



HAL
open science

Amour et vol, fidélité et invention : Francesco De Gregori traduit Bob Dylan

Claudio Milanesi

► **To cite this version:**

Claudio Milanesi. Amour et vol, fidélité et invention : Francesco De Gregori traduit Bob Dylan. Biennale Internationale d'études sur la chanson, Perle Abbrugiati, Sep 2017, Aix-en-Provence, France. hal-02377933

HAL Id: hal-02377933

<https://amu.hal.science/hal-02377933>

Submitted on 24 Nov 2019

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

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



1^{re} biennale
des Ondes du Monde

CHANTS SONS



Chants Sons

Cartographier la chanson contemporaine

Actes de la première Biennale internationale
d'études sur la chanson

20-21-22 septembre 2017

Aix Marseille Université

MuCEM / Conservatoire Darius Milhaud / SACEM / Petit Duc

25-26 septembre 2017

Universités de Lille, Valenciennes et Picardie-Jules-Verne

Musée du Louvre-Lens

sous la direction de

Perle Abbrugiati, Stéphane Chaudier, Stéphane Hirschi
Jean-Marie Jacono, Joël July, Céline Pruvost

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

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

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS



Claudio Milanesi
(Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France)

*Voilà la vérité en ce qui concerne ma relation avec le fait religieux : je trouve la religiosité et la philosophie dans la musique. Je ne les trouve nulle part ailleurs. Des chansons telles Let Me Rest in the Peaceful Mountain ou I Saw the Light – ça c'est ma religion. Je n'adhère ni aux rabbins, ni aux prêcheurs ni aux évangélistes, à rien de tout ça. J'ai appris plus des chansons que je n'ai appris de ce type d'entités. Les chansons sont mon vocabulaire. Je crois les chansons [I believe the songs]*¹.

Bob Dylan

Lorsque le prix Nobel Bob Dylan parle de la chanson, il s'exprime de cette façon. Dylan a changé la place de la chanson dans la culture contemporaine, lui a conféré la dignité qu'elle n'avait pas encore avant lui. Dans cette interview, il reconnaît que le langage dont ses propres chansons sont faites est composé d'autres chansons, qui font partie du patrimoine de la culture populaire américaine. En réalité, l'intertexte des chansons de Dylan est fait de références qui vont bien au-delà de la *folk music* – et nous en verrons des exemples

dans les trois chansons qui constituent le corpus de cet article – allant de l'Ancien au Nouveau Testament, du cinéma à la poésie, du roman à l'univers des *mass media*. Mais le « fondement solide » (pour utiliser son expression) de son univers reste indéniablement le patrimoine musical de la tradition populaire américaine.

La bibliographie sur Bob Dylan est immense, et celle sur son interprète italien Francesco De Gregori commence à être conséquente. Pour commencer un travail comme celui-ci, sur l'interprétation et la traduction de douze chansons de Dylan par De Gregori, il fallait faire des choix et opérer des coupes drastiques. Le corpus à analyser se compose de onze morceaux insérés dans l'album de De Gregori *Amore e furto* (2015) plus un morceau en *live* présent dans *Vivavoce* (2014) et dans *Sotto il vulcano* (2017). Nous en avons choisi trois, et les critères de cette sélection seront indiqués plus bas. Les textes des versions dylaniennes de De Gregori sont facilement téléchargeables en ligne². Pour les originaux dylaniens, j'ai bénéficié du recueil des textes de Dylan en édition bilingue,

1 Bob Dylan, cité en David Gates, « Dylan Revisited », *Newsweek*, 10 mai 1997 (<http://www.newsweek.com/dylan-revisited-174056>) : « *Here's the thing with me and the religious thing. This is the flat-out truth: I find the religiosity and philosophy in the music. I don't find it anywhere else. Songs like Let Me Rest on a Peaceful Mountain or I Saw the Light—that's my religion. I don't adhere to rabbis, preachers, evangelists, all of that. I've learned more from the songs than I've learned from any of this kind of entity. The songs are my lexicon. I believe the songs.* » C'est moi qui traduis.

2 Francesco De Gregori, Vincenzo Mollica (dir.), *Parole e canzoni*, Turin, Einaudi, 2004, s'arrête en 2004. Il ne contient donc pas les textes d'*Amore e furto* (2015), que l'on peut toutefois consulter en ligne sur http://testicanzoni.miv.it/testi-Francesco-De-Gregori_7674/De-Gregori-canta-Bob-Dylan--Amore-e-furto-album_20879232.

traduits en italien par Alessandro Carrera³. Du dylanologue Carrera, j'ai également utilisé son *La voce di Bob Dylan*⁴. En même temps, pour une approche des thèmes majeurs de la production dylanienne, je me suis servi du travail du critique anglais Christopher Ricks⁵, *Dylan's Visions of Sin*, ainsi que du blog de Tony Attwood, *Untold Dylan*⁶. Pour une présentation générale de la production de Dylan, j'ai consulté le livre de Paolo Vites, *Bob Dylan. 1962-2002*⁷. Pour avoir un contact avec le verbe dylanien, j'ai enfin utilisé la traduction française de plusieurs de ses longues interviews, *Dylan par Dylan*⁸.

Quant à Francesco De Gregori, j'ai lu les différents entretiens qu'il a donnés au journal *La Repubblica* ces dernières années⁹, et le livre

qui m'a paru le plus satisfaisant, écrit par Francesco De Gregori lui-même avec Antonio Gnoli, *A passo d'uomo*¹⁰, ainsi que la thèse du docteur d'Aix Marseille Université Giovanni Privitera¹¹.

Quant au sens à donner au mot *cover* (reprise en français), De Gregori est revenu à la signification originale du mot, la version / traduction dans une autre langue d'une chanson, en s'éloignant du sens le plus utilisé de nos jours, celui d'interprétation d'une chanson faite par un autre artiste¹². Dans le cas de Dylan, souvent une version originale de ses chansons n'est pas évidente à établir. En premier lieu, parce que des versions qui précèdent chronologiquement la version publiée pour la première fois, et qui comportent la plupart du temps un texte différent, ont souvent été publiées

3 Bob Dylan, *Lyrics. 1962-2001* (traduction italienne d'Alessandro Carrera), Milan, Feltrinelli, 2004. Les textes sont en ligne sur le site officiel de Bob Dylan, <https://www.bobdylan.com/songs>.

4 Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America*, Milan, Feltrinelli, 2001.

5 Christopher Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, London, Penguin, 2003.

6 Tony Attwood, *Untold Dylan* (<http://bobdylan.org.uk>).

7 Paolo Vites, *Bob Dylan. 1962-2002. 40 anni di canzoni*, Rome, Editori Riuniti, 2002.

8 Jonathan Cott (éd.), *Dylan par Dylan. Entretiens 1962-2004*, trad. fr. de Denis Griesmar, Paris, Bartillat, 2007.

9 Giuseppe Videtti, «De Gregori canta Dylan: Rubo le sue parole e lo faccio con umiltà», *La Repubblica*, 3 août 2015. En ligne : http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/08/03/news/francesco_de_gregori_bob_dylan-120364248. Luca Valtorta, Francesco De Gregori, «Ecco perché ho "dylaniato"»

la mia *Buonanotte fiorellino*», *La Repubblica*, 5 février 2017. En ligne : http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/02/05/news/francesco_de_gregori_questa_non_e_un_intervista_perche_ho_dylaniato_buonanotte_fiorellino-157615972.

