



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

TRADUIRE UNE CHANSON, CHANTER UNE TRADUCTION : ACCORDER LES VOIX DE *LA MALA REPUTACIÓN*

Donatienne Borel
Aix Marseille Université, CAER

Notre étude a pour objet l'intervocalité comme imbrication des voix dans la traduction chantable de chanson. La traduction est par nature polyphonique, puisqu'elle implique que la voix traductrice porte en elle une voix créatrice qui s'est exprimée avant elle. Mais la traduction chantable, qui implique de traduire les paroles avec leur musique, implique aussi que la voix de l'interprète de la chanson d'arrivée soit implicitement traversée par la voix de l'interprète de la chanson de départ, à travers l'écoute qu'en a eu le traducteur ou la traductrice.

On entend bien ici qu'il y a deux types de voix, et que cela prête à confusion : pour Henri Meschonnic, c'est une confusion « dont il semble qu'on s'est peu attaché à la démêler, entre la voix physique qui prononce, et la voix – métaphore de l'originalité la plus intime¹. » La voix comme expression du sujet par le langage et la voix comme geste phonatoire – dans notre cas la voix chantée –, ont ceci en commun qu'elles sont un mouvement du corps pris dans une histoire. L'expression du sujet (la voix métaphorique), qui pour Henri Meschonnic est à entendre dans le rythme conçu comme organisation du discours lui donnant sa valeur singulière, est incarnée ; quant à la voix (physique), elle n'est pas que son, mais implique le sujet social :

Comme le rythme n'est plus réductible au sonore, au phonique, à la sphère ORL, mais engage un imaginaire respiratoire qui concerne le corps vivant dans son entier, de même la voix n'est plus réductible au phonique, car l'énergie qui la produit

¹ Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 279-280.

engage aussi le corps vivant avec son histoire. Par là le rythme est à la fois un élément de la voix et un élément de l'écriture².

Le rythme comporte de l'oralité, qui n'est pas du parlé. C'est pour éviter les malentendus générés par le terme d'oralité que Paul Zumthor propose la notion de vocalité comme « historicité d'une voix : son usage³ ». La définition que propose Katherine Meizel de la vocalité comme englobant « l'acte de vocalisation et l'intégralité de ce qui est en train d'être vocalisé⁴ » nous permet également d'intégrer les notions d'identité et d'historicité dans le discours chanté.

En outre, dans notre problématique, la traduction implique par définition un changement de langue, donc une altérité dans la construction du discours. Nous envisageons les paroles non comme une matière inerte mise en musique et en voix, mais comme un geste incarné relevant, avec sa musique et dans sa performance, d'une signifiante spécifique permettant de faire émerger un discours singulier.

Compte tenu de ces précisions, nous nous demandons comment s'accordent la voix du traducteur ou de la traductrice avec celle de l'ACI⁵ qui la précède, et avec celle de l'interprète qui s'en empare : comment les voix multiples de l'ACI, du traducteur ou de la traductrice, et de l'interprète se superposent-elles et s'interpénètrent-elles pour former un discours chanté cohérent, pour faire émerger le sens de la chanson, en se prenant mutuellement en charge dans la chanson performée ?

Nous proposons une analyse de trois des traductions de *La Mauvaise Réputation* de Georges Brassens en langue espagnole, toutes intitulées *La Mala Reputación*, selon plusieurs perspectives faisant apparaître diverses strates, des accords différents entre les voix selon l'endroit d'où on les écoute.

² *Id.*, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006 [1989], p. 317.

³ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 21.

⁴ Katherine Meizel, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », tr. fr. Pauline Cornic, *Volume !*, 16 : 2 / 17, 2020, p. 188 :

<https://journals.openedition.org/volume/8252>, consulté le 15/09/2025.

⁵ Auteur·rice compositeur·rice interprète.

Nous commencerons par observer comment Pierre Pascal et Agustín García Calvo font chacun émerger une chanson d'arrivée qui est à la fois le discours de Georges Brassens et leur propre discours. Dans un deuxième temps, nous verrons comment s'articule la rencontre entre eux et leurs interprètes, respectivement Paco Ibáñez et Antonio Selfa. Ensuite, en nous concentrant uniquement sur la version de Pierre Pascal, nous écouterons comment les différentes interprétations de Paco Ibáñez dans des temps et des lieux politiques différents s'imbriquent les unes dans les autres. Dans un quatrième temps, nous questionnerons la reprise de la traduction à travers la version de Pierre Pascal et Paco Ibáñez chantée et jouée par Loquillo y Los Trogloditas. Enfin, en contrepoint à ces dialogues entre traducteur et interprète, nous verrons comment Nacha Guevara, interprète de sa propre traduction, projette d'emblée dans sa performance un discours anticonformiste féminin à partir de la chanson de Brassens.

DE LA MUSIQUE AU TEXTE OU L'ACCORD RENVERSÉ

La Mauvaise Réputation est la première chanson enregistrée par Brassens⁶. Exprimant le refus des institutions et de l'adhérence aux normes sociales dans la France d'après-guerre, elle défend le respect de la liberté de chacun et la tolérance, et a été interdite de passage à la radio. Sur le plan des idées, elle est caractéristique du répertoire de Brassens et d'un anarchisme individualiste qu'il ne revendique pas et ne prône pas, mais qui traverse profondément ses chansons⁷. La structure repose sur quatre strophes bâties sur un système contraint de répétitions et de variations, que Catherine Rudent appelle la « chanson quadrillée⁸ ». Nous notons ci-dessous en gras les éléments de la première strophe qui seront répétés à

⁶ Enregistrée le 19 mars 1952, avec *Le Gorille*.

⁷ Sur l'anarchisme de Brassens, voir Isabelle Felici (dir.), *Brassens anarchiste*, Atlande, 2023. Le rôle éducatif de l'anarchisme individualiste s'exprime « en lien avec un art de vivre basé sur l'autonomie, le refus de tout conformisme, la camaraderie, la solidarité et l'hospitalité », p. 20.

⁸ Catherine Rudent, « La "chanson à rimes" », dans Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013, p. 115-134, particulièrement p. 119-120.

l'identique dans les autres strophes (la chute de la dernière strophe repose toutefois sur une variation finale), les autres éléments étant variés sur un même schéma phonique ou syntaxique. Nous espaçons les différents composants de la première strophe que nous décrirons après :

Au village, sans prétention, A
J'ai mauvaise réputation ;
Qu' je m' démène ou qu' je reste coi,
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi.

Je ne fais pourtant de tort à personne, B
En suivant mon ch'min de petit bonhomme ;

Mais les brav's gens n'aiment pas que C
L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...

Tout le monde médit de moi, D
Sauf les muets, ça va de soi.

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

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

Tout le monde se ru' sur moi,
Sauf les culs-d'-jatt', ça va de soi.

Pas besoin d'être Jérémie
Pour d'viner l' sort qui m'est promis :
S'ils trouv'nt une corde à leur goût,
Ils me la passeront au cou.
Je ne fais pourtant de tort à personne,
En suivant les ch'mins qui n' mèn'nt pas à Rome ;
Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Non, les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout l' monde viendra me voir pendu,
Sauf les aveugl's, bien entendu⁹.

