

MICHÈLE
LALIBERTÉ

**PARIS, BERLIN,
NEW YORK**

En chansons traduites

De la conscience *ethnoaffective*
du sujet traduisant

PRESSES UNIVERSITAIRES
DU NOUVEAU MONDE

2021

Copyright 2021 by Michèle Laliberté.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the Publisher.

Published in the United States by Presses Universitaires du Nouveau Monde. Printed in France by Monbeaulivre.fr

E-mails: unprsouth@aol.com; universitypresssouth@gmail.com

Visit our award-winning web pages: www.unprsouth.com

www.punouveau monde.com

Michèle Laliberté.

Paris, Berlin, New York en chansons traduites.

De la conscience *ethnoaffective* du sujet traduisant.

Second Edition in French.

298 pages. French Studies Series, 46. Music Studies Series, 15.

Front Cover Design by Ector Sandoval.

1. Chanson populaire. 2. Traduction. 3. Chanson française. 4. Chanson américaine.
5. Chanson allemande. 6. Années vingt. 7. Années Folles. 8. Sociocritique. 9. Altérité.
10. Conscience ethnoaffective.

ISBN: 978-1-937030-30-8 (First Edition: USA, 2012)

ISBN: 978-9-403645-77-3 (Second Edition: Europe, 2021)

À la mémoire de
Carole Laflamme Betts
(1942-2003)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mes parents, Yolande et Hubert Laliberté, qui m'ont toujours grandement encouragée à étudier. Merci à Alexis Nouss, qui m'a laissée être ce que je suis pendant mes études doctorales. Sans cette entière liberté, je n'aurais jamais pu faire cette recherche ni écrire ce livre. Merci également à mon conjoint, Jacques Vézina, dont la présence rassurante m'est toujours d'un grand soutien.

AVANT-PROPOS

Pour moi qui suis née dans une culture francophone, une chanson est d'abord un poème, une pensée, un discours, un message porteur d'émotions. Nul ne peut nier l'importance de la qualité des textes dans la tradition des chansons populaires françaises. Il s'avère aussi incontesté que le lien unissant paroles et musique est porteur d'émotions, et qu'il est de l'ordre de l'irrationnel : « Si vous voulez rendre un discours contagieux ou irréfutable, chantez-le! »¹

Comme nous le rappelle Daniel Bournoux, les verbes *chanter* et *charmer* ont la même racine étymologique, *carmen* en latin, qui connote l'ensorcellement. Si l'on veut traduire une chanson, il faut donc, tout comme pour la traduction d'une pièce de théâtre, traduire à voix haute afin de respecter le rythme et rendre l'expression de l'affect plausible. Avant de commencer cette étude, je pensais que tout bon traducteur de chansons devait tenter de respecter la primauté de l'émotion inhérente au texte, ainsi que son caractère iconique. Cependant, en faisant une étude préliminaire des versions américaines de chansons populaires françaises, j'ai été à même de constater à quel point on avait souvent *mal traduit*.

Pourquoi les traducteurs s'étaient-ils si peu préoccupés des textes?

Est-ce parce que la chanson est considérée comme un genre

¹ Bournoux, 1999, p. 73.

mineur? En jetant un coup d'œil du côté de la traduction théâtrale, une forme de traduction qui, incontestablement, se rapproche beaucoup de la traduction de chansons, j'ai constaté que la plupart des traductologues sont du même avis que Wellwarth lorsqu'il affirme que la traduction théâtrale est une *recréation* et qu'elle doit être rédigée « in the socially accepted style of the target language ».² Pavis explique à son tour que « le public, la culture cible, vérifient immédiatement si le texte passe ou non! »³

Il y a donc inévitablement, une part d'*adaptation* lorsqu'on traduit pour le théâtre, et on en arrive facilement à penser qu'elle s'avère d'autant plus légitime lorsqu'il s'agit de la chanson. Mais cela ne signifierait pas pour autant, selon moi, qu'il faille adapter le texte au point de ne plus reconnaître du tout le discours d'origine.

