

BREL ET LE PLAT PAYS

Les chansons de Jacques Brel traduites et interprétées en néerlandais



Thèse de master Vertalen Frans

Laurine Wisse (3083195)

Tuteur : Dr. K. Lavéant

Université d' Utrecht

2016/2017

Table des matières

Introduction	4
1. Analyse théorique	
1.1. La traduction des chansons	5
1.2. Peter Low: le principe 'Penthathlon'	5
1.2.1. La chantabilité	6
1.2.2. Le sens	8
1.2.3. Le naturel	9
1.2.4. Le rythme	9
1.2.5. La rime	10
1.2.6. Conclusion	11
1.3. Andrew B. Kelly: les 7 critères dans la traduction des chansons	12
1.3.1. Les sept critères de traduction des chansons	12
1.3.2. Respecter les rythmes	13
1.3.3. Trouver et respecter le sens	14
1.3.4. Respecter le style	15
1.3.5. Respecter la rime	15
1.3.6. Respecter le son	16
1.3.7. Respecter le choix des auditeurs visés	16
1.3.8. Respecter l'original	18
1.3.9. Conclusion	18
1.4. André Lefevere: les éléments TPT	19
1.5. Conclusion	20
2. Les chansons de Brel	21
2.1. La vie de Brel	21
2.2. Les thèmes de Brel	21
2.3. Le style de Brel	22
2.4. Les traductions néerlandaises de Brel	23
3. Les traductions des chansons de Brel	25
3.1. <i>Le plat pays</i>	25
3.1.1. La chantabilité	25
3.1.2. Le rythme et le son	26
3.1.3. Le sens	28

3.1.4. La rime	32
3.1.5. Le naturel	34
3.1.6. Bilan	35
3.2. <i>Amsterdam</i>	37
3.2.1. La chantabilité	37
3.2.2. Le rythme	38
3.2.3. Le son	41
3.2.4. La rime	43
3.2.5. Le sens	45
3.2.6. Le style	46
3.2.7. Les éléments TPT	49
3.2.8. Bilan	50
3.3. <i>Le moribond</i>	50
3.3.1. La chantabilité	51
3.3.2. Le rythme	51
3.3.3. La rime	52
3.3.4. Le sens, le naturel et le style	57
3.3.5. Bilan	59
3.4. <i>Vesoul</i>	60
3.4.1. La chantabilité et le rythme	60
3.4.2. La rime et le son	61
3.4.3. Le sens, le naturel et le style	63
3.4.4. Les éléments TPT	65
3.4.5. Bilan	66
Conclusion finale	67
Bibliographie	69
Annexes	70
1. <i>Le plat pays</i>	71
2. <i>Amsterdam</i>	72
3. <i>Le moribond</i>	74
4. <i>Vesoul</i>	76

Introduction

Ma toute première connaissance, assez tard à l'âge de 22 ans, avec une chanson de Jacques Brel a été bouleversante. La raison pour laquelle cette chanson m'a frappée tout de suite est double: les paroles 'ne me quitte pas' chantées d'une façon si intense touchaient mon cœur, le cœur d'une étudiante de français, touché ne pas moins intensément par ce garçon français qui, en entendant la chanson sur la radio, demandait au conducteur de la petite camionnette qui nous amenait dans les collines douces de la Dordogne : « est-ce que vous voulez monter le son s'il vous plaît ? ». Il le demandait pour moi, j'en étais sûre, moi qui devait le quitter pour rentrer en Hollande après un mois merveilleux passé ensemble. Une fois rentrée au plat pays, loin des collines de la Dordogne, je fis plus connaissance avec les chansons de Brel : *Le plat pays* dont la traduction néerlandaise par Ernst van Altena était si possible encore plus belle que sa version originale. C'était mon avis mais aussi celui de Jacques Brel, dit René Seghers dans son biographie 'définitive'¹. Selon lui, la traduction de van Altena, *Mijn vlakke land*, plut tant à Brel qu'il l'estimait supérieure à la version originale. En mai 1962 il chante et enregistre la traduction néerlandaise, aidé par van Altena qui l'aide avec la prononciation du néerlandais.

Que son appréciation pour les traductions de van Altena était grande paraît encore plus claire quand il transfère tous les droits de traduction, aussi ceux des futures traducteurs, à van Altena, qui n'a pas été le seul à avoir traduit les chansons de Brel en néerlandais. Ivo de Wijs, Lennart Nijgh et Willem Wilmink, et plus tard Peer Wittenbols et Rob Klinkenberg ont aussi traduit Brel. Ce qui me mène à la question centrale de cette mémoire : comment les chansons de Jacques Brel ont-elles été traduites en néerlandais ? Je me limiterai aux traductions qui ont été chantées, par Jacques Brel lui-même ou par d'autres interprètes. Quelles ont été leurs stratégies ? Pourquoi certaines traductions, comme c'est le cas pour *Mijn vlakke land* sont-elles devenues des chansons qui ne sont plus considérées comme des traductions mais comme des chansons 'en soi' ?

¹ René Seghers, *Jacques Brel, de definitieve biografie*, Utrecht/Antwerpen: Tirion, 2012

1. Analyse théorique

1.1. La traduction des chansons

Selon René Seghers, l'auteur de la 'biographie définitive' de Jacques Brel, la traduction du *Plat pays* par Ernst van Altena (*Mijn vlakke land*) peut être considérée comme une chanson qui n'est plus une traduction mais une chanson 'en soi'. Brel, après avoir rencontré Van Altena peu de temps avant la registration de son premier album néerlandophone en 1961, était si content de la traduction de ce jeune Néerlandais de *Ne me quitte pas* (*Laat me niet alleen*) qu'il lui donna l'autorisation totale de toutes les traductions de ses chansons. Ce qui a, jusqu'à nos jours, pour conséquence que d'autres interprètes -comme c'est le cas de Ivo de Wijs, Willem Wilmink et Lennart Nijgh par exemple- ne reçoivent pas de droits d'auteur de leurs traductions à eux. Toutes les royalties viennent sur le compte de Van Altena. Malgré le fait que la traduction de Van Altena est plutôt une adaptation, ou même une amélioration de la chanson de Brel, la question se pose : est-il possible de traduire des chansons ? Et si oui, comment ? Dans cette analyse théorique j'étudierai les théories les plus importantes sur la traduction des chansons. Je commencerai par le principe 'Pentathlon' de Peter Low, puis j'analyserai les sept critères dans la traduction des chansons de Andrew B. Kelly et pour finir je parlerai des éléments TPT de André Lefevere.

1.2. Peter Low: le principe 'Pentathlon'

Dans son article « Translating Poetic Songs »², Peter Low distingue cinq types de traduction des chansons. Ce qui détermine chaque catégorie est le but, la fonction de la traduction. C'est ce qui est appelé le *skopos* par Hans Vermeer, qui pose que le traducteur doit toujours être conscient de l'objectif du texte de cible. Premièrement ce but peut être

² Peter Low, 'Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies', *International Journal of Translation Studies*, 15-1, 2003. 91 –110

que l'artiste comprenne le texte de la chanson. Cela peut être le cas quand l'artiste ne connaît pas bien la langue de la chanson de source. En deuxième, une chanson peut être traduite pour un programme dans un théâtre ou un opéra, pour que le public puisse comprendre le texte chanté. Une troisième possibilité est qu'une traduction figure dans un livret de CD. La quatrième possibilité est que la traduction d'une chanson soit lue avant que la chanson soit chantée. Cela peut être fait par l'artiste lui-même ou par une autre personne. Dans ces quatre premiers types de traduction, la musique ne joue pas de rôle. Ce qui les distingue de la cinquième et la dernière possibilité de traduction. Cette traduction a pour but de fonctionner comme une chanson originale. La traduction doit être chantable afin que le public puisse avoir une impression du sens de la chanson. Comme le sujet de cette thèse est la traduction des chansons de Brel qui ont été chantées en néerlandais, je me limiterai à ce type de théorie de la traduction des chansons chantables. Ce type de traduction est analysé de plus près par Low dans son article « The Pentathlon Approach to Translating Songs »³.

Le principe 'Pentathlon', une combinaison des mots grecs 'penta' (cinq) et 'athlon' (compétition) de Peter Low doit son nom au concours olympique grec qui consistait en cinq disciplines. Dans son article Low explique que son principe de traduction des chansons consiste aussi en cinq disciplines, à savoir 'singability' (la chantabilité), 'sens' (le sens), 'naturalness' (le naturel), 'rythm' (le rythme) et 'rhyme' (le rime). Selon Low, quand on traduit une chanson, on a à voir avec tous ces cinq disciplines en même temps. Comme l'athlète dans la compétition grecque, le traducteur n'a pas besoin d'obtenir un score maximal dans chaque catégorie, c'est surtout le bilan qui compte. Il est donc permis de faire prévaloir une catégorie, estimée plus ou moins importante, sur une autre, si chaque catégorie reste représentée. Il est impossible pour autant de supprimer totalement une des cinq catégories, il faut un bilan 'étudié'.

1.2.1. La chantabilité

La traduction des chansons doit sa complexité au fait que le traducteur ne doit pas seulement transmettre le message original de la chanson le mieux possible, il doit aussi construire un texte qui est également chantable. Ce qui rend sa tâche encore plus

³ Peter Low, *The pentathlon approach to translating songs'* dans *Song and significance. Virtues and vices of vocal translation*. Dinda L. Gorfée (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005), 185-212

compliquée est que le texte doit être conforme à la mélodie déjà existante de la chanson source : « The making of singable translation is a very complex *skopos* because the target text must fit the pre-existing music ». ⁴ C'est pour cette raison que la traduction des chansons est une activité tout à fait différente de la traduction poétique : les messages verbaux et non-verbaux doivent être transmis simultanément. Le texte doit être performé, c'est-à-dire facilement chantable pour que le texte soit compréhensible immédiatement : « a singable song-translation requires 'performability'. It must function effectively as an oral text delivered at performance speed- whereas with a written text the reader has a chance to pause, reflect or even re-read »⁵ . Selon Low, ce focus sur la 'performabilité' signifie que le traducteur doit faire prévaloir la chantabilité du texte cible à la fidélité au texte source. Le critère de la chantabilité est le critère le plus important : « this criterion (...) must receive top ranking in this particular kind of translating. This is a logical result of thinking in terms of the TT's (target text, LW) specific purpose, its *skopos*»⁶ .

Ce critère 'le texte doit être chanté d'une manière convaincante et sincère', a pour conséquence que le traducteur doit choisir des mots qui sont faciles à chanter. Low pose que la récitation du texte peut aider à identifier où se trouvent les difficultés avec la diction. Une première difficulté est la séquence des consonnes dans un mot. Il donne l'exemple du mot anglais « strict » qui contient cinq consonnes, dont trois successives. Selon lui, si « strict » est le meilleur choix du point de vue sémantique, il vaut mieux choisir un mot comme « tight », qui ne contient que deux consonnes et une diphtongue, même s'il y a une perte sémantique.⁷ : « If the English word or phrase which gives the best semantic solution may be hard to sing — the word "strict", for example, which has five consonants to one vowel — then it is better to incur some semantic loss and use "tight", with two consonants and a nice singable diphthong ». ⁸

Il faut éviter aussi de placer des mots contenant des voyelles courtes sur des notes longues. Low donne l'exemple de l'article anglais "the". C'est que cet article, comme son équivalent français, n'est normalement pas accentué. Par conséquence, il peut être placé sur une note courte ou bien être remplacé par les démonstratifs "these" ou "those" qui ont des

⁴ Low, 185

⁵ Low, 192

⁶ ibidem

⁷ Low, 193

⁸ idem

voyelles longues. Contrairement aux articles, des pronoms démonstratifs peuvent être accentués. Une autre difficulté se pose quand certaines voyelles tombent sur des notes hautes ou très basses. Un autre aspect de la chantabilité est de placer des mots accentués sur un endroit qui est accentué par la musique. Le traducteur doit toujours essayer d'accentuer les mêmes mots dans la traduction, sinon « the sequential focus of the line will be altered and the musical highlighting will fall on a different word ». ⁹

1.2.2. Le sens

Quant au deuxième critère, le sens, Low estime encore que la traduction d'une chanson est très différente de la traduction d'un texte informatif. Dans la traduction des textes informatifs, la précision sémantique, ou le critère du sens, est prédominante: le message du texte source doit être transféré au texte cible d'une manière aussi fidèle que possible. Dans la traduction d'une chanson, le critère du sens est important aussi, mais le traducteur doit tenir compte des quatre autres critères du pentathlon, à savoir la chantabilité, le rythme, la rime, et la naturalité. Traduire une chanson d'une manière sémantiquement stricte mènera à une traduction qui est à peine chantable. Traduire une chanson demande une plus grande flexibilité du traducteur, le sens doit être transmis d'une manière moins stricte : « our definition of acceptable accuracy can be wider here than in other translating »¹⁰. Ainsi, un mot peut être remplacé par un synonyme, un homonyme ou un hyperonyme, une métaphore par une autre métaphore. C'est que, dans la traduction des chansons, le nombre des syllabes compte, contrairement à la traduction d'autres genres : « In a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises just as naturally »¹¹. Oui, le traducteur doit essayer d'être fidèle à l'auteur du texte source, mais il doit être fidèle en même temps au compositeur (le rythme), au chanteur (la chantabilité) et à l'auditoire (le naturel) : « All true song-translators acknowledge a duty towards the author of the ST (source text). They must balance this against other duties which may conflict (to the singer, the composer, and the audience). » ¹²

⁹ ibidem

¹⁰ Low, 194

¹¹ ibidem

¹² Low, 195

1.2.3. Le naturel

Le troisième critère, le naturel, vise surtout l'auditoire. Celui-ci doit premièrement comprendre le texte chanté, et, deuxièmement avoir l'impression que la chanson est une chanson originale et non pas une traduction. Le texte doit être écrit dans un langage naturel afin que l'auditeur puisse comprendre, à la première écoute, la chanson : « a song-text must communicate effectively on first encounter. This places a premium on naturalness of language, because unnaturalness demands from the audience additional and superfluous processing effort. The TT (target text, LW) is not worth making unless it can be understood while the song is sung». ¹³ Low affirme que le critère du naturel nécessite une réflexion profonde sur l'ordre des mots et sur le registre. Selon Low, beaucoup de traductions de chansons existantes sont très artificielles par le fait que les traducteurs n'ont pas pris en compte le naturel du texte source ainsi que celui du texte cible. Pour eux, le seul critère semble avoir été celui du sens : « These manifest a kind of translationese (une traduction trop littérale ou grammaticalement incorrecte, LW) which results from failure to assess the naturalness of both ST and TT, allied perhaps with insistence that semantic accuracy is the sole goal». ¹⁴ Low donne l'exemple des adjectifs qui sont placés incorrectement (après les substantifs, ce qui est grammaticalement incorrect en anglais) ou l'emploi des archaïsmes, même si ceux-ci sont absents dans le texte source. Low ne dit pas que le traducteur doit éviter coûte que coûte un langage artificiel, mais c'est un des cinq critères auquel une bonne traduction doit répondre.

1.2.4. Le rythme

Comme nous l'avons dit dans le paragraphe sur la chantabilité, l'un des éléments qui compliquent la traduction des chansons est le devoir de conformer le texte à une mélodie déjà existante. Le traducteur doit s'efforcer de maintenir le rythme en considérant le nombre des syllabes de la chanson originelle. En ce qui concerne le critère du rythme, Low est d'avis que, tout comme pour les autres critères, le traducteur peut se permettre une certaine flexibilité. C'est ce que font en effet les auteurs des chansons aussi quand ils varient

¹³ Low, 195-196

¹⁴ Low, ibidem

plus ou moins les couplets ou les refrains. Ajouter ou supprimer une syllabe ou un mot n'est donc pas un péché capital. Low est beaucoup moins strict qu'Eugène Nida qui stipule qu'il faut maintenir exactement le nombre de syllabes¹⁵. Low dit pourtant qu'on ne peut pas ajouter ou supprimer une syllabe à n'importe quelle place : la place la plus appropriée pour ajouter une syllabe est sur un mélisme (un groupe de notes sur une seule syllabe), et si on doit supprimer une syllabe, il vaut mieux le faire sur une note répétée. Ces méthodes changent le rythme sans pour autant porter atteinte à la mélodie. Il arrive que le texte du texte cible contienne plus de syllabes que le texte source ou l'inverse. Dans ce cas, il y a trois possibilités : « The translator then has to choose between adding a new word or phrase, repeating a word or phrase, or dropping notes from the music. The best option is usually the first ». ¹⁶ Pour Low, le nombre de syllabes en tant que tel est moins important que l'accentuation des syllabes. Le traducteur doit toujours essayer de placer des syllabes accentuées sur des notes accentuées. Ainsi, le e muet ne doit pas tomber sur une note accentuée. Un dernier élément qui doit être pris en considération est la pause dans la musique. Cette pause ne peut jamais se produire au milieu d'un mot.

1.2.5. La rime

Le dernier critère du principe pentathlon est la rime. Dans la plupart des chansons la rime joue un rôle important. Selon Low, très souvent, les traducteurs maintiennent la rime du texte source d'une manière trop stricte ce qui amène à des traductions à peine chantables et artificielles. Pour eux, le critère de la rime prévaut sur les critères de la chantabilité et du naturel. Low plaide de nouveau pour la flexibilité : si la perte n'est pas considérable, il est même tolérable de supprimer entièrement la rime. Cependant, il vaut mieux garder une certaine quantité de rime, à condition que cela n'aille pas au détriment d'autres critères comme le sens : « the rhymes won't have to be as perfect or numerous as in the ST, and the original rhyme-scheme need not be observed. I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning). »

¹⁵ Eugene A. Nida. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill, 1964. 177

¹⁶ Low, 197

Une possibilité est donc de changer le schéma des rimes. Low donne l'exemple d'un quatrain en rime, qui connaît souvent le schéma abab. Le traducteur peut le changer en aabb ou même abcb or abcc. Selon Low, la rime la plus importante est celle de la dernière phrase. Surtout si les phrases sont courtes (une rime après six syllabes). Plus les phrases sont courtes, plus déterminantes sont les rimes. De plus, la rime ne doit pas être parfaite. Le traducteur peut utiliser la rime 'pauvre' ou allitération ou l'assonance. Une rime imparfaite est préférable à une perte sémantique considérable ou des clichés comme "love-turtledove-stars above."¹⁷ »

1.2.6. Conclusion

Après avoir analysé le Pentathlon principe avec ses cinq critères (chantabilité, sens, naturel, rythme et rime) on peut conclure que la question du *skopos*, la fonction qu'une chanson traduite doit avoir, est primordiale. Dès qu'on a fixé le *skopos*, on a à voir avec les cinq critères. Aucun de ces critères n'est 'sacro-saint', il faut toujours chercher un bilan équilibré entre les cinq critères. Cela demande une grande flexibilité et inventivité du traducteur. Tout comme le pentathlon sportif, ce n'est pas le score par élément qui compte, mais le score total.

¹⁷ Low, 199

1.3. Andrew B. Kelly: les 7 critères dans la traduction des chansons

Dans son article, Low cite à plusieurs reprises Andrew Kelly. Dans cette partie, j'analyserai la théorie de traduction de Kelly, qui a traduit une trentaine de chansons de Georges Brassens et qui a établi une théorie intéressante sur la traduction des chansons. Je comparerai les sept critères de Kelly avec les cinq de Low.