Le premier quatrain d'octosyllabes (A) en rimes masculines présente une situation de marginalisation du chanteur. La première strophe présente une situation générale, la deuxième concerne l'armée, la troisième la justice et la quatrième la religion. La partie B fait contraste avec toutes les autres parties puisqu'elle forme un distique à rimes féminines sur l'assonance [ɔnə] / [ɔmə] ; les décasyllabes sont en fait composés de onze syllabes, la syllabe posttonique finale étant chantée sur une note ; en outre, la carrure musicale rend le distique musicalement aussi long que chacune des autres parties. C'est dans cette partie qu'est exprimée l'indolence et la bonhomie du chanteur. Le quatrain suivant (C) est composé de deux vers octosyllabiques bissés (avec changement du « *Mais* » en « *Non* ») ; il s'agit de la seule partie entièrement répétée, ce qui en fait un refrain, célèbre avec son enjambement non conventionnel, la phrase musicale se terminant sur une conjonction de coordination qui prend donc un accent dans le discours chanté (« *Mais les brav's gens n'aiment pas que* ») ; ce refrain ressassant le constat moral n'est cependant pas complètement autonome, il est intégré à la strophe¹⁰ car sa mélodie est la même que celle de la

⁹ Georges Brassens, *La Mauvaise Réputation* [1952], album *La mauvaise réputation*, compact disc, France, Universal Music, 2001. La transcription est celle proposée dans Georges Brassens, *Œuvres complètes*, Jean-Paul Liégeois (éd.), Paris, Le Cherche midi, 2007, p. 33-34.

¹⁰ Pour la typologie des refrains, voir Maria Spyropoulou Leclanche, *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM, 1998.

partie A. Le dernier distique octosyllabique (D) présente une foule grégaire prête à lyncher l'individu qui ne lui ressemble pas, avec une gradation de la violence de strophe en strophe ; seules les personnes infirmes ne participent pas, non par décence mais par empêchement. La chute comique est accentuée par la carrure, puisque des silences vocaux divisent cette partie D : le dernier vers est en fait composé de deux sous-vers oxytons (c'est à-dire accentués sur la dernière syllabe). Les paroles pourraient se transcrire ainsi :

Tout le monde médit de **moi**,

Sauf les muets,

ça va de **soi**.

Alors que Georges Brassens compose généralement la musique après avoir commencé à écrire les paroles, puis réajuste les paroles en fonction de la musique, Pierre Pascal et Agustín García Calvo vont réécrire les paroles avec la musique comme contrainte, pour répondre à « l'exigence que le texte d'arrivée puisse coïncider avec la musique qui, elle, est un donné objectif¹¹ ». Ce travail de concordance, l'ACI le fait aussi dans une autre mesure, puisque son travail consiste d'après Georges Brassens à « mettre les mots qu'il faut sur les notes qu'il faut¹² ». La mélodie composée, il réajuste les paroles :

Parfois, lorsque les paroles trébuchent sur la
mélodie, je n'hésite pas : je transforme les paroles.
Ainsi, il m'a fallu plusieurs années pour composer
La mauvaise réputation, en supprimant plus de
cinquante fois certaines expressions, en les
rajoutant, en les métamorphosant¹³...

Mais faire coïncider le texte en espagnol avec la musique écrite pour un texte français pose des contraintes particulières : les vers oxytons (accentués sur la dernière syllabe, ce qui correspond à

¹¹ Perle Abbrugiati, « Dans l'eau de la claire fontaine. Sur trois traductions de Brassens en italien », *Cahiers d'études romanes* 24, 2011, p. 151-170.

¹² Loïc Rochard, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2011, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 202.

une rime masculine en français) qui composent, hormis pour huit vers, *La Mauvaise Réputation*, ne correspondent pas à l'accentuation canonique des mots en espagnol, qui sont paroxytons (accentués sur l'avant-dernière syllabe), sachant qu'en espagnol, l'accent de mot a une valeur phonologique et ne peut être déplacé. Cet obstacle étant associé à la sauvegarde du système rimique, le lexique disponible à la rime est donc limité. De plus, la structure textuelle-musicale, avec son système de répétitions et de variations, contraint la syntaxe et la recherche lexicale. Les expressions employées et défigées par Brassens (« *En suivant mon ch'min de petit bonhomme* », « *En suivant les ch'mins qui n' mèn't pas à Rome* »), les références nationales (« *Le jour du quatorze-Juillet* »), le mélange des registres, la présence de commentaires (« *sans prétention* », « *et pourquoi le taire* », « *ça va de soi* », « *bien entendu* »), la dissimulation du mot « cul » (« *cul-terreux* », « *cul-de-jatte* »), les effets phoniques des consonnes et des voyelles (« *La musique qui marche au pas* », « *Tout le monde médit de moi* »), toute l'organisation du discours, vont changer lors du passage d'une langue à l'autre.

Dans l'acte de traduction, chacune de ces contraintes entraîne des choix qui entraînent d'autres choix, nécessaires pour résoudre d'autres contraintes. Ce réseau de contraintes est actualisé à chaque étape du processus de traduction, ce qui entraîne des traductions différentes les unes des autres, dans lesquelles chaque contrainte est plus ou moins imparfaitement résolue, mais où l'ensemble des solutions est suffisamment bon pour constituer une traduction cohérente et chantable sur la mélodie de départ¹⁴. La traduction de chanson est nécessairement créative et engendre une réécriture¹⁵.

Évidemment, l'acte de recréation a lieu à chaque fois dans un contexte particulier, dans lequel le sujet traduisant tient une place particulière, le contexte contribuant à resémiotiser dès son écoute la chanson de départ et à modifier la visée de la traduction. Ainsi Pierre Pascal, professeur d'espagnol français auteur de chansons en provençal, affirme-t-il avec quarante ans de recul son projet, réalisé

¹⁴ Voir Peter Low, « The Pentathlon Approach of Translating Songs », in Dinda L. Gorlée (dir.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 185-212.

¹⁵ Voir Perle Abbrugiati, art. cit., p. 151-170.

dans l'année qui a suivi l'enregistrement de *La Mauvaise Réputation* : « dans l'enthousiasme de mes jeunes années, et pour mes amis qui vivaient sous Franco, j'ai eu la candeur de vouloir traduire *La mauvaise réputation*¹⁶ ». Quant à Agustín García Calvo, philologue, linguiste, traducteur, poète, dramaturge et professeur d'université espagnol, il réalise sa traduction sous Franco, vraisemblablement dans les années difficiles qui précèdent son exil à Paris en 1969¹⁷.

Nous exposons seulement les conclusions d'une étude comparative menée ailleurs¹⁸ et qui montre que l'enchevêtrement des contraintes dans la traduction de chanson amène deux traducteurs à recréer deux chansons d'arrivée très différentes l'une de l'autre et pourtant très proches de la chanson de départ. Pierre Pascal conserve le schéma accentuel de départ, et à une exception près (premier vers de la deuxième strophe), les accents toniques coïncident avec les temps forts. Il ne reprend pas tout le schéma itératif mais compense par un système de variations de la chute des strophes (« *es natural* », « *es de creer* », « *quiero y no puedo* », puis à nouveau « *es natural* », avec une structure en boucle). On observe aussi une compensation des moindres répétitions par une densification du système des rimes : presque chaque partie A est unifiée par une rime assonante (-a pour la deuxième, -o pour la troisième, -i pour la quatrième).

En mi pueblo sin pretensión
Tengo mala reputación,
Haga lo que haga es igual
Todo lo consideran mal,
Yo no pienso pues hacer ningún daño
Queriendo vivir fuera del rebaño,
No, a la gente no gusta que
Uno tenga su propia fe,

¹⁶ Pierre Pascal, « Ma traduction en espagnol », dans Mirella Conenna (dir.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 3-4 dicembre 1991, Fasano, Schena Editore, 1998, p. 192.

¹⁷ Il n'édite ses chansons qu'en 1983 : Agustín García Calvo, *Georges Brassens, 19 canciones con versión para cantar*, s.l., Lucina, 1983. Les informations concernant la date supposée des traductions ont été fournies par la famille du traducteur.

¹⁸ Donatienne Borel, « La traduction de *La Mauvaise Réputation* en espagnol, des contraintes à la liberté », dans Perle Abbrugiati (dir.), *Brassens. Liberté, libertés*, Aix-en-Provence, PUP, 2023, p. 241-258.

