

LA CHANSON BRÉSILIENNE ET LA CONSTRUCTION DE REPRÉSENTATIONS INTERCULTURELLES*

Maria Lúcia Jacob Dias de Barros**

Résumé: Nous nous proposons ici de faire une approche, du point de vue interculturel, entre la chanson française et la chanson brésilienne. Nous avons choisi quelques exemples de chansons qui ont été l'objet d'une version en français et, à travers la comparaison de ces textes/paroles – le texte original et la version en français –, nous essaierons de repérer les représentations de la culture brésilienne mises en évidence dans ce processus de création, par transposition d'une langue/culture à l'autre.

Aborder une chanson en classe de FLE, c'est aborder un monde en plusieurs dimensions: musical, linguistique, culturel et même visuel, quand c'est le cas d'un clip. "Pourquoi la chanson dans la classe? Parce qu'elle est la langue, bien sûr, parce qu'elle est la culture aussi, parce qu'elle est la chanson surtout" (CALVET, 1980, p.20). L'argument que nous prête CALVET, le plaisir que la chanson me (nous) procure m'amènent à l'utiliser en classe de FLE: "Dis-moi ce que tu chantes, je te dirai qui tu es" (id., ibid.).

Avant d'entrer directement dans le sujet, j'aimerais tracer l'itinéraire d'une influence réciproque entre la France et le Brésil, dans le domaine de la chanson.

* Recebido para publicação em maio de 2003.

** Professora da Faculdade de Letras/UFMG.

La France a toujours eu une influence sur la chanson populaire brésilienne (la MPB), en inspirant des compositeurs comme Chico Buarque, avec la chanson *Joanna Francesa*, pour la bande sonore du film homonyme de Caca Diegues; Gilberto Gil, qui a créé trois chansons en français: *Touche pas à mon pote*, *Mon tiers monde* et *La lune de Gorée*; José Miguel Wisnik, professeur de littérature brésilienne à l'Université de São Paulo, qui a composé *Como diria Satie* (Comme dirait Satie) et, plus récemment, un compositeur qui n'est pas encore connu, Edith, qui a sorti un album, *Lilas*, avec des chansons qu'elle a composées en français et en allemand.

D'autres ont voulu rendre hommage à la chanson française en chantant en français: Bibi Ferreira, par exemple, a sorti le disque de son concert consacré à Edith Piaf; Maysa Mattarazzo qui a enregistré *Un jour tu verras* et aussi *Ne me quitte pas*, de Brel, repris par Almodovar dans son film *La ley del deseo*; Cauby Peixoto, *L'hymne à l'amour*; Caetano Veloso, qui a interprété *Dans mon île*, d'Henri Salvador; le groupe Os Mutantes qui a enregistré *Le premier bonheur du jour*; la chanteuse Rita Lee, la chanson de Gainsbourg *La javanaise*; João Gilberto, *Que reste-t-il de nos amours?* de Trenet et, récemment, Cassia Eller qui a enregistré sur son dernier album la chanson *Non, je ne regrette rien*.

D'autres encore ont préféré chanter des versions en portugais de chansons françaises très connues. C'est le cas de Maysa, toujours, *Hino ao amor* (*L'hymne à l'amour*); de Fagner, *Não me deixes mais* (*Ne me quitte pas*), de Ronaldo Bastos, *O que restou do nosso amor?* (*Que reste-t-il de nos amours?*) et de Leticia Coura, qui a sorti un album uniquement avec des chansons de Boris Vian, la plupart d'entre elles en portugais, de très belles versions, des transpositions d'une langue/culture à l'autre et aussi d'une époque (celle de Boris Vian) à l'autre (la nôtre): je pense surtout à sa chanson *La complainte du progrès*.

D'un autre côté, notre musique a également influencé la chanson française, surtout par les mélodies et les rythmes.

