

Cet article a été publié dans BRACOPS, Martine (éd.): *Traduire et interpréter Georges Brassens*. Numéro spécial de la revue *Équivalences*, vol. 22-23 (Université de Bruxelles), 1992, pp. 49-71

## DE L'INTRADUISIBLE A L'INTERTEXTUEL DANS L'OEUVRE DE GEORGES BRASSENS

Antonio Pamies Bertrán  
(Université de Grenade)

Selon la célèbre théorie connue sous le nom d'hypothèse Sapir-Whorf, la langue détermine la "vision du monde" de la communauté qui la possède, à tel point que celle-ci ne peut appréhender la réalité qu'à travers la grille conceptuelle de sa propre langue. Comme disait Fernando Pessoa:

*Saudades, só portugueses  
Conseguem senti-las bem,  
Porque têm essa palavra  
Para dizer que as têm.*

Ce facteur intrinsèquement verbal d'incommunication est aggravé par le fait que c'est parfois le monde lui-même -et non plus seulement sa "vision"- ce qui varie d'une communauté linguistique à l'autre (les fameux *realia*). Des mots tels que *valse-musette*, *sans-culotte* ou *soixante-huitard* sont intraduisibles en espagnol parce que leur référent n'existe pas dans l'univers référentiel hispanique. Inversement, des mots tels que *caciquismo*, *pistolero*, *castizo* ou *afrancesado* sont propres du domaine culturel hispanique, mais ne possèdent pas d'équivalence exacte dans l'univers culturel français. La somme, ou plutôt le mélange des deux facteurs [vision du monde différente] + [monde différent] est souvent le principal facteur d'intraduisibilité d'un message d'une langue à l'autre.

Les chansons de Georges Brassens sont (à juste titre) réputées pour leurs difficultés de traduction, et c'est précisément parce qu'en plus des problèmes que pose la traduction poétique en général, elles sont parsemées d'éléments de ce genre, qui font allusion à des réalités bien connues par les français mais sans désignation valable hors de cette conscience collective française. Ces éléments proviennent de plusieurs domaines, parmi lesquels je citerai ces quelques exemples:

### 1. L'histoire de France:

*#J'ai tout oublié des campagnes d'Austerlitz et de Waterloo...*  
*# Marianne soit renversée...*  
*# La ligne bleue des Vosges sera toujours notre horizon....*  
*# Les braves sans-culotte et les bonnets phrygiens....*  
*# Que les grognards de Bonaparte n'tiraient pas leur poudre aux moineaux...*  
*# Les étoiles ternies du maréchal Pétain...*  
*# Pauvres grands disparus gisant au Panthéon....*  
*# Au moindre coup de Trafalgar c'est l'amitié qui prenait l'quart....*  
*# La St Barthélémy des cierges....*  
*#Embrasse-les tous, Dieu reconnaîtra les siens....*  
*# En scandant notre "ça ira" contre les vieux, les mous, les gras...*

### 2. La topographie parisienne:

*#Je suis entré par la porte, par la Porte des Lilas...*  
*# Quand nous serons ancêtres, du côté de Bicêtre...*  
*# Au bois d'St Cloud y'a des petit's fleurs, y'a des copains au bois d'mon coeur*

# Si par hasard, su'l pont des Arts, tu croises le vent, le vent fripon, prudence, prends garde à ton jupon...  
 # Et chassait l'mâle aux alentours de la Mad'leine...  
 # Va boire à Passy, le nectar d'ici te dépasse...  
 # On redessina du pont d'Iéna au pont d'Alexandre jusqu'à St Michel, mais à notre échelle, la carte du tendre...  
 # Un Crésus vivant, détail aggravant, sur la rive droite...  
 # Au cimetière du Montparnasse à quatre pas de ma maison...

### 3. Les chansons populaires françaises:

# Je m'suis fait faire prisonnier dans la vieille prison de Nantes, pour voir la fille du geôlier, qui, paraît-il, est avenante...  
 # Le mort ne chantait pas "Ah c'qu'on s'emmerde ici"...  
 # Les sabots d'Hélène étaient tout crottés, les 3 capitaines l'auraient appelée vilaine...  
 # Dans l'eau de la claire fontaine, elle se baignait toute nue...  
 # Femmes de chef de gare, c'est vous la fleur des bois...  
 # Dinn dingue dongue, les matines sonnent...  
 # Le curé n'venait pas de Camaret. Bravo!...

### 4. La littérature française:

# Jalouses de Manon Lescaut...  
 # Mais son mari et moi c'est Oreste et Pylade...  
 # Que ton Rastignac n'ait cure, Oh Balzac, de ma concurrence...  
 # Au pont Mirabeau pour un coup d'chapeau à l'Apollinaire...  
 # Quand la canaille crie "Haro sur le baudet"...  
 # Des roseaux malpensants...  
 # Elle déclame du Claudel, du Claudel j'ai bien dit!...  
 # Tout à fait dignes du panier de Mme de Sévigné...  
 # Mon cimetière soit plus marin que le sien...  
 # Le plus cornard des deux n'est point celui qu'on croit...  
 # Pour un tel inventaire il faudrait un Prévert...  
 # Mon Prince on a les dames du temps jadis qu'on peut...  
 # C'était pas des amis choisis par Montaigne et la Boétie...  
 # Vieux cons des neiges d'antan...  
 # Que le brave Prévert et ses escargots veuillent bien se passer de moi pour enterrer les feuilles...

### 5. Allusions diverses:

# Ses "fluctuat nec mergitur", c'était pas d'la littérature...  
 # Quand l'jour de gloire est arrivé, comme tous les autres étaient crevés...  
 # Non ce n'était pas le radeau de la Méduse ce bateau...  
 # Que je boive à fond l'eau de toutes les fontaines Wallace...  
 # Il [le juge] avait fait trancher le cou...  
 # En dévoilant trop les secrets de Mélusine...  
 # Mes parents ont dû me trouver près d'une souche, et non dans un chou, comme ces gens plus ou moins louches<sup>a</sup>.

