



HAL
open science

Sur deux réécritures du Plat pays de Jacques Brel : Dario Fo et Herbert Pagani entre parodie et transposition

Céline Pruvost

► **To cite this version:**

Céline Pruvost. Sur deux réécritures du Plat pays de Jacques Brel : Dario Fo et Herbert Pagani entre parodie et transposition. Perle Abbrugiati (dir.). Réécriture et chanson, Presses universitaires de Provence, pp.157-174, 2017. hal-03836556

HAL Id: hal-03836556

<https://u-picardie.hal.science/hal-03836556>

Submitted on 4 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

sous la direction de Perle Abbrugiati

Réécriture et Chanson

STEREO

Face A

dans l'aire romane

CHANTS SONS

Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Réécriture et chanson
dans l'aire romane

sous la direction de
Perle Abbrugiati

2017

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS



Céline Pruvost

**Sur deux réécritures du
Plat pays de Jacques Brel**

Dario Fo et Herbert Pagani,
entre parodie et transposition

Université de Picardie Jules Verne, CERCUL

C'est en regardant de l'autre côté des Alpes et de l'autre côté de l'Atlantique que les premiers *cantautori* ont trouvé des éléments nouveaux à associer à la tradition italienne pour la renouveler. On s'en souvient rarement, mais une véritable mode de la chanson française en Italie a eu cours dans les années 1960, touchant surtout le répertoire de la musique légère. Il convient toutefois de se garder d'illusions rétrospectives : si la bibliographie la plus importante porte maintenant sur Brassens, Brel et Ferré, le répertoire importé par les maisons de disques à l'époque n'est pas si homogène. Dans un premier temps, ce sont des artistes comme Antoine, Claude François, Françoise Hardy, Charles Aznavour ou Georges Moustaki que les maisons de disques cherchent à lancer en Italie. C'est à travers un miroir déformant que la chanson Rive gauche arrive en Italie : les grands auteurs se trouvent noyés parmi les auteurs mineurs, et même les textes les plus célèbres sont parfois traduits de façon très approximative, en suivant des motivations plus financières que littéraires¹.

1 Franco Fabbri a analysé les motivations financières de certains traducteurs dans son article « Traduzioni milionarie », in *Fare Musica*, n° 105, décembre 1989, qu'on trouve dans Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo : saggi sulla popular music*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 316-319. Voir aussi sa contribution au présent volume. J'ai étudié certains résultats littéraires de ce type de traductions dans Céline Pruvost, « De la chanson rive gauche à la canzone d'autore : inspirations, inflexions et

Pourtant, à quelques décennies de distance, on constate que c'est bien Brassens et Brel qui ont le plus profondément influencé le renouveau de la chanson italienne, même s'ils n'ont jamais enregistré eux-mêmes des versions en italien de leurs chansons. Sans connaître d'immenses succès commerciaux, ils ont été traduits à de nombreuses reprises, souvent par les protagonistes du renouveau de la chanson italienne qui ne cherchaient pas à en tirer un quelconque bénéfice commercial, mais à faire connaître ces œuvres aux Italiens non francophones. L'admiration des nouvelles générations de *cantautori* pour leurs aînés français s'est notamment exprimée à travers ces traductions. Il existe une bibliographie importante sur la question, et des travaux récents ont mis en lumière la spécificité de la traduction de chansons². Perle Abbrugiati, en comparant trois traductions d'une même chanson de Georges Brassens, a démontré que les contraintes inhérentes à la traduction de

infidélités », *La Rivista, Revue des études italiennes*, publication des actes du colloque international *Rivales latines, lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne*, organisé par l'Université Paris-Sorbonne, 20, 21 et 22 juin 2012, 2014, p. 241-250.

2 Ces travaux sont cités dans le chapitre V de ma thèse, consacré à la traduction de chanson (Céline Pruvost, *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 201-228).

chanson amènent bien souvent les traducteurs à s'appropriier les textes jusqu'à les réécrire³. Traduire une chanson passe donc forcément par une forme de réécriture, mais ces contraintes sont aussi de formidables *stimuli*.

Dans cette veine des études sur la traduction et la réécriture, j'étudierai ici deux chansons italiennes inspirées d'une même chanson française, à la même période mais dans des perspectives différentes, plus ou moins révérencieuses, plus ou moins distancées de l'original. *Le plat pays* est une chanson que Jacques Brel publie en 1962. Écrite par Dario Fo et Leo Chiosso, composée par Fiorenzo Carpi, *La brutta città* sort la même année et s'en inspire malicieusement. Quand en 1965 Herbert Pagani enregistre *Lombardia*, il présente en revanche ses sources et signe à la fois une traduction et une transposition italiennes. Il s'agit donc de deux opérations très différentes, une traduction voulue et présentée comme telle et un clin d'œil à la fois évident et masqué. La comparaison de la chanson originale avec ces deux réécritures quasi contemporaines permettra d'en dégager les différentes modalités, avec des postures, des projets et des résultats variés. Après un rappel d'éléments de contexte sur l'influence de Jacques Brel en Italie, j'analyserai la spécificité

des réécritures d'Herbert Pagani puis de Dario Fo, Leo Chiosso et Fiorenzo Carpi.

L'influence de Jacques Brel dans la chanson d'auteur italienne

Même s'il a été traduit de façon quantitativement moins importante que Georges Brassens, Jacques Brel a fait partie des auteurs français traduits en italien, notamment par Gino Paoli (dont la version de *Ne me quitte pas* a rencontré un certain succès en 1962) et par Duilio Del Prete, qui a traduit *l'opera omnia*⁴. Gino Paoli raconte que c'est Brel en personne qui l'a contacté pour lui demander de traduire ses chansons en italien (après le succès de ses traductions d'Alain Barrière⁵). Il était tout d'abord question que Brel les interprêtât lui-même, mais les maisons de disques ont finalement renoncé à exporter le Grand Jacques en Italie – à cause de son accent belge en italien, jugé beaucoup moins élégant que l'accent français. Et pourtant, comme l'affirme Enrico de Angelis :

3 Perle Abbrugiati, « Dans l'eau de la claire fontaine : sur trois traductions de Brassens en italien », *Cahiers d'études romanes*, n° 24/1, *L'autre même*, 2011, p. 151-169.