1.3.1. Les sept critères de traduction des chansons

Comme Low, Kelly pose que le traducteur d'une chanson doit tenir compte de plusieurs éléments. Sa méthode consiste en sept critères, et le *skopos* est de respecter ces sept critères afin de réaliser une chanson chantable :

- 1) Respect the rhythms (respecter les rythmes)
- 2) Find and respect the meaning (trouver et respecter le sens)
- 3) Respect the style (respecter le style)
- 4) Respect the rhymes (respecter les rimes)
- 5) Respecter the sound (respecter le son)
- 6) Respect your choice of intended listeners (respecter l'audience)
- 7) Respect the original (respecter l'original)

Low: « All these things are undoubtedly desirable. This list shows Kelly's awareness of the communicative complexity of a real song performance —he can see that this complexity imposes on a translator a set of varied and competing duties. »¹⁸ Comme Low, Kelly estime que chaque élément doit être respecté le plus que possible, sans pour autant traiter un élément trop stricte, le traducteur doit être flexible. Dans ce paragraphe on regardera les sept critères de plus près qu'il a décrit dans son article « Translating French Song as a Language Learning Activity. »¹⁹. Comme le titre de l'article suggère, il l'a écrit pour des étudiants comme méthode pour traduire une chanson. Selon Kelly :

¹⁸ Low, 189

¹⁹ Andrew B. Kelly, 'Translating French Song as a Language Learning Activity', *British Journal of Language Teaching*, 25-1, 1982. 25-34

*Translation is a traditional language learning activity. Poetry is harder to translate than prose for reasons involving meaning, rhythms and sound; and a poetical song is even harder since the music states the rhythms more precisely, and the sound and sense must be pleasing when sung.*²⁰

1.3.2. Respecter les rythmes

Ce critère correspond au quatrième critère de Low. Pour Kelly le rythme d'une chanson est fondamental : « To understand rhythms requires the mental effort of temporarily suppressing the whole in order to evaluate a part : one isolates, studies and notes them much as one attempts to isolate the use of line in observing a painting »²¹. Le rythme est donc important pour comprendre l'essentiel d'une chanson et Kelly est d'avis que -et il partage cette opinion avec Low- ce critère ne doit pas être appliqué servilement : « There is no need for slavish observation of original rhythms, simply respect with minimum departure within musical limits for reasons that are clear, such as better meaning, sound, naturalness of expression, accommodation of rhyme, etc. »²² Kelly pose qu'il faut écouter répétitivement une chanson afin de comprendre les rythmes. Ensuite, il conseille de reproduire ces rythmes sur papier pour chaque vers ou chaque ligne si les vers varient. Il utilise le symbole / pour les notes accentuées, le symbole / pour les notes accentuées longues, le symbole ~ pour les notes non accentuées et le symbole ^ pour les notes semi-accentuées. Pour marquer les pauses il utilise une ligne verticale. Ce qui donne pour les deux premières lignes de la chanson *Une jolie fleur* de Georges Brassens la transcription suivante:

Jamais sur terre il n'y	eut d'amoureux
/ ~ ~ ^ ~ ~	/ ~ ~ ^
Plus aveugle que moi dans	tous les â-âges
/ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~	<u> / </u> ~ / ~ ~

²⁰ Kelly, 25

²¹ Kelly, 25-26

²² ibidem

Tout comme Low, il résolut les problèmes rythmiques d'un manque de syllabes en ajoutant des petits mots non-accentués comme 'yes' ou 'just' et 'so'. Si on a trop de syllabes il y a la possibilité de supprimer un e muet, comme dans 'aveugle'. Ce mot peut être prononcé avec deux ou trois syllabes.

1.3.3. Trouver et respecter le sens

Ce deuxième critère correspond à celui de Low, mais pour Kelly trouver le sens n'est pas toujours évident. C'est parce qu'une chanson, tout comme un poème est « evocative, arousing emotions and understanding that tend to be individual according to people's knowledge and reactions to words and ideas. 'Meaning' is thus an imprecise term because poetry means what each person takes it to mean »²³. Pour trouver le sens d'une chanson, Kelly plaide pour l'utilisation 'intelligente' d'un dictionnaire, même pour les mots dont on croit connaître le sens. Il donne l'exemple du mot anglais 'and'. Tout le monde sait que son équivalent français est 'et', mais pas qu'il y a pas moins de dix possibilités de traduire ce mot. Une autre difficulté peut être la référence à des expressions idiomatiques ou littéraires. Il donne l'exemple de quelques lignes de la chanson *Mourir pour des idées* de Brassens :

*Quand on les voit venir, avec leur gros drapeau
Le sage, en hésitant, tourne autour du tombeau*

Selon Kelly, deux expressions idiomatiques sont évoquées (et parodiées) ici : 'je te vois venir avec tes gros sabots', une expression utilisée pour parler de quelqu'un qui n'est pas très discret et 'tourner autour du pot', une expression pour dire qu'on hésite à dire les choses. Trouver et respecter (transmettre) le sens souvent multiple « requires long exposure to a foreign language to pick up this kind of reference »²⁴. Une autre difficulté peut être que les expressions équivalentes ne contiennent pas la même quantité de syllabes. L'anglais a souvent besoin de moins de syllabes que le français. Selon Kelly, cette caractéristique de l'anglais aide le traducteur qui peut ajouter des mots, ce qui est une possibilité d'ajouter des

²³ Kelly, 27

²⁴ Kelly, 28

mots qui riment, surtout à la fin des phrases. Il donne l'exemple de la chanson *Les copains d'abord* de Brassens :

*Il naviguait en pèr'peinard
Sur la grand-mare des canards*

Traduit par Kelly en:

*Our raft sailed gently in the breeze
Round the big duck-pond, past the trees*

Les additions 'in the breeze' et 'past the trees' ne sont pas nécessaires, mais elles correspondent à l'ambiance évoquée par Brassens. Et de plus, elles riment.

1.3.4. Respecter le style

Le troisième critère n'est pas mentionné par Low. Pour Kelly, le style d'une chanson de Brassens est individuel. Selon lui, chaque traducteur doit définir le style d'une chanson en le comparant à celui d'autres chansons. Ensuite, le traducteur doit trouver un style qu'il considère comme équivalent : « the style is individual and is to be appreciated (in the sense of assessed) by each translator forming his own views about it in relation to other styles (...), as an aid to establishing what the translator considers a similar level of literary style. »²⁵ Selon Kelly « it requires a wide choice of words, sometimes unusual but never intentionally obscure; careful attention to the order of words and thoughts(...). »²⁶ Pour le critère du style il faut, tout comme le critère du sens, une attention soigneuse pour les détails.

1.3.5. Respecter la rime

Pour Kelly comme pour Low, la rime est un aspect important. Par conséquence, il peut arriver que le critère de la rime prévale sur un autre critère, le rythme par exemple :

²⁵ ibidem

²⁶ ibidem

« Rhyme sometimes takes priority over rhythm just like meaning »²⁷. Ainsi, le traducteur qui a trouvé une belle solution qui permet de maintenir la rime ainsi que le sens, pourra changer le rythme en ajoutant « one or two weak syllables (...) provided the general pattern is not changed ».²⁸ C'est surtout justifiable quand la rime se trouve sur une place proéminente dans la chanson, dans le refrain par exemple ou à la fin d'un vers.

Kelly partage également l'idée de Low que la rime demande beaucoup de flexibilité du traducteur. Il existe un grand nombre de possibilités de rimes : de la rime pleine, la rime approximative et l'assonance jusqu'à la rime sur les avant-dernières syllabes.

1.3.6. Respecter le son

Un autre critère qui ne fait pas partie du pentathlon de Low est le critère du son. Comme ce critère fait partie de la chanson tout comme le sens ou le rythme, le traducteur doit s'efforcer de maintenir le plus possible le son, c'est-à-dire d'utiliser les mêmes consonnes ou voyelles sur ou près de la même note: « I feel one should consciously try to seek this effect within reason because the sound is part of poetry as well as meaning and rhythm »²⁹. Selon lui, c'est souvent possible. Il donne l'exemple d'une strophe de la chanson *Le vingt-deux septembre* de Brassens:

Le deuil de chaque feuille

The deep grief of each leaf

où dans les mots *deuil-feuille* et *grief-leaf* les mêmes sons sont répétés à la même place. Le traducteur a ajouté la syllabe (non-accentué) du mot 'deep', à mon avis pour faire revenir le 'd' de 'deuil' et aussi pour respecter le nombre de six syllabes (le e muet de 'chaque' se prononce ici).

1.3.7. Respecter le choix des auditeurs visés

Ce critère vise surtout les auditeurs, et particulièrement leur milieu culturel. Il arrive que des éléments culturels du texte source ne soient pas connus chez les auditeurs du texte cible. Kelly donne l'exemple de la chanson *Les copains d'abord* de Brassens où il fait

²⁷ Kelly, 30

²⁸ ibidem

²⁹ Kelly, 31

référence à des noms géographiques (Le Bois de Clamart), des noms des philosophes (Montaigne et la Boétie) et d'autres références culturelles (le Radeau de Méduse, les poèmes de Prévert). Dans ce cas, Kelly propose l'adaptation :

In such cases adaptation is appropriate. Poetry and song should be universal and to be understood their reference to people, places and events should accord with what their audience can reasonably be expected to know or learn. Cultural references can be replaced by parallel ones in English³⁰.

La traduction des phrases suivantes est une illustration de cette adaptation:

Non ce n'était pas le radeau

De La Méduse ce bateau

Our boat was not a royal barge

For Cleopatra or King George

ou:

C'étaient pas des amis choisis

par Montaigne et La Boétie

Sur le ventre ils se tapaient fort

les copains d'abord

We were not friends in poetry-books

Sometimes we slung a few right hooks

None of our punches hurt at all

Buddies first of all

Ici, on voit que les éléments culturels ont été remplacés par des termes neutres. Ainsi, le radeau de la Méduse, titre d'une peinture fameuse se trouvant au Louvre, est remplacé par la barque de Cléopâtre ou du roi Georges. Et les auteurs renommés de la Renaissance Montaigne et La Boétie sont devenus des 'friends in poetrybooks'. Selon Kelly, il existe aussi

³⁰ Kelly, 32

des différences dans les conventions concernant le langage vulgaire : « a normal public would scarcely be amused by four-letter Anglo-Saxon equivalents of 'baiser' ou 'emmerder' : in English we prefer not to mention (or only refer indirectly to) thing about which French speech can be rather direct(...) ». Dans ce cas-là il propose «to tone down such words and subjects feeling they shock rather than entertain when too clearly stated »³¹. Ainsi, dans la chanson 95%, il traduit le mot vulgaire 'baiser' par le terme neutre 'making love':

Quatre-vingt-quinze fois sur cent

La femme s'emmerde en baisant

Nine-and-a-half times out of ten

Making love, she's not turned on

1.3.8. Respecter l'original

Le dernier critère mentionné par Kelly est un critère qui peut être considéré comme le total des critères analysés ci-dessus. C'est un appel à respecter le texte original et un avertissement de ne pas vouloir améliorer celui-ci. Il faut essayer de respecter les rythmes, les mots, les sens, les sons et le style.

1.3.9. Conclusion

Pour conclure, on pourrait dire que traduire une chanson est encore beaucoup plus compliqué qu'on ne pensait. Tenir compte consciencieusement des sept critères demande beaucoup d'attention et de temps. Kelly parle de son expérience avec la traduction des chansons de Brassens : « I found it took seven days of fairly concentrates fulltime effort for one song (...) Normally I made five to seven drafts and felt I had to return to the song with a fresh mind at least six times³² ». Il espère que « the difficulty can be simplified for students (...) indicating a methodical and analytical approach, and that my experience may contribute to the latter. Two thing make the exercise possible: method and (...) respect. »³³

³¹ Kelly, 33

³² Kelly, 34

³³ ibidem

1.4. André Lefevere : les éléments TPT

Dans son livre *Translating poetry; seven strategies and a blueprint*³⁴ André Lefevere parle des sept stratégies traditionnelles de traduction à savoir *Phonemic Translation* (la traduction phonémique), *Literal Translation* (la traduction littérale), *Metrical Translation* (la traduction métrique), *Poetry into Prose* (la traduction en prose), *Rhymed Translation* (la traduction en rime), *Blank Verse Translation* (la traduction en vers blancs) et *Interpretation Approach* (la traduction interprétative). Selon Lefevere, ces stratégies ne sont pas suffisantes pour traduire de la poésie. Il est donc du même avis que Low et Kelly qu'il faut toujours rendre compte de plusieurs aspects (cinq pour Low et sept pour Kelly), au lieu de se concentrer sur un seul aspect d'un poème. Lefevere : « The reason why most translations, versions and imitations are unsatisfactory renderings of the source text is simply this : they all concentrate exclusively on one aspect of that source text only, rather than on its totality ».³⁵ Un aspect avancé par Lefevere, qui n'est pas traité par Low et seulement brièvement par Kelly dans son critère 'Respecter le choix des auditeurs visés', est l'aspect des éléments TPT (Time, Place, Tradition) : les éléments contextuels, culturels et intertextuels d'une chanson. Lefevere propose trois stratégies pour traduire ces éléments TPT.

La première stratégie, qui n'a pas sa préférence, est d'ignorer totalement les éléments TPT, ce qui peut être réalisé de deux manières différentes : soit on maintient l'élément, sans le traduire ou de l'expliquer, soit on le supprime. La deuxième stratégie consiste en la préservation des éléments TPT par une explication (qui prolonge le texte) ou par l'insertion d'une note en bas de la page. Lefevere dit que cette stratégie ne peut pas être appliquée à la traduction des chansons où il n'y a pas de place pour prolonger le texte ni pour des notes en bas de la page. La dernière stratégie, la meilleure selon Lefevere, est de réinterpréter l'élément TPT en remplaçant des éléments TPT du texte source par des éléments TPT équivalents et connus par le public du texte cible. Certes, il y a une perte de couleur locale, mais le texte est maintenant compréhensible par le public du texte cible. C'est ce qui est l'objectif (le *skopos*) de la traduction : « The translator's task is ended when, and only when, the source text has been made accessible to a new audience ».³⁶

³⁴ André Lefevere 'Translating poetry; seven strategies and a blueprint' Assen/Amsterdam : Van Gorcum, 1975

³⁵ Lefevere, 99

³⁶ ibidem

1.5. Conclusion

Après avoir traité les stratégies différentes concernant la traduction des chansons de respectivement Low avec son principe pentathlon, de Kelly avec ses sept critères et de Lefevre avec ses éléments TPT, on peut conclure qu'il est primordial de tenir compte de tous les aspects de la chanson. Ces aspects sont d'abord ceux du principe pentathlon de Low: la chantabilité, le sens, le naturel, le rythme et la rime, ensuite l'aspect du public visé et du style de Kelly et pour finir l'aspect des éléments TPT de Lefevre. Dans notre analyse des traductions existantes des chansons de Brel, on se servira de cet ensemble de stratégies.

2. Les chansons de Brel

2.1. La vie de Brel

Jacques Brel, né à Bruxelles le 8 avril 1929 dans une famille d'origine néerlandaise qui parlait seulement le français, est considéré comme un des plus grands chanteurs-auteurs-interprètes qui ait jamais vécu. Ses chansons ont été traduites en diverses langues et des stars comme Frank Sinatra, Marlene Dietrich et David Bowie, ainsi que Liesbeth List aux Pays-Bas, ont chanté ses chansons. En 1952, il commence à écrire et à interpréter des chansons. Cette année-là, il quitte la Belgique pour Paris où sort, en 1954, son premier album. En 1955, Brel rencontre Georges Pasquier dit « Jojo », qui deviendra son ami intime et son accompagnateur musical. Une autre rencontre qui a été importante pour le succès de Brel est celle de François Rauber, un jeune pianiste qui devient son orchestrateur et lui conseille d'abandonner la guitare. En 1956, avec sa chanson *Quand on n'a que l'amour* sa réputation de chanteur est établie définitivement. Dès lors, le succès ne cesse de croître. Jusqu'en 1967, Brel enchaîne albums et tournées à un rythme infernal, jouant parfois plusieurs fois par jour, jusqu'à plus de 300 concerts par an. Le 16 mai 1967, au sommet de sa gloire, il fait son dernier spectacle à Roubaix en France. Il n'a que 38 ans.

A partir de cette année, Brel se consacre au cinéma, comme acteur (*Les Risques du métier*) et même comme réalisateur : *Franz* en 1971, et *Le Far West* en 1973 qui est un échec. Il joue aussi le rôle principal dans une comédie musicale (*L'Homme de la Mancha*). En 1974, il apprend qu'il a un cancer du poumon. Il abandonne le spectacle et part à bord d'un voilier avant de se retirer aux îles Marquises. À partir de juillet 1978, Brel rentre en France où il meurt le 9 octobre 1978 à l'âge de 49 ans. Il repose au cimetière d'Atuona, aux îles Marquises, non loin de la tombe de Paul Gauguin.

2.2. Les thèmes de Brel

Dans son mémoire *Les aspects rhétoriques dans les chansons de Jacques Brel*³⁷, Katri Kivela répartit les grands thèmes de l'œuvre de Brel en deux groupes principaux, à savoir les thèmes universels de la chanson, comme l'amour (*Ne me quitte pas, Marieke*), la guerre, la

³⁷ Katri Kivelä, *Aspects rhétoriques dans les chansons de Jacques Brel*. Masterscriptie Romaanse Talen, Universiteit van Jyväskylä, Zweden. 2002

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13738/kakivel.pdf>

religion et la critique de la société (*Les bourgeois*) et d'autre part des thèmes qui sont caractéristiques pour Brel. D'après Kivela, chez Brel, le thème universel de l'amour, est « caractérisé par une dichotomie nette. L'amour brélien comprend d'une part la louange idéaliste de l'amour et d'autre part une attitude très négative envers l'amour et les femmes. Pour Brel, l'amour est un sentiment difficile à trouver et surtout très difficile à faire durer longtemps »³⁸.

Un des thèmes qui est caractéristique pour Brel est la tendresse, « la seule valeur sûre sur le marché des sentiments »³⁹. D'après Brel : « l'amour est une expression de la passion. La tendresse, c'est autre chose. C'est un état de fait. Je crois que ce que j'appelle amour dans mes chansons est en réalité de la tendresse ».⁴⁰ Un autre thème brélien est selon Kivela ses origines belges, son enfance ou l'idéalisation de cette enfance, appelé par lui le 'Far West'. « Il chercha toute sa vie la route de ce paradis perdu ». « D'une part, il critique son pays natal ou plutôt certains groupes de gens de ce pays (...), d'autre part il adore son pays ».⁴¹ A ces grands thèmes bréliens mentionnés par Kivela, je voudrais ajouter ceux de l'amitié virile (*Jojo*) et de la mort (*Le moribond*).