Tous les éléments culturels auxquels Brassens fait allusion (et cette liste n'est qu'un échantillon fort incomplet) sont présumés connus chez le récepteur. Ils font tous partie d'un corpus de lieux communs, et c'est par rapport à celui-ci qu'on peut parler d'intertextualité au sens large du terme: les chansons de Brassens renvoient à un autre discours, en partie littéraire, en partie folklorique, historique, etc., partagé par tous les francophones ayant reçu un minimum d'éducation. Ce savoir collectif fait partie des règles du jeu du texte, il est donc un élément indispensable pour son décodage. Or, il est évident que les auditeurs espagnols ou hispano-américains n'ont pas appris les fables de La Fontaine à l'école primaire, ni "Sur le pont d'Avignon" à la maternelle: ils ne connaissent normalement rien de toute cette base culturelle, en fait, même s'ils comprenaient la langue, ils ne pourraient pas décoder correctement le message, d'où son "intraduisibilité".

<sup>a</sup> Légende inconnue en Espagne, où la tradition dit que les nouveaux nés sont apportés par une cigogne qui vient de ...Paris!

D'autre part ce *background* culturel est non seulement présupposé comme connu (au sens intellectuel), mais aussi comme senti, comme élément affectif. Par exemple, dans ce fragment:

*...Voulant mener à bonne fin/ ma folle course vagabonde,/ Vers mes pénates je revins/  
Pour dormir auprès de ma blonde./ Mais elle avait changé de ton,/ Avec elle, sous  
l'édredon,/ Il y avait du monde,/ Dormant près de ma blonde./ J'ai pris le coup d'un air  
blagueur/ Mais en cachette, dans mon coeur,/ La peine était profonde/ L'chagrin lâchait  
la bonde./ Hélas! du jardin de mon père/ La colombe s'est fait la paire...*

non seulement l'auditeur doit connaître la chanson populaire, il faut qu'il l'ait apprise dans son enfance, pour que le contraste produise en même temps et l'effet intellectuel et l'effet affectif, pour qu'il ait lieu entre un monde mythique et innocent, ressenti comme "sien" par le récepteur, et le monde cruel de la réalité.

Ce phénomène fait le malheur des traducteurs, qui savent dès le départ qu'il va les empêcher de faire ce que Paul Valéry disait des bonnes traductions: *produire le même effet que l'original*. Même dans des traductions très bien faites, on assiste souvent à un échec complet dès qu'on tombe sur une référence culturelle de ce genre. Ainsi dans ce fragment:

*Mais l'âge d'or sans cesse est remis aux calendes,  
Les dieux ont toujours soif, n'en ont jamais assez;  
Et c'est la mort, la mort, toujours recommencée,  
Mourons pour des idées, d'accord, mais de mort lente.*

-Mas la Edad de Oro siempre mañana se presenta:  
El Dios del Ideal jamás calma su sed;  
Y es siempre muerta y muerta, muerta, una y otra vez.  
Por la idea morir, sí pero a muerte lenta. (A. García Calvo)

Le traducteur a beau conserver le sens, l'ironie, le mètre et la rime: le lecteur espagnol n'a pas appris *Le cimetière marin* au lycée dans sa jeunesse: aucune chance que celui-ci ne reconnaisse l'allusion à: *La mer, la mer, toujours recommencée!* Une note au pied de la page peut le lui apprendre mais c'est trop tard, l'effet est perdu.

On pourrait faire une description détaillée de tous les "défauts" et "faiblesses" qu'on peut trouver dans les traductions à cause de ces références culturelles. Mais la liste serait longue et ennuyeuse: rien de plus facile, et de plus stérile aussi, que de faire la critique des traductions d'autrui, surtout quand l'original est intraduisible. Il y en a seulement une que j'aimerais commenter, parce qu'elle illustre à quel point le problème est bien plus référentiel que linguistique:

*Le jour du 14 juillet  
Je reste dans mon lit douillet,  
La musique qui marche au pas  
Tout ça ne me regarde pas*

**A) ¿Que es 14 de julio hoy?  
En mi camita yo me estoy,  
Y si suena la música,  
Yo, ni me viene ni me va.  
(García Calvo)**

**B) Cuando la fiesta nacional,  
yo me quedo en la cama igual,  
Que la música militar  
Nunca me supo levantar.  
(Pierre Pascal)**

Le 14 juillet est un évènement politique ambigu, il a un côté conservateur (défilé militaire), un côté révolutionnaire (prise de la Bastille), un côté patriotique commun aux deux camps, il y a aussi un côté affectif (fête sincèrement célébrée par tous les français depuis leur enfance, au delà des idéologies). Le personnage de Brassens ne défie donc pas seulement les secteurs les plus militaristes et conservateurs, mais la société française toute entière. En Espagne il n'y a pas d'équivalent du 14 juillet: les défilés militaires avaient lieu le jour de la victoire franquiste et n'intéressaient que les autorités et quelques fascistes, pas le grand public (aujourd'hui il y a encore des défilés, mais presque personne n'en connaît le lieu ni la date). Le pouvoir a toujours essayé d'imposer une "fête nationale" aux espagnols sans jamais y réussir. Ceci explique l'embarras du traducteur **A** qui a conservé *14 de julio* (ce qui n'évoque absolument rien pour un espagnol). Le traducteur **B** a essayé de contourner l'obstacle au moyen du terme neutre *fiesta nacional*, mais il advient qu'en espagnol ce terme désigne la *corrida*, et pas du tout ce que les français appellent *fête nationale*. L'expression *14 juillet* est intransposable, pas seulement pour des questions de langue, parce qu'en Espagne

ce genre d'évènement n'existe pas, pour des raisons historiques. En Argentine, par contre, il existe un équivalent -bien qu'éloigné-: *el Día de la Bandera (le jour du drapeau)*, pour lequel ont opté les chanteurs argentins Claudina & Alberto Gambino: *El Día de la Bandera/ Me quedo a dormir la siesta/ La música marca el paso/ pero yo no le hago caso*. L'équivalence n'est pas "exacte", mais la solution est nettement moins déficiente que celle des versions espagnoles qui ne disposent d'aucun évènement assimilable auquel s'accrocher.

Ce qui, par contre, semble plus intéressant et productif que la "critique", c'est d'examiner les "succès" des traducteurs, de voir comment ils réussissent parfois à déjouer les pièges tendus par ces références culturelles. Le procédé le plus usuel consiste à éliminer cette référence et à la remplacer par un autre élément qui puisse évoquer dans la culture de la langue-cible une réalité semblable ou susceptible de produire un effet semblable. Parfois il s'agit d'authentiques "équivalents culturels".