4 Enrico de Angelis (éd.), *Jacques Brel, tutte le canzoni, 1948-1977*, traduit par Duilio Del Prete, Milano, Arcana Editrice, 1994.

5 Gino Paoli et Bruno Lauzi, « Cantautori classici al cospetto della tradizione », in Enrico de Angelis et Sergio Sacchi (éds.), *La tradotta : storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Zona, 2003, p. 53-60.

Se Brassens influenzò alcuni cantautori in modo intenso, specifico e però (o perciò) circoscritto, l'influsso di Brel è stato più indiretto e proprio per questo più diffuso, più pervasivo, più insinuante : è quello che, in maniera meno precisa e specifica ma molto più sottile e strisciante, penetra in misura più massiccia nel gusto dei cantautori italiani, che finiranno per saccheggiarlo a man bassa⁶.

On trouve ainsi des échos des chansons de Jacques Brel sous des formes très variées dans la chanson italienne des années 1960, par exemple sur le plan de la structure des morceaux et des arrangements. Luigi Tenco utilise en effet largement la forme strophique, en rupture avec le schéma « couplet-refrain » mais en continuité avec beaucoup de chansons de Jacques Brel, construites autour de formes strophiques en *crescendo* musical et émotionnel. *Madeleine, La valse à mille temps, Le port d'Amsterdam* : autant de chansons qui n'ont pas de refrain (ou un refrain minimal, réduit à quelques mots), mais qui progressent d'une

strophe à l'autre vers un *crescendo* et *accelerando* final. On peut considérer la prévalence de textes à forme strophique chez Tenco comme une trace de cette influence, d'autant que les arrangements, tout comme ceux des chansons de Brel, renforcent les effets expressifs déjà présents dans le texte (notamment par un recours quasi systématique, chez Tenco, à des modulations ascendantes de strophe en strophe). Ainsi dans *Angela*, de *rubato* en *crescendo*, l'arrangement et l'interprétation de Tenco valorisent le texte, en laissant parfois résonner en point d'orgue ses passages les plus ambigus (« *volevo farti piangere* »). Cette façon de ne pas toujours utiliser pleinement l'orchestre est typique de beaucoup d'arrangements de Brel, où le *crescendo* émotionnel se trouve renforcé par l'entrée progressive des instruments. Le final de *Angela* – où le tempo accélère et où l'orchestre est très présent pour renforcer une voix qui s'impose elle aussi – rappelle nettement certaines fins des chansons de Brel, à commencer par *Madeleine*, aux fortes ressemblances thématiques. Cette même chanson a inspiré le titre *Viva Maddalena* de Sergio Endrigo, qui présente les mêmes caractéristiques de structure et d'arrangements, transposées sur une autre histoire. Chaque *cantautore* tire des chansons de Brel les éléments qui l'inspirent – d'où le « pillage » dont parle Enrico de Angelis.

Chez Giorgio Gaber, on retrouve cette influence manifeste dans la composition et

6 « Si Brassens a influencé certains *cantautori* de façon intense, spécifique et pourtant (ou pour cela) circoscrite, l'influence de Brel a été plus indirecte et de ce fait plus diffuse, plus pénétrante, plus insinuante : c'est lui qui, de façon moins précise et spécifique mais beaucoup plus subtile et latente, imprègne dans une plus large mesure le goût des *cantautori* italiens, qui finiront par le piller sans scrupules. » Enrico de Angelis, « Le mal de Paris : influenza della canzone francese su quella italiana », in *Trasparenze. supplemento non periodico a « Quaderno di poesia »*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, 22/20, p. 46.

l'arrangement, mais également des points communs troublants dans sa gestualité scénique. En rapprochant des enregistrements de chacun des artistes sur scène, l'influence, voire le mimétisme, saute aux yeux. Une comparaison particulièrement efficace, qu'Enrico de Angelis utilise dans ses conférences, est celle entre les enregistrements télévisuels de *La valse à mille temps* (1961) et *Com'è bella la città* (1969). À la seule exception du thème, les deux prestations présentent des similarités à la limite du plagiat : structure du morceau (une valse qui s'affole), arrangement (qui souligne l'emballement progressif de la valse), placement vocal, gestuelle, mimiques... le mimétisme de Gaber vis-à-vis de Brel touche toutes les dimensions de la chanson. Dans d'autres cas, les emprunts viennent du titre (l'album de décembre 1971 de Giorgio Gaber s'intitule *I borghesi*), ou encore du thème (sur ce même album, le titre *L'amico* présente une situation d'énonciation et une structure narrative totalement similaires à celle de *Jef* [1964]). Adaptation ou traduction ? En tout cas, Jacques Brel n'apparaît pas dans les auteurs (les deux chansons sont créditées au seul Giorgio Gaber), même si au dos du 33 tours un paragraphe explicite la référence à Brel.

L'intérêt d'auteurs italiens pour *Le plat pays* n'est donc pas le fruit du hasard, mais une des traces de cet intérêt pour Brel, particulièrement net dans les années 1960. Quand Jacques Brel (1929-1978) publie *Le plat pays*,

qui deviendra rapidement un classique, il est au sommet de sa gloire⁷, et évoque le paysage de la région d'où venaient ses ancêtres paternels, la Flandre occidentale.