**No, a la gente no gusta que
 Uno tenga su propia fe,
 Todos, todos me miran mal,
 Salvo los ciegos, es natural.**

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

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

No hace falta saber latín,
 Yo ya sé cuál será mi fin,
 En el pueblo se empieza a oír,
 Muerte, muerte al villano vil,
 Yo no pienso pues armar ningún lío
 Con que no va a Roma el camino mío,
 No, a la gente no gusta que
 Uno tenga su propia fe,
 No, a la gente no gusta que
 Uno tenga su propia fe,
 Todos, todos me miran mal,
 Salvo los ciegos, es natural.

L'expression « *quiero y no puedo* » fournit une rime paroxytone
 – et non oxytone – mais relève d'une belle trouvaille qui transpose

le principe des expressions défigées de Brassens : « *quiero y no puedo* », littéralement « je veux mais ne peux pas » désigne aussi l'attitude de quelqu'un qui veut avoir l'air de ce qu'il n'est pas. Le jeu sur les expressions est en effet caractéristique du traducteur, qui en exploite les sens propre et figuré (dans la troisième strophe, « *meter la pata* » décrit l'action de faire un croc-en-jambe et signifie aussi « faire une gaffe »). « *Le jour du quatorze-Juillet* » est généralisé en « *fiesta nacional* » et la pendaison est remplacée dans une première version par une référence au garrot (« *No les falta más que el garrote / Para matarme como un coyote* ») ; « garrote vil », le moyen de mise à mort qui symbolise le régime franquiste, apparaît allusivement dans la version finale : « *Muerte, muerte al villano vil* ».

Chez Agustín García Calvo, de nombreuses répétitions sont abandonnées au profit de parallélismes plus ou moins variables de strophe en strophe. Le refrain est dédoublé pour en extraire les potentialités. Les mots-rimes oxytons sont fréquemment des formes verbales relativement génériques, irrégulières ou au futur, ce qui va quelquefois de pair avec des inversions syntaxiques relevant d'une nouvelle organisation du discours. La coïncidence entre les temps forts et les accents toniques est également scrupuleusement respectée, exception faite de quatre décalages facilement pris en charge dans la performance.

En el pueblo yo, con perdón,
Tengo mala reputación:
Que me mueva o quieto me esté,
Paso por un qué sé yo qué.
Y eso que no sé **que** a nadie le dañe
Que yo a mi manera me las apañe.
Pero es que ellos no quieren que
Ande uno por donde le dé:
No, jamás te perdonarán
Si no vas por donde ellos van.
To el mundo dice « Mira, ahí va ».
Menos los mu – dos, claro está.

¿Que es catorce de Julio hoy?:
En mi camita yo me estoy;
Y si suena la musicá,
Yo, ni me viene ni me va.
Y no sé que a nadie le perjudique
Porque a los desfiles no me dedique.

Pero es que ellos no quieren que
 Ande uno por donde le dé:
 No, jamás te perdonarán
 Si no vas por donde ellos van.
 To el mundo apunta para acá.
 Menos los man – cos, claro está.

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

No hace falta ser un faquir
 Pa adivinar mi porvenir:
 Si una cuerda a gusto les dan,
 De corbata me la pondrán.
 Y el caso es que el cielo no se desploma
 Porque mi camino no vaya a Roma.
 Pero es que ellos no quieren que
 Ande uno por donde le dé:
 No, jamás te perdonarán
 Si no vas por donde ellos van.
 To el mundo en la horca me irá a ver.
 Menos los ciegos – es de creer.

Son procédé le plus original et le plus saillant est sans doute le déplacement de l'accent tonique justement sur le mot « música » (accentué sur la première syllabe), changé en « musicá », accentué sur la troisième syllabe, ce qui constitue une entorse à la langue¹⁹. Le traducteur porte une attention particulière à la traduction des

¹⁹ L'emploi d'un mot proparoxyton (c'est-à-dire accentué sur l'antépénultième syllabe comme dans « música ») peut être une solution à la rime oxytone si l'on considère que la dernière syllabe porte un accent secondaire, mais ce qui est marquant dans cette traduction, c'est l'intention subversive et comique qui apparaît dans le déplacement graphique de l'accent : l'orthographe « musicá » est inexistante. Cette intention est aussi une information à l'attention de l'interprète.

commentaires, qui créent un mélange de connivence avec le public et de distance ironique à la situation (« *yo, con perdón* », « *pues ¿qué quieren?* », commentaire implicite dans la phrase interrogative « *¿Que es catorce de Julio hoy?* ») et au rythme vocalique et consonantique (dont la recherche parcourt la chanson : par exemple, « *yo, ni me viene ni me va* »). L'usage des synalèphes en particulier (phénomène habituel de coarticulation d'une voyelle finale avec la voyelle initiale suivante, comme dans « *To el mundo en la hora me irá a ver* » qui contient cinq synalèphes marquées ici en gras) tend à donner une sensation d'urgence au discours, même si celui-ci se déroule sur le même nombre de syllabes et la même durée musicale que chez Brassens, et que les mêmes temps forts coïncident avec les accents toniques de la langue cible.

Une traduction chantable de chanson n'est possible à réaliser – et désirée comme traduction – que si elle a été écoutée, appréciée, réécoutée, par le futur traducteur ou la future traductrice²⁰. À travers sa propre écoute, le traducteur donne à entendre la voix de Brassens, en se faisant le passeur de la signification de la chanson de départ en fonction de ce qu'il en aura compris, de ce sur quoi aura porté son écoute et son attention, et de ce qu'il aura su transposer, avec son histoire, son savoir et ses compétences. À travers la nécessaire recreation, le sujet traduisant transmet donc également sa propre voix, qui s'exprime à travers un ensemble de choix. Cette voix n'est pas seulement à prendre dans un sens métaphorique : pour traduire une chanson, il faut la chanter, mettre la traduction à l'épreuve de sa propre vocalité. On entend Pierre Pascal chanter sa traduction – certes sur commande, celle de Georges Brassens lui-même, qui l'accompagne – dans l'émission télévisée « Georges Brassens au coin du feu » du 12 juin 1957²¹. On entend alors qu'il a la maîtrise de sa traduction comme

²⁰ Au XX^e siècle, si les paroles ne figurent pas sur la pochette du disque, la transcription se fait d'ailleurs selon les soins de l'auditeur ou de l'auditrice. Agustín García Calvo, n'ayant pas accès à toutes les paroles, traduit selon sa propre transcription, ce qui laisse entendre sa façon de percevoir la structure et le sens de la chanson, à travers quelques rares erreurs homophoniques dans certaines traductions, corrigées au fil du temps.

²¹ La mala reputación (canta Pierre Pascal, acompaña Georges Brassens) : <https://www.youtube.com/watch?v=QuIv3CfXYtg>, consulté le 23/06/2025. L'émission est répertoriée par l'INA :

chanson. Quant à Agustín García Calvo, nous avons trace d'un enregistrement personnel dans lequel il chante sa traduction²².

Cette voix chantante, qui reste de l'ordre de l'exploration intime quand le traducteur n'est pas l'interprète officiel de sa propre traduction, est un élément fondamental dans l'acte de traduction. Même inaudible, elle existe en filigrane dans les paroles conçues comme gestes vocaux, puisqu'elle est censée garantir en partie la chantabilité des paroles d'arrivée sur la musique des paroles de départ. Et c'est dans ces paroles traduites que l'interprète fera entendre celle du sujet traduisant.

LE TRADUCTEUR ATTITRÉ OU LES ACCORDS PARFAITS

Les raisons pour lesquelles tel interprète choisit de porter dans sa voix les mots de tel traducteur est une affaire d'opportunité et de rencontre. Dans les deux couples traducteur/interprète que nous étudions ici, qu'elle naisse de l'amitié ou la crée, l'union des voix finit par devenir une évidence²³.

Antonio Selfa découvre les chansons de Georges Brassens au lycée, s'y intéresse de plus près à travers les traductions chantées par Paco Ibáñez, Javier Krahe et Claudina y Alberto Gambino. Il commence alors à traduire lui-même les chansons de Brassens. La découverte des traductions d'Agustín García Calvo est une révélation²⁴. Interprète et traducteur se rencontrent à la fin d'une

https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF86617559/georges-brassens-au-coin-du-feu?rang=1, consulté le 25/06/2025.

