



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

La chanson populaire et commerciale française traduite en suédois : caractéristiques des paroles cibles et stratégies de traduction

ARTICLE DE
RECHERCHE

MATTIAS ARONSSON 



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

L'article examine les traductions suédoises de chansons populaires françaises. Le matériel collecté (50 chansons originales et 50 reprises suédoises) a été trouvé dans la base de données *SMDB* (Svensk Mediedatabas) et en utilisant le site de référence *Discogs*. Toutes les chansons datent de « l'ère du disque » des années 1930 jusqu'au début des années 2000. Les résultats indiquent que certaines paroles cibles suédoises transfèrent fidèlement le sens sémantique et l'effet produit par les textes sources – elles entrent donc dans la catégorie des « traductions suffisamment proches » des versions originales. D'autres textes ne montrent aucune ressemblance avec les paroles sources et peuvent donc être décrits comme des « textes de remplacement » ou des « nouvelles paroles cibles ». L'étude met également en lumière diverses stratégies que les traducteurs utilisent pour attirer l'intérêt du public cible. Ils peuvent, par exemple, transposer l'histoire dans la culture cible ou choisir d'ajouter des références françaises pour rendre les paroles traduites plus « exotiques » pour l'auditeur suédois.

ABSTRACT

The article investigates Swedish translations of French pop songs. The collected material (50 original songs and 50 Swedish cover versions) has been found in the database *SMDB* (Svensk Mediedatabas) and by using the reference site *Discogs*. All songs date from the “phonogram era” between the 1930s and the early 2000s. The results indicate that some Swedish target lyrics faithfully transfer the semantic meaning and the effect produced by the source texts – they hence fall into the category of “near-enough translations”. Other texts show no resemblance to the source lyrics and may therefore be described as “replacement texts” or “all-new target lyrics”. The study also highlights various stratagems that translators use to attract the interest of their target audience. They may, for instance, transfer the story to the target culture or they can choose to add French references to make the translated lyrics sound more “exotic” to the Swedish listener.

CORRESPONDING AUTHOR:
Mattias Aronsson

Dalarna University, SE
mar@du.se

MOTS-CLÉS:

Études sur la traduction de chansons; Paroles de chansons; Chanson populaire française; Traduction suédoise

KEYWORDS:

Song translation studies; Song lyrics; French popular song; Swedish translation

TO CITE THIS ARTICLE:

Aronsson, M. (2024). La chanson populaire et commerciale française traduite en suédois : caractéristiques des paroles cibles et stratégies de traduction. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 7(1), pp. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.121>

Comme c'est le cas pour beaucoup de genres littéraires en Suède, les paroles de chansons ont longtemps été influencées par l'étranger, y compris la sphère culturelle francophone. Au cours du XX^e siècle, un grand nombre de traductions de chansons françaises ont été créées et enregistrées sur disque. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons à la traduction des chansons appartenant au domaine de la musique populaire et commerciale, plutôt qu'à la chanson d'inspiration littéraire, intellectuelle ou sociopolitique qui, elle, est parfois désignée par des expressions telles que « chanson d'auteur » (Pruvost 2013) et « chanson engagée » (Roy 2005). L'objectif de notre article est de présenter, à l'aide d'exemples illustratifs, les caractéristiques des traductions de ces paroles françaises vers le suédois, et d'analyser les textes cibles à l'aide d'outils de la traductologie. Notre approche est fonctionnaliste : nous considérons ces chansons cibles comme des produits culturels suédois. Les paroles sont conçues pour être interprétées par des artistes suédois et les chansons sont commercialisées sur le marché suédois. Ceci implique que le souci de fidélité envers le texte original n'est qu'un aspect parmi d'autres influant sur le résultat final. L'article cherche à répondre aux questions de recherche suivantes : Quelles sont les caractéristiques des paroles cibles des chansons populaires traduites du français en suédois ? Quelles stratégies de traduction peut-on identifier ? Pour ce faire, nous utilisons des outils d'analyse spécialement conçus pour ce genre textuel, développés par des chercheurs établis dans le domaine de STS (*Song Translation Studies*) tels que Peter Low et Johan Franzon.

MÉTHODE

Le présent article constitue la suite de notre étude antérieure (Aronsson 2021a), qui était basée sur un corpus de 200 chansons françaises traduites en suédois et qui se focalisait sur la médiation de ces morceaux. La présente étude se concentre sur la traduction des paroles de ces chansons. Devant l'impossibilité d'analyser de manière exhaustive les 200 chansons repérées dans l'étude précédente, nous en avons sélectionné un échantillon de 50 morceaux à caractère populaire et commercial (en suédois : *populärmusik, schlager*), voir l'annexe pour une liste des chansons analysées. Le lecteur y trouvera le titre de la chanson originale, le nom de l'artiste interprétant le morceau et l'année de publication – ainsi que les mêmes informations pour la version cible. Quelques-unes des chansons étudiées seront présentées et citées dans le cadre de cet article, afin d'illustrer les résultats. Pour donner suite au raisonnement ci-dessus concernant la chanson dite « d'auteur » et « engagée », nous avons exclu les œuvres des auteurs-compositeurs-interprètes les plus canonisés : Jacques Brel et Georges Brassens.¹ Le matériel analysé ici n'a jamais fait l'objet d'une étude en traductologie. Les versions suédoises ont été trouvées dans la base de données SMDB (*Svensk Mediedatabas*) établie par la bibliothèque nationale de Suède (*Kungliga biblioteket*) à Stockholm. Les chansons originales ont été retrouvées grâce à la base de données *Discogs*.² Tous les enregistrements datent de « l'ère du disque », c'est-à-dire des années 1930 jusqu'au début des années 2000.

Pour la présentation de nos résultats, nous avons divisé les textes cibles en six catégories. Notre typologie est inspirée par les travaux des chercheurs cités ci-dessous, en particulier le classement de Franzon (2021) qui contient le même nombre de sous-catégories. Nous avons adapté le modèle de Franzon afin de pouvoir distinguer entre deux cas de figure qui se sont révélés importants dans le matériel étudié : le renforcement des connotations de la culture source (catégorie c, ci-dessous) et les cas où le récit est déplacé vers le pays cible (catégorie d).

LA TRADUCTION DE CHANSONS

Les paroles de chansons constituent un genre textuel qui impose des exigences particulières au traducteur. Apter et Herman (2016: 14) soulignent que la musique existante représente un défi en soi. Ils affirment : « In order to fit the music, a singable translation must sacrifice some literality, some meaning ». Plus spécifiquement, la difficulté supplémentaire réside dans les limitations imposées par le « code non verbal » du texte source (par exemple la mélodie, la tonalité, le rythme et les séquences d'accords) sur le texte cible. Low (2005: 187) précise :

It follows that song-translating is significantly different from most interlingual translating (e.g. poetry translation). This is particularly true of the devising of singable translations: here the TT [target text] – the verbal message in the new code – is

intended specifically to be transmitted simultaneously with the very same non-verbal code that accompanied the ST [source text].

Franzon (2008: 373) note que les paroles de chansons sont traduites pour différentes raisons, par exemple dans le cadre du sous-titrage de films, de programmes télévisés ou de productions d'opéra, et elles sont aussi traduites pour être chantées devant un public et sur disque. C'est cette dernière catégorie de traductions qui est au centre d'intérêt de notre étude. Pour ces traductions, la « chantabilité » est un facteur extrêmement important car il s'agit d'une activité qui se situe « entre respect et punch » (Franzon 2010: 49, notre traduction).