2.3. Le style de Brel

Le style de Brel se caractérise d'après Kivela par « une poésie forte et impressionnante », « un vocabulaire simple et les expressions de la langue de tous les jours »⁴². Un aspect important des chansons de Brel était sa façon d'exprimer le texte à l'aide de son corps. Il ne chantait pas seulement, il jouait aussi les textes. Il était chanteur et acteur en même temps. C'est ce qui dit Peer Wittebols, qui a traduit des chansons de Brel pour le spectacle *Brel, de zoete oorlog* (2004) et *Brel 2* (2006), réalisé par l'acteur néerlandais Jeroen Willems :

Eigenlijk zijn het vooral toneelteksten van Brel. Hij voert personages op, karakters, zoals de minnaar in Madeleine, [...] de stervende (Le Moribond), de twee wanhopige geliefden in Schiphol (Orly), de dronken zeelui uit Amsterdam (Le port d'Amsterdam) en de

³⁸ Kivela, 12

³⁹ Cité dans Kivela, 12

⁴⁰ ibidem

⁴¹ Kivela, 13

⁴² Kivela, 5

dronkeman (L'ivrogne). Zijn teksten zijn een schreeuw van dronkenschap, een noodkreet van liefde of doodsangst.

Jeroen Willems affirme ainsi: «Brel nam voor elk lied een andere rol aan. Dat verraadde de toneelspeler in hem ». ⁴³ Et Ernst van Altena, qui a traduit plus de soixante chansons de Brel, partage cet avis en disant que Brel était plutôt « performer » que « tekstdichter » ⁴⁴. Selon lui, pour Brel la chanson était « een groot theateraal expressiemiddel (...) van persoonlijke poëzie, inventieve (...) en dramatische uitdrukkingkracht. » ⁴⁵. Van Altena ajoute: « Zeer karakteristiek zijn ook de 'gezongen eenakters', kleine theaterjuweeltjes die Brel ook werkelijk uitspeelde als een zingend auteur: 'Dat soort volk', 'Jef' ». ⁴⁶

2.4. Les traductions néerlandaises des chansons de Brel

Beaucoup de chansons de Brel ont été traduites en néerlandais. Pour les chansons que j'analyserai, je me suis limitée aux traductions qui ont aussi été interprétées, soit par Brel lui-même, soit par des chanteurs néerlandais. Van Altena, qui a traduit aussi des chansons d'entre autres Georges Brassens, Barbara, Jean Ferrat et Charles Aznavour, a traduit la plus grande quantité de chansons de Brel (une soixantaine). C'est sa traduction du *Plat pays* et de *Ne me quitte pas* que Brel chantait en néerlandais. Van Altena affirme d'ailleurs que, même s'il ne parlait pas le néerlandais, la connaissance passive de Brel de la langue néerlandaise était suffisante pour la comprendre. Selon lui, ses interprétations néerlandaises connaissaient la même persuasion que les françaises. Les phrases néerlandaises dans *Marieke* étaient de sa main, et il faut une certaine connaissance de la langue néerlandaise pour pouvoir écrire des phrases comme « zonder liefde, warme liefde, waait de wind de stomme wind, weent de zee en schuurt het zand over mijn land, mijn platte land, mijn Vlaanderenland. » ⁴⁷

Il y a beaucoup de chanteurs néerlandais qui ont chanté les chansons de Brel dans une traduction de Van Altena. Surtout Liesbeth List a eu beaucoup de succès avec ses

⁴³ Freriks, Kester. 'Een rauwere Brel'. NRC, 10 februari 2006.

⁴⁴ René Seghers, *Jacques Brel, de definitieve biografie*, 141

⁴⁵ Brel, Jacques, red. Reijt, Vic van de. 'Jacques Brel. Mijn vlakke land. Le plat pays'. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 2005

⁴⁶ Reijt, van de, 10

⁴⁷ Reijt, van de, 11

interprétations des chansons de Brel. En 1972, elle reçoit un disque d'or (pour 25.000 d'exemplaires vendus) pour son album *Liesbeth List zingt Jacques Brel*. D'autres traductions viennent de Ivo de Wijs : *Dat soort Volk* (Ces gens-là), *Delfzijl* (Vesoul) chantées par Paul de Leeuw (1993) ainsi que de Lennaert Nijgh, connu surtout pour ses textes de chansons de Boudewijn de Groot : *Liefde van Later* (La chanson des vieux amants), chantée par Freek de Jonge et Herman van Veen dans les années 70. Plus récemment, il y a les traductions d'une vingtaine de chanson de Brel par Peer Wittenbols et Rob Klinkenberg, interprétées par l'acteur Jeroen Willems et écrites dans le cadre du spectacle *Brel de zoete oorlog* (2005), suivi par *Brel 2* (2006) et celles de la chanteuse Wende Sniijders, parues sur son premier album *Quand tu dors*, sorti en 2004.

Pour mon corpus, j'ai choisi premièrement la traduction du *Plat pays* par Ernst van Altena. Non pas seulement parce que j'aime beaucoup cette chanson, en français comme en sa traduction néerlandaise, c'est aussi que cette traduction a tellement plu Brel qu'il l'a chantée lui-même.⁴⁸ Je comparerai la traduction de Van Altena avec celle du chanteur flamand Will Ferdy, qui l'a interprétée lui-même sur son album *Will Ferdy zingt Jacques Brel* (1975). Une autre chanson traduite par Van Altena que j'étudierai est *Dans le port d'Amsterdam* (Havenstad Amsterdam). Je comparerai sa traduction avec celle de Peer Wittenbols (*Amsterdam*). Je trouve cette comparaison intéressante à cause du décalage de temps entre ces deux traductions, respectivement les années 60 et 2005. C'est le même cas pour la chanson *Le Moribond*, traduit par Van Altena (*Het sterfbedlied*) et par Rob Klinkenberg (*De stervende*). Finalement, j'analyserai la chanson *Vesoul*, chantée par Wende Sniijders dans une traduction de Ivo de Wijs (*Delfzijl*) et par Jeroen Willems dans une traduction de Peer Wittenbols (*Leerdam*). Cette traduction est surtout intéressante, à mon avis, à cause de la traduction des éléments TPT. J'analyserai les traductions à l'aide des critères de chantabilité, sens, naturel rythme, rime (Low), style (Kelly) et les éléments TPT (Lefevere).

⁴⁸ Seghers, 155

3. Les traductions des chansons de Brel

3.1. *Le plat pays*

La chanson *Le plat pays* (annexe 1) paraît en 1962. Quelques mois plus tard Brel enregistre la version néerlandophone de cette chanson réalisée par Ernst van Altena. C'est ce dernier qui l'aide à prononcer les mots néerlandais. Je comparerai la version de Van Altena avec la traduction de Will Ferdy, le chanteur flamand qui a traduit quelques chansons de Brel, dont *On n'oublie rien (Men vergeet niets)*. Sa version du *Plat pays* n'a pas été enregistrée par Brel mais Ferdy l'a enregistrée sur son album *Will Ferdy zingt Jacques Brel*.

3.1.1. La chantabilité

Takken pose dans son article dans le *NRC 'Dân wvwecht mijn lând'*⁴⁹ que pour Van Altena les critères de la chantabilité, du rythme, du son et de la rime prévalaient au critère du sens: « Van Altena (stelt) muzikaliteit, metrum en klank boven inhoud: al zijn vertalingen kunnen moeiteloos worden gezongen, het zijn muzikaal golvende woordreeksen, gestut door flink wat toegevoegd binnenrijm en klankrijm. » Je suis d'ailleurs d'avis que le fait que Brel, qui ne parlait pas le néerlandais, a chanté lui-même la traduction de Van Altena, peut être considéré comme la meilleure preuve que ce dernier a réussi à faire une traduction chantable. Cela n'est pas évident, ce que montre par exemple la traduction en néerlandais par Willy Ferdy, qui a traduit la chanson *On n'oublie rien (Men vergeet niets)*. Cette traduction a été interprétée par Brel avant qu'il fasse connaissance avec Van Altena. Mais apparemment, pour Brel, la traduction de Ferdy n'était pas chantable du tout. Seghers note: « De vertaling strijkt (...) tegen de muziek in. Brel kan ook slecht met de taal uit de voeten en je hoort hem woorden soms recht van het papier spellen ». ⁵⁰ Le fait que cette traduction n'a pas connu de succès soutient l'idée que le critère de la chantabilité est essentiel. Par contre, l'interprétation de la traduction du *Plat Pays* de Van Altena par Brel est un succès immédiat. Beaucoup d'autres artistes ont suivi, dont la Néerlandaise Liesbeth List est la plus connue. En entendant ces artistes chanter la version de Van Altena, il est très clair que cette version

⁴⁹ Wilfred Takken, 'Dân wvwecht mijn lând', NRC, 9 september 2005

⁵⁰ Seghers, 138

peut être qualifiée comme très réussie quand il s'agit de la chantabilité. On n'a pas du tout l'impression que la version de Van Altena est une traduction.

3.1.2. Le rythme et le son

Seghers dit dans sa biographie que Brel écrivait ses textes principalement sur la musique et pas l'inverse. Ses accompagnateurs musicaux Rauber et Joannest affirment dans le documentaire *La vie en mille temps* qu'ils n'ont jamais vu Brel écrire une chanson avant d'avoir déjà une idée de la mélodie en tête⁵¹. Cela a pour conséquence que ces critères doivent être estimés essentiels aussi par le traducteur. Pour Brel, il y avait avant tout la musique (le rythme) et le son. Le sens y était subordonné. Van Altena souligne cette importance du critère du son. A ce propos, il dit:

*In artistiek opzicht was het een groot plezier met hem (Brel, LW) samen te werken. Hij was geen woordfetisjist, verschuivingen van accenten die in een vertaling nu eenmaal kunnen (en vaak zelfs moeten) optreden, accepteerde hij gemakkelijk, zolang ze maar in dienst stonden van de werkelijke inhoud en de klank. Want vooral ook in klanktechnisch opzicht zijn z'n verzen virtuoos en op dat punt eist hij veel van zichzelf en z'n vertaler.*⁵²

En entendant les versions de Van Altena (VA) et de Ferdy (F), on peut dire que le rythme correspond en grande partie avec celui de la version originale. De temps en temps les deux traducteurs ajoutent ou suppriment des syllabes non-accentuées (ou semi-accentuées) pour résoudre les problèmes que posent le manque ou le trop-plein de syllabes. Je donnerai une analyse des deux premières phrases en tant qu'exemple. La première phrase :

Avec la mer du Nord	pour dernier terrain vague
~ / ~ ~ ~ /	~ ~ ~ ~ ~ /
(6 syllabes)	(6 syllabes)

⁵¹ Seghers, 114

⁵² Reijt, van de, 11

VA	<i>Wanneer de Noordzee</i> ~ / ~ ⊥ ~	<i>koppig breekt aan hoge duinen</i> ~ ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
	(5 syllabes)	(8 syllabes)

F	<i>Met enkel nog de Noordzee</i> ~ / ~ ~ ~ ⊥ ~	<i>als ongerept gebied</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥
	(7 syllabes)	(6 syllabes)

La deuxième phrase :

<i>Et des vagues de dunes</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥	<i>pour arrêter des vagues</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
(6 syllabes)	(7 syllabes)

VA	<i>En witte vlokken schuim</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥	<i>uiteenslaan op de kruinen</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
	(6 syllabes)	(7 syllabes)

F	<i>Met enkel nog het duin</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥	<i>dat stormen weerstand biedt</i> ~ ~ ~ / ~ ⊥
	(6 syllabes)	(6 syllabes)

En général, l'ajout d'une seule syllabe non-accentuée dans une phrase ne change pas le rythme. A mon avis, Van Altena réussit plus que Ferdy à garder le rythme original. Ainsi, Ferdy a plusieurs fois besoin de deux syllabes de plus dans une seule phrase. C'est le cas par exemple dans la première phrase du deuxième couplet :

<i>Avec des cathédrales</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥	<i>pour uniques montagnes</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
(6 syllabes)	(6 syllabes)

VA	<i>Wanneer de regen daalt</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥	<i>op straten, pleinen, perken</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
	(6 syllabes)	(7 syllabes)

F	<i>Met stoere kathedralen</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~	<i>als wachters uit 't verleden</i> ~ ~ ~ ~ ~ ⊥ ~
	(7 syllabes)	(7 syllabes)

De plus, en entendant la version de Van Altena et celle de Ferdy, on peut conclure que Van Altena a évité de placer des mots contenant des voyelles courtes sur des notes longues. Ferdy, au contraire, l'a fait plusieurs fois. C'est le cas par exemple à la fin d'une phrase. Brel prolongeait souvent le dernier mot à la fin d'une phrase. En français, c'est généralement très facile de prolonger des sons. Des mots comme 'jour' ou 'vague' peuvent être prolongés presque infiniment : le 'ou' et le 'a' sont des voyelles longues. En néerlandais, c'est beaucoup moins facile : leurs équivalents 'dag' et 'golf' ne peuvent pas être prolongés : le 'a' et le 'o' sont des voyelles courtes. De plus, en néerlandais il y a beaucoup de mots qui finissent par une consonne occlusive comme le 'p', le 't' ou le 'g'. Ces consonnes ne peuvent pas être prolongées. Le français connaît beaucoup moins ces consonnes occlusives. La traduction du premier couplet montre ce problème. Brel rallonge deux fois le dernier mot 'vagues'. Dans la traduction de Van Altena, les mots 'duinen' et 'kruinen' peuvent être rallongés sans problème, la diphtongue 'ui' est une voyelle longue, mais cela ne vaut pas pour les mots 'gebied' et 'biedt' (Ferdy), qui finissent par la consonne 't'. Le fait que les mots 'gebied' et 'biedt' sont rallongés touche le critère du naturel, traité dans le paragraphe 3.1.4. De plus, Ferdy ajoute une note accentuée pour accentuer la première syllabe du mot 'weerstand', ce qui est naturel en néerlandais, mais ce qui change le rythme par rapport à l'original. Ces choix ont un effet néfaste sur le naturel.

3.1.3. Le sens

On a vu déjà que pour Van Altena le critère de la chantabilité était le plus important. Pour Ferdy c'est, à mon avis, le critère du sens. Comme posait Low, il est clair que, quand on

estime un critère supérieur, cela va au détriment d'autres critères. Dans le cas de Van Altena, son choix pour le critère de la chantabilité, du naturel, du rythme et de la rime va souvent au détriment du critère du sens. Le choix de Ferdy pour le critère du sens va au détriment du critère de la chantabilité, du rythme et du naturel. Van Altena voulait avant tout faire une belle traduction et le reproche des critiques a été qu'il se permettait trop de libertés. Seghers indique: «*Een blik op Van Altena's vertaling van Le plat pays leert dat Brels oorspronkelijke tekst nauwelijks wordt gehonoreerd. In plaats van een zingbare verminking ontstaat ditmaal echter een 'verbetering' van het origineel* »⁵³.

A mon avis, le choix de Van Altena pour faire prévaloir le critère de la chantabilité, correspond à la théorie de Low, qui jugeait ce critère comme étant le plus important. De plus, la traduction répond au désir de Brel: «*Van Altena voldoet daarmee aan de wens van Brel vooral iets zingbaars te produceren, wat samenhangt met het gegeven dat Brel zijn woordkeuzes zelf vaak meer op klank dan op inhoud kiest.* »⁵⁴ Le premier couplet montre la liberté que Van Altena s'est permise, surtout quand on compare sa traduction avec celle de Ferdy, qui reste plus proche de l'original:

Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague

VA *Wanneer de Noordzee koppig breekt aan hoge duinen*

F *Met enkel nog de Noordzee als ongerept gebied*

Dans la traduction de Van Altena, 'la mer du Nord' (*de Noordzee*) est le seul mot qui revient littéralement dans la traduction. Ferdy reste beaucoup plus proche de l'originale en faisant revenir 'la mer du Nord', ainsi que 'le terrain vague' (*ongerept gebied*) et 'dernier' (*enkel*).

Et les vagues de dunes pour arrêter des vagues

VA *En witte vlokken schuim uiteenslaan op de kruinen*

F *Met enkel nog het duin dat stormen weerstand biedt*

⁵³ Seghers, 156

⁵⁴ ibidem

Ici Van Altena remplace 'des vagues' par une métaphore '*witte vlokken schuim*' (des flocons d'écume blancs) et 'les vagues de dunes' par '*kruinen*' (des crêtes). Ferdy maintient l'image des dunes (*duin*) qui résistent (*weerstand biedt*) aux vagues (*stormen*).

Et de vagues rochers que les marées dépassent

VA *Wanneer de norske vloed beukt aan het zwart basalt*

F *Met enkel brakke rotsen, zo hopeloos verspreid*

Chez Van Altena 'les rochers' sont devenus des pierres de basalte (*basalt*). Ferdy choisit la traduction littérale des rochers (*rotsen*).

Et qui ont à jamais le cœur à marée basse

VA *En over dijk en duin de grijze nevel valt*

F *Ontvoerd door de getijden na opgegeven strijd*

La construction de la quatrième phrase avec un sujet ('les vagues qui ont le cœur à marée basse') est abandonnée par Van Altena et remplacée par une description des conditions météorologiques où la brume grise tombe sur les digues et les dunes et où la plage est 'woest' (sauvage) comme un désert, décrite par Brel dans la phrase suivante. L'inverse vaut pour 'eb' (la marée basse), qui apparaît dans la quatrième phrase de Brel. Ferdy ne change pas l'ordre des phrases et maintient aussi les marées (*de getijden*) ainsi que 'infiniment de brumes' (*eind'loos, mist*).

Avec infiniment de brumes à venir

VA *Wanneer bij eb het strand woest is als een woestijn*

F *Bevrijdt zich uit de sluier van eind'loos trieste mist*

Avec le vent de l'est écoutez le tenir

VA *En natte westenwinden gieren van venijn*

F *En tart de westenwind, die zich in kracht vergist*

Le vent de l'est de Brel a changé de direction et souffle chez Van Altena ainsi que chez Ferdy de l'ouest ('*westenwind*'). Sans doute les traducteurs ont fait ce choix pour le son : *westenwind* est une allitération. Chez Van Altena il est plus violent en plus : il hurle de méchanceté ('*gieren van venijn*') dans le plat pays qui souffre, attend, craque et déborde de joie selon van Altena ('*dan vecht/wacht/kraakt/juicht mijn land*') dans respectivement le premier, le second, le troisième et le quatrième couplet. Ces additions sont le fruit de l'imagination du traducteur. Brel ne fait que répéter quatre fois la même phrase, traduit littéralement par Ferdy :

Le plat pays qui est le mien

VA *Dan vecht mijn land, mijn vlakke land*

F *Het vlakke land dat 't mijne is*

Comme nous avons vu dans le paragraphe sur le rythme, le choix de Ferdy de suivre fidèlement l'original va souvent au détriment du rythme et du naturel. Ainsi, il traduit littéralement la phrase finale du refrain 'le plat pays qui est le mien' en '*het vlakke land dat 't mijne is*'. Brel rallonge ici, comme souvent, le son final. En français, l'accent tombe sur le mot 'mien', qui est un mot important dans la phrase. En néerlandais, au contraire, le mot final '*is*' (est) n'est pas important. Le fait qu'il tombe sur la dernière note accentuée et rallongée, donne trop d'accent à ce mot. Quant à Van Altena, il choisit pour le mot 'land' (pays), un mot important dans la chanson.