10 Francesco De Gregori, Antonio Gnoli, *A passo d'uomo*, Rome, Bari, Laterza, 2016.

11 Giovanni Privitera, *Naissance et évolutions de la chanson d'auteur italienne: de 1958 à l'orée du vingt-et-unième siècle*, soutenue le 27 septembre 2014 à Aix Marseille Université. En ligne : <http://www.theses.fr/2014AIXM3049>.

12 Voir Franco Fabbri, «Les covers des années 1950 et 1960 en Italie. Stratégies économiques, culturelles, techniques de l'adaptation et de l'arrangement», in Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, p. 175-186.

après la sortie de celle qui est considérée à tort comme la version « originale ». Ensuite, parce que quand Dylan chante l'un de ses morceaux, il en modifie – toujours – l'interprétation, mais souvent le texte aussi.

La comparaison sera donc établie entre les versions publiées (et, dans un cas, une variante) des chansons de Dylan et celles de De Gregori, enregistrées pour *Amore e furto*, *Vivavoce* et *Sotto il vulcano*. Nous serons obligés de jongler sur trois langues et quatre versions différentes : l'original américain, la traduction italienne, le texte de la version italienne de De Gregori, et leur traduction en français¹³.

Le choix des trois morceaux étudiés se justifie par le propos de montrer la polyvalence de l'approche de De Gregori dans son adaptation des chansons de Dylan. L'adaptation d'une chanson dans une autre langue impose toute une série de choix, dictés d'abord par les contraintes de la métrique. Si sa structure musicale doit rester (à peu près) la même, même si dans le cas Dylan cet aspect

aussi est soumis à vérification, il est clair que la traduction d'une chanson ne peut pas par principe être littérale. Par conséquent, la première contrainte amène à un compromis entre l'exigence d'adapter le texte de la chanson dans une autre langue et celle d'en garder la ligne mélodique. La structure rythmique, elle, peut évidemment changer. C'est un principe même de la chanson dylanienne que de transformer la structure rythmique d'un morceau à chaque interprétation : il est donc logique que la reprise puisse le faire aussi. Mais l'harmonie et, dans une moindre mesure, la mélodie (bien que la mélodie aussi varie à des degrés différents à chaque interprétation) doivent garder un lien avec l'original : la reprise doit les respecter, du moins pour l'essentiel s'agissant de l'harmonie, et dans une moindre mesure en ce qui concerne la mélodie.

Une deuxième contrainte est ensuite celle ayant trait au sens et aux connotations du texte des morceaux. Alessandro Carrera a écrit que les chansons de Dylan n'ont pas un seul sens, mais de multiples sens, dont ni le critique ni l'auteur n'ont la clé¹⁴. C'est en général ce qu'on peut dire de toute composition poétique, la polysémie en constituant l'un des principes constitutifs. Mais cette remarque est particulièrement adaptée au cas de Dylan. Ce que j'ai essayé de vérifier, c'est comment De Gregori a traité

13 Pour les traductions françaises des textes de Dylan, je me suis appuyé sur les traductions publiées en ligne sur <http://www.bobdylan-fr.com>. *Sweetheart Like You* (*Un amour comme toi*) et *Rainy Day Women #12 & 35* (*Femmes des jours de pluie n° 12 & 35*) ont été traduites par Christophe Veyrat ; *If You See Her Say Hello* (*Si tu la vois, salue-la*) par François Guillez. La traduction de *Winterlude* (*Bal de neige*) a été réalisée par Jean-François Chappuis. Dans certains cas, quand j'ai considéré que les traductions n'étaient pas satisfaisantes, je les ai revues moi-même.

14 On y reviendra. Voir *infra*, note 16.

ce problème et comment il l'a résolu de façon différente selon la chanson qu'il a traduite.

Les solutions adoptées par l'auteur-compositeur-interprète italien sont différentes au cas par cas : De Gregori a adopté une stratégie différente pour chacune des chansons, c'est pourquoi il est impossible d'indiquer un choix méthodologique ou poétique cohérent et unique pour toute la collection de ses *covers* dylaniennes. Je me concentrerai surtout dans cet article sur l'aspect sémantique de la création des *covers*, mais pas seulement. Les trois chansons sélectionnées montrent trois options de traduction différentes choisies par De Gregori. On trouve une solution comportant le choix d'un type de registre qui amène à la perte conséquente des connotations d'un registre différent (*Sweetheart Like You / Un angioletto come te*) ; un choix cohérent et exclusif d'un type de connotation qui respecte celle qui est présente dans l'original (*If You See Her Say Hello / Non dirle che non è così*) ; et enfin une solution basée sur l'hybridation de sources multiples, la chanson « *dylaniata* » (c'est un néologisme utilisé par De Gregori lui-même¹⁵) *Fiorellino #12 & 35* (hybridation entre *Winterlude*, *Buonanotte fiorellino* et *Rainy Day Women #12 & 35*).

15 *Dilaniata* en italien voudrait dire « morcelée, fragmentée ». Le jeu de mots avec Dylan qui donne « *dylaniata* » est facilement intelligible.

Sweetheart Like You¹⁶

À propos du sens à donner à l'utilisation du personnage du voleur dans plusieurs des compositions de Bob Dylan, Alessandro Carrera a écrit que « ce n'est que si nous considérons le travail de Dylan comme un seul monologue étendu, que lentement tout prend du sens. Mais pas *un* sens. *Beaucoup* de sens qui coexistent, incompatibles, et dont l'auteur ne possède pas la clé, pas plus que nous qui sommes obstinés à les déchiffrer¹⁷ ». J'ai choisi de citer ce passage car ce que Carrera dit du voleur s'adapte facilement à la *sweetheart* de la chanson qui nous intéresse ici.

Incluse dans *Infidels*, l'album de 1983 qui marque la sortie de Dylan de sa période chrétienne, *Sweetheart Like You* est construite sur de nombreuses références à l'Ancien et au Nouveau Testament. Les Écritures sacrées ne servent cependant plus à constituer une sorte de sermon *gospel* comme dans sa précédente période, mais deviennent – comme l'a très

16 *Sweetheart Like You*, sortie pour la première fois dans *Infidels* (1983). La vidéo officielle représente la « *sweetheart* » dans un sens particulier, comme une vieille serveuse : https://www.youtube.com/watch?time_continue=28&v=PpRKstHl7YO.

Un angioletto come te, in *Amore e furto* (2015). Dans ce cas, la vidéo ne présente aucun intérêt pour l'interprétation du texte de la chanson : <https://www.youtube.com/watch?v=bd29sNmzaag>.

17 Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan, op. cit.*, p. 223-224 (c'est moi qui traduis).

bien écrit Bert Cartwright – le « contexte de sa recherche pour se comprendre soi-même et comprendre la vie qui l'intéresse¹⁸ ».

Les références *pop* qu'a repérées Alessandro Carrera sont les suivantes : Cliff Carlisle, Elvis Presley, un personnage de cinéma incarné par Humphrey Bogart. Les références « hautes » ne manquent pas : Samuel Johnson, Eugene O'Neill¹⁹. Le texte se compose donc d'un dense réseau intertextuel. Les références internes à d'autres textes de Dylan, en particulier *Rainy Day Women #12 & 35*, complètent le tableau.

Il y a une *sweetheart*, une chérie, dans le texte de Dylan, et un conteur qui la drague. Au début, il s'agit d'une jolie fille avec son joli chapeau et son beau sourire. Dans les couplets suivants, plus la chanson avance, plus le tableau s'assombrit : la fille fait des affaires en rampant sur du verre brisé, tout le monde médite d'elle dans son dos, les gens sont jaloux d'elle et lui sont infidèles. Pour survivre, il faut qu'elle devienne méchante, elle doit se constituer un harem, et jouer de l'harmonica jusqu'à saigner des lèvres. La voix lui conseille

par conséquent de s'enfuir vers... le pays du bonheur éternel.