Low (2017) et Franzon (2021) étudient tous les deux les paroles de chansons qui ont été transférées d'une langue à une autre, afin de classer les textes cibles en différents groupes. Low identifie trois catégories de textes cibles : les traductions (*translations*), les adaptations (*adaptations*) et les textes de remplacement (*replacement texts*). Il définit les deux premières catégories ainsi : « A translation is a TT where all significant details of meaning have been transferred » et « An adaptation is a derivative text where significant details of meaning have not been transferred which easily could have been » (Low 2017: 116). Ainsi, la différence entre les deux types de textes cibles réside dans le fait que les adaptations sont plus libres que les traductions dans leur rapport au texte source. Cependant, c'est la troisième catégorie qui remporte le prix en matière de liberté: le texte de remplacement. La définition de Low (2017: 117) du *replacement text* est la suivante : « Song-lyrics where the music is recognisably the same as an earlier song, but where the words manifest no semantic transfer from the ST, even though the lyric has been created to match that same music ». Selon lui, il ne s'agit pas de traduction dans ce cas, mais de « non-traduction » (*non-translating*) et son jugement sur cette catégorie de textes est sévère : « If the singers who perform such texts call them translations, then they are lying and misleading the audience » (Low 2017: 118).

Franzon, quant à lui, a établi une typologie composée de six catégories de textes cibles. La variante la plus fidèle au texte source, équivalente à la « *translation* » de Low, est appelée par Franzon (2021: 91–97) « *near-enough translation* ». Il souligne ainsi que la fidélité au texte source n'a pas besoin d'être (et ne peut pas non plus être) absolue dans une traduction chantable. Elle est toujours relative et il suffit que le texte cible se trouve « suffisamment proche » de l'original. Franzon (2021: 84) évite délibérément d'utiliser le concept d'*adaptation* dans sa typologie, car il trouve ce dernier terme trop ambigu pour être utilisé avec précision. Au lieu de cela, il divise le large spectre de textes cibles que Low appelle adaptations en quatre catégories différentes : « *perspective-shift translation* », « *lyric hook transposition* », « *single-phrase spinoff* » et « *phonetic calque* » (Franzon 2021: 97–113). Cela aboutit naturellement à une typologie plus nuancée et finement calibrée que celle utilisée par Low. Finalement, Franzon, tout comme Low, note qu'il existe des textes cibles qui ne présentent aucune ressemblance sémantique avec le texte source. Il nomme cette catégorie « nouvelles paroles cibles » (*all-new target lyrics*) et son jugement est moins catégorique que celui émis par Low à propos de ses « *replacement texts* ». À ce sujet, Franzon (2021: 113) écrit : « Technically and intuitively, this is not a translation method, but aspects of translational action can be involved even so ». Il constate que, dans ces cas, le traducteur a manifestement écrit ses propres paroles, mais la manière dont celles-ci se rapportent à la musique peut néanmoins amener la nouvelle version à ressembler à la version originale de la chanson (2021: 117).

INFLUENCES ÉTRANGÈRES SUR LA MUSIQUE POPULAIRE ET COMMERCIALE EN SUÈDE AU COURS DU XX^e SIÈCLE : UN BREF APERÇU

La musique populaire suédoise était tout au long du XX^e siècle fortement influencée par l'étranger. Brolinson (2007: 23–108) mentionne les influences européennes (valse, chanson parisienne et ballades britanniques), de l'Amérique latine (tango, rumba, samba) et de l'Amérique du Nord (jazz, blues et rock'n'roll). Les mélodies étrangères et la traduction des paroles de chansons d'autres langues faisaient partie intégrante de l'industrie de la musique populaire dès le début du XX^e siècle. Comme le souligne Edström (1989: 1), la musique populaire en Suède était déjà considérée au début du XX^e siècle comme un produit commercial. Davidson, Jonsson et Åstrand (1994: 41) et Malmström (1996) soulignent, eux aussi, la commercialisation qui existait dans la musique populaire à cette époque. Dans ce contexte, les maisons d'édition musicales ont joué un rôle de premier ordre. Smith-Sivertsen

(2017: 41) explique que les nouvelles dispositions apportées au droit d'auteur, introduites au début du XX^e siècle, ont entraîné ces maisons d'édition à devenir le pivot de l'industrie musicale émergente à cette époque.

For a song to become a hit in other regions than that of its origin, it generally needed local representation for being spread. The so-called sub-rights, the rights to publish a song, either in the original language or in translation, in a specific region, were sold to a local music publisher, who took over a percentage of the share sold in the region. In a world defined by regionality and distances, the music publishers functioned as necessary links between the different markets.

L'attrait pour les mélodies étrangères a continué pendant une longue période. Dans sa présentation de la musique populaire suédoise au cours du XX^e siècle, Malmström (1996: 156-157) constate que l'importation de chansons provenant de la France, de l'Allemagne, de l'Italie et des États-Unis a augmenté dans les années 1950 et 1960. Il était longtemps considéré comme une évidence que les chansons devaient être traduites et interprétées dans la langue maternelle des auditeurs. Malmström (1996: 156) explique ce fait par le manque de connaissances en langues étrangères du grand public. En effet, avant les années 1950 l'école primaire (*folkskola*) suédoise n'offrait pas d'enseignement en langues étrangères. La musique rock des années 1960 fut le premier genre de musique populaire en Suède où il était considéré comme acceptable, voire souhaitable, que les artistes nationaux chantent dans une langue autre que le suédois. Mais par la suite, l'anglais est rapidement devenu la langue dominante au sein des cultures de la jeunesse.

Une raison qui explique pourquoi la musique populaire en traduction suédoise a pu maintenir sa position dominante – et a survécu à l'assaut du rock américain et britannique des années 1960 – est le célèbre programme de radio *Svensktoppen*. Lancé en 1962 par la radio nationale de service public, *Sveriges Radio*, *Svensktoppen* était un hit-parade qui, contrairement à d'autres classements (comme *Tio i topp*, par exemple), ne se limitait pas uniquement à la musique pour adolescents. Dès le début, le profil du programme était clairement protectionniste en ce qui concerne sa politique linguistique. Smith-Sivertsen (2017: 37) explique : « The main criterion for the songs entering the chart was that of the national language. They could be either Swedish compositions or Swedish translations, old or new songs, pop, folk or *schlager*, as long as they were in Swedish ». À en croire Smith-Sivertsen (2017: 41), le programme a même contribué à sauver l'industrie musicale nationale dans son ensemble :

[B]y inventing *Svensktoppen* at the exact time, when English was becoming the lingua franca of popular music in Scandinavia and the main focus was on teenagers, SR [*Sveriges Radio*] in practice created the platform that helped the Swedish music industry to not only survive but indeed expand through the 1960s.

Les chansons étrangères traduites en suédois étaient largement représentées au hit-parade dès le début. Smith-Sivertsen (2017) examine trois semaines différentes, en 1962, 1967 et 1972, et montre qu'à ces moments-là, sur un classement de dix chansons, huit ou neuf d'entre-elles étaient des traductions suédoises de chansons étrangères.

L'engouement pour les mélodies étrangères traduites en suédois a ensuite diminué au cours des années 1970. Une raison contribuant au déclin de cette catégorie de chansons sur le marché fut une décision de principe qui a fondamentalement affecté le programme *Svensktoppen*. En 1974, *Sveriges Radio* a changé sa réglementation concernant les chansons qui pouvaient participer et concourir. Il ne suffisait plus que la chanson soit interprétée en suédois, dorénavant le compositeur de la chanson devait également être suédois. Selon Smith-Sivertsen (2017: 46) : « From then on, all new entries had to be composed by Swedes. Thereby the practice of buying international songs and translating them into Swedish was suddenly no longer lucrative ».³ La décision d'introduire également une exigence quant à la nationalité suédoise du compositeur pour les chansons participantes ne peut être qualifiée autrement que de protectionniste. Cependant, il convient de préciser que l'idée principale de *Svensktoppen*, depuis ses débuts en 1962, avait été de favoriser l'industrie musicale suédoise – le protectionnisme était donc l'une des pierres angulaires de sa construction.

