

L'adaptation de chanson dans l'album *Cœur vagabond* de Bïa. Une brise de Brésil

Perle ABBRUGIATI (Aix-Marseille)¹

Summary

Perle Abbrugiati's article explores *Cœur vagabond/Coração vagabundo*, the fourth record by the French-Brazilian artist Bïa, released in 2006. The bilingual album comprises an equal number of Brazilian-Portuguese adaptations from French songs and French adaptations from Brazilian songs. The aim of the present article is to identify the strategies applied in the translation of songs. To this end, the article's author herself uses translation within the framework of a comparative approach, confronting Bïa's translations with her own literal translations (not suitable to be sung) of the original lyrics. The objective is not to trace 'mistranslations' but to point out in how many different and intricate ways a translation can be faithful while being creative, and in what way and to what degree the song translator may take the liberty of 're-semanticisation'.

Vagabonder entre les langues

Bïa, qui signe ses albums de son seul prénom, s'appelle Bïa Krieger. C'est une artiste franco-brésilienne à la production originale et régulière. Sa discographie est en effet échelonnée sur une vingtaine d'années, avec en moyenne un album tous les trois ans, et comprend à ce jour sept albums : *La mémoire du vent* (1997) ; *Sources* (2000) ; *Carmin* (2003) ; *Cœur vagabond* (2006) ; *Nocturno* (2008) ; le livre-disque *Pyjama party* (2012), *Navegar* (2015), sans oublier le tout récent *Bandidas* (2017) en coopération avec Mamselle Ruiz. Son invitation à chanter à Aix-en-Provence pour illustrer par un concert la première Biennale internationale d'études sur la Chanson en septembre 2017² nous a donné l'occasion de nous demander quelle place elle occupe dans la *world music*, lors d'une journée d'études organisée à Marseille à l'IMÉRA.³ Bïa a en effet reçu le Félix « Album de l'année Musiques du monde » au gala de l'ADISQ 2006 pour *Cœur vagabond*, puis à nouveau pour *Navegar* en 2015, après avoir reçu en 1997 le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour son premier album *La mémoire du vent*. On retiendra aussi son interprétation de la bande son du film de Claude Lelouch *Hasards ou coïn-*

cidences (1998). Bia, grande voyageuse elle-même, Brésilienne ayant vécu en France et s'étant fixée au Québec où elle poursuit sa carrière musicale, a une place toute particulière au sein des chanteurs francophones d'une part, et au sein des traducteurs de chanson d'autre part, puisqu'elle appartient à deux cultures et transpose des chansons dans les deux sens.

Nous reviendrons dans cet article sur un album qui occupe une place centrale dans la carrière de Bia, puisqu'il est le quatrième de ses sept albums : *Cœur vagabond*, de 2006. Notre intérêt s'inscrit dans une attention constante au phénomène de la traduction de chanson,⁴ adaptation qui impose, pour des raisons musicales, prosodiques et sociologiques, un détour infidèle pour être fidèle à l'esprit de la chanson qui inspire le processus : la traduction de chanson, quand elle n'est pas une pure *cover* réalisée de façon désinvolte pour des raisons commerciales, représente alors un véritable acte créatif, de l'ordre de l'oulipisme inspiré : création sous contrainte, qui transcende par des stratégies diverses les impossibilités de la traduction versifiée.

Nous préférons parler de « traduction de chanson » au singulier (plutôt que de « traduction de chansons »), en donnant au mot « chanson » une valeur de genre, comme on parlerait ailleurs de « traduction de théâtre », et non de traduction de pièces de théâtre, car il nous apparaît que cette pratique, nécessairement adaptative, qu'est la traduction de chanson, est une compétence en soi, nécessairement variée dans ses objectifs selon les chansons qu'elle prend en objet, et exigeante dans sa nécessaire prise en compte de la musique. Elle constitue donc un champ de la traduction distinct des autres.⁵

Nous ne ferons pas de traductologie théorique dans cet article, mais examinerons différentes positions d'adaptatrice que Bia adopte tour à tour dans son album, en analysant les processus de transformation de quelques chansons qui nous semblent exemplaires de démarches différentes. Il s'agit donc ici non pas de caractériser Bia par distinction avec d'autres adaptateurs, mais de montrer en quoi Bia se distingue d'elle-même, en quelque sorte, en s'adaptant aux diverses exigences induites par les chansons de départ, que ce soit structurellement (du fait de la nature intrinsèque de la chanson-source) ou subjectivement (son propre ressenti vis-à-vis de cette source). Cette analyse pragmatique, montrant qu'une même adaptatrice peut varier dans sa pratique, pourra fournir aux traductologues du matériel pour leur réflexion.

En cohérence avec sa propre production d'ACI, de couleur bossanova – ou plus exactement MPB⁶ – et en cohérence avec sa double culture, française et brésilienne, Bia propose dans *Cœur vagabond* une activité de passeur de chansons : elle adapte des chansons culte du français vers le brésilien et du brésilien au français, en une double ouverture donc, qui manifeste à la fois une grande finesse dans la perception des textes et d'indéniables qualités métriques, qui permettent aux traductions qu'elle réalise de posséder un naturel surprenant au point de paraître réactualisées dans une culture musicale brésilienne, si importante pour la chanson. Son action est à contextualiser dans une tradition désormais longue d'échanges entre France et Brésil, où figurent entre autres les noms de Pierre Barouh⁷, Georges Moustaki, Claude Nougaro, Henri Salvador, Bernard Lavilliers⁸.

L'album *Cœur vagabond* semble condenser dans son esprit une histoire égrenée au fil

des années par maints interprètes, et donner tout son poids aux textes, dans cet échange qui apparaîtrait à tort comme un simple engouement tropicalisant. Si les auteurs français de chanson à texte sont sensibles aux rythmes brésiliens, c'est bien plus l'inspiration de la *saudade* brésilienne qui les touche, dans les harmonies dissonantes de sa « matérialisation » sonore, que le déhanché des danseuses de samba. L'histoire de la chanson brésilienne ne saurait être refaite ici, mais on sait combien l'amour de la discrète bossanova contient en creux le désenchantement d'une génération marquée par la dictature. Une grande profondeur réside donc dans la recherche harmonique et rythmique des ACI du Brésil, et Bïa la recueille admirablement pour ce concept-album qui se termine par une création personnelle, d'une délicieuse ironie comme on le verra.