Premièrement, à travers les versions de chansons brésiliennes, depuis Maurice Chevalier (*La choupeta*) et Jean Sablon (*Qui vivra verra, Adieu tristesse, Amelia*), Henri Salvador (*O que é que a baiana tem?, Bonjour et bienvenu*), Dario Moreno (*Si tu vas à Rio*), en passant par Dalida (*La banda, Tico-Tico*), Richard Antony (*La fille d'Ipanema, Faits pour s'aimer*), Pierre Barouh (*Samba Saravah, Noite dos mascarados*), Sheila (*Ab, mon Dieu qu'elle est mignonne*), Pierre Vassiliu (*Qui c'est celui-là?*), Michel Fugain (*Fais comme l'oiseau*), Nicoletta (*Fio maravilha*), Claude Nougaro (*Ab tu verras, Bidonville, Brésilien*) et Georges Moustaki (*Les eaux de mars, J'sais pas danser, Le quotidien, Portugal, Je suis une guitare*). Deuxièmement, à travers des chansons qui évoquent le Brésil. Citons, par exemple, Bernard Lavilliers (*Minha selva, Solidão, O gringo, Fortaleza, Urubus*, des chansons engagées du point de vue social) et encore à Georges Moustaki (des chansons où cette influence est surtout musicale et rythmique et où l'on perçoit un certain esprit brésilien, c'est-à-dire sa façon de voir les choses, de vivre: *Bahia, La philosophie batucada, Bye Bye Bahia*). Plus récemment, des chanteurs ou des compositeurs se font accompagner par des interprètes brésiliens en introduisant parfois des vers en portugais. C'est le cas de Michel Fugain et Trio Esperança (*La vie en rose et L'eau qu'on boit*); Didier Sustrac et Chico Buarque (*Ça sert à quoi?*), Etienne Daho et Bebel Gilberto (*Les bords de Seine*). Pour finir, il y a tout un mouvement de reprise des rythmes brésiliens, surtout de la bossa nova. C'est le cas de Lisa Ekdahl (*L'aurore*), de Claire Chevalier (*Que reste-t-il de nos amours?*) de Claude Nougaro (*Les pas*), du groupe Les Escrocs (*Assedic*), encore de Didier Sustrac (*Heureux, Tout seul et d'autres*), d'Enzo Enzo (son dernier album) et d'Henri Salvador, bien sûr, qui a d'ailleurs chanté la version en portugais de la chanson phare de son dernier album, *Jardin d'hiver: Jardim*.

Dans ce travail, nous avons choisi d'aborder uniquement des chansons brésiliennes qui ont fait l'objet d'une version en français.

D'abord parce qu'elles éveillent la curiosité de nos étudiants en FLE, ensuite parce c'est une manière pour eux de voir représentée leur propre culture et de pouvoir ainsi comparer la représentation qu'ils s'en font à ce regard qui leur est présenté à travers les textes de ces chansons.

Nous avons répertorié une vingtaine de chansons qui pourraient être travaillées en classe. Elles ont été classées selon le degré de proximité avec les thèmes traités dans le texte original. Dans une première étape, les étudiants peuvent commencer à travailler en faisant une lecture à travers une approche globale des textes. Trois types de chansons peuvent alors se distinguer: a) celles qui traitent, de la même manière, les mêmes sujets traités dans les chansons originales; b) celles qui ne traitent pas les mêmes sujets traités dans les textes originaux; c) celles où il y a une sorte de transposition d'une réalité/culture à l'autre. Ce classement ayant été dégagé, nous pourrions passer à un travail de comparaison entre le texte original et la version en français.

Pour ce qui est du premier cas, comme *Noite dos mascarados*, version de Pierre Barouh, il serait intéressant de proposer aux étudiants une étude linguistique des structures grammaticales et du vocabulaire. Pour les chansons du deuxième type, il nous semble plus pertinent de les faire étudier et de les apprécier indépendamment du texte original. C'est ce qui peut se faire avec *Ab tu verras*, de Nougaro, *Qui c'est celui-là*, par Pierre Vassiliu et *Fais comme l'oiseau*, de/par Michel Fugain. Parmi celles-là, il y en a qui ne traitent pas les mêmes sujets mais qui présentent quand même un regard sur le Brésil, donc on pourrait les étudier aussi. C'est le cas de deux chansons de Nougaro, *Brésilien* et *Bidonville*. Et finalement, le troisième type de chansons, considérées comme une sorte de transposition, serait analysé du point de vue de la construction du texte, l'auteur ayant gardé les thèmes principaux des chansons en portugais.