Cela vaut également pour la phrase répétée 'avec un ciel si bas/gris que...', au troisième couplet. Dans la version originale Brel utilise la conjonction de subordination qui marque la conséquence: 'si...que'... . Le ciel est si bas ou gris qu'un canal se perd ou se pend, qu'il rend humble. Dans la traduction de Ferdy, cette conséquence est perdue. Il traduit la conjonction 'si' par un pronom relatif 'qui' (*die/dat*) :

Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu

Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité

Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu

Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner

*Met een zo lage lucht die vaak op droefheid wijst
Met een zo lage lucht die als een schaduw grijst
Met een zo grijze lucht die 't hart soms droefheid geeft
Met een zo grijze lucht dat men het hem vergeeft*

Van Altena supprime cette construction avec la conjonction de subordination marquant la conséquence: 'si...que' ... :

*Wanneer de lage lucht vlak over 't water scheert
Wanneer de lage lucht ons nederigheid leert
Wanneer de lage lucht er grijs als leisteen is
Wanneer de lage lucht er vaal als keileem is*

Cette traduction est plus libre, mais aussi plus naturelle. On parlera de ce critère dans le paragraphe suivant.

3.1.4. La rime

En ce qui concerne la rime, Van Altena ajoute souvent des rimes, de la rime intérieure ainsi que de la rime pauvre. C'est ce qu'on voit déjà dans sa traduction du premier couplet où Brel fait revenir la fricative 'v' huit fois.

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

Van Altena, lui, fait revenir neuf fois le son 'v', mais il ajoute en même temps le son 'w' qui est très proche du 'v'. Celui-ci apparaît neuf fois.

*Wanneer de Noordzee koppig breekt aan hoge duinen
 En witte vlokken schuim uiteenslaan op de kruinen
 Wanneer de norse vloed beukt aan het zwart basalt
 En over dijk en duin de grijze nevel valt
 Wanneer bij eb het strand woest is als een woestijn
 En natte westenwinden gieren van venijn
 Dan vecht mijn land, mijn vlakke land.*

Pour réaliser cela, il a, comme Ferdy d'ailleurs, changé 'le vent de l'est' en 'westenwinden' (les vents de l'ouest). En entendant Brel chanter la version originale, on remarque qu'il articule particulièrement les 's', probablement pour imiter le vent qui souffle (*vent de l'esssst*). Van Altena a transféré ce procédé en ajoutant neuf fois le son 's' et deux fois le son 'z', qui sont également des fricatives. Il répète ce procédé dans les autres couplets, ce qui renforce l'effet du bruit sifflant des vagues et du vent. Les rimes sont renforcées par l'emploi d'allitérations: *dijk en duin, pleinen-perken, hemelhoge lage lucht, zuidelijke zon*, et d'assonances: *zwart basalt, dagen-gaan, schuim-kruinen-duinen, grijs-leisteen-keileem* et *schatert graan*. Finalement il y a des rimes ajoutées à l'intérieur des vers :

*Die in dit vlakke land de enige bergen zijn
 Wanneer onder de wolken mensen dwergeren zijn*

et:

*Wanneer de lage lucht er grijs als leisteen is
 Wanneer de lage lucht er vaal als keileem is*

Ferdy maintient partout la rime finale, mais il ajoute beaucoup moins de rime à l'intérieur des phrases que van Altena: il utilise quelquefois l'allitération (*koud en kil, zindr'end in zomertij, klokkenklanken*) et l'assonance (*getijen, bevrijdt, strijd*). Il ne fait pas revenir les sons 's' et 'z' ou 'v'.

3.1.5. Le naturel

Quant à moi, la preuve ultime pour le critère du naturel est que Brel a estimé la version néerlandaise de Van Altena comme supérieure à son original. C'est un avis que partage Seghers qui pose que cette version n'égal pas seulement son original, elle la dépasse aussi.⁵⁵ Wilfred Takken suggère dans son article que si les Néerlandais choisissaient un autre hymne national, '*Mijn vlakke land*', qualifiée par lui de 'brillante' - serait une bonne candidate.⁵⁶

Je suis d'avis que le choix de Van Altena de réaliser une chanson qui est avant tout facilement chantable, et qui, pour la même raison maintient en grande partie les sons et les rythmes, a pour conséquence que la chanson est très naturelle. Ferdy, au contraire, a parfois changé le rythme. Son choix de rester proche de l'original a pour conséquence qu'il y a trop de syllabes. Ainsi, il arrive parfois qu'il ait besoin de deux syllabes supplémentaires. C'est le cas dans les phrases qui contiennent douze syllabes à l'original ('Où les diables en pierre décrochent les nuages') ou onze syllabes ('Avec le fil des jours pour unique voyage'). Si pour Van Altena une syllabe supplémentaire est suffisante, Ferdy en a besoin de deux :

Où des diables en pierre ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> (6 syllabes)	décrochent les nuages ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> (6 syllabes)
---	--

VA <i>Die in dit vlakke land</i> ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> (6 syllabes)	<i>de enige bergen zijn</i> ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> (6 syllabes)
--	--

F <i>Met torens en kantelen</i> ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> ~ (7 syllabes)	<i>die haast de hemel raken</i> ~ ~ ~ ~ ~ <u> </u> ~ (7 syllabes)
---	--

⁵⁵ Seghers, 154

⁵⁶ Wilfred Takken, '*Dân wvwecht mijn lând*', NRC, 9 september 2005

Avec le fil des jours ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ (6 syllabes)	pour unique voyage ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ (5 syllabes)
--	---

VA Wanneer onder de wolken ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ (7 syllabes)	mensen dwergen zijn ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ (5 syllabes)
--	--

F En die door 't weer gekweld ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ (6 syllabes)	soms bange zuchten slaken ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ (7 syllabes)
---	--

Comme j'ai montré dans le paragraphe sur le rythme, il arrive aussi que Ferdy accentue d'autres mots que les mots qui sont normalement accentués en néerlandais. Ainsi, ce sont les mots 'raken' et 'slaken' dans les phrases dernières qui sont accentués, au lieu des mots 'hemel' et 'zuchten'. Le problème est que les notes qui doivent être normalement accentuées tombent sur des notes non-accentuées, ce qui a un effet néfaste sur le rythme. Je pense que Ferdy a voulu faire avant tout une traduction qui soit fidèle à l'original. Pour lui, le critère du sens a prévalu sur celui du rythme et du naturel. Van Altena, quant à lui, n'a pas choisi de faire une chanson qui est très proche du texte original. Pour lui, les critères de la chantabilité, du rythme et du naturel étaient plus importants que celui du sens.

3.1.6. Bilan

En comparant les deux versions de la traduction du *Plat Pays* il faut d'abord tenir compte du *skopos* de la chanson. Pour déterminer ce *skopos*, il est important de savoir quels ont été les aspects essentiels de la chanson originale. Seghers écrit dans sa biographie que pour Brel, le rythme, le son et la musique étaient essentiels et qu'il écrivait ses textes principalement sur la musique. Cela veut dire que les critères de la chantabilité et du rythme sont plus importants que le critère du sens.

Cet accent sur le critère de la chantabilité correspond avec la théorie de Low qui estime que le critère de la chantabilité doit prévaloir à la fidélité du texte source: « this criterion (...)

must receive top ranking in this particular kind of translating (la traduction des chansons, LW). This is a logical result of thinking in terms of the TT's specific purpose, its *skopos* ». ⁵⁷

A mon avis, le traducteur qui est le mieux réussi à maintenir le *skopos* de la chanson originale de Brel et à faire prévaloir les mêmes critères est Van Altena. C'est que pour lui, le *skopos* de sa version du *Plat pays* était une chanson chantable et naturelle. En conséquence, les critères de la chantabilité, du rythme, du son et du naturel prévalaient-ils au critère du sens. J'ai montré dans les paragraphes précédents, que Van Altena a réussi à faire une traduction chantable, et en plus, de maintenir le plus que possible le son, le rythme et la rime.

Pour Ferdy, quant à lui, c'est le contraire : son *skopos* était une chanson qui respectait le plus que possible le texte original de la chanson. Autrement dit, le critère du sens prévalait au critère de la chantabilité. Ferdy, qui a cherché surtout à rester proche de l'original, a moins réussi à produire une chanson chantable. Ce *skopos* défie à celui de Brel et ne correspond pas à la théorie de Low qui estime le critère de la chantabilité à celui du sens.

⁵⁷ Low, 192

3.2. Amsterdam

Amsterdam (annexe 2) parut en 1964. Brel écrit cette ode à Amsterdam après une visite au fameux quartier rouge ‘*de Wallen*’ lors d’un séjour aux Pays-Bas. Dans la chanson, accompagnée d’un accordéon pleurnichant, il décrit d’une façon saillante l’ambiance dans un café situé dans le port de la capitale, fréquenté par des prostituées et des matelots qui pissent, boivent et vomissent. La chanson connaît un succès immédiat et est qualifié de ‘la révélation de la saison’ par le quotidien *Paris-Jour*.⁵⁸

3.2.1. La chantabilité

Tout comme pour Van Altena, le critère de la chantabilité est jugé comme très important par les traducteurs Peer Wittenbols et Rob Klinkenberg (K). Freriks cite Wittenbols:

«Bij het vertalen merk je ook dat Brel zich bij het schrijven de liedteksten concentreert op het zingbare. Soms voegt hij omwille van de melodie een zin of een paar regels toe. In klanktechnisch opzicht zijn de verzen onnavolgbaar. Dat gevoel voor klank in de liederen moeten wij respecteren. »

Selon Freriks, pour les traducteurs, après le critère du sens, c’est le critère de la chantabilité qui est le plus important: «Het vertalersduo Wittenbols/ Klinkenberg stelde zich tot taak van elk lied eerst de kern te raken, vervolgens de Nederlandse tekst te toetsen aan de ‘zingbaarheid’». ⁵⁹ A part la chantabilité, il y a l’aspect de la performance. Comme déjà dit dans le paragraphe sur le style de Brel, un aspect important des chansons de Brel était sa façon d’exprimer le texte avec son corps. Il était chanteur et acteur en même temps. Un aspect qui est repris par les traducteurs Wittenbols et Klinkenberg. C’est aussi dans le cadre d’une pièce de théâtre *Brel, de zoete oorlog*, que Jeroen Willems, qui était premièrement acteur, a interprété quelques chansons de Brel. A ce propos, Coumans dit dans son article sur la traduction par Wittenbols et Klinkenberg:

⁵⁸ Seghers, 188

⁵⁹ Freriks, Kester. “Een rauwere Brel”. NRC, 10 februari 2006

« Bijzonder aan de Brelvertolkingen van Jeroen Willems is dat deze een initiatief waren van een theatergroep (...). Er werd vanuit een bepaalde theatrale visie aan de tekst gewerkt, door vertalers die ook toneeltekstschrijver zijn ».

Et Willems lui-même dit à ce propos :

« Ik wil de liederen oprecht vertolken, als een echte acteur. Ook Brel nam voor elk lied een andere rol aan. Dat verraadde de toneelspeler in hem.»⁶⁰

Coumans confirme que, pour Wittenbols et Klinkenberg, les critères de la performance et la chantabilité étaient essentiels: « de vertalers (hebben) de overtuigingskracht van de ‘rollen’ en de zingbaarheid als uitgangspunt genomen »⁶¹. Selon Coumans, Willems s’est permis quelques changements subtils afin de pouvoir chanter le texte d’une façon plus convaincante. Selon le metteur en scène, Willems ne se mêlait pas des traductions, mais il changeait de temps en temps l’ordre des mots ou des phrases si cela lui permettait de chanter plus facilement.⁶²

3.2.2. Le rythme

Le choix des traducteurs de produire une interprétation convaincante et chantable, va de pair avec un accent sur le rythme, le son et la rime. Coumans:

Voor dat doel hebben ze (les traducteurs, LW) zo veel mogelijk muzikale middelen uit de kast gehaald: ritme, binnenrijm, alliteratie. Zo nodig weken ze inhoudelijk af van de letterlijke woorden; de muzikaliteit, de strekking en de sfeer gingen vóór de woordelijke betekenis ».⁶³

La première phrase constitue tout de suite un problème de traduction du point de vue du rythme : la traduction littérale de ‘dans le port d’Amsterdam’ (6 syllabes) est ‘*in de haven*

⁶⁰ Coumans, Kiki: ‘*Malse madammen en stugge stamp*’, *Filter*,21:2, 2014: 27-33

⁶¹ idem

⁶² idem

⁶³ idem

van Amsterdam' (8 syllabes). Les traducteurs résolvent ce problème de rythme en transformant le port en 'la ville' (Van Altena), 'le Vieil Amsterdam' (Liesbeth List, qui a adapté la version de Van Altena) et 'le café' (Peer Wittenbols). Le choix de Wittenbols (W) est le plus remarquable. Le point de vue de Wittenbols est que la chanson ne parle pas du port lui-même, mais plutôt d'un café dans le quartier du port, et de l'ambiance dans le quartier rouge. Selon lui, 'Le port d'Amsterdam' pourrait bien renvoyer au nom d'un café⁶⁴. En général, Van Altena comme Wittenbols ont réussi à maintenir le nombre des syllabes. De temps en temps, les traducteurs ajoutent ou suppriment des syllabes non-accentuées ou semi-accentuées ou changent la position des syllabes (dans la première ou deuxième partie de la phrase). Je donnerai l'exemple du premier verset :

Dans le port	d'Amsterdam
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘
⏟	⏟
(3 syllabes)	(3 syllabes)

VA	<i>In dat Oud</i>	<i>Amsterdam</i>
	˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘
	⏟	⏟
	(3 syllabes)	(3 syllabes)

W	<i>In café</i>	<i>Amsterdam</i>
	˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘
	⏟	⏟
	(3 syllabes)	(3 syllabes)

⁶⁴ Freriks

Y a des marins	qui chantent
˘ ˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘
(4 syllabes)	(3 syllabes)

VA

<i>In de buurt</i>	<i>van de haven</i>
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘ ˘
(3 syllabes)	(4 syllabes)

W

<i>hoor je zee-</i>	<i>mannen zingen</i>
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘ ˘
(3 syllabes)	(4 syllabes)

les rêves	qui les hantent
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘ ˘
(3 syllabes)	(4 syllabes)

VA

<i>gaan de zee-</i>	<i>lui zich laven</i>
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘ ˘
(3 syllabes)	(4 syllabes)

W

<i>hoe hun dro-</i>	<i>men vergingen</i>
˘ ˘ ˘	˘ ˘ ˘ ˘
(3 syllabes)	(4 syllabes)

<i>au large</i> ~ ~ ⊥	<i>d'Amsterdam</i> ⊥ ~ ~
(3 syllabes)	(4 syllabes)

VA <i>drinken 't</i> ~ ~ ~	<i>hek van de dam</i> ⊥ ~ ~
(3 syllabes)	(4 syllabes)

W <i>in de stad</i> ~ ~ ⊥	<i>Amsterdam</i> ⊥ ~ ~
(3 syllabes)	(3 syllabes)

En général, l'ajout ou l'omission d'une seule syllabe ne change pas le rythme et Van Altena et Wittenbols savent tous les deux maintenir le rythme original. Pour éviter de placer des mots contenant des voyelles courtes sur des notes longues, les deux traducteurs ont adapté quelquefois la position des syllabes accentuées. C'est le cas dans la deuxième phrase (y a des marins qui chantent) où Van Altena tout comme Wittenbols choisissent de ne pas mettre l'accent sur la troisième mais sur la quatrième syllabe afin de ne pas accentuer un syllabe non-accentuée en néerlandais ('zeemannen' au lieu de 'zeemannen').

3.2.3. Le son

Quant aux sons, Van Altena et Wittenbols maintiennent souvent les mêmes sons (sons en rouge ou en bleu). C'est le cas pour le 'a' (Van Altena et Wittenbols), pour le 'o' (Van Altena) et pour le 'i' (Wittenbols). De temps en temps, les traducteurs maintiennent aussi la position des sons (sons soulignés). C'est le cas pour le 'a' (Van Altena et Wittenbols), le 'o' (Van Altena) et le 'i' (Wittenbols).

Dans le port d'Amsterdam
y a des marins qui chantent
les rêves qui les hantent
au large d'Amsterdam

VA *In de stad Amsterdam
waar de zeelieden lallen
tot hun nachtmerries schallen
over oud-Amsterdam*

W *In de stad Amsterdam
Hoor je zeemannen zingen
hoe hun dromen vergingen
in de stad Amsterdam*

Van Altena maintient aussi le son 'o' au deuxième couplet. En plus, il maintient la position des sons a et o (souligné dans les phrases). :

Dans le port d'Amsterdam
y a des marins qui doroment
comme des oriflommes
le long des berges morones

VA *In de stad Amsterdam
waar de zeelieden dronken
en als een wimpel zo lam
In de dokken gaan ronken*

W *In café Amsterdam
Waar de zeemannen zuchten
als gescheurde wimpels
aan gitzwarte luchten*

Wittenbols, lui, fait revenir, à la même position que dans la version originale, le son 'i' dans le cinquième verset:

jusque dans le cœur des frites
que leurs grosses mains invitent

W *en de zee is van bier
en geld is papier*

3.2.3. La rime

En général, Van Altena maintient plus que Wittebols la rime finale originale. La rime croisée (abab) au deuxième couplet par exemple :

Dans le port d'Amsterdam	a
y a des marins qui dorment	b
comme des oriflammes	a
le long des berges mornes	b

VA <i>In de stad Amsterdam</i>	a
<i>waar de zeelieden dronken</i>	b
<i>en als een wimpel zo lam</i>	a
<i>In de dokken gaan ronken</i>	b

W <i>In café Amsterdam</i>	a
<i>hoor je zeemannen zuchten</i>	b
<i>als gescheurde wimpels</i>	c
<i>aan gitzwarte luchten</i>	b

et au troisième couplet :

Dans le port d'Amsterdam	a
y a des marins qui meurent	b
pleins de bière et de drames	a
aux premières lueurs	b

VA <i>In de stad Amsterdam</i>	a
<i>Waar de zeeman verzuipt</i>	b
<i>Vol van bier en van gram</i>	a
<i>Als de morgen ontluikt</i>	b

W	<i>In café Amsterdam</i>	a
	<i>zie je zeelui verdrinken</i>	b
	<i>in hun bier in hun tranen</i>	c
	<i>tot de nacht weer gaat stinken</i>	b

ou la rime embrassée (abba) au sixième couplet :

	Dans le port d'Amsterdam	a
	y a des marins qui dansent	b
	en se frottant la panse	b
	sur la panse des femmes	a
VA	<i>In de stad Amsterdam</i>	a
	<i>Waar de zeelui gaan zwieren</i>	b
	<i>En de meiden versieren</i>	b
	<i>Buik aan buik, lekker klam</i>	a
W	<i>In café Amsterdam</i>	a
	<i>zie je zeemannen walsen</i>	b
	<i>en ze schuren hun pens</i>	c
	<i>tegen malse madammen</i>	(a)

Comme on voit dans ce sixième couplet Van Altena (buik aan buik) et Wittenbols (malse madammen) sont très créatifs en ce qui concerne la rime intérieure. Van Altena utilise l'allitération: grauw en gram, buik aan buik, waar de zeeman ontwaakt als de warmte weer blaakt, et très souvent l'assonance: warm en klam, dokken-ronken, van de hand in de tand, over Damrak en Dam, als een kat in het want. Wittenbols utilise aussi l'assonance (paaien en aaien) mais sa figure de style favorite est l'allitération: zeemannen zingen/zuchten/zweten, vette vis, stugge stamp, malse madammen, dansen en draaien, knieën en klauwen. Pour les deux traducteurs, la perte d'une rime finale est souvent cette façon compensée par l'addition de cette rime intérieure.