J'ai expliqué dans mon mémoire de maîtrise comment certains types d'adaptation théâtrale n'ont pas que des adeptes.⁴ Mais avec la chanson, il faut évidemment que je reformule mon questionnement. Et puis, il y a ce constat : les chansons traduites sont là, et très souvent, on s'aperçoit que les textes ont été indûment manipulés. Pourquoi ne pas avoir fait l'effort de comprendre les intentions des paroliers? Pourquoi ne pas avoir essayé d'établir une connivence entre auteur (parolier), compositeur, interprète et public

² Wellwarth, 1981, p. 142.

³ Pavis, 1987, p. 420.

⁴ Laliberté, 1994.

cible? Les traducteurs ont souvent eu recours à un type d'adaptation qui sabote le texte original. Est-ce que la plupart des traductions de chansons populaires sont ainsi, est-ce qu'elles exploiteraient toutes le texte source à des fins idéologiques? Elles élimineraient donc de façon significative beaucoup de données importantes qui font partie intégrante du texte et du message d'origine.

En faisant cette recherche, mon but était, à l'origine, d'analyser *comment* on traduit la chanson populaire. Plus précisément, je voulais voir si les diverses façons de traduire la chanson dans trois pays distincts (la France, l'Allemagne et les États-Unis) avaient des liens significatifs avec les relations sociopolitiques et culturelles qu'ont entretenues ces trois pays pendant une période donnée.

Il s'agissait donc d'essayer de resituer la traduction de chansons dans le contexte des relations politiques internationales. Cette étude m'a fait découvrir, à ma grande surprise, quelque chose de tout à fait fascinant, et c'est alors que ma démarche s'est poursuivie dans une autre direction en s'investissant d'une réflexion inédite sur l'état affectif du sujet traduisant par rapport à la culture du texte source.

Il me semble important d'expliquer pourquoi j'ai voulu faire cette étude sur la chanson traduite. Tout a commencé quand j'ai traduit la dernière pièce de Rainer Werner Fassbinder *Der Müll, die Stadt*

*und der Tod*⁵ pour mon mémoire de maîtrise. J'ai alors tenté de faire le point sur mes propres problèmes de traduction et sur les écrits théoriques du domaine en question. J'ai constaté que la traduction de chansons au sein de pièces de théâtre pose problème. Faut-il les traduire, les adapter ou les remplacer par d'autres chansons provenant de la culture cible? Et si on décide de les traduire, comment le fait-on? Aussi, pourquoi n'y a-t-il pas encore d'écrits sur la traduction de chansons? Est-ce parce que la chanson est un genre mineur?

L'autre événement marquant a été mon expérience en tant que chanteuse. Pendant une période de deux ans, j'ai présenté mon propre spectacle de cabaret franco-allemand au Vermont, devant un public américain. Parfois, au lieu de chanter dans la version originale, j'ai choisi d'interpréter certaines chansons en traduction, dans leur version américaine plus précisément. Cette expérience s'est avérée des plus révélatrices, non seulement sur le plan de l'interprétation (jeu, mise en scène), qui changeait radicalement avec cette nouvelle vision de la chanson, mais aussi, bien sûr, sur le plan de la réception. Les commentaires du public américain sont à cet égard révélateurs de leur perception de la culture d'origine des différentes chansons. C'est ce qui m'intéresse par-dessus tout : quelle est l'image que les Américains se font des Français et des

⁵ Littéralement : « Les ordures, la ville et la mort ».

Allemands? Et surtout, comment cette image se reflète-t-elle dans la traduction des chansons?