²² On trouve l'archive sur le site de la maison d'édition Lucina, fondée par Agustín García Calvo :

<https://editoriallucina.es/es/noticias/ficha/canciones-cantadas-por-agustin-n915>, fichier : [Varios cánticos de Agustín - 2#AguscantandoaBrassens.mp3](#), consulté le 23/06/2025.

²³ Je remercie Louis Lucien Pascal et Antonio Selfa pour la confirmation de la chronologie des rencontres entre les traducteurs et les interprètes dans les cas étudiés ici.

²⁴ Les informations sont données sur le site d'Antonio Selfa, qui me les a confirmées :

<http://antonio-selfa.blogspot.com/search/label/03>, consulté le 26/06/2025. Sa version de *La Mala Reputación* figure sur ce blog, ainsi que la chaîne YouTube à son nom :

conférence : Antonio Selfa livre à Agustín García Calvo une cassette contenant l'interprétation des traductions de ce dernier. Une correspondance commence alors, et Agustín García Calvo tiendra toujours Antonio Selfa informé de ses nouvelles traductions, qu'il lui enverra personnellement. La rencontre est donc fondée sur une appréciation réciproque du travail artistique de l'autre à travers son propre travail. Dès lors, le traducteur a trouvé une voix pour diffuser son travail de traduction-création, et l'interprète a trouvé une matière linguistique que sa musique et son chant pourront traverser, à laquelle il donnera du sens. Ceci est d'autant plus important que les productions des deux parties ont une diffusion restreinte et demeurent confidentielles. La traduction de chanson et la chanson ne sont pas les activités principales d'Agustín García Calvo et d'Antonio Selfa, qui les pratiquent de façon amatrice. Le travail artistique s'alimente alors mutuellement, ce qui permet à chacun d'exprimer sa voix à travers celle de l'autre.

Il existe un décalage temporel entre la traduction d'Agustín García Calvo réalisée sous le régime franquiste, et l'interprétation d'Antonio Selfa, qui chante au début des années 1990. Mais d'une part, la fête nationale évoque encore dans ces années-là les forces armées sur lesquelles plane l'ombre du franquisme ; d'autre part, nous avons vu que la transgression chez ce traducteur s'exprime sur un terrain ludique et un rapport subversif à la langue espagnole. La chanson, politique, n'est pas explicitement située dans un contexte politique. Sa signification change de fait entre les deux époques, celles de la traduction et celle de sa création par Antonio Selfa, mais le décalage n'est pas linguistiquement marqué. Brassens y est toujours bien présent, et même, de façon analogue à sa propre version.

Antonio Selfa marque les effets de rupture produits par l'adaptation en espagnol des fins oxytones. En français, le deuxième vers de la partie D est accentué ainsi :

Sauf les muets

Ça va de soi

Pour obtenir des terminaisons oxytones tout en conservant l'aspect cocasse généré par l'ensemble texte-musique, Agustín García Calvo propose une coupure entre les mots (« *mu-dos* », puis

<https://youtu.be/9ruRW5E72FA?si=Qrv8zNm7H1AULncO>

« *man-cos* » et « *co-jos* »), jouant avec les fins de vers comme le fait Brassens dans d'autres chansons :

Menos los **mu-**
Dos claro **está**

Antonio Selfa met en évidence ce procédé comique qui retarde la compréhension et rehausse la chute, en allongeant le silence vocal entre les deux syllabes (par rapport à ce que fait le traducteur dans son enregistrement personnel).



Audio 1 – Antonio Selfa Couplet 1 Partie D

La distorsion de « *música* » en « *musicá* » est mise en valeur de fait par la musique, mais pas par l'interprétation. Le rythme binaire employé par Antonio Selfa lui permet d'accentuer aussi bien la première que la troisième syllabe. Alors qu'Agustín García Calvo écrit « *musicá* » et prononce dans son enregistrement [musika], au lieu de [musika] imposé par la langue, Antonio Selfa chante [musika], revenant à un compromis entre la langue et la distorsion propre au discours du traducteur.

Le commentaire implicite de la phrase interrogative « *¿Que es catorce de julio hoy?* » (changé par Antonio Selfa en « *¿Que es el doce de octubre hoy?* » conformément à ce qu'autorise le traducteur en note de sa traduction) est relevé par un changement de hauteur par rapport à la musique de départ pour faire correspondre la mélodie avec l'intonation interrogative. Cela facilite la compréhension lors de la réception, l'interrogation n'étant perceptible que par les choix intonatifs. Or la compréhension du caractère intonatif est importante précisément pour comprendre l'ensemble de la structure syntaxique du quatrain, et pour mettre en relief le ton ironique donné à cette interrogation.



Audio 2 – Antonio Selfa Couplet 2 Partie A

Paco Ibáñez, né en 1934 dans la communauté de Valence, a connu deux exils en France, l'un de 5 à 6 ans à la fin de la Guerre civile, son père étant combattant espagnol réfugié en France, le deuxième à 14 ans. Ce deuxième exil durera 20 ans, jusqu'à la première tournée de concerts en Espagne en 1968. Ce sont les chansons de Georges Brassens qui lui font prendre conscience de la dimension universelle et intemporelle de la chanson. Paco Ibáñez met en musique dès 1956 les poètes et poétesses de langue espagnole du XIV^e au XX^e siècle, en particulier les poètes tués ou emprisonnés pendant la Guerre civile et le début de la dictature franquiste (Federico García Lorca, Miguel Hernández) ou contraints à l'exil (Antonio Machado, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Blas de Otero...). La chanson donne du sens à son art, et sa formation classique va contribuer à son identité artistique :

J'ai l'impression qu'avec la chanson je touche les gens, pas « je les touche » mais, je participe avec eux. On va tous... J'ai l'impression que je les appelle à aller ensemble vers un but, vers quelque chose. (Que) en jouant du classique, j'avais l'impression d'être un objet d'admiration, une chose qu'on écoute, qu'on trouve très bien, et qu'après on oublie. Mais que ça [le classique] n'a aucune conséquence directe sur la marche d'un pays ou sur la marche des gens. En ce moment, en tout cas²⁵.

Il y a donc dans son travail artistique en France, où il est rapidement reconnu comme chanteur contestataire, un engagement politique (être le porte-voix d'une Espagne républicaine depuis l'exil) qui passe par une exploration de la langue espagnole à travers son patrimoine poétique (être le porte-voix des poètes) dans une mise en musique empreinte de ses racines (« je suis fondamentalement espagnol²⁶ »). La traduction dans sa langue maternelle de *La Mauvaise Réputation* par Pierre

²⁵ 1967 : Paco Ibáñez, réfugié espagnol en France, Archive INA : <https://www.youtube.com/watch?v=KpUMoKHzuT0>, 6 min 53 s, consulté le 26/06/2025. Nous transcrivons.

²⁶ *Ibid.*, 8'01 consulté le 26/06/2025. Nous transcrivons.

Pascal, un ami qu'il connaît depuis le début des années 1950, rencontre donc, comme les poèmes, sa musique et son chant²⁷.

Paco Ibáñez chante la traduction avec l'éthos qu'on trouve dans ses propres chansons : un caractère grave dont le décalage avec l'humour du texte surprend parfois (par exemple, la poésie satirique de Luís de Góngora, poète du Siècle d'Or espagnol – XVI^e-XVII^e siècle – ne peut être relevée comme telle par un public non hispanophone, l'humour n'étant pas transposé dans l'interprétation vocale et instrumentale). Paco Ibáñez s'accompagne à la guitare. Les paroles en espagnol se fondent dans la musique espagnole, jouée d'après le patrimoine et le parcours politiques, culturels et artistiques d'un chanteur, compositeur et musicien exilé²⁸.

