

Traduction basque de chansons populaires : entre transformation minimale et reparaolisation

Aiora Jaka Irizar

Volume 32, numéro 2, 2e semestre 2019

La politique des microcentres : la traduction dans des contextes
« mineurs » comme transfert culturel complexe
The Politics of Micro-Centers: Translation in “Minor” Contexts as
Complex Cultural Transfer

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1068904ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1068904ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (imprimé)
1708-2188 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jaka Irizar, A. (2019). Traduction basque de chansons populaires : entre
transformation minimale et reparaolisation. *TTR*, 32(2), 81–106.
<https://doi.org/10.7202/1068904ar>

Résumé de l'article

Le présent article examine la traduction de chansons populaires par des musiciens basques dans les années 1960 et 1970, époque de grands changements politico-culturels au Pays basque. La chanson traditionnelle connaît alors un mouvement de renouveau : d'une part, des groupes pop commencent à chanter du fox-trot, de la rumba, des tangos ou du cha-cha-cha en basque ; d'autre part, en s'inspirant de chansons de revendication, des auteurs-compositeurs basques créent ce qu'on appelle la « nouvelle chanson basque ». La traduction est omniprésente dans ce mouvement. Des oeuvres d'auteurs-compositeurs tels que Bob Dylan, Georges Brassens, Lluís Llach, Leonard Cohen et Atahualpa Yupanqui, et d'artistes pop tels que Cliff Richard, Gigliola Cinquetti, Frank et Nancy Sinatra, Los Impala et Salomé sont chantées en basque à cette époque. La comparaison des chansons originales avec leurs versions basques révèle un éventail de procédés de traduction : les traductions sont parfois fidèles, mais, souvent, les textes ont été adaptés, manipulés, domestiqués, voire complètement remplacés par de nouvelles paroles. Les méthodes d'analyse de chansons appliquées à ce jour s'avèrent peu avantageuses pour étudier la traduction de chansons dans une langue minoritaire comme le basque. En effet, elles mettent en parallèle des langues dites « majeures », se concentrant souvent sur des aspects exclusivement linguistiques et examinant les traductions d'un point de vue normatif, axé sur l'équivalence. L'objectif de la présente étude est ainsi de proposer un modèle d'analyse qui tient compte des facteurs culturels, politiques et sociaux qui motivent les transformations apportées aux chansons.

Traduction basque de chansons populaires : entre transformation minimale et reparaolisation¹

Aiora Jaka Irizar

Université du Pays basque

Résumé

Le présent article examine la traduction de chansons populaires par des musiciens basques dans les années 1960 et 1970, époque de grands changements politico-culturels au Pays basque. La chanson traditionnelle connaît alors un mouvement de renouveau : d'une part, des groupes pop commencent à chanter du fox-trot, de la rumba, des tangos ou du cha-cha-cha en basque ; d'autre part, en s'inspirant de chansons de revendication, des auteurs-compositeurs basques créent ce qu'on appelle la « nouvelle chanson basque ». La traduction est omniprésente dans ce mouvement. Des œuvres d'auteurs-compositeurs tels que Bob Dylan, Georges Brassens, Lluís Llach, Leonard Cohen et Atahualpa Yupanqui, et d'artistes pop tels que Cliff Richard, Gigliola Cinquetti, Frank et Nancy Sinatra, Los Impala et Salomé sont chantées en basque à cette époque. La comparaison des chansons originales avec leurs versions basques révèle un éventail de procédés de traduction : les traductions sont parfois fidèles, mais, souvent, les textes ont été adaptés, manipulés, domestiqués, voire complètement remplacés par de nouvelles paroles. Les méthodes d'analyse de chansons appliquées à ce jour s'avèrent peu avantageuses pour étudier la traduction de chansons dans une langue minoritaire comme le basque. En effet, elles mettent en parallèle des langues dites « majeures », se concentrant souvent sur des aspects exclusivement linguistiques et examinant les traductions d'un point de vue normatif, axé sur l'équivalence. L'objectif de la présente étude est ainsi de proposer un modèle d'analyse qui tient compte des facteurs culturels, politiques et sociaux qui motivent les transformations apportées aux chansons.

1. Cette contribution a été réalisée dans le cadre du projet de recherche *Monumenta Linguae Vasconum (V): Periodización y cronología* (FFI2016-76032-P), dirigé par Blanca Urgell et Joseba A. Lakarra, et financé par le ministère de l'Économie et de la Compétitivité de l'Espagne. Elle s'inscrit dans les travaux du groupe de recherche consolidé *Historia de la lengua vasca y lingüística histórico-comparada* (HLMV-LHC) (IT698-13), financés par le gouvernement basque.

Mots-clés : chanson populaire basque, traduction, adaptation, reparaolisation, domestication

Abstract

This paper examines the translation of songs by Basque musicians in the 1960s and 1970s, a period of important political and cultural changes in the Basque Country. In the musical field, Basque traditional songs experienced a revival movement: pop groups started to sing foxtrot, rumba, tango or cha-cha-cha in Basque, and Basque songwriters, inspired by different traditions of protest songs, created what has come to be known as the “new Basque song.” Translation was omnipresent in this movement of musical revival. Songs by songwriters such as Bob Dylan, Georges Brassens, Lluís Llach, Leonard Cohen, and Atahualpa Yupanqui, and by pop artists such as Salomé, Cliff Richard, Gigliola Cinquetti, Frank and Nancy Sinatra, and Los Impala, were sung in Basque during this period. A comparison of the original songs and their Basque versions reveals a wide range of translation strategies; while some of the basque versions constitute faithful translations, many of the texts were adapted, manipulated, domesticated, or even completely replaced by new lyrics. The methods used to date to analyze songs do not turn out to be very useful to study song translation into a minority language such as Basque. Based on comparisons between “major” languages, they mainly focus on linguistic aspects, examining translation from a normative, equivalence-oriented point of view. Therefore, the aim of this paper is to offer a model that takes into consideration the cultural, political and social factors that bring about the transformation of songs in the translation process.

Keywords: Basque popular song, translation, adaptation, relyricing, domestication

Introduction

Je me rappelle encore la stupéfaction avec laquelle j’ai découvert que la chanson *Gora ta gora* [Vive (le Pays basque)] d’Oskorri, que j’avais toujours prise pour une icône de la musique basque, n’avait de basque que les paroles, la musique ayant été créée par le compositeur tchèque Jaromír Vejvoda, ou que la fameuse chanson basque *Ekaitza* [Orage] de Benito Lertxundi était en réalité une adaptation de *The Universal Soldier*, une chanson composée par l’artiste canadienne Buffy Sainte-Marie et réinterprétée par l’Écossais Donovan Philips Leitch. C’est avec le même étonnement que j’ai lu sur la pochette d’un disque de Mikel Laboa que les paroles des chansons n’étaient pas de Laboa lui-même, mais du poète allemand Bertolt Brecht.

Plus tard, cet étonnement provoqué par la constatation du métissage qui se trouve à l’origine de la chanson populaire basque s’est transformé en curiosité, en une envie de savoir pourquoi les chanteurs basques ont voulu s’approprier des chansons d’autres traditions, pour-

quoi ils ont parfois remplacé des paroles très concrètes et politiques par d'autres beaucoup plus abstraites et métaphoriques (*The Universal Soldier* > *Ekaitza* [Orage]), et pourquoi ils ont parfois, au contraire, rajouté des paroles nationalistes à des mélodies qui n'avaient pas été composées dans cet esprit (*Modřanská polka* [Polka de Modřany] > *Gora ta gora* [Vive (le Pays basque)]).

C'est ainsi que j'ai entamé mes travaux sur les origines «étrangères» de la musique populaire basque. Le but du présent article est d'établir un cadre méthodologique permettant d'analyser la traduction – entendue dans son acception la plus large – de chansons populaires en basque, et d'offrir à partir de quelques exemples un aperçu général des transformations apportées à ces chansons par les musiciens basques des années 1960 et 1970.