Il paraît évident que plus on avance dans la chanson, plus la fille se transforme progressivement en Dylan lui-même : « *people are jealous of you / They smile to your face, but behind your back they hiss [...] Got to play your harp until your lips bleed*²⁰ ». Ces nombreux éléments font apparaître, derrière le portrait-écran de la *sweetheart*, une autoreprésentation de Dylan lui-même.

Les références aux Écritures sacrées sont multiples : le maître qui est parti vers le nord après le coucher du soleil n'est autre, dans *l'Éclésiaste*, que le diable submergé par la vanité ; le palais du père, qui est composé de nombreuses maisons avec des sols coupe-feu, est en fait la maison de Dieu protégée des flammes de l'enfer. Cette dernière image reprend un verset de saint Jean, probablement par la médiation d'un gospel traditionnel, *In My Father's House*, enregistré entre autres par Elvis Presley, ou bien de *My Father's Mansions*, un deuxième morceau traditionnel dont nous avons une version dans l'album *Banks of Marble and Other Songs* de Pete Seeger²¹.

18 Bert Cartwright, *The Bible in the Lyrics of Bob Dylan, Wanted Man*, 1994, cité dans Paolo Vites, *Bob Dylan, op. cit.*, p. 218. Vites, dans sa présentation de *Sweetheart Like You*, montre ne pas avoir saisi la complexité du texte de la chanson : il en parle comme de la « douce *Sweetheart Like You* » (la « douce *Sweetheart Like You* », p. 221) et il en qualifie le texte de « *molto interessante* » (« très intéressant », *ibid.*), sans plus.

19 Je dois ces références intertextuelles à Alessandro Carrera : voir *Lyrics 1962-2001, op. cit.*, p. 1202.

20 « les gens sont jaloux de toi / Ils sourient devant toi mais sifflent derrière ton dos [...] tu dois jouer de l'harmonica jusqu'à ce que tu saignes des lèvres », Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

21 *In My Father's House* (1954) est un gospel des Blackwood Brothers que l'on retrouvera six ans plus tard dans Elvis Presley, *His Hand in Mine* (1960).

En ce qui concerne les références littéraires, musicales et cinématographiques, le titre reprend une réplique d'Humphrey Bogart dans le film *All Through the Night*²², qui s'adresse à Leda Hamilton, la chanteuse d'une boîte de jazz contrôlée par un gang de nazis.

Les vers « *You know, a woman like you should be at home / That's where you belong / Watching out for someone who loves you true*²³ » renvoient à une image conventionnelle de la femme allant à l'encontre de la vision plus ouverte que l'on trouve dans d'autres textes dylaniens. Le narrateur conseille à la *sweetheart* de rester à la maison pour s'occuper de l'homme qui l'aime : selon A. Carrera, l'inspiration pourrait ici venir des deux vers de *I Want a Good Woman*, une chanson de Cliff Carlisle²⁴, un chanteur qui a

enregistré plusieurs morceaux du répertoire traditionnel dans les années 1930.

La phrase sur le patriotisme qui ne serait que le refuge des lâches est un aphorisme de Samuel Johnson²⁵, tandis que « *Steal a little and they throw you in jail / Steal a lot and they make you king* » vient du drame *The Emperor Jones* d'Eugene O'Neill²⁶, le prix Nobel de littérature de 1936 qui sera en d'autres occasions la source d'inspiration de Dylan²⁷.

Commencée comme une chanson sur une serveuse, ou sur une chanteuse travaillant dans un endroit louche, comme dans le film d'où est tiré le titre de la chanson, la chanson devient progressivement un morceau

Pete Seeger, *My Father's Mansion*, in *Banks of Marble and Other Songs* (1974).

22 « *What would a sweetheart like that Miss Hamilton dame be doing in a dump like this?* » (« Qu'est-ce qu'un amour comme cette Miss Hamilton fait dans un trou pareil ? »), *All Through the Night*, réalisé par Vincent Sherman (1942) (éd. fr. *Échec à la Gestapo*). « *What's a sweetheart like you doin' in a dump like this?* » (« Que fait un amour comme toi dans un trou pareil ? »), Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

23 « Tu sais, une femme comme toi devrait être à la maison / là où est ta place / pour t'occuper de celui qui t'aime vraiment », Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

24 Cliff Carlisle, *I Want a Good Woman* (Conqueror Records, 1931). Toutefois, les deux vers de la chanson de Carlisle sont assez éloignés de la version de Dylan (cf. note 22). Carlisle chante : « *I want a good gal to love me all day long / One who would stay at home*

and never do me no wrong » (« Je veux une femme gentille qui m'aime du matin au soir / une femme qui reste à la maison et ne fait jamais rien de mal »).

25 « *Patriotism is the last refuge of the scoundrel* » (« Le patriotisme est le dernier refuge du vaurien », Samuel Johnson [1775]). « *They say that patriotism is the last refuge / To which a scoundrel clings* » (« Ils disent que le patriotisme est le dernier refuge / auquel se raccroche un vaurien »), Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

26 « *For de little stealin' dey gits you in jail soon or late. For de big stealin' dey makes you Emperor* » (« Tôt ou tard, pour des petits vols ils vous jettent en prison. Pour des vols importants ils vous font empereur »), Eugene O'Neill, *The Emperor Jones* (1920), Scene One. « *Steal a little and they throw you in jail / Steal a lot and they make you king* » (« Volez un peu et on vous jette en prison / Volez beaucoup et on vous fait roi »), Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

27 La chanson de Dylan *Beyond the Horizon*, dans *Modern Times* (2006), reprend le titre du drame de O'Neill qui obtint le prix Pulitzer for Drama en 1920.

sur Dylan lui-même et sur l'injustice et l'hypocrisie dont il est victime, lui, et avec lui sa communauté, les habitants des États-Unis eux-mêmes. L'appel final à un « bonheur éternel²⁸ », le Paradis, évoqué comme la seule sortie de ce monde corrompu, est un élément qui, s'ajoutant au réseau des sources et des connotations religieuses, relie le texte à l'ensemble de la production poétique de Dylan.

Dans la deuxième partie, la *sweetheart* est ainsi devenue Dylan lui-même, et on y retrouve certains accents de victimisation que l'on pouvait déjà lire dans *Rainy Day Women #15 & 35* (1966), dont il sera question plus tard : c'est lui qui joue de l'harmonica, celui à qui les gens sourient, tout en médissant derrière son dos, celui qui doit se faire un harem, qui doit devenir méchant, et finalement fuir vers le bonheur éternel. « Que faites-vous dans un endroit pareil ? » est devenu « Que fais-je dans un tel endroit ? ». Et cet endroit n'est donc plus le bar, il ne s'agit pas non plus de la maison du Père aux nombreuses pièces, mais c'est son Amérique, où les vauriens se cachent sous les bonnes paroles du patriotisme, et le monde où les petits voleurs sont emprisonnés alors que les grands criminels deviennent rois (ou présidents?).

Reste à voir ce qui reste dans la transfiguration de De Gregori de cette construction polysémique complexe où le diable, la belle fille, l'hypocrisie publique, Dylan lui-même, se juxtaposent et se superposent.

Dans la version de De Gregori, les références bibliques semblent être toutes évacuées.

