

JACQUES BREL TRADUIT PAR DUILIO DEL PRETE: QUELQUES NOTES TRADUCTOLOGIQUES

.....
GIULIA D'ANDREA

Introduction

Dans le cadre des recherches sur la traduction de la chanson, l'œuvre de Jacques BREL mériterait d'être approfondie pour les multiples problèmes qu'elle soulève, aussi bien sur le plan culturel que sur le plan linguistique. Si l'on s'en tient au contexte italien, on reste surpris devant le nombre d'interprètes ayant traduit et/ou chanté des chansons de l'artiste belge en italien: Renato DIBI, Bruno LAUZI, Enrico MEDAIL, pour ne mentionner que quelques noms. Par ailleurs, au-delà des traductions proprement dites, il ne faut pas oublier qu'au tout début des années 1960, avant que la musique américaine ne vienne s'imposer comme modèle dominant, BREL représente l'un des auteurs-compositeurs-interprètes ayant le plus influencé la première génération de *cantautori* italiens¹. Mais la dette des auteurs-compositeurs-interprètes italiens envers BREL ne s'arrête pas là: comme le rappelle très bien Enrico DE ANGELIS², même dans les décennies suivantes, on assiste à toute une série d'emprunts plus ou moins explicites chez des artistes de renom tels Fabrizio DE ANDRÉ, Sergio ENDRIGO, Giorgio GABER, Gino PAOLI, Roberto VECCHIONI, etc. En somme, l'influence de BREL est beaucoup moins circonscrite que celle d'un Georges BRASSENS dont les traductions italiennes, en revanche, ont fait l'objet de nombreuses études, notamment de la part de linguistes comme Mirella CONENNA³.

Enrico MEDAIL, un des traducteurs italiens les plus prolifiques en la matière, a estimé que les chansons de BREL étaient plus faciles à traduire que celles des deux autres géants de la chanson française (BRASSENS et FERRÉ)⁴. Pourtant la simplicité de la langue de BREL n'est qu'apparente. Les paroles de ses chansons

1 Enrico DE ANGELIS, "Chiedi chi era Jacques Brel", in Jacques BREL, *Jacques Brel. Tutte le canzoni: 1948-1977*, Milano, Arcana, 1994, p. 5.

2 *Ibid.*

3 Nos références bibliographiques ne contiennent qu'une sélection succincte de ses publications.

4 Enrico MEDAIL, "Nota sulle traduzioni italiane", in Mirella CONENNA (dir.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Fasano, Schena, 1998, p. 227. Le texte, présenté lors d'une table ronde, a été transcrit par Mirella CONENNA.

présentent des figures de rhétorique souvent imbriquées les unes dans les autres, telles la métonymie ou l'hyperbole⁵. Ces figures, en plus d'autres procédés créatifs tels les néologismes ou les jeux de mots fondés sur la paronomase, sont un des nombreux moyens linguistiques qui contribuent à la force de ses images. Les problèmes de traduction ainsi engendrés devraient faire l'objet d'études traductologiques ponctuelles.

Parmi les artistes qui ont traduit et chanté en italien des chansons de Jacques BREL, Duilio DEL PRETE mérite une mention à part, pour la quantité et la qualité de son apport artistique. C'est à sa production traductive que nous consacrons la présente étude, articulée en trois sections.

Après avoir dressé un rapide survol des études sur la traduction de la chanson (§1), nous présentons de manière succincte Duilio DEL PRETE et son œuvre de traduction en italien des chansons de Jacques BREL (§2). Nous nous penchons ensuite sur les différentes stratégies traductives adoptées par l'artiste italien afin de recréer l'univers brélien (§3.1), avant de nous focaliser sur les manières dont sa traduction réussit à rendre les références de BREL à son pays d'origine (§3.2).

1. *La traduction de la chanson*

Lorsqu'on parle de *traduction de la chanson*, plusieurs options sont possibles selon que l'on considère le terme *traduction* au sens strict ou au sens large et que l'on privilégie tel aspect ou tel autre de l'objet composite *chanson*. Pour tenter une schématisation, on pourrait affirmer qu'il existe un continuum de possibilités, qui oscillent entre deux pôles: d'une part, on traduit – au sens strict du terme – les paroles de la chanson, en les transposant dans une autre langue sans tenir compte de la dimension musicale; d'autre part, on 'traduit' – au sens large du terme – la musique originale par une mise en paroles dépourvue de tout lien sémantique avec le texte de départ.

Dans le premier cas, le produit final est un texte à lire (et non pas à chanter), qui vise à faciliter la compréhension des paroles de la chanson pour le public d'arrivée mais qui peut aussi faire fonction de traduction-pivot pour de véritables traductions chantées. Dans le deuxième cas, il s'agit d'une activité ayant pour but la création d'une nouvelle chanson qui n'est pas forcément dans une langue autre que la langue de départ. Le produit de cette deuxième opération, généralement appelé *adaptation*, consiste dans "un simple collage d'un texte quelconque sur la musique, parfois sans aucun lien avec la chanson

5 Patrick BATON, *Jacques Brel. Une œuvre*, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 53-102.

de départ”⁶. Il s’agit d’un objet qui est explicitement exclu des études sur la traduction par certains chercheurs, comme Peter LOW⁷. Dans la perspective fonctionnaliste qui est la sienne, LOW rappelle que “le *skopos* d’une traduction chantable c’est qu’elle puisse être chantée sur la musique préexistante à un public qui connaît la langue-cible”⁸; pour parvenir à cette fin, le traducteur doit trouver un équilibre parmi cinq critères différents, selon la métaphore du Principe du Pentathlon: chantabilité, sens, idiomaticité, rythme, rime. De ce fait, la notion traditionnelle de *fidélité* est remplacée par une sorte de dette du traducteur envers le chanteur du texte-cible, l’auteur des paroles originales, le public d’arrivée, et aussi envers le compositeur de la musique originale. Chez Peter LOW, le mot d’ordre est *flexibilité*!

Pour revenir à notre proposition d’un continuum, il est évident que, dans les deux cas extrêmes envisagés, on assiste à une dénaturation de la chanson de départ en tant qu’objet sémiotiquement complexe fait de musique et paroles. En revanche, dans l’espace virtuel qui va d’un pôle à l’autre, on trouve toute une série de formes différentes de traduction de la chanson qui cherchent à conserver aussi bien la composante textuelle que la dimension musicale de départ. Nous considérons l’ensemble de ces dernières options de traduction comme *traduction de la chanson* proprement dite. Nous y renvoyons par les expressions *chanson traduite*, *traduction à chanter*, *traduction chantable* et *traduction chantée*.

2. Duilio Del Prete traducteur de Jacques Brel

Né en 1938 à Coni (Piémont, Italie), de père italien et de mère française, Duilio DEL PRETE est un artiste aux multiples facettes: acteur de cinéma et de télévision, il a notamment joué dans des comédies à l’italienne telles *Amici miei* (1975) ainsi que dans des films dont *L’assassinat de Trotsky* (de Joseph LOSEY, 1972) ou *Daisy Miller* (de Peter BOGDANOVICH, 1974). Dans le cadre de son activité musicale, il a participé à l’aventure des *Cantacronache*⁹, un groupe d’écrivains, musiciens et poètes fondé à Turin vers la fin des années 1950 et visant au renouvellement de la chanson italienne; en tant qu’auteur-compositeur-interprète, il a publié les albums *Dove correte!* (1968) et *La bassa landa* (1970). Ce dernier album, orchestré

6 Mirella CONENNA, “Traduire la chanson: les interprétations italiennes de Georges Brassens”, *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, numéro spécial, 1987, p. 100.