L'album offre un équilibre manifeste entre les deux sens de la traduction, que l'on perçoit dès la lecture de son index. La première chanson, « Cœur vagabond », est l'adaptation en français du célèbre « Coração vagabundo » de Caetano Veloso (1967) ; « Ilha do Mel » est le passage en brésilien de « Belle-île-en-mer » de Laurent Voulzy et Alain Souchon (1985) ; elle est suivie de « Tão sentimental » qui adapte en brésilien « Foule sentimentale » d'Alain Souchon (1993) ; « Portrait en noir et blanc » est l'adaptation de « Retrato em branco e preto » d'Antonio Carlos Jobim et Chico Buarque (1968) ; suivie de « Água na boca », savoureuse traduction de « L'eau à la bouche » de Serge Gainsbourg et Alain Goraguer (1960). À cette série de chansons très connues, suivent « Comme une vague », qui transpose « Como uma onda » de Lulu Santos et Nelson Motta (1983) ; puis « À la fontaine », reprise de « Lavadeira do rio », de Lenine et Bráulio Tavares (2003), sortis à vingt ans d'écart. On retrouve avec joie la bossanova dans « Appel », transposition de « Apelo » de Vinicius de Moraes et Baden Powell (1966), suivi de « Como eu sonhei », reproduisant « J'ai tant rêvé » de Henri Salvador et Michel Modo (2003). Un Brésil plus pop apparaît avec « Amour secret », le « Meu bem-querer » de Djavan (1980). « Estrela do mar » est ensuite une adaptation de « Bille de verre » de Maxime Le Forestier et Michel Rivard (1991) : « L'échelle de la douleur » est celle de « A dor na escala Richter » de Márcio Faraco (2000) ; et « Jardim » propose une version brésilienne de « Jardin d'hiver » de Benjamin Biolay et Keren Ann Zeidel, succès d'Henri Salvador dans son album éponyme (2000). Clin d'œil enfin à tout traducteur de chanson amoureux de la tradition française, « A má reputação » traduit remarquablement « La mauvaise réputation » de Georges Brassens (1952). Bïa voyage donc non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, des années cinquante aux années 2000, avec deux escales prolongées dans les années soixante et dans les années quatre-vingt.

Sept chansons brésiliennes pour sept chansons françaises, ce parfait équilibre autorise Bïa à intituler « Bilingue » la dernière chanson de l'album, de son propre cru. Et si la chanson est humoristique et tourne le bilinguisme en dérision, il ne faut pas s'y fier : Bïa propose bel et bien un savoir-faire délicat dans les deux versants de sa culture.

Il serait cependant restrictif de poser l'analyse de cet album en termes seulement linguistiques, c'est-à-dire textuels. La question de la musique est tout aussi intéressante. Si le lien à la bossanova est assez évident dans les cas de Serge Gainsbourg et de Henri Salvador, tous deux longuement intéressés par les rythmes latino-américains et musicalement cosmopo-

lites, c'est loin d'être le cas pour Maxime Le Forestier, Alain Souchon, et Laurent Voulzy⁹. Or le parti pris musical est de donner une couleur brésilienne à l'ensemble de l'album : les classiques brésiliens restent brésiliens dans l'âme, même chantés en français ; les chanteurs français « deviennent brésiliens » dans les arrangements proposés : il en résulte une recreation originale de « Foule sentimentale » ou de « Bille de verre » qui, fidèles dans la lettre et dans l'esprit, voient leur atmosphère musicale revisitée avec une spontanéité étonnante. Une exception dans ce processus est peut-être représentée par la traduction de Brassens qui, elle, ne métamorphose pas l'œuvre originale en bossanova ; encore peut-on parler d'une « brésilianisation » de la « Mauvaise réputation », qui ne passe pas par le rythme mais par le contrepoint de guitare par moments dissonant. De quoi intéresser les musicologues, donc. Mais revenons au plan textuel, davantage de notre compétence.

Le défi de l'adaptation est résolu de plusieurs façons par Bia, selon les cas. Certaines chansons sont des adaptations fidèles, au sens et souvent à la lettre. Elles conservent la structure et la prosodie d'origine, et, quand elles sont contraintes à l'écart, procèdent par synonymie, contiguïté sémantique ou phonétique. C'est le cas, nous le verrons, de « Portrait en noir et blanc », et de « A má reputação ». D'autres, comme « Tão sentimental », ou « Estrela do mar » sont des versions adaptées au récepteur : certains éléments sont délibérément transformés pour atteindre la cible des auditeurs brésiliens. D'autres enfin sont des réécritures de fond en comble, comme « Ilha do Mel » ou « Jardim » : si l'esprit de la chanson est conservé, le texte est une création presque *ex nihilo*, et la chanson d'origine n'est présente qu'en filigrane. Nous nous en tiendrons à ces six exemples, pour ne pas gonfler exagérément cette étude, et espérons à travers le cas de Bia faire émerger des lignes de force représentatives du processus de traduction de la chanson. Pour ce faire, nous proposerons des traductions littérales non chantables des chansons brésiliennes ou de la version brésilienne des chansons françaises, traductions assez plates qui, selon une démarche comparative, feront ressortir les écarts de la traduction chantable (et si bien chantée) proposée par Bia. Cela, bien sûr, non dans une optique de stigmatisation des écarts, mais de compréhension de la démarche mise en place. Le court espace d'un article ne permettra pas d'aller dans tous les détails des choix de traduction, mais de pointer les phénomènes les plus flagrants, permettant de distinguer les trois démarches différentes annoncées ci-dessus.

Portrait en noir et blanc

La chanson de Tom Jobim et Chico Buarque est un des chefs d'œuvre du genre bossanova : elle exprime sur une musique lancinante la mélancolie de l'absence, du révolu, de l'inabouti, comme un concentré de *saudade* passant par l'image de la photo en noir et blanc, qui est à la fois un objet contemplé par le chanteur¹⁰ et une métaphore de tout poème, qui fixe un instant et en est en même temps la nostalgie. Voici les paroles originales en portugais :

*Já conheço os passos dessa estrada
 Sei que não vai dar em nada
 Seus segredos sei de cor
 Já conheço as pedras do caminho,
 E sei também que ali sozinho,
 Eu vou ficar tanto pior
 E o que é que eu posso contra o encanto,
 Desse amor que eu nego tanto
 Evito tanto e que, no entanto,
 Volta sempre a enfeitiçar
 Com seus mesmos tristes, velhos fatos,
 Que num álbum de retratos
 Eu teimo em colecionar*

*Lá vou eu de novo como um tolo,
 Procurar o desconsolo,
 Que cansei de conhecer
 Novos dias tristes, noites claras,
 Versos, cartas, minha cara
 Ainda volto a lhe escrever
 Pra lhe dizer que isso é pecado,
 Eu trago o peito tão marcado
 De lembranças do passado
 E você sabe a razão
 Vou colecionar mais um soneto,
 Outro retrato em branco e preto
 A maltratar meu coração*

Appréciations ci-dessous les paroles en français de Bia (colonne de gauche), qui s'éloignent peu du sens littéral mis en regard (colonne de droite) :

*J'ai souvent marché sur ce chemin
 Qui ne me mène à rien de rien
 Ses secrets je les connais trop
 J'en connais les pièges et les détours
 Et je sais qu'un jour à mon tour
 J'y laisserai jusqu'à ma peau
 Mais comment faire pour qu'il s'efface
 Cet envoûtement tenace
 Qui me hante, que je chasse
 Qui me tourmente pourtant ?*

Je connais les pas de cette route
 Je sais que cela ne va rien donner
 Ses secrets je les connais par cœur
 Je connais déjà les pierres du chemin,
 Et je sais aussi que là, seul,
 Je vais être encore plus mal
 Et que puis-je faire contre l'enchantement,
 Contre cet amour que je nie tant
 Que j'évite tant et qui pourtant
 Revient toujours m'ensorceler ?