Lorsque je décidai de tenter l'expérience de chanter une chanson dans sa version originale, en français ou en allemand, puis de la faire suivre tout de suite, d'un même jet, de sa traduction en anglais, je me suis rendu compte avec stupeur que la tâche était très ardue. Cela a très bien fonctionné avec des chansons traduites en américain pour la chanteuse allemande Ute Lemper par exemple, où je pouvais passer littéralement de l'allemand à l'anglais sans même sentir de transition, comme si c'était vraiment la même chanson, le tout coulant harmonieusement, le changement de langue se faisant tout naturellement dans la dynamique du rythme original. Mais quelle ne fut pas ma déception en constatant que je ne pouvais pas faire la même chose avec des chansons qui avaient été traduites par un traducteur et pour un interprète américains! En effet, en essayant par exemple de chanter *La mer* de Trenet et de refaire la même chose, de passer du français à l'anglais, cela n'a jamais fonctionné. Je n'ai jamais pu interpréter cette chanson de cette façon, je n'ai jamais été à l'aise en passant d'une langue à l'autre, je ne comprenais pas pourquoi, mais cela ne fonctionnait pas. Je n'arrivais pas à chanter les deux versions l'une après l'autre sans heurts, c'était un choc de se retrouver soudainement dans l'anglais, ce n'était plus *La mer* de Trenet (bien que j'adore la version

américaine), mais c'était tout simplement autre chose, un autre rythme, une autre oralité, une autre façon de voir, d'*incorporer*, de sentir, de jouer, c'était une *autre* chanson, tout à fait différente. Avec le recul, j'ai essayé de comprendre ce qui s'était passé. Est-ce que tout réside vraiment dans la traduction? Si j'avais voulu chanter *Beyond the Sea* (version de *La mer*) uniquement en anglais, sans chanter la version originale auparavant, il n'y aurait probablement pas eu de problèmes. C'est peut-être mon entêtement à vouloir *passer* directement de l'original à sa traduction. C'est là que le bât blessait. La traduction de *La mer* en américain n'avait pour moi absolument rien à voir avec l'original. Je croyais alors, peut-être à tort, qu'il s'agissait d'une traduction profondément ethnocentrique, qui gommait la poésie et l'iconicité du texte original. Peut-être aurait-il fallu que je demande à mon pianiste de faire une modulation afin de passer à la version américaine : en changeant de tonalité (du sol au fa par exemple), peut-être aurais-je pu alors *accepter* la différence, peut-être aurais-je pu la *jouer*, passer de l'une à l'autre sans heurts? De là l'intérêt de s'interroger sur ce rôle de *porteur* que l'on attribue généralement au traducteur.

Le troisième élément qui a eu une influence sur la façon dont j'ai abordé cette étude est mon expérience de l'enseignement du français et de la traduction. J'enseigne le français langue seconde et la traduction des deux côtés de la frontière, au Québec et au

Vermont. Ce qui m'a toujours fascinée chez mes étudiants, c'est l'image qu'ils se font de l'Autre. En particulier, la façon dont les Américains appréhendent la réalité des Français, et comment ceux-ci sont représentés dans les manuels scolaires et le matériel didactique américains. La stéréotypie culturelle présente dans la presse écrite et les médias américains. Ces détails m'ont toujours intriguée, d'autant plus qu'ils ne correspondent guère à la réalité de tous les jours du Français moyen. Ces images stéréotypées, qu'elles soient positives ou négatives, créent bien des malentendus, et elles ne peuvent qu'engendrer, à plus ou moins long terme, des sentiments tels que la déception et la colère. Je me suis demandé aussi si les chansons françaises traduites vers l'américain ne contribuaient pas à renforcer cette fausse représentation. C'est ce que je ressentais intuitivement comme chanteuse étrangère devant un public américain, et c'est ce qui m'a d'abord motivée à entreprendre cette recherche.

INTRODUCTION

J'ai donc commencé ma recherche à partir de ce questionnement initial : comment traduit-on la chanson? Est-ce que tous les procédés de traduction normalement appliqués à la grande littérature sont à l'œuvre au sein de ce genre, dit *mineur*, qu'est la chanson populaire? Traduit-on parfois la chanson dans le respect du message initial ou se sert-on toujours de l'altérité pour faire sien un discours adapté qui sert à des fins idéologiques? Peut-on toujours rester fidèle au sens, à la forme et à la rythmique du texte source ou n'y a-t-il pas inévitablement d'innombrables pertes et même, un besoin d'adapter l'œuvre afin de rejoindre un public cible? Cette notion de *fidélité* peut sembler passéiste pour certains, puisqu'on prône maintenant l'indépendance du traducteur en tant que créateur, dans la mesure où toute interprétation d'un texte source vient enrichir le spectre de la multitude des versions traduites. Mais il fallait tout de même, dans un premier temps, que je m'interroge sur cette notion afin de pouvoir en arriver à comparer les textes traduits avec les chansons originales.