7 Peter LOW, “The Pentathlon Approach to Translating Songs”, in Dinda L. GORLÉE (dir.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 194.

8 *Ibid.*, p. 186 (c’est nous qui traduisons).

9 Chiara FERRARI, “Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica”, *Storicamente*, n. 9, 2013, pp. 3-39.

par Nicola PIOVANI (futur lauréat du prix Oscar), rassemble des chansons originales alternant avec des traductions de chansons de Jacques BREL: “La bassa landa” (“Le plat pays”), “I borghesi” (“Les bourgeois”), “L’ultima cena” (“Le dernier repas”), “Avanti un altro” (“Au suivant”), “La canzone dei vecchi amanti” (“La chanson des vieux amants”), “Fernand” (“Fernand”). Publié en 2002, le double album posthume intitulé *Duilio Del Prete canta Brel* est entièrement composé de chansons de BREL traduites en italien avec des arrangements extrêmement variés. Les mêmes chansons sont parfois reprises sur des plages différentes, comme par exemple “I borghesi” (“Les bourgeois”) ou “Non lasciarmi solo” (“Ne me quitte pas”). Dans certains cas, la même plage contient un mélange de morceaux de chansons ayant des affinités thématiques: c’est le cas de la plage 5 du deuxième CD, intitulée “Vedere piangere un amico / Jef / Jojo” (“Voir un ami pleurer / Jef / Jojo”), des chansons qui abordent le sujet de l’amitié. Ces éléments laissent envisager que ce travail fut probablement interrompu par la mort prématurée de l’artiste, survenue en 1998 à Rome. En revanche, à en croire Enrico DE ANGELIS¹⁰, c’était un projet prévu par DEL PRETE pour le théâtre, sa véritable passion. De plus, de probables exigences théâtrales motivent l’insertion de certains fragments instrumentaux tirés d’une ou de plusieurs chansons différentes à l’intérieur d’une plage contenant une ou plusieurs chansons traduites. Ainsi, dans la traduction de “Marieke” (page 3 du premier CD), l’alternance couplet-refrain-couplet est suivie d’un fragment instrumental tiré du “Plat pays”, comme si la nostalgie pour la fille flamande se traduisait aussi dans l’évocation musicale d’une chanson-symbole. Et inversement, sur la plage intitulée “La bassa landa” (“Le plat pays”), un fragment instrumental tiré de “Marieke” précède le dernier couplet.

Le choix des chansons insérées dans cet album double reflète une certaine variété thématique et chronologique: on y trouve, entre autres, des chansons tirées des disques intitulés *La valse à mille temps* (1959), *Les bourgeois* (1962), *Jacques Brel 67* (1967), *J’arrive* (1968), jusqu’au dernier album studio de l’artiste belge, *Brel* (1977). Enregistré un an avant sa mort, et connu aussi par le titre de la chanson “Les Marquises”, c’est un album que le même DEL PRETE aurait défini comme “un florilège dont les fleurs sont fraîches et non pas flétries”¹¹. Quant aux sujets abordés, des thématiques universelles – telles l’amour, l’amitié, l’enfance, la vieillesse et la mort – alternent

10 Cf. Gianni MURA et Enrico DE ANGELIS, “Duilio Del Prete canta Brel”, https://digilander.libero.it/AcomeChiSaiTu/saggi_libretto.html (consulté le 29 mars 2020).

11 Duilio DEL PRETE, cité dans Enrico DE ANGELIS, art. cit., p. 18 (c’est nous qui traduisons).

avec des thématiques plus spécifiques, telles le paysage et la culture flamands.

En tant que traducteur, DEL PRETE nous a laissé un troisième témoignage: c'est un volume contenant l'intégrale des paroles des chansons de Jacques BREL (1948-1977) avec leurs traductions italiennes en regard. Ces traductions, approuvées par la Fondation internationale Jacques Brel, sont regroupées en trois sections: les enregistrements, les inédits et les chansons enregistrées par d'autres artistes; à l'intérieur de chaque section, les textes suivent à peu près l'ordre chronologique de création des originaux. Bien qu'il ne s'agisse pas en principe de traductions chantées, ce témoignage supplémentaire permet d'évaluer l'apport de Duilio DEL PRETE à la compréhension et à la connaissance de l'œuvre de l'artiste belge. En outre, la "Note du traducteur" contenue dans le paratexte s'avère utile au traductologue, car elle témoigne de la grande profondeur de l'acte traductif de DEL PRETE: d'après ce dernier, la tâche du traducteur est de "transporter un sujet-valeur d'un endroit à un autre"¹², à savoir dans une nouvelle maison qui est sa propre langue maternelle. DEL PRETE file la métaphore du "voyage", pour défendre l'idée que toute traduction entraîne une certaine "fatigue" et que tout texte traduit est assimilable à un "réfugié". Quant au traducteur, il souffre lui aussi de la présence d'un "compagnon de voyage" dont on ignore certains traits, mais avec qui on partage certains "moments d'ennui ou d'impatience d'arriver à destination". Ses choix de traduction sont fortement motivés par une autre métaphore: la langue d'arrivée étant le lieu de destination du voyage, il faut que le mobilier de la nouvelle maison respecte le style original. Nous sommes particulièrement frappée, s'agissant d'un recueil de traductions non destinées au chant, lorsque DEL PRETE déclare vouloir sauvegarder les rythmes d'écriture ainsi que les aspects phoniques des textes de départ: c'est implicitement comme si les paroles de ces chansons étaient considérées à la hauteur de véritables textes poétiques, dignes d'une traduction soignée et attentive tant en termes de fond que de forme. Par ailleurs, il avoue son impossibilité d'ignorer le phrasé musical de chansons qu'il connaissait déjà: voilà pourquoi leurs traductions sont chantables même en italien. La note du traducteur se clôt sur un ton plein de modestie et sur l'espoir que ses traductions puissent être modifiées, adaptées, voire améliorées par quelqu'un d'autre, en fonction de ses propres "honnêtes exigences".

12 Duilio DEL PRETE, "Nota del traduttore", in Jacques BREL, *Jacques Brel. Tutte le canzoni: 1948-1977*, Milano, Arcana, 1994, p. 25 (c'est nous qui traduisons toutes les citations tirées de cette note du traducteur).

3. Analyse traductologique du corpus

Les chansons traduites analysées en vue de cette étude sont tirées des albums *La bassa landa* (1970)¹³ et *Duilio Del Prete canta Brel* (2002)¹⁴. Au total, il s'agit d'un corpus de quarante chansons de BREL, si l'on considère que cinq des six chansons traduites enregistrées dans l'album de 1970 sont aussi contenues dans l'album posthume de 2002¹⁵.