*De ses souvenirs si dérisoires
Vieilles amours, vieilles histoires
Vieux portraits en noir et blanc*

Avec ses mêmes vieux faits tristes
Que dans un album de portraits
Je persiste à collectionner

*Me voilà partie vers mon mirage
Rechercher le vieux naufrage
Que j'ai tellement bien connu
À moi les nuits blanches, les poèmes,
L'œil cerné, les matins blêmes
Je t'écris, je n'en peux plus
Je veux te parler des errances
De mes pauvres espérances
Des sonnets que je balance
Pour personne au gré du vent
Une épave en plus à la dérive
Un cœur en sang, une plaie vive
Un portrait en noir et blanc*

Là je vais de nouveau comme un idiot
Rechercher la détresse,
que je suis fatigué de connaître :
de nouveaux jours tristes, des nuits blanches,
Des vers, des lettres, ma bien-aimée
J'ai encore recommencé à lui écrire
Pour lui dire que c'est tellement dommage
J'ai le cœur tant marqué
de souvenirs du passé
Et tu en connais la raison
Je vais collectionner un sonnet de plus,
Autre portrait en noir et blanc
Pour maltraiter mon cœur

Nous ne mettrons ici que quelques jalons, pour une étude qui mériterait d'être plus poussée. On remarquera que la réécriture poétique ne va pas à l'encontre du sens, mais tend à le sublimer par un langage ciselé. Attendu que la réécriture en vers rimés ne saurait être littérale, l'attention est portée à la synthèse du sens au niveau du vers ou du distique, et à une langue élaborée.

Un écart intéressant est fourni par le mot « pierres » qui devient « pièges » par contiguïté phonique, ce qui dévoile le sens métaphorique de la chanson (le chemin est bien sûr plus mental que géographique). La traduction, jusqu'alors quasi-littérale, s'autorise à partir de cet écart une adaptation plus libre : des ajouts (« jusqu'à ma peau », « au gré du vent », « un cœur en sang, une plaie vive »), des anaphores (« Vieilles amours, vieilles histoires, vieux portraits »). Notre expérience montre que les traducteurs de chanson ont souvent ce fonctionnement : partant d'une adhérence aussi grande que possible, ils s'en éloignent un tant soit peu dès la première « pierre » du chemin. Aussi ce vers me semble extrêmement et doublement illustratif de la fonction libératrice de la difficulté, pour le traducteur, que l'ineffable rend créatif.

L'appropriation passe enfin ici par un tutoiement dans la deuxième strophe, absent de la chanson de départ ; cela intensifie l'expression de la douleur du manque, et fait passer au second plan l'aspect autoréférentiel de la chanson : ce n'est plus le poème qui est un portrait en noir et blanc parmi d'autres, mais la cantrice elle-même, que la nostalgie réduit à un être sans couleur. Pourtant, cette différence ne diminue pas la force de la chanson, au contraire : le poème est bien un outil autodestructeur pour Chico Buarque, et c'est le résultat atteint par la version française ; en quelque sorte, Bia rend effectif dans sa traduction le rôle de maltraitance de la poésie qui présente l'objet du désir disparu.

En résumé, nous constatons que les libertés prises par le texte par rapport à l'original ne lui enlèvent pas l'effort d'en être un double qui adhère au sens proposé au départ. La voix de Bïa, dans son interprétation musicale très conforme à des versions connues, telle celle de João Gilberto, confirme cette intention.

Une mauvaise réputation au féminin

Traduire Brassens est presque un exercice de style pour les auteurs de chansons étrangers. Bïa propose ici une version intéressante de « La Mauvaise réputation », peut-être involontairement féminisée :

*No meu bairro, sem pretensão
Tenho horrível reputação
Todos gritam quando eu me calo
E se escandalizam quando falo
E eu que não pensava que era pecado
Evitar a trilha onde anda o gado
Mas a gente detesta quem
Não segue as ordens de ninguém
Essa gente detesta quem
Não segue as ordens de ninguém
Todos me chamam de indecente
Tirando os mudos
Naturalmente*

*Quando enterram o presidente
Fico na minha cama quente
Que me importa se o rei morreu
Viva o palhaço e viva eu!
E eu que não pensava que era pecado
Ser indiferente a um engravatado
Mas a gente detesta quem
Não segue as ordens de ninguém
Essa gente detesta quem
Não segue as ordens de ninguém
Todos apontam pro indecente
Fora os manetas
Naturalmente*

*Se um garoto rouba um melão
 E um rico grita «Pega ladrão»!
 Não resisto e passo rasteira
 E olha o doutor lambendo poeira!
E eu que não pensava que era pecado
Ajudar o menor abandonado
 Mas a gente detesta quem
 Não segue as ordens de ninguém
 Essa gente detesta quem
 Não segue as ordens de ninguém
 Todos perseguem o indecente
 Fora os pernetas
 Naturalmente*

*Não preciso um mago Merlim
 Pra saber qual será meu fim
 No meu bairro à noite se escuta
 «Lincha, lincha o filho da mãe!»
E eu que não pensava que era indecência
Seguir o caminho da consciência
 Mas a gente detesta quem
 Não segue as ordens de ninguém
 Essa gente detesta quem
 Não segue as ordens de ninguém
 Todos verão meu funeral
 Tirando os cegos
 É natural!*

La familiarité qu'a sans doute le lecteur avec la chanson de Brassens lui permettra de remarquer que malgré la transformation de certaines expressions, demeure une grande parenté du texte de Bïa avec l'original, qui est en particulier assurée par le maintien de la structure de chaque strophe. Le « Je ne fais pourtant de tort à personne » de Brassens est remplacé par « E eu que não pensava » (« Et moi qui ne croyais pas »), mais la fonction de cette expression récurrente est la même que chez Brassens : elle sépare la description d'une situation, de la sentence sur « les gens ». De même, on trouve en fin de strophe les différentes infirmités (muets, culs-de-jatte, manchots, aveugles). Comparons les paroles originales (à gauche) avec la traduction littérale des paroles de Bïa (à droite) :

*Au village, sans prétention
 J'ai mauvaise réputation
 Qu'je m'idémène ou qu'je reste coi*

Dans mon quartier, sans prétention
 J'ai une horrible réputation
 Tout le monde crie quand je me tais

*Je pass' pour un je-ne-sais-quoi
 Je ne fait pourtant de tort à personne
 En suivant mon chemin de petit bonhomme
 Mais les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Non les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Tout le monde médit de moi
 Sauf les muets, ça va de soi*

*Le jour du Quatorze Juillet
 Je reste dans mon lit douillet
 La musique qui marche au pas
 Cela ne me regarde pas
 Je ne fais pourtant de tort à personne
 En n'écouter pas le clairon qui sonne
 Mais les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Non les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Tout le monde me montre au doigt
 Sauf les manchots, ça va de soi*