Par exemple quand Brassens dit *Plus de danses macabres aux pieds des échafauds*, il fait allusion par le biais d'un élément "local"(la guillotine)aux massacres commis au nom des idéaux. García Calvo traduit ainsi ce vers: *Basta de fantochadas al pie del paredón*, ce qui donne un équivalent culturel parfait: le *mur* où tant de milliers de personnes ont été fusillées à une époque encore récente, qui apparaît encore dans bon nombre de graffitis, est un équivalent historique et symbolique parfait de ce qu'est la guillotine pour un français. Citons quelques exemples de ce procédé:

*Et dans mon âme il brûle encore  
A la manière d'un feu de joie.*

*Le vin du Sacré Calice  
Se change en eau de boudin  
Sans le latin, sans le latin,  
Et ses vertus faiblissent.*

*Grâce à ma voix coupée  
J'aurai la place de choix  
Au milieu des petits  
Chanteurs à la croix de bois*

*Tous les sam'dis j'vais à confesse  
M'accuser d'avoir parlé d'fesses,  
Et j'promets ferme au marabout  
De les mettre tabou.  
Mais  
Craignant, si je n'en parle plus,  
D'finir à l'Armée du Salut,  
Je r'mets bientôt sur le tapis  
Les fesses impies.*

*Quand on nous prend la main sac-  
-Cré Bon Dieu! dans un sac,  
Et qu'on nous envoie planter  
Des choux à la Santé*

*Pero alumbró mi corazón  
Más que una falla en San José.  
(Pierre Pascal)  
El vino en la Eucaristía  
Se transmuta en alpechín  
Sin el latín, sin el latín,  
Y su virtud se enfría.  
(García Calvo)  
Se me pondrá la voz  
Tan fina que muy bien  
En el coro infantil  
Cantaré "A Belén"  
(García Calvo)  
Me acuso al cura cada més  
Que hablé de culos, trenta y trés,  
Y le prometo que tabú,  
Que de culo ni mú.  
Pero  
Viendo que, siguiendo esa ley,  
Acabaré en el Opus Dei,  
Pronto vuelve el culo a salir  
A relucir  
(García Calvo)  
Si nos atrapan ¿San Diez!  
Con la mano en la red,  
Y nos echan en Chiron-  
-a a mondar cañamón  
(García Calvo)*

On voit comment les éléments "locaux" ont été remplacés par une équivalence référentielle dans la culture-cible: *l'eau de boudin* devient *alpechín*<sup>b</sup>, le feu de joie devient une *falla* (fêtes de Valence qui terminent par un bûcher gigantesque), *l'Armée du Salut* devient *l'Opus Dei*, etc.

Citons aussi un cas curieux d'équivalence dans l'allusion:

---

<sup>b</sup> Liquide résiduel du broyage des olives, très salissant et dont le déversement dans les rivières crée de graves problèmes écologiques.

*Quand j'ai couru chanter ma p'tite chanson à Marinette,  
La belle, la traîtresse était allée à l'Opéra:  
Avec ma p'tite chanson j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec ma p'tite chanson j'avais l'air d'un con...*

Brassens crée ici un contraste amusant entre la "respectabilité" bourgeoise du *bel canto* et ses chansons à lui, qui symbolisent tout le contraire: il y a donc une auto-allusion à la base de ce contraste. Un disciple espagnol de Brassens, Javier Krahe, a traduit de cette façon:

*Y yo que fui a rondar con mi canción a Marieta,  
La bella, la traidora había oído a escuchar a Alfredo Kraus:  
Y yo con mi canción como un gilipollas, madre  
Y yo con mi canción como un gilipo-o-o-llas...*

Ceci lui permet de conserver l'auto-allusion car, à cause de la ressemblance des noms [Krahe-Kraus], il est souvent confondu avec le célèbre ténor, ce qui rend ici encore plus amusante la "trahison" de Marinette: les deux chanteurs en deviennent doublement rivaux.

Un autre procédé est la compensation, il consiste à placer l'équivalence culturelle dans un autre vers, voire même une autre chanson, pour compenser celle qu'on n'a pas pu trouver ailleurs. Par exemple, nous avons vu comment García Calvo n'avait pas pu conserver l'allusion au *cimetière marin*, mais il introduit des citations plus ou moins parodiées à d'autres endroits, là où il n'y en avait pas dans l'original, mais où le sens du vers lui permet d'en placer une. Ainsi le fragment *D'autant plus vaine était la crainte/ Que le gorille est un luron/ Supérieur à l'homme dans l'étreinte/ Bien des dames vous le diront/*, devient chez García Calvo *Y era bien tonto tal percance/ Ya que el gorila es un donjuán/ superior al hombre en el trance/ Muchas damas os lo dirán*, allusion au théâtre classique espagnol que la situation permettait parfaitement. Le procédé est particulièrement bien placé dans:

<i>On ne les r'verra plus, Et c'est bien attristant Les belles pompes funèbres de nos 20 ans.</i>	<i>Esas no volverán Ya no verán la luz Las pompas fúnebres de nuestra juventud. (García Calvo)</i>
---	--

Le vers "*Esas no volverán*" cite textuellement un vers du célèbre du poème de Bécquer *volverán las oscuras golondrinas*, que tous les petits espagnols apprenaient par coeur à l'école. Il compense les allusions littéraires perdues à d'autres endroits.

Voyons maintenant un troisième procédé, qui dépasse un peu les limites de la traduction, et se trouve plutôt dans le domaine de l'imitation, à cheval entre la traduction et le plagiat, je l'appellerai *calque structurel*. Le plagiat proprement dit consiste à s'approprier des idées telles quelles. C'est le cas, par exemple, d'une chanson espagnole de Juan Manuel Serrat qui racontait les peines d'un pauvre paysan sans terre qui labourait le champ des autres et qui creusa lui même sa tombe, où l'on reconnaît facilement le "Brave Martin" de Brassens. C'est aussi le cas d'une chanson catalane d'Ovidi Montllor *faré vacances* (1974) où le poète demande d'être enterré près d'un arbuste de son village natal pour "passer sa mort en vacances", plagiat évident de la *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*:

