



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

LUCIANA FERREIRA DE FREITAS

**L'INTERACTION CULTURELLE ENTRE LE BRESIL ET LA FRANCE A PARTIR
DE LA MUSIQUE BRESILIENNE**

BRASÍLIA

2024

LUCIANA FERREIRA DE FREITAS

**L'INTERACTION CULTURELLE ENTRE LE BRESIL ET LA FRANCE A PARTIR
DE LA MUSIQUE BRESILIENNE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília como exigência obrigatória para a obtenção do título de Bacharel em Língua Francesa e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Santos Corrêa

BRASÍLIA

2024

RÉSUMÉ

Cette étude a le but d'analyser l'interaction culturelle entre le Brésil et la France à travers des chansons brésiliennes versionnées en français dans les années 1960 et 1970. Et cela par un examen du point de vue étranger sur le Brésil au fil des années, du contexte linguistique dans lequel ces chansons s'insèrent et de l'impact provoqué par la musique brésilienne sur la scène musicale française à partir de ce processus d'interaction culturelle, en établissant un parallèle avec des artistes francophones actuels qui interprètent leurs propres compositions directement conçues sur des rythmes brésiliens, tels que la samba et la Bossa Nova.

Mots-clés : interaction culturelle Brésil-France, chansons brésiliennes, chansons versionnées

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar o intercâmbio cultural entre Brasil e França através de canções brasileiras versionadas para o francês nas décadas de 1960 e 1970. Isso por meio da análise do olhar estrangeiro sobre o Brasil ao longo dos anos, do contexto linguístico em que essas canções estão inseridas e do impacto causado pela música brasileira na cena musical francesa a partir do processo de intercâmbio cultural, traçando um paralelo com artistas francófonos da atualidade que realizam suas próprias composições diretamente concebidas em ritmos brasileiros, tais como o samba e a Bossa Nova.

Palavras-chave: interação cultural Brasil-França, canções brasileiras, canções versionadas

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| INTRODUCTION | 5 |
| 1. DEUX CHANSONS BRÉSILIENNES VERSIONNÉES EN FRANÇAIS | 7 |
| 1.1 Le contexte brésilien des années 1960-1970 | 7 |
| 1.2 Deux chansons brésiliennes en français | 8 |
| 1.3 Compositeurs et chansons : le choix de rester fidèle aux caractéristiques d'origine... | 10 |
| 1.3.1 Tom Jobim et Águas de março | 10 |
| 1.3.2 Georges Moustaki et Les eaux de mars | 11 |
| 1.3.3 Des Águas de março aux Eaux de mars : une brève analyse | 12 |
| 1.4 Compositeurs et chansons : la liberté de création entre versions | 14 |
| 1.4.1 Chico Buarque et O que será? (À flor da pele) | 14 |
| 1.4.2 Claude Nougaro et Tu verras | 15 |
| 1.4.3 D' O que será? (À flor da pele) à Tu verras : une brève analyse | 16 |
| 2. LES EAUX DE MARS ET TU VERRAS: | |
| PROCESSUS CRÉATIFS ET REGARD DE L'AUTRE | 19 |
| 2.1 Le regard de l'Autre et l'altérité dans les versions des chansons | 20 |
| 2.2 L'impact des Eaux de mars et de Tu verras en France jusqu'à présent | 22 |
| 3. UNE CHANSON FRANÇAISE AU RYTHME BRÉSILIEN | 24 |
| 3.1 L'image du Brésil en France | 25 |
| 3.2 Aurélie et Verioca | 27 |
| 3.3 Pas à pas d'Aurélie et Verioca : une brève analyse | 27 |
| CONCLUSION | 31 |
| REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 33 |

INTRODUCTION

La musique est l'une des manières les plus expressives de manifestation culturelle, et au Brésil elle joue un rôle central dans la construction de l'identité nationale. Dans la scène musicale brésilienne des premières décennies de la deuxième moitié du XX^e siècle, la Bossa Nova et la Musique Populaire Brésilienne (MPB) émergent comme importants véhicules d'expression artistique du pays, en reflétant les complexes dynamiques sociales, politiques et culturelles de cette époque. Entre les années 1960 et 1970, sous un régime militaire, le Brésil a vécu une période marquée par une intense répression politique et par la censure. Sous ce contexte, ces genres musicaux ont non seulement résisté, mais ils se sont aussi épanouis par l'utilisation de l'art comme moyen de protestation et de résistance.

Simultanément, des artistes brésiliens représentatifs de cette scène musicale commencent à dialoguer avec des cultures d'autres pays. A ce propos, on mettra en évidence, dans ce travail, les échanges culturels avec la France. La Bossa Nova, style qui mélange les influences de la samba et du jazz, devient rapidement un emblème culturel brésilien, acquérant une reconnaissance internationale et suscitant l'intérêt des artistes et du public français. La réception et l'adaptation de chansons brésiliennes en France, notamment à travers les versions françaises de chansons emblématiques, représentent une rencontre passionnante entre deux cultures distinctes.

L'interaction culturelle entre le Brésil et la France, surtout dans le milieu musical, inspire certaines questions concernant la fidélité aux œuvres originales et la liberté créative lors des adaptations. Comment les versions françaises de chansons brésiliennes, à l'exemple d'**Águas de março** de Tom Jobim et d'**O que será? (À flor da pele)** de Chico Buarque, conservent-elles l'essence des compositions originales, tout en s'adaptant aux nuances de la langue et de la culture françaises? Quel est l'impact de ces adaptations sur la perception de la musique brésilienne en France? Et dans quelle mesure ces versions renforcent-elles ou transforment-elles l'image du Brésil et de sa culture dans l'imaginaire français? Cette étude cherche à répondre à ces questions, en analysant les différences et les similitudes entre les versions originales et leurs adaptations, et en analysant le rôle de ces versions dans la diffusion de la musique brésilienne en France.

Ce travail a donc le but d'examiner cette riche interaction culturelle, à travers l'analyse des chansons **Águas de março** et **O que será? (À flor da pele)**, réinterprétées en France comme **Les eaux de mars**, par George Moustaki, et **Tu verras**, par Claude Nougarro, respectivement. En ce sens, notre recherche vise à comprendre les transformations subies par ces chansons en ce qui concerne un (im)possible équilibre entre le maintien de l'essence des œuvres originales et l'incorporation d'éléments culturels locaux lorsqu'elles ont été adaptées au contexte français.

Ce travail a également le but de vérifier si cette interaction culturelle, fortement présente surtout dans les années 1960 et 1970 a laissé des traces dans la scène musicale française d'aujourd'hui, à partir de la chanson **Pas à Pas** par le duo Aurèlie et Verioca.

1. DEUX CHANSONS BRÉSILIENNES VERSIONNÉES EN FRANÇAIS

1.1 LE CONTEXTE BRÉSILIEN DES ANNÉES 1960-1970

Lors des années 1960 et 1970, la musique brésilienne est diffusée presque partout dans le monde entier, et avec elle la culture brésilienne de l'époque est également diffusée dans plusieurs pays, dont la France en est un exemple.

Le Brésil vivait sous le régime militaire. Comme on lit dans l'article **Brésil: d'une dictature militaire à un État de droit** de Lohan Jeambrun et Matthias Lejard, ce régime avait le but « d'éradiquer la 'subversion communiste' » (JEAMBRUN et LEJARD, 2021, en ligne), spécifiquement de 1969 à 1974, période connue comme « les années de plomb » pour avoir été les années les plus violentes de cette période-là, ce que l'on peut lire dans ce même article:

Et la torture systématique devient une politique d'État, destinée à éradiquer les mouvements armés qui n'apparaissent qu'en 1968 et ne survivront pas à ces années de plomb. En somme, c'est toute l'opposition qui est muselée, tandis que la propagande et la censure pèsent de tout leur poids sur l'opinion. (JEAMBRUN et LEJARD, 2022, en ligne)

Comme une manière de s'exprimer contre le régime militaire, plusieurs artistes brésiliens sont devenus une importante pièce de résistance et de protestation. Des compositeurs ont créé plusieurs hymnes qui ont marqué l'histoire. Certains d'entre eux sont cités par Anaïs Fléchet et Marcos Napolitano dans l'article **Musique populaire et dictature militaire au Brésil: dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985)**, tel que l'on observe dans ce passage:

Souvent présentée comme un symbole de résistance, la musique populaire brésilienne a été investie de multiples significations politiques pendant la dictature militaire (1964-1985). Censurés, emprisonnés ou bannis du territoire, certains musiciens sont devenus des icônes de la lutte pour la liberté et le retour à la démocratie. Chico Buarque, Nara Leão, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil ou João Bosco ont, chacun à sa manière, incarné les combats politiques de ces années de plomb à travers une série de chansons, devenues des classiques de la MPB : Opinião (1964), Pra não dizer que não falei de flores (1968), Enquanto seu lobo não vem (1968), Amanhã vai ser outro dia (1970), O Bebêdo e a equilibrista (1979), etc. (FLECHET et NAPOLITANO, 2015, en ligne)

