

Trabajo Fin de Grado

De la source à la cible : étude contrastive de
quelques chansons de Renaud en espagnol

A comparative study of Renaud's songs in
Spanish: from the source to the target texts

Autora

María Palco Lorente

Directora

Dra. Mónica Djian Charbit

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2017

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	1
I. INTRODUCTION	2
II. ÉTAT DE LA QUESTION	4
III. TRADUIRE UNE CHANSON	7
IV. ANALYSE CONTRASTIVE- SEPT CHANSONS DE RENAUD ET LEURS VERSIONS EN ESPAGNOL	10
IV. 1. La métrique.....	11
IV. 2. La langue à Renaud.....	16
IV. 3. Le sens	19
V. CONCLUSION.....	23
VI. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	26
A) Sources primaires	26
B) Sources secondaires.....	27
VII. ANNEXE.....	31

Y si no conocéis a Renaud, ya estáis tardando. A ver si tengo tiempo y pongo aquí algunas traducciones de canciones suyas como *Manhattan-Kaboul*, *Dr Renaud Mr Renard*, *Fatigué*, *Je suis une bande de jeunes*, *Miss Maggie* o similar, porque si las canciones son buenas, las letras son geniales (Magno, 2006).

I. INTRODUCTION

La chanson c'est « ce qui se chante, c'est-à-dire tout ce qui produit des sons mélodieux. Il s'agit d'une composition en vers ou faite de telle manière qu'elle puisse être mise en musique » (Les définitions, 2012).

Réunir la langue française et le succès international dans le domaine de la chanson est tout à fait envisageable. Nous entendons par chanson française toute chanson interprétée en français, par des chanteurs francophones ou non, pour divers genres musicaux.

Charles Aznavour, Édith Piaf, Gilbert Bécaud, Mireille Mathieu, Claude François, France Gall, Joe Dassin, Serge Gainsbourg, Renaud, Patricia Kaas, Céline Dion, Mylène Farmer, Alizée, Stromae ou Zaz, entre autres, qui chantent tous en français, sont la preuve qu'il est possible de chanter en français et de connaître la gloire dans les pays non-francophones. Mais chanter en français à l'étranger ne garantit pas à tous les coups le succès. Et chanter dans une autre langue à l'étranger ne garantit pas non plus le succès.

C'est l'agent artistique qui se charge de faire des démarches auprès des maisons de disques et du producteur, pour préparer l'insertion du chanteur sur le marché du travail. Dans le business de la musique, il n'existe alors que deux manières de faire entendre sa musique : signer chez une grosse maison de disques et passer à la télévision ou sur une grosse station de radio ou bien faire du live.

Pour séduire le public, pour diffuser le produit hors des frontières, les maisons de disques demandent à un artiste de s'essayer en une autre langue, même avec un bel accent. Ainsi le chanteur se rapproche encore davantage du public, change la langue française pour la langue maternelle de son auditoire. Certains chanteurs sont plurilingues, d'autres, moins expérimentés, se permettent de chanter eux-mêmes les chansons dans la langue étrangère.

Le marketing international a recours à la traduction pour universaliser l'accès à la chanson. Les marchés et la distribution des produits à l'étranger s'en servent, vu son rôle dans toute communication interculturelle, entre des chanteurs de langues et de cultures différentes. La traduction devient indispensable pour ce destinataire, incapable de comprendre le message, qui ne retient que la musique et qui fredonne la chanson, dont il ignore les paroles, qu'il peut ne pas comprendre. Il faut bien reconnaître que « la chanson n'est pas pour nous un objet de savoir mais une médiatrice de savoirs » (Dumont, 2018 : 465).

La traduction, sous toutes ses formes, peut être considérée comme un apport substantiel dans le monde du spectacle et elle contribue à l'expansion *de la chanson* dans le temps et l'espace.

Par ailleurs la nouvelle frontière de la communication, c'est-à-dire le Web, saisit toutes sortes de chansons et contribue, avec sa spécificité multimodale, flexible et interactive, à les ressortir par le biais de reprises et de traductions.

Une nouvelle sorte d'auditoire apparaît, celle des internautes, des fans qui ne mentionnent pas uniquement leur chanteur préféré à leur entourage, mais qui se servent des réseaux sociaux pour partager leurs passions, se permettant bien souvent de laisser leurs traces. Ces traces prennent toutes leur valeur pour l'étude de la chanson, et pour l'analyse comparative des œuvres d'un chanteur et de leurs traductions. Les gens peuvent trouver tout ce dont ils ont besoin sur Internet. On peut consulter sur le net toute une flopée de sites dédiés à la musique, quelques-uns proposant la traduction des paroles de chansons étrangères.

Il serait bon alors de savoir si le public hispanophone, qui écoute une chanson, écrite à l'origine en français, est conscient de toutes les modifications et des rajouts éventuels qu'a pu subir le texte original. Pour mener à bien notre travail, nous effectuerons un retour sur la chanson en général, et sur la chanson française, en particulier, tout en traçant un petit historique des supports de sons. Nous montrerons comment la chanson devient un phénomène économique, social, médiatique et culturel, traversant les frontières, malgré la barrière linguistique. La dimension mondiale de la chanson, sa notoriété, son potentiel, requièrent quelquefois l'intervention du traducteur, pour faciliter la compréhension et l'intégration du texte. Pour ce, nous considérons les bons outils à retenir pour transmettre le message d'une chanson. Ces considérations

seront appliquées en particulier à la chanson française, représentée ici par Renaud, ce héros populaire, auquel bon nombre de Français s'identifient encore et à sa réception chez le public espagnol. Et nous effectuerons un parallélisme entre le répertoire de quelques-unes de ses chansons en français et leur version espagnole, sachant que nous entendons par version leur correspondance, leur concordance ou leur traduction. Pour ce, nous nous sommes servie des sources Internet et nous avons tenu compte des versions qui pouvaient nous être offertes, que nous avons sélectionnées, répertoriées, analysées et présentées en annexe à la fin de notre travail. Nous ajoutons que notre but n'est point de traduire les textes répertoriés, mais d'étudier les équivalences offertes par les divers "auteurs".

II. ÉTAT DE LA QUESTION

Le nombre de références bibliographiques, la publication toujours vivace d'anciennes chansons, les paroles de chansons et leurs traductions sur l'Internet (*paroles.net*, *paroles-musique*, *lacoccinelle.net*, *lyricstranlate*, etc), les études aussi bien passées que très présentes démontrent l'intérêt toujours vivant pour cet art. « *Chantar* signifie à la fois trouver et interpréter, et désigne peut-être la capacité à savoir improviser spontanément en public des couplets rimés sur des thèmes originaux » (Zuchetto, 1996).

Il est loin le temps où les chansons des troubadours, dans le Midi de la France, ou des trouvères, dans le Nord, représentaient les traces écrites d'un art littéraire et musical, de ces auteurs compositeurs interprètes ambulants du Moyen Âge, qui voyageaient pour faire connaître leur art. Les frontières n'existent pas pour le chanteur de chansons, qui se déplace beaucoup. Les chansons se promènent de pays en pays et se diffusent très loin, « leur rayonnement déborde les frontières pour s'étendre à la Catalogne, l'Italie du Nord ou au Portugal » (Stalloni, 2015), qui deviennent leur seconde patrie.

C'est ce monde du spectacle qui a traversé les siècles, qui va répandre la musique populaire, à travers les livrets de chanson à vendre, les textes imprimés même si l'on sait qu'une grande partie du public était encore analphabète au XVII^{ème} siècle. Les répertoires sont très divers : chansons nouvelles, chansons grivoises, complaintes.

Au XVII^{ème} siècle, les paroles imprimées l'emportent sur la musique, et c'est alors que font surface les marchands de chansons.

Au XIX^{ème} s. c'est le tour des « Goguettes, arrière-salles des cafés où les ouvriers se réunissent pour faire des textes de chansons sur des airs préexistants » (Moyencourt, 2011 : 3), employant des paroles équivoques. Les chanteurs modernisent au fur et à mesure leurs répertoires, et ont recours aux chansons du Cabaret, du Caf'Conc et du Music'Hall : on parle alors de la "chanson réaliste", rendue populaire grâce aux enregistrements phonographiques. « Mais le nombre de "petits formats" diffusés dans les rues supplante encore largement celui des disques, jusque dans les années 1960 » (Moyencourt, 2011 : 6).