Par exemple, dans la transcription de De Gregori, le diable et la référence au Père avec un P majuscule ont été perdus. L'exemple le plus concret de ce choix est celui du « palais aux nombreuses maisons », la maison de Dieu : le texte de De Gregori ne parle plus de palais fait de nombreuses maisons, mais devient « un avion privé et de nombreuses propriétés²⁹ ». La connotation de la richesse de la famille de la jeune fille a le dessus sur la connotation multiple de Dylan où il y a certainement cette idée qu'elle vient d'une famille riche, mais où il y a surtout l'image du sol ignifuge défendant la maison du père (le Père) des flammes de l'enfer.

Les autres références (H. Bogart, C. Carlisle, S. Johnson, E. O'Neill) restent pour le public italien plutôt cachées, se référant à une tradition musicale, filmique et littéraire américaine qui n'est pas particulièrement connue du public italien.

Ce qui se perd également est le renvoi autoréférentiel de Dylan à lui-même, qui a

28 « *the land of permanent bliss* » (« le pays du bonheur éternel »), Bob Dylan, *Sweetheart Like You*.

29 « *tu padre ha un aereo privato / e molte case di proprietà* » (« ton père a un avion privé et plein de propriétés »), Francesco De Gregori, *Un angioletto come te*.

commencé avec l'image du chapeau : littéralement c'est la fille qui a un beau chapeau, mais le chapeau est l'un de ces objets qui matérialisent souvent un symbole dans l'univers Dylan. Combien de fois avons-nous vu Dylan avec les chapeaux les plus étranges, et combien de chapeaux apparaissent (comme les chaussures, comme les lunettes) dans son alphabet symbolique ? Le choix de De Gregori est de garder les références narratives du niveau littéral, où le chanteur rencontre une jolie fille dans un bar, lui fait de nombreux compliments (« quel joli sourire [...] ce chapeau vous va si bien³⁰ ») et la pousse à fuir la méchanceté et l'envie des gens qui l'entourent – tout en ignorant largement l'hypotexte.

Pourtant, De Gregori réussit, tout en laissant de côté les références sous-jacentes, à sauvegarder la progression de la vision de la *sweetheart* du début au finale qui évoque le monde habité de gens infidèles et jaloux, invoquant la nécessité pour la fille de s'endurcir, critiquant l'hypocrisie et la corruption politique. De Gregori rend cette critique moins violente (le patriotisme, « refuge du vaurien », de Dylan, pour De Gregori n'est que

le « dernier refuge » en général³¹). Il parvient également à garder la chute connotée par une référence religieuse au Paradis, mais ceci, dans la version de De Gregori, sonne comme une note incohérente dans l'économie de la reprise italienne : l'intertexte des Écritures ayant été éliminé, ce finale où le Paradis apparaît soudainement sans lien avec le texte précédent³², et qui représenterait le seul salut de la *sweetheart* (et donc du chanteur lui-même), ne se justifie pas dans la logique interne de la version italienne.

De Gregori, tout en laissant de côté les références aux Écritures sacrées, suit cependant le cours plus profond du texte (« ils prétendent vous aimer et vous détestent³³ ») jusqu'au tournant politique de la chute (« l'amour de la patrie est le dernier refuge du vaurien », « vole une pomme et tu finiras en prison, vole un palais et on te fera roi³⁴ »). Le niveau le plus profond de la lecture, celui dans lequel le « *dump* » est l'Amérique, ou bien, de façon plus indifférenciée, dans le cas de

30 « *ma per inciso che bel sorriso [...] era fantastica a dare le carte, era bravissima / me la ricordi per quel cappello, per come ti sta* » (« mais entre parenthèses tu as un beau sourire [...] elle était géniale pour donner les cartes, elle était très bien / tu me fais penser à elle à cause de ce chapeau, de comment il te va »), *ibid.*

31 « *Qualcuno ha detto che l'amor di patria / è l'ultimo rifugio che c'è* » (« quelqu'un a dit que l'amour de la patrie est le dernier refuge qui existe »), *ibid.*

32 « *il Paradiso lo sai bene dov'è* » (« tu sais bien où se trouve le Paradis »), *ibid.*

33 « *fanno finta di amarti e ti odiano senza un perché* » (« ils font semblant de t'aimer mais ils te haïssent sans raison »), *ibid.*

34 « *ruba una mela e finirai in galera / ruba un palazzo e ti faranno re* » (« vole une pomme et tu finiras en prison, vole un palais et on te fera roi »), *ibid.*

De Gregori, le monde, habité par des hypocrites et des envieux, où triomphent l'injustice et la manipulation, d'où la *sweetheart* est incitée à s'échapper à la recherche du Paradis, est moins souligné mais apparaît quand même dans le texte de De Gregori. Le réseau intertextuel semble s'être évaporé, dans ce passage de la version originale à la version italienne, et avec lui certains niveaux de lecture qui sont présents dans l'original. Le glissement progressif de la fille vers Dylan lui-même a été perdu aussi. Reste toutefois le premier niveau, le niveau événementiel de la rencontre entre le chanteur et une jolie fille dans un bar miteux, avec sa lecture métaphorique, où la progression du texte fait que ce bar devient la métaphore universelle d'un monde injuste et maléfique.

***If You See Her, Say Hello*³⁵**

Dans cette chanson d'amour et de regret, cette chanson de l'amour perdu, De Gregori a réussi à garder une bonne partie des références de texte de Dylan. Dans sa *cover*, il semble n'y avoir aucune perte de connotation comme c'était le cas pour *Sweetheart Like You*. Toutefois, le texte de De Gregori est à certains endroits moins articulé. Dans le texte dylanien, le chanteur s'adresse à quelqu'un qui pourrait être amené à rencontrer son ancienne amoureuse, ce qui fait

³⁵ *If You See Her, Say Hello*, in *Blood on the Tracks* (1974). *Non dirle che non è così*, in *La valigia dell'attore* (1997) puis *Amore e furto* (2015).

surgir l'évocation nostalgique du passé et des sentiments qui lui sont liés.

Dans la chanson de Dylan, le chanteur a perdu tout contact avec son amour passé, et reçoit indirectement des nouvelles d'elle par des rumeurs recueillies ici et là. Dans le texte de De Gregori, cette dimension de l'information indirecte sur l'ancienne amoureuse parvenant au chanteur par des voies diverses est maintenue : Dylan chante « elle pourrait être à Tanger », pour De Gregori « elle pourrait être en Tunisie³⁶ ». Pour des besoins métriques, Tanger (Maroc) devient la Tunisie. La dénotation géographique change légèrement, mais reste la connotation du départ de la femme dans un pays lointain, teinté d'exotisme. Les dimensions de l'ouï-dire et de l'incertitude sur le destin de la femme aimée, et celle des nouvelles sur sa présence qui lui parviennent depuis différents endroits, qui marquent fortement le texte de Dylan, restent inchangées dans la version de De Gregori : « Je vois beaucoup de gens [...] j'entends son nom ici et là » (« *vedo gente in quantità, [...] mi capita di sentire il suo nome in giro per le città*³⁷ »).

³⁶ « *she might be in Tangier* », Bob Dylan, *If You See Her Say Hello* ; « *Potrebbe essere in Tunisia* », Francesco De Gregori, *Non dirle che non è così*.