L'amitié préexistait à cette collaboration artistique, et cette évidence pour Paco Ibáñez, de lier Pierre Pascal à la fois à Georges Brassens et à sa propre voix résonne encore dans la présentation qu'il fait de la chanson à 90 ans, 55 ans après la création de *La Mala Reputación* :

Alors on commencera [le concert] par celui que je considère le plus grand troubadour du monde : c'est Georges Brassens [applaudissements] traduit par Pierre Pascal, qui est un professeur d'espagnol et... personne n'a traduit Brassens comme lui. Et voilà. Alors c'est une chance de l'avoir trouvé, c'est lui qui correspond... le Brassens des traducteurs, quoi²⁹.

²⁷ Pierre Pascal a présenté ses traductions à Georges Brassens, avec lequel il est devenu ami ; Paco Ibáñez a également rencontré Georges Brassens.

²⁸ Paco Ibáñez aurait découvert la musique et la guitare grâce aux gitans présents à Perpignan au début de son deuxième exil (voir Mallika Lignon, « La notion de l'exil chez le chanteur engagé Paco Ibáñez. Entre déchirement et création, une voix poétique pour tous ». *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles* 5, 2013/1, 2013, p. 60-78).

²⁹ Paco Ibáñez en concert à Toulouse 2024 :

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JYVuYsqM4VE>, 3min23, consulté le 17/06/2024. Passage retranscrit par nos soins. L'intransitivité du verbe « correspondre » est probablement ici un hispanisme : ce que semble vouloir dire Paco Ibáñez, c'est que Pierre Pascal est le traducteur qui correspond le mieux à Brassens, qui le reflète pour lui le mieux, au point d'induire une

Ainsi, la fidélité à la voix de Brassens se double d'une fidélité à la voix du traducteur, et l'identité du chanteur au moment de la performance est faite d'identifications croisées. L'association des mots de Georges Brassens à travers ceux de Pierre Pascal dans le chant de Paco Ibáñez finit par devenir familière, la familiarité se construisant avec le succès rapide de la chanson. Traduction et interprétation deviennent indissociables, et la chanson finit par être rapidement assimilée dans le patrimoine culturel espagnol³⁰, comme le révèle l'anecdote suivante, racontée par Pierre Pascal lors d'un colloque à Milan en 1991 :

Il y a quelques années, Paco Ibáñez chantait dans une ville d'Espagne, et il chantait du Brassens. À la fin de son tour, un admirateur prévenant vient le voir dans sa loge et lui dit : « Tu sais Paco, j'ignore si tu es au courant, mais, je l'ai entendu à la radio, à Paris il y a un type qui chante tes chansons en français³¹ !

Paco Ibáñez prendra toujours le soin – en dépit du malentendu évoqué – de citer l'ACI de départ et le traducteur, réunissant dans son chant l'empreinte d'une chanson en français, le souvenir de l'acte de traduction et de la voix dans laquelle a pris forme cette traduction, et une chanson devenue espagnole, qu'il fait pleinement sienne et qui est un morceau incontournable de son répertoire³².

RECHANTER UNE TRADUCTION OU LA TEMPORALITÉ D'UN ARPÈGE

L'observation de l'évolution des versions de *La Mala Reputación*, dont Paco Ibáñez est le créateur en tant que premier

analogie : Pierre Pascal serait à la traduction des chansons de Brassens ce que Brassens est à la chanson.

³⁰ Sur ce phénomène de transfert culturel, voir Isabelle Marc, « Brassens en España : un ejemplo de transferencia cultural », *Trans: Revista de Traductología* 17, 2013, p. 139-149.

³¹ Pierre Pascal, art. cit., p. 194.

³² D'autres chansons de Brassens vont devenir des chansons de leurs traducteurs-interprètes, comme *Il Gorilla* (*Le Gorille*) de Fabrizio De André en Italie, ou *La Tormenta* (*L'Orage*) de Javier Krahe en Espagne.

interprète de la traduction, montre que la resémiotisation est fonction du contexte politique, et qu'elle est l'œuvre aussi bien du créateur que du public à l'écoute.

Paco Ibáñez se produit pour la première fois en Espagne en 1968. En décembre a lieu le concert au Teatro de La Comedia de Madrid³³. Il pense alors être un « porte-voix³⁴ » et souhaite aller chanter en Espagne, qu'il n'a pas vu depuis 25 ans. En 1967, l'un de ses amis espagnols est dubitatif et pense que Paco Ibáñez perdra ses illusions : il ne chantera pas pour le « peuple » mais pour une poignée d'intellectuels acquis à la cause de la démocratie³⁵. À Madrid un an plus tard, il chante donc dans l'Espagne franquiste, dans un contexte où les artistes doivent présenter à la censure les chansons qu'ils interpréteront. Pendant *La Mala Reputación*, le public – au sujet duquel nous n'avons pas d'indice sociologique – exulte. Paco Ibáñez, interrompu par les cris et les applaudissements dès qu'il chante le début du deuxième couplet sur la fête nationale, doit demander au public au bout de la troisième session d'applaudissements, après avoir repris trois fois la strophe, d'attendre un peu pour les bravos³⁶. Seuls les trois premiers couplets sont chantés. Paco Ibáñez semble incarner

³³ Le concert est qualifié d'« historique » lors de son édition discographique en France en 2002 : l'album est intitulé *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia (Madrid 1968)*. Le site officiel de Paco Ibáñez indique (nous soulignons) : « En décembre de cette même année, il donne son concert historique au Théâtre de la Comédie de Madrid. La plupart de ses chansons ne sont pas censurées et le concert est retransmis à la radio. En pleine époque franquiste, son répertoire, des poèmes revendicatifs pour la défense des libertés, atteint un large public. Sa voix touche l'Espagne. » :

<http://www.afordetiempo.com/fr/biographie/1966-1969>, consulté le 22/06/2025. Les chansons de Paco Ibáñez seront censurées au début des années 1970.

³⁴ 1967 : Paco Ibáñez, réfugié espagnol en France, Archive INA :

<https://www.youtube.com/watch?v=KpUMoKHzuT0>, 7 min 54 s, consulté le 26/06/2025.

³⁵ *Ibid.*, 8 min 12 s.

³⁶ Paco Ibáñez, *La mala reputación*, album *Le concert historique de Paco Ibáñez au Teatro de la Comedia (Madrid 1968)*, compact disc, France, Emen, 2002. Également : PACO IBÁÑEZ canta a BRASSENS "La mala reputacion" Teatro de la Comedia 1968 :

<https://www.youtube.com/watch?v=seDnxZa8uQM>, à partir de 0 min 44 s, consulté le 22/06/2025. Le public finit par se retenir et au lieu d'applaudir à la fin du premier distique, applaudit à la fin du premier quatrain.

durant ce concert, à ce moment et à cet endroit, la voix d'une Espagne républicaine, la voix de ceux et celles qui n'en n'ont pas ou n'en ont plus.

Un an après à Paris, à L'Olympia, Paco Ibáñez reprend *La Mala Reputación*. Il est acclamé aux cris de « Paco ! Paco ! » dès son entrée sur scène et entre les chansons. Le public, en partie hispanophone, réagit en riant aux tournures de langue dans la traduction (dont « *quiero y no puedo* »), à l'ironie de la chanson, et à sa signification pendant le franquisme. Les rires et les applaudissements apparaissent en fin de couplets (pendant les silences vocaux) ou de quatrain, en réponse au chant, et non en accompagnement comme à Madrid. Alors qu'il traduit pour le public français les autres chansons, il présente ainsi *La Mala Reputación* :

De Georges Brassens, *La Mauvaise Réputation*, *La Mala Reputación*. Elle est traduite par un ami, Pierre Pascal et, à vous je crois que j'ai pas besoin de la traduire en français. [Il commence à jouer une introduction et s'interrompt]. Vous savez, j'ai chanté à Madrid cette chanson, et on m'a interrompu au moins trois ou quatre fois dans un passage bien déterminé. Et, c'est pas ça seulement, je la chante parce que je dois beaucoup à Brassens parce qu'il m'a fait découvrir la véritable chanson, tout ce que... et j'ai senti ce qu'on pouvait vivre en faisant des chansons³⁷.