Autrefois, c'était le chanteur qui se déplaçait pour se faire connaître et diffuser sa composition. Au XIX^{ème} siècle, les chansons se répandent plus vite, grâce au phonautographe, du phonographe, puis du disque plat. Au début des années 20, les 78 tours sont commercialisés. En 1930, arrive le vinyle, et en 1950, les 78 tours sont remplacés par les 33 et 45 tours. En 1964, apparaissent la cassette audio et dans les années 80 les disques compacts.

L'exportation de la chanson se produit notamment au XX^e siècle, avec la création au Royaume Uni et aux États-Unis de la Pop, du Rock, du Jazz, surtout grâce à la radio, à la télévision et au cinéma. Avant la Seconde Guerre mondiale, la chanson française va s'exporter aussi, parfois adaptée et traduite dans d'autres langues (Maurice Chevalier, par exemple). Dans la seconde moitié du vingtième siècle dernier, on traduit pour la discographie, pour le chanteur, qui cherche à se faire connaître.

Les festivals musicaux, comme l'Eurovision, ont eu beaucoup de succès à niveau international. En 1984, le festival des Francofolies à La Rochelle, qui s'est répandu dans plusieurs pays dont l'Espagne, est encouragé par le gouvernement français afin de vendre davantage à l'étranger. Alain Barrière, qui a représenté la France à l'Eurovision, chantera plus tard son succès *Ma vie* en espagnol.

Charles Aznavour, Edith Piaf, Mireille Mathieu, Claude François, entre autres, ont aussi franchi les frontières. Ils ont chanté en français mais aussi en d'autres langues, ce qui a facilité l'expansion de leurs chansons. Piaf a chanté en espagnol *La vie en rose* (*La vida en rosa*) ; Aznavour, *La bohème* (1965) (*La bohemia*), *Me voilà seul* (*Qué solo estoy*, 1973) ; Les Gipsy Kings ont fait une version en espagnol de *Comme*

d'habitude (1967) de Claude François, *A mi manera* et le mexicain Vicente Fernandez en a fait une autre ; Gilbert Bécaud a chanté en espagnol *L'important c'est la rose* (*Lo importante es la rosa*) ; Mireille Mathieu avec *Mon Dieu* (1990) (*Señor* 1991) ; France Gall avec *L'orage* (*La lluvia*). Serge Gainsbourg est traduit en 1965 par les cubaines, Las Hermanas Benitez, qui ont adapté *Poupée de cire* (*Muñeca de cera*), chantée par France Gall. La chanteuse espagnole Nena Daconte chantera la même version.

Renaud, « ce troubadour politique franco-manouche » (Le Parisien, 2009), a lui aussi chanté son adaptation personnelle en anglais (*Miss Maggie*) de sa chanson *Miss Maggie* (1985), et l'adaptation en espagnol par le chanteur argentin, Daniel Melingo, *En la selva* (2006), de sa chanson *Dans la jungle* (2006).

En 1968, on voit apparaître, en France, ce chanteur et parolier, Renaud Séchan ou Renaud tout court, jeune anarchiste, chanteur engagé, qui a imposé « une langue unique, faite d'argot et de verlan » (AFP, 2016), qui n'aime ni le pouvoir ni les membres du gouvernement, qui est pour la paix, contre le racisme, écolo, contre la religion obligatoire, humaniste. Il compose ses chansons pour exciter le peuple. Renaud fait partie de ces artistes qui :

ejemplariza, como otros muchos, que la barrera de los Pirineos continúa siendo una muralla infranqueable para determinadas músicas y autores del vecino francés. Integrante de ese distinguido club de los bellos & ilustres & desconocidos, las canciones de este cantautor llevan cuatro décadas fustigando muchos de los males y dolencias de la sociedad francesa y dejando en contrapartida excelentes bocados de lirismo y humor. Pañuelo rojo, cazadora de cuero y vaqueros conforman su imagen de cantante rebelde e insumiso y descendiente de Brassens y otros músicos no conformistas de la canción francesa (Gámez, 2014).

Personnage incarnant la génération née au début des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante-dix, Renaud est le thème central de divers ouvrages scientifiques : mémoire de maîtrise en 2007, *Renaud : La construction et l'évolution de l'ethos d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé* (Caza, 2007), publication en 2010, d'une thèse de littérature *Le paysage des chansons de Renaud : une dynamique identitaire* (Copans, 2014) et finalement parution en 2016 du livre: *Renaud, chansons d'enfer* (Vignol, 2016).

Depuis 2001, l'exportation de la musique française a augmenté et c'est surtout vers l'Allemagne et le Japon. Ainsi « le répertoire français est aujourd'hui le plus écouté dans le monde après le répertoire anglo-saxon » (Premat, 2017).

La musique électronique française a du succès depuis vingt ans : David Guetta, Bob Sinclar, Daft Punk sont exportés même au Royaume-Uni, l'un des grands marchés musicaux au monde. Pour le journal en ligne *20 minutes*, ces musiciens considérés « les ambassadeurs de la musique française dans le monde chantent tous en anglais [...], la langue de Molière demeurant un frein à l'exportation à grande échelle » (Cochard, 2011). Par ailleurs, des artistes comme Manu Chao, qui chante en plusieurs langues dont l'espagnol et le français, sont célèbres dans des pays étrangers.

III. TRADUIRE UNE CHANSON

« La musique est un langage dont l'alphabet est constitué par les sons, les phrases par les mélodies, la grammaire par les lois de l'harmonie et le mouvement vital par le rythme » (RF, 2016). Pour traduire une chanson, il faut tenir compte de ses trois principaux composants : le texte, avec la structure d'un poème, qui peut jouer le rôle d'un récit, la partie musicale et le spectacle qui tient compte du chanteur et de l'ambiance où le concert a lieu.

Comme le signalent Béatrice Martinez et Raúl Eduardo González :

La traducción de una canción no solo consiste en una transferencia de pensamientos o de sentimientos, ni en el mero calco de un texto poético de un idioma a otro, palabra por palabra, sino también en resaltar la estética y el componente sonoro (Martinez et González, 2009 : 2).

Les paroles transmettent le message, soulignent la mélodie principale et assurent que l'ensemble soit logique.

Il faut donner l'impression au public que la musique a été adaptée pour le texte d'arrivée, même si en réalité, elle a été adaptée pour le texte du départ [...] Au niveau du rythme, le traducteur doit veiller à respecter celui qui préexistait dans le texte source (Dam, 2017).

Par ailleurs, pour garder une sonorité agréable, il faut trouver des rimes acceptables, éviter de faire rimer toutes les phrases et introduire quoi que ce soit pour la rime. Voici les rimes les plus courantes :

- Monorime : la rime se répète dans tous les vers du couplet. (AAAA)
- Rime suivie : rime qui se répète dans deux vers qui se suivent. (AABB)
- Rime embrassée : lorsque le premier et dernier vers du couplet riment. (ABBA)
- Rime croisée : les vers pairs riment entre eux et les impairs aussi. (ABAB)

Dans une chanson, tout compte, introduction qui sert d'ouverture au reste de la chanson, couplet, partie la plus importante de la chanson, qui est plus longue que le refrain, qui répète les paroles et la mélodie tout au long de la chanson, sans aucun changement, le pont plus court que le reste de la chanson.

La structure la plus commune est AABA : A étant un couplet et B un refrain. On trouve aussi d'autres structures : AABB, ABA, AAAAM ABCBA, ABACABA, etc. où C représente le pont.

D'autres facteurs entrent en jeu :

- Le rythme, succession ordonnée de sons dans la musique. « On ne peut pas traduire littéralement une chanson » (Misset, 2016). On ne peut traduire les paroles comme on veut, car la sonorité de la chanson ne coïnciderait pas avec ce qu'on chante. Il faut adapter les paroles au rythme pour ne pas rompre la musicalité.
- Les références : Le public provenant de différents pays, des informations nous échappent.
- Style : On peut perdre l'essence de la chanson, par des jeux des mots ou des tournures particulières difficiles à traduire.