Avec les événements socio-historiques qui ont lieu dans cette époque, il se passe un important phénomène culturel. En fait, l'interaction culturelle entre la musique brésilienne et la culture française n'était pas quelque chose de nouveau. Comme

l'affirme encore Anaïs Fléchet, cette fois-ci dans le livre **“Si tu vas à Rio...”**. **La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle**, la samba est arrivée en France après la Première Guerre Mondiale, quand elle a été diffusée parmi le public parisien sous un contexte dictatorial. À propos de la Bossa Nova, en particulier, Manuel Ramos affirme à son tour, dans le texte **L'adaptation par Georges Moustaki de chansons brésiennes**:

Ils sont devenus les maîtres de ce que, on ne sait pas pourquoi ni comment, à un moment donné, vers la fin des années cinquante et surtout pendant les années soixante, on a pris l'habitude d'appeler au Brésil la bossa nova, un courant mi-musical, mipoétique, qui ne s'est estompé que longtemps après en raison d'une certaine « usure », mais surtout à cause des dégâts que la dictature brésilienne lui a infligés. (RAMOS, s.d, en ligne)

Encore selon Ramos:

La bossa nova est une chanson de communion et de plénitude, qui a profondément touché des artistes français remarquables, dont notamment Claude Nougaro, Pierre Barouh ou... Georges Moustaki, dès leur première écoute de ce genre musical. (RAMOS, s.d, en ligne)

La Bossa Nova est devenue une sorte de symbole de la culture brésilienne qui a touché le public français de l'époque, surtout les artistes. À l'exemple de ce qu'affirme Márcio Pontes (2023), cela arrive surtout en raison du rythme particulier de la Bossa Nova, accompagné par la guitare acoustique, le piano et la percussion, ses paroles poétisées chantées sous un ton doux et bas, qui véhiculaient souvent une intention de protestation qui, bien que subtile, arrivait à se faire présente.

1.2 DEUX CHANSONS BRÉSILIENNES EN FRANÇAIS

Certains artistes brésiliens qui étaient en vogue dans cette période ont réussi à faire en sorte que leurs chansons dépassent les frontières et emmènent la culture brésilienne dans d'autres coins du monde. Karoline Gonçalves de Lima souligne, dans son mémoire **Músicas brasileiras vertidas ao francês: uma análise a partir do olhar do Outro** [Chansons Brésiennes Versées au Français : Une Analyse A partir du Regard de L'autre – *tradução nossa*], que la relation entre le Brésil et la France date de longtemps, et dans plusieurs domaines, telles que les relations politiques, commerciales et culturelles.

Selon LIMA (2019), la France est un « récepteur privilégié » de la richesse brésilienne. En plus des relations politiques et économiques, l'approximation culturelle

existe depuis des siècles. De nombreux artistes et intellectuels français ont vécu au Brésil et ont absorbé de sa culture. D'après cette auteure, « [c]es voyages à deux voies par l'Atlantique sont le point de départ pour les relations interculturelles intenses dans la musique qui est un choix populaire » (LIMA, 2019, p. 11, tradução nossa). Parmi les artistes qui ont également établi une relation d'interaction culturelle avec le Brésil, nous pouvons citer Georges Moustaki, Claude Nougaro, Pierre Barouh et Michel Fugain. Ils ont eu des contacts, surtout dans les années 1970, avec des artistes brésiliens, comme Tom Jobim, Chico Buarque, Nara Leão et Baden Powell.

Toutefois, il est important de rappeler que la relation culturelle Brésil-France et vice versa comporte une forte question d'image et stéréotype, ces deux éléments étant vivement entrecroisés. L'image existe comme la manière dont quelqu'un ou quelque chose est perçu(e); le stéréotype à son tour est considéré comme une espèce d'image. Observons-nous ce que dit Daniel Henri Pageaux dans son livre **La littérature générale et comparée**, où ce théoricien utilise la relation entre signe et signal pour exemplifier telle question :

Du signe au signal. Si l'on admet que toute culture peut être envisagée comme un espace d'invention, de production et de diffusion de signes (...) le stéréotype apparaît non comme un signe (comme une représentation génératrice de significations) mais comme un « signal » renvoyant automatiquement à une seule interprétation possible. Le stéréotype serait l'indice d'une communication univoque, d'une culture en voie de blocage. Dans cette culture, ou plutôt dans tel ou tel secteur socio-culturel, ou dans un texte quelconque, l'imaginaire, c'est-à-dire la capacité à produire des formes et donc des significations, la capacité morpho poétique que suppose toute culture ou manifestation culturelle se trouve réduite à un message unique : le stéréotype serait donc le figurable monomorphe et monosémique. Pourtant, il est difficile d'admettre que le stéréotype publicitaire, par exemple, n'a qu'un seul message à délivrer. Il serait alors plus juste de dire (et de manière plus simple) que le stéréotype délivre, en fait, un message « essentiel ». Ce figurable diffuse une « image » essentielle, première et dernière, primordiale. (PAGEAUX, 1994, p. 62)

En rapprochant cette information au contexte duquel nous traitons dans ce travail, il est possible de dire qu'à travers la musique brésilienne, en l'occurrence surtout la Bossa Nova, une image stéréotypée d'un pays tropical et exotique a été importée en France à partir d'un ensemble de signes qui a été responsable de transmettre cette image, ce que l'on illustrera, dans les parties qui suivent, par deux chansons brésiliennes versionnées en langue française.

1.3 COMPOSITEURS ET CHANSONS: LE CHOIX DE RESTER FIDÈLE AUX CARACTÉRISTIQUES D'ORIGINE

1.3.1 TOM JOBIM ET *ÁGUAS DE MARÇO*

Antonio Carlos Jobim, aussi connu comme Tom Jobim, est né à Rio de Janeiro le 25 janvier 1927. Il est considéré l'un des plus grands compositeurs et musiciens brésiliens et aussi le principal nom de la Bossa Nova. Selon Louis Lecomte, dans l'Encyclopédie Universalis en ligne, il est « l'inventeur » du rythme à la fin des années 1950.

Tom Jobim a vécu une vie bourgeoise dans le sud de la capitale Rio de Janeiro et a composé des centaines des chansons consacrées au Brésil et à l'étranger. Ses œuvres musicales sont écoutées, reproduites et réenregistrées par divers artistes encore aujourd'hui, elles ont même gagné des versions en différentes langues, réalisées par des artistes de plusieurs pays.

Ainsi que plusieurs artistes de la même époque, Tom Jobim a vécu des persécutions et de la censure par le régime militaire dictatorial en 1971, comme le montre Urariano Mota (2018). A partir des années suivantes, il est possible d'observer qu'il maintient un éloignement des thématiques politiques et de protestation dans ses nouvelles compositions. En 1973, il sort un album dont les chansons présentaient des paroles témoignant d'un fort rapport avec la nature. Il s'agit surtout de l'album **Matita Pere**. D'après LECOMTE:

[...] De ce contact avec une nature édénique, il gardera durablement une nostalgie dont se font l'écho la plupart des albums enregistrés à partir des années 1970 (Stone Flower, Matita Perê, Terra Brasilis) [...] achevé quelques semaines avant sa mort soudaine, le 8 décembre 1994. [...] (LECOMTE, s.d, en ligne)

Parmi les chansons de l'album mentionné ci-dessus, il y a **Águas de Março** dont nous traiterons dans la suite, une œuvre qui, selon Max Dozolme et Yassine Bouzar, « est l'une des chansons les plus célèbres du monde » (DOZOLOME ; BOUZAR, 2021, en ligne), qui a aussi été popularisée en France grâce à la version en français faite par le chanteur George Moustaki.

D'après Dozolme et Bouzar (2021), la composition originale a été réalisée par Tom Jobim durant une promenade avec sa femme, à Rio, en mars 1972, lorsqu'il pleuvait sans cesse et que la pluie marquait la fin de l'été et le début de l'automne au Brésil. Encore selon ces auteurs, après un jour fatigant de travail sur une autre

composition, il commence à écrire de façon mélancolique sur la pluie d'automne qui bouleverse le paysage pendant le mois de mars au Brésil. Il observe les mouvements, la pluie qui tombe, en s'inspirant de la mélancolie du moment, et se met à écrire de façon répétitive sur les choses qu'il observe et qui se mélange. Selon Karoline Lima, « la métaphore centrale de 'Águas de março' est prise comme image du passage de la vie quotidienne, son inévitable progression vers la mort, comme les pluies à la fin de mars, qui marquent la fin d'été au sud-ouest du Brésil. Les paroles rapprochent l'image de 'l'eau' à une 'promesse de vie' [...] » (LIMA, 2019, p. 21, tradução nossa).

1.3.2 GEORGES MOUSTAKI ET *LES EAUX DE MARS*

Georges Moustaki est né à Alexandrie le 3 mai 1934. Ses chansons ont de fortes influences de ses racines méditerranéennes. D'après Jean-Dominique Brierre, dans l'Encyclopédie Universalis, il a appris à parler l'italien, l'arabe et le français, qui devient sa langue de prédilection. Encore selon Brierre, entre le travail de barman et de vendeur de livres de poésies, Moustaki commence à apprendre à jouer de la guitare et fait ses premières compositions, en faisant le début de sa carrière musicale dans des cabarets parisiens. Quand il devient l'un des grands noms de la musique française, il compose également pour plusieurs artistes français consacrés, tels que Édith Piaf, Yves Montand et Juliette Gréco. En outre, Moustaki a une belle histoire avec la chanson brésilienne, comme le montre son travail concernant la composition des **Eaux de mars**, version française de **Águas de março**.