*Quand j'croise un voleur malchanceux
 Poursuivi par un cul-terreux
 J'lance la patte et pourquoi le taire
 Le cul-terreux se r'trouve par terre
 Je ne fait pourtant de tort à personne
 En laissant courir les voleurs de pommes
 Mais les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Non les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux
 Tout le monde se rue sur moi
 Sauf les culs-de-jatte, ça va de soi*

*Pas besoin d'être Jérémie
 Pour d'viner l'sort qui m'est promis
 S'ils trouv'nt une corde à leur goût
 Ils me la passeront au cou
 Je ne fait pourtant de tort à personne*

Et se scandalise quand je parle
 Et moi qui pensais que ce n'était pas un péché
 D'éviter le chemin tracé par le bétail
 Mais les gens détestent
 ceux qui ne suivent les ordres de personne
 Ces gens-là détestent que
 L'on ne suive les ordres de personne
 Tout le monde me traite d'indécence
 Sauf les muets, naturellement

Quand on enterre un président
 Je reste au chaud dans mon lit
 Que m'importe que le roi soit mort
 Vive le clown et vive moi !
 Et moi qui pensais que ce n'était pas un péché
 D'être indifférent à un type en cravate
 Mais les gens détestent que
 L'on ne suive les ordres de personne
 Ces gens-là détestent que
 L'on ne suive les ordres de personne
 Tout le monde montre du doigt l'indécence
 Sauf les manchots, naturellement

Si un gamin vole un melon
 Et qu'un riche s'écrie « Au voleur ! »
 C'est plus fort que moi, je fais un croche-pied
 Et voilà le Monsieur dans la poussière
 Et moi qui pensais que ce n'était pas un péché
 D'aider un mineur abandonné
 Mais les gens détestent que
 L'on ne suive les ordres de personne
 Ces gens-là détestent que
 L'on ne suive les ordres de personne
 Tout le monde poursuit l'indécence
 Sauf les culs-de-jatte, naturellement

Inutile d'être l'enchanteur Merlin
 Pour savoir quelle sera ma fin
 Dans mon quartier la nuit ça discute :
 « Linchons, linchons ce fils de sa mère »
 Et moi qui ne pensais pas que c'était une indécence

<i>En suivant les chemins qui mènent pas à Rome</i>	De suivre le chemin de sa conscience
<i>Mais les braves gens n'aiment pas que</i>	Mais les gens détestent que
<i>L'on suive une autre route qu'eux</i>	L'on ne suive les ordres de personne
<i>Non les braves gens n'aiment pas que</i>	Ces gens-là détestent que
<i>L'on suive une autre route qu'eux</i>	L'on ne suive les ordres de personne
<i>Tout le monde viendra me voir pendu</i>	Tout le monde viendra voir mon enterrement
<i>Sauf les aveugles, bien entendu!</i>	Sauf les aveugles, évidemment

Les différences introduites par Bia sont plus de l'ordre du jeu que de la trahison du texte ; la métaphore de la route (au demeurant déjà employée dans « Portrait en noir et blanc »), laisse place à l'idée de ne suivre les ordres de personne – pas vraiment une infidélité à l'anarchisme de Brassens – et le reste relève de l'adaptation à la situation locale : le contexte n'est plus celui, rural, du village et des « culs-terreux », mais celui, urbain et plus moderne, du « quartier » (« bairro »). C'est donc à un riche et non à un paysan avare qu'on fait un croche-pied. Le « 14 juillet » est remplacé pour d'évidentes raisons par un fait plus brésilien, l'enterrement d'un président (qui est aussi désigné comme « le roi »). Le voleur de pommes est remplacé par un voleur de melon, fruit plus tropical. Enfin, si le mot « indécente » pourrait s'appliquer à un homme comme à une femme, la quatrième strophe se féminise avec « la fille de sa mère », forme décente d'une autre expression rimant avec « escuta » : cette non-rime est donc ironique et suggère une rime induite applicable seulement à une femme, façon de renvoyer l'« indécence » à l'expéditeur... Au total, tous les ressorts comiques de la chanson de Brassens sont préservés, y compris la transformation du mot final qui fournit une plaisante chute (au lieu de « ça va de soi », « bien entendu » en français ; au lieu de « naturellement », « é natural » en brésilien¹¹).

Une foule sentimentale mondialisée, des billes et des étoiles

La transposition au contexte brésilien est bien plus flagrante encore dans l'adaptation de la célèbre chanson d'Alain Souchon, « Foule sentimentale ». L'adaptation nécessaire à des faits sociologiques brésiliens, quand Souchon invente un langage fondé sur des marques commerciales, conduit à réécrire une strophe presque entièrement, ce qui est préparé par d'autres modifications plus ponctuelles. Le concept de foule disparaît du titre, mais est bien présent dans le texte, au point que l'indignation dont Souchon frappe le système de la société de consommation (ses cibles sont les décideurs) englobe davantage les foules elles-mêmes dans la chanson de Bia. Elle appelle encore plus à la prise de conscience un peuple complaisant pour la façon dont on le traite. Voici les paroles brésiliennes :

*Olha que vida ideal
Longe do feio e do mau
Vivendo o prazer total*

*Tudo que é bom sendo legal
A gente crê
Que ser feliz é poder
Comprar tudo o que se vê
E aparecer rindo na TV
Povo tão sentimental
Sonhador, cordial
Acreditando no bem, no mal
Da paz e do carnaval
Tão sentimental
Em pleno comercial
Sol, sul e sal*

*Na solidão
Da caixa de papelão
Tanta embalagem em vão
Tristeza, oco, desilusão
A gente tem
Desejos que não convêm
Tratado que nem gado
Desde bem neném
Pobre coitado de quem
É tão sentimental
Tão pacato e banal
Sonhando estrelas, amor total
Esperando o carnaval
Tão sentimental
Vivendo um comercial
Sol, sul e sal*

*Castelo, Caras e até
Novela, Globo e Pelé
Como dói andar a pé
Ser só ralé ser só Zé Mané
Sem ser Gisele
A gente sente na pele
Vontade de acreditar
Abrir as asas e voar
Povo
Tão sentimental
Sonhador, cordial*

*Acreditando no bem, no mal
Da paz, etc e tal
Tão sentimental
Vivendo um comercial
Sol, sul e sal*

À nouveau, nous pouvons comparer le sens littéral de ces paroles (colonne de droite) avec le texte original de Souchon (à gauche) :

*Oh la la la vie en rose
Le rose qu'on nous propose
D'avoir les quantités d'choses
Qui donnent envie d'autre chose
Aïe, on nous fait croire
Que le bonheur c'est d'avoir
De l'avoir plein nos armoires
Dérisions de nous dérisoires car
Foule sentimentale
On a soif d'idéal
Attirée par les étoiles, les voiles
Que des choses pas commerciales
Foule sentimentale
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle
Il se dégage
De ces cartons d'emballage
Des gens lavés, hors d'usage
Et tristes et sans aucun avantage
On nous inflige
Des désirs qui nous affligent
On nous prend faut pas déconner dès qu'on est né
Pour des cons alors qu'on est
Des*