*Tantôt venant d'Espagne et tantôt d'Italie/ Tous chargés de parfums, de musique jolie/ Le mistral et la tramontane/ Sur mon dernier sommeil verseront les échos/ De villanelle un jour, un jour de fandango/ De tarentelle, de sardane/ Et quand, prenant ma butte en guise d'oreiller/ Une ondine viendra gentiment sommeiller/ Avec moins que rien de costume/ J'en demande pardon par avance à Jésus/ Si l'ombre de ma croix s'y couche un peu dessus/ Pour un petit bonheur posthume (...) Vous envierez un peu l'éternel estivant/ Qui fait du pédalo sur la vague en Rêvant/ Qui passe sa mort en vacances*  
*Porteu me a Alcoi, que es el meu poble/ I allà on comença el Barranc dels Cinc/ Prop d'un romer deixeu-me ja/ Així tindé l'aroma bona/ I a prop també del rierol/ Així a les nits amb la quietud/ Vindrà la música/ Mireu també de fomentar els berenars a la muntanya/ S'aproparan per fi a mi dolces xicones/ I despistant, com qui no vol/ Alçaré els ulls i entrant pels peus/ Arribaré fins al seu cor/ Res de adéus ni de records/ Vaig de vacances, vaig de vacances (...)* (Ovidi Montllor)

Par contre, le *calque structurel* consiste à exploiter l'original, en extraire le principe moteur, puis l'appliquer à une oeuvre différente, racontant une histoire différente, mais basée sur le même principe d'imitation. Javier Krahe a fort bien su tirer parti de ce procédé, en l'appliquant à la chanson *La guerre de 14-18*. La chanson originale est impropre à être traduite, d'abord parce qu'elle est bourrée d'allusions à l'histoire de France, mais aussi, et surtout, parce qu'elle traite le sujet du patriotisme belliqueux face à l'étranger, qui est une réalité très française, intransposable en Espagne. La France a été envahie trois fois en un siècle, à une époque récente, et elle a eu aussi plusieurs guerres coloniales, tout cela a contribué à diffuser un patriotisme populaire et belligérant, y-compris ce que cela comporte de xénophobie et de militarisme. La situation en Espagne est très différente: l'équivalent traditionnel du militarisme c'est la haine contre "l'ennemi intérieur", c'est l'Inquisition, le fanatisme religieux contre les juifs, les protestants, les libéraux, les "rouges" (c'est aussi le fanatisme des terroristes actuels). L'armée espagnole a été conçue depuis deux siècles comme un instrument de répression interne, nullement orienté contre un envahisseur potentiel: bref, les espagnols préfèrent se tuer entre eux que de guerroyer contre le voisin comme les français.

Pour ridiculiser le patriotisme belliqueux, Brassens feint ironiquement de faire l'éloge des guerres, surtout de leurs aspects les plus sanguinaires, d'où sa préférence pour celle de 14-18, qui est précisément la plus meurtrière:

*(...) Bien sûr, celle de l'an 40/ Ne m'a pas tout à fait déçu/ Elle fut longue et  
massacrante/ Et je ne crache pas dessus/ Mais à mon sens elle ne vaut guère/ Guère  
plus qu'un premier accessit/ Moi, mon colon, cell'que j'préfère/ C'est la guerre de 14-18*

Pour ridiculiser l'équivalent espagnol de ce phénomène culturel, [Javier Krahe](#) le replace par l'intolérance idéologique et le fanatisme, louant ainsi la peine de mort sous toutes ses formes, et préférant le bûcher (la forme la plus cruelle et la plus représentative des conflits idéologiques). La chanson est en partie originale, mais elle imite totalement le principe structurel de celle de Brassens:

#### LA HOGUERA (Paroles et musique: Javier Krahe)

Es un asunto delicado  
El de la pena Capital  
Porque, además del condenado,  
Juega el gusto de cada cual:  
Empalamiento, lapidamiento,  
Inmersión, crucifixión,  
Desollamiento, descuartizamiento,  
Todas son dignas de admiración.

(Refrain:)  
Pero dejadme, Ay, que yo prefiera  
La hoguera, la hoguera, la hoguera  
La hoguera tiene un ¿qué sé yo?  
Que sólo lo tiene la hoguera.

Sé que han probado su eficacia  
Los cartuchos del pelotón:  
La guinda del tiro de gracia  
Es exclusiva del paredón;  
La guillotina, por supuesto,  
Con ese chic de lo francés:  
La cabeza que cae en el cesto,  
Ojos y lengua de través.

(Au refrain)

No tengo elogios suficientes  
Para la cámara de gas,



Que para grandes contingentes  
Ha demostrado ser el as;  
Ni negaré que el balanceo  
De la horca un hallazgo es,  
Ni lo que se estira el reo  
Cuando lo lastran por los pies.

(Au refrain)

Sacudir con corriente alterna,  
Reconozco que no está mal,  
La silla eléctrica es moderna,  
Americana, funcional,  
Y sé que iba de maravilla  
Nuestro castizo garrote vil,  
Para ajustarle la bolilla  
Al pescuezo más incivil.

Pero dejadme, Ay, que yo prefiera  
La hoguera, la hoguera, la hoguera  
La hoguera tiene un ¿qué sé yo?  
Que sólo lo tiene la hoguera.

Plagiat ou (excellente) traduction? On pourrait objecter que ce procédé est moralement suspect. Du point de vue éthique et juridique c'est fort possible, mais du point de vue "technique", ce qui nous intéresse ici c'est qu'il est artistiquement plus performant que la traduction proprement dite (il suffit de comparer cette adaptation avec la traduction de García Calvo, "La guerra del catorce", qui n'évoque pas grand-chose pour l'auditeur espagnol, bien qu'elle soit techniquement très bien faite).

D'ailleurs, ce procédé avait été employé par Brassens lui-même, dans sa chanson *Le nombril des femmes d'agent de Police*, qui est un calque structurel d'un poème de Gustave Nadaud (que Brassens a chanté aussi, mais plus tard). La structure thématique, réthorique et métrique est exactement la même, mais appliquée à deux histoires différentes basées sur le même schéma: un personnage est possédé par une obsession assez surréaliste (voir Carcassonne dans un cas, voir le nombril de la femme d'un flic dans l'autre), et il meurt juste au moment où il allait réaliser son rêve:

Ainsi chantait, près de Limoux,  
Un paysan courbé par l'âge,  
Je lui dis: "Ami, levez-vous;  
Nous allons faire le voyage."  
Nous partîmes le lendemain;  
Mais (que le bon Dieu lui pardonne)  
Il mourut à moitié chemin:  
Il n'a jamais vu Carcassonne

(Gustave Nadaud)

Mais hélas, il était rompu  
Par les effets de sa hantise,  
Et comme il atteignait le but  
De 50 ans de convoitise,  
La mort, la mort, la mort le prit  
Sur l'abdomen de sa complice:  
Il n'a jamais vu le nombril  
D'la femm'd'un agent de police.