Águas de março, qui a été originellement composée par Tom Jobim en 1972, a gagné sa version française en 1973, par Georges Moustaki. Comme on lit dans l'article **Georges Moustaki chante Les eaux de mars**, du site de l'Institut National de l'Audiovisuel - INA, Tom Jobim lui-même a demandé que Moustaki fasse sa version en français. Le contact entre les artistes a eu lieu par intermédiaire de la chanteuse brésilienne Nara Leão. Jobim a donc l'opportunité de dire à Moustaki le pourquoi des choix grammaticaux, par exemple, faits pour constituer les paroles, telle que la forte présence de pléonasmes, comme « vento ventando », « chuva chovendo » et « pingo pingando ».

La chanson est devenue populaire à l'époque de sa sortie au Brésil, et bientôt dans presque le monde entier, en gagnant beaucoup de versions. La version de Moustaki, analysée dans ce travail, a des caractéristiques importantes à observer, surtout en ce qui concerne sa structure. Moustaki a été le responsable pour populariser

la version en français de la chanson de Jobim, en gagnant multiples relectures faites par d'autres artistes francophones.

1.3.3 DES ÁGUAS DE MARÇO AUX EAUX DE MARS: UNE BREVE ANALYSE

Nous transcrivons ci-dessous, côte à côte, les paroles des **Águas de março** et celles des **Eaux de mars**, de manière à analyser les différences et les similitudes les plus pertinentes, dans le cadre de ce travail, entre les paroles originales et leur version en français. Les marquages en gras indiquent les passages qui seront particulièrement repris lors de notre analyse:

| | |
|--|--|
| <p>Águas de março <i>Tom Jobim</i></p> <p>É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um caco de vidro, é a vida, é o Sol É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol</p> <p>É peroba do campo, é o nó da madeira Caingá, candeia, é o Matita Pereira É madeira de vento, tombo da ribanceira É o mistério profundo, é o queira ou não queira</p> <p>É o vento ventando, é o fim da ladeira É a viga, é o vão, festa da cumeeira É a chuva chovendo, é conversa ribeira Das águas de março, é o fim da canseira</p> <p>É o pé, é o chão, é a marcha estradeira Passarinho na mão, pedra de atiradeira É uma ave no céu, é uma ave no chão É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão É o fundo do poço, é o fim do caminho No rosto, o desgosto, é um pouco sozinho É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto É um pingo pingando, é uma conta, é um conto</p> <p>É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando É a luz da manhã, é o tijolo chegando É a lenha, é o dia, é o fim da picada É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada</p> <p>É o projeto da casa, é o corpo na cama É o carro enguiçado, é a lama, é a lama É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã É um resto de mato, na luz da manhã</p> <p>São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p> | <p>Les eaux de mars <i>Georges Moustaki</i></p> <p>Un pas, une pierre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire, C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil, C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entr'ouvert</p> <p>Un arbre millénaire, un nœud dans le bois, C'est un chien qui aboie, c'est un oiseau dans l'air, c'est un tronc qui pourrit, c'est la neige qui fond, le mystère profond, la promesse de vie.</p> <p>C'est le souffle du vent au sommet des collines, C'est une vieille ruine, le vide, le néant, C'est la pluie qui jacasse, c'est l'averse qui verse Des torrents d'allégresse, ce sont les eaux de mars.</p> <p>C'est le pied qui avance, à pas sûr, à pas lent, C'est la main qui se tend, c'est la pierre qu'on lance, c'est un trou dans la terre, un chemin qui chemine, un reste de racine, c'est un peu solitaire. C'est un oiseau dans l'air, un oiseau qui se pose, le jardin qu'on arrose, une source d'eau claire, une écharde, un clou, c'est la fièvre qui monte, c'est un compte à bon compte, c'est un peu rien du tout.</p> <p>Un poisson, un geste, comme du vif argent C'est tout ce qu'on attend, c'est tout ce qui nous reste, c'est du bois, c'est un jour le bout du quai, Un alcool trafiqué, le chemin le plus court.</p> <p>C'est le cri d'un hibou, un corps ensommeillé, La voiture rouillée, c'est la boue, c'est la boue.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p>É uma cobra, é um pau, é João, é José É um espinho na mão, é um corte no pé</p> <p>São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p> <p>É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã É um belo horizonte, é uma febre terçã</p> <p>São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p> <p>Au, edra, im, minho Esto, oco, ouco, inho Aco, idro, ida, ol, oite, orte, aço, zol</p> <p>São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p> | <p>Un pas, un pont, un crapaud qui coasse, C'est un chaland qui passe, c'est un bel horizon, C'est la saison des pluies, c'est la fonte des glaces,</p> <p>Ce sont les eaux de mars, la promesse de vie. Une pierre, un bâton, c'est Joseph et c'est Jacques,</p> <p>Un serpent qui attaque, une entaille au talon, Un pas, une pierre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire.</p> <p>C'est l'hiver qui s'efface, la fin d'une saison, C'est la neige qui fond, ce sont les eaux de mars, La promesse de vie, le mystère profond, Ce sont les eaux de mars dans ton cœur tout au fond.</p> <p>E pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho... Un pas, une pierre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire</p> |
|--|--|

La première chose à observer c'est la ressemblance instrumentale et structurelle. D'abord Moustaki a décidé de maintenir les mêmes instruments musicaux pour composer la mélodie – ça veut dire la guitare, le piano, la basse et la batterie – et a conservé la structure et la métrique de la composition originale, tout en gardant la forme « constituée par une série descriptive liée à un vaste espace sémantique » (LIMA, 2019, p. 22, tradução nossa), et même qu'il fasse des changements, il respecte le plus possible la phonétique, c'est-à-dire qu'il choisit des mots phonétiquement proches à des mots en portugais. Par exemple: « pau » devient « pas », « um resto » devient « un reste », « é uma conta, é um conto » devient « c'est un compte à bon compte » et ainsi de suite.

Tom Jobim utilise souvent l'anaphore du verbe « é » pendant toute la chanson de même que de noms suivis par leurs formes verbales conjuguées au gérondif, tels que « vento ventando, chuva chovendo » (le vent qui vent, la pluie qui pleut), en créant une figure de pléonasme. Outre cela, les paroles des **Águas de março** ne suivent pas une logique d'évènements, il n'y a pas de connecteurs utilisés entre les versets, qui sont simples et courts. Cette combinaison d'éléments a donné à la chanson son rythme singulier et excentrique qui l'a rendue populaire presque partout dans le monde.

Moustaki à son tour a conservé l'artifice de l'anaphore, en commençant tous les versets par la construction « c'est » (« é »). En reprenant ce que Manuel Ramos a dit

à propos de sa version: « Dans Les eaux de mars, il [Moustaki] arrive à reproduire également, d'une façon parfaite, le sens linguistique de neuf mots, ainsi que celui d'environ une douzaine de petites expressions et celui d'au moins huit vers entiers » (RAMOS, 2015, en ligne).

Toutefois, même avec le maintien le plus fidèle possible de paramètres propres à la composition originale, quelque chose se perd pendant le processus de versionner des paroles de chanson d'une langue à l'autre. En ce qui concerne la description imagée du paysage climatique typique du Brésil, en particulier, les paroles de la version en français proposent une lecture autre, puisque, comme Karoline Lima dit, les phénomènes artificieux et naturels qui arrivent pendant le mois de mars au Brésil échappent à priori au contexte français. Pour compléter, d'après Dozolme et Bouzar:

Avec Moustaki, les pluies diluviennes de l'automne brésilien deviennent les giboulées de notre enfance. Joseph et Jacques remplacent Joao et Oscar. Mais un oiseau reste un oiseau. Une pierre n'a pas de nationalité. La traduction des Eaux de mars par Moustaki [...] nous révèle le génie poétique de Jobim. Si ce titre a un jour été élue meilleure chanson brésilienne de tous les temps et que le chanteur Chico Buarque l'a considérée comme la plus belle chanson du monde, c'est peut-être parce qu'au fond, son message est universel. (DOZOLME ; BOUZAR, 2021, en ligne)

De cette façon, la composition a gagné un regard culturel différent, sous le point de vue culturel d'un pays différent. Cela a contribué pour la création de liens culturels essentiels entre le Brésil et la France et pour l'avènement d'une espèce d'héritage culturel qui réverbère jusqu'à nos jours.

1.4 COMPOSITEURS ET CHANSONS: LA LIBERTÉE DE CREATION ENTRE VERSIONS

1.4.1 CHICO BUARQUE ET O QUE SERÁ? (À FLOR DA PELE)

Francisco Buarque de Holanda, aussi connu comme Chico Buarque, est né à Rio de Janeiro, le 19 juin 1944. L'un des grands noms de la MPB, de même que Tom Jobim, il est devenu une figure emblématique de l'histoire de la musique brésilienne.

