

C'est le ton qui fait la chanson: Jacek Kleyff et Chico Buarque de Hollanda

Jerzy Brzozowski
Université Jagellonne de Cracovie, Pologne

Synergies Pologne n°5 - 2008 pp. 109-118

Résumé : *L'article qui suit analyse les chansons de deux auteurs, le brésilien Chico Buarque de Hollanda et Jacek Kleyff. Il s'agit de montrer que dans les deux cas, quoique d'une façon bien différente, la musique interfère avec le texte chanté : elle le contredit dans le cas du brésilien, elle est un instrument « iconique » qui établit une harmonie visée, dans le cas du polonais, malgré le texte rebelle à une appréhension intellectuelle.*

Mots-clés : *musique et poésie, traduction intersémiotique*

Abstract: *This paper analyses two lyrics by the famous Brazilian composer and singer Chico Buarque de Hollanda and an "alternative" Polish composer and singer Jacek Kleyff. The author aims to show that in both, the music interferes with the texts of those lyrics: it denies, in part, the significance of Chico's text, and, iconically, establishes an aimed harmony in Kleyff's work, despite of anti-intellectual message of his text.*

Key words: *poetry and music, intersemiotic translation*

Dans la présente étude, je tiens à analyser la part de la musique dans le message qui nous parvient, quand nous écoutons une chanson. Ce n'est pas n'importe quelle chanson, toutefois ; je pense à la chanson qui se définit plutôt négativement : poétique, mais pas intimiste, capable de joindre un public assez large, sans renoncer aux qualités du texte.

Même si elle réussit cet exploit, soyons sincères, s'agit d'un art mineur. Jacques Bertin, un chansonnier français assez connu, est lucide :

L'expérience de la chanson poétique, vue par un professionnel, c'est d'abord l'expérience du mépris, puisque la chanson est un art méprisé par les élites intellectuelles. (Bertin 1998)

Tout en étant lucide, il ne s'y conforme pas :

On considère toujours les rapports poésie-chanson comme si la chanson était une branche secondaire de la poésie [...]. C'est une erreur, une inversion totale de la perspective. À l'origine, la poésie est oralité, scansion, vibration vocale, exhalaison, montée du corps. C'est la chanson qui est le corps principal du message poétique et elle n'a pas à montrer ses lettres de créance. Tandis que la poésie de la page blanche est une branche tardive de l'arbre poétique. (idem)

Et finalement, il est conscient que les rapports entre les deux arts, la musique et la poésie, sont délicats, qu'il s'agit de quelque chose de bien difficile à atteindre... comme, pourrait-on dire, dans le cas de la traduction de la poésie. Citons encore Jacques Bertin :

Par ailleurs, comme la musique a une structuration radicalement différente de celle de la langue, la musique est paradoxalement l'ennemie de la chanson: si sa logique s'impose à celle de la langue, elle fait littéralement éclater le texte. [...] L'acharnement de la «grande» musique à utiliser la voix humaine comme un des instruments de l'orchestre; l'inappétence des compositeurs pour la poésie; le non-respect de la structure du texte et de son rythme propre, tout cela fait que le plus souvent, les poèmes mis en musique par les «grands compositeurs» sont insupportablement ennuyeux. Et même - et surtout - chantés par ces cantatrices qui transforment n'importe quel mouchoir de poche en rideau de scène de quinze tonnes. [...] (idem)

Et pourtant, il y a des cas où la musique non seulement n'est pas l'ennemie de la langue, mais au contraire, elle entre avec celle-ci dans une symbiose singulière, où l'une complète l'autre, où elles dialoguent dans un acte de traduction intersémiotique, en illustrant la pensée d'Henri Meschonnic, plusieurs fois répétée : « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. » (Meschonnic 1995)¹

Les deux chansons que j'ai choisies comme exemples sont de ce type-là. Leurs auteurs présentent une série de ressemblances, à commencer par l'âge - les deux viennent de passer les 60 ans - et aussi par le fait qu'ils aient étudié l'architecture (Jacek Kleyff a même obtenu son diplôme), mais ils ne pratiquent pas ce métier. Les deux sont, pour la plupart des cas, compositeurs des mélodies et auteurs des textes qu'ils chantent². Les deux ont plusieurs talents : Chico Buarque est également auteur de trois romans et quelques pièces de théâtre, Jacek Kleyff est peintre. Les deux étaient dans leur jeunesse des opposants aux régimes sur place : Chico, célèbre ou du moins connu dès 1965, a dû faire face à la dictature des généraux brésiliens, Kleyff fondait en 1969 un cabaret politique « Le salon des indépendants ». Les deux ont eu à se débattre avec la censure qui faisait des ravages aussi bien en Pologne qu'au Brésil.