En traductologie, il est traditionnellement admis que dans des traductions chantées la contrainte majeure à la création du texte d'arrivée est représentée par la musique et par son rythme, en plus des difficultés inhérentes à la traduction poétique¹⁶; en renversant la question, nous avons argumenté ailleurs que le travail d'un traducteur de chansons ressemble plutôt à celui d'un parolier devant créer un texte chantable sur une musique donnée, avec ceci de spécifique que le nouveau texte aura des contraintes sémantiques par rapport aux paroles de la chanson de départ¹⁷. Quelle que soit la perspective choisie, il demeure évident qu'une approche linguistique de la traduction se doit de privilégier la composante textuelle des chansons traduites ou, à la limite, les phénomènes qui se trouvent à l'interface langue-musique.

Nous sommes consciente qu'une telle approche, ne tenant pas compte non plus de la dimension interprétative sur scène, risque de produire une analyse réductrice, voire d'être perçue comme "la dissection d'un cadavre" dans la perspective cantologique de Stéphane HIRSCHI, d'après qui la chanson est un tout, une "unité organique, et non pas la simple juxtaposition d'un texte et d'une musique (dont en outre l'analyse néglige souvent l'une des deux dimensions)"¹⁸.

Ayant abordé ailleurs des questions plus techniques telles que les stratégies métriques de traduction des vers oxytons du français en italien¹⁹ ou l'interface langue-musique mais au niveau intralinguistique²⁰,

13 Duilio DEL PRETE, *La bassa landa*, Off/Produttori Associati, 1970.

14 Duilio DEL PRETE, *Duilio Del Prete canta Brel*, 2 voll., Ala Bianca, 2002.

15 Suite à une comparaison systématique, nous avons pu vérifier que les variantes entre ces deux enregistrements de la même chanson traduite sont insignifiantes. Dans le cas de la chanson "Au suivant", puisque la traduction de 2002 n'était pas complète, nous avons tenu compte de la version enregistrée en 1970. Les "Annexes" contiennent la liste complète des chansons traduites contenues dans les deux albums.

16 Cf., entre autres, Mirella CONENNA, "Traduire la chanson...", cit., p. 99.

17 Giulia D'ANDREA, "Stratégies métriques et traduction des textes chantés", in Barbara WOJCIECHOWSKA (dir.), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 71-85.

18 Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, pp. 27-28.

19 Giulia D'ANDREA, art. cit.

20 Giulia D'ANDREA, "La répétition comme fond d'équivalence dans la chanson", *Repères DorRiF – La répétition en langue*, n. 13, 2017, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=355.

dans la présente étude nous nous focaliserons plus précisément sur la traduction chantée des paroles de chansons prises dans leur globalité. Et bien que la pertinence de la démarche cantologique ait été abondamment démontrée pour l'étude de l'œuvre de Jacques BREL, nous privilégierons une approche traductologique focalisée sur la composante linguistique.

Notre analyse s'articulera en deux points: une première partie (§3.1) sera consacrée aux stratégies de traduction adoptées pour recréer l'univers poétique de BREL; une seconde partie (§3.2) sera plus spécifiquement dédiée à la manière dont certaines manifestations de sa belgitude sont traitées dans les chansons traduites en italien. S'il le faut, les traductions de Duilio DEL PRETE seront comparées à celles d'autres paroliers, comme Enrico MEDAIL ou Sergio BARDOTTI. Sauf indication contraire, les citations des paroles des chansons originales seront tirées de l'édition intégrale publiée par la Fondation Internationale Jacques Brel²¹, celles des traductions italiennes seront transcrites à partir des versions enregistrées et mises en page selon le même découpage en vers de l'original. Ce procédé implique la notion de *vers parallèle*²².

3.1. Les stratégies de traduction

Après avoir comparé les paroles de départ et celles d'arrivée, nous avons sélectionné des exemples significatifs parmi les stratégies de traduction adoptées par Duilio DEL PRETE. Nous illustrons ici certains de ses choix traductifs, en essayant de les mettre en relation avec la problématique du littéralisme en traduction telle qu'elle a été posée par Jean-René LADMIRAL²³. Sa célèbre distinction entre la manière de traduire des *sourciers* et celle des *ciblistes*, qui s'ajoute aux nombreux couples d'opposition conceptuelle identifiés au fil des siècles à partir de CICÉRON, se fonde sur trois instances, à savoir l'accent mis par le traducteur respectivement sur: le *signifiant* vs le *sens* du message; la *langue* vs la *parole*; la *langue-source* vs la *langue-cible*. À en croire LADMIRAL, c'est justement dans la notion de *décision* que réside la tâche des traducteurs, "condamnés à être libres"²⁴ – pour reprendre une formule de SARTRE – sur un plan aussi bien pratique que théorique.

Nous nous proposons de montrer comment les choix traductifs opérés par DEL PRETE reflètent l'attitude cibliste qu'il annonce dans sa "Note du traducteur", notamment lorsqu'il déclare adopter d'autres

21 Jacques BREL, *Tout Brel*, UGE 10/18, (coll. «Musique et Cie»), 2001.

22 Giulia D'ANDREA, "Stratégies métriques...", cit., p. 76.

23 Jean-René LADMIRAL, "Lever de rideau théorique: quelques esquisses conceptuelles", *Palimpsestes*, n. 16, 2004, pp. 15-30.

24 *Ibid.*, p. 19.

images par rapport à celles de la langue originale, à condition qu'elles "résonnent dans la même zone"²⁵. De même il tient à souligner l'importance de sauvegarder, voire de recréer dans la langue d'arrivée la plupart des effets phoniques caractérisant les textes de départ, comme les jeux de mots ou les rimes.

3.1.1.

En ce qui concerne la diversité des images, elle est particulièrement *visible* dans certaines chansons dont les paroles véhiculent un message qui se veut universel: c'est le cas de "Les bourgeois" / "I borghesi", où la bière, boisson typiquement belge, est remplacée par le vin. Pour évoquer le jus d'octobre, DEL PRETE choisit le mot *quartino* qui, en plus de son sens dénotatif (un quart de litre), a une connotation populaire et évoque une ambiance conviviale. À propos de nourriture, nous signalons un cas d'adaptation dans "Madeleine" / "Maddalena": au lieu d'aller "manger des frites" on choisit une "pizza al taglio", repas emblématique du *street food* à l'italienne.

Toujours dans le domaine des images, on retrouve des exemples autant de sur-traduction que de sous-traduction. Au troisième couplet de "Les bourgeois" / "I borghesi", DEL PRETE ajoute une connotation de complicité lorsqu'il traduit un plus générique "entre notaires on passe le temps" par "fra noi notai si fa un pokerino". Inversement, dans "La chanson des vieux amants" / "La canzone dei vecchi amanti", l'image véhiculée par "je pris mon envol" et la métaphore des "vieilles tempêtes" sont omises au profit d'expressions plus littérales (respectivement "me ne andai via" et "vecchi contrasti").