Parmi les textes qui appartiennent à ce troisième type, nous en avons sélectionné cinq qui traitent les thèmes suivants: la musique (*Samba Saravah* et *Je suis une guitare*), le football (*Fio Maravilha*), la société (*Quotidien*), la politique (*Fado Tropical*).

Samba Saravah, de Pierre Barouh. Cette première chanson nous touche tout particulièrement. C'est la version de la chanson *Samba da benção* (1965) de Vinícius de Moraes et Baden Powell. Elle fait partie de la bande sonore du film de Claude Lelouch, *Un homme et une femme*, de la même année. C'est un hymne à la chanson brésilienne par excellence, c'est-à-dire, la samba. Vinicius de Moraes en donne la définition: un mélange de joie et de tristesse, une sorte de prière aussi, et dans un rythme plein de cadence. Il y fait référence aux origines de la samba: elle est née à Bahia et même si par les paroles, la poésie, elle est devenue blanche, par le rythme, la mélodie elle sera toujours noire car elle garde ses racines. Ce qui sera repris par Barouh dans le dernier couplet:

On m'a dit qu'elle venait de Bahia/ (...)/ elle est blanche de formes et de rimes/ blanche de formes et de rimes/ elle est nègre bien nègre dans son cœur.

Ensuite, Vinicius compare la samba à une femme et, pour ce faire, il définit ce que c'est, pour lui, une femme. Une femme doit être non seulement belle, mais un peu triste, un peu comme ce sentiment de "saudade" si difficile à traduire et du fait même de se sentir femme, faite uniquement pour aimer et souffrir, en raison de son amour. Cette représentation de la femme, donnée par le poète Vinicius, en la comparant à la samba, est reprise par Barouh: "car une samba sans tristesse c'est aimer une femme qui ne serait que belle". Il ne s'étend pas, comme Vinicius, sur les caractéristiques de la femme (est-ce que ce serait bien vu par un public européen? Ils n'ont certainement pas la même représentation) mais il y ajoute une autre comparaison, marquée par sa propre culture, la culture française:

Pourtant s'il est une samba sans tristesse/ c'est un vin qui ne
 donne pas d'ivresse/
 un vin qui ne donne pas d'ivresse/ non, ce n'est pas la samba
 que je veux

Il reprend une autre fois le thème de la femme en disant:

j'aimerais vous parler de mon amour de la samba comme un
 amoureux qui, n'osant pas parler à celle qu'il aime, en
 parlerait à tous ceux qu'il rencontre

Et plus loin il reprend l'image du vin et du plaisir qu'il procure en ajoutant: "ce soir je voudrais boire jusqu'à l'ivresse pour mieux délirer (...)". L'émotion qu'il ressent, il essaie de la traduire ainsi: "il est un mot que plus jamais je ne pourrai prononcer sans frissonner [...]: Samba".

La représentation que Vinicius se fait de lui-même est rapportée, en français, par Barouh:

Ce sont les propres paroles de Vinícius de Moraes poète et diplomate, auteur de cette chanson et comme il a dit lui-même "le blanc le plus noir du Brésil

et reprise par lui en la transposant dans son propre univers culturel: "*moi qui suis peut-être le Français le plus brésilien de France*". Il essaie de traduire aussi la représentation qu'il se fait du pouvoir magique de la samba auprès des Brésiliens eux-mêmes, comme une religion, à la manière d'une prière: "un mot qui secoue tout un peuple en le faisant chanter, les mains levées au ciel. Samba". Ce serait l'occasion de demander aux étudiants s'ils ont cette même représentation de la samba, surtout si on pense à l'influence qu'a aujourd'hui la musique anglo-saxonne auprès des jeunes Brésiliens et des jeunes du monde entier. Est-ce que cet amour de la samba existe toujours chez les Brésiliens, dans toutes les régions du Brésil, chez ceux d'une autre génération ou bien elle se restreint à certaines couches sociales seulement?