Le chanteur, en mentionnant avec humour la possibilité d'une traduction inversée qu'il n'effectuera pas, rend explicitement hommage à Georges Brassens et au traducteur Pierre Pascal, mais englobe aussi sa propre performance à Madrid quelques mois plus tôt comme élément signifiant de la chanson, dès lors réactualisée. Le public est ainsi invité à modifier son écoute pour anticiper ce « moment déterminé » et être encore plus attentif à la signification antifranquiste de la chanson. À nouveau, Paco Ibáñez ne chante

³⁷ Paco Ibáñez, *La mala reputación*, album *Paco Ibáñez en el Olympia (Paris)*, France, compact disc, Emen, 1997 [1970]. Paco Ibáñez en el Olympia (1969), piste 16, *La mala reputación* de Georges Brassens : <https://www.youtube.com/watch?v=rFSOX1IEQHE&list=PLJBk2r8DT1dVuR92-PAQPF3OWUpVcPGtR&index=17>, de 0 min 0 s à 0 min 58 s. Nous transcrivons.

pas le dernier couplet tel qu'il avait été écrit par Pierre Pascal, mais reprend à la place le deuxième, celui sur la fête nationale qui avait fait réagir le public madrilène. S'agit-il d'une erreur, d'un lapsus dû au souvenir qu'il vient de conter, ou d'un souhait délibéré, un hommage à ce public qui a pu réagir malgré les risques politiques réels ?

Que peut bien devenir la traduction de Pierre Pascal, toujours chantée par Paco Ibáñez dix ans plus tard, après la mort de Franco et l'avènement de la démocratie ? Que devient la voix de la contestation, de l'urgence, quelle parole porte-t-elle ? Première d'un album paru en 1979³⁸, la chanson est enregistrée en studio parmi dix traductions de Brassens par Pierre Pascal. Elle a nettement changé par rapport aux deux versions en concert précédemment citées, où la voix et le jeu de guitare avaient une nervosité relevant de l'urgence. La fin du franquisme signe un renouveau qui est aussi la fin de la reconnaissance d'une génération de chanteurs et chanteuses contestataires. En 1979, Paco Ibáñez a écrit une introduction, le tempo (118 bpm) est plus lent qu'au Teatro de la Comedia (132 bpm) et que celui de la version de Brassens (124 bpm), le timbre de la voix est celui d'un homme plus mûr. Cette version pourrait apparaître comme un rappel nostalgique de ce que fut l'apport de la chanson de Pierre Pascal et Paco Ibáñez dans le paysage espagnol des années 1960-1970, de ce que fut sa réception, de ce que furent la censure, le courage et la nécessité de chanter. Enregistrée au moment de la Transition démocratique, elle est un rappel, un souvenir, un rejeu de l'identité de Paco Ibáñez comme jeune chanteur qui a porté dans sa voix la voix des opposants et opposantes au franquisme. En actualisant cette identité passée, elle la consacre comme appartenant à un temps (presque) révolu. Ainsi la voix du chanteur déclare-t-elle sa nouvelle identité, celle d'un chanteur qui rend hommage dans sa langue à Brassens, et qui se promet aussi (et à 90 ans il semble avoir tenu sa promesse) de continuer à veiller à son engagement libertaire, et à mettre en voix et en musique les poètes et poétesses de langue espagnole. *La Mauvaise Réputation* est assez intemporelle

³⁸ Paco Ibáñez, *La mala reputación*, album *Paco Ibáñez canta Brassens*, compact disc, Espagne, PDI, 1996 [1979]. Également disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=gosi6_vR6eE

pour continuer à parler d'anticonformisme. C'est comme si elle revenait à sa signification initiale, mais après en avoir traversé une autre, celle d'une révolte contre l'Espagne franquiste de la part d'un exilé. Cette nouvelle version de 1979 est donc aussi chargée d'une histoire que n'avait pas celle de Brassens.

LA REPRISE D'UNE CHANSON TRADUITE OU LES ACCORDS ENCHAÎNÉS

En 1988, la version de Paco Ibáñez est reprise par un groupe de rock espagnol, Loquillo y Los Trogloditas³⁹. Dans la version en public⁴⁰, ce dernier accompagne le groupe en chantant par cœur toute la chanson, et il est permis de supposer que, de même que, dans nos souvenirs, les fans de Sinsemilla qui découvraient et chantaient en 1998 leur reprise en reggae de *La Mauvaise Réputation* ne connaissaient pas nécessairement la version de Georges Brassens, le public de Loquillo ne connaissait pas forcément la version de Paco Ibáñez. Loquillo affirme 30 ans plus tard avoir voulu interpréter Brassens : il dit qu'en tant que Barcelonais, il a reçu les influences de la chanson française, qu'il voulait croiser avec les influences chez lui de Johnny Cash⁴¹. Il chante donc une chanson de Brassens, mais reprend en fait une chanson de Paco Ibáñez, qui, nous l'avons vue, existe alors comme chanson espagnole indépendamment de son modèle original⁴². Ceci nous amène à poser comme spécifique le phénomène de la traduction

³⁹ Loquillo Y Los Trogloditas, *La mala reputación*, album *Morir en Primavera*, vinyle, Espagne, Hispavox, 1988. Sur YouTube :

<https://www.youtube.com/watch?v=4XY6HH0iG5g>, consulté le 22/06/2025.

⁴⁰ Loquillo Y Los Trogloditas, *La mala reputación*, album *¡A Por Ellos...! Que Son Pocas Y Cobardes*, compact disc, Espagne, EMI, 1989. Également disponible sur Youtube :

https://www.youtube.com/watch?v=usnDVAXx_8Y&list=RDusnDVAXx_8Y&start_radio=1, consulté le 22/06/2025.

⁴¹ ¿Dónde estabas tú en el 94? – Entrevista EXCLUSIVA a LOQUILLO :

<https://www.youtube.com/watch?v=vUVE3AMjJTA>, 1'10-4min08, consulté le 22/06/2025.

⁴² En outre, en dépit des citations de Paco Ibáñez lors de ses concerts, peu de personnes savent qu'il n'est pas l'auteur des traductions.

comme reprise. Si la reprise peut être une forme de traduction⁴³, la traduction est-elle une simple forme de reprise, comme le suggèrent Christophe Khim⁴⁴ et Julie Mansion-Vaquié⁴⁵ dans leurs articles ? En effet, la reprise est la mise en jeu « des rapports d'un antécédent à son actualisation⁴⁶ », elle implique répétition et distanciation, il est certain que sur le plan de l'exécution « ce déplacement et cette relocalisation p[euve]nt aller jusqu'à la traduction des paroles d'une chanson dans une autre langue⁴⁷ » ; la reprise d'une traduction nous montre qu'il y a cependant dans la traduction une dimension supplémentaire, qui fait qu'elle n'est pas simple reprise : sa création n'est pas due seulement à une nécessité artistique, mais également à une nécessité d'intelligibilité, qui crée à elle seule les conditions de la recréation. Au contraire de la reprise, il y a peut-être à la base de la traduction un mythe de la fidélité et un rêve d'identité, dont la désillusion se résorbe dans le processus créatif qui, dans un second temps, rend nécessaire l'altérité et la subjectivation.

La Mala Reputación, entendue après l'avènement de la démocratie dans une autre voix que celle de Paco Ibáñez, cesse alors d'être une chanson d'opposition au régime et devient « l'expression d'une rébellion générationnelle, plus centrée sur les aspects individuels et esthétiques que politiques », une chanson de « revendication existentielle⁴⁸ », d'où – et par – sa reprise dans le genre rock. Dans la version en public, il revendique d'ailleurs une forme de transgression par sa musique puisqu'il modifie deux vers (non chantés dans la version studio) :

⁴³ « La transposition est également une opération de traduction, qui réalise le passage d'un registre et d'un code dans un autre par l'écriture », Christophe Khim, « Typologie de la reprise », *Volume !*, 7-1, 2010, p. 28.