1. La traduction de chansons

La traduction de chansons, et plus spécifiquement la traduction de chansons populaires, est un domaine encore peu étudié en traductologie. Il faut dire que cette pratique soulève des questions auxquelles il n'est pas facile de répondre avec les outils linguistiques et littéraires qui ont longtemps dominé ce champ de recherche (Kaindl, 2005, p. 236). Les chercheurs qui s'y sont intéressés (parmi lesquels Haupt, 1957; Stölting, 1975; Bracops, 1993; Low, 2003, 2005; Kaindl, 2005; Laliberté, 2005; Cintrão, 2009; Bouliane, 2013) s'accordent sur le fait que la traduction de chansons requiert l'utilisation de diverses stratégies de création afin de répondre, d'une part, aux contraintes techniques imposées par la musique originale et, d'autre part, aux facteurs esthétiques, économiques, culturels ou sociaux qui orientent le processus de traduction (Bouliane, 2013, p. 135).

Comme le remarque Klaus Kaindl (2005, p. 238), les travaux consacrés à la traduction de chansons populaires se concentrent surtout sur des aspects essentiellement linguistiques et envisagent les traductions d'un point de vue prescriptif et axé sur l'équivalence. Ainsi, très peu de modèles d'analyse tiennent compte des aspects culturels et non verbaux. Peter Low (2005), par exemple, présente un modèle selon lequel la qualité de la traduction est évaluée en fonction de l'équilibre entre cinq critères principaux : la chantabilité des paroles traduites, le respect du sens original, le caractère idiomatique en langue d'arrivée, le rythme et les rimes. Bien que Low insiste sur la nécessité d'une approche flexible et souligne qu'un grand degré de créativité est nécessaire de la part du traducteur, son modèle reste plutôt normatif et

accorde une grande importance au critère de l'équivalence du sens, sans lequel le texte (la chanson) cible ne pourrait être considéré comme une traduction (2005, p. 194).

À l'instar de Klaus Kaindl (2005), Michèle Laliberté (2005), Heloísa Pezza Cintrão (2009) et Sandria P. Bouliane (2013), j'estime qu'il est important d'analyser aussi les traductions ou adaptations de chansons populaires qui gardent «only a tangential connection with the source lyrics, without denying a place in Translation Studies for these more extreme cases» (Cintrão, 2009, p. 817). Mon but n'est donc pas d'évaluer à quel point des chansons ont été «bien traduites» ou dans quelle mesure le sens, le rythme, la rime ou la musique de l'original ont été respectés, mais plutôt de faire, à la manière de Laliberté, une «sociocritique de la traduction de chansons» (2005, p. 33), c'est-à-dire de m'interroger sur les facteurs socioculturels qui ont motivé les transformations apportées aux chansons. Dans cette optique, je tenterai de déterminer si les variables proposées par Bouliane dans sa thèse sur la traduction, l'appropriation et la création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920 peuvent expliquer la «correspondance plus ou moins forte entre les paramètres littéraires, musicaux et performanciels» (Bouliane, 2013, p. 184) qui existe entre un ensemble de chansons originales et leurs traductions en basque. Ces variables comprennent la spécificité des paires linguistiques en présence, l'autorité assignée à l'original, les préférences personnelles du traducteur, la «mentalité spécifique» de la nation en cause et le rôle d'une chanson populaire en fonction du contexte socioculturel dans lequel elle s'inscrit (*ibid.*, p. 185-187). Ce dernier facteur a eu une influence cruciale sur la transformation de bon nombre de chansons dans le milieu bascophone des années 1960 et 1970, la répression de la dictature espagnole ayant forgé une mentalité antifranquiste qui se reflète dans le choix de certaines chansons à traduire².

2. Contexte historique

Pour comprendre ce qui façonne la création et l'adaptation de chansons en langue basque, il faut considérer le contexte historique dans lequel la culture et la société basques étaient immergées à l'époque. Le Pays

2. On peut penser à des chansons telles que *O bella ciao* [Ô ma belle, au revoir], *L'estaca* [Le pieu] ou *Le chiffon rouge*, notamment. L'adaptation de certaines paroles au contexte de la culture cible reflète aussi cet aspect; par exemple, *Cuando salí de Cuba* [Quand j'ai quitté Cuba] devient *Euskal Herri maitea* [Cher Pays basque], et *Cuore matto* [Cœur fou] se transforme en *Gaurko gazteak* [Les jeunes d'aujourd'hui].

basque péninsulaire étant à la merci de la dictature de Franco (1939-1975), la langue et la culture basques se trouvaient complètement asphyxiées. L'interdiction de la langue basque avait notamment mis un frein au développement de la littérature basque et empêché toute manifestation culturelle dans cette langue. Sur le plan politique, une forte répression était exercée contre tous ceux qui revendiquaient une nation ou une identité basque.

Les années 1960 et 1970 se caractérisent dans le monde entier par un climat de rébellion et l'émergence de mouvements pour les droits civiques; nombre de nations sans état de l'Occident vivent alors une sorte d'éveil ethnique (Larrinaga, 2016, p. 24). Influencé par ces circonstances, «le Pays basque se réveille d'un sommeil hanté par la peur» (Knörr, 1977, p. 9; ma trad.³). Le mouvement antifranciste se renforce de diverses façons, notamment par la création d'écoles clandestines basques, la lutte des ouvriers et des syndicats, la formation de regroupements politiques, la création et la diffusion de livres et de revues en langue basque, l'apprentissage de la langue basque par les adultes, l'apparition de radios locales, la fondation de l'organisation indépendantiste armée ETA (Anon., 1977, p. 5; Knörr, 1977, p. 9; Artze, 1977, p. 46). C'est dans ce contexte que la chanson basque se transforme et vient contribuer à la lutte antifranciste et au nouveau mouvement culturel basque.

3. Nouvelles façons de chanter

Le nouveau mouvement culturel se répand rapidement à tout le Pays basque durant les années 1960 et 1970, en grande partie grâce à la mobilité des jeunes chanteurs et des groupes de musique. D'une part, on assiste à l'émergence d'un style musical innovateur qui devient rapidement très populaire et qui a eu une influence énorme dans toute la sphère culturelle basque dans les années 1960 et 1970, et même après. D'autre part, la musique pop fait irruption dans la société bascophone et connaît aussi un certain succès.

3.1. La nouvelle chanson basque

Ce qu'on appelle la «nouvelle chanson basque» (Aristi, 1985) est un mouvement musical et culturel né au Pays basque au milieu des années 1960 et qui consiste à reprendre les chansons traditionnelles basques (démodées et tombées en désuétude) et à les adapter à une nouvelle époque. De jeunes chanteurs tels que Mikel Laboa, Julen Lekuona,

3. «Euskal Herria, beldurrez jositako lozorrotik esnatzen hasten zaigula».

Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi et Xabier Lete commencent à donner des concerts, à jouer dans les radios locales et à enregistrer des disques. À l'automne 1965, ils créent le groupe Ez Dok Amairu [Il n'y en a pas treize], qui connaît un succès immédiat et qui continue à avoir une grande influence sur la musique populaire basque même après sa dissolution en 1972.

Les promoteurs de ce mouvement tiennent à intégrer des sujets politiques et sociaux dans les paroles de leurs chansons. Ils délaissent les thèmes et formes traditionnels (la vie quotidienne, l'amour, la fête; la chanson épique, ironique, etc.) pour chanter la réalité du moment. La chanson devient un outil de revendication : on chante pour répondre aux problèmes de l'ère industrielle et pour dénoncer l'oppression du peuple ou l'exploitation des ouvriers (Artze, 1977, p. 45-46; Iriondo, 1977, p. 39). C'est le message ou la parole qui prévaut (il s'agit donc de chansons plutôt logocentriques⁴), au détriment parfois de la musique ou de la mélodie (Anon., 1977, p. 6). Beaucoup de chanteurs n'ont pas de formation musicale et s'accompagnent uniquement de leur guitare, ce qui détonne avec le cadre polyphonique et choral qui était répandu au Pays basque depuis le XIX^e siècle (Oronoz, 2000, p. 24-25; Iriondo, 1977, p. 32-33). La nouvelle chanson basque se diffuse principalement par la tenue de concerts. À une époque où les rassemblements sont généralement interdits, les gens se réunissent dans les concerts (dont les programmes et les chansons doivent auparavant passer par la censure), motivés par des préoccupations esthétiques et politiques (Artze, 1977, p. 48; Beloki, 1977, p. 55; Oronoz, 2000, p. 60-61). Les paroles des chansons sont écrites exclusivement en basque⁵, et la langue est elle-même le sujet central de plusieurs chansons (Biosca, 2009, p. 34-43).