3.2.4. Le sens

Il est clair que pour les traducteurs Wittenbols et Klinkenberg, et pour Van Altena, ce n'est pas le sens littéral qui compte, mais plutôt l'intention ou l'essence d'une chanson. Pour eux, l'essence, (et pas le sens) est donc le critère le plus important. Coumans: « zonodig weken ze (Klinkenberg et Wittenbols, *LW*) inhoudelijk af van de letterlijke woorden; de muzikaliteit, de strekking en de sfeer gingen vóór de woordelijke betekenis»⁶⁵. Ainsi s'explique le choix de traduire 'le port d'Amsterdam' par 'le café d'Amsterdam' (Wittenbols), et 'la ville d'Amsterdam (Van Altena). C'est que l'essence n'est pas le lieu précis, mais l'ambiance dans ce (café du) port à Amsterdam. Freriks:

«Het vertalersduo Wittenbols/ Klinkenberg stelde zich tot taak van elk lied eerst de kern te raken, vervolgens de Nederlandse tekst te toetsen aan de 'zingbaarheid'»⁶⁶

Je pense qu'on peut dire la même chose de Van Altena, qui ne reste guère plus proche de l'original que Wittenbols. Les deux traducteurs traduisent d'une façon très libre, ce que montre le couplet suivant:

Dans le port d'Amsterdam
y a des marins qui mangent
sur des nappes trop blanches
des poissons ruisselants

VA *In de stad Amsterdam*
Waar de zeelieden blikken
Zilv'ren haringen pikken
Bij de staart, uit de hand

W *In café Amsterdam*
Zie je zeemannen zweten
Boven borden vol eten
Vette vis, stugge stamp

Dans l'original, les marins 'mangent des poissons sur des nappes', chez Van Altena ils 'piquent des boîtes de harengs, pris par la queue et mangés à la main', chez Wittenbols ils

⁶⁵ Coumans

⁶⁶ Freriks

‘suent au-dessus de leurs assiettes remplies de poissons’. Pourtant, ils réussissent à conserver l’essentiel, à savoir le sens général de ‘manger du poisson’.

3.2.5. Le style

Les traducteurs Wittenbols et Klinkenberg ont choisi de faire une traduction moderne, plus moderne que la traduction de Van Altena qui date des années soixante.

Coumans cite Wittenbols:

«Ik geloof dat elke tijd een andere vertaling nodig heeft die aansluit bij het heersende idioom. Het zijn geen liedjes meer uit de jaren zestig, hoewel we alle bewondering hebben voor de eerste vertaler van Brel, Ernst van Altena »⁶⁷

Dans l’article de Frériks, Wittenbols dit qu’il a traduit la chanson ‘Amsterdam’ d’une manière ‘grossière’ et ‘vulgaire’. Regardons de plus près quelques strophes :

(les marins) boivent aux dames
qui leur donnent leur joli corps
qui leur donnent leur vertu
pour une pièce en or

dans la traduction de Wittenbols :

*zeemannen (...) drinken (...) op iedere dame
die d’r dijen verjudde
die d’r deugden verkocht
voor zolang als het duurde
voor een half fles bocht*

⁶⁷ Coumans

Les expressions 'verjudden' (argot pour vendre) et 'een fles bocht' (argot pour une bouteille d'alcool) sont plus grossiers que les termes 'geschonken' (offert) et 'een gulden of elf' (une dizaine d'euros) utilisés par Van Altena. En plus, pour la version chantée par Liesbeth List, Van Altena a changé les termes grossiers 'slet' (salope) et 'zuipen' (lamper) en des termes plus neutres 'hoer' (prostitué) et 'drinken' (boire). En plus, la notation qu'une femme vend son corps est disparue dans la version adaptée. Elle est même devenue une 'femme qui regarde comme maman'.

Version originale VA

Version adaptée VA pour Liesbeth List

*Ze zuipen op het geluk (...) van een goed stuk
van een slet die zichzelf
en haar deugd heeft geschonken
voor een gulden of elf*

*Ze drinken tot het Oude Kerksplein
op een thuishaven lijkt
en de hoer in 't kozijn
net als moedertje kijkt*

Un autre exemple:

(...) des marins qui dansent
en se frottant la panse
sur la pense des femmes

W (...) zie je zeemannen walsen
en ze schuren hun pens
tegen malse madammen

Dans la traduction de Wittenbols, les matelots frottent leur 'pens' (argot pour ventre) contre les 'madammen' (argot pour mesdames). Van Altena opte pour des termes moins populaires : chez lui, les matelots draguent ('versieren') les filles ('meiden'). Wittenbols reste ici plus proche de la version originale que Van Altena :

(...) waar de zeelui gaan zwieren
en de meiden versieren

lijf aan lijf, warm en klam

Un dernier exemple de la traduction plus grossière de Wittenbols se trouve à la fin de la chanson:

(ils) pissent comme je pleure
sur les femmes infidèles

où les matelots finissent par ‘pisser’ sur ‘l’infidélité des femmes’ (Van Altena):

VA *(ze) pissen zoals ik jank*
op de ontrouw der wijven

tandis que les matelots de Wittenbols pissent sur les femmes infidèles eux-mêmes:

en ze pissen zoals ik huil
op ontrouwe vrouwen

C’est intéressant à voir que la phrase originale de Brel est traduite littéralement (et plus grossière) par Wittenbols et métaphoriquement (moins vulgaire) par Van Altena. La version que Van Altena a adaptée pour Liesbeth List est encore moins vulgaire, ‘pisser’ (*pissen*) est remplacé par ‘sangloter’ (*snikken*) :

En ze snikken 't uit,
tegen meerpaal en kraam

On pourrait dire, qu’en général, Wittenbols traduit d’une façon plus grossière que Van Altena. Il s’agit d’une différence non négligeable à mon avis. A mon avis, avec ce choix pour une traduction plus vulgaire, Wittenbols est plus fidèle à la version originale que Van Altena. Sans doute, Van Altena a voulu ‘respecter’ son ‘choix des auditeurs visés’ (Kelly). C’est que selon Kelly, il existe des différences dans les conventions concernant le langage

vulgaire. A mon avis, ces conventions ne sont pas vraiment culturelles, mais plutôt individuelles. Le fait que Van Altena a traduit d'une façon moins vulgaire a été un choix personnel. C'est aussi l'opinion de Seghers. Selon lui, ce passage est le seul passage scandaleux dans la chanson et « slechts een handjevol fatsoensridders stoort zich aan het slot van het lied (...). De keurige Van Altena krijgt dat niet uit zijn pen (...) »⁶⁸ De plus, ces conventions ont changé au fil du temps. Van Altena a écrit sa traduction dans les années soixante. A ce propos, Mohamed el-Fers écrit dans son livre sur Jacques Brel: « In die tijd kon je zo'n keurige zangeres moeilijk 'pissen zoals ik jank op die ontrouwe vrouwen' laten zingen ». ⁶⁹ Quarante années plus tard, les conventions ont changé et les traducteurs Wittenbols et Klinkenberg traduisent les mots vulgaires comme Brel les a écrit:

(ils) pissent comme je pleure

sur les femmes infidèles

en ze pissen zoals ik huil

op ontrouwe vrouwen

3.2.6. Les éléments TPT

C'est Lefevere qui avance dans sa théorie sur la traduction des chansons l'aspect des éléments TPT (Time, Place, Tradition), ce sont les éléments contextuels, culturels et intertextuels d'une chanson. Selon lui, la meilleure stratégie est de réinterpréter l'élément TPT en remplaçant des éléments TPT du texte source par des éléments TPT équivalents et connus par le public du texte cible. Dans la traduction de Van Altena, on voit qu'il utilise un élément de place (Damrak et Dam) là où Brel ne parle pas d'un lieu particulier, mais 'des océanes' :

Mais dans le port d'Amsterdam

y a des marins qui naissent

dans la chaleur épaisse

In de stad Amsterdam

waar de zeeman ontwaakt

als de warmte weer blaakt

⁶⁸ Seghers, 188

⁶⁹ El-Fers, Mohamed. *Jacques Brel*. Amsterdam : Mets & Schilt, 2003, 98

C'est une liberté que Van Altena s'est permise afin d'ajouter un aspect de l'ambiance locale. Damrak et Dam sont des noms des rues très connues à Amsterdam.

3.2.7. Bilan

En ce qui concerne le critère le plus important dans la traduction, le critère de la chantabilité, on pourrait dire que Van Altena tout comme Wittenbols ont fait une traduction qui répond à ce critère. Les deux traducteurs ont fait de ce critère le point de départ de leur traduction. Pour les deux traducteurs, ce choix est allé de pair avec un accent qui tombe surtout sur le rythme, le son et la rime et moins sur le sens. Pour les deux traducteurs, ce n'est pas le sens littéral qui compte, mais plutôt l'essence du texte. Cela a pour conséquence que Van Altena et Wittenbols traduisent d'une façon très libre. Quant au style, les traducteurs font un choix différent. Wittenbols a choisi de traduire d'une façon plus grossière, ce qui correspond avec le texte original de Brel qui est parfois vulgaire aussi. Van Altena a choisi de traduire moins grossièrement. Ce choix s'explique premièrement par l'époque dans laquelle la traduction a été traduite : les années 60 pour Van Altena et en 2005 pour Wittenbols. Deuxièmement, il a adapté sa première version, qui était plus grossière, pour l'interprétation par Liesbeth List. A mon avis, c'est à cause de ce dernier critère, celui du style, que c'est Wittenbols qui a réussi à faire une traduction qui transfère le plus l'essence de la chanson originale de Brel.

3.3. *Le moribond*

Le moribond (annexe 3) parut en 1961. Brel avait écrit la chanson deux ans avant en Algérie. La chanson connaît des thèmes typiquement bréliens, à savoir l'amitié virile, l'amour compliquée (une femme infidèle) et la mort. *Le moribond* est l'une des chansons les plus réussies de Brel, surtout dans l'interprétation de l'artiste étrangère Rod McKuen sous le titre *Seasons in the sun*.⁷⁰ J'analyserai la traduction de Ferdy (*Vaarwel Emiel*), de Van Altena (*De Stervende*), et de Wittenbols et Klinkenberg (*De Stervende*).

⁷⁰ Seghers, 135

3.3.1. La chantabilité

Dans mon analyse des chansons *Le plat pays* et *Amsterdam*, j'ai posé que pour Van Altena, tout comme pour Wittenbols et Klinkenberg, le critère de la chantabilité était essentiel (cf. les paragraphes sur le critère de la chantabilité 3.1.1 et 3.2.1). Ce choix pour la chantabilité est un choix qui vaut aussi pour la traduction d'autres chansons qu'ils ont fait, y compris leur traduction du *Moribond* qui est devenue une chanson facilement chantable. Quant à Ferdy, on a vu dans sa traduction du *Plat pays* que le critère de la chantabilité n'avait pas la priorité ce qui avait pour conséquence une traduction parfois peu fluide. Quand on entend sa traduction du 'Moribond', on pourrait conclure que cette chanson est plus réussie en ce qui concerne la chantabilité.

3.3.2. Le rythme

L'impression que la traduction de Ferdy est mieux réussie par rapport à sa traduction du *Plat pays* s'explique, à mon avis, surtout par le maintien du rythme. Dans sa traduction de la chanson *Le plat pays*, il place plusieurs fois des voyelles courtes sur des notes longues, surtout à la fin des phrases. Dans sa version du *Moribond*, il ne le fait pas. Comme Brel dans la version originale, Ferdy finit ses phrases par des mots contenant des voyelles longues, qui peuvent être rallongées. Je donnerai l'exemple du premier couplet où les phrases finissent par des mots contenant des voyelles longues 'bien', 'vins', 'filles' et 'chagrins'. Ferdy traduit ces mots par des mots qui contiennent des voyelles longues aussi : 'jou', 'wijn', 'vreugd' et 'pijn' :

Adieu l'Émile je t'aimais bien

Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais

On a chanté les mêmes vins

On a chanté les mêmes filles

On a chanté les mêmes chagrins

F *Vaarwel Emile ik hield van jou*

Vaarwel Emile ik hield heel veel van jou

Wij dronken saam dezelfde wijn

Wij kennen saam dezelfde vreugd

Wij voelden saam dezelfde pijn

Van Altena et Klinkenberg, eux, n'ont pas réussi à maintenir les voyelles longues: 'vrind', 'pint', 'bemind' et 'verdriet' (Van Altena) et 'vriend', 'glas', 'lief' et 'pas' (Klinkenberg) finissent tous par des voyelles courtes:

VA *Adieu Emile, je was m'n vrind*
Adieu Emile, je was m'n vrind...Emile
We dronken samen vaak een pint
We dronken vaak op ons verdriet
We hebben eensgezind bemind

K *Adieu Emile ik zag je graag*
Adieu Emile ik zag je graag mijn vriend
We deden samen met een glas
We deden samen met een lief
We liepen samen uit de pas

En général, les phrases dans cette chanson sont assez courtes, surtout le refrain qui compte des phrases de quatre syllabes (ou trois quand on compte j'veux comme une syllabe) seulement (je veux qu'on rie/je veux qu'on danse). Ces phrases courtes sont faciles à chanter, et les traducteurs ont sauvegardé ces phrases courtes : 'k wil een lach/'k wil een dans (Klinkenberg, trois syllabes), 'en dat men lach/en dat men dans' (Ferdy, quatre syllabes) et 'lach en zing'/dans en spring' (Van Altena, trois syllabes).

3.3.3. La rime

En général, les traducteurs font les mêmes choix en ce qui concerne la rime que dans les autres chansons. Pour Van Altena, comme on a vu dans sa traduction du *Plat pays* et d'*Amsterdam*, la rime est un critère très important. Van Altena essaie de maintenir la rime

finale le plus possible, au premier couplet par exemple. Van Altena est le seul à maintenir le schéma de la rime originale au premier couplet (abaca) :

	Adieu l'Émile je t'aimais bien	a
	Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais	b
	On a chanté les mêmes vins	a
	On a chanté les mêmes filles	c
	On a chanté les mêmes chagrins	a
VA	<i>Adieu Emile, je was m'n vrind</i>	a
	<i>Adieu Emile, je was m'n vrind...Emile</i>	b
	<i>We dronken samen vaak een pint</i>	a
	<i>We dronken vaak op ons verdriet</i>	c
	<i>We hebben eensgezind <u>bemind</u></i>	a

Quelquefois, Van Altena ajoute de la rime. C'est le cas dans les dans les deux premières phrases du refrain. Les autres traducteurs traduisent plus littéralement ces phrases et n'ajoutent pas de la rime :

Je veux qu'on rie	VA <i>Lach en <u>zing</u></i>	F <i>En dat men lach</i>	K <i>'k wil een lach</i>
Je veux qu'on danse	<i>Dans en <u>spring</u></i>	<i>En dat men danse</i>	<i>'k wil een dans</i>

Comme on a vu dans sa traduction d'*Amsterdam*, Klinkenberg est plus libre en ce qui concerne la rime. Il change le schéma de la rime finale de la version originale et dans les mots 'vriend' et 'lief' il remplace la rime riche par une rime pauvre :

K	<i>Adieu Emile ik zag je graag</i>	a
	<i>Adieu Emile ik zag je graag mijn vriend</i>	b
	<i>We deden samen met een glas</i>	c
	<i>We deden samen met een lief</i>	b
	<i>We liepen samen uit de pas</i>	c

Ferdy, comme dans sa traduction du 'Plat pays' essaie de maintenir la rime finale, mais lui aussi change le schéma de la rime :

F	<i>Vaarwel Emile ik hield van jou</i>	a
	<i>Vaarwel Emile ik hield heel veel van jou</i>	a
	<i>Wij dronken saam dezelfde wijn</i>	b
	<i>Wij kennen saam dezelfde vreugd</i>	c
	<i>Wij voelden saam dezelfde pijn</i>	b

En ce qui concerne la rime intérieure, c'est Van Altena qui ajoute, comme il a fait dans ses autres traductions, souvent de la rime intérieure : 'eensgezind *bemind*' au premier couplet par exemple. Il est aussi le seul à maintenir la rime intérieure 'printemps-blanc' et 'printemps-souvent' ('*hard-benard*' et '*licht-dicht*') dans le refrain. Cette rime est importante parce qu'elle est accentuée. C'est qu'elle se produit sur une note longue et avant la pause detu sais :

Adieu l'Émile je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps.... tu sais
Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme
Car vu que tu es bon comme du pain blanc
Je sais que tu prendras soin de ma femme

VA *Adieu Emile...ik ga eraan*
En sterven in 't voorjaar is hard...Emile
'k sterf in de bloei, maar niet benard
Want jij bent als een man zo trouw
En dus zorg jij wel voor mijn vrouw

Klinkenberg et Ferdy ne maintiennent pas cette rime intérieure et Ferdy supprime aussi la pause dans la deuxième phrase :

K *Adieu Emile ik ga nu dood*
De dood in 't voorjaar is wreed... mijn vriend
Maar ik sterf in bloei vrij van berouw
Want omdat jij braaf bent als een hond
Zul jij goed zorgen voor mijn vrouw

F *Vaarwel Emiel ik ga nu dood*
Het is hard te sterven als de lente komt
Maar 'k ga in vrede heb geen nood
Vermits jij goed bent en ook trouw
Zorg jij voor 't welzijn van mijn vrouw

Adieu ma femme je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps tu sais
Mais je pars aux fleurs les yeux fermés ma femme
Car vu que je les ai fermés souvent
Je sais que tu prendras soin de mon âme

VA *Adieu m'n vrouw, ik ga eraan*
En sterven in mei is niet licht...m'n vrouw
'k sterf in de bloei...m'n ogen dicht...m'n vrouw
Voor jou deed 'k vaak een oogje dicht
Bid dus voor mij, dat is je plicht

K *Adieu mijn vrouw ik ga nu dood*
De dood in 't voorjaar is wreed... mijn lief
Maar ik sterf in bloei twee ogen dicht mijn vrouw
En als je nu heel goed naar me kijkt
Knijp ik er eentje toe voor jou

F *Vaarwel mijn vrouw ik ga nu dood*
't is hard te sterven als de lente komt
Maar 'k sluit mijn ogen nu devoot

'k heb ze voor jou vaak dicht gedaan

Trek jij je mijn zielenrust aan

Comme on a vu dans sa traduction d'*Amsterdam*, Klinkenberg compense souvent la perte d'une rime finale par l'addition de la rime intérieure. Ainsi, au premier couplet il ajoute le son rallongé 'a' et il fait revenir plusieurs fois le son 'ie':

Adieu l'Émile je t'aimais bien

Adieu Emile ik zag je graag

Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais

Adieu Emile ik zag je graag mijn vriend

On a chanté les mêmes vins

We deden samen met een glas

On a chanté les mêmes filles

We deden samen met een lief

On a chanté les mêmes chagrins

We liepen samen uit de pas

Adieu Curé je t'aimais bien

Adieu pastoor ik zag je graag

Adieu Curé je t'aimais bien tu sais

Adieu pastoor ik zag je graag mijn vriend

On n'était pas du même bord

We zagen niet van oog tot oog

On n'était pas du même chemin

We zagen niet elkanders kracht

Mais on cherchait le même port

Maar we liepen toch dezelfde wacht

Au refrain et au avant-dernier couplet il fait de même avec le son 'ij'/'ei', tout comme Van Altena et Ferdy d'ailleurs (dans le couplet) :

Je veux qu'on rie

K *'k wil een lach*

Je veux qu'on danse

'k wil een dans

Je veux qu'on s'amuse comme des fous

'k wil wat vreugde bij mijn lijk

Je veux qu'on rie

'k wil een lach

Je veux qu'on danse

'k wil een dans

Quand c'est qu'on me mettra dans le trou

Als ik rust vind in het slijk

Adieu ma femme je t'aimais bien

Adieu ma femme je t'aimais bien tu sais

Mais je prends le train pour le Bon Dieu

Je prends le train qui est avant le tien
Mais on prend tous le train qu'on peut

K

*Adieu mijn vrouw ik had je lief
Adieu mijn vrouw ik had je lief mijn vrouw
Ik neem de trein naar 't paradijs
Ik neem de trein die eerder gaat
Die trein maakt steeds dezelfde rejs*

F

*Vaarwel mijn vrouw ik hield van jou
Vaarwel mijn vrouw ik hield heel veel van jou
Ik neem de trein voor 'd eeuwigheid
'k rejs met een trein eerder dan jij
Maar elke trein komt op zijn tijd*

VA

*Adieu m'n vrouw, 'k heb je bemind
Adieu m'n vrouw, 'k heb je bemind...m'n vrouw...
Mijn trein vertrekt vóór die van jou
'k zal vóór jou in de hemel zijn
Maar niemand kiest zijn eigen trein*

3.3.4. Le sens, le naturel et le style

En ce qui concerne le sens, Ferdy est, en général, un traducteur qui traduit d'une façon littérale. C'est ce qu'on voit dès le début de la chanson où Brel chante :

Adieu l'Émile je t'aimais bien
Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais

Ferdy traduit le verbe 'aimer' littéralement :

*Vaarwel Emile ik hield van jou
Vaarwel Emile ik hield heel veel van jou*

Mais, à mon avis, l'expression 'bien aimer' est moins forte que le verbe 'aimer' tout seul. En général, on 'aime' un amour et on 'aime bien' un ami. Par conséquent, sa traduction '*hield*

heel veel van jou' (je t'aimais beaucoup) est trop forte ici parce que Brel parle d'un ami. Van Altena et Klinkenberg traduisent moins littéralement, et restent plus proche du sens original. Comme on a vu déjà, pour Klinkenberg, ce n'est pas le sens littéral qui compte, mais plutôt l'essence d'une chanson. Ainsi, Klinkenberg traduit par '*ik zag je graag*', Van Altena opte pour '*je was m'n vrind*' (tu étais mon copain) : à mon avis, des traductions moins littérales, mais plus correctes de 'bien aimer'.

