

KAROLINA DĄBEK

## EXIGENCES FORMELLES ET TRANSITION SEMANTIQUE DANS LA TRADUCTION DES CHANSONS FILMIQUES

**A b s t r a i t.** L'article aborde la problématique des changements sémantiques dans la traduction des chansons filmiques. En s'appuyant sur les considérations d'autres chercheurs, notamment celles de Tidford (1982), Mayoral, Kelly, Gallardo (1988) l'auteur met en relief la spécificité de la traduction effectuée sur un corpus et elle critique l'approche textologique habituelle en tant que moyen d'analyse. En outre, elle indique la divergence entre la théorie pragmatico-communicationnelle et la pratique de la traduction. A travers une analyse contrastive des textes de dix films en quatre langues choisies (anglaise, française, espagnole et polonaise) elle tente de prouver qu'il n'existe pas de rapport évident entre la nécessité de synchroniser les voies de communication et la fidélité sémantique et structurelle de la traduction. Elle suggère aussi bien une analyse parallèle des corpus oral et écrit (doublage et sous-titrage) que la nécessité de diversifier des sources qui servent de point de départ pour les recherches traductologiques. Enfin, elle souligne le rôle des capacités du traducteur dans le processus d'autonomisation de traduction.

**Mots-clés :** chanson ; culture source/cible ; film ; transème ; univers source/cible.

La traduction des chansons, quoi quelle soit une sous-discipline de la traductologie reste, de même que certains autres types de traduction, une niche pour le chercheur. Or, elle paraît aussi inconnue qu'insuffisamment examinée ou bien négligée (v. Gorlée 2005, 7 ou Hurtado 2001, 92). Il est difficile de parler d'une évolution importante des méthodes de traduction de chansons dans une perspective diachronique non éloignée. Même si toute recherche traductologique se caractérise par un parallélisme entre les techniques qu'elle emploie, la traduction filmique devrait être considérée comme une stratégie à part. En plus, les analyses qui y sont consacrées peuvent mener à des conclusions qui seraient utiles non seulement pour les théories littéraires qui portent d'habitude sur la traduction de pièces poétiques mais aussi pour la traductologie au sens large du terme.

---

Mgr KAROLINA DĄBEK — doctorante à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Catholique de Lublin Jean Paul II ; e-mail : [karolin.dabek@gmail.com](mailto:karolin.dabek@gmail.com)

### 1. *CONSTRAINED TRANSLATION* : AUTOUR DES LIMITES DE LA RECHERCHE TRADUCTOLOGIQUE

Selon Pezza Cintrão (2009, 814)<sup>1</sup> il existe un large éventail de facteurs qui limitent le traducteur au cours de son travail qui servent à définir la traduction des chansons en tant que champ d'analyses traductologiques autonomes. L'auteur poursuit en constatant que tout comme dans la traduction audiovisuelle proprement dite, l'encrage macrotextuel des paroles d'une chanson détermine la nécessité de synchroniser son translat dans le cadre sémantique et stylistique avec le fond spacio-temporel (Pezza Cintrão 2009, 814). Compte tenu de l'ensemble des capacités para- et extralinguistiques que devrait posséder le traducteur, Andersson et Ulvaeus (2009, 2) proposent même d'abandonner l'emploi du terme *traduction* (angl. *translation*) à faveur de celui de *transfert textuel* (angl. *transferring the song lyrics*). En bref, tous les facteurs qui contribuent à la construction d'une chanson comme la primordialité des éléments prosodiques, rimes et rythme qui devraient correspondre aux valeurs des notes, cadences, phrasé, etc. (cf. Low 2005, 185) influencent de façon notable non seulement la qualité des traductions mais aussi la portée des recherches traductologiques (cf. Susam-Sarajeva 2008, 189–190).

Dans le cas de la traduction filmique on se heurte à la difficulté de concorder un corpus binaire musico-textuel avec un corpus visuel concomitant : « In subtitling, dubbing, comic strip translation, as well as in other types of constrained translation, the non-linguistic systems normally cannot be modified (...) » (Pezza Cintrão 2009, 815). Or, les possibilités des changements éventuels du texte sont limitées par les facteurs extratextuels. Il est recommandable alors d'établir des relations entre différentes parties du contenu du texte qui puissent justifier l'application d'une technique de traduction concrète (v. Leuven-Zwart 1989, 155–170). Cette question se révèle particulièrement importante dans la perspective intertextuelle, en dehors des relations déictiques (réminiscences, rétrospectives ou prospectives) et quand on assiste à l'inadéquation entre la couche verbale et la dimension visuelle (cf. Mayoral, Kelly et Gallardo 1988, 356). Autrement dit, la chanson, à l'opposé du dialogue, exerce une fonction complémentaire face à l'action, parce qu'elle ne détermine pas directement les événements et la façon de percevoir les rebondissements de l'action par le spectateur. En fait, elle joue plutôt le

<sup>1</sup> D'après Christopher Titford, « Sub-titling — Constrained Translation », *Lebende Sprachen* 27 (1982), 3 : 113–116.

rôle de commentaire émotif. Si on exploite ce cumul spécifique de facteurs pendant la traduction, la technique dénommée *traduction contrainte* proposée par Titford (1982) (angl. *constrained translation*) semble bien fondée<sup>2</sup>.