Les influences de ce nouveau mouvement musical procèdent notamment de mouvements similaires qui se manifestent dans la société occidentale des années 1960 : le *protest song* d'Amérique du Nord, la *nueva canción* d'Amérique du Sud, la *chanson française* ou la *chanson littéraire* de France et la *nova cançó* de la Catalogne (Knörr, 1977, p. 9; Oronoz, 2000, p. 90; Larrinaga, 2016, p. 31). Inspirés par ces façons

4. « While logocentrism, a view defending the general dominance of the word in vocal music, may be called by the aphorism *prima le parole e poi la musica*, musicocentrism is expressed in its opposite, *prima la musica e poi le parole* » (Gorlée, 2005, p. 8; italiques dans l'original).

5. Le fait de chanter exclusivement dans la langue opprimée n'était pas une tendance généralisée en Espagne : plusieurs auteurs-compositeurs de la nouvelle chanson catalane, par exemple, utilisaient également l'espagnol.

de chanter, les jeunes auteurs-compositeurs basques emploient divers procédés pour créer leurs chansons : la reprise de chants traditionnels, la musicalisation de poèmes, la composition proprement dite et la traduction (Oronoz, 2000, p. 91). Des exemples de chansons ayant été traduites par les membres du mouvement de la nouvelle chanson basque sont présentés au tableau 1.

Tableau 1. Exemples de chansons traduites en basque dans les années 1960 et 1970

Chanson originale : auteur, pays, titre	Version basque : interprète, année⁶, titre
Hugues Aufray, France <i>J'entends siffler le train</i>	Jose Antonio Villar, 1964 <i>Txistuka dago trena</i> [Le train siffle]
Bob Dylan, États-Unis <i>Blowin' in the Wind</i>	Luis Amilibia, 1967 <i>Entzun aizetan</i> [Écoute dans le vent]
Joan Manuel Serrat, Catalogne <i>Paraules d'amor</i>	Argoitia anai-arrebak, 1967 <i>Maitasun itzak</i> [Paroles d'amour]
Atahualpa Yupanqui, Argentine <i>Viento, viento</i>	Maite Idirin, 1968 <i>Aize, aize</i> [Vent, vent]
Buffy Sainte-Marie, Canada <i>The Universal Soldier</i>	Benito Lertxundi, 1969 <i>Ekaitza</i> [Orage]
Jean Ferrat, France <i>Que serais-je sans toi</i>	Juan Miguel Irigarai, 1969 <i>Zer naiz ni zu gabe</i> [Que suis-je sans toi]
Joan Baez, États-Unis <i>Song of Bangla Desh</i>	Lupe, 1972 <i>Bangla Desh</i> [Bangla Desh]
Alain Barrière, France <i>Ma vie</i>	Estitxu, 1972 <i>Ezin</i> [Je ne peux pas]
Violeta Parra, Chili <i>Cantores que reflexionan</i>	Oskorri, 1980 <i>Violetaren martxa</i> [La marche de Violeta]

3.2. La musique pop

Parallèlement au mouvement de la nouvelle chanson basque ou dans le cadre de celui-ci, des chansons considérées comme plus légères

6. Année de la première diffusion sur disque vinyle de la chanson traduite en basque.

ou plus commerciales ont également été traduites en basque (voir le tableau 2). Les paroles de ces chansons sont moins politiques et plus superficielles, et le message n'est pas aussi important que la musique ou la mélodie; ces chansons reflètent ainsi un point de vue plus musicocentrique. Les représentants de ce mouvement, souvent appelés musiciens yé-yé, «s'approprièrent de nouveaux rythmes, mélodies et esthétiques qui arrivaient par la radio et la télévision» (Eskisabel, 2012, p. 26; ma trad.⁷). Après avoir enregistré quelques disques et connu un certain succès, la plupart de ces musiciens ont disparu de la scène basque au début des années 1970, contrairement aux auteurs-compositeurs de la nouvelle chanson basque. Le grand succès de ces derniers a en quelque sorte éclipsé la musique commerciale dans les années 1960 et 1970 dans le milieu bascophone :

Un phénomène très rare s'est produit au Pays basque il y a environ un demi-siècle : les auteurs-compositeurs l'ont emporté sur la musique commerciale. Tandis que les auteurs-compositeurs étaient considérés comme *mainstream*, la musique pop était *underground*. Tout le monde connaissait les membres du mouvement *Ez Dok Amairu*, mais quasiment personne ne savait qui étaient Javier Madina, Luis Amilibia ou Zorion Egileor. (Euskalerria irratia, 2011, n.p.; ma trad.⁸)

La contribution apportée par les musiciens yé-yé à la culture et à la langue basques reste néanmoins indéniable : ils ont donné à toute une génération de jeunes l'occasion d'écouter et de chanter la musique commerciale dans leur langue. L'écrivain et prêtre Nemesio Etxaniz, qui en 1951 a traduit en basque des *paso doble*, du *fox-trot*, de la *rumba* et des *tangos*, insistait d'ailleurs sur la nécessité d'introduire en basque de nouveaux styles :

Si la langue veut vivre en bonne santé, elle doit inclure toutes les sortes [de chansons], vieilles comme nouvelles. Sinon, le terrain que la langue basque ne veut pas prendre sera pris par les langues étrangères. (1967, n.p., ma trad.⁹)

7. «[...] irрати eta telebistaren bidez iristen ziren erritmo, melodia eta estetika berriak bere egin zituzten ye-ye deituriko abeslari eta musikari haiek».

8. «Euskal Herrian oso fenomeno berezia gertatu zen duela mende erdi inguru: kantautoreak musika komertzialari gailendu zitzaizkion. Kantautoreak mainstream izan ziren eta pop musika, underground. Denek ezagutzen zituzten Ez Dok Amairu mugimenduko kideak, baina inork gutxik zekien nortzuk ziren Javier Madina, Luis Amilibia edo Zorion Egileor».

9. «Izkuntzak indartsu bizi nai badu, sail guziak artu bear ditu, zaarrak eta berriak. Bestela, euskerak artu nai ez duen lurra, erderak jango dio».

Tableau 2. Exemples de chansons pop traduites en basque dans les années 1960 et 1970

Chanson originale : auteur, pays, titre	Version basque : interprète, année ¹⁰ , titre
Gigliola Cinquetti, Italie <i>Non ho l'età</i>	Jose Antonio Villar, 1964 <i>Gaztetxo naiz</i>
Françoise Hardy, France <i>Tous les garçons et les filles</i>	Jose Antonio Villar, 1964 <i>Begiak begitan</i>
Jimmy Fontana, Italie <i>Il mondo</i>	Luis Amilibia, 1967 <i>Lurbira</i>
Tom Jones, Royaume-Uni <i>Delilah</i>	Luis Amilibia, 1967 <i>Dalila</i>
Cliff Richard, Royaume-Uni <i>Congratulations</i>	Estitxu ta Daikiris, 1968 <i>Congratulations</i>
Los Impala, Venezuela <i>Cada vez que vienes a mí</i>	Daikiris, 1968 <i>Zergaitik ez da egia</i>
Frank & Nancy Sinatra, États-Unis, <i>Something stupid</i>	Argoitia anai-arrebak, 1968 <i>Bakardadea</i>
Massiel, Espagne <i>La, la, la, la</i>	Kontrapuntoak, 1968 <i>La, la, la</i>
John Phillips, États-Unis <i>San Francisco</i>	Daikiris, 1968 <i>Emen dago San Francisco</i>
Los Brincos, Espagne <i>Renacerá</i>	Ameslariak, 1969 <i>Berriro hasi</i>
Salomé, Espagne <i>Vivo cantando</i>	Salomé, 1969 <i>Kantari bizi naiz</i>
Vicky Leandros, Grèce <i>Après toi (?)</i>	Lupe, 1972 <i>Itxas-gizonen abestia</i>

Les membres du groupe Ez Dok Amairu ont aussi souligné l'importance d'adapter en basque ces nouveaux styles musicaux. Par exemple, Lourdes Iriondo reconnaissait que l'on pouvait contribuer au développement de la langue basque «en traduisant les chansons gagnantes des concours qui s'organisent au-delà de nos frontières»

10. Année de la première diffusion sur disque vinyle de la chanson traduite en basque.

(cité par Aristi, 1985, p. 243, ma trad.¹¹). Les musiciens yé-yé basques ont donc traduit ou adapté un nombre considérable de chansons de divertissement, dont bon nombre qui devaient leur succès au concours Eurovision.