De Brel à Pagani, une transposition milanaise

Herbert Pagani est né à Tripoli en 1944. Enlevé par son père qui l'élève en France, il rejoint sa mère à Milan à l'âge adulte. Il connaît donc aussi bien la langue et la culture de la France que celles de l'Italie, ce qui lui permet de traduire Brel mais aussi Ferré ou Mouloudji⁸. Chanteur, écrivain, traducteur, poète, acteur, disc-jockey, dessinateur, illustrateur, peintre, sculpteur, Herbert Pagani est un artiste complet et touche-à-tout. Il publie en 1965 l'un des premiers albums *live* de l'histoire de la chanson italienne, *Una sera con Herbert Pagani*⁹,

7 Stéphane Hirschi, *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel : essai de cantologie appliquée*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1992.

8 Quelques ouvrages et articles qui lui ont été consacrés : Herbert Pagani et Rosanna Castellani, *Herbert Pagani : canzoni, scritti, disegni, sculture*, Firenze, Barbès, 2010 ; Carlo Bianchi, « Lungo i sentieri di Mauro Pagani : dal « progressive » alla canzone d'autore », *Musica/realità*, vol. 31, n° 92, 7 janvier 2010 ; Herbert Pagani, *Préhistoire d'amour : roman autobiographique*, Paris, Ramsay, 2003.

9 Avec Enzo Jannacci in *Teatro* et Gino Paoli *allo studio A*, également publiés en 1965.

qui s'attire les foudres de la censure¹⁰ : c'est sur ce disque que figure *Lombardia*. En 1969, il est encore à la pointe de l'innovation avec l'un des premiers *concept albums* italiens, *Amicizia*¹¹, où les chansons sont liées entre elles par des dialogues et des bruits, l'idée consistant à considérer une journée entière, du matin au soir. On trouve sur ce disque une autre de ses traductions les plus remarquables, *Albergo a ore*, adaptée à partir des *Amants d'un jour*, qui sera aussi enregistrée par Gino Paoli. Le disque ayant été censuré par la RAI, il décide de retourner en France, où il continue ses expériences d'avant-garde. Son spectacle *Concerto d'Italie* est joué en 1971 sur la scène du Théâtre de la ville de Paris, en parallèle à la sortie de son premier album en français, *Herbert Pagani*. En 1975, c'est toujours en France qu'il publie sur un double album une sorte de fable de science-fiction écologiste, *Megalopolis*, qui remporte le grand prix international du disque de l'académie Charles Cros. À partir de ce disque est créé un spectacle multimédia, présenté en novembre 1975 au Palais de Chaillot. Il consacre la dernière décennie de sa vie à la sculpture, avant de décéder prématurément des suites d'une leucémie, en 1988. La chanson *Lombardia* est

ainsi publiée en 1965, à la fois en 45 tours et sur l'album *Una sera con Herbert Pagani*.

Le plat pays, Jacques Brel (1962)

*Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues
Et de vagues rochers que les marées dépassent
Et qui ont à jamais le cœur à marée basse
Avec infiniment de brumes à venir
Avec le vent d'ouest écoutez-le tenir
Le plat pays qui est le mien*

*Avec des cathédrales pour uniques montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de cognac
Où des diables en pierre décrochent les nuages
Avec le fil des jours pour unique voyage
Et des chemins de pluie pour unique bonsoir
Avec le vent de l'est écoutez-le vouloir
Le plat pays qui est le mien*

*Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu
Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu
Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner
Avec le vent du nord qui vient s'écarteler
Avec le vent du nord écoutez-le craquer
Le plat pays qui est le mien*

*Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut
Avec Frida la Blonde quand elle devient Margot
Quand les fils de novembre nous reviennent en mai
Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet
Quand le vent est au sud, quand le vent est au blé
Quand le vent est au sud écoutez-le chanter
Le plat pays qui est le mien*

10 Notamment à cause de la *Ballata del fallito*, qui raconte les misères d'un homme qui pense au suicide à chaque fois qu'une femme le quitte.

11 Après *Tutti morimmo a stento* de Fabrizio De André, en 1968.

Lombardia, Brel / Pagani (1965)

*Qui l'arpa della pioggia per mesi suonerà
Ed un'infinità di nebbia scenderà
E vedrai coprirà tutto intorno a noi
E annegherà il tuo cuore anche se non vuoi
Perché d'autunno piove qui e non smette mai
Se vieni su da me vedrai ti abituerai
In Lombardia che è casa mia*

*Vedrai la cattedrale che sembra una montagna
Con mille guglie bianche che la luna bagna
E dei diavoli in pietra che sputano alle stelle
E che graffiano il cielo con gesti di zitelle
Son secoli che fanno le stesse smorfie ormai
Se vieni su da me vedrai ti abituerai
In Lombardia che è casa mia*

*Qui il cielo è così grigio che sembra venga giù
Qui il cielo è così basso che insegna l'umiltà
È così grigio che il Naviglio annegherà
È così basso che il Naviglio non c'è più
Il vento qui si invita ai funerali sai
Se vieni su da me vedrai ti abituerai
In Lombardia che è casa mia*

*Ma quando il primo fiore dal fango nascerà
E fra le ciminiere il pioppo canterà
Capirai che a novembre noi dobbiamo pagare
Quel che maggio promette e giugno ci può dare
Fra i grattacieli e i tram l'estate scoppierà
Se vieni su da me vedrai ti piacerà
La Lombardia che è casa mia*

Même si Herbert Pagani transpose *Le plat pays* dans un contexte italien, ce qui est manifeste dès le choix du titre, *Lombardia*, il respecte

la forme, le ton et l'esprit de la chanson de Jacques Brel.