## 2. STRATÉGIES DANS LA PRATIQUE DE LA TRADUCTION

La raison de l'existence de toutes les contraintes pendant la traduction des chansons filmiques est sans doute le fait que les textes traduits doivent aussi 'se laisser chanter'<sup>3</sup>. Cela découle directement de la théorie du *scopos* (Reiss et Vermeer 1984, 96)<sup>4</sup> dont les règles doivent être acceptées et observées par le traducteur. En effet, la stratégie de la traduction d'une chanson orientée vers une simple reproduction, même poétique, du contenu sera différente de celle dont on se sert pour préparer des adaptations scéniques (*cf.* Low 2003, 103–104). Dans le cadre de la traduction audiovisuelle, cette dichotomie se reflète d'habitude dans la façon dont on introduit un translat (par exemple à l'aide de sous-titrage ou doublage).

Il n'est pas difficile de trouver des preuves qui étayent l'hypothèse selon laquelle la traduction des films animés subit une domestication très avancée. Une des raisons de cet état des choses est sans doute une perception spécifique de l'enfant qui est le principal destinataire de ces films (Dąbek 2016, 36).

Selon Mayoral, Kelly et Gallardo (1988, 364)<sup>5</sup> la contrainte qui entrave la traduction des sous-titres est quelque peu inférieure à celle qui restreint la traduction d'une séquence doublée. Plus d'attention encore méritent les

<sup>2</sup> Quant à la langue polonaise, on postule l'emploi du participe du verbe imperfectif *ograniczać* (pol. *przekład ograniczany*), vu l'opposition entre l'ensemble de limites mentionnées et des modifications sémantiques ou culturelles dues à la licence poétique du traducteur. Il faut aussi souligner le fait que certains chercheurs, comme Andersson et Ulvaeus (2005, 1) s'opposent, dans ce cas-là, à l'emploi du terme *traduction* : « (...) it could be said that the word *translation* should be avoided in reference to the act of transferring the song lyrics of a musical in one language into another language. More apt descriptive phrases for this process would probably be *text arrangement* or *interpretation* ».

<sup>3</sup> «Translators have to consider several important factors when translating song lyrics. For instance, the song must be singable, and the text must sound as if it had been made for the music ». (Low et Peter 2005, 190).

<sup>4</sup> Il s'agit de la théorie qui privilégie la fonction communicative du texte et qui, par la suite, soumet les moyens d'expression aux capacités de réception du destinataire.

<sup>5</sup> Les chercheurs indiquent aussi la complexité de synchronisation de cette traduction. Par la suite, ils distinguent 5 types de synchronie : synchronies de l'image et de la musique, c'est-à-dire celles du contenu, à part cela les synchronies spatiale, temporelle et phonétique. (*Ibidem*).

modifications sémantiques des paroles qui sont censées être destinées au spectateur adulte, celui-ci étant souvent capable de comparer la couche audio originelle avec les sous-titres qui y correspondent. La façon dont on interprète une chanson originelle n'est pas négligeable, car elle donne au locuteur natif de la langue source la possibilité d'abstraire des contenus lexèmes particuliers. Pourtant, lorsqu'on a à faire à une exécution parfaite, combinée avec un accompagnement inexpan­sif, on peut se poser la question de savoir si la traduction d'une telle chanson est fondée en elle-même. C'est un problème pertinent surtout dans le cas des ouvrages qui atteignent le statut international tout de suite après leur première exécution mondiale.

Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, on ne devrait pas à notre avis attribuer une importance excessive à l'ancrage contextuel du texte filmique, mais plutôt au caractère massif de sa production. Il en résulte que la connaissance de la langue source est reléguée comme compétence facultative et la chanson est classifiée en tant qu'élément qui par sa nature se rapproche du dialogue filmique. Ensuite, on doit faire face à des nombreuses traductions réalisées hâtivement qui ressemblent plus à la poésie ou parfois à un texte prosaïque et leur contenu devient flou.