4. Objectif de la recherche et délimitation du corpus

Le présent article vise à offrir un aperçu d'un projet de recherche plus large portant sur l'importance de la traduction dans le développement de la musique populaire basque. Le but du projet est de cataloguer et d'analyser toutes les chansons qui ont été traduites ou adaptées en basque et enregistrées entre 1961 et 1980¹², afin de mesurer le poids de la traduction et de l'adaptation dans la création de chansons pendant cette période initiale de la musique moderne basque. Les questions suivantes sont au cœur du projet : combien de chansons basques sont des traductions d'autres chansons ? Quel succès ont eu les chansons traduites ? Comment le public basque les a-t-il reçues ? Jusqu'à quel point et de quelle façon ont-elles été adaptées, transformées, domestiquées ? Quelles pourraient être les raisons derrière les transformations observées ?

Afin de répondre à ces questions, j'ai entrepris de créer un corpus de chansons aussi exhaustif que possible qui inclut non seulement les traductions basques plus ou moins fidèles de chansons populaires, mais aussi celles qui ne gardent qu'un lien approximatif avec la chanson source.¹³ J'ai suivi la méthode mise de l'avant par Sandria P. Bouliane (2013), qui s'appuie sur le concept d'hypertextualité tel que défini par Gérard Genette. L'hypertextualité correspond à « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un

11. « mugaz aruntzako sariketen irabazle ateratzen diran abestiak euskeratuaz ».

12. 1961 correspond à l'année de parution du premier disque de Mixel Labegerie, qui est considéré comme le père de la nouvelle chanson basque, et 1980 correspond au début d'une nouvelle ère dans l'histoire de la musique populaire basque, avec le développement du folk, du rock et d'autres styles musicaux.

13. Le corpus a été créé à partir de la consultation de deux bases de données : Badok, le portail de la musique basque (<https://www.badok.eus/>), et Eresbil, l'archive basque de la musique (<https://www.eresbil.eus/>). J'y ai cherché toutes les chansons contenant des paroles en basque et enregistrées entre 1961 et 1980 pour identifier celles dont les paroles ou la musique avaient été composées à l'origine dans un contexte linguistique autre que le basque. Cependant, comme l'information contenue dans ces bases de données n'est pas toujours complète et que la consultation de certains disques n'est pas toujours possible, il est nécessaire de consulter d'autres sources (articles de presse de l'époque, entrevues avec les artistes, etc.) pour compléter les données. Le travail de recherche dans ce sens est toujours en cours.

texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette, 1982, p. 11-12). Les chansons basques enregistrées entre 1961 et 1980 et basées sur un hypotexte ou un texte source, quelle que soit la relation hypertextuelle qu'elles maintiennent avec cet hypotexte, sont donc intégrées au corpus. Tous les hypertextes du corpus sont des chansons, c'est-à-dire qu'ils sont composés de paroles et de musique. Par contre, les hypotextes auxquels ils sont reliés ne possèdent pas nécessairement ces deux éléments. Ainsi, certains hypotextes du corpus correspondent à des chansons dont les paroles sont dans une langue autre que le basque ou à des textes sans mélodie écrits dans une langue autre que le basque.

Outre les chansons traduites ou adaptées en basque à partir d'une autre chanson ou d'un texte, j'ai inclus dans le corpus des chansons dont les paroles basques ont été créées sur une mélodie préexistante. Dans ce cas, les chansons sont donc basées non pas sur un hypotexte, mais sur des mélodies sans paroles qui ont été créées dans un contexte linguistique différent du basque.

À ce jour, j'ai rassemblé une centaine de chansons répondant à ces critères. Ce corpus est suffisant pour me permettre de jeter quelque lumière sur le type de chansons que les musiciens basques des années 1960 et 1970 décidaient de s'approprier.

5. Analyse du corpus

5.1. Classification

Le corpus examiné présente un éventail d'hypertextes. Certaines chansons ont été traduites de manière relativement fidèle, en respectant la même instrumentalisation; d'autres maintiennent la mélodie de l'original, mais changent complètement les paroles; d'autres encore ajoutent des paroles à une composition qui était à l'origine purement instrumentale. Les relations entre l'hypertexte et l'hypotexte sont donc différentes dans chaque cas.

Bouliane a proposé une classification en quatre types de traduction ou de transcription pour analyser les chansons canadiennes-françaises des années 1920. Ces quatre types seraient le résultat de la combinaison de deux axes : d'un côté, le degré de transformation du sens des paroles; de l'autre, le degré de transformation du sens de la musique. Ce croisement produirait donc des milliers de possibilités, regroupées dans les quatre catégories présentées au tableau 3.

Tableau 3. Types de traduction de chansons selon Bouliane (2013)

Musique	Paroles	Type de traduction
=	=	Transformation minimale
=	≠	Reparolarisation
≠	=	Remusicalisation
≠	≠	Deuxième type d'hypertexte

La catégorie «transformation minimale» inclut les hypertextes qui respectent tant les paroles que la mélodie d'une chanson source et qui sont obtenus «dans une intention de transformation minimale ou d'imitation la plus "fidèle" possible à l'hypotexte» (Bouliane, 2013, p. 143). Il faut souligner que «la transformation minimale ou l'imitation maximale n'est possible qu'en intention seulement» (*ibid.*), et que toute chanson traduite demeure une adaptation globale au sens où l'entend Georges Bastin (1993). La catégorie «reparolarisation» – que j'ai renommée *reparolisation*, jugeant que ce terme se rapprochait davantage du mot *parole* sur le plan morphologique – correspond à des cas où de «nouvelles paroles [sont posées] sur une transcription note à note» (Bouliane, 2013, p. 143). La reparolisation a reçu très peu d'attention de la part des traductologues qui, pour la plupart, ne la considèrent pas comme une forme de traduction étant donné que les paroles de l'hypertexte n'ont aucune ressemblance avec celles de l'hypotexte. Il m'apparaît néanmoins important d'analyser cette pratique, puisqu'il s'agit d'une autre façon d'importer une chanson étrangère dans une culture cible et de se l'approprier. D'ailleurs, il n'est pas toujours facile de tracer une frontière nette entre la transformation minimale et la reparolisation, la plupart des chansons traduites se situant quelque part entre ces deux extrêmes.

Mon corpus contient de nombreux cas de transformation minimale et de reparolisation ; par contre, je n'ai pas trouvé de cas de remusicalisation, c'est-à-dire de «nouvelle musique sur une traduction mot à mot» (*ibid.*) ni d'exemple de deuxième type d'hypertexte, c'est-à-dire de chanson «qui procède par transformation profonde du sens de l'hypotexte et qui ne permet plus a priori la reconnaissance de l'hypotexte» (*ibid.*, p. 144). J'ai par ailleurs inclus deux catégories qui n'étaient pas représentées dans la classification de Bouliane. Il s'agit de chansons qui se caractérisent par l'absence, dans la source, d'un des deux éléments qui composent une chanson, c'est-à-dire soit les paroles, soit

la musique. Il existe en effet des chansons dont l'hypotexte n'est pas une chanson mais un texte (un poème) dans une autre langue, et des chansons basées sur une mélodie sans paroles créée dans un contexte culturel et linguistique autre que le basque, à laquelle des paroles ont été ajoutées dans la langue cible. Ces types correspondent respectivement à ce que j'ai appelé *parolisation* et *musicalisation*.

