



Essais de chantabilité des *cantes* en français : retours d'expérience

Singability Tests of *Cantes* in French: First Feedbacks

Chloé HOUILLON¹

UR 3402 ACCRA, université de Strasbourg
chloe-houillon@hotmail.fr
chloe.houillon@etu-unistra.fr

Maguy NAÏMI²

maguynaimi@orange.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/562>

DOI : 10.25965/flamme.562

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Il s'agit ici de proposer une première réflexion, un premier retour d'expérience, sur la chantabilité des traductions de *letras* flamencas qui ont été testées au sein de l'atelier Trad. Cant. Flam., et notamment d'interroger la méthodologie d'une telle mise à l'épreuve des traductions par le chant.

Mots clés : chantabilité, traduction, flamenco, paroles de chants, lien texte-musique

Abstract: The aim of this paper is to give a feedback on, and first analysis of, the singability of flamenco lyrics translated into French, as tested in the Trad. Cant. Flam. workshop, and especially to question the methodology used in testing translations through singing.

Keywords: singability, translation, flamenco, lyrics, text-music relation

¹ Professeure de philosophie en lycée, Chloé Houillon a obtenu un contrat doctoral avec l'université de Strasbourg, au sein de l'ACCRA (EA 3402), sous la direction d'Alessandro Arbo. Son projet de thèse traite spécifiquement du flamenco comme d'un genre musical et chorégraphique de l'oralité, relevant de deux de nos catégories ontologiques usuelles : l'œuvre et la performance. Actuellement, elle bénéficie d'une bourse annuelle d'étude de la Fundación de Arte Flamenco Cristina Heeren à Séville, dans la spécialité de *cante*. Elle a notamment participé aux journées d'étude « Danse et textualité » du Conservatoire National de la Danse de Pantin en juin 2021, dont les actes sont à paraître.

² Ancienne professeure d'espagnol en lycée, Maguy Naïmi, aujourd'hui à la retraite, allie connaissances linguistiques et civilisationnelles à la pratique du chant flamenco qu'elle exerce depuis plusieurs décennies. Elle fait notamment partie des rédacteurs spécialistes qui alimentent de leurs articles le site de référence entièrement consacré au flamenco flamencoweb.fr, pour lequel elle produit également de nombreuses traductions.

Introduction

L'atelier Trad. Cant. Flam. s'est donné pour objectif de transposer des textes de *cantes* flamencos en français et ce, dans le but de les réaliser vocalement. Cette réalisation vocale prétend néanmoins s'inscrire dans le respect d'une tradition d'origine : malgré le changement de langue, il s'agit dans un premier temps de chercher à « sonner » flamenco en français, autrement dit de chanter ces traductions dans le cadre de l'idiome musical flamenco³. Les tests de chantabilité consistent donc à s'assurer que les traductions proposées peuvent fonctionner à l'intérieur de ce cadre.

Si cette démarche inédite peut sembler aisée ainsi présentée, sa mise en application soulève un certain nombre d'interrogations et de problèmes concrets. Certes, déjà dans la pratique du chant flamenco traditionnel le texte chanté occupe une place prépondérante (avec une très grande attention portée à la mise en rythme du texte, à sa prononciation et à son intonation), mais il est néanmoins plutôt rare d'être confronté à la création de texte dans le flamenco dit traditionnel : il s'agit la plupart du temps pour le chanteur de reprendre des *letras* déjà existantes. Or si traduire, du point de vue littéraire, n'est pas tout à fait synonyme d'une création artistique (ou du moins peut l'être mais en un sens alors particulier), chanter une traduction sur une mélodie déjà existante semble s'apparenter davantage à un tel acte créatif tant ce geste consiste à donner naissance à quelque chose d'inédit. Dans ce cas, il n'est en effet ni possible de compter sur la tradition orale, ni de prendre appui sur un enregistrement ou une performance qui précèderaient cet acte. Se pose alors inévitablement la question de la méthodologie : comment valider ou invalider une traduction flamenco *via* le chant ? Quels critères nous permettent de dire que telle proposition est plus chantable que telle autre ?

Lors des ateliers Trad. Cant. Flam., c'est toujours pas à pas, avec des doutes et surtout beaucoup de précautions qu'il a fallu parfois trancher entre des traductions. En tant qu'artistes essayant de chanter ces traductions, nous devons alors chercher une raison de préférer une version plutôt qu'une autre et, surtout, nous devons être en mesure de pouvoir la formuler et d'en débattre avec l'ensemble du groupe de chercheurs. Autrement dit, il fallait mettre des mots sur nos intuitions (lorsque nous en avons) et essayer de comprendre quels critères un tant soit peu objectifs pouvaient justifier un choix de traduction du point de vue de la chantabilité.