Voyons maintenant de quelle manière sont traités en traduction certains noms propres qui font image, car ils ont un pouvoir évocateur qui va bien au-delà de la valeur référentielle. C'est notamment le cas du vers ci-dessous, tiré de la chanson "Au suivant":

Ce ne fut pas Waterloo mais ce ne fut pas Arcole

Il est bien connu qu'en français on emploie les toponymes *Waterloo* et *Arcole* pour indiquer respectivement une défaite et une victoire napoléoniennes. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre que les solutions choisies par Duilio DEL PRETE dans "Avanti un altro", tout en mentionnant des localités différentes et en évoquant un autre contexte historique, la première guerre mondiale, réussissent à recréer le même effet chez un public italien:

Oh, non fu una Caporetto, no ma nemmeno Vittorio Veneto

25 Duilio DEL PRETE, "Nota del traduttore", cit., p. 26 (c'est nous qui traduisons).

Quant aux anthroponymes, citons la substitution de “Lucifer” par “Belzebù” (“La chanson de Jacky” / “La canzone di Jacky”), probablement due à de pures raisons métriques et visant à résoudre l'éternel problème de la traduction des vers à cadence masculine du français en italien. Par ailleurs, ce sont des questions rimiques qui poussent parfois le traducteur à opter pour un nom commun à la place de certains noms propres. Dans “Madeleine” / “Maddalena”, si le prénom de la protagoniste est traduit par le prénom équivalent, les prénoms masculins mentionnés dans chaque couplet (*Joël, Gaston, Gaspard*) sont remplacés à tour de rôle par des noms communs:

Madeleine c'est mon Noël
 C'est mon Amérique à moi
 Même qu'elle est trop bien pour moi
 Comme dit son cousin Joël
 [...]
 Madeleine c'est mon horizon
 C'est mon Amérique à moi
 Même qu'elle est trop bien pour moi
 Comme dit son cousin Gaston
 [...]
 Madeleine c'est mon espoir
 C'est mon Amérique à moi
 Mais sûr qu'elle est trop bien pour moi
 Comme dit son cousin Gaspard
 [...]
 Madeleine c'est mon espoir
 C'est mon Amérique à moi
 Tant pis si elle est trop bien pour moi
 Comme dit son cousin Gaspard

En effet, dans les paroles de cette chanson, les trois prénoms français semblent ne pas avoir la fonction traditionnellement attribuée aux noms propres, à savoir celle de “désigner un référent unique”²⁶; autrement dit, il n'y aurait qu'un seul cousin, un quidam dont le nom a si peu d'importance qu'il varie d'un couplet à l'autre. Ayant compris ce mécanisme, DEL PRETE l'a explicité par l'adoption d'une stratégie de sur-traduction qui consiste à adopter des noms communs (*un tale, un coso, un caio, un tizio*) qui renvoient explicitement à une classe d'objet:

Maddalena è il mio Natale
 È tutte le mie Americhe
 Anche se è un po' su per me
 Come dice suo cugino un tale
 [...]

26 Michel BALLARD, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001, p. 17.

Maddalena è il mio riposo
 È tutte le mie Americhe
 Anche se è un po' su per me
 Come dice suo cugino un coso
 [...]
 Maddalena è proprio un guaio
 È tutte le mie Americhe
 Ma certo è troppo su per me
 Come dice suo cugino un caio
 [...]
 Maddalena è come un vizio
 È tutte le mie Americhe
 Meglio se è un po' su per me
 Come dice suo cugino un tizio

La transformation d'un nom propre en un nom commun concerne aussi des toponymes, comme dans la chanson "Les vieux" / "I vecchi", où "à Paris" est rendu par "in centro". Par ce choix traductif, qui gomme la référence à la capitale, DEL PRETE réussit à recréer toute la valeur universelle du message de la chanson et à en faciliter la réception par le public d'arrivée.

Parmi les procédés de traduction décrits dans le cadre de la stylistique comparée, la modulation est la stratégie reine. Pour illustrer la présence de ce procédé à l'intérieur de notre corpus, nous avons choisi la chanson "Fernand", où se croisent deux thèmes particulièrement chers à Jacques BREL, la mort et l'amitié. Voici un quatrain qui met en scène la participation du chanteur²⁷ au cortège funèbre de son ami Fernand:

Lui dans sa dernière bière
 Et moi dans mon brouillard
 Lui dans son corbillard
 Et moi dans mon désert

L'homonymie du mot *bière*, renvoyant tant au cercueil qu'à la boisson, n'est pas sauvegardée dans la traduction chantée par DEL PRETE, faute d'un terme adéquat en italien:

Lui nel carro coperto
 Io col nero del lutto
 Lui nel legno più brutto
 E io nel mio deserto

27 "Notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman". Stéphane HIRSCHI, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, p. 20, n. 4.

L'image du cercueil est en revanche récupérée par compensation, deux vers après, à travers une métonymie consistant à mentionner la matière ("legno") au lieu de l'objet (cercueil). Cette modulation a également pour but d'atténuer l'image de la mort, un sujet particulièrement tabou. Notons au passage que dans une autre chanson traduite, "Il moribondo" ("Le moribond"), alors que le verbe *mourir* est mentionné deux fois dans chacun des quatre couplets originaux ("[...] je vais mourir / C'est dur de mourir [...]"), DEL PRETE adopte un euphémisme fondé sur la métaphore du départ et une proforme: "[...] vado via. / È dura farlo [...]". Et même lorsque BREL se sert lui aussi d'une périphrase pour indiquer le moment de l'enterrement sans le mentionner, l'image qu'il crée est bien plus expressive que celle proposée par DEL PRETE. À ce propos, il convient de comparer le dernier vers de chaque couplet:

Quand c'est qu'on me mettra dans le trou

Quando mi si cala giù

Pour revenir au quatrain de "Fernand", la compensation est double, car le véhicule qui transporte le corps de l'ami est mentionné au troisième vers du TdD ("corbillard") et au premier vers du TdA ("carro coperto"); notons aussi que l'expression italienne, tout en étant enrichie d'une allitération en /k/, est une forme de généralisation qui a aussi pour effet d'estomper l'image de la mort. Quant aux métaphores, celle du "désert" est reprise telle quelle en italien (modulation lexicalisée), alors que celle du "brouillard", utilisée pour peindre l'"obscurité" et la "confusion"²⁸ du chanteur, laisse la place à la description d'un des signes extérieurs du deuil, la couleur de ses vêtements.

Mais si l'allusion à la boisson alcoolisée contenue dans *bière* représente un cas d'entropie chez DEL PRETE, voyons ce qu'il en est chez un autre parolier italien, Enrico MEDAIL, dont la traduction de "Fernand", intitulée "Pietro", a été interprétée et enregistrée par Franco VISENTIN²⁹:

Lui dentro la sua bara
Io nella notte fonda
Lui nell'estrema sbronza
Ed io nel mio Sahara

Pour désigner la caisse contenant le corps de son ami, MEDAIL n'adopte ni euphémismes ni autres figures d'atténuation, mais il choi-

28 Alain REY (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017, s.v. "brouillard".

29 Franco VISENTIN, *Jacques Brel*, Cristoforo Colombo Records Company, 1979.

sit le froid mot de *bara*, qui indique le cercueil. En revanche, le renvoi au dernier verre de bière (“Lui dans sa dernière bière”) est récupéré grâce à un jeu subtil de compensation dans le vers “Lui nell’estrema sbronza”: le mot *sbronza*, issu du dialecte de Rome³⁰, indique un état d’ivresse; l’épithète *estrema*, qui lui est antéposé, fait allusion au dernier sacrement, appelé en italien *estrema unzione*.