Tableau 4. Types de traduction de chansons ajoutés dans ma classification

Musique	Paroles	Type de traduction
+	=	Musicalisation
=	+	Parolisation

Ainsi, les exemples relevés dans mon corpus correspondent aux quatre catégories suivantes :

Tableau 5. Types de traduction de chansons observés dans mon corpus

Musique	Paroles	Catégorie	Hypotexte	Hypertexte
=	=	Transformation minimale	Bob Dylan (paroles et musique) <i>Blowin' in the Wind</i>	Juan Miguel Irigarai (paroles) <i>Aizean dabilla</i> [Elle vole dans le vent]
=	≠	Reparolisation	Buffy Sainte-Marie (paroles et musique) <i>The Universal Soldier</i>	Benito Lertxundi (paroles) <i>Ekaitza</i> [Orange]
=	+	Parolisation	Jaromír Vejvoda (musique) <i>Modřanská polka</i> [La polka de Modřany]	Oskorri (paroles) <i>Gora ta gora</i> [Vive (le Pays basque)]
+	=	Musicalisation	Bertolt Brecht (paroles) <i>Keiner oder alle</i> [Aucun ou tous]	Mikel Laboa (paroles et musique) <i>Denak ala inor ez</i> [Tous ou personne]

Il importe de noter que la parolisation n'est pas une traduction *inter-linguistique*, puisque le texte cible n'est pas basé sur un texte. Il s'agit plutôt d'une traduction *intersémiotique*, par laquelle un système de signes non verbaux (la musique, en l'occurrence) est interprété par des

signes verbaux (Jakobson, 1959, p. 233 et 238). J'ai cependant voulu inclure cette catégorie en raison de la ressemblance qu'elle peut avoir avec la reparation : dans les deux cas, on invente des paroles pour qu'elles s'ajustent à une mélodie préexistante (ayant ou non, à l'origine, des paroles dans une autre langue).

La majorité des chansons de mon corpus appartiennent aux catégories de la transformation minimale et de la reparation, ou, plus souvent, à une catégorie intermédiaire entre les deux. Je vais donc m'attarder à l'analyse de trois chansons de ce type, en comparant les paroles des hypertextes avec leurs hypotextes¹⁴, mais surtout en situant les traductions dans leur contexte social, politique et culturel. Les chansons analysées sont *Euskal-Herri maitea*, chantée en duo par Irune Argoitia et Andoni Argoitia, traduction de *Cuando salí de Cuba* de Luis Aguilé; *Egunsenti hura*, chantée par le duo Pantxo eta Peio, traduction de *Ce jour-là* de François Budet; *Violetaren martxa*, chantée par le groupe Oskorri, traduction de *Cantores que reflexionan* de Violeta Parra.

5.2. Trois exemples de chansons domestiquées

Les trois chansons retenues aux fins de l'analyse semblent avoir été choisies par les musiciens basques parfois pour le sens de leurs paroles, parfois pour la popularité de leur mélodie. Dans tous les cas, les paroles originales ont été profondément adaptées pour illustrer la situation que vivaient à l'époque le Pays basque ou les jeunes générations basques. En raison de l'importance des changements, on ne peut pas véritablement classer ces chansons dans la catégorie « transformation minimale » ; on ne peut pas non plus les classer dans la catégorie « reparation », à cause des liens et des références évidentes à l'hypotexte.

Pour analyser les modifications du sens des paroles, Bouliane se base sur Genette (1982) et distingue :

- les transpositions formelles, qui correspondent à des modifications généralement involontaires, dans la mesure où elles ne touchent que fortuitement au sens et qu'elles n'impliquent pas essentiellement une action volontairement créative (Bouliane, 2013, p. 155);
- les transpositions thématiques (ou transformations sémantiques), qui modifient volontairement le signifié de l'hypotexte

14. J'analyserai seulement les modifications apportées au sens des paroles, bien que je sois consciente de l'influence que peuvent aussi avoir sur le produit final les changements qui touchent le plan musical.

et se caractérisent par le fait que «le traducteur peut ouvertement s'approprier une chanson en l'adaptant non seulement à sa langue et à son style d'écriture, mais en ajustant l'époque, les personnages et les valeurs véhiculées à d'autres références socioculturelles que celles présentées dans l'hypotexte» (*ibid.*, p. 161).

Ce sont surtout ces derniers types de transpositions qui s'observent dans les chansons analysées ici. Dans les sections qui suivent, je vais d'abord commenter les résultats de l'analyse et je présenterai ensuite le texte des chansons, en version originale et en version basque. Je propose de plus une traduction française afin de permettre au lecteur non bascophone ou, le cas échéant, non hispanophe, de pouvoir mesurer l'ampleur des transformations découlant de l'opération de traduction vers le basque.

5.2.1. *Euskal Herri maitea*

Dans ce premier exemple, on trouve d'abord une «transformation diégétique», c'est-à-dire des «changements touchant le cadre historique, géographique ou social de l'histoire» (Bouliane, 2013, p. 161). Quant à la géographie, le narrateur de l'hypotexte se lamente d'avoir quitté Cuba, tandis que l'hypertexte raconte l'histoire de quelqu'un qui s'est exilé du Pays basque. En ce qui concerne le cadre historique, l'événement qui fait l'objet de l'hypotexte est la révolution cubaine («una triste tormenta te está azotando sin descansar» [une triste tempête s'abat sans arrêt sur toi]), tandis que l'hypertexte fait allusion à la dictature franquiste. Outre cette transformation diégétique, on remarque une «transfocalisation» et une «transvocalisation», procédés que Genette définit comme suit :

la *transfocalisation* est un procédé qui modifie le point de vue ou la perspective narrative du récit en «focalisant» ou en «défocalisant» sur un personnage, ce qui a dans la plupart des cas pour effet d'entraîner une *transvocalisation*, c'est-à-dire un changement de voix narrative qui peut être marqué par le passage de la troisième personne à la première personne ou l'inverse. (Genette, cité dans Bouliane, 2013, p. 159-160)

Revenant à *Euskal-Herri maitea*, on peut constater que le centre d'attention change de l'hypotexte à l'hypertexte : alors que l'histoire de la chanson originale, *Cuando salí de Cuba*, est racontée par quelqu'un qui est à l'extérieur du pays en question (Cuba), le narrateur de *Euskal-Herri maitea* se trouve, lui, à l'intérieur du pays (le Pays basque). En ce qui concerne la voix, on remarque également un changement : dans

l'hypotexte, l'histoire de l'exil est racontée à la première personne, tandis que l'exilé de l'hypertexte est désigné à la deuxième personne.

Malgré ces différences, il existe des similarités évidentes dans les niveaux thématiques et les champs sémantiques utilisés. Premièrement, l'amour pour le pays natal ou le pays d'accueil est présent dans les deux cas : *amor* [amour], *corazón* [cœur] dans l'hypotexte, *maitea* [cher], *bihotza* [cœur] dans l'hypertexte. Deuxièmement, le personnage principal a des amis ou de la parenté qui l'attendent : «alguien me está esperando» [quelqu'un m'attend] dans l'hypotexte; «hemen utzi zenduzan zure senide ta guraso» [laissant ici amis et parents]) dans l'hypertexte. Troisièmement, il y a, dans les deux cas, l'espoir de retourner un jour au pays que l'on a quitté : «aguardando que vuelva» [attend mon retour] dans l'hypotexte; «zu etxera etortzeko garaia heldutzen danian» [quand viendra le jour de ton retour à la maison]) dans l'hypertexte. La relation hypertextuelle étant évidente, serait-il donc légitime de considérer cette chanson comme une transformation minimale plutôt que comme une reparolisation ?

CHANSON ORIGINALE <i>Cuando salí de Cuba</i> (Luis Aguilé)	MA TRADUCTION Quand j'ai quitté Cuba
Nunca podré morirme, mi corazón no lo tengo aquí. Alguien me está esperando, me está aguardando que vuelva allí.	Je ne pourrai jamais mourir, Mon cœur n'est pas ici. Quelqu'un m'attend, Attends mon retour.
Cuando salí de Cuba, dejé mi vida dejé mi amor. Cuando salí de Cuba, dejé enterrado mi corazón.	Quand j'ai quitté Cuba, J'ai laissé ma vie, j'ai laissé mon amour. Quand j'ai quitté Cuba, J'ai laissé mon cœur enterré.
Late y sigue latiendo porque la tierra vida le da, pero llegará un día en que mi mano te alcanzará. Cuando salí de Cuba, dejé mi vida dejé mi amor. Cuando salí de Cuba, dejé enterrado mi corazón.	Il bat et continue de battre Car la terre lui donne vie, Mais viendra un jour Où ma main te rattrapera Quand j'ai quitté Cuba, J'ai laissé ma vie, j'ai laissé mon amour. Quand j'ai quitté Cuba, J'ai laissé mon cœur enterré.
Una triste tormenta te está azotando sin descansar pero el sol de tus hijos pronto la calma te hará alcanzar.	Une triste tempête S'abat sans arrêt sur toi Mais le soleil de tes enfants Te fera bientôt trouver le calme.