Tout le reste semble les séparer : Chico Buarque est beau et riche, auteur de plus de 300 chansons dont certaines sont mondialement connues, Jacek Kleyff est laid (même s'il est entouré de belles femmes) et reste toujours ce qu'on appelle un « artiste alternatif » : il se produit dans de petites salles, parfois devant une cinquantaine de personnes. Il est bouddhiste, il a vécu quelques années de la décennie des années 80 à la campagne loin de Varsovie, où il a créé

l'actuel « orkiestra ONZ » - le titre qui fait penser inmanquablement, en polonais, à l'Organisation des Nations Unies, mais qui en effet signifie, ironiquement, « Orkiestra na Zdrowie », l'orchestre « à votre santé »... Cet anarchiste éternel est donc aujourd'hui délibérément apolitique, même si, pendant la fête des 30 ans du Comité de Défense des Ouvriers, le KOR, c'était lui que le président de la République a invité à donner un concert de gala. La raison en est que les artistes du Salon des Indépendants ont signé en 1976, une lettre ouverte de 59 intellectuels contre les changements dans la Constitution de la Pologne « populaire », assujettissant ainsi de manière officielle le pays à l'Union Soviétique. Le prix à payer fut dans le cas de Kleyff vingt ans de silence en tant qu'artiste, son premier disque après la chute du communisme datant de 1995.

Chico Buarque, lui, n'a jamais été réduit au silence, même s'il a dû s'exiler pendant trois ans et, après son retour, se débattre avec la censure. Le commentaire du site français www.chanséthérés.free.fr souligne justement que ses textes avaient à cette époque une deuxième lecture... C'est aussi le cas du « Vai passar » que nous allons étudier par la suite, une samba célèbre non seulement par ses qualités musicales, mais aussi par le fait qu'il a été créé en 1984, l'année de la fin de la dictature, qui néanmoins ne rendait pas ses armes. L'opposition formait un mouvement civique « diretas já », « élections libres tout de suite », et puisque toutes les radios jouaient à ce moment « Vai passar » de Chico, cette chanson devient comme l'hymne du mouvement démocratique. Il est d'ailleurs curieux que, dans une interview donnée au journal « Globo » du 4 février 1985, l'artiste lui-même déclare lucidement : « Aujourd'hui, la censure n'est pas le problème unique, ni même le plus grave », ce qui reflète cette vérité que la dictature a déjà perdue, mais ceux qui ont gagné ont des défis très graves à relever. Ce qui reste vrai jusqu'à nos jours, pratiquement. Il y a donc une tension entre l'enthousiasme, euphorie même de la victoire, et le côté plus sombre de la vie réelle. Voyons comment cette tension se reflète dans le texte et la musique de « Vai Passar » :

Num tempo
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia
*A nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações
Seus filhos
Erravam cegos pelo continente
Levavam pedras feito penitentes
Erguendo estranhas catedrais*

E um dia, afinal
Tinham direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval
(Vai passar)
Palmas pra ala dos barões famintos

Il fut un temps
Page malheureuse de notre histoire
Passages effacés de la mémoire
De nos nouvelles générations
Dormait
*Notre mère patrie tant distraite
Sans percevoir qu'on la trahissait
En de ténébreuses transactions
Ses fils
Erraient aveugles sur le continent
Portaient des pierres tels des pénitents
Erigeant d'étranges cathédrales*

Et un jour, finalement
Ils avaient droit à une joie fugace
Une épidémie haletante
Qui s'appelait le carnaval
Le carnaval, le carnaval
**Applaudissements pour l'aile des
barons faméliques**

O bloco dos napoleões retintos

E os pigmeus do bulevar

Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear.

Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório geral vai passar
Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório geral
Vai passar

Le bloc des Napoléon colorés

Et les pygmées du boulevard

Mon Dieu, viens voir
de près une ville, qui chante
L'évolution de la liberté
Jusqu'à ce que le jour poigne

Ah, quelle belle vie, olerê
Ah, quelle belle vie, olará
L'étendard de l'hôpital des fous va passer
Ah, quelle belle vie, olerê
Ah, quelle belle vie, olará
L'étendard du sénateur général
Va passer

La traduction française provient du site www.beaume.org/ChicoBuarque.html, son auteur est Xavier Beaume, ingénieur informaticien passionné pour le Brésil. Même si elle est l'oeuvre d'un amateur, elle est précieuse pour démontrer ce qu'il y a à démontrer, c'est-à-dire le fait que la musique influence la réception du texte de manière surprenante.