3.1.2.

L’attitude cibliste de Duilio DEL PRETE se manifeste aussi dans sa créativité langagière, qui peut être souvent interprétée comme une stratégie de compensation: nous nous référons aux néologismes forgés par Jacques BREL, dont voici quelques exemples significatifs aussi bien sur le plan lexical que sur le plan morphosyntaxique. Dans les vers suivants, tirés de “La chanson de Jacky” / “La canzone di Jacky”, l’adjectif *bandonéante* est rendu par un calque:

Avec la voix bandonéante

Col gorgheggio bandoneante

Ce choix, tout en faisant écho à l’instrument de musique utilisé dans les tangos, n’a cependant pas les connotations de l’original, dont la forme phonique, d’après HIRSCHI, symbolise l’impuissance et la décadence³¹. Dans la même chanson traduite, par compensation, le groupe nominal *mémères décorées*, est remplacé par le néologisme *tardodecorate*, mot-valise formé de *tardone* (substantif indiquant des femmes âgées qui s’habillent comme des jeunes) et de *decorate* (à savoir ornées).

DEL PRETE reprend aussi les néologismes morphosyntaxiques de BREL, qui dérivent tantôt de la transformation d’un nom dans un verbe (“Jojo”):

Tu frères encore

tantôt de la pronominalisation d’un verbe à construction transitive (“Je suis un soir d’été” / “Stasera sono estate”):

La chaleur se vertèbre³²

30 Salvatore BATTAGLIA (dir.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, s.v. “sbronza”.

31 Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, cit., p. 202.

32 Le verbe transitif *vertèbrer* au figuré signifie “charpenter, structurer” (*TLFi: Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF / CNRS – Université de Lorraine, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, s.v. “vertèbre”).

Dans le premier cas, le traducteur opte pour une opération similaire, en transformant dans un verbe l'adjectif *fraterno*:

Fraterni ancora

Dans le deuxième cas, l'image créée par le vers de départ se fonde sur l'anthropomorphisation de la nature, un procédé typique de l'écriture brélienne. Le traducteur choisit une métaphore tirée du lexique du tissage et de la marine, où le verbe transitif *invergar*e indique l'opération par laquelle on fixe une voile à la vergue:

La calura s'inverga

Dans certains cas, le traducteur opte pour de véritables ajouts qui reflètent le style de BREL sans pour autant traduire des néologismes du TdD: par exemple, l'adverbe *infinalmente* traduit un plus classique *infiniment* pour décrire la lenteur de l'acte de séparation de deux amants ("Orly").

Le quatrain suivant, extrait de la célèbre chanson "Amsterdam", met en scène la tension des marins entre l'idéal et la matérialité³³:

Ils vous montrent des dents
À croquer la fortune
À décroiser³⁴ la lune
À bouffer des haubans

DEL PRETE le transpose ainsi:

E a mostrare dei denti
Da sbranafortuna
Da sgranocchiadiamanti
E da azzanna-la-luna

Sur la toile de fond représentée par la structure anaphorique à V_{inf} – transposée dans la structure équivalente *da N* – DEL PRETE parvient à forger trois noms soudés (*sbranafortuna*, *sgranocchiadiamanti*, et *azzanna-la-luna*), dont chacun est composé de deux éléments: un verbe concret dont les connotations évoquent l'avidité voire la bestialité de l'action (*sbranare*, *sgranocchiare*, *azzannare*), et un nom renvoyant à quelque chose de très précieux et difficile à atteindre (*fortuna*, *diamanti*, *luna*).

La créativité traductive de Duilio DEL PRETE s'exprime encore une fois par compensation: dans "Jaurès", l'expression *champ d'horreur*,

33 Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, cit., p. 387.

34 Sorte de mot-valise formé de *décrocher* et de *décroissant*. Rappelons les expressions *décrocher la lune* et *lune décroissante*.

issue par défigement du nom composé *champ d'honneur*, est rendue par “campo di caduti”; en revanche, dans un autre couplet de la même chanson, DEL PRETE adopte une stratégie similaire en forgeant le nom *semprevvecchi* à partir de l'adjectif *sempreverdi*. De même que le jeu du défigement a pour effet de mieux faire saisir le figement même, ainsi le jeu de mot de *semprevvecchi* se fonde sur la mise en rapport d'un élément *in praesentia* (*semprevvecchi*) avec un élément *in absentia* (*sempreverdi*). Cette mise en rapport du niveau discursif et du niveau linguistique concerne à la fois le plan phonétique et le plan sémantique: en plus de la paronomase *semprevvecchi* / *sempreverdi*, le jeu provient de l'opposition implicite entre la vitalité des plantes dont la verdure persiste en toute saison (*sempreverdi*) et la vieillesse anticipée des grands-parents du chanteur, déjà “usés à quinze ans” (*semprevvecchi*).

Dans “J'arrive”, la paronomase est attestée *in praesentia* et devient une véritable paire minimale (*pleurent* / *pleuvent*), qui sous-entend la comparaison classique entre les pleurs et la pluie:

Les hommes pleurent et les femmes pleuvent

En outre, on observe un contraste lexical entre *hommes* et *femmes*. Le parallélisme du TdD, consistant dans deux phrases coordonnées ayant la même structure interne, est recréé dans le vers en regard, sauf pour le pronom indéfini *si* qui précède le premier verbe:

Si piange tutti e piange tutto

Ici, le contraste portant sur la paire minimale *tutti* / *tutto* ne concerne pas seulement les niveaux phonologique et morphologique mais aussi le niveau sémantique car les deux sujets *tutti* et *tutto* ont respectivement un trait [+humain] et [-humain].

Une chanson qui pose des défis particuliers pour ce qui concerne la fonction poétique du langage est “La valse à mille temps”, véritable chef-d'œuvre de la symbiose entre musique et paroles dans le vertige d'un crescendo. Tout en renonçant au célèbre calembour:

Une valse à mille temps
Une valse a mis le temps

le chanteur-traducteur arrive à recréer un parfait équilibre métrique, car il résout avec succès le problème classique de la traduction des vers oxytons, à travers le recours à des stratégies très variées. Parmi celles-ci, on retrouve l'emploi de monosyllabes (*sé, po', tu*, etc.), l'adoption de mots oxytons (*chissà, virtù, griderà*, etc.) dont des emprunts à la langue française (*ournée, séparé*), et l'épisyallèphe, un procédé de la métrique italienne qui consiste dans la fusion de la dernière syllabe d'un vers avec la première du vers suivant (“Dalle parti del cuore / E

per ben cominciare”). Malgré les quelques différences observables sur un plan strictement littéral, cette traduction est particulièrement réussie, car son auteur maîtrise bien certains procédés rhétoriques brétiens comme les parallélismes fondés sur l’anaphore (“Primo tempo, primo valzer”) ou sur des oppositions (“Così m’allargo un po’ / Così t’allarghi un po’”); la paronomase (la paire *invito* / *inchino* évoque une atmosphère d’antan); la métaphore (celle du manège – “Paghi pegno e parte la giostra” – a pour effet de rendre visible et de renforcer l’image des tours de la valse).