Chico Buarque a subi de la censure et la persécution du régime dictatorial militaire pendant les années 1960-1970. Pendant cette période, où ses chansons étaient remplies de messages subliminaux qui parlaient contre la dictature, grâce à leurs paroles de protestation et ses actes contre le militarisme et la censure, Chico

Buarque est devenu un symbole de résistance contre l'autoritarisme. Selon le site Babelio, à partir de Wikipédia en français:

C'est à l'âge de 20 ans, en 1964, qu'il commence à se faire remarquer, en participant à des concerts d'écoles. Un an plus tard, il sort son premier single : Pedro pedreiro. Peu de temps après, en 1966, sa chanson A banda le rend célèbre en gagnant une première place ex-æquo au TV Records MPB Festival. (BABELIO, s.d., en ligne)

Mondialement connues, quelques-unes de ses chansons ont gagné des versions en français par des artistes francophones comme Claude Nougaro, Pierre Vassiliu, Georges Moustaki et Frida Boccara. On peut citer, parmi ses chansons les plus connues de cette période: **Cálice**, **Construção**, **Cotidiano**. La chanson **O Que Será? (À Flor da Pele)**, analysée dans ce travail, ne rentre pas dans cette catégorie, bien qu'elle ait été composée dans la même époque et sous le même contexte socio-historique. Le compositeur lui-même affirme qu'il n'y a pas un vrai message parmi les mots de ses paroles.

O que será? (À flor da pele) a été lancée en 1976, avec l'objectif de faire partie de la bande sonore du film brésilien **Dona Flor e seus dois maridos** de Bruno Barreto dont elle a été une grande composition divisée selon trois différents titres ("À flor da pele", "À flor da terra" et "Abertura"). D'après Gustavo Freitas (2010), les paroles de cette chanson ont subi la censure du gouvernement à cause de leur contenu qui était accusé de faire des apologies à Cuba, un pays dirigé par le régime communiste. Toutefois, cela était infondé, puisque l'auteur lui-même avait déclaré qu'il ne savait pas du tout le vrai sens des paroles.

En termes de structure, surtout la syntaxique, les paroles d'**O que será? (À flor da pele)** sont assez complexes, comportant des phrases complètes. Presque tous leurs versets commencent par un questionnement à travers la phrase « O que será? ». Étant donné que la chanson met en évidence les descriptions de sentiments et sensations, il est possible d'interpréter « O que será? » comme une envie de découvrir quel sentiment donne au narrateur les sensations décrites. On y reviendra dans ce travail.

1.4.2 CLAUDE NOUGARO ET *TU VERRAS*

Claude Nougarro est né le 9 septembre 1929, à Toulouse (France). D'après Michel Schmitt, dans l'Encyclopédie Universalis, c'est sous influence de ses parents

— son père était baryton à l’Opéra de Paris, et sa mère, professeur de piano — et par l’intermédiaire de la Radio-Toulouse, qu’il découvre le jazz, duquel il restera passionné.

Nougaro devient un grand poète, chanteur et compositeur. Et c’est dans les années 1970 qu’il établit sa relation avec la musique brésilienne, ainsi qu’avec la musique africaine, comme on lit chez Schmitt : « Il s’oriente résolument vers des musiques venues du Brésil ou d’Afrique (Locomotive d’or, 1973), et enregistre tant avec Eddy Louiss qu’avec Baden Powell, dont il adapte Berimbau sous le titre de Bidonville (1966) » (SCHMITT, s.d., en ligne).

La chanson **Tu verras**, qui est la version française d’**O que será ? (À flor da pele)** de Chico Buarque, est lancée en 1977, dans un album de même nom.

Le processus de construction de cette version diffère de la version de Georges Moustaki (**Les eaux de mars**) pour **Àguas de março** de Tom Jobim. Surtout en ce qui concerne la fidélité entre les compositions. Si la version française d’**Àguas de março** peut être considérée fidèle sous plusieurs aspects, la version française d’**O que será? (À flor da pele)** peut être considérée comme une nouvelle chanson sous plusieurs aspects. Pendant que le rythme et la mélodie sont les mêmes de la chanson originale, une nouvelle histoire est racontée dans les paroles en français.

Selon l’article en ligne **Claude Nougaro-Tu verras**, par Matatoune (s.d.), c’est Márcia, la femme de Claude Nougaro, qui a pris la chanson de Chico Buarque dans ses bagages après une visite au Brésil. Sans attendre qu’elle fasse la traduction de ses paroles, il a commencé à recréer les paroles sur la mélodie originale.

1.4.3 D’O QUE SERA? (À FLOR DA PELE) A TU VERRAS: UNE BREVE ANALYSE

Nous transcrivons ci-dessous, côte à côte, les paroles d’**O que será (À flor da pele)** et celles de **Tu verras**, de manière à analyser les différences et les similitudes les plus pertinentes, dans le cadre de ce travail, entre les paroles originales et leur version en français. Parmi les trois versions originales, chacune possédant un titre différent, on reprend ici **À flor da pele**. Les marquages en gras indiquent les passages qui seront particulièrement repris lors de notre analyse:

| | |
|--|---|
| O que será (À flor da pele) Chico Buarque | Tu verras Claude Nougaro |
| O que será que me dá Que me bole por dentro, será que me dá | Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras |

| | |
|--|---|
| <p>Que brota à flor da pele, será que me dá E que me sobe às faces e me faz corar E que me salta aos olhos a me atraíçoar E que me aperta o peito e me faz confessar</p> <p>O que não tem mais jeito de dissimular E que nem é direito ninguém recusar E que me faz mendigo, me faz suplicar O que não tem medida, nem nunca terá O que não tem remédio, nem nunca terá O que não tem receita</p> <p>O que será que será Que dá dentro da gente e que não devia Que desacata a gente, que é revelia Que é feito uma aguardente que não sacia Que é feito estar doente de uma folia</p> <p>Que nem dez mandamentos vão conciliar Nem todos os unguentos vão aliviar Nem todos os quebrantos, toda alquimia E nem todos os santos, será que será O que não tem descanso, nem nunca terá O que não tem cansaço, nem nunca terá O que não tem limite</p> <p>O que será que me dá Que me queima por dentro, será que me dá Que me perturba o sono, será que me dá Que todos os tremores me vêm agitar Que todos os ardores me vêm atiçar Que todos os suores me vêm encharcar</p> <p>Que todos os meus nervos estão a rogar Que todos os meus órgãos estão a clamar E uma aflição medonha me faz implorar O que não tem vergonha, nem nunca terá O que não tem governo, nem nunca terá O que não tem juízo</p> | <p>L'amour c'est fait pour ça, tu verras, tu verras Je ferai plus le con, j'apprendrai ma leçon Sur le bout de tes doigts, tu verras, tu verras Tu l'auras, ta maison avec des tuiles bleues Des croisées d'hortensias, des palmiers plein les cieux Des hivers crépitants, près du chat angora Et je m'endormirai, tu verras, tu verras Le devoir accompli, couché tout contre toi Avec dans mes greniers, mes caves et mes toits Tous les rêves du monde</p> <p>Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras La vie, c'est fait pour ça, tu verras, tu verras Tu verras mon stylo emplumé de soleil Neiger sur le papier l'archange du réveil Je me réveillerai, tu verras, tu verras Tout rayé de soleil, ah, le joli forçat ! Et j'irai réveiller le bonheur dans ses draps Je crèv'rai son sommeil, tu verras, tu verras Je crèv'rai le sommier, tu verras, tu verras En t'inventant l'amour dans le cœur de mes bras Jusqu'au matin du monde</p> <p>Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras Le diable est fait pour ça, tu verras, tu verras Je ferai le voyou, tu verras, tu verras Je boirai comme un trou et qui vivra mourra Tu me ramasseras dans tes yeux de rosée Et je t'insulterai dans du verre brisé Je serai fou furieux, tu verras, tu verras Contre toi, contre tous, et surtout contre moi La porte de mon cœur grondera, sautera Car la poudre et la foudre, c'est fait pour que les rats Envahissent le monde</p> <p>Ah, tu verras, tu verras Tout recommencera, tu verras, tu verras Mozart est fait pour ça, tu verras, entendras Tu verras notre enfant étoilé de sueur S'endormir gentiment à l'ombre de ses sœurs Et revenir vers nous scintillant de vigueur Tu verras mon ami dans les os de mes bras Craquer du fin bonheur de se sentir aidé Tu me verras, chérie, allumer des clartés Et tu verras tous ceux qu'on croyait décédés Reprendre souffle et vie dans la chair de ma voix Jusqu'à la fin des mondes Ah, tu verras, tu verras</p> |
|--|---|

Comme on a déjà mentionné, les trois versets de la chanson de Chico Buarque sont marqués par la répétition de la question « O que será ? ».

Un autre élément qui attire l'attention dans le cadre de cette même chanson concerne, de façon explicite son premier verset. Plusieurs sensations physiques, émotionnelles et sensorielles y sont décrites, comme le montrent les passages marqués en gras: « Que me bole por dentro / Que brota à flor da pele / E que me sobe às faces e me faz corar / E que me salta aos olhos a me atraíçoar / E que me aperta o peito e me faz confessar ».

Par contre, la version de Nougaro, au lieu de présenter la répétition d'une question et des descriptions de sentiments, tel que la version brésilienne, est marquée par la phrase « tu verras », par laquelle on narre des événements qui arriveraient à l'avenir et une série de promesses faites par un homme à une femme. Cet homme, dans le premier verset, toutes les promesses et ensuite il décrit des actions violentes où la relation deviendrait mauvaise (Je ferai le voyou / Je boirai comme un trou et qui vivra mourra / Tu me ramasseras dans tes yeux de rosée / Et je t'insulterai dans du verre brisé / Je serai fou furieux, tu verras, tu verras).