Commençons par la musique : c'est un rythme endiablé de la samba, très gai, solaire. Une musique sans mystère, aimable, conçue pour le défilé du carnaval. On peut la danser allègrement, surtout quand on ne fait pas trop attention au texte. Toutefois, si on y réfléchit un peu, un ton grinçant apparaît depuis la première strophe, et, de façon plus ironique, dans la deuxième (les fragments marqués, respectivement, en italiques et en caractères gras).

Or, je crois que la réaction typique est celle-ci : cette musique n'invite pas à une réflexion, par son rythme chasse tous les soucis. Je l'ai écoutée plusieurs fois moi-même, avant de me rendre compte qu'il y a quelque chose d'autre que la musique pleine de bonnes énergies, juste pour me remonter le moral. Ce faisant, je n'ai pas vraiment pensé au sort triste des "barons affamés"³ ou des "pygmées de boulevard", et sans doute pas pour analyser des "ténébreuses transactions" qui mettent en échec "la patrie trahie". Que dire alors des fils de cette patrie, aveugles », qui errent sur le continent (plusieurs intellectuels brésiliens, comme Fernando Henrique Cardoso, ont choisi vers la fin des années 1960 un exil volontaire, surtout au Chili...), ou les "pénitents" qui lèvent des pierres pour construire d'étranges cathédrales - (pourrait-ce être une allusion à l'Espagne de Franco ?).

Pour être plus précis, les "barons affamés" ou les autres membres du groupe "Sanatório geral" eux-mêmes, pendant le carnaval, sont vraiment heureux, ils attendent ces trois jours pendant une année entière. Et après, le carnaval, même pour les autres, pour les politiciens peu scrupuleux, pour les bourgeois qui exploitent les pauvres, ou simplement pour les gens comme nous, pas trop bons, mais pas trop mauvais non plus, ce n'est pas le moment de la pénitence, c'est le moment de joie insouciant. On pourrait donc dire : ne cherchons pas le midi à quatorze heures....

Toutefois, comment ce texte pourrait-il passer au crible de la censure ? Le raisonnement du censeur qui a donné son aval à la distribution, notons le bien, déjà plus libéral qu'aux années 1970, aurait été probablement celui-ci : « Y a-t-il quelques mots troublants dans le texte? Oui, d'accord, mais les gens ne vont pas faire tellement attention au texte ; et la musique est réellement géniale, il y aura un tollé si on ne la diffuse pas, ça ne va pas payer. »

Inutile de conjecturer sur ces réactions possibles, plus ou moins probables, puisque nous avons des faits empiriques que nous fournit la traduction. Les « *napoleões retintos* », déjà, nous alertent que, dans la traduction, quelque chose ne va pas, puisqu'il s'agit de toute évidence des *noirs foncés*, déguisés en Napoléon ; cependant, les *Napoléons colorés* font plutôt penser aux costumes « hauts en couleur » ; le traducteur évite ainsi l'incorrection politique, mais au prix de brouiller l'intention ironique de l'auteur. Mais le comble, c'est le refrain, avec son *Sanatório geral*, traduit une fois comme « l'hôpital des fous », et juste après, par erreur manifeste (qui dispense le commentaire), comme « sénateur général » ! L'hôpital des fous, dans le contexte du carnaval, ne nous fera pas penser, à coup sûr, à l'ouvrage de Foucault *Surveiller et punir*, mais très probablement, aux blagues sur les fous qui foisonnent dans les cultures populaires. Cela n'a, sans doute, rien d'agressif, cela s'inscrit dans l'image de la joie un peu délirante du carnaval brésilien.

Et pourtant, *sanatório* veut dire très exactement, en portugais, l'hôpital des maladies pulmonaires, et évoque d'emblée le mot « sanatorium », un peu rare en français et pas joyeux du tout. Il s'agit bien d'un sanatorium dans ce texte, et il rappelle que la tuberculose, au XXème siècle, est une maladie de la misère, de gens mal nourris, dont il était déjà question (« les barons affamés »). Pourquoi n'y a-t-il pas de « sanatorium général », dans le texte traduit ? Eh bien, parce que ce mot est en dissonance très nette avec la joie insouciante du carnaval. Le texte original est plein d'ironie amère, la traduction la cache au possible, pourquoi ? Il faudrait répéter que c'est la musique qui est coupable, c'est elle qui s'oppose à l'amertume et au sérieux. La preuve supplémentaire, c'est que le traducteur français n'est pas le seul à succomber à sa magie ; les Brésiliens eux-mêmes, contre la logique, apparemment, ont beaucoup aimé cette expression de « *Sanatório geral* », paraphrase ironique des noms des écoles de la samba, en fait spirituelle ; or, il y a au moins trois sites internet (satiriques, pour la plupart) qui s'appellent de la sorte.

