

Enjeux et stratégies de la traduction chantée : *Notre Dame de Paris*

Giulia D'ANDREA (Lecce)¹

Summary

More than 25 years after the premiere of *Notre Dame de Paris* (Plamondon/Coccianté 1998), we examine this mass phenomenon, which continues to enjoy international success, at least in part, as a result of translation. Focusing on the Italian adaptation by Pasquale Panella (2002), we analyze the translational strategies employed to create a singable version in Italian. This study highlights the gap between a purely linguistic analysis of the lyrics and an integrated analysis that considers the interplay between music and language, and which necessitates specific translatorial attention.

Introduction

Dans le présent article, nous réfléchissons aux enjeux majeurs de la traduction chantée, considérée comme lieu privilégié de l'interaction entre la langue et la musique ; plus précisément, nous nous intéressons à la chanson et aux stratégies traductives spécifiques adoptées pour atteindre la *chantabilité*, concept ne faisant toutefois pas l'unanimité chez les chercheurs (cf., entre autres, Apter/Hermann 2016 ; Low 2017 ; Pruvost 2017). Les tentatives de définir ce concept se heurtent en grande partie à l'interface langue/musique : pour qu'une traduction de chanson soit chantable, il faut évidemment que les choix traductifs soient compatibles avec la musique de départ, ce qui ne se réduit pas forcément à un simple décompte de syllabes. En outre, il ne faut pas ignorer que les problèmes et les stratégies de traduction varient d'un binôme linguistique à l'autre.²

Pour présenter notre objet d'étude, nous nous appuyons sur des exemples tirés de la comédie musicale *Notre Dame de Paris* (1998, dorénavant *NDP*), paroles de Luc Plamondon et musique de Richard Coccianté, et de sa version italienne homonyme, signée Pasquale Panella (2002). Plus de 25 ans après la création de ce spectacle musical, nous porterons un regard scientifique sur ce véritable phénomène de masse, qui continue de remporter un succès international entre autres grâce à ses versions dans de nombreuses langues, dont l'anglais (2000), l'espagnol (2001), le russe (2002), le coréen (2007), le flamand (2010) et le polonais (2016).³

À propos du corpus, notre choix d'une comédie musicale pour étudier la traduction de la chanson du français en italien se justifie ainsi : il est bien connu que la chanson est un des genres où la créativité du traducteur se révèle de la manière la plus marquée, au point que dans bien des cas il est habituel de parler d'*adaptation*. La marge de créativité d'un traducteur de chansons tout court est donc bien plus ample que celle d'un traducteur de chansons tirées d'une comédie musicale : du fait de la contrainte dramaturgique, ce dernier est soumis à une forme de « liberté conditionnelle ». Voilà pourquoi, bien que les auteurs de *NDP* ne parlent pas de *traduction* mais de *version* italienne, nous croyons qu'une approche traductologique pour cette œuvre est non seulement possible mais aussi souhaitable. En outre, l'absence presque totale de dialogues parlés fait que dans *NDP* les chansons se succèdent directement les unes aux autres, ce qui nous permet de considérer cette œuvre comme une suite de chansons et, par conséquent, de nous inspirer des études sur la chanson menées en sémiologie (Calvet 1981, 1994, 1995) et en traductologie (Conenna 1987, 2000 ; D'Andrea 2020b, 2023).

Cet article s'articule en trois parties : après avoir évoqué certaines spécificités des textes chantés, nous réfléchirons à leurs implications traductologiques afin d'esquisser une approche méthodologique de la traduction chantée. Dans la troisième partie, des exemples tirés de *NDP* nous permettront d'illustrer deux stratégies possibles en matière de traduction chantée.

Spécificités des textes chantés

On sait que le chant est un objet multisémiotique relevant à la fois du langage musical et du langage verbal. Quant à la *chanson*, ce mot passe-partout a reçu de nombreuses tentatives de définition en fonction des différents genres auxquels il renvoie ou des multiples domaines disciplinaires envisagés (cf. De Surmont 2010). Par exemple, dans le cadre de la linguistique générative, François Dell (2003, 515) a parlé d'« un objet composite qui résulte de la mise en correspondance entre un objet linguistique, le texte, et un objet musical, l'air ». Or, cette définition ne tient pas compte d'un troisième élément, aussi essentiel que les autres, à savoir l'interprétation : un chant n'existerait pas sans une voix qui l'interprète.