(Georges Brassens)

Evidemment il y a une solution bien plus simple pour contourner l'écueil des références culturelles: c'est de choisir des chansons où il n'y en ait pas. [García Calvo](#) est un peu *kamikaze* lorsqu'il choisit des chansons comme *Les ricochets* (bourrées d'éléments locaux parisiens absolument intransposables). Par contre, avec des situations plus "universelles" (comme *Le pornographe*, *Putain de toi*, etc.), la traduction a beaucoup plus de chances de fonctionner. C'est le cas de cette version de *L'orage* réalisée par [Javier Krahe](#), dont voici un fragment:

Par un soir de novembre,  
à cheval sur les toits,

Confirmando el refrán,  
Una noche de abril

Un vrai Tonnerre de Brest,  
Avec des cris d'putois,  
Allumait ses feux d'artifices.  
Bondissant de sa couche  
En costume de nuit,  
Ma voisine affolée  
Vint cogner à mon huis  
En réclamant mes bons offices

La tormenta estalló,  
Mi vecina, febril,  
Asustada con tanto trueno,  
Brincó en un santiamen,  
Del lecho en camisón,  
Y se vino hacia mí,  
Pidiendo protección:  
"¡Auxílieme usted, sea bueno!

"Je suis seule et j'ai peur,  
Ouvrez-moi, par pitié,  
Mon époux vient d'partir  
Faire son dur métier,  
Pauvre malheureux mercenaire  
Contraint d'coucher dehors  
Quand il fait mauvais temps,  
Pour la bonne raison  
Qu'il est représentant  
D'une maison de paratonnerres".

¡Abrame, por piedad!  
Estoy sola y no sé  
Si podré resistir,  
Mi marido se fue,  
Pues tiene entre otros muchos fallos  
Que las noches así,  
Abandona el hogar  
Por la triste razón  
De que va a trabajar  
Es vendedor de pararrayos".

L'élément "local" éliminé (l'expression *Tonnerre de Brest*) est bien compensé par l'allusion au proverbe espagnol *en abril, aguas mil*. La situation étant facilement "exportable", la traduction devient moins ingrate. Il s'agit donc souvent de bien choisir ce qu'on traduit.

Laissons maintenant les aspects culturels pour passer au domaine linguistique. Il est incontestable que des vers tels que:

*J'ferais la tombe buissonnière/ J'quitt'rais ma vie à reculons...  
# Il n'y a vraiment pas là/ De quoi fouetter un coeur...  
# Vénus se fait vieille souvent/ Elle perd son latin devant/ La lèche-frite...  
# Dans ma gueule de bois/ J'ai tourné 7 fois/ ma langue...  
# Emmerdeuse, emmerdante, emmerderesse itou/ Elle passe, elle dépasse,/ Elle surpasse tout/  
Elle m'emmerde vous dis-je...  
# Le cul-terreux s'trouve par terre...*

posent des problèmes de traduction irrésolubles parce qu'ils jouent sur la langue elle-même. Cependant, des obstacles formels de ce type sont souvent franchis par les (bons) traducteurs, qui utilisent dans ce cas là le procédé de l'imitation formelle, cherchant l'équivalence stylistique. Voyons quelques exemples difficiles mais cependant très bien résolus par *García Calvo*:

*1. Ne jetons pas les morceaux  
De nos coeurs aux pourceaux,  
Perdons pas notre latin  
Au profit des pantins,  
Chantons pas la langue des dieux  
Pour les balourds, les fess'mathieux,  
Les paltoquets, ni les bobèches,  
Les foutriquets ni les pimbèches.*

*No echemos perlas a los  
Marranillos de Dios,  
No prediquemos a ton-  
-Tas y a locas sermón,  
No les cantemos hipipís,  
A memos, lelos, ni gilís,  
A roñosos ni papanatas,  
Ni a las repipis y pazguatas.*

*2. Quand je pense à Fernande,  
Je bande, je bande;  
Quand j'pense à Félicie,  
Je bande aussi;  
Quand j'pense à Léonore,  
Mon Dieu! je bande encore;  
Mais quand j'pense à Lulu,  
Là, je ne bande plus.  
La bandaison, Papa,*

*Cuando pienso en Teresa,  
Se me pone tiesa;  
Cuando pienso en Socorro,  
También me emporro;  
Cuando pienso en Cristina,  
¡Rediós! que se me empina;  
Si pienso en Mariló,  
Pues no, ya ven, ya no.  
En eso de empalmar*



*Ça n'se commande pas*

No se puede mandar.

Le fragment 1 joue sur la langue en employant des insultes un peu archaïques, ce qui les rend colloquiales et recherchées en même temps, disons "vulgairement raffinées" ou "finement vulgaires". Le traducteur a copié le procédé en utilisant des insultes qui, indépendamment de leur sens exact, offrent la même saveur archaïque, un peu ringardes, mais non moins agressives. Le fragment 2 est encore plus paillard par l'expression que par le contenu, il s'agit de se recréer délibérément dans l'obscénité, d'un défoulement verbal, mais aussi d'un défi subversif aux bonnes moeurs, à mi-chemin entre la confiance et la revendication. La traduction a bien rendu et l'esprit et la lettre de cet "hymne national des solitaires", même si elle a perdu le jeu de mots "bandaïson". La version catalane de Francesc Pi de la Serra conserve elle aussi cet esprit pourtant si gaulois: *Quan penso en la Fernanda/ Trempo sense mandra/ Si penso en la Roser/ trempo també/ Si penso en Leonor/ Deu meu! trempo millor/ P'ro si penso en la Ruth/ No trempo ni ajegut/ La trempera, papà,/ no es pot encomanar.*

Beaucoup de ces petites astuces des traducteurs sont motivées par la conservation de la rime, qui loin d'être un empêchement, devient un stimulant qui oblige le traducteur à prendre la distance suffisante par rapport au texte, le libérant d'une façon fort positive de la littéralité, car le petit écart forcé par la rime permet au passage de résoudre certaines expressions difficiles. Voyons quelques autres bons exemples de García Calvo:

*Pas besoin d'être Jérémie  
Pour d'viner l'sort qui m'est promis  
S'ils trouvn't une cord'à leur goût  
Ils me la passeront au cou*

No hace falta ser un faquir  
Pa' adivinar mi porvenir  
Si una cuerda a gusto les dan  
De corbata me la pondrán

*Le comble enfin, misérable salope  
Comme il n'restait plus rien dans le garde manger  
Tu courus sans vergogne, et pour une escalope  
Te jeter dans le lit du boucher*