Remarquons, enfin, que cette atténuation du message semble calculée par l'auteur lui-même : Chico Buarque n'est pas un homme violent, il est, au contraire, gai et bienveillant. Son ironie, elle aussi, est bienveillante : ce que les mots violents du texte disent assez clairement, la musique le dérobe.

J'ai utilisé une expression peut-être incongrue, mais elle intervient ici fort à propos, comme on va le voir par la suite. Je crois que dans le cas du deuxième de nos auteurs, Jacek Kleyff, les effets sont aussi admirablement calculés, et là aussi, la musique joue un rôle tout à fait spécial. Cette assertion va à l'encontre de l'opinion de l'un des admirateurs de l'auteur, lequel a commenté sur le site internet consacré à l'orchestre ONZ que dans les chansons de Kleyff, la musique

est sans trop d'importance, elle sert à peine à véhiculer le texte. Dans le cas présent, du moins, je me permets d'affirmer que c'est absolument faux.

Au début, après le son du cor, assez sinistre, et quelques mesures d'un reggae agréable et solaire comme la samba de Chico, apparaît un semblant de texte;, mais ce texte est complètement confus, il y a des bribes des mots, des voix qui se superposent, des balbutiements, des hésitations: en somme, un chaos. À un moment donné, toutefois, cela devient moins confus, et une phrase revient avec obstination: DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE, "Il y a assez de tout, on peut arriver partout". C'est plus clair, mais pas tout à fait clair, surtout lorsqu'on écoute, mais aussi lorsqu'on lit le texte publié sur le site officiel de L'ONZ :

CZY ?

JEST! WSZYSTKIEGO

DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

SILA ZŁEGO, WIĘC PRZY DOBRYM CHCĘ SIEDZIEĆ STOLE,
CHCĘ PRZEMIENIĆ ZŁO I DOBRO W COŚ TRZECIEGO
ZASTAWIONEGO ZA ZŁO I DOBRO
NA TYM ŚWIECIE I W TYM CIELE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

CO SŁOWO ZABIERA, MUZYKA OTWIERA

NIE MUSZĘ WIEDZIEĆ KIEDY DOJŚĆ

ABY JUŻ ZACZAĆ IŚĆ, NIE MUSZĘ PYTAĆ KIEDY CEL

ABY UMIEĆ RUSZYĆ SIĘ...

NIE MUSZĘ WIEDZIEĆ KIEDY DOJŚĆ

ABY JUŻ ZACZAĆ W SOBIE IŚĆ

NIE MUSZĘ WIEDZIEĆ KIEDY DOJŚĆ

ABY JUŻ NA DRODZE BYĆ, ABY JUŻ NA SWOJEJ

DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO

ABY JUŻ NA SWOJE...

A DROGA PRZENIKLIWIE WYTYCZANA

CORAZ BARDZIEJ, NA NIEJ WSZYSTKO SIĘ UKŁADA

JA MUSZĘ IŚĆ NIĄ ? I W GÓRĘ SZLABAN !

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO DOJŚĆ MOŻNA WSZĘDZIE

DOŚĆ JEST WSZYSTKIEGO , W GÓRĘ SZLABAN!

DROGA MOŻE BYĆ CELEM, SAMA DROGA JEST CELEM

HARMONIA... W GÓRĘ SZLABAN !

HARMONIA MOŻE BYĆ CELEM, W GÓRĘ SZLABAN !

DROGA MOŻE BYĆ CELEM

DLA MNIE, SAMYM W SOBIE

SAMYM W SOBIE I W GÓRĘ SZLABAN!

Voici sa version française, due à Monika Viste qui a traduit ce texte à la suite de ma conférence à l'université Lille 3⁴ :

Alors ?

Tout est là

Tu arriveras où tu voudras Tout est là

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Je m'attable loin du diable sur l'autre rive

Le bien et le mal, je veux y donner une forme nouvelle

qu'on laissera en gage du mal et du bien

omniprésent dans le monde et le corps humain.