Dans le meilleur des cas, une traduction peut dire d'elle-même qu'elle ne fonctionne pas par son impossibilité à être chantée : le chanteur s'arrête alors au milieu de la phrase en s'apercevant qu'il ne parvient pas à respecter la mélodie et/ou le rythme initial du *cante*. Mais lorsque plusieurs traductions possibles fonctionnent, il devient nécessaire d'argumenter, de dire où va notre préférence et surtout pourquoi. C'est donc ce « pourquoi » qu'il s'agit d'éclaircir au cours de nos recherches. Pour un premier moment réflexif sur cette question, nous insisterons ici sur l'importance de la mélodie chantée comme premier critère permettant de valider ou d'invalider une traduction chantable.

Retour d'expérience

En expérimentant la chantabilité des traductions proposées lors des ateliers Trad. Cant. Flam., deux cas de figures se sont présentés : le premier, lorsque la traduction et l'essai de chantabilité sont assurés par la même personne, simultanément traductrice et chanteuse ; le deuxième,

³ En espagnol, « *suena flamenco* » signifie que la musique entendue correspond au cadre, aux normes de l'idiome musical flamenco et aux attentes des récepteurs qui possèdent cette culture flamenca et connaissent ce patrimoine, ses textes et ses formes.

lorsqu'une traduction est d'abord effectuée par un traducteur pour ensuite être proposée à un chanteur.

Quel que soit le cas de figure, il semble que le travail préalable et essentiel soit l'étude du modèle mélodique du *cante* correspondant à la *copla* traduite (et ce, avant même la prosodie ou l'adéquation du rythme musical au *compás*, s'il y en a un). En effet, tester la chantabilité d'une traduction, c'est avant tout pouvoir lier un texte et une mélodie. Il semble donc nécessaire dans un premier temps de s'appuyer sur la structure mélodique *générale* du *cante*, autrement dit de faire émerger le profil mélodique qui le caractérise, indépendamment des conditions particulières de telle interprétation, de telle version enregistrée ou performée⁴. La première difficulté en tant que chanteur pour expérimenter la chantabilité est alors de savoir distinguer entre les éléments nécessaires et les éléments contingents d'un *cante*. Pour faire émerger cette structure mélodique générale, un travail concret de comparaison de différentes versions d'un même *cante* s'avère nécessaire et ce, afin de repérer les notes dites « obligées » qui permettent de reconnaître cette ligne musicale. Tester la chantabilité revient ainsi à se demander premièrement si la versification de la *copla* traduite en français peut ou non *coïncider* avec ce modèle mélodique général du *cante*, en se demandant par exemple : y a-t-il le nombre de syllabes adéquat pour placer les notes obligées ? Autrement dit, il s'agit d'accorder la prosodie à la mélodie du *cante*. Dans le cadre d'un chant *a compás*, tout ce travail mélodique et prosodique sera doublé d'un autre, qui portera sur le rythme et qui sera plus contraignant encore (et qui sera différent des efforts – d'ordre rythmique, déjà – de la seule diction) : les vers proposés doivent pouvoir être en adéquation avec le cycle rythmico-harmonique du *palo* correspondant (sa durée, ses accentuations) et cela ajoute une contrainte supplémentaire à la traduction.

Une fois ce processus – qui consiste finalement à reconstituer des *tercios*⁵ – terminé, peuvent être ajoutés les mélismes et ornements sur les syllabes les plus pertinentes, c'est-à-dire en essayant de respecter à la fois l'accentuation propre à la langue d'arrivée, le sens du texte et le modèle mélodique qui facilite ou appelle tel ou tel mélisme. À cet égard, il faut également noter que les répétitions de vers au sein d'une même *copla* (que la transcription ne fait pas apparaître) occupent une place importante dans le travail du chanteur puisque la répétition d'un même vers ne donnera pas forcément lieu à la répétition du même *tercio*, la mélodie ou son ornementation pouvant varier, alors même que le texte reste le même.

Le travail de *traduction chantée* jusqu'ici effectué a permis de constater que traduire un texte en vue de sa chantabilité exige de ce texte des qualités différentes de celles demandées par la traduction poétique étrangère à toute mise en musique. Notamment, il arrive parfois que la ligne mélodique empêche le respect d'une régularité métrique du vers dans la langue d'arrivée, celle-ci passant alors au second plan pour permettre de répondre à la triple exigence : 1) sémantique, 2) musicale, et 3) de prosodie textuelle. C'est ce qu'illustrent bien par exemple ces *coplas* de *nanas* traduites lors des ateliers Trad. Cant. Flam. (colonne de droite) et qui ne rendent pas compte de la régularité initiale du texte original (colonne de gauche)⁶ :

4 Tels que les ornements, les mélismes, les respirations, les allongements d'une note plutôt qu'une autre, etc., autrement dit l'ensemble des paramètres qui peuvent varier selon les interprètes (et même selon différentes exécutions d'un même interprète) et les conditions d'exécution.