³⁷ « *I see a lot of people as I make the rounds / And I hear her name here and there as I go from town to town* » (« Je vois beaucoup de monde en faisant mes tours / Et j'entends son nom de-ci de-là en allant d'une ville à l'autre »), Bob Dylan, *op. cit.* ; « *Vedo gente*

L'effet sentimental provoqué par le surgissement du souvenir et du regret qui lui est lié est très fort dans la chanson de Dylan : « Elle doit croire que je l'ai oubliée / Ne lui dis pas que ce n'est pas vrai », « à penser comment elle est partie cette nuit-là ça me fait encore un froid, et bien que notre séparation m'ait percé le cœur / elle vit encore en moi, nous n'avons jamais été séparés », « le goût amer de la nuit où j'ai tenté de la retenir persiste », « je connais chaque scène par cœur ». Ce registre de la mémoire et du regret aussi reste inchangé chez De Gregori, même si l'auteur italien tend parfois à utiliser certaines formules toutes faites, ce que Dylan essaie le plus possible d'éviter : « *Non dirle che non è così* », « *è ancora nel mio cuore* », « *è ancora vicino a me* », « *non ci ho fatto ancora l'abitudine* », « *il passato è ancora qua* »³⁸. La traduction reste dans l'ensemble plutôt fidèle aux connotations de l'original.

in quantità / E mi capita ogni tanto di sentire il suo nome / In giro per le città » (« Je vois plein de gens / Et parfois il m'arrive d'entendre son nom / Dans une ville ou dans l'autre »), Francesco De Gregori, *op. cit.*

38 « *She might think that I've forgotten her, don't tell her it isn't so* » (« Sans doute pense-t-elle que je l'ai oubliée, ne lui dis pas que c'est faux »), « *And to think of how she left that night, it still brings me a chill / And though our separation, it pierced me to the heart* » (« Mais à penser à la manière dont elle m'a quitté cette nuit-là, ça me fait encore frissonner / Et bien que notre séparation m'ait transpercé le cœur / Elle vit encore en moi, nous n'avons jamais été séparés »), Bob Dylan, *op. cit.* ; « *E adesso che se n'è andata / E adesso che non c'è / È ancora nel mio cuore / È ancora vicino a me* » (« Et

Un dernier point mérite toutefois d'être évoqué. Pour traduire les deux derniers vers de la chanson, De Gregori a adopté le texte de l'original enregistré dans *Blood on the Tracks* en 1974, et non pas la variante publiée dans l'édition des textes de Dylan de Simon Schuster en 2004. Cette variante est beaucoup moins indulgente que le texte original, et clôt la chanson sur un ton beaucoup plus sombre que celui-ci. L'original dit « *If she's passin' back this way / I'm not that hard to find, tell her she can look me up / if she's got the time* » (« Si elle revient par là, je ne suis pas si difficile à trouver / Dis-lui qu'elle peut passer me voir si elle en trouve le temps³⁹ »). Le deuxième finale contredit par contre le ton nostalgique du début et le sentimentalisme de la chanson tout entière, car il dit : « *if she's passin' back this way and I hope she don't / Tell her she can look me up, I'll either be here or not* » (« si elle passe par là, et j'espère qu'elle ne le fera pas /

maintenant qu'elle est partie / Et maintenant qu'elle n'est pas là / Elle est encore dans mon cœur / Elle est encore près de moi »), Francesco De Gregori, *op. cit.* ; « *the bitter taste still lingers on from the night I tried to make her stay* » (« le goût amer persiste de la nuit où j'ai tenté de la retenir »), Bob Dylan, *op. cit.* ; « *E non c'ho fatto ancora l'abitudine / O forse mai ce la farò* » (« Et je ne m'y suis pas fait encore / Ou peut-être je ne m'y ferai jamais »), F. De Gregori, *op. cit.* ; « *I know every scene by heart* » (« Je connais chaque scène par cœur »), Bob Dylan, *op. cit.* ; « *il passato è ancora qua* » (« le passé est encore là »), F. De Gregori, *op. cit.*

39 *If You See Her Say Hello*.

dis-lui qu'elle peut venir me saluer, je serai là ou pas⁴⁰»). De Gregori n'adopte pas cette tournure sombre : il préfère garder le finale qui semble plus cohérent avec toute la chanson, imprégné de nostalgie et de regret, plutôt que d'adopter ce choix conflictuel de la deuxième version. Cette deuxième chute de la chanson n'est pas seulement brutale et perturbante⁴¹, mais va dans la direction opposée au texte de la chanson, car elle exprime le souhait que l'ancienne amoureuse, malgré toute la nostalgie qu'elle suscite, ne revienne plus, et conclut en disant que, même si elle revenait, le narrateur pourrait ne pas se laisser retrouver. De Gregori ne pousse pas sa fidélité au verbe dylanien jusque-là : sa version de la chanson de

l'amour et du regret adopte la version la plus sentimentale et reste plus cohérente avec le ton général de la chanson, où la nostalgie laisse ouverte la possibilité d'une nouvelle rencontre.

Dans ce deuxième cas, par conséquent, nous avons une autre approche de la traduction par l'auteur italien. Bien sûr, le texte s'y prête, son intertexte étant moins intrusif et le discours étant en général transparent : le chanteur recommande à un ami de saluer son ancienne amoureuse à laquelle il se sent encore lié, et dont parfois il entend parler ici et là. Il se souvient avec nostalgie du passé, et au fond il espère la rencontrer quand elle repassera par la ville où ils ont habité. Tout cela reste tel quel dans la reprise de De Gregori, qui n'adopte pas la variante plus sombre et plus grave, contredisant le ton nostalgique du texte et se terminant par le souhait de ne plus rencontrer l'ancienne amoureuse : De Gregori choisit d'être fidèle à la version du texte qui est la plus logique, la plus cohérente et même la plus sentimentale, mais qui est, j'oserais dire, la moins dylanienne et la moins torturée par les fantasmes de l'auteur américain.

Fiorellino #12 & 35⁴²

Buonanotte fiorellino est à l'origine inspirée de *Winterlude*, une mielleuse chanson

40 *Ibid.* Il s'agit là de la version publiée dans Bob Dylan, *Lyrics*, New York, Simon & Shuster, 2004. On peut écouter cette version au finale «sombre» dans le bootleg *Heartbreak Hotel* de 2009, live du concert au Rothbury Music Festival, à l'Odeon Stug Double JJ Ranch (Michigan, USA) le 5 juillet 2009. *If You See Her Say Hello* est en réalité enregistrée la veille, le 4 juillet, au Coveleski Stadium de South Bend (Indiana, USA).

41 Dylan clôt souvent ses chansons par ces chutes brutales : voir par exemple *Masters of War* (dans *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963) : «*And I'll stand o'er your grave / 'til I'm sure that yo're dead*» («Et je resterai auprès de votre tombe / Jusqu'à ce que je sois sûr que vous êtes morts»). Ou bien *Positively 4th Street* (1965, puis dans *Biograph*, 1985) : «*I wish that just just one time / You could stay inside my shoes / You'd know what a drag it is / to see you*» («Oh oui, j'aimerais que juste une seule fois / tu puisses être à ma place / pour que tu te rendes compte comme c'est chiant / de te voir»).

42 *Rainy Day Women #12 & 35*, in *Blonde on Blonde* (1966). *Winterlude*, in *New Morning* (1970). *Buonanotte fiorellino*, in *Rimmel* (1975). *Fiorellino*

d'amour de Bob Dylan, qui contient des vers comme « *Winterlude Winterlude my little apple* » (« Winterlude ma petite pomme ») ou « *Winterlude Winterlude my little daisy* » (« Winterlude, ma petite marguerite »). Sans hésiter, De Gregori a adopté ce registre pour sa reprise italienne de la chanson de Dylan.