Le modèle de Louis-Jean Calvet (1981)

Dans une perspective sémiologique, il serait intéressant de réfléchir aux multiples effets de sens qui dérivent de ces composantes et de leur combinaison. On doit à Louis-Jean Calvet le mérite d'avoir réfléchi en précurseur au statut sémiologique de l'objet *chanson* et d'avoir ainsi posé les jalons de la moderne *cantologie* (Hirschi 1995). Dans son étude pionnière sur le sujet, Calvet (1981, 34s) distingue trois degrés d'analyse de la chanson : la *chanson écrite*, la *chanson chantée* et la *chanson reçue*. Pour expliquer le lien entre les deux premiers niveaux, il dresse le parallèle suivant : de même que la phonologie étudie le système abstrait des sons d'une langue et que la phonétique s'intéresse à leur prononciation réelle, la *chanson écrite* se

réfère aux rapports théoriques entre les mots et les notes, alors que la *chanson chantée* porte sur les diverses interprétations qu'en donnent les chanteurs. Quant au troisième niveau, celui de la *chanson reçue*, il s'appuie sur la réception d'un public, en direct ou via un enregistrement, car les effets de sens perçus par les auditeurs peuvent différer des intentions des interprètes.

Réalisation médiale des textes chantés

Même si la réception d'un texte chanté passe par le code phonique de la langue, la langue chantée peut être transmise aussi bien par le code phonique que par le code graphique (dans la partition).

Nous avons montré ailleurs (D'Andrea 2016) qu'il est enfin un troisième niveau de représentation, celui du livret : il s'agit par définition d'une source partielle non seulement à cause de l'absence de tout repère temporel, mais aussi pour le manque de systématisme dans la transcription des reduplications de vers. Malgré ses limites inhérentes, le livret présente aussi des avantages par rapport à la partition, car il contient la totalité du texte et non seulement le premier ou le deuxième couplet. Le terme *partition* est ici à comprendre au double sens de « notation sur la portée musicale » et de « chanson écrite », à savoir la structure abstraite du chant. Cette dernière est l'invariant sémiologique dont les variantes correspondent aux diverses interprétations relevant de la « chanson chantée » (Calvet 1995).

Les paroles de chant sont généralement écrites et organisées selon une division en vers qui n'est pas sans rappeler celle de la poésie de tradition littéraire. Néanmoins, une analyse purement métrique des paroles de chant ne représente qu'une étape provisoire avant celle de leur mise en musique.

Paroles pour musique vs paroles en musique

Afin de présenter brièvement les notions de base pour l'analyse des vers français, nous ferons appel au modèle élaboré par Benoît de Cornulier (1999a), en le simplifiant pour les besoins de notre propos.

Une fois repérée la *tonique* d'une expression (suite de mots), à savoir sa dernière voyelle masculine (DVM), on peut appeler *anatonique* « sa partie non-post-tonique » et *catatonique* « sa partie non prétonique » (Cornulier 1999a, s.v. *anatonique* et *catatonique*). Autrement dit, la tonique se trouve à l'intersection de deux formes, anatonique et catatonique. Un des principaux atouts de la méthode de Cornulier consiste à avoir identifié la pertinence cognitive de la DVM pour l'identification du mètre, de la rime et de la *cadence* (rythme catatonique) des vers. Ainsi, dans les vers de La Fontaine « Maître Corbeau, sur un arbre perché, / Tenait en son bec un fromage » (*Le corbeau et le renard*, vv. 1-2), on a :

v. 1

DVM : / e /

Forme anatonique : / mɛtRəkɔRbosyRœ̃naRbRəpɛRʃe /

Forme catatonique : / e /

v. 2

DVM : / a /

Forme anatonique : / tənɛtã̃sɔ̃bəkœ̃fRɔ̃ma /

Forme catatonique : / aʒə /

La forme anatonique d'un vers est le domaine du *mètre* : dans le cas d'espèce, le nombre des voyelles métriques des vers ci-dessus permet d'affirmer qu'il s'agit d'un décasyllabe (v. 1), suivi d'un octosyllabe (v. 2). Quant à la forme catatonique, en tant que séquence des phonèmes catatoniques, elle permet de reconnaître la *rime* (éventuelle) comme similitude de formes catatoniques, et d'identifier la *cadence* du vers, traditionnellement dite *féminine* ou *masculine* selon qu'elle inclut deux voyelles ou une seule (la tonique). Ainsi le vers 1 terminé en / e / est masculin alors que le vers 2 terminé en / aʒə / est féminin.