Les trois langues à l'étude sont le français, l'allemand et l'américain. Le corpus étudié est uniquement composé de chansons populaires françaises, allemandes et américaines traduites vers l'une

ou l'autre de ces trois langues : chansons de variété et de cafés-concerts, chansons de cabaret et de jazz. La période étudiée est la suivante : 1) les années vingt, pour les chansons américaines traduites en France et en Allemagne; 2) les années vingt et trente pour les chansons allemandes traduites en France; et 3) la première moitié du XX^e siècle (de 1910 à 1960) pour les chansons françaises traduites aux États-Unis. Pour des raisons d'ordre pratique – j'ai dû limiter l'étendue de mon corpus – je n'ai pas pris en considération les genres non populaires comme l'opéra ou les Lieder (poèmes mis en musique et chantés par des chanteurs d'opéra) ni les chansons tirées du répertoire théâtral et cinématographique.

J'ai choisi de commencer l'étude des chansons traduites après la Première Guerre mondiale parce que c'est effectivement à cette époque que la fréquence accrue des contacts entre les trois pays à l'étude engendra le besoin de traduire la chanson populaire. En effet, mis à part le répertoire des chansons *folkloriques* (au sens de *traditionnelles*), je n'ai pas trouvé de chansons populaires traduites entre ces trois pays avant 1920 (sauf une exception en 1918). En tout, mon corpus est donc composé d'environ cent cinquante chansons traduites, trouvées notamment à la Bibliothèque nationale de France à Paris, à la Bibliothèque du Congrès à Washington, ainsi

qu'à l'*Amerika- Gedenk-Bibliothek* et l'*Universitätsbibliothek (Universität der Künste)* de Berlin.

J'ai dû procéder par évaluations successives et hypothèses provisoires. Mon analyse comprend trois volets. Le premier volet propose une analyse formelle et stylistique basée principalement sur la grille des « tendances déformantes » de Berman⁶. Le deuxième volet a pour but d'élaborer une sociocritique de la chanson traduite, c'est-à-dire une analyse des dimensions sociopolitiques et culturelles de la traduction appliquée à ce genre. Le troisième volet est une réflexion sur le rôle de l'affectivité chez le sujet traduisant.

J'ai pris en considération l'apport théorique des études publiées en traductologie, les résultats de recherches portant sur les relations internationales et la stéréotypie culturelle, ainsi que certaines études ayant été publiées dans les domaines de la psychologie, de la musicologie ainsi que de la communication interculturelle.

⁶ Berman, 1999.

Une analyse formelle et stylistique à la lumière des écrits de Berman et de Meschonnic

À l’instar de Berman et de Meschonnic (entre autres), je pense que lorsqu’il s’agit de traduction, l’intertextualité, ainsi que toutes les autres composantes socioculturelles du discours, nous amène bien au-delà de l’analyse comparative des signes linguistiques. J’ai dû notamment me référer aux dimensions du *discours*, qui à mon avis, sous-tendent ce qu’il y a de primordial pour ce genre de texte oral : sa force d’énonciation, sa poétique, son rythme, sa polysémie, son iconicité, sa corporalité, son oralité, son lien direct avec les émotions, avec un sujet vivant dans un certain lieu à une certaine époque.

a) Berman

Les écrits de Berman sont centrés sur l’*étrangeté* de la langue source et sur la volonté du traducteur d’introduire (ou non) cette étrangeté dans le texte d’arrivée. En ce sens, pour Berman, la traductologie n’est ni une discipline objective ni une linguistique appliquée, mais une réflexion et une expérience, « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d’expérience. [...] La traduction peut fort bien se passer de théorie, non de pensée. [...] Cette pensée s’effectue toujours dans un horizon philosophique. »⁷ Berman insiste donc sur l’importance de « méditer sur la totalité des

⁷ Berman, 1999, p. 17.