Regarde quelle vie idéale
Loin du laid et du mal
En vivant un plaisir total
Tout ce qui est bon est permis
Les gens croient
Qu'être heureux c'est pouvoir
Acheter tout ce qu'on voit
Et passer en riant à la télé
Peuple si sentimental
Rêveur, cordial
Qui croit au bien et au mal
Cherchant la paix et le carnaval
Si sentimental
Vivant dans une publicité
Sea, sex and sun [soleil, sud, sel]
Dans la solitude
D'une boîte en carton
Tant d'emballages inutiles
Tristesse, vide, désillusion
Les gens ont
Des désirs inadéquats
Traités comme du bétail depuis le berceau
Pauvre de celui
qui est

*Foules sentimentales
Avec soif d'idéal
Attirées par les étoiles, les voiles
Que des choses pas commerciales
Foule sentimentale
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle*

Si sentimental
Si paisible et banal
En rêvant d'autres étoiles, de grand amour
En espérant le carnaval
Si sentimental
Et il vit dans une publicité
Sea, sex and sun

<i>On nous Claudia Schiffer</i>	Castelo ¹² , Caras ¹³ , et même
<i>On nous Paul-Loup-Sulitzer</i>	Novela ¹⁴ , Globo ¹⁵ , Pelé ¹⁶ ,
<i>Oh le mal qu'on peut nous faire</i>	Comme c'est dur d'aller à pied
<i>Et qui ravagea la moukère</i>	D'être la racaille, d'être Monsieur tout le monde
<i>Du ciel dévale</i>	Sans être Gisèle ¹⁷
<i>Un désir qui nous emballe</i>	On a dans la peau
<i>Pour demain nos enfants pâles</i>	La volonté de croire,
<i>Un mieux, un rêve, un cheval</i>	D'ouvrir nos ailes et de voler
<i>Foule sentimentale</i>	Peuple si sentimental
<i>On a soif d'idéal</i>	Rêveur, cordial
<i>Attirée par les étoiles, les voiles</i>	Qui croit au bien et au mal
<i>Que des choses pas commerciales</i>	Cherchant la paix et le carnaval
<i>Foule sentimentale</i>	Si sentimental
<i>Il faut voir comme on nous parle</i>	Qui vit dans une pub
<i>Comme on nous parle</i>	Sea, sex and sun

La confrontation des deux colonnes montre bien que l'opération de Bia n'est plus tout à fait une traduction ici. Bia reprend les noyaux de sens essentiels, et réécrit assez librement la chanson. Sans doute est-ce la conscience que la strophe évoquant Claudia Schiffer et Paul-Loup Sulitzer est intraduisible et devra être transposée pour être parlante aux yeux du public brésilien (à ses oreilles, devrait-on dire...), qui induit une distanciation dès le début. Sont conservés les pivots du sens (vie idéale, verbe « croire », bonheur, achats, rêve, image des cartons d'emballage, mot « sentimental ») et surtout la notion de mythes contemporains, qui sont ici très « brésiliens » et ne parleraient pas à un auditeur français – sauf bien sûr Pelé : la notoriété du footballeur laisse comprendre la dimension des autres noms propres choisis par Bia. D'autres éléments très brésiliens apparaissent aussi : l'expression « sol, sul e sal » (soleil, sud, sel – plus ou moins l'équivalent de « sea, sex and sun »), emblème du bonheur de surface lié au climat des côtes célèbres du Brésil, et surtout le carnaval, qui joue ici le même rôle et cristallise étonnamment bien l'idée maîtresse de Souchon, bien qu'il soit très éloigné du contexte de notre ACI.

En d'autres termes, Bia doit ici s'éloigner du texte pour lui être fidèle. Les ancrages reconnaissables de la chanson, à commencer par la prosodie du titre, expression récurrente et structurante de la chanson, montrent bien que la chanson n'est pas détournée de son sens, mais qu'au contraire les écarts sont des stratégies payantes pour faire vivre la chanson dans une autre langue. On a un peu la même stratégie dans « Estrela do Mar », l'adaptation de « Bille de verre » de Maxime Le Forestier : nul besoin de connaître parfaitement le portugais pour vérifier que l'objet phare de la chanson n'est pas le même : les billes de verre que le père du chanteur rapportait à son enfant de ses voyages sont devenues des étoiles de mer, plus adaptées à l'imaginaire tropical. Susciter une même nuance de l'âme suppose transformer son déclencheur.

On notera au passage que dans ces deux cas la transformation est aussi musicale. Au balancement binaire obsédant et blasé de Souchon se superpose une rythmique très intéressante jouant sur les contre-temps. Il ne s'agit pas d'une bossanova classique mais d'une rythmique brésilienne plus moderne. Le rythme a changé aussi dans la chanson de Le Forestier, lui donnant un relief inattendu.

D'une île à l'autre

Dans « *Ilha do mel* », la démarche de Bia est sensiblement différente. Si l'on reconnaît dans le titre brésilien un calque sonore de « Belle-île-en-mer » de Laurent Voulzy, on aura affaire à une réécriture assumée qui resémantise notablement la chanson. Sur des sonorités proches, et à partir d'un même thème, Bia s'autorise à raconter une autre histoire, la sienne. Le choix du titre est très indicatif : du toponyme de Voulzy, on est passé au nom d'un lieu brésilien (réellement existant) qui signifie « Île de miel » : dans ce nom on a à la fois une ressemblance par rapport au point de départ : le mot « île », une affinité sonore entre « mer » et « mel », une thématique insulaire qui est l'identité de la chanson de Voulzy : les îles douces qui se confondent avec les origines (Voulzy a des attaches en Bretagne et dans les Antilles) laissent place à des îles plus exotiques qui sont des horizons rêvés. Mais si le titre de Bia comporte l'idée de la douceur « de miel » des îles, il nous transporte ailleurs : ce lieu brésilien est bien loin de la Bretagne, comme il l'est de Marie-Galante. Les paroles de la chanson confirment qu'on perd tous les référents géographiques qui construisaient le profil de la chanson de Laurent Voulzy. La fidélité est elle aussi ailleurs : d'abord prosodique (on perçoit dès le titre le souhait de « coller à la peau », pour reprendre une expression bien voulzienne) des syllabes d'origine, et l'accentuation sera très soigneusement conservée dans l'ensemble des vers parfois très courts de la chanson. La fidélité est par ailleurs thématique : Voulzy ne fait pas seulement rêver son auditeur par des horizons lointains, il parle de double appartenance, et c'est bien aussi ce dont parle Bia, en relation avec sa propre biographie. Il s'agit dans son cas d'une double appartenance choisie, et non subie, comme les paroles brésiennes le laissent bien entendre, mais qui n'est pas dénuée de *saudade*, d'une nostalgie pour la terre d'origine qui est propre au voyageur.