En ce qui concerne le titre de la version "*Samba Saravah*", Barouh s'est servi d'un mot d'origine portugaise (*saravá*) qui a été repris par les rites des Noirs, en forme de salutation, "saravah", mot dont il se sert aussi pour saluer les musiciens brésiliens "responsables" en quelque sorte de son amour pour la samba: les auteurs de cette chanson, ceux qui l'accompagnent et puis il nomme toute une série de musiciens/compositeurs:

João Gilberto, Carlos Lira, Dorival Caymmi, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, qui a fait la musique de cette chanson et tant d'autres, vous avez mon salut. (...) Saravah! Pixinguinha, Noel Rosa, Dolores Duran, Ciro Monteiro et tant d'autres. Et tous ceux qui viennent, Edu Lobo et mes amis qui sont avec moi ce soir. Baden, bien sûr, Nico, Oswaldo, Oscar, Nicolino, Milton, Saravah!¹

Fio Maravilha, titre homonyme de la chanson originale, paroles et musique de Jorge Ben (1973), version de Boris Bergman, chantée par Nicoletta.

Le texte original de la chanson se réfère à un joueur de football, qui a réellement existé et qui était très connu par son petit nom, Fio Maravilha, ce qui a donné le titre à la chanson. Dans cette chanson, l'auteur vante son habileté sur le terrain de foot en décrivant le moment où il a marqué un but, de toute l'émotion des supporters qui assistaient à cette partie et qui lui demandent de faire un autre but. Par contre, dans le texte en français, le joueur de foot, né dans une "*favela*", un bidonville, devient un type qui a du talent aussi, mais pour la musique. On y trouve donc la référence à une réalité sociale brésilienne qui existe vraiment, ce qui n'était pourtant pas dans le texte original. Comme les joueurs de foot qui sortent d'une favela ou qui sont issus d'un milieu très pauvre (Pelé,

¹ À son retour en France, P. Barouh a créé une maison de disques avec ce nom-là, ce qui témoigne de son amour pour le Brésil et pour la samba.

Garrincha), cet artiste/musicien est né aussi dans une favela. Cela nous fait penser à une autre réalité, cette fois propre à la culture française, les rappeurs des cités, comme Mc Solaar, très talentueux, lui, pour l'écriture. En s'agissant d'un Brésilien, c'est plutôt le talent pour la musique qui est mis en évidence car on dit que le Brésilien a le rythme dans la peau. La misère dans laquelle vit une certaine couche de la population brésilienne et le manque d'instruction y sont montrés: "*car ton école c'est l'école des sambas*", ou alors: "*ton palais était trois bouts de tôle(...)/un paradis de bidonville/ qui s'appelle favela*". Cette représentation correspond à l'image que se font les Européens de cette majorité pauvre des Brésiliens. Celle-là même, édulcorée, qui nous est présentée dans le film de Marcel Camus, *Orfeo Negro*, malgré la distance dans le temps. Parmi les activités en classe, on pourrait profiter de l'occasion pour faire écouter aux étudiants une chanson de Mc Solaar, *Paradisique* (de son album homonyme) et comparer les deux réalités. Est-ce que la version française de *Fio Maravilha* est encore d'actualité? Le problème de la drogue, des *dealers*, de la guerre entre ceux qui veulent contrôler le trafic de la drogue dans les "*morros cariocas*" n'est pas abordé. Par contre, le rythme de la chanson et son compositeur sont de nouveau à la mode au Brésil actuellement.