K *Adieu Emile ik zag je graag*
 Adieu Emile ik zag je graag mijn vriend

VA *Adieu Emile, je was m'n vrind*
 Adieu Emile, je was m'n vrind...Emile

Un autre exemple de traduction littérale par Ferdy apparaît au deuxième couplet :

Adieu l'Émile je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps tu sais

Adieu Emile ik ga nu dood
Het is hard te sterven als de lente komt

A mon avis, cette traduction est trop littérale, '*het is hard te sterven*' est une construction idiomatique qui n'existe pas néerlandais. Van Altena choisit pour une construction idiomatique correcte '*sterven in 't voorjaar is hard*' (mourir au printemps est dur), plus proche de l'original, mais moins naturelle que la solution de Klinkenberg '*de dood in 't voorjaar is wreed*' ('la mort au printemps est cruel'):

VA *Adieu Emile...ik ga eraan*
 En sterven in 't voorjaar is hard...Emile

K *Adieu Emile ik ga nu dood*
 De dood in 't voorjaar is wreed mijn vriend

Ferdy est aussi le seul à maintenir la conjonction 'que' dans le refrain :

Je veux qu'on rie

Je veux qu'on danse

En dat men lach

En dat men danse

Pour des raisons de rythme, Ferdy supprime la proposition principale 'je veux', de sorte que seule la proposition subordonnée reste, ce qui a un effet néfaste sur le naturel. Une telle phrase ne s'utilise plus en néerlandais. Klinkenberg et Van Altena résolvent ce problème en traduisant par un substantif (Klinkenberg) et un impératif (Van Altena) :

K *'k wil een lach*

VA

lach en zing

'k wil een dans

dans en spring

Quant au style, les traducteurs Wittenbols et Klinkenberg (comme on a vu chez les autres traductions) ont fait une traduction plus moderne que Van Altena et Ferdy. Le décalage de temps (une quarantaine d'années) des traductions se manifeste dans le choix des mots. Les expressions comme 'vrind', 'eensgezind bemind', 'benard' 'gedruil', 'gelijk getint', 'iets dat mij het hart bezeert', 'levenslustig mint', 'sterven is niet licht' (Van Altena) et 'vaarwel', 'saam', 'vreugd', 'heb geen nood', 'vermits', 'neerlig', 'zielenheil', 'zielenrust', 'geen zier', 'triumfeert' et 'devoot' (Ferdy) sont des expressions datées ou même démodées. Wittenbols et Klinkenburg utilisent des termes plus modernes comme 'omdat je haar verwent in bed' (parce que tu la choies au lit) ou 'ik zag je graag' (je t'aimais bien'). Curieusement, la version de Brel n'est pas encore démodée. Il utilise un idiomme moderne comme 's'amuser comme des fous' ou 'crever'. Une raison pour cette intemporalité de son langage peut être que Brel se servait de la langue parlée et de l'argot.

3.3.5. Bilan

Comme on a vu dans leur version d'*Amsterdam*, le critère du chantabilité est essentiel

pour Van Altena et Wittenbols/Klinkenberg. C'est aussi le cas dans la traduction du *Moribond*, qui est bien chantable. Il vaut de même pour Ferdy, qui contrairement à sa version du *Plat Pays*, a réussi à faire une version chantable, ce qui s'explique surtout par le maintien du rythme. C'est ce que font Van Altena et Wittenbols/Klinkenberg aussi. Quant au critère de la rime, c'est surtout Van Altena qui réussit à maintenir la rime ou qui ajoute de la rime. Mais Ferdy et Wittenbols/Klinkenberg, eux aussi, compensent la perte de d'une rime. En ce qui concerne le critère du sens, c'est Ferdy qui reste le plus proche de l'original. Van Altena et Wittenbols/Klinkenberg traduisent moins littéralement, pour eux ce n'est pas le sens, mais l'essence de la chanson qui compte. Ce choix a pour conséquence que la traduction de Van Altena et de Wittenbols/Klinkenberg est plus naturelle que celle de Ferdy.

3.4. Vesoul

En juillet 1960, Brel passe la nuit dans un établissement à Vesoul, une petite ville dans la Haute-Saône. Il promet à une servante d'écrire une chanson sur sa ville. Huit ans plus tard, il tient sa promesse. Malgré le fait que Brel n'a jamais chanté la chanson sur scène, la chanson est très populaire, surtout à l'étranger. On compte 140 versions de la chanson enregistrées par des artistes français et internationaux.⁷¹ Dans *Vesoul* (annexe 4) Brel chante les villes peu très vivantes de Vesoul et Vierzon. Je comparerai la version de Wittenbols et Klinkenberg (*Leerdam*) avec celle de Ivo de Wijs (*Delfzijl*), chantée par Jenny Arean et Lucretia van de Vloot en 1997 et par Wende Sniijders en 2006.

3.4.1. La chantabilité et le rythme

Cette chanson connaît un procédé très brélien: il accélère peu à peu le rythme : une raison de plus de réaliser une traduction chantable. De Wijs tout comme Wittenbols et Klinkenberg réussissent à maintenir le rythme. Quelquefois ces derniers raccourcissent les phrases :

⁷¹ Seghers, 224

	K/W	DW
T'as voulu voir Vierzon	<i>Je wilde naar Den Haag</i>	<i>We moesten naar Den Haag</i>
Et on a vu Vierzon	<i>Het werd Den Haag</i>	<i>We gingen naar Den Haag</i>
T'as voulu voir Vesoul	<i>Je wilde naar Leerdam</i>	<i>We moesten naar Delfzijl</i>
Et on a vu Vesoul...	<i>Het werd Leerdam...</i>	<i>We gingen naar Delfzijl...</i>
(6 syllabes)	(6 ou 4 syllabes)	(6 syllabes)

Quand on entend Jeroen Willems chanter leur version, il est clair qu'ils ont fait une traduction tout à fait chantable. Willems arrive à chanter aussi vite que Brel. Ivo de Wijs, lui, maintient aussi le rythme, il utilise partout la même quantité de syllabes. Les interprètes Jenny Arean et Lucreatia van de Vloot (1997) chantent beaucoup moins vite que Brel. Il me semble que cela est plutôt un choix personnel qu'une nécessité, étant donné que Wende Snijders, réussit bien à maintenir le rythme énergétique de la chanson.

3.4.2. La rime et le son

Klinkenberg et Wittenbols et (K/W) ainsi que De Wijs (DW) maintiennent la rime finale. Au premier et couplet, par exemple, ils utilisent aussi le même schéma de rime que Brel (sauf les trois dernières phrases chez Wittenbols et Klinkenberg).

T'as <u>y</u> oulu <u>v</u> oir <u>V</u> ierzon	a
Et on a <u>y</u> u <u>V</u> ierzon	a
T'as <u>y</u> oulu <u>v</u> oir <u>V</u> esoul	b
Et on a <u>y</u> u <u>V</u> esoul	b
T'as <u>y</u> oulu <u>v</u> oir Honfleur	c
Et on a <u>y</u> u Honfleur	c
T'as <u>y</u> oulu <u>v</u> oir Hambourg	d
Et on a <u>y</u> u Hambourg	d
J'ai voulu <u>v</u> oir Any <u>ers</u>	e
On a re <u>y</u> u Hambourg	d
J'ai <u>y</u> oulu <u>v</u> oir ta s <u>œ</u> ur	c
Et on a <u>y</u> u ta m <u>è</u> re	e

Comme toujours d

K/W

Je wilde naar den Haag a
Het werd den Haag a
Je wilde naar Leerdam b
En 't werd Leerdam b
Je wilde naar Breda c
En 't werd Breda c
Je wilde naar Berlijn d
En 't werd Berlijn d
Ik wilde naar Maastricht e
Dus werd het weer Berlijn d
Ik wilde naar je zus f
En dus werd het je nicht e
Als altijd g

DW

We moesten naar Den Haag a
We gingen naar Den Haag a
We moesten naar Delfzijl b
We gingen naar Delfzijl b
We moesten naar Maastricht c
We gingen naar Maastricht c
We moesten naar Goeree d
En door naar Zierikzee d
We moesten naar Maasbracht e
We gingen naar Maasbree d
We gingen naar Maastricht c
We waren dag en nacht e
op tournee d

Klinkenberg et Wittenberg ainsi que De Wijs maintiennent aussi le son répété 'v' de Brel (t'as voulu voir Vesoul/Vierzon), transformé en le son 'w' dans 'wilde' et 'werd', 'was', 'wij weg' (Klinkenberg et Wittenbols) et 'we', 'weg', 'weer', 'wat' et 'weeet'(De Wijs). Klinkenberg et Wittenbols font revenir souvent les mêmes sons (ou les mêmes mots), au même endroit, comme les sons courts 'o' et 'a', De Wijs ne le fait qu'une seule fois (Cadzand).

	K/W	DW
Mais je te le dis	<i>Maar hoor wat ik eis</i>	<i>Nooit, nooit wat gezien</i>
Je n'irai pas plus loin	<i>Ik ga niet meer mee</i>	<i>Van een dorp of een stad</i>
Mais je te préviens	<i>'k ga niet naar Parijs</i>	<i>Haast, haast en patat</i>
J'irai pas à Paris	<i>Wen maar aan het idee</i>	<i>Is het vaste stramien</i>
D'ailleurs j'ai horreur	<i>Ik haat het geblaat</i>	<i>Dus je komt en je speelt</i>
De tous les flonflons	<i>En het <u>dol</u> <u>gebonk</u></i>	<i>En je buigt en je gaat</i>
De la <u>valse</u> <u>musette</u>	<i>Van een <u>laffe</u> <u>musette</u></i>	<i>Ja je gaat er vandoor</i>
Et de l' <u>accordeon</u>	<i>En het <u>accordeon</u></i>	<i>Want het is alweer laat</i>
T'as voulu voir Paris	<i>Je wilde naar Parijs</i>	<i>We reden naar Breda</i>
Et on a vu Paris	<i>Het werd Parijs</i>	<i>Ze zeggen altijd ja</i>
T'as voulu voir Dutronc	<i>Je wilde naar de <u>zon</u></i>	<i>Ons landje is maar klein</i>
Et on a vu Dutronc	<i>Het werd de <u>zon</u></i>	<i>De weg naar Nieuwegein</i>
J'ai voulu voir ta sœur	<i>Ik wilde naar je zus</i>	<i>De file naar Jutvaas</i>
J'ai vu le Mont Valérien	<i>Ik kreeg de <u>volle</u></i>	<i>Ons landje is helaas</i>
T'as voulu voir Hortense	<i>Je wilde naar <u>Chantal</u></i>	<i>Wat aan de krappe kant</i>
Elle était dans le <u>Cantal</u>	<i>En die zat in <u>Schiedam</u></i>	<i>De file naar <u>Cadzand</u></i>
Je voulais voir Byzance	<i>Ik wilde naar <u>Chagall</u></i>	<i>Ons land is maar benauwd</i>
Et on a vu Pigalle	<i>En 't werd <u>Madurodam</u></i>	<i>De weg naar Aerdenhout</i>
A la gare St-Lazare	<i>En tussen droom en <u>daad</u></i>	<i>De weg naar Sakkerloot</i>
J'ai vu les fleurs du mal	<i>Zag ik rivieren <u>gaan</u></i>	<i>Dit land is goed beschouwd</i>
Par hasard	<i>Veel te <u>laat</u></i>	<i>Veel te groot</i>

3.4.3. Le sens, le naturel et le style

Quant au sens, De Wijs a choisi de faire une traduction beaucoup plus libre que Klinkenberg et Wittenbols. Même si les traducteurs ont tous changé les noms des villes, villages et d'autres éléments culturels (on en parlera dans le paragraphe sur les éléments

TPT), Klinkenberg et Wittenbols ont essayé plus que De Wijs de maintenir la structure de la chanson. Au refrain par exemple :

	K /W	DW
Mais je te le dis	<i>Maar hoor wat ik eis</i>	<i>Nooit, nooit wat gezien</i>
Je n'irai pas plus loin	<i>Ik ga niet meer mee</i>	<i>Van een dorp of een stad</i>
Mais je te préviens	<i>'k ga niet naar Parijs</i>	<i>Haast, haast en patat</i>
J'irai pas à Paris	<i>Wen maar aan het idee</i>	<i>Is het vaste stramien</i>

La première phrase ‘mais je te le dis, je n’irai plus loin’ est devenue ‘maar hoor wat ik eis, ik ga niet meer mee’ (‘mais entends ce que j’exige, je ne vais plus avec toi’) chez Klinkenberg et Wittenbols. Une traduction beaucoup plus proche de l’original que celle de De Wijs ‘nooit, nooit wat gezien van een dorp of een stad’ (‘jamais, jamais vu quelque chose d’un village et d’une ville’). Il vaut de même pour la deuxième phrase ‘mais je te préviens, j’irai pas à Paris’. Klinkenberg et Wittenbols la traduisent par ‘‘k ga niet naar Parijs, wen maar aan het idee’ (‘Je ne vais pas à Paris, il faut que tu acceptes l’idée’), tandis que Van Wijs choisit pour une traduction qui ne maintient aucun élément de l’original : ‘haast, haast en patat is het vaste stramien’ (pressé, pressé et des patates frites, toujours le même schéma’). Un autre exemple clair de la liberté que de Wijs se permet se trouve dans la deuxième strophe :

	K /W	DW
T'as plus aimé Vierzon	<i>Je was klaar met Den Haag</i>	<i>Op vrijdag naar Den Bosch</i>
On a quitté Vierzon	<i>Dus wij weg uit Den Haag</i>	<i>Op zaterdag naar Oss</i>
T'as plus aimé Vesoul	<i>Je was klaar met Leerdam</i>	<i>Op zondag naar Geleen</i>
On a quitté Vesoul	<i>Dus wij weg uit Leerdam</i>	<i>Op maandag Hoogeveen</i>

Klinkenberg et Wittenbols traduisent la phrase ‘t’as plus aimé...on a quitté’ par une phrase qui a le même sens ‘je was klaar met...dus wij weg uit....’(tu n’en pouvais plus...donc on a quitté...’). De Wijs, au contraire, choisit pour ‘Op vrijdag naar...op zaterdag naar...’ (‘Vendredi, on allait à...samedi à...’). Cet élément des jours de la semaine est une invention du traducteur. A mon avis, bien que De Wijs ait traduit d’une façon très libre, il a,

tout comme Klinkenberg et Wittenbols, bien réussi à faire une traduction naturelle. Les traducteurs ont su maintenir l'énergie de la chanson originale de Brel.

3.4.4. Les éléments TPT

La chanson Vesoul est une chanson dans laquelle les éléments TPT en général (Time, Place, Tradition) et l'élément de lieu en particulier, sont très importants. Selon Lefevre, la meilleure stratégie est de réinterpréter l'élément TPT en remplaçant des éléments TPT du texte source par des éléments TPT équivalents et connus par le public du texte cible. Klinkenberg et Wittenbols et De Wijs ont suivi cette stratégie en traduisant les noms géographiques français par des équivalents néerlandais.

	K /W	DW
T'as plus aimé <u>Vierzon</u>	<i>Je was klaar met <u>Den Haag</u></i>	<i>Op vrijdag naar <u>Den Bosch</u></i>
On a quitté Vierzon	<i>Dus wij weg uit Den Haag</i>	<i>Op zaterdag naar <u>Oss</u></i>
T'as plus aimé <u>Vesoul</u>	<i>Je was klaar met <u>Leerdam</u></i>	<i>Op zondag naar <u>Geleen</u></i>
On a quitté Vesoul	<i>Dus wij weg uit Leerdam</i>	<i>Op maandag <u>Hoogeveen</u></i>
T'as voulu voir <u>Honfleur</u>	<i>Je wilde naar <u>Breda</u></i>	<i>We moesten naar <u>Maastricht</u></i>
Et on a vu Honfleur	<i>En 't werd Breda</i>	<i>We gingen naar Maastricht</i>
T'as voulu voir <u>Hambourg</u>	<i>Je wilde naar <u>Berlijn</u></i>	<i>We moesten naar <u>Goeree</u></i>
Et on a vu Hambourg	<i>En 't werd Berlijn</i>	<i>En door naar <u>Zierikzee</u></i>
J'ai voulu voir <u>Anvers</u>	<i>Ik wilde naar <u>Maastricht</u></i>	<i>We moesten naar <u>Maasbracht</u></i>
On a revu Hambourg	<i>Dus werd het weer Berlijn</i>	<i>We gingen naar <u>Maasbree</u></i>
J'ai voulu voir ta sœur	<i>Ik wilde naar je zus</i>	<i>We gingen naar Maastricht</i>
Et on a vu ta mère	<i>En dus werd het je nicht</i>	<i>We waren dag en nacht</i>
Comme toujours	<i>Als altijd</i>	<i>op tournee</i>

A part les noms des villes et des régions, il y a aussi d'autres éléments culturels comme 'le Mont Valérien' (colline aux environs de Paris), le Cantal (département), Byzance (exposition sur la ville de Byzance), Pigalle (quartier à Paris), la gare Saint-Lazare (gare à Paris). Surtout

Wittenbols et Klinkenberg ont été très créatif en remplaçant ces éléments par des éléments culturels néerlandais : *Madurodam* (parc miniature connu à La Haye) et *Chagall* (exposition sur le peintre Chagall). De Wijs n'a pas remplacé ces termes culturels par des équivalents néerlandais. Il choisit pour un nom géographique, 't Gooi (région).