Or, ces notions de métrique littéraire risquent de ne pas être pertinentes pour la traduction chantée, car la superposition des paramètres musicaux entraîne que les vers, une fois chantés, acquièrent des propriétés relevant de l'interface langue/musique. Parmi ces paramètres, le rythme joue un rôle de premier plan, comme le montre l'exemple suivant, tiré de Cornulier (1999a, s.v. *cadence*) : « dans le chant de la *Marseillaise*, l'expression *Allons, enfants de la Patri-i-e*, présente, compte tenu du mélisme [i i] sur le phonème / i /, un rythme catatonique [...] de longueur 3, si on tient compte seulement des attaques des voyelles ».

Comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, ce genre de décalages entre l'analyse de la seule métrique linguistique des *vers* (paroles *pour* musique) et une analyse prenant en compte les *vers chantés* (paroles *en* musique) n'est pas sans importance pour la traduction chantée.

Esquisse d'une approche méthodologique de la traduction chantée

Il convient maintenant de réfléchir aux implications traductologiques des spécificités décrites ci-dessus, pour essayer d'esquisser quelques principes méthodologiques qui pourraient se révéler utiles dans l'étude des textes chantés. D'abord, nous nous interrogerons sur le texte de départ : à quel niveau convient-il de situer l'analyse traductologique et quels sont les supports les plus appropriés à nos objectifs ? Ensuite, nous nous pencherons sur la question des unités pertinentes pour une étude traductologique de la chanson et sur l'alignement des « vers parallèles ». Enfin, nous illustrerons des exemples de traduction chantée français-italien significatifs quant à l'interface langue-musique.

Quel texte de départ ?

Puisque nous considérons la traduction chantée comme impliquant la mise en texte d'une musique donnée, pour établir le texte de départ, nous devons tenir compte non seulement des paroles des chansons étudiées mais aussi de leur musique. Autrement dit, vu la multisémioticité du chant, la prise en compte de la « chanson écrite » au sens de Calvet (1995) nous permettra de surmonter les limites inhérentes aux paroles de chant tout en gardant une marge de stabilité que la « chanson chantée » n'a pas. Donc, pour que notre analyse ne soit pas influencée par les oscillations interprétatives de la voix chantée, nous tiendrons compte principalement de la notation conventionnelle véhiculée par la partition (Plamondon/Cocciante 2000), qui est une représentation graphique de la structure abstraite du chant. Nous nous appuierons également sur les paroles telles qu'elles sont imprimées dans le livret d'accompagnement du DVD (Plamondon/Cocciante 1999), car leur division en *vers*⁴ est pertinente pour l'analyse de la traduction chantée.

Quelles unités d'analyse de la traduction chantée ?

En traduction poétique, le vers-à-vers est depuis longtemps un critère discutable (il est même condamné par Dolet 1540) ; qu'en est-il dans la traduction chantée ? Sur ce point, il est possible de faire appel à la notion d'*unité de traduction*, largement développée en traductologie. Nous avons montré ailleurs que dans une chanson traduite, le rôle d'unités de sens pertinentes est plutôt joué par la strophe, voire par le texte entier, que par le segment de texte appelé *vers* (D'Andrea 2020a). En revanche, du point de vue de la chantabilité, il paraît utile de se référer à des unités moins étendues et, dans cette perspective, la notion de *vers* semble convenir aussi bien au traducteur qui travaille par fragments qu'au traductologue voulant décomposer son objet d'étude.

Dans cette étude comparative de la comédie musicale *NDP* et de sa version italienne, nous tiendrons compte des vers parallèles que nous avons établis en mettant en regard les paroles du livret de départ et celles des chansons traduites, comme dans l'exemple suivant, tiré de « Ces diamants-là » (vv. 15-18) :

fr. :	<i>Celui que mon cœur aime</i>	it. :	<i>Tu cavaliere io</i>
	<i>Est un beau chevalier</i>		<i>Ti chiamo amore mio</i>
	<i>Qui ne sait pas lui-même</i>		<i>E ti amerò di più</i>
	<i>Combien je peux l'aimer</i>		<i>Di quanto credi tu</i>

Puisque l'alignement des vers parallèles se fonde principalement sur des critères musicaux, il peut arriver que la frontière du vers d'arrivée ne coïncide pas avec une frontière de mot, comme dans les vv. 1 à 7 de la même chanson :

fr. :	<i>Mes quatorze printemps</i>	it. :	<i>La vita che ho davan-</i>
	<i>Sont à toi</i>		<i>ti è per te</i>
	<i>Ce collier de diamants</i>		<i>La fede di diaman-</i>
	<i>Est pour moi</i>		<i>ti è per me</i>
	<i>Les mots de tes serments</i>		<i>Se menti i giuramen-</i>
	<i>Si tu mens</i>		<i>ti che fai</i>
	<i>Je n'y croirai pas</i>		<i>Non mi tenterai</i>