À l'origine, *Buonanotte fiorellino* était une valse, mais au fil des années elle s'est progressivement transformée en ce que De Gregori appelle une chanson « *dylaniata* », au sens où De Gregori lui-même l'a réécrite à plusieurs reprises et l'a chantée à différentes occasions, jusqu'aux versions de 2014 et 2017, où il l'a hybridée avec *Rainy Day Women #12 & 35*. Le chanteur italien, dans une interview qu'il a accordée au quotidien *La Repubblica*⁴³, a cité comme modèle de son travail de création et réécriture la moustache de la *Joconde* de Marcel Duchamp, et ceci pour qualifier son travail d'hybridation et de démythification exercé sur l'original de Dylan et sur sa propre reprise. En effet, De Gregori a pris sa propre chanson, qui avait été inspirée par *Winterlude* de Dylan, et il a créé un texte hybride avec l'autre chanson de Dylan, *Rainy Day Women #12 & 35*. Cette création hybride mélange deux formes qui sont extrêmement

différentes : d'une part, une valse amoureuse, de l'autre, la partie instrumentale d'une chanson plutôt inclassable, structurellement un *twelve bar blues*, un blues en douze mesures, avec un accompagnement de fanfare, joué par un orchestre qui est à mi-chemin entre une bande d'ivrognes et une fanfare de rue. *Rainy Day Women #12 & 35*, qui ouvrait le premier double album de Dylan *Blonde on Blonde*, avait été une provocation contre les nombreux journalistes et fans de Dylan lui-même, qui avaient critiqué sévèrement son passage du folk au rock électrique, dont la prestation de Dylan au festival de Newport de juillet 1965⁴⁴ avait été l'exemple le plus évident, avec le cortège de polémiques qui s'était ensuivi.

Dans ce cas, la métaphore qu'utilise De Gregori des moustaches de la *Joconde* vaut ce qu'elle vaut. Elle sert à connoter le geste de l'artiste qui, citant et hybridant, modifie le sens et la connotation d'une œuvre. C'est une façon de qualifier l'acte de l'hybridation en général, mais elle est moins adaptée pour instaurer une analogie entre les opérations réalisées par Duchamp d'une part et par De Gregori de l'autre. En effet, Duchamp a mis une moustache sur la *Joconde* pour démythifier l'art classique par une sorte de ricanement. À l'inverse, De Gregori est parti de deux morceaux de Bob Dylan, dont

#12 & 35, in *Vivavoce* (2014) et *Sotto il vulcano* (2017).

43 Voir *supra*, note 9, Luca Valtorta, Francesco De Gregori, *op. cit.*

44 En juillet 1965, au festival de Newport – le haut lieu du folk traditionnel américain –, Bob Dylan fit sa première performance avec un groupe de rock électrique.

l'un était déjà en lui-même une moquerie, grâce surtout à la présence de ce groupe de musique d'ivrognes qui semblait incarner par son jeu le sens du refrain, où le vers « *everybody must get stoned* » signifiait non seulement « tout le monde doit être lapidé », mais aussi « tout le monde doit se défoncer⁴⁵ ». Ensuite, De Gregori avait croisé ce morceau avec sa propre petite chanson d'amour sentimentale qui était à son tour inspirée par *Winterlude*, l'autre chanson de Dylan lui-même. De cette façon, il donnait une caractérisation ironique de sa propre chanson d'amour, en accentuant et révélant l'ironie qui l'avait marquée dès sa création. Le ricanement, dans ce cas, De Gregori semblait se l'adresser à lui-même, et non pas à une phase classique de l'art musical.

Le résultat est particulièrement original et inscrit cette version dans l'univers poétique, musical et même biographique de De Gregori. Au moment de la sortie de *Buonanotte fiorellino* (au milieu des années 1970), De Gregori lui-même avait été fortement décrié par son public « engagé » pour avoir écrit une chanson d'amour. Ceci constitue entre autres un parallèle entre Dylan et lui : tous deux avaient été considérés pendant un moment comme les porte-parole de leur génération, et tous deux avaient été rudement

critiqués pour avoir essayé de se libérer de ce rôle public par trop contraignant. Par la suite, De Gregori n'abandonnera jamais son *Fiorellino*, et la chanson deviendra un classique de son répertoire. Dans cette dernière version « *dylaniata* », il se moque de ses critiques de l'époque en utilisant le citationnisme dylanien, mais il se moque aussi de lui-même et de son propre art : il réécrit sa propre chanson, change son rythme, sa métrique, son texte. Je dirais même qu'il s'empare ostensiblement pour s'en moquer du lyrisme kitsch de la première version de sa propre chanson – et montre ainsi qu'il a intériorisé la méthode dylanienne : une chanson n'est pas une entité fixée une fois pour toutes, mais à chaque interprétation elle change, se transforme, modifie sa propre harmonie, son propre rythme et son propre texte, change sa signification et sa nature.

Finalement, toute chanson est une métonymie de la condition humaine : pour utiliser une phrase de Dylan lui-même, elles sont « *constantly in a state of becoming*⁴⁶ » (« constamment en état de devenir »).

45 « *But I would not feel so all alone / Everybody must get stoned* » (« Mais je ne me sentirais pas si seul / tout le monde doit être lapidé », avec le double sens de « doit se défoncer »), *Rainy Day Women #12 & 35*.

46 « *An artist has got to be careful never really to arrive at a place where he thinks he's at somewhere. You always have to realize that you're constantly in a state of becoming. As long as you can stay in that realm, you'll sort of be alright* » (« Un artiste doit faire attention à ne pas arriver à un endroit où il pense qu'il est quelque part. Tu dois toujours comprendre que tu es constamment en état de devenir. Tant que tu peux rester dans cet état, tu iras bien »), Bob Dylan, dans le film documentaire de Martin Scorsese, *No Direction Home*, 2005.

Annexes

Sweet Heart Like You (© 1983 by Special Rider Music)

*Well, the pressure's down, the boss ain't here
He gone North, he ain't around
They say that vanity got the best of him
But he sure left here after sundown
By the way, that's a cute hat
And that smile's so hard to resist
But what's a sweetheart like you doin' in a dump
like this?*

*You know, I once knew a woman who looked like
you
She wanted a whole man, not just a half
She used to call me sweet daddy when I was only
a child
You kind of remind me of her when you laugh
In order to deal in this game, got to make the queen
disappear
It's done with a flick of the wrist
What's a sweetheart like you doin' in a dump like
this?*

*You know, a woman like you should be at home
That's where you belong
Watching out for someone who loves you true
Who would never do you wrong
Just how much abuse will you be able to take?
Well, there's no way to tell by that first kiss
What's a sweetheart like you doin' in a dump like
this?*

*You know you can make a name for yourself
You can hear them tires squeal
You can be known as the most beautiful woman
Who ever crawled across cut glass to make a deal*

*You know, news of you has come down the line
Even before ya came in the door
They say in your father's house, there's many
mansions
Each one of them got a fireproof floor
Snap out of it, baby, people are jealous of you
They smile to your face, but behind your back they
hiss
What's a sweetheart like you doin' in a dump like
this?*

*Got to be an important person to be in here, honey
Got to have done some evil deed
Got to have your own harem when you come in the
door
Got to play your harp until your lips bleed*

*They say that patriotism is the last refuge
To which a scoundrel clings
Steal a little and they throw you in jail
Steal a lot and they make you king
There's only one step down from here, baby
It's called the land of permanent bliss
What's a sweetheart like you doin' in a dump like
this?*