Ce qui frappe à la première écoute, c'est l'homogénéité du ton, de la musique, de l'arrangement et de l'interprétation. Pagani choisit de chanter dans la même tonalité et au même tempo que Brel, il reproduit également la solennité de sa diction et jusqu'à son débit *rubato*, particulièrement sur les fins de strophe. Entre les deux versions, on retrouve des arrangements par entrées successives des instruments à partir d'une base très épurée de guitare arpégée. Chez Brel, après deux strophes en guitare-voix, un accordéon fait son entrée à la troisième strophe, puis un piano à la quatrième. Chez Pagani, le guitare-voix ne dure qu'une strophe (soulignons la sobriété très inhabituelle pour la RAI que ce début épuré) ; dès la deuxième strophe entrent des violons, puis une seconde guitare vient nourrir la troisième strophe, et à la quatrième les violons se font de plus en plus présents. On retrouve donc le même type d'arrangement, même si d'autres instruments sont choisis par Pagani pour construire le *crescendo* – sans doute parce que le guitare-voix et l'accordéon sont deux des marqueurs les plus forts du style d'arrangement Rive gauche. Pagani garde le *crescendo* typique de Brel, mais il le construit avec des instruments à connotation moins française. Dans l'interprétation, le ton solennel et aimant de Brel est respecté, et surtout la mélodie est très peu modifiée dans le passage

à l'italien, ce qui constitue l'énorme gageure de la traduction chantable. Ici, le défi musical est parfaitement relevé, la mélodie de Brel est respectée, tout comme la forme et la métrique du texte. Les deux chansons sont constituées de quatre strophes dont les derniers mots ont fonction de refrain. Le schéma dominant est l'emploi de rimes plates (aabbccd). À la troisième strophe, Brel s'autorise un écart en employant des rimes croisées, écart que Pagani va suivre en s'autorisant à son tour des rimes embrassées. Ainsi, cette attention méticuleuse à la forme conduit Herbert Pagani à respecter jusqu'aux écarts formels de Jacques Brel. Contrairement à Fabrizio De André qui, quand il traduit Brassens, s'autorise une hypermétrique assez systématique, Pagani respecte le plus possible les alexandrins de Brel, avec de rares dilatations dans le passage à l'italien – ce qui constitue une contrainte supplémentaire, puisqu'il faut conclure les vers par des mots *tronchi*.

La situation d'énonciation est en revanche modifiée. Chez Brel, les deux derniers vers de chaque strophe se terminent par une adresse très générale à la deuxième personne du pluriel (« *écoutez-le* »). Chez Pagani, le destinataire est beaucoup plus présent (avec des verbes à la deuxième personne du singulier également au cœur des strophes) et plus précisément défini : le chanteur cherche à convaincre cette personne de venir le rejoindre « *su da me* », en Lombardie. La nature de l'adresse change, elle

devient plus spécifique, plus personnalisée, plus fréquente, plus individuelle. On passe d'un Brel contemplatif, qui semble parler au décor qu'il décrit, à un Pagani qui s'adresse à une femme en cherchant à la convaincre que ce nouveau décor finira par lui plaire si elle choisit d'y rejoindre le chanteur. Ce changement dans la situation d'énonciation fait pencher vers un autre type de classicisme, de l'adresse au public à l'adresse à la femme aimée. Le public change de statut : de témoin de la contemplation descriptive du paysage chez Brel, il devient témoin du dialogue d'un couple chez Pagani, s'éloignant un peu du lyrisme pour aller davantage du côté de l'intime. Ce choix de traduction produit un effet intéressant sur les marqueurs personnels. La langue française spécifie plus volontiers des pronoms personnels que l'italien tend à laisser sous-entendus. Ainsi, dans la traduction du français à l'italien, il convient souvent de retirer certains pronoms. Pourtant ici, c'est un travail inverse auquel se livre Herbert Pagani, rajoutant des marques de son destinataire là où Brel restait dans une deuxième personne du pluriel très générique et surtout beaucoup plus rare. On passe d'un seul « *écoutez-le* » par strophe à de nombreux verbes à la deuxième personne du pluriel (dans la seule première strophe, « *vedrai* », « *vuoi* », « *vieni* », « *vedrai* », « *ti abituera* »). Le dernier vers « *In Lombardia che è casa mia* » est une trouvaille remarquablement idiomatique, qui respecte autant

le sens que l'accent tonique de la version française, au prix d'un appui sur des pronoms personnels également dans le vers qui précède (« *se vieni su da me* »). Cet ajout de pronoms dans le passage du français à l'italien est pour le moins inhabituel, et lié à ce changement dans l'énonciation. Au-delà des questions de sens, un tel choix présente au moins deux avantages prosodiques : les monosyllabes peuvent être chantés sur des temps forts sans faire violence à la langue italienne, et les verbes à la deuxième personne du singulier font souvent partie de la minorité de mots italiens *tronchi* – qui seront bien pratiques en fin de vers pour éviter toute hypermétrie. On peut donc supposer que ce changement dans l'énonciation est utile pour respecter la chantabilité du texte¹².