CHANSON EN BASQUE <i>Euskal-Herri maitea</i> (Iruñe et Andoni Argoitia)	MA TRADUCTION Cher Pays basque
Egun bate(a)n joan zinan, Euskal herriko seme zintzo, hemen utzi zenduzan zure senide ta guraso.	Un jour tu es parti, fils loyal du Pays basque, laissant ici amis et parents.
Euskal Herri maitea, gure gogoan zaude beti. Euskal herri maitea, zu goratzen nahi dugu bizi.	Cher Pays basque, tu es toujours dans notre esprit. Cher Pays basque, nous t'honorons tant que nous vivrons.
Urruti bizi zera, baina bihotza hemen daukazu, noiz etorriko zeran, zure zain gaude gau eta egun...	Tu habites loin, mais ton cœur est ici, nous attendons que tu reviennes, nous t'attendons jour et nuit...
Euskal Herri maitea, gure gogoan zaude beti. Euskal herri maitea, zu goratzen nahi dugu bizi.	Cher Pays basque, tu es toujours dans notre esprit. Cher Pays basque, nous t'honorons tant que nous vivrons.
Zu etxera etortzeko garaia heldutzen danian, egun zoragarria izango da gure herrian.	Quand viendra le jour de ton retour à la maison, ce sera un jour formidable dans notre village.
Euskal Herri maitea...	Cher Pays basque...

5.2.2. *Egunsenti hura*

La différence la plus évidente que l'on observe en comparant la version française et la version basque de la chanson *Ce jour-là* est la longueur : la traduction compte en effet deux couplets de plus que l'hypotexte. On note par ailleurs que toutes les références géographiques et historiques ont été effacées dans la traduction : on ne parle plus de l'Armée rouge, de Mao Tse Toung, du Danube, du mur de Berlin, de l'Espagne, etc. Les précisions de l'hypotexte semblent donc à première vue avoir été généralisées dans l'hypertexte. On pourrait presque dire que la traduction n'a plus de référence historique ou géographique et qu'elle est plus universelle, jusqu'à ce que l'on arrive à la fin du cinquième couplet et que l'on note le mot *ikurriña*, qui signifie « drapeau basque ».

Cette référence vient camper l'hypertexte dans un contexte précis et, comme dans l'exemple précédent, elle naturalise ou domestique le texte source.

CHANSON ORIGINALE <i>Ce jour-là</i> (François Budet)	CHANSON EN BASQUE Egunsenti hura (Pantxo eta Peio)	MA TRADUCTION Cette aube-là
Qu'il vienne ce jour-là ! Qu'il se lève sur la terre, ce matin-là ! Les chœurs de l'Armée rouge iront donner l'aubade à Luna Park Quand les GI's en permission iront voir le tombeau de Lénine Et les enfants demanderont : « Dis-moi papa, c'est quoi la guerre ? » « Je ne m'en souviens plus, fiston, après tout qu'est-ce ça peut faire ? » Qu'il vienne... On pourra voir Mao Tse Toung jeter ses fusées à la mer Les Vietnamiens en liberté qui danseront dans les rizières Les paysans israéliens n'auront plus l'arme en bandoulière Et le Danube à Budapest n'aura plus la couleur du sang Qu'il vienne... L'Allemagne enfin réunie fera sauter son rideau de fer Elle oubliera la déchirure qu'on avait bien voulu lui faire	Egunsenti hura, laster altxa dadila, lur gainera. Zango-azpiak larrutuak ta gorputzak ezinduak, beilariek joko dute Askatasunaren lurra, itsasoan hondaturik galdutako marinela, fortunazko ontzietan sartuko dira kaiara ! Egunsenti hura... Nahigabearen zerga ordaindu duten anaiak, zorionaren tabernan berak mozkortuko dira ! indar guziz dardaraka ematzarraren gorputzak, lehen aldikoz gozatuko maitasunaren ikara ! Egunsenti hura... Gure egun, astek kolore galduak jauntzi eta, biziko urratsek betiko uda ezagutuko	Que cette aube-là se lève bientôt sur la terre. Avec la plante des pieds pelée et le corps handicapé, les pèlerins toucheront la terre de la liberté, les marins perdus en mer rentreront au port dans des navires de fortune ! Que cette aube-là... Les frères qui ont payé l'impôt du malheur se saouleront dans la taverne du bonheur ! Les corps des femmes trembleront de toute leur force, ils connaîtront pour la première fois le frémissment de l'amour ! Que cette aube-là... Nos jours et nos semaines revêtiront les couleurs perdus, et les pas de la vie connaîtront l'été éternel,

Et les habitants de Berlin pourront chanter comme naguère Et sur les ruines d'un vieux mur, on servira des pots de bière	malkoz hazitako gure izaitearen loreak bere usain gozoa du bazterretan zabalduko.	les fleurs de notre être qui ont poussé grâce à nos larmes répondront leur bon parfum dans tous les coins.
Qu'il vienne...	Egunsenti hura...	Que cette aube-là...
Les exilés retrouveront le chemin qui mène au pays Les Espagnols pourront revoir Madrid et puis mourir en paix On pourra voir à Washington sans que personne ne s'étonne Un Président à la peau noire habiter à la Maison- Blanche	Laborari ezinduen esku gogor hingatuek ereindako haziaren fruitua berek bilduko, langileek alkartuta lan tresnetaz jabetuak lantegien hotsa dute kantu bilakaraziko.	Les mains dures et abîmées des paysans handicapés cueilleront les fruits des graines qu'ils ont semées, les ouvriers, tous réunis et munis de leurs outils, transformeront le son des usines en chant.
Qu'il vienne...	Egunsenti hura...	Que cette aube-là...
	Gurutzearen bidean landatutako hobeiek, ondokoentz baitute bide ona urratuko, etxera itzuli eta desterruan diran haiek, gure esku alkartuez dugu ikurriña josiko!	Les tombes creusées dans le chemin de la croix forgeront un bon chemin pour les descendants, ceux qui sont en exil reviendront à la maison et nos mains réunies coudront le drapeau basque.
	Egunsenti hura...	Que cette aube-là...
	Urrutira entzuten da goiz-ainhararen kantua... goiz argiko lehen suak gorritzen mendiarte... itsaso barnetik sortzen ur-oldeen haserre... uzkailtzeko zorian da zapaltzaileen ontzia!	On entend au loin le chant de l'hirondelle du matin... les premiers feux de l'aube rougissent les montagnes... du fond de la mer surgit la colère des flots... le navire des oppresseurs est sur le point de chavirer!
	Egunsenti hura...	Que cette aube-là...

Malgré ces profondes modifications, les similarités que les deux versions présentent sur le plan thématique empêchent de catégoriser cet hypertexte comme une reparolisation à part entière. Tout d'abord, on remarque que le refrain a été traduit de façon très littérale. Il

n'y a que quelques légères transpositions formelles (*jour* et *matin* deviennent *aube* dans la traduction, et *venir* se transforme en *se lever*), sûrement dues aux limites imposées par la musique, notamment par le nombre de syllabes. Le reste des paroles a subi des changements, mais les thèmes abordés demeurent fort similaires : dans les deux cas, on parle de paix, de liberté, de solidarité et de fin des guerres ; du retour de l'exil ; de pots de bière ou de tavernes où l'on ira fêter la victoire, etc.