Afin de pouvoir estimer l'ampleur de la modification survenue pendant la traduction des chansons en général, Franzon (2009, 185–190) propose une méthode qui se base sur l'analyse contrastive de transèmes et leur classement en fonction de quelques catégories suivantes: 1) addition (angl. *Addition*), 2) paraphrase (angl. *paraphrase*), métaphrase (angl. *metaphrase*), « mot par mot », c'est-à-dire la traduction à l'aide d'un terme qui appartient au même champ sémantique que le mot traduit, 3) ellipse ou omission (angl. *omission*) et 4) la réorganisation du texte (angl. *reorganisation*). Pour sa part, Andersson et Ulvaeus (2009, 5) se servent d'une méthode qui comprend 10 paramètres. L'approche de Franzon se voit alors complétée par les facteurs comme : nombre des mots (angl. *word-count*), le rapport entre le nombre des syllabes et des mots (angl. *syllables vs. words*), emploi de métaphores (angl. *use of metaphors*), de rimes (angl. *use of rhymes*) et, finalement, recours à des anglicismes (angl. *use of English words in the translations*). Quoiqu'il ne soit pas possible de mettre en doute l'utilité de ces cinq premiers facteurs dans l'analyse sémantique des textes de chansons, le recours à des critères structuraux comme ajustement de la longueur du translat, ajustement du rythme, ou emploi de l'allitération semble justifié chaque fois quand la transition sémantique survenue pendant la traduction peut être conséquence de l'harmonisation constructionnelle.

3. LA CHANSON DOIT AVOIR DES PAROLES [...] <sup>6</sup> :  
L'ANALYSE CONTRASTIVE DES CHANSONS FILMIQUES  
EN QUELQUES LANGUES CHOISIES

Pour notre analyse pratique, on a sélectionné dix textes de chansons filmiques en quatre versions linguistiques (anglaise, française, espagnole et polonaise). Étant donné que l'objectif du présent travail n'est pas de démontrer des techniques généraux de traduction, mais les mécanismes traductologiques exploités dans un type particulier de texte, on a soumis à l'analyse des chansons appartenant à différents univers sources (v. Lefevre 1992, 32–35) et on a ajouté à l'analyse un critère supplémentaire celui de la transition culturelle. La plupart des chansons analysées avaient déjà fait l'objet de nombreuses traductions, notamment grâce à diverses adaptations de Broadway. Celles-ci devaient remplir le postulat de « chantabilité » déjà mentionné plus haut avec l'impossibilité de sous-titrage. À titre d'exemple, on peut observer des différences flagrantes entre les traductions des musicaux *Chicago* ou *Fiddler on the Roof*, qui permettent de deviner intuitivement la destination de l'extrait :

- (1) (angl.) *Start the car | I know a whoopee spot | where the gin is cold | but the piano's hot!*  
 → On démarre | vers un bar sensuel | où le gin est froid | le piano démentiel.  
 → (esp. (f)<sup>7</sup>) *Arranca el coche | conozco un local estupendo | donde la ginebra está fría | pero el piano caliente.* / (esp. (t)) *Dale gas | te llevaré a un lugar | hay ginebra y ron | el piano es un volcán.*  
 → (pol. (f)) *Zatrzymaj auto | znam czadowe miejsce | gdzie gin jest zimny | a Gabriela gorąca.* / (pol. (t)) *Knajpę znam | gdzie sączy się po świt | cudownie zimny gin | gorący piana rytm.*

Il est facile de remarquer que la construction syllabique des translats ci-dessus et bouleversée et elle induit dans un déséquilibre rythmique que l'on peut illustrer comme ceci : 3+6+5+5 vs 3+6+5+6 vs 5+10+10+7 vs 3+7+6+7 vs 5+6+5+7 vs 3+6+6+6. Les versions filmiques espagnole et polonaise ne sont pas compatibles avec la cadence originelle (4/4). Les mots longs sont assignés aux notes à valeur courte qui sont censées signaler des syllabes ou lexèmes courts et facilement accentuables comme dans : (angl.) *start* vs (esp.) *arranca* vs (pol.) *zatrzymaj*, (angl.) *a whoopee spot* vs (esp.) *un local estupendo* vs (pol.) *znam czadowe miejsce*. En plus, les

<sup>6</sup> L'extrait de la chanson *Texański* d'un groupe rock polonais *Hey*. La traduction est à nous.

<sup>7</sup> On signale la différence entre les versions filmique et théâtrale des textes sources, respectivement par les lettres 'f' et 't'.

mêmes translats sont totalement dépourvus de rimes, ce qui les rapproche des constituants d'un texte en prose. Même si dans les passages présentés, on n'a pas recensé d'exemples d'une reproduction fidèle de la structure rythmique, on doit quand même souligner qu'aux rimes masculins du texte original correspondent des rimes féminins exacts de la version française et des rimes inexacts dans les versions espagnole et polonaise.