	K /W	DW
Maintenant je confonds ta	<i>Waar woonde toch je zus</i>	<i>We weten heel globaal</i>
sœur	<i>Was dat <u>Madurodam</u></i>	<i>In Oldenzaal de zaal</i>
Et <u>le Mont Valérien</u>	<i>Wat zocht ik bij <u>Chagall</u></i>	<i>Maar verder mens</i>
De ce que je sais	<i>Wat zocht ik in Schiedam</i>	<i>Ik weet van Oldenzaal geen</i>
d'Hortense	<i>Nu huil ik om Chantal</i>	<i>reet</i>
J'irai plus dans <u>le Cantal</u>	<i>Want die is naar</i>	<i>Misschien is het er mooi</i>
Et tant pis pour <u>Byzance</u>	<i>Amsterdam</i>	<i>Misschien is het een zooi</i>
Puisque que j'ai vu <u>Pigalle</u>	<i>En tussen droom en daad</i>	<i>En intellectueel nog erger dan</i>
Et <u>la gare St-Lazare</u>	<i>zag ik rivieren gaan</i>	<i>'t Gooi</i>
C'est cher et ça fait mal	<i>Veel te laat</i>	<i>Ja, weet ik veel</i>
Au hasard		

Freriks remarque dans son article sur l'interprétation par Jeroen Willems que les traducteurs Klinkenberg et Wittebol ont trouvé une solution très originale pour traduire l'allusion au fameux recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire : ils mélangent deux vers célèbres des poètes Willem Elsschot ('maar tussen droom en daad staan wetten en bezwaren') et Hendrik Marsman ('Denkend aan Holland zie ik breede rivieren traag door oneindig laagland gaan'). Klinkenberg et Wittebol : 'En tussen droom en daad/ zag ik rivieren gaan')⁷² :

	K /W
J'ai vu les fleurs du mal	<i>En tussen droom en daad</i>
Par hasard	<i>zag ik rivieren gaan</i>
	<i>Veel te laat</i>

⁷² Freriks

3.4.5. Bilan

Wittenbols et Klinkenberg, tout comme De Wijs ont réussi à faire une chanson tout à fait chantable, surtout à cause du maintien du rythme et l'énergie de la chanson originale. Les traducteurs ont tous préservé la rime et Wittenbols et Klinkenberg maintiennent souvent les sons aussi. Quant au critère du sens, on pourrait conclure que De Wijs a été plus libre que Wittenbols et Klinkenberg. Je voudrais dire que Wittenbols/Klinkenberg et De Wijs ont réalisé une chanson naturelle où des éléments culturels étrangers ont été remplacés par des éléments culturels connus. A mon avis, c'est surtout à cause de la grande inventivité qui va de pair avec du respect pour le texte original qui fait que la version de Wittenbols/Klinkenberg est la meilleure.

Conclusion finale

Dans cette mémoire j'ai voulu répondre à la question centrale : 'comment les chansons de Jacques Brel ont-elles été traduites en néerlandais ?' Je me suis limitée aux traductions qui ont été chantées, par Jacques Brel lui-même ou par d'autres interprètes. Les questions partielles étaient : 'quelles ont été les stratégies des traducteurs' ? et 'pourquoi certaines traductions sont-elles devenues des chansons en soi' ? Dans le cadre théorique j'ai analysé qu'une traduction réussie d'une chanson est une traduction qui répond à plusieurs critères. Ces critères sont d'abord les cinq critères de la chantabilité, du rythme, de la rime, du sens et du naturel de Low et les critères du style et du respect des auditeurs visés de Kelly. Finalement, il y a le critère des éléments TPT, avancé par Lefevre. On a vu que, de tous les critères, c'est le critère de la chantabilité qui peut être vu comme le critère essentiel. Dans l'analyse des chansons, où sont analysés les stratégies des traducteurs, on a vu que les stratégies utilisés correspondent avec les critères de Low, Kelly et Lefevre. On peut dire que toutes les traductions de Van Altena répondent au critère essentiel de la chantabilité, mais aussi toutes les traductions de Wittenbols et Klinkenberg et celle de De Wijs. La traduction du *Plat Pays* par Will Ferdy est le moins réussi à cet égard. On a vu que les traducteurs qui jugent la chantabilité comme primordiale, donnent également la priorité aux critères du rythme, de la rime et du son. C'est le cas pour toutes les traductions de Van Altena et de Wittenbols et Klinkenberg et aussi pour la traduction de *Vesoul* de De Wijs. Surtout Van

Altena, mais aussi Wittenbols et Klinkenberg sont très créatifs par rapport à ces aspects. Van Altena et Wittenbols et Klinkenberg, qui mettent l'accent sur la chantabilité d'une part, et le rythme, le son et la rime d'autre part, ont en même temps un style de traduction assez libre. Pour eux, ce n'est pas le sens littéral, mais plutôt l'essence d'une chanson qui compte. C'est pourquoi les traductions de Van Altena et celles de Klinkenberg et Wittenbols sont beaucoup plus libres que celles de Ferdy, qui reste très proche du texte original. Cette liberté fait que les traductions de Van Altena et de Klinkenberg et Wittenbols sont plus naturelles que celles de Will Ferdy. Parfois elles sont si naturelles qu'elles peuvent être vues comme des textes en soi, c'est le cas pour *Le plat pays* de Van Altena. Quant au critère du style, Van Altena choisit souvent pour un langage moins populaire, moins moderne et parfois moins vulgaire que Klinkenberg et Wittenbols et De Wijs. A cet égard, il respecte moins le style de Brel que les autres traducteurs. De pour cette raison que, finalement, je voudrais conclure que les traductions de Wittenbols et Klinkenberg sont les mieux réussies parce qu'elles répondent au plus grand nombre de critères. Elles sont à la fois chantables et naturelles, elles maintiennent le rythme, la rime et le sens et elles restent fidèles au style et au langage de Brel.

Bibliographie

Livres

- Brel, Jacques. *Œuvre intégrale*. Paris : Robert Laffont, 1982.
- Brel, Jacques, red. Nijhoff, Janny & Reijt, Vic van de. *Ne me quitte pas, Laat me niet alleen*. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 2004.
- El-Fers, Mohamed. *Jacques Brel*. Amsterdam : Mets & Schilt, 2003
- Gorrée, Dinda L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- Kivelä, Katri. *Aspects rhétoriques dans les chansons de Jacques Brel*. Masterscriptie Romaanse Talen, Universiteit van Jyväskylä, Zweden. 2002
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13738/kakivel.pdf>
- Lefevère, André. *Translating poetry; seven strategies and a blueprint*. Assen/Amsterdam : Van Gorcum, 1975
- Seghers, R. *Jacques Brel, de definitieve biografie*, Utrecht/Antwerpen: Tirion, 2012

Articles

- Coumans, Kiki. *Malse madammen en stugge stamp. Jacques Brelvertalingen gezongen door Jeroen Willems*. Filter 21-2, 2014. 27-33.
- Freriks, Kester. *Een rauwere Brel*. NRC, 10 februari 2006.
- Kelly, Andrew B. *Translating French Song as a Language Learning Activity*. British Journal of Language Teaching, 25-1, 1982. 25-34.
- Low, Peter. *The Pentathlon Approach to Translating Songs. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam/New York: Rodopi 2005. 185-212.
- Low, Peter. *Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies*, International Journal of Translation Studies, 15-1, 2003.
- Wilfred Takken. *Dân wwwecht mijn lând*. NRC, 9 september 2005

Autres

- Brel, Jacques. *De 24 grootste successen* (CD), Universal French, 1988
- Willems, Jeroen. *Jeroen Willems zingt Jacques Brel* (CD). Arnhem: Toneelgroep Oostpool, 2006
- List, Liesbeth. *Liesbeth List zingt Jacques Brel* (CD). Philips, 1989
- Ferdy, Will. *Will Ferdy zingt Jacques Brel* (CD), 1975

Annexes

1. Le plat Pays

Jacques Brel	Ernst van Altena	Will Ferdy
<p>Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague Et les vagues de dunes pour arrêter les vagues Et de vagues rochers que les marées dépassent Et qui ont à jamais le cœur à marée basse Avec infiniment de brumes à venir Avec le vent de l'est écoutez le tenir Le plat pays qui est le mien</p> <p>Avec des cathédrales pour uniques montagnes Et de noirs clochers comme mâts de cocagne Où des diables en pierre décochent les nuages Avec le fil des jours pour unique voyage Et des chemins de pluie pour unique bonsoir Avec le vent d'ouest écoutez le vouloir Le plat pays qui est le mien</p> <p>Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner Avec le vent du nord qui vient s'écarteler Avec le vent du nord écoutez le craquer Le plat pays qui est le mien</p> <p>Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut Avec Frida la blonde quand elle devient Margot Quand les fils de Novembre nous reviennent en Mai Quand la plaine est fumante et tremble sous Juillet Quand le vent est au rire, quand le vent est au blé Quand le vent est au sud, écoutez le chanter Le plat pays qui est le mien</p>	<p>Wanneer de Noordzee koppig breekt aan hoge duinen En witte vlokken schuim uiteenslaan op de kruinen Wanneer de norske vloed beukt aan het zwart basalt En over dijk en duin de grijze nevel valt Wanneer bij eb het strand woest is als een woestijn En natte westenwinden gieren van venijn Dan vecht mijn land, mijn vlakke land</p> <p>Wanneer de regen daalt op straten, pleinen, perken Op dak en torenspits van hemelhoge kerken Die in dit vlakke land de enige bergen zijn Wanneer onder de wolken mensen dwergen zijn Wanneer de dagen gaan in domme regelmaat En bolle oostenwind het land nog vlakker slaat Dan wacht mijn land, mijn vlakke land</p> <p>Wanneer de lage lucht vlak over 't water scheert Wanneer de lage lucht ons nederigheid leert Wanneer de lage lucht er grijs als leisteen is Wanneer de lage lucht er vaal als keileem is Wanneer de noordenwind de vlakke vierendeelt Wanneer de noordenwind er onze adem steelt Dan kraakt mijn land, mijn vlakke land</p> <p>Wanneer de Schelde blinkt in zuidelijke zon En elke Vlaamse vrouw flaneert in zon-japon Wanneer de eerste spin zijn lentewebben weeft Of dampende het veld in juli-zonlicht beeft Wanneer de zuidenwind er schatert door het graan Wanneer de zuidenwind er jubelt langs de baan Dan juicht mijn land, mijn vlakke land</p>	<p>Met enkel nog de Noordzee als ongerept gebied Met enkel nog het duin dat stormen weerstand biedt Met enkel brakke rotsen, zo hopeloos verspreid Ontvoert door de getijden na opgegeven strijd Bevrijdt zich uit de sluier van eind'loos trieste mist En tart de westenwind, die zich in kracht vergist: Het vlakke land dat 't mijne is</p> <p>Met stoere kathedralen als wachters uit 't verleden Met forse <u>lok</u>kenklanken soms zingend zonder reden Met torens en kantelen die haast de hemel raken En die door 't weer gekweld soms bange zuchten <u>slaken</u> Met grauwe regenvlagen bij dagen koud en kil Getuigt de oostenwind van zijn steeds vaste wil: Het vlakke land dat 't mijne is</p> <p>Met een zo lage lucht die vaak op droefheid wijst Met een zo lage lucht die als een schaduw grijst Met een zo grijze lucht die 't hart soms droefheid geeft Met een zo grijze lucht dat men het hem vergeeft Bij felle noordenwind die gierend stuurloos raakt Bij barre noordenwind wordt het weer oud en kraakt: Het vlakke land dat 't mijne is</p> <p>Maar met een straatje zon dat langs de Schelde draalt En uit 't ontwakend landschap de felste kleuren haalt Met nieuw herboren dromen, beloften van de mei, Met trillend warme velden, zind'rend in zomertij Met gouden korenzeeën, gewiegd door zuidenwind Herleeft en zingt en juicht als een uitgelaten kind: Het vlakke land dat 't mijne is</p>

2. Amsterdam

Jacques Brel	Ernst van Altena (door Liesbeth List)	Ernst van Altena	Peer Wittenbols
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui chantent les rêves qui les hantent au large d'Amsterdam	In dat Oud-Amsterdam in de buurt van de haven gaan de zeelui zich laven drinken 't hek van de dam	In de stad Amsterdam waar de zeelieden lallen tot hun nachtmerries schallen over oud-Amsterdam	In café Amsterdam hoor je <u>zeemannen zingen</u> hoe hun dromen vergingen in de stad Amsterdam
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui dorment comme des oriflammes le long des berges mornes	In dat Oud-Amsterdam liggen zeelieden dronken als een wimpel zo lam in de dokken te ronken	In de stad Amsterdam waar de zeelieden dronken en als een wimpel zo lam <u>In de dokken gaan ronken</u>	In café Amsterdam hoor je <u>zeemannen zuchten</u> als gescheurde wimpels aan gitzwarte luchten
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui meurent pleins de bière et de drames aux premières lueurs	In dat Oud-Amsterdam krijgt een zeeman de stuipen tot hij zich, grauwwan van gram in 't bier wil verzuipen	In de stad Amsterdam Waar de zeeman verzuipt Vol van bier en van gram Als de morgen ontluikt	In café Amsterdam zie je zeelui verdrinken in hun bier in hun tranen tot de nacht weer gaat stinken
Mais dans le port d'Amsterdam y a des marins qui naissent dans la chaleur épaisse des langueurs océanes	Maar in Oud-Amsterdam zie je zeelui ontkatert als de ochtendzon schatert over Damrak en Dam	In de stad Amsterdam <u>Waar de zeeman ontwaakt</u> <u>Als de warmte weer blaakt</u> Over Damrak en Dam	Maar in café Amsterdam hoor je zeemannen gapen als de barvrouw gaat slapen In het licht van haar man
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui mangent sur des nappes trop blanches des poissons ruisselants ils vous montrent des dents à croquer la fortune à décroisser la lune à bouffer des haubans et ça sent la morue jusque dans le cœur des frites que leurs grosses mains invitent à revenir en plus puis se lèvent en riant dans un bruit de tempête referment leur braguette et sortent en rotant	In dat Oud-Amsterdam zie je zeelieden bikken zilv'ren haringen slikken bij de staart, uit de hand van de hand in de tand smijten zij met hun knaken want ze zullen 'm raken, als een kat in 't want en ze stinken naar aal, in hun grof-blauwe truien en ze stinken naar uien daarmee doen ze hun maal na dat maal staan ze op, om hun broek op te hijsen en dan gaan ze weer hijsen, tot 't boert in hun krop	In de stad Amsterdam Waar de zeelieden blikken Zilv'ren haringen pikken Bij de staart, uit de hand <u>En van de hand in de tand</u> Smijten zij met hun knaken Want ze zullen hem raken Als een kat in het want En ze stinken naar aal In hun grofblauwe truien En ze stinken naar uien Daarmee doen ze hun maal En na dat maal staan ze op Om hun broek dicht te knopen En dan gaan ze weer lopen En het boert in hun krop	In café Amsterdam zie je <u>zeemannen zweten</u> boven borden vol eten <u>vette vis, stugge stamp</u> en dan flitsen hun tanden en dan schittert het goud en hun voorhoofd is zout van hun glimmende handen en de schol smaakt naar zee en de zee is van bier en geld is papier dus zit er niet mee teveel gegeten om de broek dicht te knopen en dan willen ze lopen maar ze zijn veel te lam
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui dansent en se frottant la panse sur la panse des femmes et ils tournent et ils dansent comme des soleils crachés dans le son déchiré d'un accordéon rance ils se tordent le cou pour mieux s'entendre rire jusqu'à ce que tout à coup l'accordéon expire alors le geste grave alors le regard fier ils ramènent leur batave jusqu'en pleine lumière	In dat Oud-Amsterdam zie je zeelieden zwieren En dan de meiden versieren, lijf aan lijf, warm en klam En draaien hun bals als een went'lende zon Op de klank, dun en vol, van een accordeon En zo rood als een kreeft happen zij naar wat lucht Tot opeens, met een zucht, de muziek 't begeeft Met een air van gewicht voeren zij met wat spijt Dan hun Mokumse meid weer terug in het licht	In de stad Amsterdam Waar de zeelui gaan zwieren En de meiden versieren <u>Buik aan buik</u> , lekker klam En ze draaien hun wals Als een wentelende zon Op de klank dun en vals Van een accordeon En zo rood als een kreeft Happen zij naar wat lucht Als opeens met een zucht De muziek het begeeft En met een air van gewicht Voeren zij dan met spijt Weer hun Mokumse meid Weer terug naar het licht	In café Amsterdam zie je zeemannen walsen en ze schuren hun pens tegen <u>malse madammen</u> en ze <u>dansen en draaien</u> als krankzinnige zonnen en dan zijn ze begonnen met <u>paaien en aaïen</u> het accordeon is vals als de tanden der meiden en de stilte doet pijn als de balg stopt met hijgen er wordt keurig gebogen met een keurig gezicht en ze duwen hun prooi dan weer terug naar het licht
Dans le port d'Amsterdam y a des marins qui boivent et qui boivent et reboivent et qui reboivent encore ils boivent à la santé des putains d'Amsterdam de Hambourg ou d'ailleurs	In dat Oud-Amsterdam gaan de zeelui aan 't drinken Aan 't drinken en drinken, en daar nog 'es op drinken Tot 't Oude Kerkplein op een thuishaven lijkt En de hoer in 't kozijn	In de stad Amsterdam Waar de zeelui gaan zuipen En maar zuipen en zuipen En dan nog maar een keer zuipen Zuipen op het geluk Van een hoer van de Wallen Of een Hamburgse hoer	In café Amsterdam zie je zeemannen drinken en drinken en drinken en nog veel meer drinken drinken op de toekomst en op meisjes van vijftig in Amsterdam, in Hamburg

<p>enfin ils boivent aux dames qui leur donnent leur joli corps qui leur donnent leur vertu pour une pièce en or et quand ils ont bien bu se plantent le nez au ciel se mouchent dans les étoiles et ils pissent comme je pleure sur les femmes infidèles</p> <p>dans le port d'Amsterdam dans le port d'Amsterdam.</p>	<p>net als moedertje kijkt En haar borst is de borst van verloofde of vrouw En daarna weer zo'n dorst, en de nacht wordt al grauw Want op terug naar de schuit en de kater breekt aan En ze snikken 't uit, tegen meerpaal en kraam</p> <p>In dat Oud-Amsterdam, in 't Oud-Amsterdam In dat Oud-Amsterdam</p>	<p>Nou ja, van een goed stuk Van een slet die zichzelf En haar deugd heeft geschonken Voor een gulden of elf En dan zijn ze goed dronken En met hun wank'le lijven Lozen zij dan hun drank Pissen zoals ik jank Op de ontrouw der wijven</p> <p>In de stad Amsterdam In de stad Amsterdam</p>	<p>nee op iedere dame die d'r dijen verjudde die d'r deugden verkocht voor zolang als het duurde voor een half fles bocht en ze kruipen naar buiten op hun <u>knieën en klauwen</u> en ze pissen zoals ik huil op ontrouwe vrouwen</p> <p>in café Amsterdam in café Amsterdam....</p>
--	---	--	--