5.2.3. *Violetaren martxa*

Ce troisième exemple se distingue des précédents, puisque le « contrat hypertextuel » (Genette, 1982, p. 17) s'articule d'une façon très différente. On pourrait presque parler d'une reparolisation à part entière tant les modifications apportées à l'hypertexte sont importantes. Contrairement à l'exemple précédent, cette traduction présente une réduction plutôt qu'une augmentation : on passe de couplets de douze lignes à des couplets de dix lignes, et de quatre couplets dans l'hypotexte à trois couplets dans l'hypertexte. Sur le plan thématique, l'hypotexte présente un sujet assez sérieux (la chanson a d'ailleurs été écrite pour encourager les auteurs-compositeurs à réfléchir et à chanter sur des sujets sérieux), tandis que le message de l'hypertexte est tout à fait superficiel. On dirait que le défi principal a été de garder une rime très intense (consonante et non assonante, selon les règles de rime des improvisateurs basques, et la même pour les dix lignes de chaque couplet), et que le reste a été subordonné à cette contrainte. Dans l'hypertexte, la forme l'emporte clairement sur le contenu.

Un élément très important relie toutefois l'hypertexte à son hypotexte : par l'utilisation du nom *Violeta* dans le titre de la chanson, l'hypertexte fait en effet une allusion explicite à l'auteure de la chanson originale. On ne peut donc pas dire que les paroles du texte cible n'ont rien à voir avec le texte source. En ce qui concerne la musique et bien que, pour des raisons d'espace, je ne puisse examiner cet aspect en profondeur dans le présent article, il importe de mentionner que les modifications que le groupe Oskorri a apportées sont très importantes et qu'elles contribuent à la domestication de la chanson : alors que Violeta Parra chante à une voix et à une guitare, Oskorri chante à deux voix, utilise une variété d'instruments typiques du folk basque (guitare, mandoline, violon, accordéon, tambourin, flûte, entre autres) et ajoute de longs interludes qui n'existent pas dans la version originale, créant une chanson qui est aussi très « basque » sur le plan musical.

CHANSON ORIGINALE <i>Cantores que reflexionan</i> (Violeta Parra)	MA TRADUCTION Chanteurs qui réfléchissent
En la prisión de la ansiedad medita un astro en alta voz. Gime y se agita como león, como queriéndose escapar. ¿De dónde viene su corcel con ese brillo abrumador? Parece falso el arrebol que se desprende de su ser. «Viene del reino de Satán —toda su sangre respondió—. Quemas el árbol del amor, dejas cenizas al pasar».	Dans la prison de l'anxiété un astre médite à voix haute. Il gémit et se secoue comme un lion, comme s'il voulait s'enfouir. D'où vient son cheval avec cette clarté accablante? La lueur cramoisie qui se détache de son être paraît fausse. «Elle vient du royaume de Satan», répondit tout son sang. «Tu brûles l'arbre de l'amour, tu laisses des cendres sur ton passage».
Va prisionero del placer y sirvo de la vanidad. Busca la luz de la verdad, mas la mentira está a sus pies. Gloria le tiende terca red y le aprisiona el corazón en los silencios de su voz que se va ahogando sin querer. La candileja artificial le ha encandilado la razón : ¡dale tu mano, amigo Sol, en su tremenda oscuridad!	Il marche, prisonnier du plaisir et serviteur de la vanité. Il cherche la lumière de la vérité, mais le mensonge est à ses pieds. Gloire lui tend son filet tenace et lui emprisonne le cœur dans les silences de sa voix qui se noie sans le vouloir. La lampe artificielle lui a ébloui la raison : donne-lui la main, ami Soleil, dans sa terrible obscurité!
¿Qué es lo que canta? —digo yo. No se consigue responder. Vana es la abeja sin su miel, vana la hoz sin segador. ¿Es el dinero alguna luz para los ojos que no ven? «Treinta denarios y una cruz» —responde el eco de Israel. ¿De dónde viene tu mentir y adónde empieza tu verdad? Parece broma tu mirar; llanto parece tu reír.	«Qu'est-ce qu'il chante?», dis-je. Je n'obtiens pas de réponse. Vaine est l'abeille sans son miel, vaine est la faucille sans son faucheur. L'argent est-il une lumière pour les yeux qui ne voient pas? «Trente deniers et une croix», répond l'écho d'Israël. D'où vient ton mensonge et où commence ta vérité? Ton regard semble une blague; ton rire semble des pleurs.
Y su conciencia dijo al fin: «Cántale al hombre en su dolor, en su miseria y su sudor y en su motivo de existir». Cuando del fondo de su ser entendimiento así le habló, un vino nuevo le endulzó las amarguras de su hiel. Hoy es su canto un azadón que le abre surcos al vivir, a la justicia en su raíz y a los raudales de su voz.	Et sa conscience dit enfin : «Chante à l'homme dans sa douleur, dans sa misère et sa sueur et dans sa raison d'être». Quand, du fond de son être, son jugement lui parla ainsi, un nouveau vin lui adoucit l'amertume de sa bile. Aujourd'hui son chant est une houe qui ouvre des sillons à la vie, à la justice dans sa racine et aux torrents de sa voix.
En su divina comprensión luces brotaban del cantor.	Dans sa divine compréhension des lumières émanaient du chanteur.

CHANSON EN BASQUE <i>Violetaren martxa</i> (Oskorri)	MA TRADUCTION La marche de Violeta
Gure Violeta maitea Dantzán egizu martxea Len eskuineko ankea Bai eta gero bestea Begira euskal jendea Bihotza pozez betea Aputzen berdin katea Eta zapata pareá Gure Violeta maitea Dantzán egizu martxea	Notre chère Violeta danse donc la marche d'abord la jambe droite et ensuite l'autre Regarde le peuple basque le cœur rempli de joie il brise également les chaînes ou une paire de souliers Notre chère Violeta danse donc la marche
Sekulan ez nun uste nik Hain aldakorra zinenik Ameriketan sorturik Gure aldera sarturik Munduan ez da besterik Hau baino ederragorik Nola egon jakin barik Hil eta gero bizirik Sekulan ez nun uste nik Hain aldakorra zinenik	Je n'aurais jamais cru que tu étais si changeante Née en Amérique venue chez nous Dans le monde il n'y a pas d'autre plus belle que toi Comment peut-on être, sans le savoir, vivant après la mort? Je n'aurais jamais cru que tu étais si changeante
Hauxe da martxa alarguna Oso gutxitan entzuna Nahiz ta Txilen famaduna Zuk zihur ez dakizuna Violeta Parra laguna Kantari oso ezaguna Gaurtik erdi euskalduna Da soinu hau egin duna	Voici une marche veuve entendue peu souvent Bien que célèbre au Chili tu ne la connais sûrement pas (Notre) amie Violeta Parra une chanteuse très connue dès aujourd'hui est à moitié basque celle qui a fait cet air
Hauxe da martxa alarguna Oso gutxitan entzuna	Voici une marche veuve entendue peu souvent

Conclusion

Le présent article visait à proposer un cadre méthodologique permettant d'analyser les chansons traduites ou adaptées en basque dans les années 1960 et 1970. Les musiciens basques ont mis en œuvre divers mécanismes pour s'approprier les chansons étrangères, reproduisant parfois de manière assez fidèle tant les paroles que la musique, gardant tantôt la musique mais remplaçant complètement les paroles, ajoutant parfois de la musique à la traduction d'un poème étranger, etc. Le terme *traduction* a donc été utilisé dans un sens très large pour inclure non seulement les cas de transformation minimale, mais aussi ceux de reparaolisation, de musicalisation et de parolisation. Dans tous

les cas, la chanson cible constitue une adaptation, puisque même le chanteur-traducteur qui vise une imitation maximale de la chanson originale doit faire face aux contraintes imposées par la musique.

Les versions basques étant souvent très différentes de la chanson source, une méthodologie axée sur l'équivalence se serait avérée mal adaptée à l'analyse des liens qui existent entre les deux. C'est pourquoi j'ai préféré emprunter le concept de relations hypertextuelles proposé par Genette (1982) et appliqué par Bouliane (2013) à l'analyse de chansons populaires canadiennes-françaises; ce concept permet d'examiner l'ensemble des liens qui existent entre un hypertexte (une chanson traduite) et son hypotexte (la chanson source). Il permet également de définir le « territoire de la traduction » et donc de délimiter le corpus : si un hypertexte permet de « reconnaître le sens de l'hypotexte ou de le mettre en relation avec celui-ci », il pourra être analysé un tant que traduction ou adaptation (Bouliane, 2013, p. 142).