Bien sûr, il est possible de risquer le constat que les défauts de cette sorte n'ont pas d'impact important sur l'efficacité de la traduction pendant que c'est seulement sa version graphique qui est présentée au spectateur. Toutefois, il est difficile d'expliquer des mutations sémantiques qui sont à traiter comme quasi-domestications, par exemple : (angl.) *the piano's hot* → (pol.) *Gabriela [jest] gorąca*. Même si on tient en compte l'emploi familier de l'adjectif *gorący* qui met en relief le tempérament de quelqu'un, le moteur de recherche du corpus NKJP n'indique pas sa valeur de stéréotype. Or, sur 1000 syntagmes contenant cet adjectif, on y trouve seulement deux occurrences avec un nom à trait humain, une collocation avec le lexème *laska* et l'autre avec le lexème *kobieta*. Parallèlement, on ne trouve aucune locution anglaise *hot piano* dans la base des données de CCAE, de même que l'expression n'a pas d'équivalent polonais dans NKJP. Même si cet emploi métaphorique se présente comme relativement innovateur, et, pour une autre part, il est transparent pour les locuteurs des deux langues en question, il est difficile de trouver une justification pour les changements syntagmatiques qu'on observe.

Une traduction littérale peut soulever des doutes de la même nature, comme à titre d'exemple, les métaphores recensées dans la chanson *The city of stars (La La Land)* :

- (2) (angl.) *To open the world | and send it reeling*  
→ (esp.) *Abrir el mundo | y enviarlo temblando.*

Dans ce cas-là, la collocation non seulement s'éloigne de celle dans la version originale, mais elle acquiert un ton négatif (v. Dąbek 2017). D'une autre part, même si on garde les mots où l'on atteste un changement syntaxique, on provoque un changement sémantique :

- (3) (esp.) *Y aunque el olvido, que todo destruye | haya matado mi vieja ilusión*  
→ (angl.) *And even though oblivion which destroys everything | has killed my old illusions*  
Et bien que l'oubli, qui tout détruit | ait tué mes vieilles illusions  
→ (pol.) *I chociaż zapomnienie o wszystkim, co zniszczone, | zabiło we mnie złudzenia.*

Ce n'est pas le seul cas où l'interprétation poétique dans la version polonaise de la chanson-titre du film d'Almodóvar *Volver* s'écarte sans doute de l'intention de l'auteur. Il suffit de mentionner des séquences comme :

- (4) (pol.) blądzących cieniach, które spoglądają na ciebie, szepcząc twe imię  
 ← (esp.) la mirada, errante en las sombras, que te busca y te nombra

ou bien

- (5) (pol.) życiu z zawziętym duchem słodkich wspomnień, które znów z siebie wyrzucam  
 ← (esp.) Vivir con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez.

On peut remarquer des solutions même plus éloignées de l'original dans le motif de *Chicago* déjà mentionné, comme, entre autres :

- (6) (ang.) *Find a flask*  
 → (pol. (f)) *Znajdź pokoik.*

Dans la seule traduction de la chanson *All that jazz* on peut détecter au moins trois mutations à caractère d'adaptation culturelle, privées, à notre sens, de goût esthétique. On y observe une omission totale d'un mot ou une réorganisation textuelle axée sur des lexèmes introduits :

- (7) (angl.) *Father Dip*<sup>8</sup> → Roland  
 → (esp. (t)) *Luis*  
 → (pol. (f)) *ojciec*, (pol. (t)) *stary Dip*,
- (8) (angl.) *United Drug*  
 → (esp. (f)) *la farmacia*,
- (9) (angl.) *Lindy* → Charles Hémaire  
 → (esp. (f)) *Lindbergh*  
 → (pol. (t)) *żaden as*.

Des divergences sémantiques similaires apparaissent dans les traductions de la pièce *My favourite things* du musical *The Sound of Music* :

- (10) → (angl.) *Cream colored ponies and crisp apple strudels* | *doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles*  
Gros mille-feuilles, tartes aux pommes fraîches | grand bol de crème dont on se purlèche  
 → (esp.) *Pequeños ponis, pastel de manzana*, | *campanilleros y carne con tarta*  
 → (pol.) *Kremowe kuce i z jabłkami strucle* | *Sanki z dzwonkami i sznyceł z kluskami.*

<sup>8</sup> V. (angl.) *dip* = (pol.) *pijak, opój*.