Encore une fois, la compensation apparaît donc comme la stratégie principale, le critère-guide qui permet à la chanson de départ d’être recréée dans une autre langue, malgré les inévitables omissions et ajouts. À ce propos, nous pourrions invoquer l’image, forgée par LADMIRAL, du “salto mortale de la déverbalisation”³⁵, qui résume l’expérience contradictoire vécue par tout traducteur lorsqu’il “épouse au plus près l’esprit du texte source dans le moment même où [il] le rend [...] (dans la langue cible) en [s]’éloignant résolument de la lettre de sa textualité”³⁶.

3.2. Traduire la Belgique de Jacques Brel: que reste-t-il de la belgitude?

Sans entrer dans les détails du débat sur la notion de *belgitude*³⁷ qui anime la scène littéraire belge notamment à partir des années 1970, ni dans les querelles politico-linguistiques liées aux revendications des flamands, dénommés aussi par le terme péjoratif *flamingants*, nous nous bornons ici à évoquer les sentiments qu’a pu nourrir Jacques BREL envers son pays d’origine: sentiment de malaise dû aux inévitables implications issues de la non coïncidence des frontières nationales de la Belgique avec des critères linguistiques et culturels, sentiment de nostalgie envers une région, la Flandre, qui a inspiré certaines de ses chansons les plus célèbres.

Né d’une famille aux origines flamandes, mais francophone parce qu’élevé en français comme l’exigeaient les mœurs bourgeoises, après avoir grandi dans un milieu aisé de Bruxelles, BREL a vécu la plupart de sa vie hors de Belgique. Dans un tel contexte, et avec sa sensi-

35 Jean-René LADMIRAL, art. cit., p. 30.

36 *Ibid.*, p. 29.

37 Formé de la suffixation du mot *belge*, sur le modèle de *négritude*, le mot *belgitude* est répertorié dans *Le Grand Robert de la langue française*: “Ensemble des traits culturels propres à la Belgique. – Sentiment d’appartenance à la Belgique en tant qu’entité culturelle”. Généralement on fait remonter la première attestation de ce mot à 1976 (Nathalie GILLAIN; Cristal HUERDO MORENO, “Quarante ans de belgitude. Nommer l’indéfinissable?”, *La Revue nouvelle*, n. 7, 2016, pp. 20-21), mais comme c’est généralement le cas, lorsque des mots nouveaux sont forgés, la chose désignée existe déjà depuis longtemps.

bilité artistique, il ne pouvait qu'éprouver de fortes contradictions sur le plan identitaire, comme l'a bien montré Enrico DE ANGELIS en essayant de trouver une motivation plausible à la création d'une chanson telle que "Les F...": "c'est la rancune du réfugié, la nostalgie chronique de l'étranger, de quelqu'un qui était flamand pour les Wallons, francophone pour les Flamands, belge pour les Français et français pour le monde entier"³⁸, ce qui ne l'empêche pas d'éprouver "une affection enfantine pour la 'belgitude', la nature, la terre et le ciel de son Pays d'origine"³⁹.

Que peut-il donc signifier pour BREL la *belgitude*? Au-delà des polémiques et des malentendus qui font suite aux "Flamandes", ainsi que du caractère provocateur d'une chanson comme "Les F...", nous nous arrêterons plus précisément sur deux chansons dont les paroles sont explicitement dédiées au pays natal de l'artiste et qui font partie de notre corpus: "Le plat pays" et "Mon père disait". Nous nous focaliserons sur celles-ci, afin d'évaluer l'attitude traductive de DEL PRETE par rapport aux binômes traductologiques traditionnels, et surtout d'évaluer par quels moyens linguistiques ses choix traductifs produisent un effet plutôt dépaysant ou naturalisant.

"Chanson fétiche de Brel"⁴⁰, "Le plat pays" illustre au mieux le géo-anthropomorphisme typique de son écriture: "au lieu de décrire un pays et ses habitants, Brel suggère la vie du pays lui-même, qui transparait à travers sa peinture"⁴¹. Il le fait par exemple en associant au *plat pays* des verbes comme *tenir*, *vouloir* et *chanter*, pour lesquels on s'attendrait un sujet [+humain]:

Avec le vent de l'est écoutez-le tenir
Le plat pays qui est le mien
[...]
Avec le vent d'ouest écoutez-le vouloir
Le plat pays qui est le mien
[...]
Quand le vent est au sud écoutez-le chanter
Le plat pays qui est le mien

La présence d'un pronom à la première personne du singulier (*le mien*) fait en sorte que l'auditoire est enclin à croire en l'illusion d'une superposition du canteur, du chanteur, et de l'homme privé. De ce point de vue, lors de l'écoute de la traduction chantée par Duilio DEL PRETE, le refrain intégré produit un tout autre effet:

38 Enrico DE ANGELIS, art. cit., p. 21 (c'est nous qui traduisons).

39 *Ibid.*

40 Patrick BATON, *op. cit.*, p. 179.

41 Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, cit., p. 222.

La bassa landa che è la mia

Malgré la présence du même pronom (*la mia*), le public-cible ne peut pas croire à la même illusion, car les choix de traduction effectués tout au long du texte ne sont pas compatibles avec l'identité de l'interprète de la chanson d'arrivée. En effet, on comprend dès le premier vers que le paysage chanté par DEL PRETE reste un paysage nord-européen:

Con il Mare del Nord come estremo orizzonte

Bien que le renvoi explicite à l'Italie soit omis dans le quatrième couplet, ses connotations sont bien récupérées par des ajouts lexicaux (*rugiada, aurora, germoglio*), qui symbolisent le réveil de la nature dans la saison estivale. Le prénom même *Margherita* est sans doute choisi à la place de *Margot* pour son homonymie avec le nom commun qui, désignant une fleur, contribue à renforcer toute la signification du couplet. La renaissance n'est pas seulement annoncée par ces indices, mais elle se trouve explicitée dans le vers suivant:

Un'estate di vita solo per farsi amare

pour lequel on pourrait partager le constat formulé par HIRSCHI à propos de l'image des cathédrales et des clochers du deuxième couplet: "On ne sait plus si le pays est anthropomorphe, ou si c'est l'humanité qui se 'géographise'"⁴².

Malgré les omissions et les ajouts, on peut affirmer que DEL PRETE reste très attaché, non seulement à l'esprit de la chanson de départ, mais aussi au paysage peint par son auteur. Autrement dit, la Belgique chantée par BREL reste Belgique chez DEL PRETE. Au contraire, dans d'autres versions italiennes de la même chanson, on observe des tentatives plus ou moins poussées de s'approprier la chanson: par exemple, malgré l'absence de toponymes, la traduction de Sergio BARDOTTI et de Gino PAOLI intitulée "Questa pianura", évoque implicitement l'Italie du Nord par le mot *navigli*, et l'arc alpin dès son premier vers⁴³:

Con immense montagna che la chiamano al nord

Le renvoi à l'Italie du Nord est explicité dans la version de Herbert PAGANI intitulée "Lombardia"⁴⁴, ainsi que dans celle en dialecte mila-

42 *Ibid.*, p. 223.