Ilha do Mel

Lagoa da

Conceição

Cem anos são

Um oceano

Esses anos de separação

No meu coração

Primeiro foi solidão

Partir, pisar

*Num outro chão
Pra lá dos Andes andar
Pr'além
Do mar
Querendo chegar
Onde as ondas inda vão
Rebentar
Como a raiva de quem tem
Que abandonar o seu lugar*

Ilha do Mel etc. (refrain)

*Depois cigano seguir
Saber, sentir
Que o povo de lá
É igual ao povo de cá
A dor, a fé
A mesma raiz
Que toda terra é matriz
Descobrir
Que o nosso vero país
Fica onde a gente for feliz*

*Ilha do Mel
Lagoa da
Conceição
De Parati
Um oceano
Ou cem anos de separação
No meu coração*

*Valparaíso
Faro, Cascais
Lisboa
Meu coração
Já não perdoa
Esses anos de separação
E para ti voa*

La confrontation des paroles de Voulzy avec la traduction littérale de la version de Bia montre toute la distance entre les deux :

<i>Belle-île-en-Mer</i>	Ilha do Mel (=Île de miel)
<i>Marie-Galante</i>	Lagune de
<i>Saint-Vincent</i>	Conceição
<i>Loin Singapour</i>	Il y a cent ans
<i>Seymour Ceylan</i>	Un océan
<i>Vous c'est l'eau, c'est l'eau sui vous sépare</i>	Des années de séparation
<i>Et vous laisse à part</i>	Dans mon cœur
<i>Moi des souvenirs d'enfance</i>	Ce fut la première solitude
<i>En France,</i>	Partir,
<i>violence</i>	marcher
<i>Manque d'indulgence</i>	Vers une autre terre
<i>Par les différences que j'ai</i>	Pour aller se balader
<i>Café</i>	Prendre
<i>Léger</i>	La mer
<i>Au lait mélangé</i>	En voulant arriver
<i>Séparé petit enfant</i>	Là où les vagues
<i>Tout comme vous</i>	Se brisent
<i>Je connais ce sentiment</i>	Comme la colère de tous ceux
<i>De solitude et d'isolement</i>	Qui ont abandonné leur lieu
<i>Refrain : Belle-île-en-mer ...</i>	Ilha do Mel ...
<i>Comme laissé tout seul en mer</i>	Et puis passer en bohémien
<i>Corsaire,</i>	Savoir
<i>Sur terre</i>	sentir
<i>Un peu solitaire</i>	Que les gens là-bas
<i>L'amour je l'voyais passer</i>	Sont les mêmes que les gens d'ici
<i>Ohé Ohé</i>	La douleur, la foi
<i>Je l'voyais passer</i>	La même racine
<i>Séparé petit enfant</i>	Car toute terre est matrice
<i>Tout comme vous</i>	Découvrir
<i>Je connais ce sentiment</i>	Que notre vrai pays
<i>De solitude et d'isolement</i>	Est celui on l'on est heureux
<i>Refrain : Belle-île-en-mer ...</i>	Ilha do Mel
<i>Karukera</i>	Lagune de
<i>Calédonie</i>	Conceição
<i>Ouessant</i>	Paraty
<i>Vierges des mers</i>	Un océan
	Ou cent ans de séparation

*Toutes seules
 Tout l'temps
 Vous c'est l'eau
 c'est l'eau qui vous sépare
 Et vous laisse à part
 Oh oh...*

Dans mon cœur
 Valparaiso,
 Faro, Cascais,
 Lisbonne
 Mon cœur
 ne se pardonne pas
 ces années de séparation
 et s'envole vers toi.

On voit bien que dans la chanson de Bïa l'exotisme n'est plus l'enjeu. Les lieux sont des lieux brésiliens, donc familiers, et on a en fin de chanson un exotisme renversé, avec la présence de lieux européens, tels Lisbonne ou Cascais, qui ont sans doute une valeur autobiographique. L'imaginaire lointain est pris en charge par des verbes marqueurs d'errance (partir, marcher, etc.). La fin surtout resémantise la chanson : il y est question chez Bïa de retour, la dispersion géographique préparant chez elle l'idée de revenir à la source, ce qui est concrétisé par un « toi » (en français le jeu de mots serait facile avec l'idée de « toit »), alors que chez Voulzy seules les îles sont des noms à valeur vocative, et l'idée d'insularité reste jusqu'au bout liée à la solitude.

Ce cas est donc représentatif d'une façon de s'emparer d'une chanson pour, non pas la trahir, mais la dépasser. L'hommage à Voulzy reste entier, et il est bien le noyau de cette chanson nouvelle, qui garde beaucoup de « commun » avec son origine.

Cultiver son jardin divers

Un deuxième exemple de réécriture est fourni par l'adaptation de « Jardin d'hiver », titre phare du disque d'Henri Salvador *Chambre avec vue*, sorti en 2000. Dans la chanson « Jardim », le jardin de Bïa n'est plus un jardin d'hiver : pour d'évidentes raisons, l'imaginaire brésilien est extérieur. Ce n'est plus la notion de lieu clos et intime qui domine, mais un *locus amœnus* qui semble très ouvert, plus proche de « Dans mon île »¹⁸ du même Henri Salvador que de « Jardin d'hiver ». Néanmoins le même principe d'écriture est à l'œuvre : réunir en un seul lieu tout ce qui rend heureux.

*Eu só quero um sol verdim
 Pé de manga e de jasmim
 Muita fita do Bomfim
 Aqui no meu jardim*

*Quero figa de marfim
 Afastando o que é ruim*

*Respirar pirlimpimpim
Aqui no meu jardim*

*A chuva cai inundando o capim
Do mesmo céu
Você veio pra mim
O tempo vai
Quanto tempo já foi
Ninguém mais
Só nós dois*

*Quero ouvir o passarim
Sobiando Tom Jobim
Cachoeira e mar sem fim
Aqui no meu jardim*

*Quero um cheiro de alecrim
Tua beleza Diadorim
E te ouvir dizer que sim
Aqui no meu jardim*

*Quero um corte de cetim
Samambaia no xaxim
E te ouvir dizer que sim
Aqui no meu jardim*

À confronter la version française avec la traduction littérale de la chanson de Bia, on voit non seulement apparaître des images nouvelles, mais surgir des référents propres au Brésil (mangues, jasmin, bracelets brésiliens, cascades), le plus évident étant la musique de Jobim (qui remplace Fred Astaire).