Quoiqu'on puisse justifier la traduction littérale des noms d'aliments en polonais par la proximité géographique et culturelle de l'univers source et l'univers cible (dans le cas échéant on pourrait parler même d'une proximité linguistique), on devrait réfléchir sur l'absence d'emprunt ou sur l'apparition d'une paraphrase dans le texte français cité ci-dessus. Or, le traducteur espagnol se sert de la traduction directe, malgré une moindre affinité culturelle. De même, on pourrait réfléchir sur la conversion adjectivale du nom anglais *cream* qui dans la version française subit une reconversion et il est remplacé par une autre séquence.

À analyser la traduction polonaise de la chanson *If I were a rich man (Fiddler on the Roof)* on doit faire face à un mécanisme purement contraire à celui décrit ci-dessus : non seulement les emprunts utilisés sous forme originale

- (11) (angl.) *Reb*  
→ (pol.) *Rebe*,

mais aussi un lexique général et des collocations entières subissent une substitution par des mots étrangers, enracinés dans l'univers culturel de la langue cible. Cela permet sans doute de renforcer l'impression d'étrangeté, de dissemblance culturelle :

- (12) (angl.) *the learned books* → la loi  
→ (esp.) *Libros Sagrados*  
→ (pol.(f)) *Mądra Księga* → (pol.(f)) *Talmud*,
- (13) (angl.) *the holy men* → les anciens  
→ (esp.) *los eruditas* → (pol.(f)) *uczni w piśmie*  
→ (pol.(t)) *[jak każdy] dobry Żyd*.

Dans les autres versions linguistiques on peut aussi observer des micro-translats dont l'exactitude peut être contestée:

- (14) (angl.) *a fine tin roof* → un toit doré  
→ (esp.) *tejado de zinc*.

Il résulte de nos analyses que la technique de la modification de phrases répétitives, qui parfois mène à reconstruire les rimes et le rythme, est employée également pour traduire les chansons filmiques :

- (15) (angl.) *These are a few of my favorite things*  
→ C'est là un peu de mes joies quotidiennes  
→ (esp.) *Cosas tan bellas me gustan a mí*  
→ (pol.) *Wystarczy pomyśleć, i czmychną smuteczki, To jedna z tych rzeczy, która mnie zachwyca, Gdy o nich myślę, już jestem radosna.*

Son application peut être motivée aussi par la volonté de fixer un segment sur le plan micro-contextuel :

(16) (angl.) *And all that jazz*

→ (esp.(f)) *Y todo eso, A todas esas cosas /*

(esp.(t)) *Al son de jazz*

→ (pol.) *I cały ten jazz*

→ Où il y a du jazz!, C'est ça le jazz!, Au cœur du jazz!, De tout ce jazz!).

Il faut remarquer également que toutes les versions analysées (y compris la version polonaise qui n'a pas été doublée) conservent des propriétés fondamentales de la chanson. Analysées dans la perspective de la correspondance des codes verbal et graphique, les traductions polonaises des chansons *New girl in the town (Hairspray)* et *Mon amour, mon ami (8 femmes)* se distinguent de nouveau par une construction soignée qui explique la profonde modification du contenu :

(17) *Mon amour, mon ami | je ne peux vivre sans toi | Mon amour, mon ami | et je ne sais pas pourquoi /*

→ (angl.) *My love, my friend | I can't live without you | My love, my friend | and I don't know why*

→ (esp.) *Amor mío, amigo mío, | no puedo vivir sin ti | Amor mío, amigo mío | y no sé por qué*

→ (pol.) *Miły mój, słodki mój | żyć bez ciebie się nie da | Miły mój, słodki mój. | Czemu? Kto odpowiesz zna?*

On peut risquer de constater que les translats polonais, qui ne réalisent ni des postulats de l'exotisation, ni ceux de la domestication, puisque la transition sémantique ne dépend pas des capacités perceptives du spectateur vu la simplicité du message, sont des exemples modèles de la traduction à fins esthétiques. Ils visent alors à reconstruire au maximum la sémantique primaire et, à la fois, à conserver la forme générique du texte. Autrement dit, sans le parallélisme entre les deux couches verbales : audible, dans la langue d'origine et celle visible, dans la langue de la traduction, le translats pourrait fonctionner comme une œuvre autonome, car sa nature est camouflée :

(18a) (pol.) *Chcemy być takie jak ona... | A któż taką kocię pokona? | Nowa dziewczyna w mieście | facetów trzyma na łańcuchu, | pierścionek dzierży na paluchu.*

Cela ne change pas le fait que même dans une traduction poétique relativement réussie, on peut retrouver des écarts importants face à l'original :

(18b) (angl.) *And yet we'd like to be like her | 'cause she's the kitten | that the cats prefer | Has my guy on a string | The new girl in town | Hey, look ! She's wearing his ring*

→ Pourtant, on aimerait lui ressembler | Elle est comme le chaton | qu'on aime cajoler | Elle mène mon homme | par le bout du nez | Regardez, elle porte | sa bague comme un trophée