Un angioletto come te

*L'atmosfera è buona
lui non c'è
è andato all'estero e non tornerà
la vanità se l'è mangiato vivo
però è partito con dignità
ma per inciso che bel sorriso
adesso che sei in piedi qui davanti a me
ma che ci fai in un posto simile?
un angioletto come te*

*C'è stata un'altra che ti somigliava
L'ho conosciuta tanto tempo fa
era fantastica a dare le carte, era bravissima
me la ricordi per quel cappello, per come ti sta
ma la regina di cuori deve uscire dal tavolo, è facile
prima c'era ed adesso non c'è
che ci fa in un posto simile
Un angioletto come te?*

*Facevi meglio a restare a casa
e non andartene in cerca di guai
dovresti amare chi ti vuole bene
e non vorrebbe farti piangere mai
ora è impossibile capire dal primo bacio
il tuo limite estremo qual è
ma che ci fa in un posto simile
Un angioletto come te?*

*Stasera puoi diventare famosa, credimi
la gente per strada si volterà
vorranno tutti sapere qualcosa e se è stato difficile
camminare sui pezzi di vetro e ritrovarsi qua*

*Lo sai da un pezzo si parlava di te
ancora prima che arrivassi in città
e che tuo padre ha un aereo privato
e molte case di proprietà
scappa da tutto questo, la gente è gelosa
fanno finta di amarti e ti odiano senza un perché
ma che ci fa in un posto simile
Un angioletto come te?*

*Devi essere qualcuno per stare qui stasera
essere pronta a dannarti l'anima
devi convincerti che non sei l'unica a esistere
devi suonare l'armonica finché la bocca non
sanguina*

*Qualcuno ha detto che l'amor di patria
è l'ultimo rifugio che c'è
ruba una mela e finirai in galera
ruba un palazzo e ti faranno re
C'è solo un passo da fare adesso
il Paradiso lo sai bene dov'è
ma che ci fa in un posto simile
Un angioletto come te?*

If You See Her, Say Hello

(© 1974 by Ram's Horn Music; renewed in 2002)

*If you see her, say hello, she might be in Tangier
She left here last early Spring, is livin' there, I hear
Say for me that I'm all right though things get kind
of slow*

*She might think that I've forgotten her, don't tell
her it isn't so*

*We had a falling-out, like lovers often will
And to think of how she left that night, it still
brings me a chill*

*And though our separation, it pierced me to the
heart*

She still lives inside of me, we've never been apart

*If you get close to her, kiss her once for me
I always have respected her for busting out and
gettin' free*

*Oh, whatever makes her happy, I won't stand in
the way
Though the bitter taste still lingers on from the
night I tried to make her stay*

*I see a lot of people as I make the rounds
And I hear her name here and there as I go from
town to town*

*And I've never gotten used to it, I've just learned
to turn it off*

Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft

*Sundown, yellow moon, I replay the past
I know every scene by heart, they all went by so
fast*

*If she's passin' back this way, I'm not that hard to
find*

Tell her she can look me up if she's got the time

Non dirle che non è così

*Se la vedi dille ciao
Salutala ovunque sia
È partita tempo fa
Potrebbe essere in Tunisia*

*Dille che non si preoccupi
Per le cose lasciate qui
E se crede che l'abbia scordata
Non dirle che non è così*

*Abbiam dovuto dividerci
E sbatterci qua e là
Ma per quelli che si amano
Non è certo una novità*

*E adesso che se n'è andata
E adesso che non c'è
È ancora nel mio cuore
È ancora davanti a me*

*Se mai la incontrerai
Dalle un bacio da parte mia
Ho sempre avuto rispetto per lei
Per come se n'è andata via*

*Se c'è un altro che le sta accanto
Certamente non sarò io
A mettermi fra di loro
Puoi giurarci che non sarò io*

*Faccio un lavoro strano
Vedo gente in quantità
E mi capita ogni tanto di sentire il suo nome
In giro per le città*

*E non c'ho fatto ancora l'abitudine
O forse mai ce la farò
Sarà che sono troppo sensibile
O nella testa chissà che c'ho*

*Sole grande, luna blu
Il passato è ancora qua
E so a memoria i ricordi
E il tempo prende velocità*

*Se tornasse da queste parti
Il mio indirizzo la gente lo sa
Tu dille che può chiamarmi
Se trova il tempo mi troverà*

Rainy Day Women #12 & 35
(© 1966 by Dwarf Music; renewed in 1994)

*Well, they'll stone ya when you're trying to be so
good*

They'll stone ya just a-like they said they would

They'll stone ya when you're tryin' to go home

Then they'll stone ya when you're there all alone

But I would not feel so all alone

Everybody must get stoned

*Well, they'll stone ya when you're walkin' 'long the
street*

They'll stone ya when you're tryin' to keep your seat

They'll stone ya when you're walkin' on the floor

They'll stone ya when you're walkin' to the door

But I would not feel so all alone

Everybody must get stoned

They'll stone ya when you're at the breakfast table

They'll stone ya when you are young and able

They'll stone ya when you're tryin' to make a buck

They'll stone ya and then they'll say, "good luck"

Tell ya what, I would not feel so all alone

Everybody must get stoned

Well, they'll stone you and say that it's the end

*Then they'll stone you and then they'll come back
again*

They'll stone you when you're riding in your car

They'll stone you when you're playing your guitar

Yes, but I would not feel so all alone

Everybody must get stoned

Well, they'll stone you when you walk all alone

They'll stone you when you are walking home

They'll stone you and then say you are brave

*They'll stone you when you are set down in your
grave*

But I would not feel so all alone

Everybody must get stoned

Winterlude

(© 1970 by Big Sky Music; renewed in 1998)

*Winterlude, Winterlude, oh darlin'
 Winterlude by the road tonight
 Tonight there will be no quarrelin'
 Ev'rything is gonna be all right
 Oh, I see by the angel beside me
 That love has a reason to shine
 You're the one I adore, come over here and give me
 more
 Then Winterlude, this dude thinks you're fine*

*Winterlude, Winterlude, my little apple
 Winterlude by the corn in the field
 Winterlude, let's go down to the chapel
 Then come back and cook up a meal*

*Well, come out when the skating rink glistens
 By the sun, near the old crossroads sign
 The snow is so cold, but our love can be bold
 Winterlude, don't be rude, please be mine*

*Winterlude, Winterlude, my little daisy
 Winterlude by the telephone wire
 Winterlude, it's makin' me lazy
 Come on, sit by the logs in the fire
 The moonlight reflects from the window
 Where the snowflakes, they cover the sand
 Come out tonight, ev'rything will be tight
 Winterlude, this dude thinks you're grand*

Fiorellino #12 & 35

*Buonanotte, buonanotte amore mio,
 buonanotte tra il telefono e il cielo.
 Ti ringrazio per avermi stupito,
 per avermi giurato che è vero.
 Il granturco nei campi è maturo
 ed ho tanto bisogno di te.
 Buonanotte questa notte è per te.*

*Buonanotte, buonanotte fiorellino,
 buonanotte fra le stelle e la stanza,
 per sognarti, devo avverti vicino,
 e vicino non è ancora abbastanza.*

*Tutti guardano il cielo aspettando qualcosa
 e nessuna sa bene cos'è
 Buonanotte, questa notte è per te.*

*Buonanotte, buonanotte monetina,
 buonanotte tra il mare e la pioggia,
 la tristezza passerà domattina
 e l'anello resterà sulla spiaggia,
 se per caso qualcuno lo trova
 lo può pure lasciare dov'è
 Buonanotte*