⁴⁴ Christophe Khim, art. cit., p. 21-38.

⁴⁵ Julie Mansion-Vaquié, « *La Mauvaise Réputation* à travers le monde et les époques », dans Perle Abbrugiati *et al.* (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, 2019, p. 215-232. L'autrice fait une étude comparative de différentes reprises de la chanson de Brassens, parmi lesquelles celle de Paco Ibáñez en 1979.

⁴⁶ Christophe Khim, art. cit., p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ « la expresión de una rebeldía generacional, más centrada en los aspectos individuales y estéticos que políticos », « como reivindicación existencial » Isabelle Marc, art. cit., p. 147. Nous traduisons.

Yo no pienso pues armar ningún lío (Je ne pense
 donc pas chercher les ennuis)
 Con que no va a Roma el camino mío (Simplement
 parce que mon chemin ne mène pas à Rome)

devient :

Yo no pienso pues armar ningún ruido (Je ne
 pense donc pas faire de bruit)
 Con que no va a la zarzuela el camino mío
 (Simplement parce que mon chemin ne mène pas à
 la zarzuela)

Loquillo a beau vouloir interpréter Brassens de façon subversive, c'est le patrimoine musical traditionnel espagnol qu'il oppose au rock (la zarzuela, genre théâtral lyrique espagnol). En outre, le premier quatrain (A) de cette dernière strophe est uniquement interprété musicalement, toute mention à la peine de mort disparaît donc de la chanson, qui, malgré sa transposition dans un genre correspondant à une rupture générationnelle en 1988-1989, comporte un discours bien adouci par rapport à l'original (aux originaux).

Il est intéressant d'entendre que la distanciation par rapport à ce que nous considérons comme l'original, la chanson de Paco Ibáñez, désaxe une partie de la structure qui servait de contrainte à Pierre Pascal – et donc de base à la recreation. En effet, le nombre de syllabes-notes chantées par vers est quelquefois modifié, soit par négation de la synalèphe (en sachant que l'emploi de la synalèphe est plus naturel et plus fréquent dans le discours parlé que sa négation) : « *Haga lo que haga **a** es igual* » (8 syllabes) – Audio 3 – devient « *Haga lo que haga / es igual* » (9 syllabes) – Audio 4 –, soit par ajout de syllabe, ce qui modifie le schéma rythmique du vers : « *Todos tras de mí a correr* » (8 syllabes) devient « *Todos detrás de mí a correr* » (9 syllabes) – Audio 5.



Audio 3 – Paco Ibanez 1979 Couplet 1 Partie A



Audio 4 – Loquillo live Couplet 1 Partie A



Audio 5 – Loquillo live Couplet 3 Partie D

Il y a donc des choix interprétatifs en phase avec une volonté de déstructuration dans l'appropriation par le rock, qui touchent moins les reliquats des voix de Brassens et celle de Paco Ibáñez, pris comme modèles, que la voix du traducteur qui s'était subjectivée dans la résolution, justement, de la contrainte rythmique lors du passage d'une langue à l'autre.

NACHA GUEVARA OU LA TRADUCTION COMME CONTRECHANT

Nous avons parlé jusqu'ici de recherche de concordance entre les voix du traducteur et de l'interprète, qui charrient avec elles des voix précédentes, se répondent parfois à elles-mêmes et trouvent de nouveaux échos selon le contexte d'actualisation. Mais nous allons opposer maintenant à cela un cas où le sujet traduisant est également l'interprète.

Nacha Guevara est à notre connaissance la seule femme à avoir traduit Georges Brassens en langue espagnole⁴⁹. Chanteuse et actrice argentine née en 1940, elle se produit durant la dictature militaire de la Révolution argentine. Elle connaît la censure et les fermetures de lieux de culture. Sa version, enregistrée en 1970, est donc contemporaine des premières interprétations de Pierre Pascal par Paco Ibáñez ; elle rencontre ce dernier en Argentine lorsque lui-même était empêché de se produire en Espagne⁵⁰. Menacée de mort par le groupe terroriste Triple A, elle s'exile de 1974 à 1984.

⁴⁹ Nacha Guevara, *La Mala Reputación*, album *La Cosa*, Music Hall, 60.367, Argentine, 1970. Cette version est écoutable ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=69Oq59mcwFE>, consulté le 19 juin 2025.

⁵⁰ La censure, qui venait d'on ne sait où, leur a interdit d'enregistrer ensemble : « Vos sabes que cuando más censura hay menos se nota; todo es muy sutil, nunca te enteras de dónde vino la orden. Me borraron de Canal 7, de hacer un tape con Paco Ibáñez mientras él pudo estar; me negaron salas... » (« Tu sais que plus il y a de censure, moins on la remarque ; tout est très subtil, tu ne sais jamais d'où vient l'ordre. On m'a effacée de Canal 7, on m'a empêchée

Dans la traduction de Nacha Guevara, la métrique, la prosodie musicale, la rime, la création d'images ne reflètent pas une attention portée aux contraintes structurelles et poétiques.

Yo sé bien que en la población
Tengo muy mala reputación
Que me mueva o no me mueva
Igual dicen que soy inquieta
Aunque no molesto a las personas
Si elijo un camino y lo sigo sola
¡Ay!, por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Todo el país de mí habla mal
Menos los mudos, claro está

El día de la bandera
Prefiero dormir la siesta
A la marcha que marca el paso
En realidad no le hago caso
Aunque no molesto a las personas
Si nada me importa el tambor que redobla
Ay!, por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Todos me apuntan con este dedo
Menos los mancos, que lo perdieron

Cuando me topo con un ladrón
Perseguido por un cabrón
Le pongo el pie, por qué negarlo
Así el vigilante pasa de largo
Aunque no molesto a las personas
Si dejo escapar al que roba amapolas
Ay!, por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Por qué no quiere la gente
Que una sea diferente

d'enregistrer avec Paco Ibáñez quand il a pu venir ; on m'a refusé des salles... »), interview à la revue *Siete días*, 10 février 1974 :

<https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/argentina-nacha-guevara-actriz-cantante.htm>, consulté le 19/06/2025.

Y todos vienen a patearme
Menos los rengos, porque se caen

No hace falta ser Horangel
Para mi suerte conocer
Una alegre mañana vendrán,
La sogá al cuello me pondrán
Aunque no molesto a las personas
Si elijo caminos que no van a Roma
Ay!, por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Por qué no quiere la gente
Que una sea diferente
Todos vendrán a verme colgada
Menos los ciegos, que no ven nada

Seules cinq paires de vers conservent la finale oxytone (accent sur la dernière syllabe) d'origine (*población* : *reputación*, *mal* : *está*, *ladrón* : *cabrón*, *Horangel* : *conocer*, *vendrán* : *pondrán*). Les autres vers oxytons sont traduits par des vers paroxytons, ce qui induit l'ajout d'une note correspondant à la syllabe posttonique. En outre le nombre de syllabes par vers est approximatif, jusqu'à plus ou moins trois par rapport à la chanson de départ. La place des accents ne correspond pas non plus à ceux de la chanson d'origine. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, l'octosyllabe oxyton accentué sur les 4^e, 6^e et 8^e syllabes « *Le cul-terreux s' r'trouve par terre* » est-il traduit par un vers paroxyton de 11 syllabes (10 syllabes métriques et une syllabe posttonique supplémentaire) accentuées sur les 2^e, 5^e, 7^e et 10^e syllabes : « *Así el vigilante pasa de largo* ».