→ (esp.) *Porque es la gatita | que quieren los gatos | La chica nueva de la ciudad | Trae a mi novio del rabo | La chica nueva de la ciudad | Trae su anillo en el dedo.*

Aussi bien la version française que l'espagnole se rapportent aux concepts de contrôle et manipulation ((angl.) *Has my guy on a string* = (esp.) *Trae a mi novio del rabo* → Elle mène mon homme | par le bout du nez) pendant que la version polonaise en est privée. D'un autre côté, l'accent mis sur le motif de bague dans l'original se voit neutralisé dans la version espagnole ; la séquence qui porte sur le thème en question est dépourvue de nuance affective. En même temps, une comparaison métonymique à un petit chat (*chaton* = (angl.) *kitten*) dans le translat français acquiert des connotations beaucoup plus positives que dans la version polonaise ((pol.) *kotka*), même plus que dans la version originale ((angl.) *That the cats prefer* vs 'qu'on aime cajoler' vs (pol.) *A któż taką kocicę pokona*).

Pareillement, la traduction du musical *West Side Story* se distingue parmi tous les translats espagnols analysés. Pour l'illustrer, on peut se servir d'un exemple de chanson (esp.) *Me siento preciosa* ((angl.) *I feel pretty*) où on a à faire avec de multiples modifications sémantiques, faite avec conséquence, qui permettent de bien représenter les prémisses de l'original :

(19) (angl.) *I feel charming | oh, so charming | It's alarming how charming I feel! | And so pretty | that I hardly can believe I'm real*

→ (esp.) *Hoy me siento encantadora | atrayente, atractiva sin par | Y ahora | ni una estrella me podrá opacar.*

Le microtranslat se rapportant à l'étoile semble ne pas avoir beaucoup en commun avec le concept source. En outre, dans les phrases qui suivent cette séquence le traducteur emploie des adjectives appartenant au même champ sémantique, proche de l'idée de lumière et des sujets à propriétés sémantiques parallèles : ((esp.) *radiante* ← (angl.) *stunning*, (esp.) *luminosa* ← (angl.) *entrancing*). On peut les traiter alors comme mutation, aussi bien syntaxique que sémantique, qui détermine les changements subséquents ; par la suite, elle garantit plus de cohérence de tout le texte.

La richesse de translats possibles qui se rapprochent apparemment des originaux, est particulièrement flagrante dans la traduction de la chanson

(angl.) *I'm singing in the rain* qui fait partie du musical de même titre. Dès son début, la phrase répétée presque entièrement, subit une mutation dans la version française :

- (20) (angl.) *Just singing in the rain* → Je danse sous la pluie  
 → (esp.) *Cantando bajo la lluvia*  
 → (pol.) *Po prostu śpiewam w deszczu.*

L'emploi de la forme non personnelle du verbe, *gerundio*, par le traducteur espagnol, peut être justifié uniquement par la distribution des accents et le rythme imposé (cf.: (angl.) *I'm singing* vs (esp.) *cantando* vs *yo canto* vs *estoy cantando*). Pourtant, le translat espagnol se caractérise en général d'une traduction littérale et des paraphrases stéréotypées, ce qu'on ne peut pas dire à propos du translat français :

- (21) (angl.) *I'm laughing at clouds* | *So dark up above*  
 → Amoureux transi, | je ris aux vents fous  
 (22) (angl.) *I walk down the lane*  
 → J[e]'patauge sous le grain.

Objectivement, le translat peint une attitude de légèreté face à des intempéries (*vents foux, patauger*) même si en anglais on a le désagréable ((angl.) *clouds* | *so dark*), et dans la version espagnole on parle de la peur :

- (23) (esp.) *Los nubarrones bien pueden* | *Asustar a todos*  
 ← (angl.) *Let the stormy clouds chase* | *Everyone from the place* vs Si la pluie et le brouillard | ont vidé le boulevard vs (pol.) *Ludzi niech przegoni deszcz* | *Niech idą coś zjeść.*

Il faut souligner que la version française, contrairement aux autres, a été entièrement doublée.