D'après David Colmer, lui-même traducteur de chansons :

Il y a deux manières de traduire une chanson. La première est de traduire en chantant ; on entend la musique et les paroles originales et on chante simultanément d'autres paroles traduites qui vont avec la mélodie. Cette méthode est (presque) impossible pour une personne qui ne connaît pas la musique [...]. Il est partisan de la traduction métrique, une manière [...] plus précise de traduire les chansons. [...] Ici, il s'agit de garder les syllabes, garder le rythme, garder la métrique, mais aussi garder les accents (Cijnssen, 2013 : 6).

Pour notre analyse, nous avons considéré ces trois critères présentés par Colmer, pour ce qui est de la traduction des paroles d'une chanson : la métrique, pour la conservation du nombre de syllabes et la rime ; le niveau de langue, style personnel du chanteur et le sens, message du texte originel.

La méthode de la traduction métrique fait que le traducteur ne soit « attaché ni au son, ni au sens » (Cijnssen, 2013 : 6) et qu'il puisse toutefois rester fidèle au texte à partir des syllabes du texte original. Par conséquent, comme dit le traducteur de poésie, André Lefevre (1975 : 6) : « aucune forme de vers dans une langue ne peut être

entièrement identique à un vers dans une autre langue », la traduction sera donc forcément différente de l'original.

La difficulté de garder la combinaison mètre/rime peut mener à substituer des mots par d'autres qui n'ont pas le même sens, à désordonner ces mots, pour préserver le contexte, pouvant déformer le sens et la syntaxe, perdre la nature de la chanson.

En métrique espagnole, il existe deux types de rimes : l'assonance et la consonance. La première consiste à répéter les voyelles finales. Les oxytons exigent la répétition de la voyelle accentuée, les proparoxytons celle de la voyelle accentuée et de la finale. La consonance consiste à répéter consonnes et voyelles après la voyelle forte.

En français, pour qu'il y ait rime, il faut que ce qui suit la voyelle forte se prononce de la même façon. On distingue aussi la rime assonante lorsque « deux voyelles identiques sont suivies de consonnes finales différentes » (Bonnard, 1986 : 177).

Compter le nombre de syllabes n'est pas facile, les règles de la métrique espagnole ne sont pas les mêmes qu'en français. Dans les deux langues « 1 consonne + 1 voyelle + (éventuellement) d'autres consonnes forment une syllabe » (Heusch, 2017). En espagnol, les voyelles jouent un rôle important lorsqu'elles se regroupent.

Le dernier mot va aussi influencer la métrique, s'il est paroxyton, oxyton ou proparoxyton.

En français, on compte les syllabes prononcées. Le -e en position finale d'un vers peut être chanté ou pas. Par contre, en poésie, il n'est pas compté.

Il faut respecter la métrique issue de la mélodie lorsqu'on traduit dans une autre langue, pour ne pas déformer la construction mélodique originale ; il faut ajouter le fameux accent tonique qui reste toujours sur la dernière syllabe en français, tandis que dans d'autres langues, comme l'espagnol, il varie.

La traduction des chansons est encore compliquée par le fait qu'il est impossible d'imiter toutes les sonorités des langues étrangères. Par conséquent le fossé entre la chanson de départ et la chanson traduite reste infranchissable, malgré les grands efforts du traducteur (Dam, 2017).

La sonorité et le sens des mots changent avec la langue. « Le principe de base est d'éviter les mots bizarres et l'inversion grammaticale » (Cijnssen, 2013 : 8), mais on le

fait pour conserver la rime. Ainsi, « quand on n'a pas le choix des mots qu'on voudrait à cause de la métrique, le traducteur est obligé de mutiler les mots pour obtenir un vers équivalent » (Cijnssen, 2013 : 9).

Malgré l'opinion de certains spécialistes, garder le sens de l'original est fondamental, même si parfois on ne peut pas rester complètement fidèle à la chanson. « La traduction n'est pas un travail sur la langue, sur les mots, c'est un travail sur le message, sur le sens » (Herbulot, 2004). On ne peut pas changer le message pour rester fidèle à la métrique. Pour ce on peut utiliser des synonymes.

Pour ce qui est du niveau de langue, il est évident qu'il faut conserver tout type de registre formant partie intégrante de la chanson et du chanteur. Il ne faut en aucun cas « proscrire le registre familier, voire argotique, du moment qu'il est cohérent. On ne tiendra pas non plus rigueur de certains relâchements grammaticaux [...] admis dans l'usage oral » (Bonnard, 1986 : 226).

IV. ANALYSE CONTRASTIVE- SEPT CHANSONS DE RENAUD ET LEURS VERSIONS EN ESPAGNOL

Il est établi que “por regla general, el autor es el creador de una obra” (OMPI, 2010 : 68). Nous ne cherchons pas à savoir si les sites de traduction sont dans l'illégalité, lorsqu'ils proposent des traductions de paroles régies par les droits d'auteurs. On sait par contre qu'un nouveau type de public crée une version étrangère de la chanson française originale. Les internautes, fans de Renaud, s'amusent à traduire ses chansons sans aucun but lucratif.

Cependant Renaud, grâce à son talent et à sa personnalité hors du commun, franchit la barrière et se prête à chanter lui-même dans d'autres langues, dont l'espagnol, quand il n'est pas traduit, puis interprété par d'autres, quand il devient ce « Renaud en otras voces » (Gámez, 2014), l'une de ces chansons *Dans la jungle* ayant été adaptée en espagnol, puis interprétée par le musicien argentin, Daniel Melingo et par Renaud lui-même dans une édition double de son album *Rouge Sang*, moments que nous avons appréciés grâce à des vidéos sur le net.

Il va de soi que toutes les chansons, répertoriées ici, sont analysées à partir du texte original. Après plusieurs lectures exhaustives et détaillées des originaux et de leurs

versions en espagnol, nous en avons retenu sept, et ce par ordre de parution, tous répertoriées sur internet : *Hexagone* (1-1975), *Laisse béton* (2-1977), *Dès que le vent soufflera* (3-1983), *Ma chanson leur a pas plu* (4-1983), *Mistral gagnant* (5-1986), *Manhattan-Kaboul* (6-2002) et *Dans la jungle* (7-2005). Si les six premières ont été traduites par des fans de Renaud, la dernière a été adaptée par des musiciens professionnels.

Notre étude se déroule en trois parties : la métrique, pour la conservation du nombre de syllabes et la rime ; le niveau de langue et ses connotations particulières, qu'on a appelés « La langue à Renaud », marque importante du chanteur ; le sens, pour l'histoire originale de la chanson.

Pour faciliter la lecture de l'analyse, on utilise des numéros pour nous référer aux chansons et des référents numériques différents pour les traductions : *El Hexágono* (1'), *Déjalo* (2'), *Cuando sople el viento* (3'), *Mi canción les ha gustado* (4'), *Los ganadores de Mistral* (5'), *Manhattan-Kabul* (6') et *En la selva* (7').

Pour une meilleure intelligibilité, nous utiliserons des couleurs pour marquer la rime et les syllabes : jaune pour la rime croisée, bleue pour la rime suivie et violette pour les syllabes conservées. Les rimes sont indiquées avec les lettres de l'alphabet. L'analyse de la chanson sera intégrée dans un tableau explicatif.

IV. 1. La métrique

Chez Renaud, certaines chansons sont composées à partir d'une rime croisée, les vers pairs rimant entre eux et les impairs aussi (ABAB-CD CD) : 1 et 7. D'autres sont faites avec une rime suivie, la rime se répétant dans deux vers qui se suivent (AABBCCDD...). : 5. Et d'autres qui mélangent les deux rimes : 2, 3, 4, 6.

La rime croisée est considérée comme acceptable : faire rimer tous les vers de la même manière donnerait une sonorité très monotone. Par contre, dans les traductions, on n'a pas conservé la rime croisée, sauf dans 7'.

1, couplet 1 :

Ils s'embrassent au mois de janvier,
car une nouvelle année commence,
mais depuis des éternités
l'a pas tellement changé la France.
Passent les jours et les semaines,
y'a que le décor qui évolue,
la mentalité est la même,
tous des tocards, tous des faux culs.