Dans ce contexte, Lima compare les deux paroles, en mettant en évidence la différence des intentions de leurs compositeurs:

Tandis que Chico souligne la sensibilité du moi chantant animé par la question « *o que será* » qui lui donne vie et un sens d'action, l'artiste français affirme, presque tel un voyant, « que tu verras », la vie reprendra, le passé restera derrière et son aimée aura tout ce dont elle a toujours rêvé. C'est la promesse d'une nouvelle vie : tu verras, tout recommencera / Je ne ferai plus l'idiot, j'apprendrai ma leçon / Au bout de tes doigts, tu verras, tu verras. (LIMA, 2019, p. 20, tradução nossa)

Les paroles de la version originale présentent des mots qui riment avec des verbes conjugués au futur — « *será* », « *terá* » —, en l'occurrence des verbes à l'infinitif qui terminent en -ar (« conciliar », « dissimular », « confessar »). Quelques-uns de ces verbes sont insérés dans les phrases sous un contexte de futur proche (« *vão conciliar* », « *vão aliviar* ») [« ils vont concilier », « ils vont soulager »].

Le fait que Claude Nougaro emploie, lui aussi, le futur dans **Tu verras**, n'empêche pas que ses paroles, différemment d'**O que será (À flor da pele)**, représentent de façon explicite une vie de couple, en permettant une interprétation autre par rapport à la chanson originale.

2 LES EAUX DE MARS ET TU VERRAS: PROCESSUS CRÉATIFS ET REGARD DE L'AUTRE

Il est pertinent d'établir des parallèles entre les deux versions françaises — **Les eaux de mars** et **Tu verras** — de deux chansons brésiliennes — **Águas de março** et **O que será (À flor da pele)**, respectivement —, brièvement analysées dans le précédent chapitre.

Si, dans le cas d'**Águas de março** la structure des paroles est moins complexe en termes grammaticaux, dans le cas d' **O que será (À flor da pele)** la structure des paroles témoigne d'une complexité significative, ce que l'on peut observer par l'usage de connecteurs et de conjugaisons verbales autres que le présent de l'indicatif.

Quant aux paroles des **Eaux de mars**, on a pu identifier que son compositeur a choisi de rester fidèle à la structure et à mélodie de la chanson originale. Quant aux paroles de **Tu verras**, bien que son compositeur ait choisi de rester fidèle à la mélodie de la chanson originale, l'histoire racontée par la version en français diffère de celle racontée par la composition brésilienne.

Ainsi donc, il est possible d'observer que les deux versions en français des chansons brésiliennes en question, toutes les deux précédemment analysées dans ce travail, ont été conçues dans le cadre de processus créatifs. De manière à épauler notre analyse concernant ces processus créatifs, on transcrit ci-dessous un passage d'**O Próprio e o Alheio – ensaios de literatura comparada** de Tania Franco Carvalhal:

La compréhension de toute traduction littéraire comme un acte créatif ouvre la voie à des nouvelles positions qui prennent en compte la nature créative de l'acte de traduire et ses aspects contextuels et qui, en outre, comprennent la traduction comme un acte de communication et d'intermédiation entre les cultures, (...) cette transposition, qui est en soi-même contextuelle, est aussi une pratique de production textuelle, parallèle à la propre création littéraire. (CARVALHAL, 2003, p. 219, tradução nossa)

Ce que Carvalhal affirme dans ce passage peut être rapproché au contexte de ce travail, étant donné le dialogue primordial entre musique et littérature.

En ce sens, Georges Moustaki et Claude Nougarro, en tant que compositeurs de paroles de chansons, si l'on les situe dans le cadre de ce travail, sont des écrivains. En ce qui concerne le processus créatif mis en pratique par Moustaki, en particulier, lors de la composition des **Eaux de mars**, on peut également le considérer un traducteur, ce que l'on peut illustrer par ces mots de Carvalhal à propos du traducteur:

Si le traducteur dispose d'un point de référence précis et délimité pour son œuvre, l'écrivain ne part pas de rien; il a derrière lui (et à côté de lui) une série de références (littéraires et non littéraires) qu'il redimensionne d'une façon particulière. Il ne s'agit pas d'imitation, au sens péjoratif du terme, mais d'appropriations diverses, d'adhésion à des tendances expressives, qui pourraient être considérées comme d'autres types de « traductions ». (CARVALHAL, 2003, p. 221, tradução nossa)

Encore à propos de processus créatif, Tania aborde les éléments constitutifs de cette pratique et ses implications en ce qui concerne la lecture et le processus de traduction : « les éléments impliqués dans ce processus créatif – appropriations, transpositions, déformations – sont communs aux deux pratiques, et dans un sens plus large, l'acte de lire sera toujours une traduction, car lire est transférer, en reconnaissant une altérité » (CARVALHAL, 2003, p. 221, tradução nossa). Pendant cette analyse, nous verrons ci-dessous plusieurs questions sociales et linguistiques liées à ce processus qui seront plus approfondies.

2.1 LE REGARD DE L'AUTRE ET L'ALTERITE DANS LES VERSIONS DES CHANSONS

Dans l'article **L'identité culturelle entre soi et l'autre**, Patrick Charaudeau traite de la relation entre altérité et identité culturelle. Il y dit que l'identité culturelle s'établit dans un processus dynamique construit à partir de la rencontre de soi avec l'Autre, tel que l'on peut vérifier ci-dessous:

Cette rencontre de soi avec l'autre se réalise à travers les actions que les individus accomplissent en vivant en société, mais également à travers les jugements qu'ils portent sur le bien fondé de ces actions, de soi et des autres. Autrement dit, l'individu et les groupes construisent leur identité autant à travers leurs actes qu'à travers les représentations qu'ils s'en donnent. Ces représentations se configurent en imaginaires collectifs, et ces imaginaires témoignent des valeurs que les membres du groupe se donnent en partage, et dans lesquelles ils se reconnaissent. (CHARAUDEAU, 2009, en ligne)

À partir de cette notion, on peut constater que les processus créatifs qui ont donné origine aux **Eaux de mars** et à **Tu verras** sont, eux aussi, le résultat d'une rencontre de soi avec l'Autre.

Le contact de Georges Moustaki et de Claude Nougaro avec la culture brésilienne, dans le cadre des versions que l'on vient de mentionner, a eu comme point de départ, respectivement, une espèce de commande de la part du compositeur de la

chanson originale et une sorte d'enchantement à l'écoute de la mélodie de la chanson originale.

Lorsqu'une chanson est reprise dans un contexte autre, elle est souvent modifiée pour refléter des valeurs, des croyances et des préférences du public cible. Ce processus de transformation est un exemple concret de l'interaction entre l'identité culturelle originale et l'altérité culturelle. Le regard de l'Autre, en tant que point de vue extérieur, cause fort impact sur la manière dont les éléments d'une chanson originale sont perçus, adaptés ou même réinterprétés par l'audience cible. Cette dynamique illustre comment les adaptations musicales sont non seulement des actes de création artistique mais aussi des interactions culturelles enrichissantes qui permettent une meilleure compréhension entre différents groupes culturels.

Une chanson populaire dans un pays peut être réécrite dans une autre langue avec des ajustements pour s'adapter aux contextes locaux, tout en conservant certains éléments de la chanson originale. Ce processus peut être motivé par le désir de rendre la chanson versionnée accessible ou pertinente pour l'audience cible, tout en respectant son essence initiale. C'est dans la manière dont les artistes interprètent et réinventent les paroles et la mélodie d'une chanson que se manifeste le regard de l'Autre. Cette interaction entre le soi et l'Autre met en évidence également la manière dont les cultures se nourrissent mutuellement et comment les créations artistiques traversent les frontières pour créer des expériences musicales partagées.

Finalement, il est pertinent de mentionner que l'adaptation de chansons illustre, d'une autre manière, le pouvoir des médias et des industries culturelles dans la médiation entre cultures. Selon l'article de Ana Paula Medeiros (2022), producteurs et interprètes jouent un rôle crucial dans la manière dont les chansons sont réimaginées pour des publics divers. Parfois, ces adaptations peuvent susciter des débats sur l'authenticité culturelle, la dilution des traditions originales ou la perpétuation des stéréotypes culturels. Toutefois, elles offrent aussi une opportunité de célébrer la diversité et de promouvoir un dialogue interculturel. En réinterprétant les chansons, les artistes rendent hommage non seulement à l'œuvre originale, mais ils contribuent également à une enrichissante rencontre entre différentes perspectives culturelles, favorisant une compréhension mutuelle plus profonde et une appréciation des diverses expressions artistiques.

2.2 L'IMPACT DES *EAUX DE MARS* ET DE *TU VERRAS EN FRANCE* JUSQU'À PRÉSENT

De manière générale, les chansons versionnées ont un impact sur la façon dont la musique circule à l'échelle mondiale. Elles permettent aux chansons de traverser des frontières culturelles et linguistiques. La version d'une chanson dépasse une simple reproduction, car la version transforme ou même enrichit une chanson originale, parfois l'intégrant dans de nouveaux contextes culturels, tout en assurant sa pérennité et la diversité de la musique à travers le monde.