Quand les maisons de disques ont cessé de lancer régulièrement des reprises suédoises de succès internationaux, elles ont commencé à promouvoir les enregistrements originaux des

artistes étrangers. La nouvelle génération de consommateurs de musique avait de meilleures compétences en anglais que les générations précédentes, ce qui leur permettait de mieux appréhender les paroles de la musique anglo-américaine. Cependant, ce développement concernait uniquement l'anglais. L'intérêt pour la musique populaire provenant d'autres aires linguistiques a rapidement diminué pendant cette période. Franzon (2021: 90) peut ainsi catégoriser les années 1980 comme une « *translation-phobic era* » et une « *globalised, anglophone era* », où le public suédois consommait les mêmes tubes anglophones en même temps que les auditeurs des autres parties du monde. C'est également la raison pour laquelle si peu de textes sources français à partir des années 1980 figurent dans notre corpus (seulement trois sur 50 chansons analysées, voir numéros 48 à 50 de l'annexe). L'intérêt pour la traduction en suédois de la musique populaire venue de l'étranger a presque entièrement disparu après les années 1970. Ce qui reste, et qui a connu un grand essor justement dans les années 1980, ce sont les « *tribute albums* ». Il s'agit dans ces cas d'albums 33 tours (ou des CD) entièrement dédiés à un artiste francophone, interprétés en traduction par des chanteurs et chanteuses suédois. En particulier, ce sont les auteurs-compositeurs-interprètes masculins déjà consacrés et actifs dans les années 1950 et 1960 (notamment Jacques Brel, Georges Brassens et Léo Ferré – mais aussi une chanteuse comme Édith Piaf) qui ont fait l'objet de ces *tribute albums*, et non des artistes associés à une musique populaire, légère et orientée vers les hit-parades.⁴

Après cet aperçu des influences étrangères sur la musique populaire suédoise pendant le XX^e siècle, suivent une présentation et une analyse des résultats de l'étude.

PRÉSENTATION ET ANALYSE DES RÉSULTATS – LES TRAITS CARACTÉRISTIQUES DES TEXTES CIBLES

Dans la présentation des résultats ci-dessous, six catégories de textes cibles seront discutées : (a) les cas où le texte cible présente des paroles entièrement nouvelles, sans liens sémantiques avec le texte source, (b) les traductions fidèles au texte source, (c) les cas où les connotations françaises sont renforcées dans le texte cible, (d) les cas où le récit est transféré au pays cible, (e) les cas où la perspective narrative a été changée, et (f) les cas où les effets sonores sont mis en avant. Cette classification est la nôtre et les résultats de l'étude sont analysés en relation avec les travaux de Low (2017) et Franzon (2021). Les six catégories mentionnées ici émergent comme les caractéristiques les plus saillantes des 50 chansons qui constituent le corpus de l'étude.

(A) NOUVELLES PAROLES – SANS LIENS SÉMANTIQUES AVEC LE TEXTE SOURCE

En premier lieu, nous discutons quelques exemples de paroles cibles qui ne présentent aucune similarité sémantique avec leur texte source. Il s'agit alors de la catégorie de textes cibles que Low (2017: 117–118) appelle « *replacement texts* » et que Franzon (2021 : 113–116) nomme « *all-new target lyrics* ». Un premier exemple de cette catégorie de paroles, tiré de notre corpus franco-suédois, est la chanson « Den siste mohikanen » (Le dernier des Mohicans) de Karl Gerhard, qui figurait dans la revue musicale *Karl Gerhards indiansommar* (L'été indien de Karl Gerhard) de 1937. La mélodie a été empruntée à la composition de Paul Misraki « Tout va très bien (madame la Marquise) » de 1935, interprétée en version originale par Ray Ventura, entre autres artistes. Le texte source raconte comment la marquise, après deux semaines d'absence, téléphone à ses domestiques pour s'assurer que tout va bien au château – ce qui, malheureusement, n'est pas le cas. Les couplets présentent une cavalcade de malheurs : le cheval est mort, l'écurie et le château ont brûlé et le marquis lui-même s'est suicidé après avoir appris qu'il était au bord de la ruine. Chaque catastrophe est suivie dans les refrains par l'assurance encourageante du serviteur : « Mais à part ça, Madame la Marquise / Tout va très bien, tout va très bien ». Même si ce récit tragi-comique aurait pu amuser aussi un public suédois, Karl Gerhard a choisi d'écrire de nouvelles paroles basées sur la mélodie originale. Il s'agit en l'occurrence d'un texte cible qui, on peut le supposer, s'intégrait bien dans la thématique générale de la revue. Voici le premier couplet : « Ni ser i mig / Den siste mohikanen / Som har klätt ut sig än en gång / Han roar svensken / Och amerikanen / En indiansk turistsång / Jag tittar fram, ut ur lianen / Och ropar blekansikten, hej ».⁵ Le joyeux refrain du texte source, qui assure que tout va bien au château (à part quelques détails insignifiants), a été transformé en « Om ni vill se den siste mohikanen / Så titta in och se på mig ».⁶ Les paroles cibles font, bien sûr, référence au roman de James Fenimore Cooper *The Last of the Mohicans* (1826) et plus spécifiquement à la version

cinématographique de l'histoire réalisée en 1936. La version suédoise du texte ne montre en tout cas aucune ressemblance sémantique avec l'original français.⁷

Un autre exemple pertinent dans ce contexte est la chanson « Ne dis rien » de Charles Aznavour enregistrée en 1964. Dans la version suédoise traduite par Gottfried Grafström et interprétée par Ann-Louise Hanson l'année suivante, le titre est rendu par « Slå på stort » (Fais les choses en grand). Dans le texte source, nous sommes témoins d'une scène intime dans une chambre à coucher. C'est la nuit et l'ambiance est clairement érotique. Aznavour chante : « Ne dis rien / Mais reste contre moi encore / Ne dis rien / Mais laisse-moi serrer ton corps / Que j'adore » et il enchaîne avec « Ne dis rien / Oublie tout, on est trop bien / On est trop bien l'un contre l'autre ». Le texte suédois se déroule autour de la table du petit déjeuner, et l'érotisme de la version originale a été remplacé par un ton enjoué et gai – et par une faim qui n'a aucune connotation sexuelle. Hanson chante par exemple : « Slå på stort / Och ge mig lite smör på kniven » et « Slå på stort / Ja, strö små söta ord på gröten / Slå på stort / Och stanna vid mitt kärleksbord / Se marmeladen lyser gul / Och äggen slumrar i sin korg / Det känns så tryggt, det känns så kul ».⁸ Ainsi, l'ambiance et les répliques échangées sont complètement différentes dans les deux versions.

Nous pouvons également noter comment on a utilisé, au sein du mouvement évangéliste, des mélodies familières comme un outil pour transmettre le message spirituel. La chanson de Claude François « Comme d'habitude » (1967) est devenue un grand succès international dans sa version anglaise, « My Way », adaptée par Paul Anka. Cette chanson a été enregistrée par de nombreux artistes, mais elle est surtout associée à Frank Sinatra. Dans la version suédoise de Hans-Åke Dahlgren, elle est devenue « Jag håller hans hand » (Je tiens sa main). Voici le premier couplet :

Claude François: « Comme d'habitude » (1967), texte source: Claude François et Gilles Thibaut	Hans-Åke Dahlgren: « Jag håller hans hand » (1986), texte cible: Hans-Åke Dahlgren
Je me lève	Ett liv
Et je te bouscule	Ett enda liv
Tu ne te réveilles pas	Så fyllt av frågor
Comme d'habitude	Och förväntan
Sur toi je remonte le drap	En tid, fastän så kort
J'ai peur que tu aies froid	En ständig kretsång
Comme d'habitude	Ständig längtan
Ma main caresse tes cheveux	Mitt liv blir ingenting
Presque malgré moi	Om inte Jesus
Comme d'habitude	Är min herre
Mais toi tu me tournes le dos	Jag väljer Jesu väg
Comme d'habitude	Jag håller hans hand ⁹

Nous pouvons constater que les paroles cibles ne présentent aucune similitude sémantique avec le texte français. Il y a, cependant, un lien entre les paroles de Dahlgren et la version en anglais de Paul Anka.¹⁰ Le message séculier et individualiste du texte anglais, « I did it my way », a été transformé en un message plus approprié dans le contexte religieux, à savoir « Jag väljer Jesu väg » (Je choisis le chemin de Jésus).