Dans des cas comme celui-ci, nous avons opté pour la mise à la ligne de la syllabe post-tonique des vers italiens, dont la valeur rythmique peut contribuer plutôt au rythme anatonique du vers suivant. Dans d'autres cas, la modification des alinéas métriques concerne le livret de départ : lorsque nous avons réuni dans un seul vers deux vers français, une barre oblique indique la division en vers du livret original :

fr. :	<i>Ô Lucifer ! / Oh ! laisse-moi rien qu'une fois</i>
it. :	<i>O Notre-Dame, per una volta io vorrei</i>

Comme on peut le deviner, la comparaison des vers ainsi alignés, même quand ils ne sont pas la traduction l'un de l'autre, nous permet de décrire quelques procédés de l'art de la traduction chantée.

Traduire les paroles chantées

Après avoir montré une manière possible d'établir des vers parallèles, nous nous focaliserons ici sur certains cas de traduction chantée significatifs du point de vue de l'interface langue/musique. Prenons, par exemple, les vers suivants :

Déchiré

Je suis un homme partagé (« Déchiré », vv. 1-2)

Au vu du formatage graphique, il s'agit ici de deux vers de cadence masculine rimant en [e].

Néanmoins, si la tonique grammaticale du vers 1 (distinguée ici en gras) tombe sur un temps fort, il n'en est pas de même pour le vers 2, car sa voyelle grammaticalement tonique tombe sur un temps plus faible.

Pour représenter ce phénomène, nous nous inspirons d'une notation utilisée par Benoît de Cornulier (1999b) pour des formules et comptines. Dans le schéma ci-dessous, les astérisques (chacun notant une attaque de voyelle⁵) et les tirets (chacun marquant un instant métriquement pertinent) correspondent à une série isochrone d'instantanés séparés par des durées égales⁶.

Ce schéma permet de voir plus clairement que la tonique grammaticale des vv. 1 et 2 tombe sur des instants chrono-métriques différents :

v. 1	*	-	*	-	*	-	-	-
	Dé-		chi-		ré			
v. 2	*	*	*	*	-	*	*	*
	Je	suis	un	homm'	par-	ta-	gé	

Ce type de décalage entre la tonique grammaticale d'un vers et les accents musicaux entraîne des conséquences sur le plan traductif, notamment en ce qui concerne la cadence et la rime. Prenons les vers parallèles suivants, où nous soulignons la dernière voyelle de chaque vers qui tombe sur un temps fort :

fr. :	<i>Déchir<u>é</u></i>	it. :	<i>Cuore in <u>me</u></i>
	<i>Je suis un homme <u>partag<u>é</u></u></i>		<i>Che sei così spezz<u>ato</u></i>

On observe clairement que le vers 2, masculin (de cadence 1), est rendu en italien par un vers *piano* (de cadence 2), ce qui ne pose pourtant pas de problème du point de vue de la chantabilité, en raison du décalage expliqué ci-dessous. Les vers 8-9 de la même chanson présentent des caractéristiques similaires :

fr. :	<i>Déchir<u>é</u></i>	it. :	<i>Cuore in <u>me</u></i>
	<i>Je suis un homme <u>dédoubl<u>é</u></u></i>		<i>Diviso tra due <u>v<u>is</u>i</u></i>

Les deux paires de vers français sont rimées seulement en apparence : dans le chant, la rime n'est pas perçue à cause de la superposition des accents musicaux qui, dans le vers 2 et dans le vers 9, ne coïncident pas avec ceux de la langue. Que la rime soit faite pour être ouïe relève presque de l'évidence, comme l'atteste la manière dont Victor Hugo (1989, 454) lui-même décrit le chant de Quasimodo : « C'étaient des vers sans rime, comme un sourd en peut faire ».

Voici un autre exemple très intéressant du point de vue des rapports entre la notion métrique de *cadence* et la chantabilité :

Vous ne trouverez chez nous ni le Ciel ni l'Enfer
Ni le Ciel ni l'Enfer
 (« La cour des miracles », vv. 3-4)

Ici, la répétition de l'expression « ni le Ciel ni l'Enfer » d'un vers à l'autre impliquerait qu'on analyse ces deux vers comme s'ils étaient tous les deux de cadence masculine. Néanmoins, leur version chantée montre clairement que la DVM du v. 3 (ici en gras) tombe sur un temps bien plus faible que celui où tombe la prétonique *En-* (ici soulignée), ce qui n'est pas sans conséquence pour la traduction chantée. Une traduction qui se voudrait métriquement

fidèle au seul niveau linguistique demanderait deux vers de cadence 1 ; en revanche, la traduction de Pasquale Panella, choisissant un vers de cadence 2, tient compte de l'interface langue/musique. Quant au vers 4, ne pouvant pas recréer l'effet de l'original, Panella joue avec une inversion lexicale :