L'autre liberté que s'autorise Herbert Pagani est géographique. La transposition du lexique dans un autre lieu est un grand classique de la traduction de chansons. Pour n'en citer qu'un exemple parmi tant d'autres, Pardo Fornaciari traduit *Carcassonne* de Brassens par *Livorno*. La traduction de l'intime ne peut en effet être mécanique : la Flandre si familière à Brel le serait bien peu à des auditeurs italiens. Pour

¹² Pour la notion de « chantabilité », voir les travaux de Peter Low : « Translating songs that rhyme », *Perspectives*, vol. 16 / 1-2, 2008, p. 1-20 ; « Singable translations of songs », *Perspectives*, vol. 11 / 2, 2003, p. 87-103 ; « Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies », *Target*, vol. 15 / 1, 2003.

le dire à la façon d'Umberto Eco, le traducteur de chansons ne peut pas faire abstraction de la « compétence encyclopédique¹³ » de son public, il cherche à reproduire l'effet de références culturelles, qui n'ont pas de valeur universelle et qu'il faut donc adapter à leur contexte d'arrivée. C'est ainsi que l'« Italie » – qui dans les Flandres de Brel apporte de l'exotisme à la quatrième strophe – disparaît purement et simplement chez Pagani. C'est aussi pourquoi Pagani choisit de décrire un paysage qui lui est familier autant que les plaines des Flandres pour Brel : on observe donc un passage global d'une géographie de plaine à une géographie citadine, tout en gardant le plus possible les mêmes mots, les mêmes tournures, et en s'inspirant des mêmes images. Dans le détail du texte, cela donne lieu à des resémantisations, des ajouts et parfois des disparitions. Chez Brel, chaque strophe correspond à un des points cardinaux, et les occurrences du vent sont régulières (dans chaque refrain, et en tout sept fois, comme un vrai leitmotiv). Là où Brel faisait appel à l'ouïe (quatre occurrences d'« *écoutez-le* »), chez Pagani on observe un déplacement de la nature vers la femme, dans une posture moins lyrique, presque didactique. Les points cardinaux disparaissent (même si le « *su da me* » induit implicitement l'idée

¹³ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, 1985 [1979], Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », p. 61-82.

d'un déplacement du sud au nord) et le vent n'est mentionné qu'une fois, pour laisser parfois place à des éléments plus urbains. À part ces libertés, on constate une reprise très rigoureuse des éléments de lieu, qui sont toutefois resémantisés dans leur contexte lombard. Ainsi, dès la première strophe, les « *vagues de dunes* » laissent place à « *un' infinità di nebbia* ». La brume, qui venait de la mer chez Brel, devient terrestre, voire citadine chez Pagani. Au début de la deuxième strophe, on observe un passage du pluriel au singulier, à la fois pour des questions de rime (« *montagna* » et « *bagna* ») et de focalisation : si Brel décrit une région entière où les cathédrales et les montagnes sont nécessairement plurielles, Pagani malgré le titre choisi se focalise rapidement sur Milan, et la cathédrale devient singulière. Les « *noirs clochers* » des Flandres deviennent ainsi les « *mille guglie bianche* » de la cathédrale de Milan. La contrainte de la rime crée parfois des images inédites, dont la surprenante rime entre « *stelle* » et « *zitelle* », plus spécifique que l'original, qui fait plus classiquement rimer « *nuage* » avec « *voyage* ». Ce respect de la forme métrique donne ainsi naissance à cette réécriture inspirée :

*E dei diavoli in pietra che sputano alle stelle
E che graffiano il cielo con gesti di zitelle*¹⁴

14 « Et des diables de pierre qui crachent vers les étoiles / et qui griffent le ciel avec des gestes de vieilles filles ».

De manière générale, le texte de Brel est souvent construit sur des répétitions rapprochées, créant un effet de rebond – procédé que reprend Pagani tout au long de sa traduction, en recréant à la fois des anaphores et des échos internes de vers en vers. Cette construction des images se précisant par touches impressionnistes est particulièrement manifeste dans la troisième strophe, où l'on constate par ailleurs une évolution dans le traitement des références liées à la mort. Chez Brel, « *un canal* » se perd puis se pend. Chez Pagani, on passe de la pendaison à la noyade, et d'un canal anonyme parmi les nombreux que compte la Flandre à « *il Naviglio* », un canal qui porte un nom et une majuscule – autre indice de cette focalisation sur la ville de Milan, où le canal reste un événement. Le début de la quatrième strophe voit disparaître toutes les références culturelles. On l'a dit, l'Italie n'a plus rien d'exotique pour un public italien. Quand à « *l'Escaut* », « *Frida la Blonde* » et « *Margot* », leur rapport avec la Lombardie aurait été difficile à exposer en deux vers, et leur force évocatrice plutôt limitée pour un auditeur italien. Herbert Pagani supprime donc ces références, et en profite pour mélanger des éléments appartenant au champ lexical de la nature (« *primo fiore* », « *pioppo* ») avec des éléments citadins (« *fango* », « *ciminiere* »). Ces deux premiers vers illustrent ainsi la capacité de la nature à naître au cœur du laid et de l'artificiel : l'idée n'ayant aucun rapport

avec l'original de Brel, il s'agit dans ce passage d'une véritable réécriture. Dans les deux vers suivants, on assiste à un retour à la traduction : l'image de Brel est reprise et même explicitée, ce qui la rend presque plus évocatrice en italien qu'en français. Le final de Pagani, avec ses « *grattacieli* » et ses « *tram* » est beaucoup plus urbain que celui de Brel, qui s'envolait avec un triple rebond sur le mot « *vent* ».

Ainsi, le travail d'Herbert Pagani apparaît comme une réécriture très respectueuse de la forme, mais qui n'hésite pas à transposer les références en les rendant plus italiennes et urbaines. Cet équilibre entre contrainte et prise de liberté donne lieu à des passages particulièrement inspirés.