3. Le Moribond

Jacques Brel	Rob Klinkenberg	Will Ferdy	Ernst Van Altena
<p>Adieu l'Émile je t'aimais bien Adieu l'Émile je t'aimais bien tu sais On a chanté les mêmes vins On a chanté les mêmes filles On a chanté les mêmes chagrins</p> <p>Adieu l'Émile je vais mourir C'est dur de mourir au printemps tu sais Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme Car vu que tu es bon comme du pain blanc Je sais que tu prendras soin de ma femme</p> <p>Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Je veux qu'on s'amuse comme des fous Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Quand c'est qu'on me mettra dans le trou</p> <p>Adieu Curé je t'aimais bien Adieu Curé je t'aimais bien tu sais On n'était pas du même bord On n'était pas du même chemin Mais on cherchait le même port</p> <p>Adieu Curé je vais mourir C'est dur de mourir au printemps tu sais Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme Car vu que tu étais son confident Je sais que tu prendras soin de ma femme</p> <p>Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Je veux qu'on s'amuse comme des fous Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Quand c'est qu'on me mettra dans le trou</p> <p>Adieu l'Antoine je t'aimais pas bien Adieu l'Antoine je t'aimais pas bien tu sais J'en crève de crever aujourd'hui Alors que toi tu es bien vivant Et même plus solide que l'ennui</p>	<p>Adieu Emile ik zag je <u>graag</u> Adieu Emile ik zag je <u>graag</u> mijn vriend We deden <u>samen</u> met een glas We deden <u>samen</u> met een lief We liepen <u>samen</u> uit de pas</p> <p>Adieu Emile ik ga nu dood De dood in 't voorjaar is wreed mijn vriend Maar ik sterf in bloei vrij van berouw Want omdat jij braaf bent als een hond Zul jij goed zorgen voor mijn vrouw</p> <p>'k wil een lach 'k wil een dans 'k wil wat vreugde bij mijn lijk 'k wil een lach 'k wil een dans Als ik rust vind in het slijk</p> <p>Adieu pastoor ik zag je graag Adieu pastoor ik zag je graag mijn vriend We zagen niet van oog tot oog We zagen niet elkanders kracht Maar we liepen toch dezelfde wacht</p> <p>Adieu pastoor ik ga nu dood De dood in 't voorjaar is wreed mijn vriend Maar ik sterf in bloei vrij van berouw En omdat jij haar vaker sprak dan ik Zul jij goed zorgen voor mijn vrouw</p> <p>'k wil een lach 'k wil een dans 'k wil wat vreugde bij mijn lijk 'k wil een lach 'k wil een dans Als ik rust vind in het slijk</p> <p>Adieu Antoine ik zag je niet graag Adieu Antoine ik zag je niet graag mijn vriend Het zit me dwars dat de dood mij verwoest Terwijl jij hier struint en heel goed leeft Je romp in 't vet en zonder roest</p>	<p>Vaarwel Emile ik hield van jou Vaarwel Emile ik hield heel veel van jou Wij dronken saam dezelfde wijn Wij kennen saam dezelfde vreugd Wij voelden saam dezelfde pijn</p> <p>Vaarwel Emiel ik ga nu dood Het is hard te sterven als de lente komt Maar 'k ga in vrede heb geen nood Vermits jij goed bent en ook trouw Zorg jij voor 't welzijn van mijn vrouw</p> <p>En dat men lach En dat men danse Want ik hou niet van gehuil Dat men lach En dat men dans Als ik neerlig in mijn kuil</p> <p>Vaarwel pastoor ik hield van jou Vaarwel pastoor ik hield heel veel van jou Wij deelden niet hetzelfde lot Wij volgden niet dezelfde weg Maar zochten naar dezelfde god</p> <p>Vaarwel pastoor ik ga nu dood Het is hard te sterven als de lente komt Maar 'k ga in vrede heb geen nood Als priester, vriend geloof 'k in jou Zorg jij voor 't zielheil van mijn vrouw</p> <p>En dat men lach En dat men danse Want ik hou niet van gehuil Dat men lach En dat men danse Als ik neerlig in mijn kuil</p> <p>Vaarwel Antoon 'k hield niet van jou Vaarwel Antoon ik gaf geen zier om jou Het spijt me dat ik nu kreppeer Terwijl jij flinker bent dan ooit En triomfeert zoals weleer</p>	<p>Adieu Emile, je was m'n vrind Adieu Emile, je was m'n vrind... Emile We dronken samen vaak een pint We dronken vaak op ons verdriet We hebben eensgezind bemind</p> <p>Adieu Emile...ik ga eraan En sterven in 't voorjaar is hard...Emile 'k sterf in de bloei, maar niet benard Want jij bent als een man zo trouw En dus zorg jij wel voor mijn vrouw</p> <p>Lach en zing Dans en spring Bij mijn sterven geen gedruil Lach en zing Dans en spring Als ik wegzak in de kuil</p> <p>Adieu pastoor, je was m'n vrind Adieu pastoor, je was m'n vrind...pastoor We zongen niet in 't zelfde koor We waren niet gelijk getint Maar zochten toch hetzelfde spoor</p> <p>Adieu pastoor, ik ga eraan En sterven in 't voorjaar is hard...pastoor 'k sterf in de bloei, maar niet benard: Mijn vrouw was steeds jouw biechtstoel trouw En dus zorg jij wel voor mijn vrouw</p> <p>Lach en zing Dans en spring Bij mijn sterven geen gedruil Lach en zing Dans en spring Als ik wegzak in de kuil</p> <p>Adieu Antoine, je was geen vrind Adieu Antoine, je was geen vrind...Antoine Dat ik het ben die nu kreppeer Terwijl jij levenslustig mint Is iets dat mij het hart bezeert</p>

<p>Adieu l'Antoine je vais mourir C'est dur de mourir au printemps tu sais Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme</p> <p>Car vu que tu étais son amant Je sais que tu prendras soin de ma femme</p> <p>Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Je veux qu'on s'amuse comme des fous Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Quand c'est qu'on me mettra dans le trou</p> <p>Adieu ma femme je t'aimais bien Adieu ma femme je t'aimais bien tu sais Mais je prends le train pour le Bon Dieu Je prends le train qui est avant le tien Mais on prend tous le train qu'on peut</p> <p>Adieu ma femme je vais mourir C'est dur de mourir au printemps tu sais Mais je pars aux fleurs les yeux fermés ma femme Car vu que je les ai fermés souvent Je sais que tu prendras soin de mon âme</p> <p>Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Je veux qu'on s'amuse comme des fous Je veux qu'on rie Je veux qu'on danse Quand c'est qu'on me mettra dans le trou</p>	<p>Adieu Antoine ik ga nu dood De dood in 't voorjaar is wreed mijn vriend Maar ik sterf in bloei vrij van berouw</p> <p>Want omdat jij haar verwent in bed Zul jij goed zorgen voor mijn vrouw</p> <p>'k wil een lach 'k wil een dans 'k wil wat vreugde bij mijn lijk 'k wil een lach 'k wil een dans Als ik rust vind in het slijk</p> <p>Adieu mijn vrouw ik had je lief Adieu mijn vrouw ik had je lief mijn vrouw Ik neem de trein naar 't paradijs Ik neem de trein die eerder gaat Die trein maakt steeds dezelfde reis</p> <p>Adieu mijn vrouw ik ga nu dood De dood in 't voorjaar is wreed mijn lief Maar ik sterf in bloei twee ogen dicht mijn vrouw En als je nu heel goed naar me kijkt Knijp ik er eentje toe voor jou</p> <p>'k wil een lach 'k wil een dans 'k wil wat vreugde bij mijn lijk 'k wil een lach 'k wil een dans Als ik rust vind in het slijk</p>	<p>Vaarwel Antoon ik ga nu dood Het is hard te sterven als de lente komt Maar 'k ga in vrede heb geen nood Vermits ze mij bedroog met jou Zorg jij nu verder voor mijn vrouw</p> <p>En dat men lach En dat men danse Want ik hou niet van gehuil Dat men lach En dat men danse Als ik neerlig in mijn kuil</p> <p>Vaarwel mijn vrouw ik hield van jou Vaarwel mijn vrouw ik hield heel veel van jou Ik neem de trein voor 'd eeuwigheid 'k reis met een trein eerder dan jij Maar elke trein komt op zijn tijd</p> <p>Vaarwel mijn vrouw ik ga nu dood 't is hard te sterven als de lente komt Maar 'k sluit mijn ogen nu devoot 'k heb ze voor jou vaak dicht gedaan Trek jij je mijn zielenrust aan</p> <p>En dat men lach En dat men danse Want ik hou niet van gehuil Dat men lach En dat men danse Als ik neerlig in mijn kuil</p>	<p>Adieu Antoine, ik ga eraan En sterven in 't voorjaar is hard...pastoor 'k sterf in de bloei, maar niet benard: Want jij als minnaar van mijn vrouw Laat haar toch vast niet in de kou</p> <p>Lach en zing Dans en spring Bij mijn sterven geen gedruil Lach en zing Dans en spring Als ik wegzak in de kuil</p> <p>Adieu m'n vrouw, 'k heb je bemind Adieu m'n vrouw, 'k heb je bemind...m'n vrouw Mijn trein vertrekt vóór die van jou 'k zal vóór jou in de hemel zijn Maar niemand kiest zijn eigen trein</p> <p>Adieu m'n vrouw, ik ga eraan En sterven in mei is niet licht...m'n vrouw 'k sterf in de bloei...m'n ogen dicht...m'n vrouw Voor jou deed 'k vaak een oogje dicht Bid dus voor mij, dat is je plicht</p> <p>Lach en zing Dans en spring Bij mijn sterven geen gedruil Lach en zing Dans en spring Als ik wegzak in de kuil</p>
--	--	---	--

4. Vesoul

Jacques Brel Vésoul	Wittenbols en Klinkenberg Leerdam	Ivo de Wijs Delfzijl
<p>T'as voulu voir Vierzon Et on a vu Vierzon T'as voulu voir Vesoul Et on a vu Vesoul T'as voulu voir Honfleur Et on a vu Honfleur T'as voulu voir Hambourg Et on a vu Hambourg J'ai voulu voir Anvers On a revu Hambourg J'ai voulu voir ta soeur Et on a vu ta mère Comme toujours</p>	<p>Je wilde naar den Haag Het werd den Haag Je wilde naar Leerdam En 't werd Leerdam Je wilde naar Breda En 't werd Breda Je wilde naar Berlijn En 't werd Berlijn Ik wilde naar Maastricht Dus werd het weer Berlijn Ik wilde naar je zus En dus werd het je nicht Als altijd</p>	<p>We moesten naar Den Haag We gingen naar Den Haag We moesten naar Delfzijl We gingen naar Delfzijl We moesten naar Maastricht We gingen naar Maastricht We moesten naar Goeree En door naar Zierikzee We moesten naar Maasbracht We gingen naar Maasbree We gingen naar Maastricht We waren dag en nacht op tournee</p>
<p>T'as plus aimé Vierzon On a quitté Vierzon T'as plus aimé Vesoul On a quitté Vesoul T'as plus aimé Honfleur On a quitté Honfleur T'as plus aimé Hambourg On a quitté Hambourg T'as voulu voir Anvers On a vu que ses faubourgs T'as plus aimé ta mère On a quitté ta soeur Comme toujours</p>	<p>Je was klaar met Den Haag Dus wij weg uit Den Haag Je was klaar met Leerdam Dus wij weg uit Leerdam Je was klaar met Breda Dus wij weg uit Breda Je was klaar met Berlijn Dus wij weg uit Berlijn Ik wilde naar Maastricht We kwamen door Turijn Je was klaar met je zus En dus wij weg bij je nicht Als altijd</p>	<p>Op vrijdag naar Den Bosch Op zaterdag naar Oss Op zondag naar Geleen Op maandag Hoogeveen De weg naar Swifterbant De weg naar Loon Op Zand De weg naar Slikkerveer De weg naar Sappemeer De file naar Balkbrug De file naar Boxmeer De file weer terug We trokken door het land heen en weer</p>
<p>Mais je te le dis Je n'irai pas plus loin Mais je te préviens J'irai pas à Paris D'ailleurs j'ai horreur De tous les flonflons De la valse musette Et de l'accordéon</p>	<p>Maar hoor wat ik eis Ik ga niet meer mee 'k ga niet naar Parijs Wen maar aan het idee Ik haat het geblaat En het dol gebonk Van een laffe musette En het accordeon</p>	<p>Nooit, nooit wat gezien Van een dorp of een stad Haast, haast en patat Is het vaste stramien Dus je komt en je speelt En je buigt en je gaat Ja je gaat er vandoor Want het is alweer laat</p>
<p>T'as voulu voir Paris Et on a vu Paris T'as voulu voir Dutronc Et on a vu Dutronc J'ai voulu voir ta soeur J'ai vu le Mont Valérien T'as voulu voir Hortense Elle était dans le Cantal Je voulais voir Byzance Et on a vu Pigalle A la gare St-Lazare J'ai vu les fleurs du mal Par hasard</p>	<p>Je wilde naar Parijs Het werd Parijs Je wilde naar de zon Het werd de zon Ik wilde naar je zus Ik kreeg de volle Je wilde naar Chantal En die zat in Schiedam Ik wilde naar Chagall En 't werd Madurodam En tussen droom en daad Zag ik rivieren gaan Veel te laat</p>	<p>We reden naar Breda Ze zeggen altijd ja Ons landje is maar klein De weg naar Nieuwegein De file naar Jutvaas Ons landje is helaas Wat aan de krappe kant De file naar Cadzand Ons land is maar benauwd De weg naar Aerdenhout De weg naar Sakkerloot Dit land is goed beschouwd Veel te groot</p>
<p>T'as plus aimé Paris On a quitté Paris T'as plus aimé Dutronc On a quitté Dutronc Maintenant je confonds ta soeur Et le Mont Valérien De ce que je sais d'Hortense J'irai plus dans le Cantal Et tant pis pour Byzance Puisque que j'ai vu Pigalle Et la gare St-Lazare C'est cher et ça fait mal</p>	<p>Je was klaar met Parijs Dus wij weg uit de zon Je was klaar met de zon Dus wij weg uit de zon Waar woonde toch je zus Was dat Madurodam Wat zocht ik bij Chagall Wat zocht ik in Schiedam Nu huil ik om Chantal Want die is naar Amsterdam En tussen droom en daad zag ik rivieren gaan</p>	<p>We moesten naar Den IJp We waren in Den IJp We moesten naar Den Briel We waren in Den Briel We weten heel globaal In Oldenzaal de zaal Maar verder mens Ik weet van Oldenzaal geen reet Misschien is het er mooi Misschien is het een zoi En intellectueel nog erger dan 't Gooi Ja, weet ik veel</p>

<p>Au hasard</p> <p>Mais je te le redis (chauffe Marcel chauffe) Je n'irai pas plus loin Mais je te préviens Le voyage est fini D'ailleurs j'ai horreur De tous les flonflons De la valse musette Et de l'accordéon (chauffe)</p> <p>T'as voulu voir Vierzon Et on a vu Vierzon T'as voulu voir Vesoul Et on a vu Vesoul T'as voulu voir Honfleur Et on a vu Honfleur T'as voulu voir Hambourg Et on a vu Hambourg J'ai voulu voir Anvers On a revu Hambourg J'ai voulu voir ta soeur Et on a vu ta mère Comme toujours</p> <p>T'as plus aimé Vierzon On a quitté Vierzon (chauffe chauffe chauffe) T'as plus aimé Vesoul On a quitté Vesoul T'as plus aimé Honfleur On a quitté Honfleur T'as plus aimé Hambourg On a quitté Hambourg T'as voulu voir Anvers On a vu que ses faubourgs T'as plus aimé ta mère On a quitté ta soeur Comme toujours (chauffez les gars)</p> <p>Mais je te le re redis Je n'irai pas plus loin Mais je te préviens J'irai pas à Paris D'ailleurs j'ai horreur De tous les flonflons De la valse musette Et de l'accordéon</p> <p>T'as voulu voir Paris Et on a vu Paris T'as voulu voir Dutronc Et on a vu Dutronc J'ai voulu voir ta soeur J'ai vu le Mont Valérien T'as voulu voir Hortense Elle était dans le Cantal Je voulais voir Byzance Et on a vu Pigalle A la gare St-Lazare J'ai vu les fleurs du mal Par hasard</p>	<p>Veel te laat</p> <p>Maar hoor wat ik eis Ik ga niet meer mee Ik ga niet meer naar Parijs Wen maar aan het idee Ik haat het geblaas En het dolle gebonk Van de laffe musette En het accordeon</p> <p>Je wilde naar den Haag Het werd den Haag Je wilde naar Leerdam En 't werd Leerdam Je wilde naar Breda En 't werd Breda Je wilde naar Berlijn En 't werd Berlijn Ik wilde naar Maastricht Dus werd het weer Berlijn Ik wilde naar je zus En dus werd het je nicht Als altijd</p> <p>Maar hoor wat ik eis Ik ga niet meer mee 'k ga nooit meer mee Wen maar aan het idee Ik haat het geblaas En het dol gebonk Van een laffe musette En het accordeon</p> <p>Je wilde naar Parijs Het werd Parijs Je wilde naar de zon Het werd de zon Je wilde naar Chagall Madurodam, Schiedam, Amsterdam En tussen droom en daad Zag ik rivieren gaan Veel te laat.</p>	<p>Nooit, nooit wat gezien Want voor ons is een stad Een zak met patat Een kroket bovendien Want je komt en je speelt En je buigt en je gaat En je gaat er vandoor Want het is weer zo laat</p> <p>We kennen in Oostzaan alleen de Italiaan In Harderen en Hees alleen maar de Chinees De schouwburg in Den Haag De zaal in Beemsterzwaag En volgens het papier Zijn wij vanavond hier Dus vraag ik als altijd Is alles hier okay En woont u hier nou graag Want ik heb tot mijn spijt Geen idee</p> <p>We moesten naar Veendam We reden naar Veendam We moesten naar Roermond We reden naar Roermond En tussen het verkeer Dat ik voortdurend weer Ik ben het niet alleen Dat geldt voor iedereen We staan niet meer verbaasd Van vluchtigheid en haast Wat moet ik in Roermond De hele wereld raast in het rond</p> <p>Ach, nooit wat gezien Van een stad, van het land Haast, haasten maar want Dat is een eeuwig stramien Dus je komt en je zingt En je buigt en je gaat En opeens ga je dood En dan is het te laat</p> <p>We moesten naar Den Haag We gingen naar Den Haag We moesten naar Delfzijl We gingen naar Delfzijl We moesten naar Maassluis We gingen naar Maassluis We moesten naar Goeree En door naar Zierikzee De file naar Maasbracht De lange weg naar Goor We gingen niet naar huis We gingen alsmar door Alsmar door Alsmar door Alsmar door...</p>
---	---	--