A
B
A
B
C
D
C
D

1' :

Se abrazan en el mes de Enero -
porque un nuevo año comienza -
pero desde hace eternidades -
Francia no ha cambiado gran cosa. -
Pasan los días y las semanas -
y sólo evoluciona el decorado, -
la mentalidad es la misma -
todos unos mierdas, unos hipócritas. -

En **français** : « janvier » /ʒɑ̃vjɛ/ a le même phonème final que « éternités » /etɛʁnite/ et « commence » /komɑ̃s/ a le même phonème final que « France » /fʁɑ̃s/. « Semaines » /semain/ coïncide pour les phonèmes avec « même » /mɛm/ et « évolue » /evoly/ avec « culs » /ky/ On a une rime croisée.

En **espagnol** : « enero » /enero/ n'a pas les mêmes phonèmes finals que « eternidades » /eternidades/ et « comienza » /komienθa/ n'a pas les mêmes phonèmes que « cosa » /kosa/. De même « semanas » /semanas/, qui devrait rimer avec « misma » /misma/, n'ont pas les mêmes phonèmes finals, et « decorado » /dekorado/ et « hipócritas » /ipokritas/ ne coïncident pas pour les phonèmes ; alors, il n'y a pas de rime.

Dans 7', nous avons une rime croisée tout au long de la chanson, les vers pairs rimant entre eux, pas les impairs (– a – a, – b – b, – c – c...) ; elle est différente de l'original. On n'a pas conservé la même rime :

Chanson 7, couplets 1 et 2 :

Trois années dans la jungle
Ligotée, bâillonnée
Entourée de ces dingues
Ces doux illuminés

A
B
A
B

Qui t'ont faite prisonnière
Otage précisément
De leur triste guerre
Perdue depuis longtemps

C
D
C
D

7' :

tres años en la selva -
atada y sin luz a
rodeada de locos -
tres años en la cruz a

te secuestraron -
te hicieron rehén b
de guerras oscuras -
sin mirar a quien b

En **français** : « jungle » /ʒɛ̃gl/ et « dingue » /dɛ̃g/ ont les mêmes phonèmes finals, et « bâillonnée » /bajonɛ/ a les mêmes phonèmes finals que « illuminés » /ilyminɛ/ ; on a une rime croisée.

En **espagnol** : « selva » /selba/ n'a pas les mêmes phonèmes finals que « locos » /lokos/, cependant « luz » /luθ/ et « cruz » /kruθ/ ont les mêmes phonèmes ; on trouve une rime croisée produite par les vers pairs qui riment entre eux.

Dans 2' et 6', le traducteur a intégré juste un couplet avec une rime croisée (A – A), les vers impairs rimant entre eux ; les pairs n'ont pas de rime. Les autres vers de la chanson restent sans rime. On n'a pas gardé la rime.

Chanson 2, dernier couplet :

Quand à la fin d'une chanson,
tu t'retrouvés à poil sans tes bottes.
faut avoir d'l'imagination
pour trouver une chute rigolote.

g
L
G
L

2' :

Cuando al final de una canción
No te quedan ni las botas
Hay que tener imaginación
Para encontrar un final gracioso

A
-
A
-

Chanson 6, couplet 2 :

Petite fille afghane, de l'autre côté de la terre
Jamais entendu parler de Manhattan
Mon quotidien c'est la misère et la guerre

B
C
B

6' :

Chiquilla afgana, del otro lado de la Tierra
Jamás oyó hablar de Manhattan
Mi día a día es la miseria y la guerra

A
-
A

Les originales ont des rimes, qu'on ne peut éliminer, car on détruirait la métrique originale qui aide à offrir une belle sonorité. Colmer et Low, auxquels nous nous sommes déjà référée dans notre travail, approuvent qu'on puisse changer la rime ou même la supprimer si on ne peut l'éviter. Par contre, il vaut mieux ne pas le faire, « car il est clair qu'une chanson qui comporte des rimes est plus belle » (Cijnssen, 2013 : 16). On fait rimer les chansons en espagnol, mais les traducteurs ne le font pas, sauf dans 7'.

5 n'a pas de rime croisée, elle a une rime suivie, ce qui est acceptable car, comme pour la rime croisée, on ne fait pas rimer tous les vers de la même manière, et la chanson n'est pas monotone. Cependant, la rime suivie n'a pas été gardée par les traducteurs même si on considère que la rime fait ressortir la beauté de la chanson.

Chanson 5, 1^{ère} partie du couplet 1 :

A m'asseoir sur un banc cinq minutes avec toi **A**
 Et regarder les gens tant qu'y en a **A**
 Te parler du bon temps qu'est mort ou qui r'viendra **A**

En serrant dans ma main tes p'tits doigts **A**
 Pis donner à bouffer à des pigeons idiots **B**
 Leur filer des coups d' pieds pour de faux **B**

5' :

Ah, sentarse en un banco -
 Cinco minutos contigo -
 Y mirar a las personas -
 Que tanto tiene -

 Hablarte de buenos momentos -
 De que es la muerte o lo que vendrá -
 Apretando en mi mano -
 Tus pequeños dedos -

 Darle de comer -
 A las estúpidas palomas -
 Lanzarles puntapiés -
 De mentiras -

En **français** : « toi » /tua/ a le même phonème final que les mots « a » /a/ », « reviendra » /ʁəvɥɑ̃dra/, « doigt » /duɑ/. De la même manière « idiots » /idjɔ/ et « faux » /fo/ partagent aussi le même phonème. On a une rime suivie.

En **espagnol** : « banco » /banko/ et « personas » /personas/ n'ont pas la même prononciation à la fin du mot et « contigo » /kontigo/ et « tiene » /tiene/ non plus. Il n'y a pas de rime.

2, 3, 4 et 6 marient rime croisée et rime suivie.

Chanson 3, 2^e partie couplet 1 et refrain :

J'ai déserté les crasses **D**
 Qui m'disaient : "Sois prudent" **E**
 La mer c'est dégueulasse **D**
 Les poissons baisent dedans **E**

{Refrain}
 Dès que le vent soufflera **F**
 Je repartira **F**
 Dès que les vents tourneront **G**
 Nous nous en allons **G**

3' :

Me alejé de los cobardes -
 Que me decían: "Ten cuidado" -
 El mar es algo asqueroso -
 Pues los peces follan allí abajo" -

 [Estribillo]
 Cuando sople el viento -
 Me volveré a ir -
 Cuando cambien los vientos -
 Nos iremos -

En **français** : « crasses » /kʁas/ partage le dernier phonème avec « dégueulasse » /dɛgølas/ alors ils riment. « Prudent » /pʁydɑ̃/ et « dedans » /dədɑ̃/ ont le même phonème final alors ils riment aussi : rime croisée. « Soufflera » /sufləʁa/ et « repartira » /ʁəpaʁtira/ ont les phonèmes /r/ et /a/ en commun, « tourneront » /tuʁnəʁɔ̃/ et « allerons » /aləʁɔ̃/ partagent le /ʁ/ et le /ɔ̃/ alors ils riment aussi.

En **espagnol** : « cobardes » /kobardes/ n'a pas les mêmes phonèmes que « asqueroso » /askeroso/ et « cuidado » /kuidado/ ne partage pas les phonèmes finals avec « abajo » /abaxo/. Il arrive la même chose avec les autres mots : on n'a pas conservé la rime.

Pour ce qui est du nombre de syllabes des vers, Renaud ne suit pas un schéma fixe pour faire des chansons de la même longueur ; il peut faire des chansons où prédominent les octosyllabes (1), et des chansons avec des hexasyllabes (7). Parfois il en fait de plus longs : alexandrins (5).

Octosyllabes :

1, refrain :

Être né sous l'signe de l'hexagone,
c'est pas la gloire en vérité
et le roi des cons, sur son trône,
me dites pas qu'il est portugais.

8
8
8
8

1' :

Nacer bajo el signo del Hexágono
no es verdaderamente muy glorioso.
Y el rey de los tontos, en su trono,
no me digan que es portugués.