Non toccherete da noi nessun cielo né inferno
Non c'è inferno né cielo

Un phénomène similaire se répète aux vv. 23-24 de la même chanson :

Vous ne trouverez chez nous ni religion ni nation
Ni religion ni nation

Dans ce cas, Panella a opté pour une répétition des unités lexicales *bandiere* et *fede* en variant la forme de la négation :

Noi non abbiamo bandiere e nemmeno la fede
Né bandiere né fede

Deux stratégies possibles de traduction chantée

Dans le but d'identifier et de comprendre les spécificités de la traduction chantée, notre enquête se borne à la prise en compte des stratégies traductives strictement liées à l'interface langue/musique. Dans cette partie, nous nous focaliserons d'abord sur une stratégie pouvant s'appliquer à plusieurs langues, puis sur une stratégie propre au binôme linguistique français-italien.

Traduire le « squelette lexical »

Dans le cadre de son approche sémiologique à l'étude de la chanson, Louis-Jean Calvet (1995) a introduit la notion de « squelette lexical », à savoir un réseau de mots qui « pèsent plus lourd que les autres » en raison de leur rapport à la musique sur laquelle ils sont chantés. Le squelette lexical, qui peut être constitué par des syllabes, par des rythmes, par des répétitions de sons, influence non seulement la perception auditive d'une chanson de la part des auditeurs mais il contribue aussi à la construction d'un sens supplémentaire par rapport au sens porté par le texte. Or, qu'en est-il en traduction ? Peut-on faire l'hypothèse qu'il soit possible de recréer dans une chanson d'arrivée le squelette lexical de la chanson de départ ? Calvet (1995, 21s) est pessimiste à cet égard :

Ici [...] la chanson parle à un premier niveau, celui que l'on peut comprendre à l'aide d'un dictionnaire, que l'on peut traduire dans une autre langue, mais elle parle aussi à un second niveau, par ces « mots sous les mots » qui eux, bien sûr, disparaîtront dans une traduction (sauf si le traducteur a le talent de recréer dans sa langue de semblables rapprochements, mais ceci est une autre histoire...).

Pour illustrer ce phénomène, prenons le refrain de la chanson introductive de *NDP*, « Le temps des cathédrales » :

*Il est venu le temps des cathédrales
Le monde est entré
Dans un nouveau millénaire
L'homme a voulu monter vers les étoiles
Écrire son histoire
Dans le verre ou dans la pierre*

Or, il se trouve que les vers 1 et 4 sont chantés sur une phrase mélodique ascendante et que leur voyelle tonique est chantée sur la note la plus aiguë de cet arpège. Les syllabes qui précèdent la tonique sont chantées sur des noires, alors que la tonique et la post-tonique sont chantées sur des notes plus longues, à savoir des rondes. Cette configuration mélodico-rythmique a l'effet de mettre en évidence les mots-rimes *cathédrales / étoiles* qui, de surcroît, évoquent une idée de verticalité et d'élévation, tout comme l'arpège montant sur lequel sont chantés les vers 1 et 4.

Dans la version italienne de ce refrain, Panella a opté pour la création d'un texte qui, tout en n'étant pas une traduction vers-à-vers du texte de Plamondon, sauvegarde le squelette lexical décrit ci-dessus :

*E questo è il tempo delle cattedrali
La pietra si fa
Statua, musica e poesia
E tutto sale su verso le stelle
Tra mura e vetrate
La scrittura è architettura*

Bien qu'ils ne riment pas, les mots *cattedrali* et *stelle* produisent le même effet de verticalité que leurs homologues dans la chanson de départ. Il s'agit donc d'un bon exemple de la manière dont le squelette lexical peut fonctionner en traduction chantée.

Traduire les vers oxytons chantés

Nous illustrerons dans ce paragraphe les stratégies de traduction adoptées par Panella, afin de rendre en italien des vers français de cadence masculine, à savoir des vers dont la dernière voyelle tonique est la dernière voyelle du vers.

En ce qui concerne la cadence, les vers français et les vers italiens ont des propriétés différentes qui découlent des caractéristiques prosodiques propres aux deux langues : alors qu'en français il y a des vers dits *masculins* (cadence de longueur 1) ou *féminins* (cadence de longueur 2), en italien les vers peuvent être *tronchi* (cadence de longueur 1), *piani* (cadence de longueur 2) ou *sdrucchioli* (cadence de longueur 3).