(B) TRADUCTION FIDÈLE AU TEXTE SOURCE

Voici, ci-dessous, deux exemples de chansons que le public suédois a découvertes dans des versions qui restent très fidèles aux textes sources. Il s'agit donc du contraire des cas discutés dans la section précédente. Selon la terminologie de Low (2017: 116), ce sont des « *translations* », tandis que Franzon (2021: 91–97) les appellerait « *Near-enough translations* ».

Le grand succès de Françoise Hardy, « Tous les garçons et les filles » de 1962, a été traduit en suédois sous le titre « Vart jag än går » (Où que j'aille), et enregistré par la chanteuse Lill-Babs l'année suivante. Le titre de la reprise suédoise suggère qu'une interprétation libre a été réalisée, mais la traduction reste en fait très fidèle au texte original :

Françoise Hardy: « Tous les garçons et les filles » (1962), texte source: Françoise Hardy

Tous les garçons et les filles de mon âge
 Se promènent dans la rue deux par deux
 Tous les garçons et les filles de mon âge
 Savent bien ce que c'est d'être heureux
 Et les yeux dans les yeux
 Et la main dans la main
 Ils s'en vont amoureux
 Sans peur du lendemain
 Oui mais moi, je vais seule par les rues, l'âme
 en peine
 Oui mais moi, je vais seule
 Car personne ne m'aime

Lill-Babs: « Vart jag än går » (1963), texte cible: Arne Swedén

Vart jag än går ser jag pojkar och flickor
 Som lyckliga svärmar i par
 Och dom vet alla hur härligt det känns
 Att få dela den kärlek dom har
 Och dom ser blott varann
 Där dom går hand i hand
 Och till kärlekens värld
 Är dom alla på färd
 Medan jag, långt från glad, tar min
 kvällspromenad
 Utan mål, utan vän
 Ständigt sökande en¹¹

En examinant de près le premier couplet ci-dessus, nous pouvons constater qu'il existe d'importantes ressemblances entre le texte source et le texte cible. La voix narrative des paroles originales voit autour d'elle des garçons et des filles heureux. Ils marchent « deux par deux », « la main dans la main » et se regardent tendrement « les yeux dans les yeux ». La narratrice, en revanche, se sent seule et a « l'âme en peine ». Toutes ces informations sont presque littéralement transférées dans la langue cible. Seuls de menus détails liés aux paroles sources sont absents du texte suédois : le fait que les adolescents observés ont le même âge que la narratrice et qu'ils ne craignent pas l'avenir (« sans peur du lendemain »). Nous notons aussi que la narratrice du texte cible ne dit pas expressément que « personne ne m'aime », mais que la tristesse et la solitude qu'elle ressent viennent du fait qu'elle se trouve « sans but » et « sans (petit) ami » (notre traduction). Ces détails sont cependant si insignifiants dans le contexte que l'on ne peut guère parler d'une perte d'information dans le transfert entre les langues. Il est difficile de se rapprocher davantage du texte source dans la traduction de ce genre textuel – du moins si l'on veut que le texte cible soit « chantable ».

Un deuxième et dernier exemple servira à illustrer la catégorie de traduction fidèle au texte source. Dans « Nathalie » (1964), Gilbert Bécaud rêvait d'une amourette derrière le rideau de fer. La chanson a été reprise en version suédoise par l'artiste Carli Tornehave quelques années plus tard. Voici le premier couplet :

Gilbert Bécaud: « Nathalie » (1964), texte source: Pierre Delanoë

La place Rouge était vide
 Devant moi marchait Nathalie
 Elle avait un joli nom, mon guide
 Nathalie
 La place Rouge était blanche
 La neige faisait un tapis
 Et je suivais par ce froid, dimanche
 Nathalie
 Elle parlait en phrases sobres
 De la révolution d'Octobre
 Je pensais déjà
 Qu'après le tombeau de Lénine
 On irait au café Pouchkine
 Boire un chocolat

Carli Tornehave: « Nathalie » (1968), texte cible: Ben Hur (pseudonyme pour Åke Gerhard Larsson)

På Röda torget är tomt
 Där finns blott jag och Nathalie
 Vilket lustigt namn min vackra guide har
 Nathalie
 Platsen av snö ligger vit
 Som på en matta vandrar vi
 Och jag följer i den bistra kvällen
 Nathalie
 Hon blir trotsigt stolt i tonen
 I sitt tal om revolutionen
 Låxan kan hon bra
 Just framför Lenin-mausoleet
 Tänker jag mer på Puskjin-kaféet
 Och en kopp choklad¹²

Dans cet extrait aussi, on peut constater que la thématique globale du texte source ainsi que son vocabulaire et son cadre ont été fidèlement transférés en suédois. Bécaud chante que la place Rouge était vide. La neige était blanche comme un tapis. Le narrateur suivait la guide

Nathalie dans le froid. Elle parlait de la révolution en montrant le tombeau de Lénine, tandis que le narrateur envisageait de l'inviter au café Pouchkine pour boire un chocolat chaud et ainsi prolonger le temps passé en compagnie de la belle guide. Toutes ces informations sont transmises dans le texte cible. Le seul changement réel est que le texte suédois est raconté au temps présent alors que la version originale se déroule dans le passé, et certaines différences peuvent être distinguées en ce qui concerne les détails. Par exemple, le jour de la semaine, le dimanche, n'est pas indiqué dans le texte cible. Dans la version originale, Nathalie a « un joli nom », mais il n'est pas explicitement dit que le narrateur la trouve belle – même si cela peut être considéré comme une convention de genre dans la musique populaire. Dans la version traduite, en revanche, le narrateur dit expressément qu'elle est belle et qu'elle a un drôle de nom. Dans le texte suédois, Nathalie connaît bien sa leçon (communiste) et elle parle avec un ton fier et défiant. Dans l'original, elle parle « en phrases sobres » ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Ces différences au niveau des détails peuvent toutefois être considérées comme insignifiantes dans l'ensemble. Le texte cible est un bon exemple de la catégorie de traductions la plus fidèle aux textes sources dans notre corpus de paroles franco-suédoises.

(C) RENFORCEMENT DES CONNOTATIONS FRANÇAISES

Cette catégorie de textes cibles se caractérise par la mise en avant de l'aspect étranger et exotique de la version originale, du point de vue du public suédois. Dans le domaine de la traductologie, le procédé est généralement appelé *foreignization* (voir, à titre d'exemple, Venuti 2018: 18–19 et, pour ce qui est des *Song translation studies* spécifiquement, Apter et Herman 2016: 31–34). Dans ce contexte, il s'agit des associations que le pays d'origine, en l'occurrence la France, peut évoquer chez l'auditeur suédois. Le premier exemple de ce phénomène dans le matériel étudié est le grand succès de Charles Trenet, « Boum », de 1938, traduit en suédois comme « Bom » par Karl Gerhard en 1940. Dans le texte source, il n'y a pas de références françaises spécifiques. Trenet construit dans le premier couplet quatre strophes avec un contenu onomatopéique : « La pendule fait tic-tac-tic-tic / Les oiseaux du lac font pic-pic-pic-pic / Glou-glou-glou font tous les dindons / Et la jolie cloche ding-din-don ». Karl Gerhard ignore complètement ce contenu sémantique et commence son texte de remplacement par une référence directe à l'origine géographique et culturelle de la chanson – en utilisant un mot emprunté au français et en faisant référence à Paris : « Jag har hört en visa i Paris / Full av både livslust och malice / Visan hade fransk poäng / Men en internationell refräng ». ¹³

Karl Gerhard a utilisé cette stratégie à plusieurs reprises. Un exemple en est lorsqu'il a adapté la chanson à succès « Au bal de l'amour », qui est devenue « Under takåsarna i Paris » (Sous les toits de Paris). Voici le premier couplet :

Tino Rossi: « Au bal de l'amour » (1938),
 texte source: Georges Bersia

Le ciel est bleu
 Tout est joyeux
 C'est le printemps, c'est la fête
 Si l'on est deux
 Deux amoureux
 Je connais une guinguette
 Viens au bal de l'amour
 Profitons des beaux jours
 Les beaux jours ici-bas s'en vont sans retour
 Si tu veux le bonheur
 Laisse bercer ton cœur
 Au son d'une valse il n'est rien de meilleur
 Entends-tu cette chanson troublante?
 C'est notre amour qui chante, qui chante
 Écoutons-le toujours
 Quand il nous dit bonjour
 Viens au bal, viens au bal de l'amour!