10
11
10
9

Hexasyllabes :

7, couplet 3 :

Eux qui voulaient jadis
La liberté, le droit
Crachent sur la justice
En s'en prenant à toi

6
6
6
6

7' :

clamaban justicia
pedían libertad
matando principios,
la paz y tu verdad

6
7
6
7

Alexandrin :

5, 2^e partie du couplet 1 :

Qui sait surtout guérir mes blessures	9
Te raconter un peu comment j'étais minot	12
Les bonbecs fabuleux qu'on piquait chez l'marchand	12
Car-en-sac et Minto, caramel à un franc	12

5' :

Que sabe sobre todo curar	9
Mis heridas	4
Contarte un poco	5
Cómo era yo de pequeño	8
Los dulces fabuosos	7
Que conseguíamos con el tendero	11
Para las bolsas y mentas	8
Carmelos a un franco	7

Dans les exemples précédents, les traducteurs ne conservent pas le nombre de syllabes ; l'espagnol, langue transparente, a besoin de plus de syllabes : on écrit comme on parle et vice-versa. Le français fait l'élision de quelques sons, comme le « e » muet » : « justice » (7, couplet 3) a deux syllabes : jus-tice, tandis que sa traduction « justicia » en a trois : jus-ti-cia.

Dans 5', les vers ont moins de syllabes, le traducteur ne respecte pas l'original : il coupe les vers en deux et les sépare. Et les vers sont plus courts.

Quant à la sonorité produite par la rime et les mots, « il est impossible d'imiter toutes les sonorités des langues étrangères » (Dam, 2017), et on n'a pas gardé la sonorité des chansons originales lorsqu'on a traduit vers l'espagnol. Tous les sons n'ont pas les mêmes effets à l'oreille : les adjectifs, « triste » en espagnol (1', couplet 4, vers 19), et « moroses » (1) en français, n'ont pas les mêmes phonèmes ; on ne les prononce pas de la même façon, la sonorité est différente. Il en est de même avec « craignos » (2, couplet 6, vers 4) et « cutres » (2') qui n'ont rien à voir.

IV. 2. La langue à Renaud

Les chansons sont la marque d'identité de Renaud, dont le registre tout particulier est indissociable de l'image de ce chanteur, qui a toujours surpris le public par son style parfois soutenu mêlé à des tournures linguistiques plutôt orales, à du familier, à de l'argot, à du verlan. Et plusieurs facteurs entrent en jeu pour réfléchir les vraies paroles qui sonnent joyeusement ou mélancoliquement à l'oreille : langue orale, grammaire et lexicale. Pour une meilleure lecture, on marquera les tournures ou les altérations de la langue parlée/populaire transcrite à l'écrit en jaune pour l'élision de quelques sons, la suppression de la négation ou l'élision du pronom du sujet.

Des règles du français standard écrit sont modifiées. Le « e » muet, signe absolu de l'oral, est élide devant une consonne, produisant une sonorité plus courante/populaire : « d'l'auto » (1, couplet 4, vers 9) ; « j'parie » (2, couplet 2, vers 3) ; « m' » (3, couplet 1, vers 4), « c'que » (4, couplet 1, vers 24) ; « p'tits » (5, couplet 1, vers 4), « s'rai » (6, couplet 5, vers 2), « je n'connais pas le nom » (7, couplet 9, vers 1). Il en est de même pour l'élision de *tu* devant une voyelle : « T'as des bottes » (2, couplet 2).

2, couplet 2 :

T'as des bottes, mon pote,
elles me bottent !
j'parie **qu'**c'est des santiags,
viens faire un tour dans **l'**terrain vague,
j'vais t'apprendre un jeu rigolo
à grands coups de chaine de vélo
j'te fais tes bottes à la baston !

2' :

Tienes una botas,
colega,
que me molan
Apuesto a que son de cowboy
Vente conmigo a un sitio que esté despejado
Que te voy a enseñar un juego de mofas
A base de golpes con la cadena de la bici
Te quito las botas en la pelea

Les traducteurs ne conservent pas cette marque typique de l'oral. En espagnol, on peut relâcher certains mots à l'oral, comme les participes passés. La sonorité des mots en espagnol est celle d'une langue standard.

Une autre caractéristique de l'oral : le « ne » glissant de la négation totale disparaît, comme de soi, en espagnol : « ils sont pas » (1, couplet 1, vers 9), « elle prend pas » (3, couplet 3, vers 3), « c'est pas » (5, couplet 3, vers 4), « je serai pas » (6, couplet 5, vers 2) « j'parierais pas » (1, refrain) :

1, refrain :

Être né sous l'signe de l'hexagone,
c'est pas ce qu'on fait de mieux en c'moment
et le roi des cons, sur son trône,
J'parierais qu'il est allemand.

1' :

Nacer bajo el signo del Hexágono
no es lo mejor que se puede hacer en este momento
Y el rey de los tontos en su trono,
no apostaría yo que sea alemán.

Malgré la suppression tout à fait courante du *ne* français, inutile au sens, le traducteur conserve la syntaxe, reconnaissant le « pas », marquant seul la négation française.

La suppression du sujet est une autre altération phonétique de la langue parlée : « faut pas » (2, dernier couplet, vers 3), « suis redevenu » (6, couplet 5, vers 1) « y'en a » (1, couplet 1, vers 14), « y'a » (4, couplet 2, vers 14). C'est surtout ici le « il » de la troisième personne ou le pronom « je ». Les traducteurs n'ont pu transcrire ce hors-norme, l'espagnol faisant généralement abstraction du sujet.

6 :

Suis redev'nu poussière
Je s'rai pas maître de l'univers
Ce pays que j'aimais tellement serait-il
Finalement colosse aux pieds d'argile ?

6' :

Vuelvo a ser polvo
No seré maestro del universo
¿Ese país que yo amaba tanto será
finalmente un gigante con pies de arcilla?

Par ailleurs, Renaud a recours à un lexique spécialisé, voire même spécial, comme celui de la marine, retenu dans *Dès que le vent soufflera*, avec son « fameux "tatatin", "cri de guerre de visage pâle" » (Médioni, 2014) qui invite à larguer les amarres. Mais ses chansons sont une encyclopédie aux divers registres linguistiques, qui surprend au premier abord, créant malgré tout une sorte de complicité avec son auditoire et démontrant que la langue verte peut faire partie de la poésie, de la musicalité, en définitive de la chanson. Les traducteurs essaient de lui faire hommage et de le rendre dans leur langue, mais bien souvent la chose est rude.

Retenons ces termes qui ont fait appel à la créativité du traducteur, qui évite bien souvent la difficulté et fait redescendre les termes à un niveau plus bas.

- **Registre familier** : « Filer » (2, refrain, vers 1) traduit par « dio », au lieu de « soltar » ; « Les gars » (3, couplet 4, vers 7) par « personas » au lieu de « chavales » ; « Barge » (5, couplet 3, vers 5), par « barcaza » (une autre acception du dictionnaire) au lieu de « chiflado ». « Dingue » (7, couplet 1, vers 3) par « loco », au lieu de « pirado ». « Mon quatre heures » et « Mon minuit » (3, couplet 2, vers 7 et 8), ne sont pas conservées parce qu'il n'y a pas d'expression familière pour « merienda » et « cena ». « En taule » (3, couplet 4, vers 13) est traduit par « en la cárcel » (standard), au lieu de « en chirona ».
- **Argot** : « beigne » (2, refrain) est traduit par « bofetada » au lieu de « guantazo » « Crasses » (mugre) (3, couplet 1, vers 9) mal traduit par « cobardes ». « Bonbecs » (chucherías) (5, couplet 1, vers 10) par « dulces ». « Lâcher la grappe » (3, couplet

4, vers 8) est rendu par « dejar fuera » alors on n'a compris ni le niveau ni le sens ; « Pas de lézard » (4, couplet 3, vers 22) par « no hay cranio » (inexistante).

Dans les chansons 6' et 1', on a conservé les mots argotiques.

- **Registre standard** : Le français standard est respecté, sauf dans « Blouson » (cazadora) (2, couplet 4, vers 1) devenu « chupa », du langage familier. « Santiags » (2 et 3) a été traduit par « cowboys », au lieu de « botas vaqueras ».
- **Mots étrangers** : Les anglicismes de la chanson 6 ont tous été traduits : « building » (edificio) (couplet 1, vers 2), « job » (curro) (couplet 1, vers 3). La langue joue parfois un mauvais tour, quand nous lisons que « so long » (couplet 4, vers 1) a été traduit par « tan largo », au lieu de « Hasta luego ».