On peut observer l'impact de chansons versionnées au fil du temps, soulignant comment elles ont façonné la perception culturelle, l'interprétation artistique et la réception mondiale des chansons originales, à partir d'un nouveau point de vue porté par les artistes de différents pays.

Bien que l'acte de créer de nouvelles versions de chanson soit assez courant dans le monde entier, son impact résonne à travers des décennies, voire des siècles. On en a pris à titre d'exemples deux chansons populaires au Brésil qui ont été versionnées en langue française grâce aux relations d'échanges culturels établies entre les artistes de différentes nationalités.

Dans ce contexte, le documentaire **Saravah**, réalisé par Pierre Barouh en 1969, capte un moment essentiel de la musique brésilienne, réunissant de grands noms de la Bossa Nova et de la samba comme João Gilberto, Baden Powell, Paulinho da Viola, Maria Betânia et Pixinguinha. Dans ce documentaire, on peut découvrir des moments décontractés, des interactions spontanées entre les artistes au milieu de rencontres musicales improvisées.

Barouh a été l'un des responsables pour la diffusion de la culture brésilienne en France. D'après Clarisse Fabre (2024), **Saravah** devient une relique culturelle dont sa relevance est indémodable, puisqu'il sort en salle en France, restauré, en 2024. Cela constitue une évidence concrète de la pérenne interaction culturelle entre le Brésil et la France.

Mais si, dans le passé, surtout dans les années 1960-1970, des chansons brésiennes étaient versionnées en français, à présent on peut trouver, en France, des artistes qui composent leurs propres chansons directement sur des rythmes musicaux brésiliens. C'est l'une des façons contemporaines prédominantes de la résonance de l'interaction culturelle entre Brésil et France, dans le cadre de la musique populaire.

On exemplifiera cela, dans ce travail, par une chanson du duo Aurélie et Verioca, deux amies qui ont en commun l'amour pour le Brésil.

3. UNE CHANSON FRANÇAISE AU RYTHME BRÉSILIEN

Il est important de souligner que la relation d'interaction culturelle entre le Brésil et la France, dans le contexte musical, a changé au fil des années et a évolué de manière que les rythmes brésiliens deviennent largement diffusés dans la scène musicale française, de telle façon que des artistes français se sont mis à composer des chansons sur des rythmes traditionnellement brésiliens, comme c'est le cas de la samba, de la Bossa Nova, du *forró*, du *baião* et d'autres. Cette espèce de fusion entre des cultures musicales françaises et brésiliennes aboutit à un échange musical transcendant les frontières culturelles et en créant une synthèse de styles musicaux distincts.

Des artistes français ont exploré la richesse des rythmes brésiliens en intégrant leurs éléments dans leurs compositions. Cette fusion musicale élargit non seulement les horizons créatifs des artistes, mais enrichit également le paysage musical mondial en présentant de nouvelles perspectives et sonorités.

Dans le passage ci-dessous, Flavia Rejane Prando, dans **Um olhar francês sobre a música popular brasileira**, traite de cette question:

Les chansons avec caractéristiques brésiliennes composées en France, soit pour les Français, soit pour les brésiliens qui y résident, ou, souvent, des simples « adaptations » des chansons brésiliennes attribuées aux compositeurs français, en cette période, présentaient une version très simplifiée du paysage musical brésilien et ils les attachaient indifféremment Bahia ou Rio de Janeiro à la samba et au baião. Comme remarque Flechet, la dimension régionale du pays, si névralgique pour une perception interne, échappait complètement aux musiciens français. La simplification et le mélange correspondaient sous ce contexte aux exigences de la chanson typique, liée à la danse de salon. La samba française, ça veut dire, la samba écrit par les Français, ou encore, l'adaptation de la samba brésilienne présentait un rythme effréné et éliminait toute la tristesse de ses paroles. (PRANDO, 2018, p. 297, tradução nossa)

Ce que l'on lit dans ce passage peut être rapproché de ce qui se passe de nos jours, vu que des artistes français, à l'exemple d'Aurélie et Verioca, s'inspirent de rythmes brésiliens, ce qui contribue à rendre la chanson française diversifiée et plurielle.

3.1 L'IMAGE DU BRÉSIL EN FRANCE

Dans **L'image du Brésil à travers la musique**, Dominique Dreyfus parle de la forte présence de la musique brésilienne dans la scène musicale française. On en souligne ce passage, où Dreyfus fait référence à une image stéréotypée du Brésil:

[...] la musique brésilienne, elle, est l'expression d'un lieu (le Brésil). Cette notion de lieu détermine le public de cette musique : une tranche d'âge qui ne cherche plus à s'appropriier l'ici et le maintenant, puisqu'elle en est l'actrice, voire le metteur en scène ; une couche de la société suffisamment aisée pour s'offrir des rêves merveilleux et luxueux. Autrement dit, des adultes appartenant à la bourgeoisie. Cette précision s'imposait, car elle explique le pourquoi des images du Brésil qui circulent en France : des images qui se diversifient au fil des temps (Brésil exotique, Brésil érotique, Brésil famélique...). (DREYFUS, 2019, en ligne)

En concernant la musique brésilienne aux années 1920, DREYFUS affirme :

A travers sa musique, le Brésil nous arrivait, déjà auréolé de ses clichés originels : pays du samba¹ (alors que, outre la samba, le groupe jouait des choros, des emboladas, des tangos brasileiros, etc.) : pays du rythme, de la gaieté, de la magie (sous-entendue dans le mot « endiablée »). (DREYFUS, 2019, en ligne)

Quelques années après se passe l'arrivée de la Bossa Nova en France, en ajoutant quelques éléments de nouveau à l'image du Brésil pour les étrangers, elle porte un style complètement différent de ceux qui étaient connus pour donner au Brésil l'image de fête et carnaval, DREYFUS écrit comment le phénomène de ce rythme a été reçu :

Née dans les quartiers riches de Rio, la bossa nova est une modalité blanche et jazzifiée du samba². Elle s'avère d'un accès facile aux mélomanes et musiciens étrangers, ce qui explique son succès hors du Brésil. Minimaliste dans son orchestration et suave dans ses mélodies, elle est difficilement assimilable au carnaval. Elle devient alors le véhicule d'un autre Brésil, où tout est beauté, douceur de vivre et nonchalance. En français, elle chante la végétation luxuriante, les plages de sable fin, le ciel toujours limpide, la mer toujours bleue, un pays sans catastrophes naturelles (pas mêmes des orages) où les femmes sont toutes belles et offertes à l'amour. (DREYFUS, 2019, en ligne)

Toutefois, après l'intervention militaire, l'image du pays sous les yeux étrangers se transforme encore une fois, comme nous avons mentionné avant, avec

¹ Expression ("pays du samba") transcrite de l'original

² Expression ("modalité blanche et jazzifiée du samba") transcrite de l'original

l'instauration de la dictature militaire aux années de plomb et surtout avec la promulgation de l'AI-5 dont beaucoup d'artistes exilés étaient accueillis à Paris, s'est formé un nouveau cadre, où les favelas, bidonvilles, le *sertão*, la sécheresse et la misère deviennent les éléments qui inspirent les paroles de ce période-là. Selon Dominique, « le Brésil existe enfin pour un public qui l'ignorait jusqu'alors mais n'existe que par sa censure et sa souffrance » (DREYFUS, 2019, en ligne).

A partir de ce moment, l'image de la culture brésilienne commence à gagner plus d'approfondissement, où l'idéalisation du paradis, le carnaval, la beauté de la nature et de ses femmes donnent lieu aux problèmes du peuple et à l'atmosphère de protestation. Après les années 1980, l'auteure exprime le fait que désormais cette époque les artistes brésiliens n'exportent plus le Brésil comme produit de leur travail, mais si à eux-mêmes, l'identité culturelle se forme et les artistes se détachent des stéréotypes qui autrefois réduisaient l'image du pays :

Autrement dit, le Brésil mis en scène par la musique brésilienne, dans sa version positive, est très précisément le Brésil des stéréotypes. Ainsi, si nous n'avons acheté que du cliché au Brésil, c'est que le Brésil ne nous a vendu que du cliché. La preuve, le jour où il change, son image change. Le Brésil mature de la lutte pour les « *diretas já* », pour la démocratie, pour la « *Constituinte* » chante déjà sur nos scènes. (...) A partir du moment où ces derniers assument leur individualité, et éliminent par là-même ce qui induisait les clichés – la notion de lieu qui caractérisait la musique brésilienne – celle-ci peut enfin exister pour ce qu'elle est : musique. En tant que telle, elle s'intègre à un marché où les motivations ne sont plus d'ordre affectif et personnel, mais financières. Les amoureux se voient alors sinon dépossédés de leur Brésil, du moins obligés de le partager. Ils ont eu le mérite d'en parler les premiers. Musique à part entière, celle du Brésil voit alors son public rajeunir et du coup peut espérer vendre (car les acheteurs de disques sont les jeunes). (DREYFUS, 1991, en ligne)

Cela veut dire qu'au fil des années l'identité culturelle du Brésil a beaucoup changé en ce qui concerne le regard étranger, en l'occurrence le regard français, et que cette transformation se fait de telle manière que l'une culture réverbère dans l'autre jusqu'à ce que des compositeurs français produisent leurs propres chansons à des rythmes brésiliens et vice versa.