« formes » existantes de la traduction. »⁸ C'est en ce sens qu'il parle de « l'espace des traductions », par opposition à la traduction idéale reposant sur une typologie précise.

Berman s'est aussi beaucoup penché sur le concept de traduction ethnocentrique, où le traducteur « ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. »⁹

C'est une question que j'ai évidemment voulu étudier dans ma recherche : dans quelle mesure est-ce que la traduction de chansons se fait dans l'effacement de la culture d'origine, à des fins de reproduction des discours inhérents à l'idéologie de la culture d'arrivée ? Et si le traducteur a la volonté d'introduire une quelconque étrangeté dans le texte cible, quelle est la véritable nature de ces éléments d'altérité, et quelles sont les raisons qui motivent ce type de réécriture ? N'y a-t-il pas une vision déformée de cette étrangeté, qui se manifeste par un certain exotisme, une façon tout ethnocentrique de voir l'Autre ? Quelle est la part de *littéralité* et de *littérisation* dans les traductions de chansons ? Est-ce qu'on arrive à se conformer à la lettre, au texte, ou est-ce

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

qu'on ajoute « une touche de littérature [...] qui finit par produire »¹⁰ une autre chanson, totalement différente de l'original?

Berman, dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, nous propose une analyse des « tendances déformantes ». Ces tendances que l'on peut repérer dans toute traduction, détruisent la lettre des originaux, dans le but de laisser passer le sens et la « belle forme ». Ces tendances sont fondamentalement iconoclastes, elles détruisent les images projetées par le texte de départ.

J'ai voulu voir comment ces tendances déformantes sont à l'œuvre dans la traduction de chansons : rationalisation, clarification, embellissement, appauvrissement qualitatif, appauvrissement quantitatif, homogénéisation, destruction des réseaux signifiants sous-jacents, destruction des systématismes, destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, destruction des locutions et effacement des superpositions de langues. En ce qui concerne la tendance à l'allongement, elle ne peut être considérée ici puisqu'il faut respecter un nombre restreint de phrases et de syllabes pour aller de pair avec la mélodie, du moins à l'intérieur d'un même couplet ou refrain. Est-ce ce qui explique que la rythmique du texte est toujours préservée lorsqu'on traduit une chanson, comme l'affirme Meschonnic? Ou est-ce qu'il peut y avoir tout de même une destruction des rythmes inhérents à la textualité?

¹⁰ *Ibid*, p. 39.

J'ai cru important de me demander, avec Berman, si la chanson peut être considérée comme une œuvre « [qui] ne transmet aucune espèce d'information, même si elle en contient [...] [une œuvre qui] ouvre à l'expérience du monde. »¹¹ Étant du même avis que Berman, je pense qu'une analyse basée sur le modèle linguistique de la communication, sur la transmission d'un message donné, se serait avérée tout à fait inappropriée ou tout au moins insuffisante pour mon étude. Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'on considère toujours la chanson comme un genre mineur... L'approche linguistique n'aurait-elle pas alors été suffisante? N'aurait-elle pas suffi pour rendre compte des procédés qui sont à l'œuvre en matière de traductions de chansons? Comme Berman et Meschonnic, je pense que non.

b) Meschonnic

À ma connaissance, Meschonnic est le seul qui ait, dans le domaine de la traductologie, écrit sur la traduction de chansons populaires. Critiquant le fait que, sauf exception, les traducteurs littéraires ne traduisent généralement que le signifié – la langue - au lieu de traduire le discours, il met l'accent sur le rythme inhérent au texte, et sur le mode de signifier qui lui est propre. Selon Meschonnic, il faut justement rompre avec cette tradition qui oppose la littérature au langage ordinaire :

¹¹ *Ibid*, p. 70.