À cet égard, le libretto du film *Les parapluies de Cherbourg* rédigé en vers blanc est un cas à traiter à part. D'un côté, il exigerait une traduction aussi fidèle que possible vu son rôle qui ne se limite pas à un *interstitiel musique*. D'un autre côté, la traduction de ce type devrait être facilitée par l'absence de doublage dans toutes les versions linguistiques qu'on examine ici. Quand même, dans l'extrait du dialogue entre les personnages principaux, à partir du rendez-vous dans la ville jusqu'à la déclaration (...) *je te garderai*, qui comprend 157 lexèmes, on ne peut calculer que six paires de rimes irréguliers, y compris des répétitions, mises en évidence par une distribution saccadée du texte. Dans les translats on trouve : 4 paires de rimes sur 148 mots en anglais, 7 sur 119 en espagnol (là aussi l'effet de postlittération grâce à la position finale des adjectifs et des noms féminins) et 5 sur 148 en

polonais. Ce qui semble intéressant c'est surtout le fait que dans toutes les versions, sauf dans la polonaise, on garde des structures syntaxiques absolument naturelles pour la langue cible, pendant que le libretto polonais est artificiellement stylisé ((pol.) *ukryję ciebie*, (pol.) *Poślubimy się w tajemnicy*, (pol.) *Balam się, że już ciebie nie zastanę*). Quoique le recours à la forme tonique du pronom personnel de la deuxième personne du singulier ((pol.) *ciebie, tobie*) faciliterait sans doute la synchronisation du texte avec un composant mélodique, son emploi semble injustifié. En plus, le jeu avec le pronom débouche dans une archaïsation bizarre, absente de la version originale.

### CONCLUSIONS

Notre brève analyse ci-dessus permet de voir l'importance du traducteur dans la traduction des chansons filmiques, une activité linguistique qui semble dépendre dans une plus large mesure de son attitude et parfois ses aptitudes que de la manière dont la couche audio et la couche visuelle se superposent. Ce phénomène est bien flagrant dans toutes les dix chansons analysées qui constituent notre corpus, et la langue source n'est pas un facteur qui puisse changer cette tendance.

Certaines traductions polonaises, comme les textes des musicaux *The Sound of Music*, *West Side Story*, *Fiddler on the Roof* ou *Hairspray* de même que certains translats français (*Chicago*) sapent l'hypothèse portant *a priori* sur la *chantabilité* des paroles, trait réservé pour les textes des chansons destinées à la représentation scénique.

Il faut remarquer aussi sur un plan général que la mutation sémantique qui n'est pas liée seulement aux changements d'architransems mais également avec la perte d'un concept source est un mécanisme dont la fréquence s'approche de celle de la paraphrase. Cependant, il est important de voir que cette mutation survient souvent pendant la traduction de textes non-rimés, qui ne sont pas adaptés à la construction rythmique de l'original et, en général, ne reflètent pas ses traits acoustiques. Cela mène à encourager des recherches simultanées sur les deux corpus à la fois, oral et écrit. On considère qu'il est aussi recommandable d'élargir l'éventail de moyens employés dans l'analyse des traductions de chansons filmiques, parce que l'approche structurelle y semble être insuffisante. En somme, le degré de la transition sémantique du translats est souvent inadéquat aux contraintes que doivent affronter les traducteurs.

## BIBLIOGRAPHIE

- Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus*. Södertörns University. 2009.  
 CCAE = Corpus of Contemporary American English. Consulté le 12 décembre 2017, <https://corpus.byu.edu/coca>.
- Dąbek, Karolina. « Music translation: “A song has to possess lyrics” — A hard nut to crack ». Polyglot’s Corner. This is the Modern Polyglots’ Blog. Consulté le 6 novembre 2017. <https://polyglotscorner.wordpress.com/2017/08/03/music-translation-a-song-has-to-possess-lyrics-a-hard-nut-to-crack/>.
- Dąbek, Karolina. « Mécanismes du comique dans les textes originaux et dans la traduction. Cas des dessins animés américains en quelques langues choisies ». Sans publication. 2016.
- Franzon, Johan. « Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance ». *The Translator : Translation and Music* 14 (2008), 2: 373–399.
- Franzon, Johan. « Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady* ». Dans *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Réd. Dinda L. Gorlée, 263–297. Amsterdam, New York : Rodopi, 2005.
- Franzon, Johan. *My Fair Lady på skandinaviska: En studie i funktionell sångöversättning*. Helsingfors : Helsingfors Universitet, 2009.
- Gorlée, Dinda. L. « Prelude and Acknowledgements ». Dans *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*. Réd. Dinda L. Gorlée, 7–15. Amsterdam, New York : Rodopi, 2005.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid : Cátedra, 2001.
- Lefevre, André. *Translation. History. Culture*. London : Routledge, 1992.
- Leuven-Zwart, Kitty M. van. « Translation and original : Similarities and dissimilarities. I ». *Target* 1989, n° 1(2): 151–181.
- Low, Peter. « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». Dans *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Réd. Dinda L. Gorlée, 185–212. Amsterdam, New York : Rodopi, 2005.
- Low, Peter. « Translating poetic songs. An attempt at a functional account of strategies ». *Target* 15 (2003), 1 : 91–110.
- Mayoral, Roberto, Dorothy Kelly, et Natividad Gallardo. « Concept of constrained translation : non-linguistic perspectives of translation ». *Meta* 33 (1988), 3 : 356–367.
- NKJP = Narodowy Korpus Języka Polskiego. Consulté 12 décembre 2017. <http://www.nkjp.uni.lodz.pl/>.
- Pezza Cintrão, Heloísa. « Translating Under the Sign of Invention : Gilberto Gil’s Song Lyric Translation ». *Meta* 54 (2009), 4 : 643–890.
- Reiss, Katharina, et Hans J. Vermeer. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen : Niemeyer. 1984.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. « Translation and Music : Changing Perspectives, Frameworks and Significance ». *The Translator : Translation and Music* 14 (2008), 2 : 187–200.
- Titford, Christopher. « Sub-titling — Constrained Translation ». *Lebende Sprachen*. 27 (1982), 3 : 113–116.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility. A history of translation*. London, New York : Routledge, 1995.