De Brel à Fo, une transposition parodique

La brutta città naît dans une tout autre perspective, la même année que l'original, sous la plume de Dario Fo et Leo Chiosso. Parolier et scénariste, Chiosso est connu comme le co-auteur du répertoire de Fred Buscaglione ; il a travaillé avec Dario Fo pour *Canzonissima* en 1962, et il est très souvent co-auteur des chansons de la première période de Fo. Né en 1926, prix Nobel de littérature en 1997, essentiellement connu comme auteur et acteur, Dario Fo a écrit de nombreux textes de chansons au début de sa carrière. D'après Paolo Jachia, il est auteur

ou co-auteur de près de 120 chansons¹⁵, dont certaines ont été coécrites et interprétées par Enzo Jannacci. D'autres ont été confiées à des interprètes comme Mina, Ornella Vanoni dans son répertoire de chansons de la « Mala », Nada, Milly, Milva, Giovanna Marini ou encore Laura Betti. Une troisième partie de son répertoire regroupe les chansons écrites dans le cadre du Nuovo Canzoniere Italiano, pour les différentes éditions du spectacle *Ci ragiono e canto* (entre 1966 et 1971), dont il a aussi réalisé la mise en scène. Enfin, certaines chansons sont destinées à ses pièces et à ses films ; elles ont été écrites par Dario Fo et pour l'essentiel mises en musique par Fiorenzo Carpi (1918-1997), pianiste et compositeur, cofondateur avec Strehler du Piccolo Teatro di Milano en 1947 que Jean Guichard présente comme « un des grands compositeurs milanais de musiques de films (dont l'air du *Pinocchio* de Comencini en 1972) pour des metteurs en scène italiens et français, et de musiques de chansons¹⁶ ». *La brutta città* appartient à ces chansons écrites pour le théâtre, conçues pour être insérées dans un spectacle, ce qui leur confère un statut particulier :

15 Paolo Jachia, « Dario Fo : teatro e canzone d'arte », in *Trasparenze*, n° 22, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 27.

16 Jean Guichard, *Histoire de la chanson en Italie : volume III, des années 1970 jusqu'à aujourd'hui*, Bourgoin-Jallieu, Éditions de l'Inis, 2013, p. 21.

*Composte quasi sempre (raramente è successo il contrario) all'interno di uno spettacolo, hanno varie funzioni, di prologo, oppure di didascalia che ha il compito di sottolineare un particolare momento dello spettacolo; sempre in ogni caso si tratta di momenti di sintesi, costruiti con una loro autonomia di storia, con una propria chiave di spettacolo*¹⁷.

Le spectacle en question est *Milanin Milanon* (1962) dans lequel la chanson est interprétée par la chanteuse et actrice Milly (1905-1980). Le thème de la ville, des personnes qui restent aux marges de la société mais aussi des villes – donc les banlieues –, occupe une place centrale dans la production de Dario Fo à cette époque, et on retrouve cette veine dans *La brutta città*. Il existe également une version chantée par Fo lui-même et publiée dans un 45 tours, désormais introuvable, contrairement à la version de Milly, encore disponible sur le CD du spectacle *Milanin Milanon*. Cet enregistrement permet de découvrir la composition musicale, même si ce n'est pas dans l'interprétation de l'auteur.

17 « Quasiment toujours composées (le contraire n'est arrivé que rarement) au sein d'un spectacle, elles ont différentes fonctions, de prologue ou de didascalie servant à souligner un moment précis du spectacle ; quoi qu'il en soit il s'agit toujours de moments de synthèse, construits avec leur propre autonomie narrative, avec leur propre cohérence en termes de spectacle », préface de Lanfranco Binni in Dario Fo, *Ballate e canzoni*, Verona, Bertani, 1974, p. 33.

Avant toute chose, *La brutta città* n'est pas une traduction du *Plat pays*, mais plutôt une allusion explicite à cette chanson célèbre et ultracontemporaine. Jacques Brel n'est pas mentionné dans les crédits¹⁸, la chanson a vraisemblablement été écrite rapidement et rajoutée pour s'insérer dans ce récital sur la ville de Milan. Le clin d'œil le plus manifeste se trouve dans le titre et dans le dernier vers à fonction de refrain, qui conclut chaque strophe dans les deux chansons. La tournure syntaxique « *la brutta città che è la mia* » entre en écho avec « *le plat pays qui est le mien* », donnant un résultat assez peu idiomatique en italien. On observe l'ajout d'un déictique (« *questa* »), le passage d'une description caractérisante mais sans jugement (« *plat* ») à un autodénigrement parodique (« *brutta* »), et, comme chez Pagani, le passage d'un contexte régional et champêtre à une focalisation sur une ville particulière : les mots utilisés sont plus urbains, le champ lexical de la nature est réduit à la portion congrue – tout comme la nature périurbaine se trouve envahie par l'extension des banlieues.

Si donc beaucoup d'éléments de lieux sont repris et transposés dans un contexte citadin, le procédé s'accompagne ici d'un changement de ton manifeste, avec passage

18 Comme on peut le lire sur la photographie du 45 tours original : <http://www.discogs.com/viewimages?release=3663597> (consulté le 10 décembre 2016).

à la parodie : le ton de la chanson d'arrivée n'est ni bucolique ni contemplatif, il laisse place au portrait tendre et décalé d'une ville en pleine explosion démographique. Cette variation de registre s'observe dès la première strophe, où les « *derniers terrains vagues* » ne sont plus maritimes, mais un vaste chantier de « *tubi* » et « *tralicci* » – avec la reprise du procédé d'écriture par rebond caractéristique de la chanson de Brel, ici dans une intention parodique. La solennité du « *cœur à marée basse* » laisse place à un arbre tellement isolé que les chiens « *fanno la fila per fare pipì* »... L'image bien sûr perd toute intention poétique, et utilise un visuel urbain et animal pour illustrer la surpopulation, qui touche même les chiens – ce qui laisse imaginer la situation des humains. L'image poétique est ici détournée jusqu'au grotesque, imprimant une dimension ludique absente chez Brel.