Les 2',3',4' et 5' ne gardent pas le style original. Ce n'est pas pour garder la rime, parce qu'en espagnol il n'y a pas de rime. Le traducteur reformule l'original, faisant parfois abstraction du registre des chansons sources. En 7', on détruit le style pour garder la métrique.

Les chansons 1' et 6' sont plus fidèles : « tocards » (1', couplet 1, vers 8) mot familier traduit par « mierdas », « Flic » (1', couplet 1, vers 13) mot argotique traduit par « maderos », n'a pas été conservé dans la chanson 4'. « Tarés » (1', couplet 4, vers 8) mot familier traduit par « tarado ». « Job » (6', couplet 1, vers 3) mot familier traduit par « curro ».

IV. 3. Le sens

De la même manière qu'il faut respecter la métrique et le niveau de langue pour ne pas détruire l'identité de Renaud, il faut aussi conserver le sens pour ne pas modifier le message transmis et faire de la chanson originale une autre chanson complètement différente lorsqu'on traduit. Vu que « le sens d'un texte comprend toute sa structure sémantique, non seulement la signification des termes » (Taber, 1972 : 57), il faudra alors analyser le sens par rapport au reste de la phrase et pas seulement le sens d'un mot. Notre étude tient compte de trois caractéristiques : l'adaptation morphologique, la fidélité au sens et les références culturelles.

- Adaptation morphologique : nous entendons par là tout rajout et toute modification possible pour ainsi garder le sens. C'est ce qui se passe dans toutes les chansons analysées : en 1', « flonflon » (couplet 3, vers 6) qui veut dire « refrain » a été changé en espagnol par « fanfarria » (fanfare), dans 2' (couplet 1, vers 5) et 3' (couplet 2, vers 3) « santiags », les célèbres « camperas », a été traduit deux fois de suite par « cowboy » car on associe souvent santiags aux bottes des cowboys. « Il est beau mon bateau » (couplet 5, vers 6) est traduit par « Bonito también » où on a rajouté l'adverbe « también ». En 4', « certitudes » (couplet 1, vers 14) s'est converti en « soledad ». En 5', pour traduire « te parler de ta mère un petit peu » (couplet 2, vers 4), on a ajouté « hablarte de tu madre solo un poco ». En 6', « esclave des chiens » (couplet 4, vers 2) traduit par « esclavo de esos perros », le traducteur rajoute « esos » (ces) pour mettre l'accent sur les misérables. En 7', on relève beaucoup plus de modifications pour conserver la métrique : « devenus tes geôliers » (couplet 5, vers 4) devient « tres años en la cruz » pour garder la rime avec « luz ». « Naguère » (couplet 7, vers 2) qui veut dire « dans un temps passé » devient « equivocada » pour rimer avec « Guevara ». « Lutte finale » (couplet 8, vers 1) change de place au vers 2 en espagnol pour rimer avec « matar ». « Pour toi » (couplet 12, vers 1) devient « contigo », « para ti » ne rimant pas avec « enemigo ». Par ailleurs, on trouve des changements de l'ordre des vers (en bleu) et des couplets pour conserver la rime, ce qui n'arrive pas dans les autres chansons. Cela n'affecte ni le sens ni le message :

Couplet 15 et 16 :

(15) Pour tous ceux que tu aimes
Et qui ne t'oublient pas
Qui veulent briser ces chaînes
Qui ne te briseront pas

(16) por todos los que amas
continúas serena
por los que no te olvidan
romperás tus cadenas

(16) Ton nom est synonyme
Ingrid Bétancourt
Contre l'armée du crime
De courage et d'amour

(15) Ingrid Betancourt
coraje y valor
tu nombre es un grito
y un canto de amor

- Fidélité au sens : Il est certain que « le message reste toujours un aspect très important de la traduction » (Cijnssen, 2013 :10). Le traducteur conserve généralement le sens de la chanson dans toutes les versions espagnoles : le public hispanophone, qui lit uniquement la traduction proposée, comprend absolument le message, et croit avoir

affaire à Renaud. Toutefois, un lecteur plus avisé, qui peut mettre en parallèle original et version en espagnol, comprend, même si les traductions ont un sens, que le texte source a été transformé et que le texte d'arrivée reste modifié, comme la 7', où on a décidé de garder la métrique et de mutiler le message au niveau particulier, changeant la terminologie originale pour conserver la rime. On observe cependant que le thème principal, Ingrid Betancourt, est gardé et la chanson est toujours compréhensible. Dans ce refrain, « bâillonnée » et « devenus tes geôliers » ont été mutilés, mais on arrive à savoir que c'est Ingrid Betancourt qui est enlevée par des misérables :

7, Refrain et couplet 5 :

**Nous t'attendons Ingrid
Et nous pensons à toi
Et nous ne serons libres
Que lorsque tu le seras**

**Trois années dans la jungle
Ligotée, bâillonnée
Avec ces porte-flingues
Devenus tes geôliers**

7':

**Te esperamos Ingrid
pensamos en *ti*
y no seremos libres
hasta que estés *aquí***

**tres años en la jungla
atada y sin *luz*
con esos pistoleros
tres años en la *cruz***

Dans le reste des chansons, on conserve le sens et le message original, surtout grâce à une traduction littérale : les fans n'ont pas cherché de synonymes ni changé la structure, provoquant quelquefois des erreurs grossières de traduction : dans la 1, « qui faillit renverser » (couplet 2, vers 12), on a compris « faillir » comme « fracasar » (échouer) au lieu de « presque ». Dans la 2, « être fringué d'un costard » (couplet 7, vers 4) a été traduit par « en bolas » au lieu de « en traje ». Dans la 3, Renaud fait un jeu de mots avec le verbe « prendre » : « prendre la mer » (couplet 1, vers 1) (partir en voyage en mer), « prendre l'homme » (couplet 1, vers 2) (l'homme est englouti), « prendre au dépourvu » (couplet 2, vers 3/4) (surprendre) que le traducteur traduit par le verbe « ir ». Dans la 4, « musique d'enfer » (couplet 2, vers 4) est traduit par « del infierno », qui a un sens péjoratif, alors que Renaud voulait dire le contraire « de muerte ». Dans la 5 : « du bon temps qu'est mort » (couplet 3, vers 3) est traduit par « un buen momento que es la muerte » (5') : « du bon temps » serait « de buenos momentos » et « qu'est mort » serait « que han muerto », car cela fait référence au mot « temps » et non pas au mot « parler » (de). Dans la 6, « sur l'autel de » (refrain),

expression mal comprise, signifie « en l'honneur de ». Ces erreurs sont dues à une traduction trop mot à mot, le traducteur ne dépasse pas ce stade et oublie le sens général.

- Références à la culture : dans les chansons 1, 3, 4, 6 et 7, on découvre le Renaud cultivé, imbu d'histoire, d'actualités, de connaissances : en 1, le débarquement des Américains en Normandie (couplet 2, vers 18), la révolution (couplet 3, vers 2), entre autres. En 3, les grands navigateurs Tabarly, Pajot, Kersauson et Rignaud (couplet 5, vers 9 et 10) ; en 4, le chanteur compositeur Capdevielle (couplet 1, vers 9), les chanteurs Lavilliers (couplet 2, vers 9) et Cabrel (couplet 3, vers 9) ; en 6, l'avionnette 747 (couplet 3, vers 1) et en 7, Staline, Mao, Rimbaud (couplet 6). Toutes les versions conservent ces références, sauf la 7', où les traducteurs les ont changées par des mots en rapport avec la guerre : combates (combats), miseria (misère). Ainsi, les traductions chantables ont tendance à tout garder (métrique, rime, sens...) sauf les références culturelles, tandis que les chansons non chantables gardent les références mais pas la métrique, la rime, etc. Rappelons que la 7' est la seule version chantée (par Renaud et Melingo), pas les autres.