*Je voudrais du soleil vert
Des dentelles et des théières
Des photos de bord de mer
Dans mon jardin d'hiver*

*Je ne veux qu'un jardin
Des mangues et du jasmin
Plein de bracelets brésiliens
Ici, dans mon jardin*

*Je voudrais de la lumière
Comme en Nouvelle Angleterre
Je veux changer d'atmosphère
Dans mon jardin d'hiver*

*Je veux des amulettes d'ivoire
Être loin de ce qui est mauvais
Respirer du pirlimpimpin
Ici, dans mon jardin*

*Ta robe à fleur
Sous la pluie de novembre
Mes mains qui courent
Je n'en peux plus de t'attendre
Les années passent
Qu'il est loin l'âge tendre
Nul ne peut nous entendre*

Une pluie chaude
Qui inonde l'herbe
Le même ciel
Et toi près de moi
Le temps s'en va
Que de temps est passé
Personne d'autre que nous deux

*Je voudrais du Fred Astaire
Revoir un Latécoère
Je voudrais toujours te plaire
dans mon jardin d'hiver*

Je veux écouter un moment
En sifflotant Tom Jobim
Une cascade et la mer sans fin
Ici, dans mon jardin

*Je veux déjeuner par terre
Comme au long des golfes clairs
T'embrasser les yeux ouverts
Dans mon jardin d'hiver*

Je veux un parfum de romarin
Ta beauté, *Diadorim*¹⁹,
Et t'entendre dire oui
Ici, dans mon jardin

*Ta robe à fleur
Sous la pluie de novembre
Mes mains qui courent
Je n'en peux plus de t'attendre
Les années passent
Nul ne peut nous entendre
Qu'il est loin l'âge tendre*

Je veux un rideau de satin
Une vraie fougère
Et t'entendre dire oui
Ici, dans mon jardin

La fidélité stricte n'étant plus l'enjeu, Bia semble mettre un point d'honneur à compenser l'écart par le fait de suivre le même principe d'écriture : une même rime qui court tout le long de la chanson. En brésilien une rime en *-im*, qui permet justement... d'avoir un point d'orgue avec la référence à Jobim. Du point de vue musical justement, on notera qu'on avait déjà une bossa en français, mais ici elle est complexifiée. Il y a donc toujours une appropriation musicale dans la version brésilienne. Enfin, la dernière strophe n'est plus le refrain nostalgique mais un couplet heureux. Il y a donc resémantisation ici aussi. Le plus jeune âge de Bia par rapport à un Henri Salvador âgé explique sans doute cela. Elle n'est pas si éloignée que lui de « l'âge tendre » et son jardin est davantage un jardin de délices qu'un lieu de nostalgie.

Pour les chansons « resémantisées », le ciment entre les chansons des deux langues est surtout musical et thématique (la même conclusion s'imposerait pour la chanson « Appel », belle variation sur la chanson de Vinicius de Moraes). Mais la parenté réside aussi dans les sous-thèmes, l'intimité, la subtilité expressive.

Cette subtilité est tournée en dérision dans la dernière chanson du disque, intitulée « Bilingue ». La chanson s'exprime en effet par une alternance de français et de brésilien,

parfois même au sein d'une même phrase, et elle met en scène un couple mixte dont aucun ne parle la langue de l'autre. Pour comprendre la chanson, il faudrait être soi-même bilingue. Cela pose une question : y a-t-il un public pour pareil disque ? Oui, sans doute tous les auditeurs qui sont bilingues eux-mêmes. Mais comme dans cette dernière chanson, la compréhension peut être aussi intuitive, comme c'était le cas pour « For me formidable » d'Aznavour ou « It is not because you are » de Renaud :

*Una canção que não quer dizer nada
Você não fala mesmo português
Um monte de palavra improvisada
Cantada*

*C'est une chanson de moitiés de paroles
De toutes façons tu ne parles pas français
Alors j'invente un peu, je rafistole,
Raccolle*

*C'est toi, meu coração
Que j'ai meu ben-querer
J'aurais voulu te contar
Mais tu ne vas rien entendre*

*Les mots me font défaut
Alors je donne
Ma langue au chat pour qu'il
Ronronne
Patati patata,
Baià badidauê
J'essaie de t'impressionnar
Querò communiquer*

*Ma como não conheço
A sua língua esquisita meu bem
Os gestos vão server pra se falar
A língua a gente usa pra beijar*

*Patati patata,
Baià badidauê
Je suis à deux doigts de gostar
Eu acho che vou craquer*

*Mer nome não è Jane
Tu me pardonnes
Você Tarzan et moi
...Simone?!*

*Patati patata,
Baià badidauê
Mais moi pas comprendre toi
Eu não entender você*

*Mais sans connaître un traître mot
De ta drôle de langue étrangère
On n'a qu'à parler juste avec les mains
Nos langues serviront à d'autres fins*

Un tel album donne doublement envie d'explorer la langue de l'autre, ce que nous avons fait prudemment puisque l'auteur de cet article n'est pas lusiste mais italianiste de formation. La chanson qui conclut l'album est donc – au-delà de son aspect divertissant qui met une pointe de comique dans un disque plutôt orienté vers l'intériorité – une sorte de joyeuse allégorie : on tend à se comprendre (et traduire correspond à se tourner vers l'autre) mais on s'aime aussi intuitivement.

Après avoir collé aux textes, à leur prosodie, à leur signature sonore (premier cas ici envisagé), après avoir pris des libertés en « délocalisant » les référents nécessaires à la réception (c'est le deuxième cas), après avoir resémantisé certaines chansons en se les appropriant (troisième type catégorie), la dernière chanson, amusée, de Bia définit en creux cet album comme un baiser entre deux mondes (pas si) étrangers l'un à l'autre.

Notes

- 1 Perle Abbrugiati, Aix Marseille Université, CAER EA 864.
- 2 Concert *Cœurs vagabonds*, au théâtre Le Petit Duc d'Aix-en-Provence, le 20 septembre 2017.
- 3 Perle Abbrugiati, « Bia, interprète et interprète », communication à la journée d'études *World music et Chanson : quels points de contact ?* organisée par Flavia Gervasi à l'IMÉRA en collaboration avec « Les ondes du monde », Marseille, 8 juin 2017. Où « interprète » est à comprendre d'abord comme « chanteuse interprétant des chansons » puis comme « traductrice ». La trace sonore de cette communication, dont la réflexion a nourri cet article, peut être entendue à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ZSQawPFGAwA> (consultation 09.09.2018).
- 4 Cf. surtout Abbrugiati 2017, mais aussi Abbrugiati 2010. De ces recherches se dégage l'idée que l'étude de la traduction de chanson est une bonne entrée pour cerner l'imaginaire de la chanson de départ. Idée reprise avec brio par Pruvost 2013.