« *Non esiste pianura più piatta di questa* » : la deuxième strophe fait rebondir deux mots de la même famille, et adopte ensuite un ton un peu moins léger. On retrouve certains des choix d'Herbert Pagani – il est d'ailleurs possible, d'après la chronologie, qu'il ait pu s'inspirer de *La brutta città* pour *Lombardia*. La « *brume* » marine de Brel devient ainsi la « *nebbia* » milanaise, les cathédrales passent au singulier (« *un duomo* ») et le canal anonyme devient « *il Naviglio* ». Chez Brel, le canal se pend ; chez Pagani, il se noie ; chez Fo/Chiosso, on retrouve le jeu de personnification du canal (« *triste va*

via »), mais cette fois-ci le *Naviglio* ne se suicide pas, il devient meurtrier : « *soffoca i pesci* ». L'effet devient fort différent : de l'idée d'un paysage si déprimant qu'il pourrait s'autodétruire, on passe à celle d'un élément urbain qui dégénère et tue les créatures supposées y vivre. Ce changement donne au texte une connotation moins mélancolique et plus politique. En plein « miracle économique », les industries du Nord se développent très rapidement, attirant un afflux considérable d'Italiens du Sud, et imposant à certaines grandes villes, dont Milan, une urbanisation à marche forcée. Si dans *Com'è bella la città* (1969) Giorgio Gaber fera une ode à la ville, dans *La brutta città* le portrait est nettement moins flatteur¹⁹. La troisième et dernière strophe transforme « *Frida la Blonde* » et « *Margot* » en « *ragazze* » anonymes, Milanaises qui rendent la ville plus douce. On retrouve le vent si cher à Brel, mais ce « *vento* » espigle fait désormais voler les chapeaux des femmes. La chanson s'achève donc sur cette scène de vie joyeuse malgré la laideur de la ville. Il s'agit d'un véritable contrepied, puisque l'on passe

¹⁹ Certains ont d'ailleurs débattu par chansons interposées sur les avantages et les inconvénients de l'explosion urbaine, par exemple avec *Il ragazzo della via Gluck* qu'Adriano Celentano enregistre en 1966 et auquel répond Giorgio Gaber en controverse ouverte la même année avec *La risposta al ragazzo della via Gluck*.

d'une chanson grandiose et solennelle à une chanson satirique, malicieuse et moqueuse.

Certains éléments textuels sont repris, mais transposés et détournés. Le lieu change, mais aussi le ton, et surtout la musique et les arrangements. Comme cela se voit au premier coup d'œil, le texte de Fo et Chiosso comporte une strophe de moins que celui de Brel. La métrique est également différente, tout comme la structure musicale, qui suit la forme « A / B / A » caractéristique des chansons jazz. La mélodie ne rappelle aucunement celle de Brel, l'arrangement est très vite complet, on ne trouve pas d'équivalent du *crescendo* de Brel. La composition enjouée s'inscrit dans les objectifs de Fiorenzo Carpi quand il met en musique des chansons pour Dario Fo, à la recherche d'un

*linguaggio che si vuole immediato, vivo, non astratto, non letterario, e che vive solo nella comunicazione con gli altri, tutto proiettato all'esterno, che entri nella schiena e « inchiodi » il « pubblico » alla sedia. E quindi una dimensione non statica ma di movimento, di vita. Le musiche di Fiorenzo Carpi [...] esprimono fino in fondo questo clima di affermazione positiva del movimento, con i suoi ritmi veloci, i suoi contrappunti satirici*²⁰.

20 « langage qui cherche à être immédiat, vivant, pas abstrait ni littéraire, et qui vit uniquement dans la communication avec les autres, entièrement projeté vers l'extérieur, qui entre dans le dos et "cloue" le "public" à son siège. Et donc une dimension non pas statique, mais de mouvement, de vie. Les musiques de Fiorenzo Carpi [...] expriment pleinement ce climat d'affirmation positive du mouvement, avec

Le fait de ne pas garder la même musique est l'indice d'une plus grande prise de distance et signale un changement de ton, d'atmosphère, vers une solennité beaucoup moins forte. Même si l'interprétation de Milly n'est pas très enlevée, certains passages dans des tonalités majeures changent totalement l'atmosphère et brouillent les pistes. Ainsi, en comparant les textes, la filiation entre les deux chansons est tout à fait évidente, mais à l'écoute, on pourrait oublier Brel tant la musique de Fiorenzo Carpi nous amène ailleurs. Je proposerais volontiers l'hypothèse que le texte a été écrit dans un premier temps, face au seul texte de Brel et sans souci de chantabilité : *La brutta città* est le fruit d'un travail d'équipe, et le fait que les strophes fassent le même nombre de vers, et reprennent certaines images dans le même ordre (même après synthèse, détournement et resémantisation), tend à le prouver. Ce texte aurait dans un second temps été mis en musique, sans contrainte de ressemblance avec celle du *Plat pays*, dont *La brutta città* se serait librement inspirée, uniquement pour le texte. Le changement de forme musicale et de tonalité s'accompagne d'un changement de ton : on a là un cas de réécriture qui combine allusion, parodie et détournement.

ses rythmes rapides, ses contrepoints satiriques », préface de Lanfranco Binni in Dario Fo, *Ballate e canzoni*, Verona, Bertani, 1974, p. 35.

Dans une réécriture chantée, le fait de garder ou non la musique de l'original est un facteur essentiel qui impose ou lève de nombreuses contraintes. Si *Lombardia* et *La brutta città* sont si différentes, alors même qu'elles s'inspirent toutes deux du *Plat pays*, c'est bien parce que l'une des chansons reste fidèle à la musique de Brel et à la métrique qu'elle impose, alors que l'autre fait de nombreux clin d'œil à l'original tout en racontant une autre histoire sur une autre musique. Herbert Pagani réalise un hommage à travers la traduction, qui transpose la Flandre occidentale de Jacques Brel en Lombardie. Dario Fo, Leo Chiosso et Fiorenzo Carpi réalisent un même déplacement géographique, mais accompagné d'un changement de ton général, où l'original est rappelé à travers des détournements allusifs et souvent parodiques.