43 Renato DIBI, *Il mio Jacques Brel*, Riverrecords / Nuova Carisch, 1992.

44 Franco VISENTIN, *op. cit.*

nais chantée par Walter Di GEMMA⁴⁵, dont chaque couplet se termine respectivement par le vers suivant:

In Lombardia che è casa mia

La Lombardia che l'è cà mia

Pour ces traductions / adaptations qui ne sont plus ancrées dans la réalité belge, on pourrait évoquer à raison la métaphore cinématographique du fondu enchaîné, adoptée par Mirella CONENNA pour décrire l'effet par lequel l'image de la chanson originale laisse place à de nouvelles versions dans d'autres langues, tout en transparaissant à travers celles-ci⁴⁶.

Si dans "Le plat pays" on assiste à une "mythification du gris et du flou"⁴⁷, "Mon père disait" en est la sublimation. Le premier vers de chaque couplet, qui donne le titre à la chanson, lui confère un halo de légende à travers une mise en abyme, et chaque détail issu de la narration paternelle témoigne du géo-anthropomorphisme brélien, et d'une vision du monde qui met la ville de Bruges au centre de l'univers:

C'est le vent du Nord
 Qui fait tourner la terre
 Autour de Bruges
 [...]
 Et Londres n'est plus
 Que le faubourg de Bruges
 Perdu en mer

Afin de décrire l'attitude traductive de DEL PRETE, focalisons-nous sur le traitement des toponymes, pour vérifier si le traducteur préfère en "acclimater les références" ou "préservé l'ancrage du texte dans la réalité d'origine"⁴⁸. Cette question nous touche particulièrement lorsque les toponymes renvoient à des lieux situés en Belgique ou dans ses alentours. Pour préserver l'"étrangéité de la référence"⁴⁹, DEL PRETE se sert du report: les toponymes *Bruges* et *Scheveningen* (Pays-Bas) restent tels quels, hormis l'assimilation phonétique de ce dernier. Si les références à Zeebrugge, à l'Angleterre et à Londres sont

45 Walter Di GEMMA, *Walter Di Gemma canta... Jacques Brel*, Not on Label / CAB 2001, 2001.

46 Mirella CONENNA, "Dissolvenze incrociate: canzoni e traduzioni di Brassens", in Giuliana GARZONE et Leandro SCHENA (dir.), *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, Clueb, 2000, p. 153.

47 Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, cit., p. 222.

48 Michel BALLARD, *op. cit.*, p. 134.

49 *Ibid.*

absentes, c'est que tout le troisième couplet de la chanson est omis dans cette traduction chantée.

Dans le deuxième couplet, la couleur locale est aussi exprimée par des noms communs qui renvoient à des *realia* comme *dentelles* ou par des expressions comme le *vent du Nord*, dont les référents relèvent du paysage nordique:

Mon Père disait
 C'est le vent du Nord
 Qui fait tourner la terre
 Autour de Bruges
 Autour de Bruges petit
 C'est le vent du Nord
 Qui a raboté la terre
 Autour de Bruges
 Et qui fait que nos filles
 Ont le regard tranquille
 Des vieilles villes
 Des vieilles villes
 Qui fait que nos belles
 Ont le cheveu fragile
 De nos dentelles
 De nos dentelles

Alors que DEL PRETE traduit de façon littérale aussi bien *dentelles* (“trine”), que *vent du Nord* (“vento del Nord”), dans la version d’Enrico MEDAIL⁵⁰, le “vent du Nord” est remplacé par une “*nebbia grigia*” et les *dentelles* – terme de comparaison pour la fragilité de la chevelure des femmes du nord – disparaissent au profit d’une autre image, celle des cheveux foncés comme les murs:

Mio padre diceva
 È questa nebbia grigia
 Che rende tutte uguali
 Le nostre case
 Le nostre case
 È questa nebbia grigia
 Che rende tutte uguali
 Per lo meno da fuori
 Le nostre case
 Che ha regalato
 Alle nostre figlie
 Dei volti pallidi
 Come conchiglie
 E alle nostre belle
 I capelli scuri
 Dei nostri muri

50 Franco VISENTIN, *op. cit.*

Dei nostri muri

Ce choix, est-il dû à des questions de rime (*scuri / muri*) ou est-ce une manière d'insister sur le caractère gris des maisons dont la description est esquissée dans les vers qui précèdent?

Quant aux toponymes du troisième couplet, leur traduction permet de situer sans aucune hésitation la version de MEDAIL dans un autre espace, et plus précisément à Milan ("Piazza Duomo", "la periferia", "la Galleria", "il Duomo"). Ce choix est par ailleurs cohérent avec le quatrième couplet, où l'image du "Capitaine d'un brise-lames ou d'une baleine" – récupérée par DEL PRETE ("Ammiraglio di un rompighiaccio o di un capodoglio") – devient chez MEDAIL celle d'un "Signore senza padroni senza sudore", évoquant ainsi un contexte plus industriel que maritime.

Dans ce paragraphe, nous nous sommes demandé de quelle manière l'image de la Belgique dessinée par BREL a été traduite par Duilio DEL PRETE. En nous appuyant sur deux chansons tirées de notre corpus qui portent sur ce sujet, nous avons constaté qu'elles sont soigneusement recrées par cet artiste éclectique sans que soient en rien trahis ni le sens profond, ni l'esprit original. Dans la perspective traductologique qui est la nôtre, une comparaison asystématique avec d'autres versions italiennes des mêmes chansons a mis en lumière une différence de fond qui relève de la subjectivité du traducteur: les choix du chanteur-traducteur DEL PRETE reflètent une volonté de rendre un véritable hommage à l'univers de BREL ainsi qu'une identification profonde avec le modèle original, alors que les autres versions, souvent traduites et interprétées par des artistes distincts, vont plutôt dans la direction des adaptations, car elles répondent au désir de s'appropriier la chanson jusqu'au point de l'ancrer dans une autre réalité.

4. Conclusions

Pour dresser un bilan plus général, cette étude met en relief la richesse de l'œuvre traductive de Duilio DEL PRETE et l'intérêt qu'elle suscite dans le cadre des recherches en traductologie. Ses choix de traduction, parfois audacieux mais toujours soignés, révèlent une profonde compréhension de l'œuvre de départ et une appropriation des principaux procédés d'écriture adoptés par son auteur: métaphores, anaphores, paronomases, rimes, allitérations et beaucoup d'autres figures peuplent aussi bien les textes de BREL que les versions italiennes de DEL PRETE. Ces artistes jouent tous les deux avec la langue, souvent à des endroits différents du texte de la chanson. Malgré les inévitables ajouts et omissions, les exemples de compensation sont nombreux et

concernent surtout des phénomènes liés à la créativité tels que le défigement et les néologismes.

L'étude du corpus des traductions chantées de DEL PRETE nous permet d'affirmer que cet artiste traduit en véritable cibliste, ne tombant ni dans les pièges d'une traduction interlinéaire ni dans la tentation de s'approprier les chansons de BREL. Il réussit à ne trahir ni le fond ni la forme des chansons de départ et, grâce à ses capacités créatives, ses versions ne sont pas non plus des imitations de l'original.