## FILMOGRAPHIE

- 8 femmes / 8 women / 8 mujeres / 8 kobiet.* BIM, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), 2002.  
*Chicago.* Miramax Films, 2002.  
*Fiddler on the Roof / Un violon sur le toit / El violinista en el tejado / Skrzypek na dachu.* United Artists, 1971.  
*Hairspray / Lakier do włosów.* Warner Bros, 2007.  
*La La Land / La ciudad de las estrellas. La La Land.* Monolith Films, 2016.  
*Les parapluies de Cherbourg / The Umbrellas of Cherbourg / Los paraguas de Cherburg / Parasolki z Cherbourg.* Parc Film, Madeleine Films, Beta Film, 1964.  
*Singin' in the Rain / Chantons sous la pluie / Cantando bajo la lluvia / Deszczowa piosenka.* Loew's Inc., 1952.  
*The Sound of Music / La mélodie du bonheur / Sonrisas y lágrimas / Dźwięki muzyki.* 20<sup>th</sup> Century Fox, 1965.  
*Volver / Return.* Canal+ España, El Deseo S.A., 2006.  
*West Side Story / Amor sin barreras.* United Artists, 1961.

WYMOGI FORMALNE A PRZESUNIĘCIE SEMANTYCZNE  
W PRZEKŁADZIE PIOSENKI FILMOWEJ

## Streszczenie

Artykuł podejmuje problem zmian semantycznych w przekładzie piosenki filmowej. W odwołaniu do osiągnięć innych badaczy, zwłaszcza Tidtforda (1982) oraz Mayoral, Kelly i Gallardo (1988) autorka podkreśla specyfikę przekładu korpusu i krytykuje tradycyjne, tekstologiczne ujęcie tematu. Równocześnie wskazuje na rozbieżność teorii pragmatyczno-komunikacyjnej z praktyką przekładu. Poprzez analizę kontrastywną piosenek z dziesięciu wybranych filmów w czterech wersjach językowych (angielskiej, francuskiej, hiszpańskiej i polskiej) stara się wykazać brak oczywistego związku między koniecznością synchronizacji systemów komunikacyjnych z semantyczną i strukturalną wiernością przekładu. W celu ukazania ogólnych mechanizmów postuluje jednoczesną analizę korpusu mówionego i pisanego (*dubbing* i napisy), a także dywersyfikację uniwersów źródłowych. Ostatecznie zwraca uwagę na nadrzędną rolę tłumacza, posiadanych przezeń umiejętności i wiedzy w procesie autonomizacji translatu.

*Streszcila Karolina Dąbek*

**Słowa kluczowe:** film; kultura źródłowa/docelowa; piosenka; transem; uniwersum źródłowe/docelowe.

FORMAL DEMANDS AND SEMANTIC SHIFT  
IN TRANSLATION OF SOUNDTRACK LYRICS

## Summary

The article undertakes an issue of semantic shifts in translation of soundtrack lyrics. In reference to the achievements of other linguists as Tidtford (1982) and Mayoral, Kelly, Gallardo (1988) the author stresses the specificity of the corpus translation and she criticizes a traditional textual approach in description of the subject. At the same time, she points out a contrariety be-

---

tween the pragmatic and communicative theory and the practice of translation. Through the contrastive analysis of the songs issued from four language versions of ten movies she attempts to reveal the lack of an obvious connection between the structural-semantic fidelity of translation and the necessity of synchronizing the communication systems. In order to raise the general mechanisms, she postulates parallel researches of the corpus, both oral and written (dubbing vs subtitling) and the variegation of source universes. Finally, she signalizes the primary role of the translator, his knowledge and capacities in the process of a translate's autonomization.

*Translated by Karolina Dąbek*

**Słowa kluczowe:** movie; song; source/target culture; source/target universe; transeme.