Ulla Billquist: « Under takåsarna i Paris »
 (1944), texte cible: Karl Gerhard

Våren är här
 Duvan är kär
 Kattorna slitas av marter
 Från Place Pigalle
 Stiger en trall
 Som en ballong mot Montmartre
 Under takåsen bor
 Hopp och tro och amour
 För se kärleken trivs på ett vindskontor
 Med en stol och en säng
 Och en spegel enfin
 Och ett bröd och en vinflaska tout est bien
 I Bois de Boulognes separérér
 Dricks det champis uppå kanapéér
 Utan mat och chemise
 Sjungs det kärlekens pris
 Under takåsarna i Paris ¹⁴

Comme nous pouvons le constater, les paroles françaises célèbrent les plaisirs du printemps : l'amour, le temps agréable, la danse et le bonheur, sans mentionner aucun repère géographique. Le texte cible, en revanche, introduit des décors parisiens qui n'ont aucun équivalent dans le texte source (Place Pigalle, Montmartre, Bois de Boulogne). Gerhard se sert généreusement de mots d'emprunt (amour, enfin, tout est bien, chemise) et, surtout, il joue sur les clichés romantiques déjà établis à cette époque concernant Paris comme la ville de l'amour.

(D) LE RÉCIT EST DÉPLACÉ VERS LE PAYS CIBLE

Dans cette section, quelques exemples sont présentés pour illustrer comment les paroles de chansons traduites peuvent subir un changement de décor. L'action y est déplacée vers le pays cible, en l'occurrence la Suède. Par conséquent, on peut considérer ce procédé comme l'opposé de la catégorie précédente où les connotations françaises étaient renforcées. Dans la terminologie établie selon les *Translation studies*, il s'agit d'une *domestication* (Venuti, 2018: 18–19; Apter & Herman 2016: 31–34). Le premier exemple de ce principe est la chanson « Utsikt från en bro » (Vue depuis un pont), interprétée par Brita Borg en 1958, avec des paroles suédoises du toujours infatigable Karl Gerhard. La version originale s'appelle « Les chansons de la nuit », écrite et enregistrée sur disque par Charles Trenet deux ans auparavant. Lorsque Trenet chante ses « Chansons de la nuit », aucune indication géographique n'est mentionnée, contrairement à ce qui figure dans le texte cible. Quelques extraits montrent que c'est la ville de Göteborg qui sert de décor : « Den gång då min lättmatros / Gav mig en avskedsros / På Hisingsbron [...] Vi på Gamle Port / På humör strax kom [...] Var galeas som styr in / Mot Dana fjord / Har den jag älskar ombord [...] Utsikt från en bro / Sjömanshustruns lott ». ¹⁵ Les références au pont de Hisingsbron, au restaurant Gamle Port, à Dana fjorden à l'entrée de la ville et à la statue Sjömanshustrun n'ont, toutefois, aucun équivalent dans le texte source.

Cependant, il est rare que d'autres villes suédoises que Stockholm soient célébrées dans les textes cibles. Un exemple d'une chanson dont le récit est déplacé à la capitale suédoise est « Le gars de Rochechouart » d'Henri Salvador (1957). Elle est devenue « En fransman i Stockholm », une chanson également connue sous le nom de « Stockholm ler » (Un Français à Stockholm; Stockholm sourit) dans la version de Lars Forssell (1959). Les paroles sources racontent l'histoire d'un jeune homme originaire d'un quartier pauvre de Paris (Barbès-Rochechouart) qui vole une voiture et provoque un accident de la route dans lequel un homme plus âgé décède. Pour échapper à la justice, le jeune homme s'enfuit au Guatemala. Le texte de Forssell parle d'un Français romantique qui rencontre une jeune fille suédoise et se promène avec elle dans la capitale. Ainsi, il convient de noter que les paroles cibles mettent en avant le côté français par la voix du narrateur, en même temps qu'elles transfèrent le récit à Stockholm. Les références à la ville y sont nombreuses : *Nybroplan, Gamla stan, Fridhemsplan, Klara sjö, Strömmen, Henriksborg* et *Mosebacke torg*.

Dans les deux exemples ci-dessus, les textes cibles ne ressemblent pas du tout à la version originale de la chanson. Autrement dit, les paroles suédoises illustrent la catégorie de textes que Low (2017) appelle « *replacement texts* » et que Franzon (2021) désigne comme des « *all-new target lyrics* ». Cependant, le transfert à un milieu suédois peut également se produire dans des textes cibles qui, par ailleurs, restent fidèles au texte source, dans le sens où ils racontent la même histoire que l'original. Il s'agit donc d'une sorte d'« *adaptation* » selon la terminologie de Low (2017), car certains aspects ont été ajustés pour correspondre à la culture cible. Selon le système de classification de Franzon (2021), il s'agit de « *perspective-shift translations* », car le déplacement géographique peut être considéré comme un changement de perspective. Un exemple de ce phénomène se trouve dans la chanson « Anna Stark », traduite par Lars Forssell (aussi infatigable que Karl Gerhard lorsqu'il s'agit d'importer des chansons françaises et de les traduire en suédois) et spécialement écrite pour la chanteuse Lill-Babs en 1982. La chanson originale, « Je m'voyais déjà », a été écrite et interprétée par Charles Aznavour en 1960. Elle raconte comment un jeune homme quitte la province, déterminé à faire carrière en tant qu'artiste à Paris. Les premiers couplets sont les suivants : « À dix-huit ans j'ai quitté ma province / Bien décidé à empoigner la vie / Le cœur léger et le bagage mince / J'étais certain de conquérir Paris ». Dans la version de Forssell, cela devient : « Jag är Anna Stark och jag är född på landet / Och jag beslöt att göra karriär / Det kan väl jag när dom andra kan det / Så jag for till stan för att slå igenom där ». ¹⁶ L'histoire des épreuves de l'artiste plein d'espoir est la même dans la version originale et dans la traduction, mais Forssell a veillé à insérer quelques références à Stockholm et à la culture cible, pour que l'auditeur suédois puisse se reconnaître : « Nog sjunger jag minst

lika bra som andra / Anita, Lill och Siw och Zetterlund / Jag gör text och musik / Min talang den är rik / Jag ska nog stå där på Gröna Lund ».¹⁷ Les références aux chanteuses telles qu'Anita Lindblom, Lill Lindfors, Siw Malmkvist et Monica Zetterlund étaient bien sûr faciles à distinguer pour un public suédois en 1982, et la scène du parc d'attractions *Gröna Lund* à Stockholm était alors, comme aujourd'hui, une plateforme prestigieuse pour les artistes nationaux. Le texte cible contient également des références à la maison de disques *Polar* (qui venait notamment de produire les albums du groupe ABBA) et à son fondateur Stikkan Andersson. En plus d'illustrer la tendance à transférer des chansons étrangères et à les introduire dans un contexte culturel suédois, « Anna Stark » est également intéressante d'un autre point de vue. Le genre du narrateur passe de la voix narrative masculine d'Aznavor à la voix féminine de Lill-Babs. Ce principe est appelé « *gender transposition* » par Franzon (2021: 99), et nous allons le traiter plus en détail dans la section (e) ci-dessous.