Y el colmo ya, furcia de la puñeta  
Cuando no nos quedó ni una hoja de laurel  
Te fuiste al carnicero y por una chuleta  
Te metiste en la cama con él

*J'ai perdu la tramontane  
En trouvant Margot  
Princesse vêtue de laine  
Déesse en sabots*

Se me fue el santo al cielo  
Cuando vi a la Inés  
Reina en zuecos, diosa en velo/  
De a dos duros tres

*En renonçant à l'occulte,  
Faudra qu'ils fassent tin-tin,  
Sans le latin, sans le latin,  
Pour le denier du culte*

Al renunciar a lo oculto  
Poco va hacer retintín,  
Sin el latín, sin el latín  
El cepillo del culto

*Dés que la féminine engeance  
Sut que le singe était puceau  
Au lieu de profiter d'la chance  
Elle fit feu des deux fuseaux*

El femenino coro en cuanto  
Supo que el mico era doncel  
En vez de aprovechar el tanto  
Salió zumbándole al pinrel

L'obstacle posé par les rimes difficiles exige plus de travail et de réflexion, ainsi qu'un "étirement" considérable du concept d'équivalence et de synonymie, ce qui finalement devient un avantage, car il contribue à ces solutions ingénieuses. Sans la contrainte de la rime, le traducteur n'y aurait probablement pas pensé. Ce n'est pas la rime-esclave dont rêvait Boileau, c'est elle -ou du moins sa nécessité- qui suggère quelquefois l'idée adéquate. C'est un peu le cas aussi de ce fragment de *L'orange* traduit par Javier Krahe:

*Son bonhomm' de mari  
Avait tant fait d'affaires,  
Tant vendu ce soir-là  
De petits bouts de fer,  
Qu'il était dev'nu millionnaire,  
Et l'avait emmenée*

A base de vender  
Palitos de metal  
Su marido reunió  
Un pingüe capital  
Y se hizo multimillonario  
Y la llevó a vivir

*Vers des cieus toujours bleus  
Des pays imbéciles  
Où jamais il ne pleut  
Où l'on ne sait rien du tonnerre*

A un imbécil país  
Donde si oye llover  
Será porque haga pis  
Algún niño del vecindario

Ces divers procédés de traduction (équivalent culturel, compensation, calque structurel, équivalent stylistique ou imitation), nous les avons vus de façon isolée, mais il est évident que dans la pratique ils apparaissent mélangés entre eux. Dans la version que voici du *Mauvais sujet repent*, on peut voir comment l'adaptation possède ces deux facettes en interaction:

#### LE MAUVAIS SUJET REPENTI

*Elle avait la taill' faite au tour  
Les hanches pleines  
Et chassait l'mâle aux alentours  
De la Mad'leine  
A sa facon d'me dir' "Mon rat,  
Est-ce que j'te tente?"  
Je compris qu'j'avais affair' à  
Un' débutante  
L'avait l'don, c'est vrai, j'en conviens,  
L'avait l'génie  
Mais sans techniqu'l'talent n'est rien  
Qu'un'sal'manie  
Cert's, on ne se fait pas putain  
Comme on s'fait nonne  
C'est du moins c'qu'on prêche en latin  
A la Sorbonne  
Me sentant rempli de pitié  
Pour la donzelle  
J'lui enseignai de son métier  
Les p'tit's ficelles  
J'lui enseignai l'moyen d'bientôt  
Faire fortune  
En bougeant l'endroit où le dos  
R'ssemble a la lune  
Car dans l'art de fair'le trottoir,  
Je le confesse  
Le principal est d bien savoir  
Jouer des fesses  
On n'tortille pas son popotin  
D'la même'manière  
Pour un juriste, un sacristain,  
Un fonctionnaire  
Rapidement instruite par  
Mes bons offices  
Elle m'investit d'une part  
D'ses bénéfices  
On s'aida mutuellement,  
C'comm' dit l'poète  
Elle était l'corps, naturell'ment,  
Et moi la tête  
Quand la pauvre'tt' à la maison  
Rentraît bredouille  
J'lui flanquais plus que de raison  
Des ratatouilles  
Lui souviendrait-il encor' du*

#### EL CANALLA ARREPENTIDO

Tenía redonda la cadera  
fino el talle,  
Andaba a la caza del hombre  
haciendo calle;  
Por su tono al decir "¿Pichón,  
se te levanta?"  
Noté que se trataba de una  
principianta.  
Había genio allí es verdad,  
había raja;  
Pero sin téznica, nanay,  
el genio es paja:  
No se mete una a puta igual  
que a monja blanca;  
Así lo explican en latín  
en Salamanca.  
Compadecido de la víz-  
tima del vicio,  
Yo le enseñé las triquiñuelas  
de su oficio,  
Le enseñé cómo hacer fortuna  
a corto plazo  
Moviendo el sitio donde acaba  
el espinazo.  
Porque en el arte de Friné  
(no hay "qué" que valga)  
Lo principal está en el juego  
de la nalga:  
No se menea al mismo rizmo  
el repostero  
Pa'un direztivo, pa'un obispo  
o pa'un bombero.  
Habiendo hecho, con mi mé-  
todo, progresos,  
Me asizó participación  
en sus ingresos:  
Fue cogestión empresarial  
-que dice el pueblo-:  
Ella era el cuerpo, natural,  
y yo el cerebro.  
Cuando volvía de su ronda  
turulata,  
Yo le cantaba en Re mayor  
la serenata:  
Pué que aún se acuerde del bidé

*Bidet d'hygiène*  
*Avec lequel j'avais fendu*  
*Sa boît' crânienne?*  
*Un soir à la suite de ma-*  
*noeuvres douteuses*  
*Ell'tomba victim' d'une ma-*  
*ladie honteuse*  
*'Lors, en tout bien tout'amitié,*  
*En fille probe*  
*Elle me passa la moitié*  
*De ses microbes*  
*Après des injections aigiues*  
*D'antiseptique*  
*J'abandonnai l'métier d'cocu*  
*Systématique*  
*Elle eut beau pousser des sanglots*  
*Brair'à tue-tête*  
*Comme je n'étais qu'un salaud*  
*J'me fis honnête*  
*Sitôt privée de ma tutelle,*  
*Ma pauvre amie*  
*Courut essuyer du bordel*  
*Les infâmies*  
*'Parâit qu'ell's'vend même à des flics,*  
*Quelle décadence!*  
*Y'a plus d'moralité publique*  
*Dans notre France!*