Terminologie couramment adoptée en français	Exemples de vers français	Exemples de vers italiens	Terminologie couramment adoptée en italien
Vers masculin	<i>La cigale ayant chanté</i> (La Fontaine)	<i>Da' bei vermigli fior</i> (Carducci)	Verso tronco
Vers féminin	<i>L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme</i> (Racine)	<i>Nel mezzo del cammin di nostra vita</i> (Dante)	Verso piano
	Ø	<i>Sul ponte sventola</i> (Fusinato)	Verso sdrucchiolo

Figure 1. Typologie des cadences des vers français et italiens. En gras, pour chaque vers, la représentation graphique de sa voyelle tonique.

Cette disparité plonge ses racines dans le passage du latin vulgaire aux langues romanes, le vocalisme atone ayant eu des issues différentes en français et en italien. Afin de dépasser les différences terminologiques existant entre la paire *masculin/féminin* et la triade *tronco/piano/sdrucchiolo*, nous adopterons une terminologie qui s'applique aussi bien au français qu'à l'italien et qui a l'avantage d'être comprise par un public de linguistes non experts en métrique. Les mots ou vers de cadence 1, 2 et 3 seront définis respectivement *oxytons*, *paroxytons* et *proparoxytons*.

Or, la création de vers oxytons italiens se heurte au fait que la plupart des mots dans cette langue sont paroxytons. Lorsque les vers sont destinés au chant, force est de constater que la recherche est particulièrement difficile en raison non seulement du nombre très limité de mots oxytons, mais aussi des contraintes liées à l'alignement des syllabes et des notes, car la notion de cadence est strictement liée à la musique.

Afin de mieux réfléchir aux implications traductives de ce problème, nous illustrerons ici certaines stratégies adoptées par Panella pour traduire en italien des vers oxytons. Pour restreindre le champ des exemples, nous nous limiterons aux cas où la mise en musique du texte de départ ne comporte pas de décalages d'accent comme ceux qui sont illustrés au fil de cet article. Dans les exemples suivants, donc, la tonique des vers de départ est toujours

chantée sur une note accentuée soit par sa position à l'intérieur de la mesure (temps fort), soit par la présence d'une syncope (déplacement de l'accent rythmique sur un temps faible de la mesure).

Dans le chant, pour que des vers oxytons soient traduits en italien de manière chantable (i. e. fidèle à la musique), la stratégie la plus intuitive porterait à croire qu'il faudrait choisir des mots oxytons à la fin des vers d'arrivée. Ci-dessous, quelques exemples significatifs tirés de *NDP* montrent que les mots oxytons à la fin des vers appartiennent à des catégories grammaticales bien précises. Voici des cas de vers chantés oxytons se terminant par des noms :

fr. : *Faut-il que je me coupe le cœur en deux ?* (« Déchiré », v. 6)

it. : *Due donne sono tue, tu due metà*

fr. : *Est-ce ma faute si je suis un homme heureux ?* (« Déchiré », v. 12)

it. : *In te più colpa o più felicità*

fr. : *Jusqu'à la fin des temps* (« Déchiré », v. 18)

it. : *Come l'eternità*

fr. : *Un peu plus court* (« Déchiré », v. 20)

it. : *È vanità*

Des parties du discours invariables telles des conjonctions ou des adverbes sont aussi adoptées pour tenter de résoudre de manière efficace la difficulté en question :

fr. : *Qui meurt* (« Lune », v. 10)

it. : *Finché*

fr. : *Pour qui* (« Lune », v. 17)

it. : *Perché*

fr. : *Avant* (« Lune », 26)

it. : *Così*

Quant aux verbes, certaines formes du futur simple ou du passé simple portent l'accent sur leur dernière syllabe :

fr. : *Le monde va changer / Et va se mélanger / Et nous irons jouer* (« Les sans-papiers », vv. 39-41)

it. : *Ma è qua che cambierà / E si mescolerà / E ricomincerà*

- fr. : *A-t-il toujours préféré* (« Dieu que le monde est injuste », v. 38)
it. : *Quali figli preferì ?*

Vu le nombre limité de mots oxytons italiens, leur emploi massif en fin de vers aurait comme effet un certain manque de variété. Pour cette raison, Panella adopte aussi des monosyllabes comme des pronoms sujets :

