zona, 2012.

Discographie

- Brassens, Georges : *Les amoureux des bancs publics*. Philips 586 345-2, 2001 (CD).
- Brassens, Georges : *Je me suis fait tout petit*. Philips 586 347-2, 2001 (CD).
- Brassens, Georges : *Le pornographe*. Philips 586 348-2, 2001 (CD).
- Chierici, Beppe : *Suppliche e celebrazioni*. Il Maggiolone, s.n., 2008 (CD).
- Ibáñez, Paco : *Paco Ibáñez canta Brassens*. PDI 80.4253, 1996 (CD).