de porcelana  
 Con que le frazturé la bó-  
 veda craneana.  
 Un día a causa de un manejo  
 algo confuso,  
 Atrapó algo que ¿pa qué?  
 nombrarlo excuso;  
 Como en buena hermandaz los trá-  
 mites son obvios,  
 Me pasó al punto la mitaz  
 de sus microbios.  
 Tras diez pinchazos hasta el nó-  
 dulo espermático,  
 Dejé el oficio de cornudo  
 sistemático;  
 Ya pudo ella jiparme a mí,  
 soltar la fuente,  
 Como un canalla que era, yo  
 me hice decente.  
 Sin mi tutela, pronto mi  
 pupila ingrata,  
 Se hundió en el fango de las casas  
 de la trata:  
 Sin un apoyo varonil  
 sola y sin socio,  
 ¿Cómo una hembra va a llevar  
 ningún negocio?  
 Me han dicho ayer que ya, en el colmo  
 del desorden,  
 Se acuesta incluso con los a-  
 gentes del orden,  
 ¡Qué decadencia! ¡Qué país!  
 ¡Cuántos escesos!  
 ¡Ya no hay moralidaz, ya no hay  
 clases ni sexos!

Cette magnifique adaptation d'Agustín García Calvo joue d'une part sur la situation, qui est modifiée puisque le "maquereau" bien *parigot* de Brassens est habilement transformé en *chulo putas* madrilène (il est vrai que le proxénétisme est une réalité assez internationale pour que cela ne pose pas de problèmes culturels graves). La Sorbonne devient Salamanque (connotations littéraires assez semblables), le sacristain devient évêque et le fonctionnaire pompier (pour des raisons probablement métriques); quand aux éléments "locaux" (La Madeleine, "notre" France), ils sont éliminés sans que cela ne nuise trop au résultat global. D'autre part la version joue sur le côté linguistique et formel, par une ingénieuse adaptation phonétique, lexicale et stylistique du texte original au langage *castizo* des bas-fonds du vieux Madrid. Même la musique est modifiée (y compris une strophe de plus!), s'adaptant au rythme plus lent et saccadé du *chotis* madrilène, idéal pour ces paroles. La maîtrise simultanée de tous ces facteurs, auxquels il faut ajouter un haut degré de fidélité sémantique et le respect des dures contraintes métriques, est ici une vraie prouesse.

Pour conclure, je dirais que, plutôt que les problèmes de style, que les bons traducteurs réussissent à déjouer d'une façon ou d'une autre, c'est la difficulté causée par les constantes références culturelles françaises qui est à l'origine de ces trois faits:

- a) le nombre de traductions espagnoles est assez réduit (une trentaine de chansons) par rapport à la grande production de Brassens (presque 200); on n'a pas encore osé traduire la plupart de son oeuvre.
- b) le succès assez discret de ces traductions (Brassens n'est connu en Espagne que dans certains

milieux assez restreints, et plutôt par le public connaissant le français que par ses traductions);  
c) parmi ces traductions un bon nombre ne sont pas satisfaisantes.

Cependant, c'est aussi cette énorme difficulté qui fait le mérite incontestable de ceux qui ont eu l'honneur de s'être battus un peu pour faire connaître Brassens dans le monde hispanique, ne serait-ce que par quelques *happy few*.

### BIBLIOGRAPHIE:

- BERRUER, Pierre: *Georges Brassens: la marguerite et le chysanthème*. Presses de la Cité. Paris, 1991.  
BONNAFÉ, Alphonse : *Georges Brassens*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1963.  
BRASSENS, Georges: *Poèmes et chansons*. (Textes et partitions musicales de toutes ses chansons, avec accords de guitare). Editions Musicales 57. Paris, 1973.  
BRASSENS, Georges: *Oeuvre intégrale (1952 à 1976)*. Sur disque LP, 4 volumes: Philips, PG 523 n° 664; sur cassette, 12 volumes: Philips 7102502, 7102503, 7102504, 7102505, 7102506, 7102507, 7102508, 7102509, 7102510, 7102539.  
BRASSENS, Georges: *19 Canciones*. (Anthologie bilingue par Agustín García Calvo, toutes les traductions espagnoles sont chantables et d'une excellente qualité). Lucina. Madrid, 1976 (rééd. 1983).  
FALLET René: *Brassens*, Denoël, Paris, 1967.  
CHAO, Ramón: *Georges Brassens*. ( et anthologie bilingue avec versions espagnoles de divers traducteurs. Les seules chantables sont celles de Pierre Pascal, les autres sont littérales et souvent exécrables) Júcar. Madrid, 1973 (rééd. 1980).  
TILLIEU, André: *Georges Brassens auprès de son arbre*. Julliard, Paris, 1983.

### CHANSONS DE BRASSENS TRADUITES EN ESPAGNOL<sup>c</sup>:

- 1) par Pierre Pascal (pour Paco Ibañez): [La mala reputación/ El paraguas/ Canción para un campesino](#) ("L'auvergnat")/ [El testamento/ Por una muñeca/ Juan Lanas](#) ("Bonhomme")/ [La primera moza/ La pata de Juana/ La bella y el manantial](#) ("Dans l'eau de la claire fontaine")/ [Pobre Martín](#).
- 2) Par Agustín García Calvo: [La mala reputación/ Puta de ti/ Funerales de antaño/ Cuando pienso](#) ("Fernande")/ [El sin fe](#) ("Le mécréant")/ [La mujer de Abel](#) ("La femme d'Hector")/ [El rey de los memos/ El enterrador/ Se me fue el santo al cielo](#) ("J'ai perdu la tramontane")/ [Los ombligos/ A la sombra del corazón de mi amiga/ La guerra del catorce/ Tan linda flor en pellejo de zorra/ Tormenta en el agua bendita/ El gorila/ Rebotes en el agua/ El canalla arrepentido/ El pornógrafo/ Morir por ideas](#).
- 3) Par Javier Krahe: [Marieta/ La tormenta](#).
- 4) Par Claudina & Alberto Gambino: [La mala reputación/ La buena Margot/ Todo es bueno en ella/ El viejo](#) ("Bonhomme")/ [Cazando mariposas/ Pobre Martín/ La margarita/ Marquesa/ Los velorios de antaño/ Marinette/ El testamento](#).
- 5) Par Eduardo Peralta: [El gorila, La tormenta, El enterrador, Puta de ti, Fernanda, La edad no tiene que ver, El pornógrafo, El cordero de panurgo, La buena Margot, La Juana, La maestra de escuela, Historia de falsedad](#).
- 6) Ma propre traduction [El pornógrafo del fonógrafo](#) (*Campus*, Granada 1987) que j'ajoute ci-dessous.