Ces deux exemples donnent une idée des multiples voies à travers lesquelles la chanson française a pu inspirer la chanson italienne dans les années 1960, à travers la traduction, mais parfois aussi de façon plus clandestine. De manière plus générale, l'influence de la chanson française se manifeste par une ouverture à des thèmes nouveaux, la priorité donnée au réalisme contre l'abstraction, l'épaisseur culturelle des références qui parsèment les chansons et enfin l'intertextualité qui se crée avec d'autres champs littéraires.

Ainsi, parallèlement à l'exportation commerciale des « yéyés », certains auteurs-compositeurs-interprètes français ont laissé une empreinte culturelle profonde, à travers une diffusion progressive et aimante passée par des canaux variés. Plus qu'une simple stratégie des maisons de disques, le jugement esthétique et l'attachement affectif sont les critères ayant permis une appropriation italienne de ce répertoire, par des auteurs qui y ont puisé des éléments de renouveau de leur propre tradition. La réécriture, fidèle, partielle, fragmentaire, voire allusive ou même masquée, occupe une place de choix dans ce processus.

Table des matières

Introduction. Réécriture et chanson Perle ABBRUGIATI, Aix-Marseille Université	5
I. LITTÉRATURE ET CHANSON	
Réécriture de la poésie par la chanson. D'une poésie virtuelle à une poésie vivante, par la voix : exemples italiens Jean GUICHARD, Université Lumière Lyon II	15
Le <i>Cyrano</i> de Francesco Guccini : quelques pieds de nez Perle ABBRUGIATI, Aix-Marseille Université	29
<i>Che cosa sono le nuvole ?</i> De Shakespeare à Pasolini Gerhild FUCHS, Université d'Innsbruck	47
II. INTERTEXTUALITÉ ET REPRISES	
Jara, Neruda, Allende et la Nouvelle chanson chilienne des années 1970 Bernard BESSIÈRE, Aix-Marseille Université	63
En quoi la reprise est une réécriture... Joël JULY, Aix-Marseille Université	85
<i>Docteur Renaud, Mister Renard</i> : parodie du Gainsbarre de <i>Ecce homo</i> , autoparodie de Renaud Stéphane HIRSCHI, Université de Valenciennes	119
III. ADAPTATION : LA TRADUCTION CRÉATRICE	
<i>Águas de Março</i> d'Antonio Carlos Jobim, <i>Les eaux de mars</i> de Georges Moustaki : la promesse d'une transposition exemplaire Adriana COELHO FLORENT, Aix-Marseille Université	129
<i>Pensées des morts</i> : Lamartine, Brassens, Piero d'Ostra Perle ABBRUGIATI, Aix-Marseille Université	143
Sur deux réécritures du <i>Plat pays</i> de Jacques Brel. Dario Fo et Herbert Pagani, entre parodie et transposition Céline PRUVOST, Université de Picardie Jules Verne	157

IV. LANGUE DE LA MUSIQUE ET MUSIQUE DE LA LANGUE

Les *covers* des années 1950 et 1960 en Italie.

Stratégies économiques, culturelles, techniques de l'adaptation et de l'arrangement

Franco FABBRI, Université de Turin 175

Une chanson, deux versions : du dialecte à l'italien puis de l'italien au dialecte.

La question de la langue en chanson

Giovanni PRIVITERA, Aix-Marseille Université 187

Où est la langue mineure ? L'anglais dans la chanson française

Stéphane CHAUDIER, Université Lille 3 203

Index 223

Les auteurs 229

RÉÉCRITURE ET CHANSON DANS L'AIRE ROMANE

CHANTS SONS

La collection
« Chants
Sons » propose
des analyses
pluridisciplinaires
du produit de la
culture populaire
qu'est la chanson
en mettant
en résonance
deux modes
d'expression,
la langue
et la musique.

La chanson est un creuset où se mêlent culture littéraire, culture musicale, culture populaire, conscience collective. Le lyrisme des temps modernes *compose*, à tous les sens du terme, avec le passé: aussi la chanson cristallise-t-elle de nombreuses formes d'intertextualité ou d'intermédialité. Comment la littérature passe-t-elle en chanson? Comment chanson, cinéma et théâtre échangent-ils leurs codes? Comment la chanson reprend-elle des discours de toutes sortes, poétiques ou politiques? Comment une chanson en inspire-t-elle une autre? Comment la reprise est-elle plus qu'une chanson rechantée? Peut-on traduire une chanson? Quels sont les enjeux stylistiques, linguistiques, prosodiques, économiques de l'adaptation d'une chanson d'une langue à l'autre? De la mise en musique de la poésie à la reprise qui resémantise, de la littérature qui se réinvente en deux minutes trente aux grandes figures de la chanson qu'on traduit parce qu'on les admire, des *covers* qui se font caricatures aux arrangements qui redéfinissent un chant connu, on parlera ici de toutes les formes d'*interprétation* en chanson: traduire, (re)chanter, renouveler la musique, donner un sens nouveau, donner le même sens avec d'autres mots ou d'autres sons... Les chansons se transmettent et se métamorphosent, transmettent et métamorphosent les autres discours. On essaie ici d'ébaucher la partition à plusieurs voix des différentes réécritures en chanson.

Couverture: J-B. Cholbi

Perle Abbrugiati, professeure à l'université d'Aix-Marseille, spécialiste de littérature italienne et responsable de l'axe Écriture, réécriture, intermédialité du CAER, retrouve son âme d'auteur-compositeur en interrogeant ces notions dans la chanson de l'aire romane.

Aix-Marseille
université



CAER
Centre Aixois d'Études Romanes



19 €