Le quotidien. Cette chanson, de 1973, est la version de *Cotidiano*, paroles de Vinicius de Moraes et musique de Toquinho. Comme le titre le dit bien, la chanson raconte le quotidien d'un Brésilien: discuter football, boire de l'eau-de-vie (la "*cachaça*"), jouer au loto (la "*loteca*"), un quotidien qui semble sans perspective, une vie que le manque d'argent rend insipide mais qu'il arrive à oublier grâce à la musique, en jouant de la guitare. C'est encore l'image du Brésilien peu fortuné, doué pour la musique, qui apparaît dans le refrain, à une différence près, d'une chanson à l'autre, probablement pour des besoins de rime:

Mas não tem nada não/ Tenho o meu violão
 (Mais ça ne fait rien/ J'ai ma guitare)
 Et lorsque j'en ai marre/ Je gratte ma guitare.

On trouve, dans la version écrite par Moustaki, quelques différences: la première, une transposition: le loto ("*loteca*") devient le tiercé, qui est peut-être plus courant en France:

Je parle du tiercé avec ma femme/un jour on finira par le
 toucher/ensemble on rêve et ça réchauffe l'âme/de rêver du
 jour où tout va changer

La deuxième recoupe les deux derniers vers qui correspondent, dans le texte original à "*E rio porque rico ri à toa/ Também não custa nada imaginar*" (Je ris parce que les riches rient pour un rien/ ça ne coûte rien d'imaginer, de rêver); il s'agit là d'une expression figée: "*rico ri à toa*", avec un peu de dédain, ils n'ont aucune raison d'être tristes, puisqu'ils sont riches. Cette représentation d'une classe sociale plus élevée ne se retrouve pas dans la version en français.

L'auteur de la chanson originale utilise un langage plus familier que celui utilisé dans la version en français. Par exemple, pour l'expression "*tomo um porre*" (je me saouïe) devient "on boit quelques bouteilles"; "*escute, amigo*" (écoute, l'ami) en s'adressant à Dieu, devient "*je lui dis*[à Dieu]"; "*faço a loteca com a patroa*" (je fais le loto avec "la patronne", l'épouse, dans un langage familier) devient "je parle du tiercé avec ma femme". En classe, on peut proposer aux étudiants un exercice de traduction et après la comparer avec la version en français.

Une belle image que Moustaki a prêté au texte original est dans le premier couplet. Il a retiré le deuxième vers et en a ajouté un autre après, en changeant aussi le troisième vers:

Eu abro o meu Neruda e apago o sol
 Misturo poesia com cachaça
 (j'ouvre mon Neruda et j'éteins le soleil

Je mélange la poésie à l'alcool)
 devient:
 Je noie la poésie dans l'alcool

Et il ajoute:

Je ne sais pas lequel des deux m'enivre.

Le "pão com manteiga" au petit déjeuner est l'aliment de base ayant une connotation de pauvreté, tandis que, dans la version, "un café crème", pour un Français est plutôt habituel. Alors le rapport établi entre ces deux vers se perd dans la version française:

Acordo de manhã pão com manteiga/ E muito, muito sangue
 no jornal

(je me réveille le matin: une tartine de pain beurrée et beaucoup beaucoup de sang dans le journal).

Chaque matin j'avale un café crème/en lisant les journaux remplis de sang.

Cette nuance, qui n'a pas été récupérée dans la version, réside dans le contraste entre le peu de nourriture (juste du pain avec du beurre) au petit déjeuner et la violence dégagee par les informations véhiculées dans le journal, une violence créée par l'injustice sociale: l'image de la population brésilienne qui n'a pas assez à manger et qui finit par voler, tuer ou se faire tuer par la police, pourrait-on l'interpréter ainsi?

Une autre représentation des Brésiliens des couches sociales plus défavorisées concerne le grand nombre d'enfants qu'ont les familles pauvres, et aussi le fait que tous ces enfants ont l'habitude de se réunir pour s'amuser et jouer ensemble:

Aí a criançada toda chega (=et là il y a tous les gosses qui arrivent).