V. CONCLUSION

Le rêve de tout auteur-compositeur-interprète, est de réussir à rallier par ses chansons un public, son public. La Toile, lieu idéal pour offrir et communiquer à un très large public, remplit une fonction certes primordiale par rapport aux chansons, non seulement comme support de diffusion où foisonne une grande quantité de blogs et de sites, mais également comme espace où trouvent leur origine des reprises et des traductions. Il faut bien reconnaître que :

À l'heure de la démocratisation des voyages et des nouvelles technologies, qui nous met en contact avec les langues les plus diverses, la traduction non seulement s'étend mais se diversifie pour prendre de nouvelles formes, qu'il est indispensable de prendre en compte, que ce soit à l'échelle du spécialiste ou du profane (Oustinoff, 2012 : 3).

Un type particulier et bien plus prolifique, celui des sites de traduction, s'intéresse toujours à certaines des chansons de Renaud, et on se plaît à traduire tant bien que mal des paroles au registre tout particulier, car la musique, dit-on, est le moyen rêvé pour transcender les frontières et les barrières linguistiques. Les renseignements donnés sont précieux, tels les commentaires laissés à la réception des diverses chansons, le répertoire des traducteurs et des traductions espagnoles, références témoignant de l'existence d'un public passionné et toujours nouveau.

Nous-même avons appris à connaître, à déchiffrer ses paroles débordantes de colère, de poésie, de vérité, de tendresse, de ce gavroche à la voix « qui paraît venir de la rue », qui n'a pas seulement donné la parole aux gens des banlieues, qui a aussi diffusé leur langage dans la société française. De surcroît, les originaux et leurs versions espagnoles nous ont fait découvrir un chanteur dont la qualité n'est plus à justifier. Le renvoi à des sites, qui nous transporte vers le domaine de la traduction, révèle la présence constante dans le monde hispanophone d'admirateurs de Renaud.

Les traductions relevées, publiées entre 2005 et 2015, démontrent bien évidemment que la traduction tourne davantage autour des paroles, c'est-à-dire de l'écrit, l'oral, s'amenuisant à son profit, à partir du moment que nous avons des versions non chantées, jamais enregistrées ni interprétées en public, exception faite de la version de *Dans la jungle*, adaptée par le galicien, Ramon Chao et les deux frères argentins, Eduardo Makaroff et Sergio Makaroff, puis interprétée par le musicien argentin, Daniel Melingo, ainsi que par Renaud en espagnol dans une édition double de son album Rouge Sang, moments que nous avons appréciés grâce à des vidéos sur le net. Et ceux

qui traduisent ne sont pas forcément des internautes amateurs, ce sont aussi des professionnels. Sans aller plus loin, Renaud est lui-même traducteur anglais-français de Bruce Springsteen.

Les chansons sont traduites pour transmettre le message de la chanson originale à un public étranger. Notre étude atteste qu'il est bien compliqué de traduire une chanson, tout en restant tout près des paroles. Et le texte original a sa propre personnalité, ce qui fait que l'on reconnaît Renaud, sans l'écouter.

En nous appuyant sur Colmer, nous avons pris en considération trois repères marquants pour la traduction d'une chanson. Tout d'abord, la métrique (rime et syllabes) passe au second plan. La rime n'est pas l'élément le plus important pour assurer une bonne traduction et il est difficile de la conserver si on veut garder le message, qui est indispensable, sinon la traduction est décevante. Seul la version de *Dans la jungle*, celle du professionnel, garde la métrique. Ensuite, le style, marque d'identité du chanteur, certes pas simple à retranscrire, permet de reconnaître Renaud dans la version espagnole. La langue à Renaud n'a pas toujours été respectée, les tournures typiques de l'oral (la négation ou l'élision) n'ont pas été gardées à cause des différences entre le français et l'espagnol.

Les références culturelles et le style singulier nous laissent retrouver Renaud, même dans la version espagnole. En 1' et 6' on garde les références et le style ; dans la 2' le style, il n'y a pas de références ; 3' et 4' les références mais pas le style ; en 5' et 7' ni l'un ni l'autre. Par conséquent, la 1' et la 6' sont les plus fidèles. L'énoncé compris est bien reformulé dans la langue traductrice. Mais ce ne seront jamais des originaux, à cause de la métrique et de la sonorité modifiées ainsi que des erreurs grammaticales et lexicales.

Finalement, une traduction doit être cohérente et avoir du sens, c'est ce qui arrive dans toutes les chansons analysées. Par contre, on ne peut pas garder le sens et détruire le message (7') car au lieu d'une traduction, on aura une nouvelle chanson.

Les traductions des chansons de Renaud ont-elles été bien traduites ? La réponse est non. Une traduction doit conserver les traits qui apparaissent dans l'original et aucune des chansons ne les a gardés. Celle qui a gardé la métrique (7') a détruit le message ; celles qui gardent le message, ne gardent pas la métrique (1',2',3',4',5',6') et il y en a même qui détruisent le style (toutes sauf la 1' et la 6').

Il est clair que la traduction ne l'emporte guère sur l'original. On pourrait tout de même remercier tous ces fans de Renaud, tout fiers de diffuser sur le Net des chansons de leur vedette pour un autre public. Nous leur sommes reconnaissante de nous avoir permis d'approfondir nos connaissances sur un certain type de chanson française et son acceptation dans le monde hispanophone. Sachons que le traducteur ne peut en aucun cas se mesurer au chanteur, qui s'accompagne de tout un ensemble instrumental.

VI. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

A) Sources primaires

Chansons originales de Renaud :

- Sechan, R. (1975). « Hexagone ». *Google Play Music*. <https://play.google.com/music/preview/Tisjzse7iuyogbaki5rolq7qs6m?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (1977). « Laisse béton ». *Google Play Music*. <https://play.google.com/music/preview/Txuch7agyzjypt5dt6hfhmirxee?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (1983). « Dès que le vent soufflera ». *Google Play Music*. <https://play.google.com/music/preview/Ttxjg37ilvah5lojztnzqlq5tgjm?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (1983). « Ma chanson leur a pas plu ». *Paroles.net*. <<http://www.paroles.net/renaud/paroles-ma-chanson-leur-a-pas-plu>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (1986). « Mistral gagnant ». *Google Play Music*. <https://play.google.com/music/preview/Tos33ktg3qos5t7ztspmjlawsa?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (2002). « Manhattan-Kaboul ». *Google Play Music*. <https://play.google.com/music/preview/Tu6boqtpvyfrdnralelclglvsve4?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (2005). « Dans la jungle ». *La Coccinelle*. <<https://www.lacoccinelle.net/paroles-officielles/685279.html>> (Consulté le 23 juin 2017)

Versions espagnoles :

- Mendigo. (2010). « El Hexágono ». *La mirada del mendigo*. <<https://esmola.wordpress.com/2010/03/31/renaud-lhexagone/>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Blacklune. (2012). « Déjalo ». *Lyricstranslate*. <<http://lyricstranslate.com/es/laisse-b%C3%A9ton-d%C3%A9jalo.html>> (Consulté le 23 juin 2017)

- Martin Bardagi, G. (2015). « Cuando sople el viento ». *Lyricstranslate*. <<http://lyricstranslate.com/es/d%C3%A8s-que-le-vent-soufflera-cuando-sople-el-viento.html>> (Consulté le 23 juin 2017)
- EBENE. (2012). « Mi canción les ha gustado ». *Lyricstranslate*. <<http://lyricstranslate.com/es/ma-chanson-leur-pas-plu-mi-cancion-les-ha-gustado.html>> (Consulté le 23 juin 2017)
- NorahVonCooper. (2014). « Los ganadores de Mistral ». *Lyricstranslate*. <<http://lyricstranslate.com/es/mistral-gagnant-los-ganadores-de-mistral.html>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Blacklune. (2011). « Manhattan-kabul ». *Lyricstranslate*. <<http://lyricstranslate.com/es/manhattan-kaboul-manhattan-kabul.html-0>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Sechan, R. (2006). « En la selva ». *Paroles.net*. <<http://www.paroles.net/renaud/paroles-en-la-selva>> (Consulté le 23 juin 2017)