(E) CHANGEMENT DE POINT DE VUE NARRATIF

Dans cette section, quelques exemples de changements de perspective seront présentés. Tout d'abord, nous discuterons le principe de « *gender transposition* » (transposition de genre), puis d'autres types de changements de perspective narrative seront abordés.

Dans le monde de la chanson, il arrive parfois que le sexe du personnage principal doive être changé parce que la chanson originale a été interprétée par un homme, mais le texte cible est destiné à être interprété par une femme, comme dans l'exemple d'« Anna Stark » mentionné ci-dessus. Ou l'inverse, un artiste masculin remplace une artiste féminine. On voit un exemple de ce dernier phénomène lorsque le succès d'Edith Piaf, « La vie en rose » de 1947, a été traduit l'année suivante en « I rosenrött jag drömmer » (Je rêve en rose) par le pseudonyme « Roland » et interprété par le chanteur Gustaf Torrestad. Le texte source (écrit par Piaf elle-même) présente un point de vue féminin. Piaf chante au sujet de son homme : « Il me prend dans ses bras / Il me parle tout bas [...] Il me dit des mots d'amour [...] Il est entré dans mon cœur ». Torrestad, lui, chante à propos de sa femme : « När du vilar i min famn / och viskar ömt mitt namn / I rosenrött jag drömmer ».¹⁸ Le pronom personnel « du » (tu) est supposé renvoyer à une femme puisque la norme hétérosexuelle était absolument dominante dans la musique populaire à cette époque.

Certaines des chansons discutées précédemment ont également impliqué des changements concernant le point de vue narratif. Par exemple, la voix narrative passe de la troisième à la première personne lorsque « Le gars de Rochechouart » est changé en « En fransman i Stockholm ». Dans l'exemple ci-dessous, nous observons un changement inverse :

Claude Nougaro: « Une petite fille » (1962),
 texte source: Claude Nougaro

Une petite fille en pleurs dans une ville en
 pluie

Et moi qui cours après

Et moi qui cours après au milieu de la nuit

Mais qu'est-ce que je lui ai fait?

Une petite idiote qui me joue la grande
 scène de la femme délaissée

Et qui veut me faire croire qu'elle va se
 noyer

C'est de quel côté la Seine?

Mais qu'est-ce que je lui ai fait?

Qu'est-ce qu'elle me reproche?

Qu'est-ce qui lui a pris?

Lorsque je l'ai trompé, elle l'a jamais appris

Maria Stoltz: « En liten flicka » (1999), texte
 cible: Clas Engwall et Stéphanie Fahlquist

En liten flicka grät uti en regnig stad

Och efter sprang en man

Och efter sprang en man i denna mörka
 natt

Vad har han nu ställt till?

En liten idiot som spelar upp en scen och
 denna försmådda dam

Vill få honom att tro att hon vill dränka sig

Ät vilket håll är Seine?

Vad har han nu ställt till?

Vad klandras mannen för?

Vad är det som står på?

Det var henne han bedrog, det vet hon inte
 om¹⁹

L'artiste français Claude Nougaro adopte un point de vue masculin à la première personne. Le narrateur est donc directement impliqué dans l'histoire racontée. En revanche, dans la traduction suédoise, l'histoire est narrée à la troisième personne, du point de vue d'un narrateur extradiégétique (c'est-à-dire extérieur à l'univers de fiction). Cela est probablement dû au fait

que le texte est écrit pour être interprété par une femme, Maria Stoltz, et dans ce cas, le point de vue masculin à la première personne convient moins bien. Le changement de perspective narrative nous fait classer ce texte cible dans le groupe « *perspective-shift translation* » selon la typologie de Franzon (2021: 97–101), ce qui correspond à une « *adaptation* » dans la terminologie de Low (2017: 114–127).

(F) EFFETS SONORES

Le sixième et dernier trait caractéristique des textes cibles concerne les effets sonores. Les paroles de chansons sont destinées à voyager de la bouche de l'émetteur à l'oreille du récepteur (voir par exemple Low 2017: 22), ce qui, bien sûr, n'est pas le cas pour tous les genres littéraires. Cet aspect d'oralité du texte signifie que le traducteur doit être particulièrement attentif lorsque l'effet sonore joue un rôle décisif dans la réception de l'auditeur. Si l'intention est de reproduire l'effet des paroles originales, ces sons doivent probablement être transposés dans le texte cible. Un exemple du phénomène se trouve dans « Bom » de Karl Gerhard, où la répétition du mot-titre imite l'onomatopée « boum » du texte source, comme un coup de foudre ou une explosion, sans que le reste du contenu du texte ne soit transféré à la version suédoise.²⁰ Voici un extrait du texte de Trenet : « [...] boum / Quand notre cœur fait boum / Tout avec lui dit boum / Et c'est l'amour qui s'éveille / Boum / Il chante 'Love in Bloom' / Au rythme de ce boum / Qui redit boum à l'oreille ». Cela devient, dans la version de Gerhard : « [...] bom / Det var det hela, bom / Jag tänkte genast bom / Borde man allt översätta / Bom / Först var min hjärna tom / Jag tog en ordbok, bom / Kunde jag omöjligt hitta ». ²¹

Un autre exemple où l'effet sonore dans le texte source est transmis au texte cible est la chanson « Les lavandières du Portugal », qui est devenue « Den vackra tvätterskan » (La belle blanchisseuse) en suédois :

Jacqueline François: « Les lavandières du Portugal » (1955), texte source: André Popp et Roger Lucchesi	Michelle: « Den vackra tvätterskan » (1956), texte cible: Gösta Rybrant
Tant qu'y aura du linge à laver	Har man bara en slant till bröd
On boira de la Manzanilla	Och en slant till en Manzanilla
Tant qu'y aura du linge à laver	Lider tvätterskan ingen nöd
Des hommes on pourra se passer	Allt det andra är överflöd
Et tape, et tape, et tape sur ton battoir	Så klapp och klapp, för har man en trasa med
Et tape, et tape, tu dormiras mieux ce soir	Så klapp och klapp, så ordnar det sig med det ²²

Il s'agit ici d'une traduction qui reste relativement proche du texte source. L'histoire tourne autour d'une blanchisseuse portugaise, plus précisément de la ville de Setúbal. Elle chante, boit de la liqueur Manzanilla et traite le linge avec son battoir. Ces informations se retrouvent dans les deux versions. Et quand elle frappe sur les vêtements mouillés, cela fait « tape » en français et « klapp » dans la traduction suédoise. L'effet sonore, qui est le clou du refrain, est ainsi transmis au texte cible.

Les exemples présentés sous la rubrique (f) *Effets sonores* illustrent la méthode de traduction que Franzon appelle « *phonetic calque* ». La méthode consiste à imiter les sons phonétiques du texte source, en particulier dans les « positions rhétoriquement efficaces » (*rhetorically effective places*) (Franzon 2021: 117).

CONCLUSION

Les chansons populaires et commerciales traduites du français ont joui d'une forte présence dans le paysage musical suédois jusqu'aux années 1970, même si l'anglais est devenu ensuite la langue dominante dans l'industrie musicale. Pour définir les stratégies de traduction les plus importantes de notre corpus de chansons populaires traduites du français en suédois, nous avons examiné les 50 chansons qui constituent notre matériel d'étude. Nous pouvons constater que la gamme des traductions dans la musique populaire et commerciale est large. Nous avons identifié des paroles cibles qui ne présentent aucune similitude sémantique avec leur texte source (catégorie a), et nous avons également présenté des traductions presque

entièrement fidèles au texte source (catégorie b) – et différentes variantes entre ces deux cas extrêmes. Dans l'aperçu historique, nous avons noté que l'industrie suédoise de musique populaire, dès le début du XX^e siècle, a démontré une logique commerciale prononcée. Les chansons devaient plaire au plus grand nombre d'auditeurs et ainsi générer des revenus pour les acteurs impliqués dans cette industrie. En utilisant les concepts de Franzon (2010: 49), on peut affirmer que l'accent était mis sur le « punch » de la version traduite, plutôt que sur le « respect » du texte source et des intentions de son auteur – bien évidemment, la catégorie (b) constitue une exception dans ce contexte. Des approches telles que le renforcement des connotations françaises des paroles, comme nous l'avons vu dans la catégorie (c) ci-dessus – et aussi l'inverse, le déplacement du récit vers le pays cible (catégorie d) – peuvent être considérées comme deux stratégies différentes pour rendre la chanson plus attrayante pour le public cible.