E eu chego a achar Herodes natural" (=et je trouve même naturel ce qu'Hérode a fait)

L'humour noir des deux vers de la chanson originale se retrouve dans la représentation que nous, les Brésiliens, nous nous

faisons de nous-mêmes: celle d'un peuple qui a beaucoup d'humour et qui rit de son malheur. L'idée qu'expriment les deux vers de Moustaki, au contraire, est plutôt de bienveillance, ne correspondant pourtant pas au texte original et enlève, de ce fait, l'humour qui se dégage du texte original.

Ces deux vers deviennent, dans la version en français:

Et le regard d'un enfant me ramène
 Dans un monde meilleur et innocent

Nous avons, dans cette chanson, l'image du Brésilien qui mène une vie de chien mais qui ne se plaint pas vraiment car, pour oublier cet état des choses, il se réfugie soit dans l'alcool soit dans le foot ou dans le jeu. En rêvant de devenir riche un jour, il se réfugie surtout dans la musique, avec sa guitare, son amie, plus que son Dieu, qu'il ne comprend pas mais à qui il s'adresse avec cette familiarité qui est bien connue des Brésiliens, en essayant de comprendre tant d'injustice. Est-ce que cela correspond aussi à l'image qu'ont les Européens d'un pays où il y a, d'un côté, les riches (qui rient pour un rien), de l'autre, les pauvres qui vivent la misère de tous les jours? Il serait intéressant de travailler avec les étudiants les questions sociales sous-jacentes tout en les comparant avec des informations qu'ils auraient pu obtenir sur la société française, par exemple.

Portugal, c'est le titre de la version de Georges Moustaki, sortie en 1974, pour la chanson de Chico Buarque et Ruy Guerra, *Fado Tropical*. Celle-ci a été composée en 1973, au moment le plus dur de la dictature, pour la pièce de théâtre *Calabar*, de Chico Buarque, qui avait même été censurée et interdite par le régime militaire et ne sera jouée que six ans plus tard. Il s'agit donc d'une chanson très engagée politiquement. Dans le texte original, elle nous fait remonter aux racines brésiliennes, au Portugal, et les paroles de la chanson décrivent ce mélange d'une double réalité culturelle, portugaise et brésilienne, par le titre même – *Fado Tropical* – et par la mélodie car il s'agit d'un *fado*.

Le texte original fait référence, de façon explicite, à la date du coup d'état au Brésil, le premier avril 1964. Dans sa version en français, Moustaki a bien compris le message mais au lieu de se référer uniquement à la dictature au Brésil, il nous parle de la violence dans les quatre coins du monde, des guerres, de tout ce qui se fait contre les droits de l'homme. C'est un texte qui garde son actualité parce que si on enlève les noms de certains pays on se croirait en 2002 et non pas en 1974. Pourquoi la référence au Portugal? Parce qu'on se situe à une époque où ce pays, qui avait enduré une période très longue sous un régime dictatorial – de même que le Brésil, depuis dix ans, à cette époque-là – commençait à se libérer: Salazar était mort et la révolution des œillets s'annonçait et devenait très vite une réalité, précisément le 15 avril 1974. Donc, l'idéal pour le peuple brésilien c'était de suivre ce même chemin tracé par son ancien colonisateur: c'est ce qui est expliqué dans le refrain, repris par Moustaki qui se réfère, lui, de façon explicite, à cette révolution qui était en cours:

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal (Ah cette terre verra un jour s'accomplir son idéal)

Ainda vai tornar-se um imenso Portugal (Elle deviendra un jour un immense Portugal)

Dans la version:

A ceux qui ne croient plus/voir s'accomplir leur idéal/
Dis-leur qu'un œillet rouge/a fleuri au Portugal

Et à la fin:

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal/(idem)

ainda vai tornar-se um império colonial (elle deviendra un jour un empire colonial)

Dans la version:

Et cette fleur nouvelle/qui fleurit au Portugal/
c'est peut-être la fin/ d'un empire colonial