Étant donné que la plupart des chansons de mon corpus relèvent de la transformation minimale ou de la reparolisation, j'ai voulu analyser trois exemples qui chevauchent ces deux catégories afin de montrer, d'une part, comment s'articulent les liens hypertextuels et, d'autre part, comment la frontière entre la transformation minimale et la reparolisation (c'est-à-dire entre la traduction et la création) peut être floue et instable : la chanson *Egunsenti hura* [Cette aube-là], adaptation de *Ce jour-là*, se caractérise ainsi par une transformation minimale du refrain, tandis que les couplets ont fait l'objet d'une reparolisation; on peut encore y trouver des relations hypertextuelles assez évidentes qui unissent l'hypertexte à son hypotexte.

L'analyse des transpositions thématiques effectuées dans l'adaptation de chansons en basque permet de jeter un peu de lumière sur les aspects que les chanteurs basques voulaient soit transmettre ou renforcer, soit omettre ou dissimuler. Les exemples analysés révèlent une volonté nationaliste, un besoin de refléter la situation que vivait à l'époque le Pays basque ou la nouvelle identité qui était en train de se forger dans ces années mouvementées. Bien que de façon assez superficielle et divertissante, la chanson *Violetaren martxa* décrit par exemple un peuple basque joyeux, qui est capable à la fois de lutter contre l'oppression (« briser des chaînes »), de danser et de s'amuser (« briser des souliers »); un peuple qui veut garder sa langue, sa culture et sa musique tout en restant ouvert aux influences étrangères.

La comparaison des hypertextes du corpus et de leurs hypotextes devrait permettre d'identifier d'autres tendances dans l'appropriation de chansons étrangères par les musiciens basques des années 1960 et 1970, et l'ensemble de ces tendances permettra d'esquisser un portrait des relations socio-politico-culturelles qu'ils entretenaient à l'époque avec d'autres peuples.

Références

- Anon. (1977). « Euskal Kanta, heldutasun bidean » [La chanson basque vers sa maturité]. *Jakin*, 4, p. 5-6.
- Aristi, Pako (1985). *Euskal Kantagintza berria 1961-1985* [La nouvelle chanson basque 1961-1985]. Donostia, Erein.
- Artze, Joxe A. (1977). « Kanta Berria aztertzen » [Analysant la nouvelle chanson]. *Jakin*, 4, p. 45-50.
- Bastin, Georges (1993). « La notion d'adaptation en traduction ». *Meta*, 38, 3, p. 473-478.
- Beloki, Jose R. (1977). « Kanta Berriaren ingurumaria » [La conjoncture de la nouvelle chanson]. *Jakin*, 4, p. 51-58.
- Biosca, Marc (2008). *¿Per què ells en diuen Euskal Herria i nosaltres Ítaca ? Bascos i catalans canten a la seva nació* [Pourquoi eux, ils l'appellent Pays basque et nous, nous l'appelons Itaca ? Basques et Catalans chantent leur nation]. Lleida, Pagès Editors.
- Biosca, Marc (2009). *Haiek zergatik deitzen diote Euskal Herria eta guk Ithaka ? - Euskaldunek eta katalanak beren herriari kantari* [Pourquoi eux, ils l'appellent Pays basque et nous, nous l'appellons Itaca ? Basques et Catalans chantent à leur nation]. Trad. Antton Olano. Irun, Alberdania.
- Blaikner, Peter (1992-1993). « Brassens en allemand ». *Équivalences*, 22, 1-2, p. 171-181.
- Bouliane, Sandria P. (2013). « *Good-bye Broadway, Hello Montréal* : Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920. Thèse de doctorat, Musique - Musicologie, Université Laval. Inédit.
- Bracops, Martine, dir. (1993). *Traduire et interpréter Georges Brassens* [actes du colloque international organisé par l'Institut supérieur de traducteurs et interprètes, Bruxelles 25 et 26 octobre 1991]. *Équivalences*, 22, 1-2 ; 23, 1.
- Cintrão, Heloísa Pezza (2009). « Translating "Under the Sign of Invention": Gilberto Gil's Song Lyric Translation ». *Meta*, 54, 4, p. 813-832.
- Elizburu, Gotzon (2011). « Ye-ye euskaldunen historia ahantzia » [L'histoire oubliée du yé-yé basque]. *Argia*, Donostia, 17 juillet, p. 21-23.
- Eskisabel, Jon (2012). « Basque Party Revisited. Euskal ye-yearen historia ahaztua » [Basque Party Revisited. L'histoire oubliée du yé-yé basque]. *Entzun*, 62, p. 25-33.
- Etxaniz, Nemesio (1967). *Lur Berri Billa* [À la recherche d'une nouvelle terre],

- Donostia, Izarra. [<http://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/E/EtxanizLurBerriBila077.htm>].
- Euskalerria Irratia (2011). «Ez Dok Amairuk isilarazitako txanboliñ txikia» [Le petit tambourin étouffé par le groupe Ez Dok Amairu]. [<https://euskalerriairratia.eus/irunea/1419256648767-ez-dok-amairuk-isilarazitako-txanbolin-txikia>].
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Gorlée, Dinda L. (2005). «Prelude and Acknowledgements». In D. L. Gorlée, dir. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, Rodopi, p. 7-15.
- Haupt, Else (1957). *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager* [Études stylistiques et linguistiques sur le *schlager* allemand]. Thèse de doctorat, Ludwig-Maximilians-Universität München. Inédit.
- Iriondo, Luis (1977). «Euskal Kanta Berriari hurbilketa kritikoa» [Examen critique de la nouvelle chanson basque]. *Jakin*, 4, p. 29-44.
- Jakobson, Roman (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». In R. A. Brower, dir. *On Translation*. Cambridge, Harvard University Press, p. 232-239.
- Kaindl, Klaus (2005). «The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image». In D. L. Gorlée, dir. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, Rodopi, p. 235-262.
- Knörr, Gorka (1977). «Euskal Kanta Berriaren historiaz» [Sur l'histoire de la nouvelle chanson basque]. *Jakin*, 4, p. 8-15.
- Laliberté, Michèle (2005). *Paris, Berlin, New York en chansons traduites : L'affectivité du traducteur face à l'altérité*. Thèse de doctorat, Université de Montréal. Inédit.
- Larrinaga, Josu (2016). *Euskal musika kosmikoak. Euskal musika popularra gizartearen isla eta aldatzailea* [Musiques cosmiques basques. La musique populaire basque, reflet et transformation de la société]. Mungia, Baga-Biga.
- Low, Peter (2003). «Translating Poetic Songs. An Attempt at a Functional Account of Strategies». *Target*, 15, 1, p. 91-110.
- Low, Peter (2005). «The Pentathlon Approach to Translating Songs». In D. L. Gorlée, dir. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, Rodopi, p. 185-212.
- Oronoz, Belen (2000). *Gazteri berria, Kantagintza Berria: Euskal Kantagintza Berriaren (Ez Dok Amairu) eta Nova Canço Catalana-ren (Els Setze Jutges) arteko azterketa konparatiboa* [Nouvelle jeunesse, nouvelle chanson : étude comparative de la nouvelle chanson basque (Ez Dok Amairu) et de la nouvelle chanson catalane (Els Setze Jutges)]. Donostia, Erein.
- Pamiès Bertrán, Antonio (1992-1993). «De l'intraduisibilité à l'intertextuel dans l'œuvre de Georges Brassens». *Equivalences*, 22, 1-2, p. 49-71.
- Steinwender, Bettina (1992). *Übersetzung und Chanson* [Traduction et chanson]. Thèse de doctorat, Universität Wien. Inédit.

Stölting, Elke (1975). *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland. Ideologiekritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960-1970* [Le *schlager* allemand et la musique pop anglaise en Allemagne. Critique idéologique de deux styles de texte durant les années 1960-1970]. Bonn, Bouvier.

Aiora Jaka Irizar
Faculté des lettres
Université du Pays basque (UPV-EHU)
Vitoria-Gasteiz, Pays basque, Espagne
aiora.jaka@ehu.eus