Les résultats indiquent que les chansons en traduction peuvent être divisées en différents groupes. La plupart des chansons discutées dans le cadre de cette étude ont été traduites pour faire concurrence aux autres chansons pop et *schlager* disponibles sur le marché – le but étant de maximiser le nombre de disques vendus. Toutefois, nous avons aussi identifié d'autres cas de traductions : des paroles conçues spécifiquement pour une revue musicale ou pour le cabaret, ou bien pour transmettre un message religieux.²³ Ainsi, nous pouvons en conclure que le but de la traduction (ou le *skopos*, si l'on veut se servir du terme lancé par Reiß et Vermeer 2014), diffère d'un groupe à l'autre. Cependant, le *skopos* ne semble pas toujours expliquer la stratégie de traduction adoptée, car les chansons les plus commerciales ont été traduites de manière fidèle dans certains cas (« Vart jag än går » en constitue un exemple), mais dans d'autres cas on a écrit de nouvelles paroles sans liens sémantiques avec le texte source (exemple : « Slå på stort »). Les paroles « taillées sur mesure » pour être intégrées dans un show musical divergent aussi les unes des autres. Parfois, ces paroles se sont révélées fidèles au texte source (« Anna Stark »), dans d'autres cas c'est le contraire (« Den siste mohikanen »). Ces différents genres de paroles cibles (traduits pour le marché pop/schlager; pour le cabaret/la revue musicale; pour l'usage religieux; pour les *tribute albums*) mériteraient sans doute des recherches approfondies dans l'avenir.

Certains textes cibles ont été écrits peu de temps après la publication de la chanson originale. Il s'agit dans ces cas de « traductions immédiates » (voir Aronsson 2021a: 38–39). Toutefois, il y a également dans le matériel quelques exemples de « traductions *a posteriori* » (Aronsson 2021a: 39–40), c'est-à-dire des traductions faites plusieurs décennies après la publication de la chanson source. Nous concluons que cet aspect, c'est-à-dire le temps écoulé entre l'écriture du texte source et du texte cible, n'est pas suffisamment pertinent pour expliquer la stratégie de traduction. Les paroles de « Vart jag än går » (traduction immédiate) sont, comme nous l'avons constaté, fidèles au texte source, alors que celles de « Den siste mohikanen » (aussi une traduction immédiate) ne le sont pas. « Anna Stark » (traduction *a posteriori*) reprend la même histoire que le texte source (même si le récit a été transféré au pays cible), tandis que « Jag håller hans hand » (traduction *a posteriori*) présente un message religieux qui n'existe pas dans les paroles originales.

La raison pour laquelle les reprises suédoises des hits internationaux ont longtemps maintenu leur popularité tient en partie au manque de connaissances en langues étrangères chez le public cible, et en partie au succès de *Svensktoppen*, le hit-parade de la radio de service public *Sveriges Radio*. La politique déclarée de ce programme était de promouvoir la musique populaire chantée en suédois et ainsi de favoriser l'industrie musicale nationale. Les acteurs au sein de cette industrie voulaient lancer rapidement les chansons cibles sur le marché suédois, et ainsi maximiser leurs chances de succès auprès des consommateurs de musique. Par conséquent, il n'est pas étonnant qu'un aspect tel que la fidélité au texte source ait été relégué au second plan, au profit des stratégies identifiées ci-dessus pour rendre la version traduite attrayante auprès du nouvel auditoire (renforcement des connotations françaises, déplacement de l'action vers le pays cible, écriture de nouvelles paroles sans liens sémantiques au texte d'origine). C'est dans le contexte de cette logique commerciale que l'on doit regarder les libertés considérables prises par certains traducteurs dans le matériel étudié.

ADDITIONAL FILE

The additional file for this article can be found as follows:

- **Annexe.** le matériel d'étude (50 textes sources et 50 textes cibles). DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.121.s1>