B) Sources secondaires

- AFP. (2016). « Renaud, “une langue unique” faite d’argot et de verlan ». *Le point culture*. <http://www.lepoint.fr/culture/renaud-une-langue-unique-faite-d-argot-et-de-verlan-06-04-2016-2030376_3.php> (Consulté le 23 mai 2017)
- Alizeefayolle. (2014). « Manhattan kaboul (une chanson engagée) ». *Vhbentrans*. <<https://vhbentrans.wordpress.com/2014/05/15/manhattan-kaboul-une-chanson-engagee/>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Bonnard, H. (1986). « Procédés annexes d’expression : stylistique, rhétorique, poétique ». Paris : Magnard.
- Caza, P.-E. (2007) « Renaud, la construction et l’évolution de l’ETHOS d’un chanteur enragé, engagé, puis désabusé ». *Mémoire de maîtrise en études littéraires*. Montréal : Université du Québec. [En ligne] <<http://www.archipel.uqam.ca/3263/1/M9711.pdf>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Cijnssen, C. (2013) « Comment traduire une chanson populaire du français au Néerlandais ? » *Universiteit Utrecht*. [PDF en ligne] (Consulté le 21 mai 2017)
- Cochard, S. (2011). « La musique française lorgne sur l’export ». *20 minutes*. <<http://www.20minutes.fr/culture/657484-20110123-culture-la-musique-francaise-lorgne-export>> (Consulté le 25 avril 2017)
- Copans, J. (2014). « Le paysage des chansons de Renaud : une dynamique identitaire ». *Thèse à l’Université de Valenciennes et Hainaut-Cambrésis*. [En ligne] <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43827542p>> (Consulté le 23 juin 2017)

- Dam, A. (2017). « La traduction de la musique ». *Les Francopains*. <http://www.artsrn.ualberta.ca/lesfrancopains/?page_id=963> (Consulté le 5 mai 2017)
- Deboom, J. (2016). « Renaud : “Mistral Gagnant, c’est du pipi de chat” ». *Paris Match*. < <http://www.parismatch.com/People/Musique/Renaud-Mistral-Gagnant-c-est-du-pipi-de-chat-941615>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Dumont, R. (2008). « La chanson française, un produit culturel en mutation ou l’expression d’une société en évolution ? ». *Ela. Études de linguistique appliquée*. 4 (n° 152), p. 463-473. [En ligne] <<https://www.cairn.info/revue-ela-2008-4-page-463.htm>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Gámez, C. (2014). « Renaud en otras voces ». *El País*. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/09/babelia/1402336945_898196.html> (Consulté le 21 mai 2017)
- Herbulot, F. (2004). « La théorie interprétative ou Théorie du sens : point de vue d’une praticienne [Abstract] ». *Meta – Érudit*. <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n2-meta770/009353ar/>> (Consulté le 14 juin 2017)
- Heusch, C. (2017). « Initiation à la métrique espagnole – la mesure des vers ». *ENS LSH*. < <http://heusch.chez-alice.fr/METRIQUE1.htm>> (Consulté le 06 juin 2017)
- Lefevre, A. (1975). Translating poetry : seven strategies and a blueprint, p.38 ; cite dans Cijnssen, C. (2013) « Comment traduire une chanson populaire du français au Néerlandais ? » *Universiteit Utrecht*. [PDF en ligne] (Consulté le 01 juin 2017)
- Le Parisien. (2009). « Renaud va chanter l’Irlande ». <<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/renaud-va-chanter-l-irlande-27-08-2009-617528.php>> (Consulté le 23 mai 2017)
- Les définitions. (2012). « Définition de la chanson – Concept et Sens ». <<http://lesdefinitions.fr/chanson>> (Consulté le 18 mai 2017)
- M. Q. (2014). « Un loubard sensible : avis sur Laisse béton ». *SensCritique*. <https://www.senscritique.com/album/Laisse_beton/critique/33647801> (Consulté le 23 juin 2017)
- Magno, A. (2006). « Renaud publica Les Bobos ». *angelitoMagno*. <<http://angelitomagno.es/musica/renaud-publica-les-bobos/>> (Consulté le 15 mai 2017)
- Marion, S. (2016). « Renaud : Son dernier combat ! ». *France Dimanche*. <<http://www.francedimanche.fr/infos-people/musique/renaud-son-dernier-combat%E2%80%89>> (Consulté le 25 juin 2016)
- Martinez, B. et González, R.-E. (2009). « La traducción de canciones : análisis de dos casos ». *Culturas populares. Revista Electrónica* 8. <<http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.pdf>> (Consulté le 28 avril 2017).

- Médioni, G. (2014). « Renaud raconte “Dès que le vent soufflera” ». *L'express*. <http://www.lexpress.fr/culture/musique/renaud-raconte-des-que-le-vent-soufflera_1569581.html> (Consulté le 14 juin 2017)
- Misset, C. (2016). « La traduction de chansons : un cas particulier ». *Veille CFTTR*. <<https://www.sites.univ-rennes2.fr/lea/cfttr/veille/?p=2425>>, (consulté le 13 mars 2017)
- Moyencourt, A. (2011). « La grande histoire des musiciens-chanteurs de rues en France ». <http://www.ritournelles-et-manivelles.org/docs/Grande_histoire_des_musiciens_v2.pdf> (Consulté le 24 mai 2017)
- Nostalgie. (2017). « L’histoire d’une chanson : Mistral Gagnant – Renaud (1985) ». *Nostalgie : les plus grandes chansons*. <<http://www.nostalgie.fr/artistes/renaud/actualites/l-histoire-d-une-chanson-mistral-gagnant-renaud-1985-341466>> (Consulté le 23 juin 2017)
- OMPI. (2010). « Apprendre del pasado para crear el futuro : Las creaciones artísticas y el derecho de autor ». <http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/935/wipo_pub_935.pdf> (Consulté le 15 juin 2017)
- Oustinoff, M. (2012). « La traduction ». Paris : PUF. (coll. Que sais-je ?). [En ligne]. <<http://197.14.51.10:81/pmb/Que%20sais%20je/langue/La%20traduction%20-%20Oustinoff%20Michael.pdf>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Premat, C. (2017). « Le soutien de l’exportation de la musique française à l’étranger ». *Christophe Premat*. <<https://christophepremat.com/2017/02/22/le-soutien-de-lexportation-de-la-musique-francaise-a-letranger/>> (Consulté le 25 avril 2017)
- RF. (2016). « La musique : Rythme, Mélodie et Harmonie Universelle ». *Mysterium*. <<https://arbredelaconnaissance.wordpress.com/2016/03/13/la-musique-rythme-melodie-et-harmonie-universelle/>> (Consulté le 27 avril 2017)
- Stalloni, Y. (2015). « Écoles et courants littéraires ». 3^{ème} édition. Paris : Armand Colin. <<https://books.google.es/books?id=uStdBwAAQBAJ&pg=PT20&lpg=PT20&dq=troubadour+est+un+saltimbanque&source=bl&ots=j8q2i1rbNQ&sig=22YFAsbIX8VknzTv3K8dmih5p-I&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi9qezv7rPUAhWhJ8AKHaubCPA4ChDoAQhPMAc#v=onepage&q=leur%20rayonnement&f=false>> (Consulté le 16 mai 2017)
- STEF. (2005). « RENAUD : Morgane De Toi (1983) ». *Forces Parallèles*. <http://fp.nightfall.fr/index_698_renaud-morgane-de-toi.html> (Consulté le 23 juin 2017)
- Taber, C.-R. (1972). « Traduire le sens, traduire le style ». *La traduction*. vol. 7, n°28. Pp-55-63. <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2098> (Consulté le 25 juin 2017)

- Vignol, B. (2016). « Renaud, chansons d'enfer ». Paris : Gründ (coll. Passion musique). [En ligne]. <<http://www.bm-lille.fr/RERS/doc/SYRACUSE/0000774314/renaud-chansons-d-enfer>> (Consulté le 23 juin 2017)
- Zuchetto, G. (1996). « Petite introduction au monde des troubadours XIIème – XIIIème siècles : À l'aube de la littérature moderne... ». *Musicologie*. <https://www.musicologie.org/publire/gerard_zuchetto_01.html> (Consulté le 15 mai 2017)

VII. ANNEXE