- 5 Le champ de la traduction de chanson est de plus en plus exploré. La notion de « chantabilité » s'y est imposée (voir en particulier sa problématisation par Low 2003a, 2003b, 2013 et 2005). Citons également Marc 2015. La « chantabilité » est la possibilité de chanter la traduction sur la même musique, ce qui fournit un cadre structurant limitatif, déviant la traduction de chanson d'une simple exigence sémantique. Les traductologues s'intéressent au phénomène de la traduction de chanson, dans le sillage des études sur la traduction de l'opéra, pour les problèmes qu'il pose aussi bien du point de vue formel (Apter 1985; Drinker 1959 ; Bernarczyk 1992), que du point de vue intermédial (Kaindl 2005 ; Gorlée 1997), que de celui de la réception (Froeliger 2007).
- 6 MPB est l'acronyme qui désigne la Musique Populaire Brésilienne, expression qui englobe différents styles que Bia pratique tour à tour : samba, xote, samba-canção, toada.
- 7 Est-il nécessaire de rappeler l'activité d'adaptateur de Pierre Barouh ? Tous connaissent au moins la chanson culte *Samba Saravah*, traduction de la *Samba da bênção* de Vinicius de Moraes et Baden Powell. Pierre Barouh fut un passeur de musique brésilienne également en qualité de producteur, en fondant la maison de disques Saravah, et c'est précisément ce label qui fit sortir les trois premiers albums de Bia.
- 8 Pour chacun de ces interprètes il faudrait retracer leur rapport au Brésil, qui va de la traduction, par exemple pour Moustaki et Les eaux de mars (traduction fidèle de *Águas de março* d'Antonio Carlos Jobim), à l'adaptation libre, pour Claude Nougaro et Tu verras (inspirée par *O que será que será* de Chico Buarque), jusqu'à la simple inspiration de l'esprit bossanova, pour Henri Salvador, en particulier dans l'album *Chambre avec vue* (*Jardin d'hiver*, *Il fait dimanche*, *Vagabond*, etc.), ou pour Bernard Lavilliers qui le long de toute sa carrière s'immerge souvent dans l'univers brésilien (*Salomé*, *O gringo*, etc.). Ce n'est pas le lieu de pousser plus loin l'analyse de ces autres auteurs-compositeurs-interprètes, mais retenons que ces précédents fournissent un contexte favorable à l'opération de Bia, qui s'insère dans un échange musical fructueux entre France et Brésil. Voir à ce propos Fléchet 2013 et, pour une approche de la musique brésilienne elle-même, cf. Béhague 1999. On pourra voir aussi Rasant 2014.
- 9 Laurent Voulzy a cependant sorti en 2017 *Belem*, un album entièrement d'inspiration brésilienne, ce qui infirme ce que l'ensemble de sa carrière, plutôt orientée pop-folk, laissait entendre jusqu'alors. Se pourrait-il que l'adaptation de Bia ait joué comme une suggestion pour lui ?
- 10 Terme proposé par Hirschi 2008, 281, « pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant ».
- 11 « Es natural » figurait aussi dans la traduction en espagnol de Pierre Pascal chantée par Brassens lui-même (une curiosité qu'on peut écouter à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=IM3IBOkkeCw>, consultation 09.09.2018), puis reprise avec succès par Paco Ibañez, et cette locution constitue de son propre aveu un emprunt de Bia ; mais on ne trouvait pas dans la traduction espagnole la variation proposée par Brassens pour la chute. Bia est donc structurellement plus proche de l'original.
- 12 Dictateur brésilien.
- 13 Magazine féminin brésilien.

- 14 Feuilleton.
 15 Chaîne de télévision brésilienne.
 16 Chaîne de télévision brésilienne.
 17 Mannequin brésilien (Gisèle Bundchen).
 18 « Dans mon île » eut un grand succès au Brésil.
 19 *Diadorim* est le seul roman de l'auteur brésilien João Guimarães Rosa (1956).

Bibliographie

- Abbrugiati, Perle (éd.) : *Réécriture et chanson dans l'aire romane*. Aix-en-Provence : PUP, 2017.
- Abbrugiati, Perle : « Traduire une chanson. Quelques exemples autour de Brassens en Italien ». In : Zaremba, Charles / Dutrait, Noël (éds) : *Traduire, un art de la contrainte*. Aix-en-Provence : PUP, 2010, 179-199.
- Abbrugiati, Perle : « *Dans l'eau de la claire fontaine*. Sur trois traductions de Brassens en italien ». In : *Cahiers d'études romanes* 24 (2011), 151-170.
- Apter, Ronnie : « A Peculiar Burden. Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English ». In : *Meta* 30,4 (1985), 309-319.
- Bednarczyk, Anna : « Translation of Sung Poetry and the Rendering of its Musical Arrangement ». In : Lewandowska-Tomaszoyk, Barbara / Thelen, Marcel (éds) : *Translation and Meaning 2. Proceedings of the Lodz Session of the Maastricht-Lodz Duo Colloquium on 'Translation and Meaning'*. Maastricht : Euroterm, 1992, 179-184.
- Béhague, Gérard : *Musiques du Brésil, de la cantoria à la samba reggae*. Arles : Actes Sud, 1999.
- Drinker, Henry S. : « On Translating Vocal Texts ». In : *Musical Quarterly* 36,2 (1959), 225-240.
- Fléchet, Anaïs : *Si tu vas à Rio. La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Paris : Armand Colin, 2013.
- Frœliger, Nicolas : « In a Crowded Room Full of Covered Up Mirrors. French Cover Versions of Bob Dylan Songs ». In : *Oral Tradition* 22,1 (2007), <http://journal.oraltradition.org/issues/22i> (consultation 12.09.2018).
- Gorlée, Dinda L. : « Intercode Translation: Words and Music in Opera ». In : *Target* 9,2 (1997), 235-270.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Kaindl, Klaus : « The Plurisemiotics of Pop Song Translation. Words, Music, Voice and Image ». In : Gorlée, Dinda L. (éd.) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, 2005, 235-262.
- Low, Peter : « Singable Translations of Songs ». In : *Perspectives* 11,2 (2003a), 87-103.
- Low, Peter : « Translating Poetic Songs. An Attempt at a Functional Account of Strategies ». In : *Target* 15,1 (2003b), 91-110.

- Low, Peter : « When Songs Cross Language Borders ». In : *The Translator* 19,2 (2013), 229-244.
- Low, Peter : « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». In : Gorrée, Dinda L. (éd.) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, 2005, 185-212.
- Marc, Isabelle : « Travelling Songs. On Popular Music Transfer and Translation ». In : *IASPM Journal* 5,2 (2015), 3-21.
- Pruvost, Céline : *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*. Thèse de doctorat. Université Paris Sorbonne 2013.
- Rassent, David : *Musiques populaires brésiliennes*. Marseille : Le mot et le reste, 2014.

Discographie

- Bia : *La mémoire du vent*. Saravah SHL 2094, 1997 (CD).
- Bia : *Sources*. Saravah SHL 2100, 2000 (CD).
- Bia : *Carmin*. Saravah Shl 2112, 2003 (CD).
- Bia : *Cœur vagabond - Coração vagabundo*. Sony/BMG 82876802162, 2006 (CD).
- Bia : *Nocturno*. Audiogram ADCD 10227, 2008 (CD).
- Bia : *Pyjama party*. Livre + CD. Montréal : La montagne secrète, 2012.
- Bia : *Navegar*. Biamusik BIA2-4495, 2015 (CD).
- Bia / Mamselle Ruiz : *Bandidas*. Biamusik/Masiart, 2017 (CD).