- 1 D'ailleurs, les traductions en suédois des chansons de Brel et Brassens ont déjà fait l'objet d'études académiques (voir Aronsson 2021b et 2022).
- 2 Les bases de données sont accessibles ici : « <https://smdb.kb.se/> » et « <https://www.discogs.com/> », consultées le 15/03/2024.
- 3 Voir aussi, à ce sujet, Håkanson (2021: 62). Johan Franzon donne la même information sous l'entrée « Schlageröversättning » dans l'encyclopédie en ligne *Svenskt översättarlexikon* (s.d.), site consulté le 28/03/2024.
- 4 Voici quelques exemples du phénomène : *Sven-Bertil Taube sjunger Léo Ferré* (EMI, 1981) ; *Tommy Körberg & Stefan Nilsson tolkar Jacques Brel* (Sonet, 1982) ; *Brel. En föreställning som går rakt in i hjärtat* (Sonet, 1983) ; *Thorstein Bergman sjunger Georges Brassens* (EMI, 1984) ; *Ökänd. Pierre Ström sjunger Georges Brassens* (Rallaren musikproduktion, 1986) ; *Du är mitt begär. Anna Lena Brundin sjunger Edith Piaf* (Bakhåll, 1993) ; *Evabritt Strandberg sjunger Brel* (Skivbolaget, 1995).
- 5 « Vous me voyez / Le dernier des Mohicans / Qui s'est déguisé une fois de plus / Il amuse le Suédois / Et l'Américain / Une saison touristique indienne / Je sors de la liane / Et je crie aux visages pâles, salut », notre traduction inversée.
- 6 « Si vous voulez voir le dernier des Mohicans / Venez donc me regarder », notre traduction inversée.
- 7 Il convient de noter qu'une traduction fidèle aux paroles originales existe en danois : « Her går det godt fru kammerherreinde ». Le texte cible a été écrit par Mogens Dam et la chanson a été interprétée et enregistrée par Gunnar Lemvig et Ole Monty en 1942. À une époque plus récente, Lars Forssell a écrit une traduction suédoise (« Allt är sig likt ») qui suit fidèlement le texte original. Cette version fut chantée sur scène par Sven-Bertil Taube dans les années 1970 et elle a été interprétée par Arja Saijonmaa et Albin Flinkas sur le disque *Snurra min jord. Musiken från föreställningen* (Dominique records, 2009).
- 8 « Fais les choses en grand / Et mets un peu de beurre sur le couteau » et « Fais les choses en grand / Oui, saupoudre de petits mots doux sur le porridge / Fais les choses en grand / Et reste à ma table d'amour / Vois la confiture briller en jaune / Et les œufs sommeillent dans leur panier / C'est si réconfortant, c'est si amusant », notre traduction inversée.
- 9 « Une vie / Une seule vie / Tellement remplie de questions / Et d'attentes / Un temps, même si court / Un cycle constant / Un désir constant / Ma vie ne signifie rien / Si Jésus / N'est pas mon Seigneur / Je choisis le chemin de Jésus / Je tiens sa main », notre traduction inversée.
- 10 Voici le premier couplet de cette version : « And now the end is near / And so I face the final curtain / My friend, I'll say it clear / I'll state my case, of which I'm certain / I've lived a life that's full / I traveled each and every highway / And more, much more than this / I did it my way » (texte anglais : Paul Anka).
- 11 « Où que j'aile, je vois des garçons et des filles / Qui forment des couples heureux / Et ils savent tous combien il est merveilleux / De partager l'amour qu'ils ont / Et ils ne voient que l'un l'autre / Quand ils marchent la main dans la main / Et vers le monde de l'amour / Ils se dirigent tous / Alors que moi, loin d'être heureuse / Je fais ma promenade du soir / Sans but, sans petit ami / Toujours à la recherche d'un [petit ami] », notre traduction inversée.
- 12 « La Place Rouge est vide / Il n'y a que Nathalie et moi / Quel drôle de nom elle a, ma belle guide / Nathalie / La place est couverte de neige blanche / Comme sur un tapis nous marchons / Et je la suis dans cette froide soirée / Nathalie / Elle parle avec un ton fier et défiant / Dans son discours sur la révolution / Elle a bien appris sa leçon / Juste en face du mausolée de Lénine / Je pense plus au Café Pouchkine / Et à une tasse de chocolat », notre traduction inversée.
- 13 « J'ai entendu une chanson à Paris / Pleine de joie de vivre et de malice / La chanson avait un 'piquant' français / Mais un refrain international », notre traduction inversée.
- 14 « Le printemps est arrivé / Le pigeon est amoureux / Les chats sont tourmentés par des supplices / De la Place Pigalle / S'élève un air / Comme un ballon vers Montmartre / Sous les toits vivent / L'espoir et la foi et l'amour / Car, voyez-vous, l'amour s'épanouit dans une mansarde / Avec une chaise et un lit / Et un miroir, enfin / Et du pain et une bouteille de vin, tout est bien / Autour des tables séparées du Bois de Boulogne / On boit du champagne sur les canapés / Sans manger et sans chemise / On chante la louange de l'amour / Sous les toits de Paris », notre traduction inversée.
- 15 « Ce jour où mon jeune matelot / M'a donné une rose pour dire adieu / Sur le pont de Hisingsbron [...] À Gamle Port, nous nous sommes / bientôt remis de bonne humeur [...] Chaque galéasse qui navigue / Vers le fjord de Dana / A celui que j'aime à bord [...] Vue depuis un pont / Le sort de l'épouse de marin », notre traduction inversée.
- 16 « Je suis Anna Stark et je suis née à la campagne / Et j'ai décidé de faire carrière / Puisque les autres peuvent le faire, je le peux bien aussi / Alors je suis partie en ville pour y réussir », notre traduction inversée.
- 17 « Je chante au moins aussi bien que les autres / Anita, Lill, Siw et Zetterlund / Je crée les paroles et la musique / Mon talent il est riche / Je suis sûre que je me retrouverai à Gröna Lund », notre traduction inversée.
- 18 « Quand tu reposes dans mes bras / et murmures tendrement mon nom / Je rêve en rose », notre traduction inversée.
- 19 « Une petite fille pleurait dans une ville pluvieuse / Et après courait un homme / Et après courait un homme dans cette nuit noire / Qu'a-t-il encore fait ? / Une petite idiote qui joue une scène et cette dame dédaignée / Veut lui faire croire qu'elle veut se noyer / Dans quelle direction est la Seine ? / Qu'a-t-il encore fait ? / Pourquoi l'homme est-il blâmé ? / Qu'est-ce qui se passe ? / C'était elle qu'il trompait, elle ne l'a jamais su », notre traduction inversée.
- 20 Ce texte cible a déjà été discuté dans la section (c) ci-dessus. Il a été classé comme un texte de remplacement où les connotations françaises ont été renforcées.
- 21 « Bom / C'était tout, bom / J'ai immédiatement pensé, bom / On devrait le traduire / Bom / Au début, ma tête était vide / J'ai pris un dictionnaire, bom / Il était impossible de le trouver », notre traduction inversée.
- 22 « Si on a juste une pièce de monnaie pour le pain / Et une pièce pour une Manzanilla / La blanchisseuse ne connaît pas la détresse / Tout le reste est superflu / Alors klapp et klapp, car si on a un chiffon avec soi / Alors klapp et klapp, tout va s'arranger comme ça », notre traduction inversée.
- 23 En outre, il y a les chansons traduites pour faire connaître et répandre l'œuvre d'un auteur-compositeur-interprète déjà canonisé dans la culture d'origine, comme Brel et Brassens. Voir nos études antérieures (Aronsson 2021b et 2022) pour une analyse des textes cibles conçus pour ce genre de *tribute albums*.

DÉCLARATION DE CONFLITS D'INTÉRÊTS

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

RÉFÉRENCES

- Apter, R., & Herman, M.** (2016). *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury.
- Aronsson, M.** (2021a). On connaît la chanson! La médiation de la chanson française en traduction suédoise. *Nordic Journal of Francophone Studies / Revue nordique des études francophones*, 4(1), 29–44. <https://doi.org/10.16993/rnef.46>
- Aronsson, M.** (2021b). L'œuvre de Jacques Brel en traduction suédoise – une médiation à multiples facettes. *Moderna språk*, 115(4), 71–93. <https://doi.org/10.58221/mosp.v115i4.6757>
- Aronsson, M.** (2022). Au diable le gorille! Les chansons de Georges Brassens en traduction suédoise. *Revue musicale OICRM*, 9(2), 116–133. <https://doi.org/10.7202/1096932ar>
- Brolinson, P.-E.** (2007). *Utländska inflytanden på den svenska visan*. Stockholms universitet, Musikvetenskapliga publikationer nr 2.
- Davidson, R., Jonsson, L., & Åstrand, H.** (1994). Musiken i Sverige – en översikt. Dans L. Jonsson & H. Åstrand (Eds.), *Musiken i Sverige IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990* (pp. 15–44). Fischer.
- Edström, O.** (1989). *Schlager i Sverige 1910–1940*. Musikvetenskap [Univ.].
- Franzon, J.** (2008). Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, 14(2), 373–399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Franzon, J.** (2010). Sångöversättning – någonstans mellan respekt och slagkraft. *Acta Translatologica Helsingiensia*, 1 Kiasm, 49–63.
- Franzon, J.** (2021). The Liberal Mores of Pop Song Translation. Slicing the Source Text Relation Six Ways. Dans J. Franzon, et al. (Eds.), *Song Translation. Lyrics in Contexts* (pp. 83–121). Frank & Timme.
- Franzon, J.** (s.d.). Schlageröversättning. Dans *Svenskt översättarlexikon* <https://litteraturbanken.se/%C3%B6vers%C3%A4ttarlexikon/artiklar/Schlager%C3%B6vers%C3%A4ttning>.
- Håkanson, N.** (2021). *Dolda gudar. En bok om allt som inte går förlorat i en översättning*. Nirstedt.
- Low, P.** (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. Dans D. L. Gollée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185–212). Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401201544_007
- Low, P.** (2017). *Translating Song. Lyrics and Texts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315630281>
- Malmström, D.** (1996). *Härligt, härligt men farligt, farligt. Populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Natur & Kultur.
- Pruvost, C.** (2013). *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle* (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne).
- Reiß, K., & Vermeer, H.** (2014). *Towards a general theory of translational action. Skopos theory explained*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759715>
- Roy, B.** (2005). Lecture politique de la chanson québécoise. *Cités*, 2005(3), 155–163. <https://doi.org/10.3917/cite.023.0155>
- Smith-Sivertsen, H.** (2017). The Story of Svensktoppen. How the Swedish Music Industry Survived the Anglophone 1960s and Invested for the Future. Dans A. Björnberg & T. Bossius (Eds.), *Made in Sweden. Studies in Popular Music* (pp. 37–47). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315543390-5>
- Venuti, L.** (2018). *The translator's invisibility. A history of translation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315098746>

TO CITE THIS ARTICLE:

Aronsson, M. (2024). La chanson populaire et commerciale française traduite en suédois : caractéristiques des paroles cibles et stratégies de traduction. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 7(1), pp. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.121>

Submitted: 19 April 2024

Accepted: 24 September 2024

Published: 07 November 2024

COPYRIGHT:

© 2024 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