- fr. : *J'aurais pu le prédire / Dès le premier jour / De la première nuit* (« Tu vas me détruire », vv. 13-15)
it. : *Tu mi hai gettato nell'abisso di un pensiero fisso, tu*

des pronoms compléments :

- fr. : *C'est écrit dans les lignes de ma main* (« Bohémienne », v. 10)
it. : *La mia mano sa tutto di me*

des pronoms relatifs :

- fr. : *Coule dans mon sang* (« Bohémienne », v. 40)
it. : *Un fiume che*

ou des verbes :

- fr. : *J'irai cueillir la fleur d'amour d'Esméralda* (« Belle », v. 39)
it. : *Vedrò sul corpo di Esmeralda se ce n'è*

L'italien comporte aussi des mots se terminant par des diphtongues descendantes qui, dans le chant, peuvent fonctionner comme des monosyllabes :

- fr. : *Ô Notre-Dame ! / Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois
Pousser la porte du jardin d'Esméralda* (« Belle », vv. 24-26)
it. : *O Notre-Dame, per una volta io vorrei
Per la sua porta come in chiesa entrare in lei*

Dans l'ensemble, Panella ne se montre pas soucieux de recréer un vers oxytons à chaque fois que la version originale en présente un. Dans bien des cas, il opte pour des mots paroxytons, ce qui entraîne une modification de la mélodie par l'adjonction de la note sur laquelle il faut chanter la voyelle post-tonique :

fr. : *Moi qui me croyais l'hiver*
Me voici un arbre vert
Moi qui me croyais de fer
Contre le feu de la chair (« Tu vas me détruire », vv. 41-44)

it. : *E quel mio cuore d'inverno*
È un fiore di primavera
E brucia dentro l'inferno
Come se fosse di cera

Nous terminons cet aperçu des stratégies de traduction des vers oxytons chantés, par une dernière solution consistant à adopter des mots proparoxytons :

Fr. : *Bohémienne* (« Bohémienne », v. 1)
 It. : *Zingara*

Ce vers de départ, qui par sa structure grammaticale est paroxyton, dans le chant est oxyton, car le *-e* post-tonique est éliidé. La traduction de ce vers par un vers proparoxyton respecte la chantabilité du vers car les voyelles porteuses d'un accent secondaire (ici soulignées) sont toutes les deux chantées sur une note accentuée : en français, *Bo-* tombe sur un temps fort ; en italien, *-ra* tombe sur une syncope. C'est donc par une sorte de compensation rythmique entre le niveau grammatical et le niveau musical que ces deux vers parallèles sont compatibles avec la même musique.

Conclusions

La traduction chantée d'une langue à l'autre peut être décrite comme la mise en texte d'une musique donnée, « avec ceci de spécifique que le nouveau texte aura des contraintes sémantiques par rapport aux paroles [...] de départ » (D'Andrea 2020b, 16). Partant de ce constat, dans cet article, nous nous sommes focalisée sur certains problèmes de traduction qui relèvent de l'interface langue/musique, comme par exemple la manière de traduire des vers dont la prosodie est modifiée dans le chant.

Pour illustrer la distance qui sépare une analyse purement littéraire des paroles des chansons et une analyse qui tienne compte des textes chantés, nous nous sommes inspirée de certaines notions mises au point par Benoît de Cornulier (1999a ; 1999b) qui distingue la métrique de tradition littéraire et celle de tradition orale. Nous avons donc adopté sa terminologie et tenté une application traductologique de cette approche.

Afin de mieux décrire les stratégies qui peuvent être adoptées pour traduire des chansons du français en italien, nous nous sommes appuyée sur des exemples pertinents tirés de la comédie musicale *Notre Dame de Paris* et de sa version italienne. La mise en regard de ces deux

œuvres a fait surgir toute une série de problèmes méthodologiques (alignement des textes, critères d'analyse, mode de représentation, etc.) pour lesquels nous proposons des solutions qui mériteraient d'être vérifiées sur une plus large échelle.

Notes

- 1 Giulia D'Andrea est maîtresse de conférences en Langue, traduction et linguistique française à l'Université du Salento (I).
- 2 Dans le domaine des études italiennes, cf. aussi Abbrugiati (2021).
- 3 Cette œuvre a été traduite aussi dans la langue italienne des signes (LIS) et représentée le 7 avril 2014 au théâtre Brancaccio de Rome <http://www.allinfo.it/wp/2014/04/01/notre-dame-de-paris-versione-in-lis-al-teatro-brancaccio-7-aprile/> (consultation 22.02.2016).
- 4 « Dans la poésie littéraire imprimée, le vers est identifié comme *alinéa métrique* (ce qui peut trahir la non-justification des lignes à droite), confirmé par la majuscule ou capitale initiale (indépendante du sens) : aspect du conditionnement du traitement du texte par le formatage graphique » (Cornulier 1999a, s.v. *alinéa métrique*).
- 5 Cette notation est pratiquée notamment par Cornulier (1999b) et par certains générativistes (cf. par exemple Dell/Halle 2009).
- 6 Cornulier (1982, 61) explique que les durées chrono-métriques se calent sur l'attaque des voyelles ; il tient à préciser que cette idée était déjà attestée au moins chez Paul Verrier (1931-1932), chez Étienne Souriau (1892–1979) et chez Henri Morier (1910-2004).