---

<sup>c</sup> Ces données sont de 1991, époque où a été écrit cet article, le nombre de chansons traduites a augmenté depuis. Par exemple Miquel Pujado en catalán (*Tempête dans un bénitier, Cupidon s'en fout, Les amoureux des bancs publics, La mauvaise herbe*) ou les versions espagnoles de Jacques Muñoz ou de Joaquín Carbonell (*Brave Margot, Supplique...*, et d'autres), ainsi que de nouvelles traductions du chanteur chilien Eduardo Peralta (*Le bistrot, le mécréant, etc.*). Des sites web spécialisés sur Brassens ont été créés, tels que <http://flarere.free.fr>, <http://eric.m.free.fr> [www.georgesbrassens.org](http://www.georgesbrassens.org) .

## LE PORNOGRAPHE

(Georges Brassens)

Autrefois, quand j'étais marmot,  
J'avais la phobie des gros mots,  
Et si j'pensais «merde» tout bas,  
Je ne le disais pas.  
Mais, aujourd'hui qu' mon gagne-pain,  
C'est d'parler comme un turlupin  
Je n'pense plus «merde», pardi,  
Mais je le dis.

### Refrain:

J'suis l'pornographe  
Du phonographe ,  
Le polisson  
De la chanson.

Afin d'amuser la gal'rie,  
Je crache des gauloiseries  
Des pleines bouches de mots crus,  
Tout à fait incongrus  
Mais, en m'retrouvant seul sous mon toit,  
Dans ma psyché j'me montre au doigt  
Et m'crie: «Va t'faire, homme incorrect,  
Voir par les Grecs».

(au refrain)

Tous les sam'dis j'vais à confesse,  
M'accuser d'avoir parlé d'fesses,  
Et j'promets ferme au marabout,  
De les mettre tabou.  
Mais, craignant, si je n'en parle plus,  
D'finir à l'Armée du Salut,  
Je r'mets bientôt sur le tapis  
Les fesses impies.

(au refrain)

Ma femme est, soit dit en passant,  
D'un naturel concupiscent  
Qui l'incite à se coucher nue  
Sous le premier venu.  
Mais, m'est-il permis, soyons sincères,  
D'en parler au café-concert  
Sans dire qu'elle a, suraigu,  
Le feu au cul ?

(au refrain)

J'aurais sans doute du bonheur,  
Et peut-être la Croix d'Honneur,  
A chanter avec décorum  
L'amour qui mène à Rome  
Mais, mon ange m'a dit : «Turlututu,  
Chanter l'amour t'est défendu  
S'il n'éclôt pas sur le destin  
D'une putain».

(au refrain)

## EL PORNÓGRAFO DEL FONÓGRAFO

(trad. Antonio Pamies)

Cuando no era más que un retoño,  
No me atrevía a decir "coño",  
Más de una vez lo deseé  
Pero me lo callé.  
Mas, hoy que para ganarme el pán,  
Tengo que hablar como un rufián,  
De guarradas no soy amigo  
Pero las digo.

### Estribillo:

Soy el pornógrafo  
Del fonógrafo,  
Soy el bribón  
De la canción.

Para divertir al burgués,  
Abundo en la palabra soez,  
el verso sucio, pervertido  
Y sin ningún sentido  
Mas, arrepentido de mi abuso  
Ante el espejo yo me acuso  
Me suelto terribles verdades  
Y obscenidades.

(estribillo)

Lamento en el confesionario  
Pegarle al vicio solitario  
Le juro llorando al vicario  
Que le daré al rosario  
Mas, si ahora renuncio al cachondeo,  
Acabará en el desempleo,  
Así que vuelvo a mi manía:  
La nalga impía.

(estribillo)

Mi esposa tiene una tendencia  
Proclive a la concupiscencia,  
Que la lleva a meterle mano  
Al que trae el butano,  
Mas, no logro hallar un eufemismo  
Que, sin chocar, diga lo mismo,  
No se me ocurre otra expresión:  
"¡Es un putón!"

(estribillo)

Tendría más satisfacción,  
Quizá una condecoración,  
Cantando, hasta quedar afónico,  
Un amor más platónico  
Mas, mi ángel guardián dice "¡ni hablar!"  
Del amor no debes tú hablar  
Excepto cuando se refiera  
A una ramera.

(estribillo)

Et quand j'entonne, guilleret  
A un patron de cabaret  
Une adorable bucolique,  
Il est mélancolique,  
Et, me dit, la voix noyée de pleurs:  
«S'il vous plaît. de chanter les fleurs.  
Qu'elles poussent au moins rue Blondel,  
Dans un bordel».

(au refrain)

Chaque soir, avant le dîner,  
A mon balcon mettant le nez,  
Je contemple les bonnes gens  
Dans le soleil couchant,  
Mais, n'me d'mandez pas d'chanter ça, si  
Vous redoutez d'entendre ici  
Que j'aime à voir, de mon balcon,  
Passer les cons.

(au refrain)

Les bonnes âmes d'ici bas,  
Comptent ferme qu'à mon trépas  
Satan va venir embrocher  
Ce mort mal embouché,  
Mais, mais veuille le grand manitou,  
Pour qui le mot n'est rien du tout,  
Admettre en sa Jérusalem,  
A l'heure blême,  
Le pornographe du phonographe  
Le polisson de la chanson.

Cuando, por sacarme un parné,  
Ante el dueño de un cabaré  
Me marco un poema bucólico,  
Se pone melancólico,  
Y, pide, ahogado de emoción,  
"Esas flores de tu canción,  
Podrían al menos adornar  
Un lupanar".

(estribillo)

Cada día, antes de cenar,  
Al balcón me suelo asomar,  
Contemplando a la buena gente  
Mirando hacia el poniente,  
Mas, que lo cante no oséis pedir  
Sería capaz de decir  
¡Qué hacen bajo mis balcones  
Tantos cabrones.

(estribillo)

Según la gente respetable  
Mi condena es inevitable,  
Y al Diablo habrá de rendir cuenta  
Mi alma calenturienta,  
Mas, el día del juicio final,  
Por pecar sólo en lo verbal,  
El Mandamás tendrá piedad,  
Y absolverá  
A ese pornógrafo del fonógrafo  
A ese bribón de la canción.



Georges Brassens avec Paco Ibáñez