Moustaki y introduit un élément nouveau: au lieu du premier avril, la date mentionnée dans la chanson originale, référence à la date où les militaires ont pris le pouvoir (1/4/64), il fait allusion au 21 avril 1789, date de l' "*Inconfidência Mineira*", mouvement de libération des Brésiliens dans le Minas Gerais, région très riche en or, contre l'empire portugais et qui a malheureusement échoué. Cette référence vient bien à propos, renforçant le message d'espoir, de lutte pour un idéal, qu'il veut passer à travers sa chanson. Moustaki démontre avoir une bonne connaissance de l'histoire du Brésil et être aussi très attentif à ce qui se passait au Brésil à cette époque-là. On sait qu'il est devenu très ami des plus grands noms de la musique populaire brésilienne lors de son voyage au Brésil pour le Festival International de chanson populaire, en 1973. Il suffit de vérifier les dates car cette chanson sera déjà sur son album sorti en 1974.

Dans cette chanson, Ruy Guerra, lui-même originaire d'une ancienne colonie portugaise, fait aussi une fusion entre les deux cultures, portugaise et brésilienne, surtout au niveau du vocabulaire, comme il a fait pour le titre de la chanson, *Fado tropical*, procédé que Moustaki n'utilisera pas dans sa chanson (serait-ce à cause des nombreuses références culturelles?). Il garde pourtant le même schéma énonciatif:

Oh musa do meu fado/Oh minha mãe gentil

O muse ma complice/petite soeur d'exil

qui est tout au début de la chanson, en gardant la même sonorité du deuxième vers des paroles originales. Quant aux mots en voix "off", graphiquement mis entre guillemets, Moustaki ne les reprendra pas non plus. L'auteur y oppose le sentimentalisme (d'ailleurs, hérité des Portugais) à la violence, à la cruauté dans l'action (référence à la violence des militaires). En fait, même s'il n'utilise pas le même procédé que Ruy Guerra, Moustaki fait de cet acte de dénonciation d'un régime d'oppression, réalisé par

l'auteur de la chanson originale, un chant de lutte, de libération et d'espoir pour tous les peuples opprimés. C'était sa manière à lui de dénoncer ce qui se passait au Brésil. Ce serait l'occasion, là aussi, de travailler avec les étudiants, les représentations qu'ils ont, à ce sujet, en formulant des questions.

Pour les étudiants, l'avantage de pouvoir comparer les deux chansons sera double: d'un côté, ils auront une représentation, parmi d'autres, bien sûr, du Brésil pendant la dictature la plus dure, une époque qu'ils n'ont pas vécue, car la plupart d'entre eux sont nés à la fin des années 70 et la dictature a pris fin en 1985, ayant duré vingt ans. Ils ne l'ont pratiquement pas vécue et ne savent pas vraiment comment les choses se sont passées. D'un autre côté, à travers le texte de Moustaki, ils sauront que, même en France, ce qui se passait au Brésil était connu et pourront donc établir le rapport entre ce que nous et d'autres pays avons vécu à la même époque et ce qui se passe actuellement dans le monde. Et pourquoi pas, en tirant une leçon d'humanisme, la nécessité de s'engager politiquement quand les droits de l'homme ne sont pas respectés.

Je suis une guitare. Ce brassage culturel qui existe déjà dans le fait même de l'existence de versions de chansons brésiliennes, apparaît de façon explicite dans la chanson *Je suis une guitare* (1974) dont Moustaki a écrit les paroles. Contrairement à ce que nous avons pensé au départ, il ne s'agit pas d'une version d'une chanson brésilienne. En cherchant sur le site du compositeur, nous avons appris que cette chanson n'a pas de paroles en portugais. En réalité, les deux partenaires, chacun appartenant à une culture différente, se sont donc réunis pour créer cette chanson qui est le plus bel exemple de ce brassage culturel Brésil-France. Elle apparaît dans le même album où se trouve *Portugal*, sorti en 1974 (1973 et 1974, des années très fécondes, 4 versions de Moustaki, si on ajoute *Les eaux de mars*, de 1973). Comme le titre l'annonce déjà, l'énonciateur est une guitare (on reconnaît