C'est l'interprétation qui prend en charge le décalage entre les deux versions. La ligne de chant est modifiée en vertu de cet ajustement et de la dramatisation de la situation contée, ce qui se traduit par un aplanissement de la mélodie sur les parties A et C, jusqu'au *recto tono*, qui s'approche quelquefois d'un parlé-chanté – Audio 6. Quant aux fins de strophes (chute de la partie D), elles sont caractérisées par un jeu intonatif très marqué, à la limite du rire moqueur, qui explicite en la théâtralisant la distance ironique – Audio 7.



Audio 6 – Nacha Guevara Couplet 2 Partie A



Audio 7 – Nacha Guevara Couplet 3 Partie D

Les vers devenus paroxytons permettent la position à la rime d'adjectifs qui rendent saillante la féminisation de la chanson (« *inquieta* », « *sola* », « *colgada* »). En outre, à l'intérieur du refrain le « *on* » est féminisé en « *una*⁵¹ ». Le remplacement du personnage masculin par un personnage féminin accentue le processus de marginalisation opéré par Brassens : dans une posture anarchiste équivalente – avec une indolence marquée par un léger relâchement articulatoire et les changements de rythme de la traduction de Nacha Guevara, notamment dans le passage sur les marches militaires –, lequel des deux personnages s'affranchit le plus de la norme, lequel des deux risque le plus gros ? Ne serait-ce pas ce passage du masculin au féminin, assumé dans un contexte de dictature, qui fait dire à Nacha Guevara dans le 2^e vers « *Tengo muy mala reputación* » (« J'ai très mauvaise réputation ») alors qu'aucune contrainte rythmique ne nécessite l'ajout de « *muy* » (« très »), bien au contraire ? Alors que la chanson repose sur un système de rime généralement assonant et assez flottant, les deux derniers vers riment de façon précisément consonante :

Todos vendrán a verme colgada
Menos los ciegos, que no ven nada

La féminisation de « *colgada* », dans le vers qui traduit « *Tout l' monde viendra me voir pendu* » est éloquent. « *Colgada* » concerne les objets « *accrochés* » ; « *ahorcada*⁵² » aurait été préféré pour « pendre un être humain ». Ainsi réifié dans la pendoison, le corps féminin est anéanti dans sa rime avec « *nada* » (« rien » : « Sauf les aveugles, qui

⁵¹ Le pronom indéfini « uno, una » s'emploie « s'il s'agit d'un je déguisé où le locuteur ne prend pas en charge explicitement son propos » (Stéphane Pagès, *Grammaire expliquée de l'espagnol. Éléments d'analyse grammaticale pour l'épreuve de traduction*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 144). Une instance d'énonciation féminine peut utiliser « una », ou conserver la forme « uno » « pour situer [l'] action à un niveau plus général » (Jean-Marc Bedel, *Nouvelle grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF/Humensis, 2017, p. 635).

⁵² Le mot n'aurait pas posé de différence métrique car sa voyelle initiale aurait été coarticulée avec la finale du mot précédent (« verme ahorcada »).

ne voient rien » ou « Sauf les aveugles, car ils ne voient rien », selon l'interprétation que l'on peut faire de « que », ici ambigu). Nacha Guevara ralentit l'avant-dernier vers, et allonge les deux dernières syllabes de « *colgada* », emphasiant ainsi l'adjectif féminin, avant d'entamer la chute – Audio 8.



Audio 8 – Nacha Guevara Couplet 4 Partie D

Alors que la question ne se pose pas pour les traducteurs et les interprètes masculins de Brassens, Nacha Guevara est contrainte d'opérer le choix ou non de la féminisation, et de l'adéquation ou non du personnage de la chanson avec la voix qui la chante. Cela met en évidence l'ambiguïté entre les instances de la chanson⁵³.

La traduction du texte avec la musique semble ainsi se faire selon une technique et des conditions de travail différentes de celles de Pierre Pascal et d'Agustín García Calvo. D'une part, même si cette version est audible sur disque, la re-mise en mots semble s'effectuer dans une projection directe à la scène, où la théâtralité prend en charge la situation contée et l'expression de la nonchalance. D'autre part, il se dégage de cette projection une spontanéité langagière – évidemment relative : la traduction semble se rapprocher davantage d'un travail d'expression scénique que de

⁵³ Pour Stéphane Hirschi, il s'agit de « la posture de l'imposture » qui joue de l'ambiguïté entre la personne privée, le chanteur et le canteur (le *je* de la chanson) : Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes / Paris : les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 45 sq. Catherine Rudent différencie aussi « trois instances dans la performance d'un chanteur ou d'une chanteuse : ce qui relève d'un personnage intérieur à la chanson, du personnage général de l'artiste en train de performer (sa persona), enfin de sa personne (hors scène) » : Catherine Rudent, « Oublier The grain of the voice : étudier la voix dans les chansons », *Volume !* [en ligne] 16-2, 17-1, 2020, p. 19. Philip Tagg emploie l'expression métaphorique « costume vocal » pour désigner le fait que la *persona*, qui désigne étymologiquement le masque de théâtre et le personnage qui le porte, est construite à partir de patterns vocaux socialement intégrés : Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, Larchmont, The Mass Media Music Scholars' Press, 2013, p. 360.

la recherche de résolution des contraintes linguistiques⁵⁴. Le réajustement prosodique qu'imposent les déséquilibres par rapport à la chanson de Brassens est probablement anticipé lors de la traduction par l'expérience du chant et de la scène, en vue de la transmission du sens de la chanson, quasiment de façon intermodale. C'est-à-dire que, si la traduction de Nacha Guevara est difficile à chanter instinctivement pour qui la lit sur l'air de la chanson de Brassens, son interprétation prend complètement en charge le décalage : Nacha Guevara semble bien traduire les paroles en pensant conjointement la musique et la performance. Elle resémantise *La Mauvaise Réputation* en fonction d'un vouloir-dire qui lui est propre dans le contexte social et politique et dans l'espace de création dans lesquels elle traduit et chante. La chanson n'est plus saisie à travers un travail poétique qui émerge avec la contrainte et fait valoir Brassens. Au contraire, il y a une *débridation* de la contrainte, qui est performative au sens où la liberté proférée dans la chanson est mise en acte et en scène dans la traduction même, et dans la performance immédiatement liée à la traduction.

CONCLUSION

Les *Mala Reputación* citées sont des chansons de la censure et de l'exil dans leurs premières versions. Dans le contexte des années 1950 à 1970, en Espagne et en Argentine, elles sont immédiatement associées à une situation politique particulière : le passage d'une langue à l'autre draine aussi un vécu historique, social et politique dans un temps donné pour la communauté linguistique à laquelle la traduction est destinée. La chanson d'arrivée se charge d'un sens que n'avait pas la chanson de Georges Brassens. Paradoxalement, en devenant le projet de ceux et celles qu'on veut faire taire, chaque *Mala Reputación* est composée de voix plurielles. Voix de Georges Brassens, voix du traducteur ou de la traductrice, voix de l'interprète : celles-ci

⁵⁴ Faut-il ajouter qu'à l'urgence de la scène s'ajoute l'urgence de « faire bouillir la marmite » (« hay que parar la olla », interview à la revue *Siete días* du 10 février 1974, déjà citée) puisque, depuis les débuts de sa carrière, Nacha Guevara, grande travailleuse, élève aussi seule ses enfants, ce qui rend aussi urgente et nécessaire la féminisation de la chanson ?

s'expriment à la fois dans leur singularité mais aussi dans des relations d'identification croisées. Elles se répondent à travers les frontières et dialoguent dans le temps. Recréations et reprises lient passé, présent et futur : les processus de transformation passés indiquent la possibilité de ceux à venir, chaque version de *La Mala Reputación* pouvant potentiellement former de nouveaux points de départ pour de nouvelles œuvres, ou être traduite à son tour. Les *Mala Reputación*, chansons espagnoles ou argentines, coexistent aussi comme la mise en réseau de voix parallèles, dont les différences et les consonances font émerger l'altérité et les accords entre les sujets.