Elles [la littérature et la poésie] sont justement dans le langage ordinaire. Un discours. Non de la langue. Le discours scientifique s'identifie au maximum à la langue. L'essentiel est le référent, qu'il faut connaître. Mais dans la littérature, et la diversité des œuvres, il y a d'abord le primat empirique du discours sur la langue. Ce primat passe par celui de la rythmique, de la prosodie, de la polysémie [...] La linguistique spontanée et implicite des traducteurs, s'inscrivant dans le pragmatisme instrumentaliste du signe, n'en retient généralement que le signifié. Or la littérature fait une transformation du schéma aristotélicien du signe. Intégrant le référent, la situation et surtout le sujet dans le discours, elle fait du langage un signifiant généralisé. Le signe est débordé.¹²

Pour Meschonnic, le sujet occupe une place prépondérante dans la mesure où il fait partie intégrante du rythme, du continu : « comme le langage est dans le corps [...] C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. Subjectivation pour subjectivation. »¹³ On comprend pourquoi la traduction de chansons revêt une importance toute particulière pour Meschonnic, en ce sens qu'il semble évident pour lui qu'il faille nécessairement respecter le rythme du texte chanté lorsqu'on le traduit, et donc respecter sa signifiante. Il fait

¹² Meschonnic, 1999, p. 83-84.

¹³ *Ibid*, p. 25.

d'ailleurs l'éloge des traductions de chansons, qui « n'arrêtent pas le texte » : « non ce que vous manipulez en déplaçant des pièces, mais ce qui vous roule dans son rythme et qui fait du lecteur, du traducteur une part de son mouvement. Mais rythme pour rythme, et mieux que le sens pour le sens, la chanson sait faire ça depuis longtemps. »¹⁴ Et il cite la version française de Lili Marleen, où « *Wie einst* » [comme jadis] a été traduit par « Tous deux », en respectant le rythme de deux monosyllabes, ce qui est « l'essentiel, par-dessus le sens des mots, du *sens* de la chanson [...] qui est passé. »¹⁵ J'ai voulu vérifier cette affirmation, voir si c'est toujours le cas. Est-ce que la rythmique textuelle est vraiment toujours respectée du fait de sa mise en musique? Et si c'est effectivement le cas, est-ce que cela signifie qu'il est possible de traduire l'*essentiel* d'une chanson, le *discours d'une chanson* et non seulement le *sens des mots*?

À ma connaissance, personne n'avait fait avant moi l'analyse systématique de traductions de chansons. Il y avait donc beaucoup d'hypothèses à vérifier, et je pensais que Meschonnic avait raison lorsqu'il écrivit que la chanson nécessite une *poétique du traduire*, qui passe par l'oralité du *discours* « au sujet agissant, dialoguant,

¹⁴ *Ibid*, p. 183-184.

¹⁵ *Ibid*, p. 184.

inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique. »¹⁶

Une sociocritique de la chanson traduite

Mon objectif principal était d'en arriver à une *sociocritique* de la traduction de chansons, à l'analyse des dimensions sociopolitiques et culturelles de la traduction appliquée à ce genre. J'ai voulu, pour bien mener mon étude, prendre en compte certains écrits pertinents du domaine de la traductologie, en privilégiant la perspective d'une *sociocritique* au sens de Brisset. Berman a en effet bien précisé, dans la préface de l'ouvrage d'Annie Brisset sur la traduction théâtrale au Québec, que son étude était bel et bien une *sociologie* « puisque les pratiques traductives et leurs produits sont renvoyés à leur sol *social*. [...] »¹⁷ Et que, deuxièmement, son étude est véritablement une *critique* au sens de l'École de Francfort : « l'analyse sociologique, discursive, sémiotique, etc. est aussi une *dénonciation* de la clôture de toute une culture à un certain moment historique. »¹⁸

Ma démarche s'est effectivement inspirée de celle de Brisset. Comme elle le disait : « La traduction, comme l'écriture, dont elle est une des manifestations, est solidaire d'un état de société et des normes institutionnelles qui en émanent [...] Voilà pourquoi la

¹⁶ *Ibid*, p. 13.

¹⁷ Brisset, 1990, p. 17.

¹⁸ *Ibid*, p. 17.

théorie de la traduction relève beaucoup plus d'une analyse contrastive des *discours sociaux*, que d'une linguistique différentielle ou d'une stylistique comparée. »¹⁹ Je me suis par ailleurs inspirée de la grille d'analyse sociocritique de Jacques Pelletier²⁰ puisque j'ai voulu étudier :

- 1) la représentation de la société source dans les œuvres chantées en traduction (les contenus);
- 2) les formes qu'emprunte cette représentation (les phénomènes textuels) tant dans les textes sources que dans les textes cibles;
- 3) les rapports entre cette représentation et la société connue au moyen de l'histoire.