Quelques artistes français qui composent leurs chansons inspirées par la musicalité brésilienne connaissent la langue portugaise, et souvent leurs paroles sont écrites et chantées en portugais brésilien.

3.2 AURÉLIE ET VERIOCA

Le duo formé par les artistes françaises Aurélie Tyszblat et Verioca Lherm est un clair exemple de ce que nous venons de mentionner à propos de l'interaction et de la fusion culturels entre le Brésil et la France, dans le cadre de la scène musicale.

Les compositions d'Aurèlie et Verioca sont en leur grande majorité des compositions originales qui reproduisent des rythmes traditionnels brésiliens, comme la samba et la Bossa Nova. Verioca Lherm a étudié la guitare classique et a décidé de se dédier à l'étude de la musique brésilienne. Elle a découvert la musique de notre pays dans les années 80 et déclare « c'est là que j'étais sûre que c'était ce type de musique que je voulais faire. La musique brésilienne est sophistiquée mais accessible et dansante. Elle possède une incroyable richesse harmonique, rythmique et mélodique. » (LHERM, 2020, online, tradução nossa)

Elles sont venues au Brésil pour jouer dans un concert pour la première fois en 2012. Et encore selon la déclaration d'Aurèlie dans l'interview sur l'article, ni l'une ni l'autre savent expliquer la vraie raison d'être tombée amoureuse de la chanson brésilienne :

Nos parents n'ont pas d'origines portugaises ou brésiliennes. Nous commençons à chanter la musique brésilienne sans même connaître l'idiome. Moi, par exemple, j'ai commencé avec des paroles d'Aldir Blanc, sans comprendre aucun mot. Mais il y avait quelque chose qui me touchait l'âme. Après la première visite j'ai commencé à étudier avec des professeurs brésiliens et j'ai passé à mieux comprendre. [...] (TYSZBLAT, 2020, online, tradução nossa)

Inspiré des grands noms de la musique brésilienne, le duo a déjà lancé trois albums, tous inspirés par la chanson brésilienne et ses rythmes, et ont également composé des chansons directement en portugais.

3.3 PAS A PAS D'AURÉLIE ET VERIOCA: UNE BRÈVE ANALYSE

On a anticipé, dans le début de ce travail, que la Bossa Nova est devenue un symbole de la culture brésilienne, lequel a touché le public français, surtout les artistes, dans les années 1960 et 1970. De ce fait, de même que la samba, la Bossa Nova réverbère encore aujourd'hui dans la scène musicale française.

Ainsi que Georges Moustaki et Claude Nougaro, le duo français Aurélie et Verioca a été touché par des rythmes du Brésil. Ce qui diffère leurs compositions musicales imprégnées de rythmes et cultures brésiliens est le fait que le processus créatif mis en pratique par Aurélie et Verioca consiste dans la composition de leurs propres chansons (paroles et mélodies), pendant que les processus créatifs de Moustaki et Nougaro ont consisté en la version de chansons brésiliennes en français.

Pas à pas d'Aurélie et Verioca a été composée au rythme d'une samba. Sa mélodie se construit autour d'instruments typiques de ce traditionnel rythme brésilien, tels que la guitare, le *cavaco*, le tambourin. En outre, ces compositrices y ajoutent la percussion sonore produite par la voix, un choix qui reprend une caractéristique présente dans quelques sambas brésiliennes.

Nous transcrivons ci-dessous, côte à côte, les paroles de **Pas à pas** et leur version pour le portugais (de notre responsabilité). Les marquages en gras indiquent les passages qui seront particulièrement repris lors de notre analyse:

| | |
|---|--|
| <p>Pas à pas Aurelie et Verioca</p> <p>Quand on rêve à coeur perdu, sans y croire Sans espérer la lumière après le noir Ou oublie parfois d'aller pas à pas Par ici, ou bien par là, vers une étoile au-delà</p> <p>Pour éviter de laisser en chemin Son bonheur, ses désirs, ses rires, ses pleurs et ses ardeurs Il ne reste qu'à se réinventer En jurant de ne plus se lamenter Et de se mettre à chanter</p> <p>Respirez, souriez, soufflez, inspirez sans y penser Evitez d'imiter vos aînés, laissez-vous aller Ecoutez, balancez, pour enfin chavirer jusqu'à sentir le bout de vos doigts chatouiller</p> <p>Enchantez vos espoirs, mélodie du hasard, histoire de voir Mais qu'à la fin du soir, sonne un joli répertoire Et allez vers l'inconnu Oubliez vos amours déçues, laissez-les aux objets perdus, Prenez la vie du bon côté, et laissez-vous chanter !</p> <p>Touchant ainsi la vibration, le goût du son Vous allez voir s'ouvrir à vous les émotions, le doux frisson</p> | <p>Passo a passo Aurelie et Verioca (Tradução : Mouni Guellati)</p> <p>Quando sonhamos com o coração em desalinho, sem fé Sem esperar a luz depois do escuro, às vezes esquecemos de ir passo a passo por aqui ou por lá, na direção de uma estrela, no além</p> <p>Para evitar de deixar no caminho sua felicidade, seus desejos, seus risos, seus choros, seus ardores Só falta se reinventar jurando nunca mais se lamentar e começar a cantar</p> <p>Respirem, sorriam, soprem, inspirem, sem nem pensar Evitem imitar os antigos, soltem-se Ouçam, balancem, para enfim entregar-se Até sentir a ponta dos seus dedos Fazer cócegas nos dedos dos pés</p> <p>Encantem suas esperanças, melodias do acaso, só pra ver Mas que no final da noite soe um lindo repertório E corram atrás do desconhecido Esqueçam os amores desiludidos, deixe-os nos achados e perdidos Vejam o lado bom da vida, e deixem-se cantar</p> <p>Tocando assim na vibração, no gosto do som</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p>De vivre l'aventure au gré du vent En décidant de profiter de chaque instant</p> <p>Et avant tout avancer sans craindre les errances et les silences Batifoler au gré de l'air et tout à coup Surgit devant vous le plus merveilleux des présents Celui qui rassemble les siens, celui qui n'a plus peur de rien</p> | <p>Verão assim abrir-se a vocês as emoções, o doce arrepio De viver a aventura no ritmo do vento Escolhendo aproveitar cada instante</p> <p>E sobre tudo, continuar, sem temer as errâncias e os silêncios Brincando ao ritmo do ar e de repente Surge na sua frente o presente mais maravilhoso Aquele que aproxima os seus Aquele que não tem mais medo de nada</p> |
|---|---|

On peut observer dans les paroles de **Pas à pas** que cette chanson exprime un message positif à propos du quotidien, de la vie, ainsi que du fait d'avoir de l'espoir concernant la réalisation de rêves et l'atteinte du bonheur, ce qui explicite des aspects courants dans diverses paroles de samba composées par des artistes brésiliens.

C'est à partir de notions de Ricardo Azevedo, dans l'article **Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares** [Paroles de samba, modèles de conscience et discours populaires – *notre traduction*], que l'on construira une réflexion à propos des thèmes traditionnellement présents dans des paroles de samba. D'après Azevedo (2010), en général, les compositions appartenant à ce genre musical brésilien sont traversées par motivations, sentiments et réflexions divers.

Pas à pas à son tour consiste en une composition dont le message positif et joyeux surgit comme des conseils pour des moments difficiles de la vie, quand il peut arriver une perte de l'espoir. Cela peut être identifié dans les extraits mis en gras, par l'utilisation, par exemple, des verbes « respirez », « souriez », « soufflez », « inspirez », « penser », localisés dans la troisième strophe. Tels verbes expriment, dans le contexte, une sensation de légèreté, parce qu'ils évoquent des actions qui suggèrent cette sensation. La plupart de ces verbes est employée à l'impératif, ce qui exemplifie la présence d'une série de conseils exprimés dans les paroles de la chanson.

Une autre caractéristique significative dans les paroles de **Pas à pas**, qui les rapprochent du genre samba, concerne son langage informel, de manière que cette chanson dialogue aisément avec le public, de la même manière que font les sambas brésiliennes.

À partir de notions proposées par Ricardo Azevedo (2010), il est intéressant d'observer que **Pas à pas** incarne un dialogue entre deux modèles. D'une part, la chanson évoque le besoin de transformation personnelle, une notion qui peut sembler

individuelle; d'autre part, elle insiste sur l'importance de la communauté et de l'expérience partagée, ce qui peut être remarqué à partir des pronoms personnels sujets (« on rêve » / « on oublie », « laissez-vous aller », etc.). En ce même sens, le refrain invite à « respirer, sourire, et se laisser aller », ce qui suggère une communion avec les autres. Ainsi, la chanson ne se contente pas de transmettre un message de résilience individuelle, mais l'élargit pour inclure la notion de partage et d'entraide.

Ainsi donc, **Pas à pas** d'Aurélié et Verioca se construit autour des thèmes de la samba, ce qui contribue pour que cette chanson dépasse des réflexions individuelles par le fait d'inviter également à une réflexion collective.

Azevedo (2010) souligne que les mots et la musique peuvent façonner notre compréhension du monde, non seulement en tant qu'individus, mais aussi en tant que membres d'une communauté partageant des aspirations et des émotions communes. Dans cette perspective, **Pas à pas** se révèle être non seulement un appel à la joie et à l'espoir, mais également un véritable hymne à la solidarité humaine.