Moustaki bien sûr, caché derrière sa guitare) personnifiée, habituée à des sonorités plus classiques, à la grande musique, celle d'un Bach ou d'un Vivaldi, habituellement jouée par de grands musiciens comme Andrés Segovia et Narciso Yepes, dans des salles de concert prestigieuses comme Pleyel et Gaveau:

Je suis une guitare/très comme il faut/faite pour les concerts/
à Pleyel ou à Gaveau/en robe de palissandre
/pour la musique de chambre/sous les doigts d'Andres et de
Narciso

Or à un moment donné, le Brésil, avec sa musique populaire, va tout basculer:

Pourquoi faut-il/que le Brésil/vienne en secret/me murmurer/
des mots pleins de fantaisie/sur une étrange mélodie/
où tout à coup s'insinue le Samba

La guitare se met à jouer alors d'un Vivaldi créole, qui danse et se balance au rythme de la samba, tandis que Bach "entre en transe", possédé, dirait-on par un esprit quelconque, comme sur un terrain de "*macumba*", comme il en existe à Bahia, par exemple:

Voici Vivaldi qui se déhanche/
Jean Sébastien qui entre en transe/
Oh la la

La musique le prend donc à son insu, le musicien qui se cache derrière cette guitare ne résiste pas à la tentation du rythme de la samba et oublie ses origines:

J'en oublie mes vieilles romances/
d'ailleurs ça n'a pas d'importance/
à Bahia

Pour les étudiants c'est une bonne occasion pour découvrir la représentation de la musique populaire donnée par quelqu'un

d'une autre culture, où la musique classique occupe une place plus importante que la musique de variétés (appelée "musique populaire"); au Brésil, au contraire, cette culture musicale n'appartient qu'à une élite. C'est l'occasion encore une fois de voir le pouvoir magique de notre musique populaire, donnant lieu à cette fusion de cultures, la brésilienne et la française, produisant ainsi un phénomène d'"antropophagie", si l'on peut dire ainsi.

Aborder des chansons brésiliennes qui ont été l'objet d'une version en français peut se révéler fructueux car, à travers les différents thèmes et images fortes présents dans les versions _ la misère, l'injustice sociale mais en même temps un art de vivre en prenant toujours la vie du bon côté, la représentation de la femme dans la société, l'engagement politique lié à une certaine époque et surtout le rôle joué par la musique populaire dans notre culture _ on peut amener les étudiants à des discussions autour de certaines notions comme les clichés, ce qui leur donnerait l'occasion d'entrer dans l'univers culturel français et, par la comparaison entre ces deux réalités, leur permettre de réfléchir sur leur propre culture.

Resumo: *Abordar uma canção numa aula de FLE (francês língua estrangeira), é abordar um mundo em várias dimensões: musical, lingüístico, cultural e até mesmo visual, quando é o caso de um clip. Propomos fazer aqui uma abordagem, do ponto de vista intercultural, entre a canção francesa e a canção brasileira. Tomando alguns exemplos de canções que foram objeto de uma versão em francês e, através da comparação desses textos/letras – o texto original e a versão em francês – tentaremos localizar as representações da cultura brasileira evidenciadas nesse processo de criação, pela transposição de uma língua/cultura a outra.*

Références bibliographiques

CALVET, L.-J. 1980. *La chanson dans la classe de français langue étrangère*. Paris: Clé International.

Sites internet

http://spock.acom.usf.edu/compoie/mpb/Vinicius_de_Moraes/Samba_da_bencao.html

www.geocities.com/Sotto/Hall/2210/Fio_Maravilha.html

www.uol.com.br/benjor/findex.htm-3k

www.creatweb.com/moustaki/Findex.htm

http://spock.acom.usf.edu/compoie/mpb/Vinicius_de_Moraes/cotidiano_n_2crd

www.chicobuarque.com.br

www.paroles.net

toquinho@toquinho.com.br