J'ai donc étudié l'œuvre chantée en traduction comme « *production* de la société et comme *lecture- interprétation* de celle-ci, comme *intervention* génératrice d'*effets* à prendre en compte ». ²¹ C'est pourquoi mon étude comprend d'abord ces deux volets :

- a) une « étude *immanente* (interne) des œuvres [qui a pour but de] [...] faire ressortir la structure et la signification, [une] analyse [qui est] donc *structurelle* et *thématique*;

¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

²⁰ Pelletier, 1984, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

b) [une] étude de l'époque comme condition de production de l'œuvre et [donc une] *relecture et interprétation* à la lumière de cette connaissance. »²²

C'est ici que sont entrés en ligne de compte les résultats de recherches sur l'état des relations sociopolitiques et culturelles entre les trois pays à l'étude.

Ma toute première hypothèse de départ était la suivante : je pensais que les versions américaines des chansons populaires allemandes et françaises étaient, pour la plupart, ethnocentriques, dans la mesure où elles semblaient véhiculer une stéréotypie culturelle que l'on retrouve également dans les médias, les manuels scolaires, la presse écrite et le cinéma américains. Ce tout premier constat était de nature intuitive : il résultait de mon expérience pratique *sur le terrain* (sur scène en tant que chanteuse, et à l'université en tant que professeure de français et de traduction).

Les résultats de cette étude ont en fait révélé et mis à nu la force de l'affectivité du traducteur ainsi que la charge émotionnelle présente lors de l'acte de traduire la chanson populaire. Aussi, mes analyses ont prouvé que cette charge affective présente lors du transfert de sens d'une langue à l'autre est effectivement liée au climat sociopolitique et culturel prévalant entre deux nations à un moment

²² *Ibid.*, p. 9.

donné de l'histoire : le traducteur qui traduit une chanson populaire peut se laisser aller à introduire, à même sa traduction, des déformations textuelles et discursives qui sont le reflet de tensions entre deux pays.

En faisant l'analyse cumulative de toutes les traductions d'une période donnée pour ce genre populaire, j'ai donc obtenu le reflet de l'affectivité interculturelle et collective prédominant à un moment donné de l'histoire des relations entre deux pays.

Une analyse effectuée sur une période historique plus étendue a révélé la nature fluctuante des émotions ressenties par les traducteurs envers la culture source : les résultats, en apparence contradictoires, mettent en lumière plusieurs façons de traduire, qui semblent correspondre, comme nous le verrons au dernier chapitre, aux étapes du développement culturel élaborées par le psychanalyste Pascal Baudry.

CHAPITRE 1

Analyse formelle préliminaire de deux traductions de chansons

Avant d'entreprendre l'analyse systématique des chansons inscrites au corpus, j'avais fait l'analyse préliminaire de deux chansons : *La mer* de Trenet et *Peter, Peter* de Hollaender, toutes deux traduites vers l'américain. C'est à partir de ces deux exemples, entre autres, que j'ai formulé mon hypothèse de départ.

Exemple 1 : *Beyond the Sea* (Au-delà de la mer)

De prime abord, le titre de la version américaine me semblait fidèle au résultat final de cette traduction : ce n'était plus *La mer* de Trenet, puisque l'adaptation américaine semble viser un *Au-delà de la mer*. Cette toute première perception était purement subjective. Puis, à la lumière des écrits de Berman, j'ai commencé à remettre en question ce jugement de valeur, cette perception que j'avais de la traduction américaine, que je considérais comme étant ethnocentrique, assimilatrice, superficielle : *Beyond the Sea* n'est-elle pas plutôt un prolongement de l'original, dans l'univers des possibilités de réécriture?