Bibliographie

- Abbrugiati, Perle : *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?* Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021.
- Apter, Ronnie / Herman, Mark : *Translating for Singing : The Theory and Craft of Translating Lyrics*. London : Bloomsbury, 2016.
- Calvet, Louis-Jean : *Chanson et société*. Paris : Payot, 1981.
- Calvet, Louis-Jean : « La voix dans la chanson : quelques questions en marge de quelques rencontres ». In : *Moebius : écritures / littérature* 60 (1994), 17-23.
- Calvet, Louis-Jean : « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens ». In : *Études littéraires* 27,3 (1995), 17-27.
- Conenna, Mirella : « Traduire la chanson : les interprétations italiennes de Georges Brassens ». In : *Le français dans le monde. Recherches et applications* 2 (1987), 99-106.
- Conenna, Mirella : « Dissolvenze incrociate : canzoni e traduzioni di Brassens ». In : Garzone, Giuliana / Schena, Leandro (éds) : *Tradurre la canzone d'autore*. Bologna : CLUEB, 2000, 153-165.
- Cornulier, Benoît de : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris : Seuil, 1982.

- Cornulier, Benoît de : *Petit dictionnaire de métrique*. Polycopié. Nantes : Université de Nantes, 1999. [=1999a]
- Cornulier, Benoît de : « Sur le lien du rythme et des paroles dans des formules ou chants traditionnels. Notion de rythmique orale ». In : Cornulier, Benoît de : *Poésie et chant*. Polycopié. Nantes : Université de Nantes, 1999, 1-13. [=1999b]
- D'Andrea, Giulia : « Code graphique et code phonique dans le chant ». In : Buchi, Éva / Chauveau, Jean-Paul / Pierrel, Jean-Marie (éds) : *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*. Vol. 2. Strasbourg : ÉliPhi, 2016, 1047-1057.
- D'Andrea, Giulia : « Les unités de traduction existent-elles dans la chanson traduite ? ». In : *Tradução em Revista* 29 (2020), 42-66. [=2020a]
- D'Andrea, Giulia : « Jacques Brel traduit par Duilio Del Prete : quelques notes traductologiques ». In : *Ponti/Ponts* 20 (2020), 11-34. [=2020b]
- D'Andrea, Giulia : « Sur la retraduction des chansons ». In : *Parallèles* 35,1 (2023), 137-150.
- Dell, François : « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons ». In : Aroui, Jean-Louis (éd.) : *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommage à Benoît de Cornulier*. Paris : Champion, 2003, 499-522.
- Dell, François / Halle, John : « Comparing Musical Textsetting in French and in English songs ». In : Arleo, Andy / Aroui, Jean-Louis (éds) : *Towards a Typology of Poetic Forms. From Language to Metrics and Beyond*. Amsterdam : John Benjamins, 2009, 63-78.
- De Surmont, Jean-Nicolas : *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, théorique et historique*. Berlin : De Gruyter, 2010.
- Dolet, Estienne : *De la manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Lyon : Estienne Dolet, 1540.
- Hirschi, Stéphane : *Jacques Brel. Chant contre silence*. Paris : Nizet, 1995.
- Hugo, Victor : *Notre-Dame de Paris. 1482*. Paris : Pocket, 1989.
- Low, Peter : *Translating Song: Lyrics and Texts*. London/New York : Routledge, 2017.
- Plamondon, Luc / Coccianté, Richard : *Notre Dame de Paris*. Partition (P/V/G). Paris : Roques et fils, 2000.
- Pruvost, Céline : « Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité ». In : *Vox Populaire* 1,2 (2017), 168-186.

Filmographie

- Plamondon, Luc / Coccianté, Richard : *Notre Dame de Paris*, d'après l'œuvre de Victor Hugo. Enregistrement public au Palais des Congrès de Paris. Version intégrale. Réalisation Gilles Amado. Sony Music France 952-509, 1999 (DVD).