Par son œuvre traductive, DEL PRETE a montré que pour bien traduire une chanson dans une autre langue il ne faut certes pas souffrir de cette maladie appelée *traductionnité*⁵¹, causée par l'obsession de la recherche du mot propre. Au contraire, en appliquant à la chanson des principes formulés par les pères de la traductologie française, il faut se lancer dans "le *salto mortale* de la déverbalisation"⁵² car "rien ne permet de passer de la constatation que traduire est difficile à l'affirmation que traduire est impossible"⁵³.

Références bibliographiques

- Michel BALLARD, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001.
 Patrick BATON, *Jacques Brel. Une œuvre*, Bruxelles, Labor, 1990.
 Salvatore BATTAGLIA (dir.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002; version en ligne: Marazzini C. (dir.), UTET Grandi Opere – Accademia della Crusca, 2018, <http://www.gdli.it/>.
 Jacques BREL, *Jacques Brel. Tutte le canzoni: 1948-1977*, sous la dir. de Enrico DE ANGELIS, traduction de Duilio DEL PRETE, Milano, Arcana, 1994.
 Jacques BREL, *Tout Brel*, UGE 10/18 (coll. "Musiques et Cie"), 2001.
 Mirella CONENNA, "Traduire la chanson: les interprétations italiennes de Georges Brassens", *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, numéro spécial, 1987, pp. 99-106.
 Mirella CONENNA, "Dissolvenze incrociate: canzoni e traduzioni di Brassens", in Giuliana GARZONE et Leandro SCHENA (dir.), *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 153-165.
 Giulia D'ANDREA, "Stratégies métriques et traduction des textes chantés", in Barbara WOJCIECHOWSKA (dir.), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 71-85.
 Giulia D'ANDREA, "La répétition comme fond d'équivalence dans la chanson", *Repères DorRiF – La répétition en langue*, n. 13, 2017, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=355.

51 Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016 [1955], p. 29.

52 Jean-René LADMIRAL, art. cit., p. 30.

53 Georges MOUNIN, *op. cit.*, p. 50.

- Enrico DE ANGELIS, “Chiedi chi era Jacques Brel”, in Jacques BREL, *Jacques Brel. Tutte le canzoni: 1948-1977*, Milano, Arcana, 1994, pp. 5-24.
- Duilio DEL PRETE, “Nota del traduttore”, in Jacques BREL, *Jacques Brel. Tutte le canzoni: 1948-1977*, Milano, Arcana, 1994, pp. 25-26.
- Chiara FERRARI, “Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica”, *Storicamente*, n. 9, 2013, pp. 3-39.
- Nathalie GILLAIN; Cristal HUERDO MORENO, “Quarante ans de belgitude. Nommer l’indéfinissable?”, *La Revue nouvelle*, n. 7, 2016, pp. 20-21.
- Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.
- Stéphane HIRSCHI, *Chanson. L’art de fixer l’air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- Jean-René LADMIRAL, “Lever de rideau théorique: quelques esquisses conceptuelles”, *Palimpsestes*, n. 16, 2004, pp. 15-30.
- Peter LOW, “The Pentathlon Approach to Translating Songs”, in Dinda L. GORLÉE (dir.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 185-212.
- Enrico MEDAIL, “Nota sulle traduzioni italiane”, in Mirella CONENNA (dir.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Fasano, Schena, 1998, pp. 227-228.
- Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016 [1955].
- Gianni MURA et Enrico DE ANGELIS, “Duilio Del Prete canta Brel”, https://digilander.libero.it/AcomeChiSaiTu/saggi_libretto.html.
- Alain REY (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.
- TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF / CNRS - Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/tlfi>.

Discographie

- Jacques BREL, *L’intégrale des albums originaux*, 13 CD, Barclay-Universal Music, 2010.
- Duilio DEL PRETE, *La bassa landa*, Off / Produttori Associati, 1970.
- Duilio DEL PRETE, *Duilio Del Prete canta Brel*, 2 voll., Ala Bianca, 2002.
- Renato DIBÌ, *Il mio Jacques Brel*, Riverrecords / Nuova Carisch, 1992.
- Walter DI GEMMA, *Walter Di Gemma canta... Jacques Brel*, Not on Label / CAB 2001, 2001.
- Franco VISENTIN, *Jacques Brel*, Cristoforo Colombo Records Company, 1979.

Annexe 1

Chansons traduites tirées de *La bassa landa* (1970)

La bassa landa (Le plat pays)
I borghesi (Les bourgeois)
L'ultima cena (Le dernier repas)
Avanti un altro (Au suivant)
La canzone dei vecchi amanti (La chanson des vieux amants)
Fernand (Fernand)

Annexe 2

Chansons traduites tirées de *Duilio del Prete canta Brel* (2002)

CD 1

1 *Mio padre diceva* (Mon père disait)
 2 *La mia infanzia* (Mon enfance)
 3 *Marieke*
 4 *La bassa landa* (Le plat pays)
 5 *I borghesi* (Les bourgeois)
 6 *Maddalena* (Madeleine)
 7 *Il leone* (Le lion)
 8 *I bastioni di Varsavia* (Les remparts de Varsovie)
 9 *La fanette*
 10 *Non lasciarmi solo* (Ne me quitte pas)
 11 *La canzone dei vecchi amanti* (La chanson des vieux amants)
 12 *I vecchi* (Les vieux)
 13 *Non lasciarmi solo* (Ripresa) / *La canzone dei vecchi amanti* (Ripresa)
 14 *Dulcinea* (Dulcinéa)
 15 *Guarda bene, figliolo* (Regarde bien, petit)
 16 *I figli* (Fils de)
 17 *Avanti un altro* / *La colomba* / *Zangra* (Au suivant / La colombe / Zangra)
 18 *Jaurès*
 19 *I borghesi* (Ripresa)

CD 2

1 *La canzone di Jacky* (La chanson de Jacky)
 2 *Knokke-le-Zoute*
 3 *A tutto valzer* (La valse à mille temps)
 4 *Orly*
 5 *Vedere piangere un amico* / *Jef* / *Jojo* (Voir un ami pleurer / Jef / Jojo)
 6 *Quelli là* (Ces gens-là)
 7 *La città s'addormiva* / *Stasera sono estate* (La ville s'endormait / Je suis un soir d'été)

8 *Amsterdam*

9 *Il moribondo (Le moribond)*

10 *Arrivo / Invecchiare / L'ultima cena (J'arrive / Vieillir / Le dernier repas)*

11 *Le Marquises (Les Marquises)*

12 *La meta (La quête)*

Abstract

*This paper aims to analyse Duilio Del Prete's vocal translations of Jacques Brel's songs. The study focuses on the translation strategies used by the Italian singer-translator to re-create the poetic world of the Francophone artist in the two albums entitled *La bassa landa* (1970) and *Duilio Del Prete canta Brassens* (2002). Attention will also be paid to the ways in which Brel's references to his native country are translated into Italian: in particular, we will focus on specific aspects such as the representation of the Flemish landscape, the place names and some linguistic elements rich in cultural connotations.*

Mots-clés

Traduction de la chanson, traduction chantée, chanson traduite, Jacques Brel, Duilio Del Prete