Peut-être qu'en ce sens, il faut justement considérer *Beyond the Sea* comme une traduction remarquablement réussie? Goldschmidt n'a-t-il pas écrit :

La langue humaine est comme la mer : innombrables sont ses rivages, ses îles; on y fait route à l'infini au-dessus de profondeurs invisibles. L'eau, toujours la même, ne cesse de changer, de couler, de céder devant tout ce qui y plonge pour mieux en mouler les contours. [...] Telle l'âme humaine, la mer varie au gré du moindre souffle [...] Mais il n'est rien non plus dans la mer qui ne soit pas la mer; il n'est point de rupture en elle [...] Il en est ainsi des langues, elles sont la même eau vue d'autres points de la rive, on peut y faire d'immenses voyages autour du monde et toujours sur le même navire : c'est cela, ce voyage qui passe de langue en langue.²³

Et puis Goldschmidt nous rappelle que l'âme, en allemand, est « sortie de la mer »²⁴ (*See* signifiant *mer* et *Seele* signifiant *âme*). Il nous rappelle aussi qu'en français, l'étymologie de *mère* et de *mer* est la même... D'où l'idée que cette traduction de *La mer* en *Beyond the Sea* est peut-être tout à fait réussie, puisqu'il s'agit ici, dans la version américaine, d'une véritable histoire d'amour, l'histoire de vouloir aller retrouver l'amour (l'amour perdu, la mère?) au-delà de la mer. Ma perception négative de la traduction était à l'origine bien sévère. J'aurais pu effectivement demander au

²³ Goldschmidt, 1988, p. 13-14.

²⁴ Goldschmidt, 1988, p. 19.

pianiste de changer de tonalité s'il le fallait, j'aurais dû accepter la modulation, « go with the flow », suivre le flot, le va-et-vient d'une langue à l'autre, me jeter à l'eau, atteindre l'autre rivage. Est-ce cette traduction qui est ethnocentrique? Ou est-ce moi qui le suis? C'est bien la problématique de la théorie de la traduction depuis le début des temps et ce pour quoi on ne peut en faire une science : on a affaire ici à un *sujet* traduisant et à un autre *sujet* interprétant (dans le double sens du mot, celui de la scène et celui du sujet pensant) et puis on y ajoute la réflexion d'un *sujet* qui essaie de comprendre pourquoi cela ne *pass*e pas...

Pourquoi étais-je capable de chanter le refrain de *Peter, Peter* dans sa version allemande, en le faisant suivre aussitôt par sa version américaine, sans ressentir aucune aversion, sans que mon corps, ma voix ne s'y refusent? Est-ce que la traduction est *meilleure*? C'est ce que je pensais effectivement. À ma grande surprise, la version originale allemande (que je ne connaissais pas dans sa totalité à l'époque) est bien différente de sa version américaine, au sens où l'anglais a suivi une autre tangente, a complètement éliminé la dimension cocasse, a accentué la dimension *cabaret- femme- fatale*, en un mot, ce que j'avais réussi à faire passer n'était que le *refrain*, et c'était facile dans la mesure où seul le *refrain* du texte d'arrivée respectait le *discours* de l'original (voir section suivante).

Si je trouvais que *Beyond the Sea* était une traduction ethnocentrique, cela tient peut-être au fait que je suis francophone, que ma langue maternelle est le français, que je travaille aux États-Unis et que je suis très impliquée émotionnellement *entre* ces deux langues? Chanter *Peter, Peter* en traduction a peut-être été plus facile tout simplement parce que ma perception de la traduction est différente, puisque l'allemand n'est pas ma langue maternelle et que j'en suis plus *détachée*, cette langue étant *plus loin de mon corps*, moins intériorisée. Il est peut-être ainsi plus facile d'accepter la différence?

Certains auteurs ont déjà parlé de tout ce qui entre en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'accepter ou non le résultat final d'une traduction (Lefevere, Venuti, Simon, etc.). Ils ont en effet longuement explicité toutes les composantes d'ordre sociologique qui sous-tendent l'acte de traduire ainsi que sa réception.

Mais il y a probablement d'autres raisons pour lesquelles il était impossible de chanter *Beyond the Sea* du même souffle que *La mer*. J'ai essayé de voir si certaines de ces raisons sont liées à la traduction.