Table des matières

Introduction. Espaces de la chanson contemporaine	5
Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	
Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	
Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	
Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France	
I. VILLES, PORTS ET ROUTES	
Présentation	15
Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	
Bruxelles, Berlin, Marseille : la déchirée, l'intenable et la mosaïque.	
Cartographie chantée de quelques villes-carrefours	19
Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	
Chanson et rap : des visions contradictoires de Marseille ?	33
Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	
« Emmenez-moi... ». Villes-ports de Méditerranée dans la chanson : chemin d'une mythopoièse	47
Margherita Orsino, Université Toulouse Jean Jaurès, CEIIBA, Toulouse, France	
Les imaginaires du Sud dans la <i>popular music</i> de Naples	61
Gerhild Fuchs, Université d'Innsbruck, Autriche	
Chemins de l'exil, chemins de la liberté : l'image de la route dans <i>A estrada e o violeiro</i> (1967) de Sidney Miller	75
Adriana Coelho Florent, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
II. ANCRAGES	
Présentation	97
Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
Bossa pour un beau sud. <i>Camera a sud</i> de Vinicio Capossela	101
Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	

La sicilianité à l'épreuve de la mondialisation. <i>Sicily</i> et <i>Quannu moru</i> des Ipercussonici Giovanni Privitera, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	113
C'est quoi la « chanson (à l')italienne », aujourd'hui ? Jacopo Tomatis, Université de Turin, Turin, Italie	125
L'esthétique du « Nouveau Fado ». Considérations préliminaires à partir de l'album <i>Desfado</i> d'Ana Moura Pénélope Patrix, Universidade de Lisboa, CEC, Lisbonne, Portugal	137

III. LA CHANSON À TRAVERS LES FRONTIÈRES

Présentation Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	159
Amour et vol, fidélité et invention : Francesco De Gregori traduit Bob Dylan Claudio Milanese, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	163
La mondialisation : promotion ou standardisation de la chanson ? Florence Bancaud, Aix Marseille Université, ÉCHANGES, Aix-en-Provence, France	185
Brassens après Brassens : ses « infidèles » traducteurs italiens Francesca Salamino, Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	201
Enjeux de la reprise : <i>La Mauvaise Réputation</i> de Brassens à travers le monde et les époques Julie Mansion-Vaquié, Université de Nice, CTEL, Nice, France	215
Musique et immigration : la chanson dans le monde grécophone Kalliopi Stiga, Collège prototypique de l'École évangélique de Smyrne, Athènes, Grèce	233

IV. ÉCHOS ET PERMANENCES DE L'IMPERMANENCE

Présentation Stéphane Hirschi, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	251
La chanson ou l'art d'appriivoiser le temps Stéphane Chaudier, Université de Lille, ALITHILA, Lille, France Joël July, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	255
Brassens et Nadaud : d'une tradition chansonniers à l'autre Romain Bénini, Sorbonne Université, Paris, France	273

	Table des matières	521
Charles Aznavour dans le paysage de la chanson contemporaine. Continuité, patrimonialisation et mutation Sarra Khaled, Université de Carthage, Carthage, Tunisie		289
<i>Le talk over</i> de Benjamin Biolay et de Christophe Miossec. Chant, murmure, parole, au carrefour de l'amour et de la mort Noha Nemer, Université libanaise, Beyrouth, Liban		303
De la voix à la parole : le chant des femmes, un chant du cygne ? Joëlle-Andrée Deniot, Universités de Nantes et de Franche-Comté, C3S, Besançon, France		313
Agnès Bihl, Clarika, Jeanne Cherhal, Adrienne Pauly ou L (Raphaële Lannadère) : panorama des nouvelles interprètes « réalistes » du XXI ^e siècle et de leur esthétique Audrey Coudevylle-Vue, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France		327
V. DYNAMIQUES MUSICALES DE LA CHANSON CONTEMPORAINE		
Présentation Jean-Marie Jacono, Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France		341
Quelle musicologie pour la chanson ? Franco Fabbri, University of Huddersfield, Royaume-Uni		345
Entre jazz et chanson : l'utopie d'Uzeste (Bernard Lubat, André Minvielle) Pierre Sauvanet, Université Bordeaux Montaigne, CLARE, Bordeaux, France		357
Chanson et jazz manouche : la poésie confrontée à la virtuosité Colette Lucidarme, Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France		367
Un voyage inachevé ? Quand Gekko déplaçait Gréco Catherine Rudent, Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France		379
Pour une chanson vivante : l'incarnation stylistique dans les comédies musicales francophones contemporaines Bernard Jeannot, Université d'Angers, CIRPaLL, Angers, France		393
VI. LES TERRES PROMISES DE LA CHANSON		
Présentation Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France		409
Chansons de toile : nouveaux usages, nouvelles pratiques Cécile Prévost-Thomas, Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France		

Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ? Céline Pruvost, Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France	431
La vision de Stromae : caméra et chanson contemporaine, une intermédialité qui se réfléchit Catherine Thomas, Vrije Universiteit Brussel, CLIC, Bruxelles, Belgique / Université polytechnique Hauts-de-France, CALHISTE, Valenciennes, France	447
<i>Star Académie</i> et <i>La Voix made in Québec</i> : l'impact des concours télévisuels en chanson francophone Danick Trottier, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec	461
Les autres facettes des chansons : le corps, la voix, le son et la performance Jacopo Conti, Université de Turin, Turin, Italie	477
L'espace juridique de la chanson en évolution : approche d'un spécialiste de droit public Hervé Isar, Aix Marseille Université, LID2MS, Aix-en-Provence, France	495
Index nominum	503
Les auteurs	511

CARTOGRAPHIER LA CHANSON CONTEMPORAINE

CHANTS SONS

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

La Biennale internationale d'études sur la Chanson est née à l'initiative du réseau de recherche Les Ondes du monde, fondé à l'université d'Aix-Marseille et réunissant de nombreuses universités en France et dans le monde. La première biennale a eu lieu en 2017 et portait sur les *Espaces de la chanson contemporaine* – où le mot espaces a un sens géographique, symbolique, technologique, et même juridique. En prenant en compte ces différentes dimensions, cet ouvrage tente de cartographier la chanson contemporaine, ou pour le moins de la jalonner. En réunissant plus de trente spécialistes de littérature, de stylistique, de musicologie, de cultures étrangères, d'esthétique, d'histoire, de sociologie, d'arts du spectacle et d'arts visuels, ces actes de la Biennale des Ondes du monde définissent la chanson comme un objet intermédial complexe et digne d'une étude attentive, ce qui est important à un moment où la chanson semble être en mutation.

Couverture : J.-B. Cholbi

L'ouvrage a été coordonné par Perle Abbrugiati, professeur de littérature italienne à l'université d'Aix-Marseille ; Stéphane Chaudier, professeur de littérature française à l'université de Lille ; Stéphane Hirschi, professeur de littérature française à l'université Polytechnique Hauts de France ; Jean-Marie Jacono, maître de conférences en musicologie à l'université d'Aix-Marseille ; Joël July, maître de conférences en littérature française à l'université d'Aix-Marseille ; Céline Pruvost, maître de conférences en études italiennes à l'université de Picardie Jules Verne.



LES ONDES DU MONDE



Initiative d'excellence Aix-Marseille



CAER
Centre Aixois d'Etudes Romanes



Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille



CÉRCLL



Université
Polytechnique
HAUTS-DE-FRANCE



Aix-Marseille
université
Initiative d'excellence



9 791032 002087

29 €