CONCLUSION

Cette étude a cherché explorer les adaptations musicales réalisées par des artistes français d'œuvres d'origine brésilienne, avec un accent particulier sur les dynamiques culturelles et créatives impliquées dans ces processus. Les analyses réalisées tout au long de l'œuvre révèlent que les respectives adaptations vont au-delà de simples traductions, révélant des créations artistiques qui dialoguent avec l'altérité culturelle et reflètent les échanges symboliques entre différents contextes.

À partir des analyses des chansons **Águas de março** de Tom Jobim et sa version en langue française **Les eaux de mars** par Georges Moustaki, il était possible d'observer que le processus de traduction n'a pas se limité à une transposition littérale des éléments linguistiques, mais il a impliqué une négociation complexe entre les cultures d'origine et de destination. Moustaki, en adaptant l'œuvre de Jobim, a conservé la structure rythmique et mélodique de la chanson, mais a réinterprété son contenu pour résonner au public français, ainsi préservant l'essence de l'œuvre originale tout en lui donnant de nouvelles significations.

En revanche, l'étude de **O que será? (À flor da pele)**, de Chico Buarque, et de sa version **Tu verras**, de Claude Nougaro, a démontré que le processus créatif peut, dans certains cas, aller au-delà des limites de la traduction, aboutissant à une œuvre qui, bien qu'inspirée de l'original, raconte une histoire complètement nouvelle. Nougaro, en adaptant la chanson de Buarque, n'a pas traduit les paroles mais a recréé le contenu lyrique, le modelant selon les sensibilités culturelles françaises.

Ces différences mettent en évidence la pertinence du contexte culturel dans la production et la réception des œuvres musicales. Le processus de création artistique est donc un acte de communication interculturelle, qui non seulement traduit, mais transforme également l'œuvre originale, l'en remplissant de nouvelles sens et significations.

Par ailleurs, la recherche a révélé comment les adaptations musicales réalisées par des artistes français des années 1970 et 1980 ont contribué à façonner l'image du Brésil en France, un pays jusqu'alors était perçu à travers des stéréotypes exotiques. Au fil du temps, les versions françaises des chansons brésiliennes ont contribué à enrichir cette perception, offrant au public européen une vision plus complexe et nuancée de la culture brésilienne. En même temps, ces adaptations montrent

comment la musique peut servir comme pont entre les cultures, permettant un dialogue plus profond et une meilleure compréhension mutuelle.

En conclusion, ce travail a démontré que l'adaptation de la musique brésilienne au contexte français est un processus créatif aux multiples facettes qu'implique à la fois traduction et recréation. Mais ne se limite pas à ça, comme nous avons vu parallèlement l'impact laissé par la chanson brésilienne, où les artistes français réalisent ses compositions originelles sous les rythmes traditionnels brésiliens qu'autrefois étaient exportés à leur pays. Comme résultat nous avons analysés la composition **Pas à pas** du duo Aurélie et Verioca, un exemple représentatif de ce phénomène.

Les versions étudiées illustrent comment la musique, en tant que forme d'art, transcende les barrières linguistiques et culturelles, facilitant les échanges entre différentes traditions et contribuant à la construction de nouvelles identités culturelles. D'après ces réflexions, nous espérons que les études futures puissent continuer à explorer le rôle des adaptations musicales dans la dynamique des échanges culturels par le monde, bien comme leur impact sur la formation des identités et la perception interculturelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AZEVEDO, Ricardo. **Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares.** 2010. Disponible sur: <<https://www.ricardoazevedo.com.br/letrasdesamba.pdf>>. Accès: 10 ago. 2024.

BRIERRE, Jean-Dominique. **Georges Moustaki.** Universalis, s.d. Disponible sur: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-moustaki/>>. Accès: 08 set. 2024.

CHARAUDEAU, Patrick. **L'identité culturelle entre soi et l'autre.** Actes du colloque de Louvain-la-Neuve en 2005. Le site de Patrick Charaudeau, 2009. Disponible sur: <<https://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>>. Accès: 14 set. 2023.

DOZOLME, Max ; BOUZAR, Yassine . **Les Eaux de mars de Tom Jobim à Moustaki.** Radiofrance, 2021. Disponible sur: <<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxxi-classique/maxxi-classique-du-jeudi-09-decembre-2021-5421514>>. Accès: 11 jun. 2024.

DREYFUS, Dominique. **L'image du Brésil à travers la musique.** Images réciproques du Brésil et de la France: actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brazil. IHEAL, 1991, p.289-297. Disponible sur: <https://books.openedition.org/iheal/4937>. Accès: 08 sept 2024.

FABRE, Clarisse. « **Saravah** », de Pierre Barouh, sublime document sur la musique brésilienne. Le Monde, 2024. Disponible sur: <https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/07/10/saravah-de-pierre-barouh-sublime-document-sur-la-musique-bresilienne_6248369_3246.html>. Accès: 31 jul. 2024.

FLÉCHET, Anaïs. «**Si tu vas à Rio...**» **La musique populaire brésilienne en France au xxe siècle**, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

FLÉCHET, Anaïs; NAPOLITANO, Marcos. **Música popular e ditadura militar no Brasil: dinâmicas de protesto e lógicas de mercado (1964-1985).** São Paulo: Editora da USP, 2016.

CARVALHAL, Tania. **O Próprio e o Alheio: ensaios de literatura comparada.** 1. ed. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2003.

FREITAS, Gustavo. **O que será? (À flor da terra) – Chico Buarque.** Analyse sobre música brasileira, 2010. Disponible sur: <<https://musicasbrasileiras.wordpress.com/2010/05/25/o-que-sera-a-flor-da-terra-chico-buarque/#:~:text=Feita%20para%20o%20filme%20Dona,era%20uma%20alus%C3%A3o%20%C3%A0%20Cuba>>. Accès: 17 ago. 2024.

JEAMBRUN, Lohan; LEJARD, Matthias. **Brésil : d'une dictature militaire à un État de droit.** 2022. Disponible sur: <<https://mediascol.ac-clermont.fr/lycee-simone-weil-le-puy-en-velay/2022/03/23/les-transitions-politiques-du-bresil/>>. Accès: 10 jun. 2024.

LECOMTE, Louis (Éd.). **JOBIM ANTONIO CARLOS** (1927-1994). Universalis, s.d. Disponible sur: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/antonio-carlos-jobim/>>. Accès: 03 ago. 2024.

LIMA, Karoline Gonçalves de. **Músicas Brasileiras Vertidas Ao Francês: Uma Análise A Partir Do Olhar Do Outro**. UFRGS, 2019.

L'INA, La Rédaction De. **Georges Moustaki chante « Les eaux de mars »**. Institut national de l'audiovisuel (INA), 2022. Disponible sur: <<https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/georges-moustaki-les-eaux-de-mars-chanson-aguas-de-marco-antonio-carlos-jobim-bossa-nova>>. Accès: 11 jul. 2024.

MATATOUNE. **Claude Nougaro -Tu verras**, de Chico Buarque à Claude Nougaro. Blog Vagabondage autour de soi, s.d. Disponible sur: <<https://vagabondageautourdesoi.com/2020/09/03/claude-nougaro/>> Accès: 08 sept 2024.

MEDEIROS, Ana Paula. **Música e marketing podem reforçar ou romper estereótipos sobre o Brasil no exterior**. Jornal da USP, 2022. Disponible sur: <<https://jornal.usp.br/atualidades/musica-e-marketing-podem-reforcar-ou-romper-estereotipos-sobre-o-brasil-no-exterior/>>. Accès: 25 maio 2024.

MOTA, Urariano. **Tom Jobim e a ditadura**. Vermelho, 2018. Disponible sur: <<https://vermelho.org.br/2019/12/08/tom-jobim-e-a-ditadura-por-urariano-mota/>>. Accès: 08 jun. 2024.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.

PLASKETES, George. **Play It Again: Cover Songs In Popular Music**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2010.

PONTES, Marcio Miranda. **Importância da Bossa Nova para o Brasil**. SABRA, 2022. Disponible sur: <<https://www.sabra.org.br/site/bossa-nova-2/#:~:text=Caracter%C3%ADsticas%20da%20bossa%20nova&text=Os%20instrumentos%20que%20acompanham%20o,tratam%20de%20temas%20do%20cotidiano>>. Accès: 22 out. 2023.

PRANDO, Flavia Rejane. **Um olhar francês sobre a música popular brasileira**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 292-302, dez. 2018.

RAMOS, Manuel. **L'adaptation par Georges Moustaki de chansons brésiliennes**. Open Editions, 2015. Disponible sur: <<https://books.openedition.org/pulm/958>>. Accès: 21 set. 2023.

ROCKENBACH, Daniel. **Na Cadeira do DJ com a dupla francesa Aurélie e Verioca**. Portal da Educativa, 2020. Disponible sur: <<http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/na-cadeira-do-dj-com-a-dupla-francesa-aurelie-e-verioca/>>. Accès: 10 ago. 2024.

SCHMITT, Michel. **CLAUDE NOUGARO**. Universalis, s.d. Disponible sur: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-nougaro/>. Accès: 08 sept 2024.