5 Ce que l'on nomme *tercio* correspond justement à une phrase mélodique qui coïncide généralement avec un vers de la strophe chantée. Voir glossaire.

6 Pour une analyse approfondie de ces *nanas*, voir l'article de Cécile Bertin-Elisabeth et Hilda González. <https://www.unilim.fr/flamme/496>.

Nanas por Bernardo el de los Lobitos	Berceuses par Bernardo el de los Lobitos
A dormir va la rosa (7)	La rose des rosiers (6)
De los rosales; (5)	va s'endormir. (4)
A dormir va mi niño (7)	Mon enfant sans plus tarder (7)
Porque ya es tarde (5)	il faut aller dormir. (6)
Este niño chiquito (7)	Ce tout petit bébé (6)
No tiene cuna; (5)	dort sans berceau, (4)
Su padre es carpintero (7)	son père charpentier (6)
Y le hará una. (5)	en fera un bientôt. (6)
Mi niño, cuando duerme, (7)	Quand il dort, mon bébé (6)
Lo guarda un ángel, (5)	un ange le surveille (6)
Que le vela su sueño (7)	Il garde son sommeil (6)
Como su madre. (5)	Tout comme sa mère. (5)
Nana, nana, nana, nana (8)	Câlin, câlin, câlin (6)
Duérmete, lucerito (7)	Dors ma petite étoile (6)
De la mañana. (5)	du matin. (3)

Une bonne traduction du point de vue de la chantabilité serait alors une traduction faisant coïncider les accents de la ligne mélodique et du *compás* avec les accents du texte, telle que celle par exemple proposée dans la *letra* de *caña* suivante, qui allie notes obligées, accents du *compás* et accentuation de la langue, ici soulignés⁷ :

On peut toujours m'obliger
À servir Dieu et le roi.
Réussir à te quitter
La loi ne m'y oblige pas.

On peut donc dire qu'il y aurait trois grandes contraintes dans ce type de traduction :

- une contrainte propre à toute traduction, à savoir traduire correctement le sens du texte, ce qui suppose non seulement la connaissance des deux langues mais également du contexte socio-culturel duquel émanent les *coplas* ;
- respecter le nombre de syllabes appelé par le modèle mélodique et rythmique propre à chaque *cante*, ce qui revient, dans la mesure du possible, à essayer de reproduire des

⁷ Pour une analyse approfondie de cette traduction, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'article d'Anne-Sophie Riegler qui lui est dédié dans ce même volume de la revue, ainsi qu'à l'enregistrement joint. <https://www.unilim.fr/flamme/408>.

aspects métriques comme la longueur du vers et/ou certaines particularités du texte original, ceci permettant généralement de répondre aux nécessités musicales ;

- reproduire dans la mesure du possible la prosodie de l'espagnol, c'est-à-dire essayer de trouver des mots de même longueur, ayant les mêmes accentuations et des voyelles qui puissent supporter les ornements, afin de placer les mélismes aux mêmes endroits.

Nous retrouvons ici en trame de fond le pentathlon de Peter Low (chantabilité, sens, naturel, rythme et métrique) qui vise à déterminer une méthodologie permettant de produire des traductions de chants⁸. Nous sommes en mesure d'en étoffer le premier axe, celui de la chantabilité, en ce qui concerne la traduction du flamenco spécifiquement. Puisqu'il ne s'agit pas de créer une musique pour une traduction mais d'adapter une traduction à une donnée musicale déjà existante et en partie figée – les *cantes* sont des compositions mélodiques passées dans le répertoire traditionnel flamenco –, un premier critère important dans notre démarche, pour discriminer entre différentes traductions d'une même *letra*, est leur confrontation avec le modèle mélodique du *cante* préalablement existant et avec le modèle rythmique du *palo* correspondant (si celui-ci en possède un, dans le cadre des *cantes* à *compás*). Ce seul critère n'est sans doute pas suffisant pour déterminer une méthodologie de la chantabilité des traductions de *letras* flamencas, mais il s'est révélé être, pour nous, chanteuses, une première étape essentielle.

Conclusion

En somme, l'avantage d'être à la fois traducteur et chanteur est d'assumer d'emblée les différents choix de traduction en tenant compte de ces nécessités musicales. Néanmoins, tester la chantabilité d'une *letra* sans l'avoir soi-même traduite permet de prendre en compte, comme une donnée supplémentaire, les spécificités d'une traduction destinée au chant, engageant une collaboration entre traducteurs et musiciens au sein de l'atelier. Ces tests de chantabilité donnent lieu, en tout état de cause, à de véritables exercices de traduction collective et soulignent l'hétérogénéité des compétences pouvant intervenir dans le champ de la traduction, en l'occurrence, ici, des compétences linguistiques, artistiques, musicologiques et flamencologiques.

8 Voir la charte co-rédigée par Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart. <https://www.unilim.fr/flamme/561>