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Quand la parole défaille, la musique surgit.

Pas besoin de destination

Pour me mettre en route, Je peux ignorer à l'instant même mon but

Pour avancer...

Pas besoin de destination

Pour trouver ma voie intérieure

Pas besoin de destination

Pour poursuivre la voie, pour poursuivre ma voie

Tu arriveras où tu voudras, Tout est là

pour que tu suives...

La voie minutieusement tracée

tout s'y mettra d'avantage en ordre parfait.

Vais-je poursuivre, cette voie ? Que les barrières tombent !

Tout est là Tu arriveras où tu voudras

Tout est là, Que les barrières tombent !

Il se peut que la voie soit un but, elle est un but en soi.

Vive l'harmonie... que les barrières tombent !

Il se peut que l'harmonie soit un but, que les barrières tombent !

Il se peut que la voie soit un but

elle l'est pour moi, la voie est un but en soi

en soi et que les barrières tombent !

Dans le texte polonais publié sur le site de la ONZ, on voit encore des hésitations qu'on a pu entendre dans le texte chanté, la mise en cause immédiate de ce qui vient d'être dit, dont témoignent les points d'interrogation - d'abord dans le titre, et après au moment de la décision finale - « ja muszę iść nią ? » « je dois emprunter ce chemin ? », là on s'attendrait au point d'interrogation. Cette impression d'incertitude est renforcée par des ellipses combinées d'agrammatismes (« jest ! wszystkim »), des phrases inachevées, des

idées brusquement abandonnées ou contaminées par une association d'idées subconsciente. Le texte, en somme, est « bizarre », sauvage, on dirait, parfois à la limite de la folie. Il s'agit, en somme, de suggérer, d'une façon « iconique », la méfiance envers les capacités intellectuelles de soi-même, et de dire finalement son credo :

J'ai pas besoin de savoir quand je serai arrivé pour commencer
à marcher, j'ai pas besoin de demander où et quand est le but. (traduction J.B.)

et, un peu plus loin :

Il se peut que la voie soit un but, elle est un but en soi.
[...]
Il se peut que l'harmonie soit un but, que les barrières tombent ! (traduction Monika Viste)

La méfiance vise l'intellect, mais cette décision de 'commencer à marcher' est optimiste. Toute la philosophie Zen est ici résumée : j'ai lu sur un site bouddhiste que, si tout était clair ici-bas, on n'aurait pas besoin du chemin qui conduit aux réponses.

Évidemment, on peut toujours hasarder des réponses réductrices. On pourrait traiter cette chanson comme une illustration métaphorique de la vie humaine : d'abord, c'est le chaos; puis, nous commençons à y voir un peu plus clair, mais pendant l'adolescence, on a toujours du mal à comprendre le monde, tout est confus ; on se cherche, on cherche son chemin ; on croit le trouver, la vie nous sourit, nous partons à l'assaut du monde ; puis, de nouveau, le doute nous prend : ce chemin, est-il réellement le bon? Une nouvelle idée apparaît, le but ne compte pas vraiment, le chemin lui-même peut être à la fois le but (mais cette idée n'est plus tellement nette); l'harmonie visée est mise en échec, puisque tout finit dans une angoisse croissante, qui culmine dans le son du cor, sinistre. Le son de la mort, qui nous ramène au chaos initial.

Mais, comme je viens de dire, cette interprétation allégorique est évidemment réductrice, non seulement parce qu'elle ne rend pas compte de l'autotéslime de cette poétique du « heurt linguistique ». N'oublions pas que le titre de cette chanson lui-même nous met en garde : il dit simplement « Czy ? », « Est-ce que ? ». Il n'y a donc pas la réponse définitive dans le texte, et la phrase-clé me semble celle-ci :

“Ce que le verbe dérobe, la musique, elle l'ouvre”, ou, comme préfère Monika Visti, « Quand la parole défaille, la musique surgit ».

Les théoriciens l'ont déjà bien dit : « Certes, la musique est un langage sans plan articulé du signifié. Pourtant elle n'est pas vide de sens, de contenu émotionnel l'affirme Françoise Escal (Escal 1990), citée par Aude Locatelli (Locatelli 2001 : 106). Qu'on songe aussi à cette phrase de Vladimir Jankélévitch : « Où manque la parole, commence la musique [...] où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter » (Jankélévitch, cité dans Locatelli 2001 : 106)

Toutefois, comment se fait-il que la musique ouvre ce que les mots cachent ? La phrase de Kleyff, elle-même, est iconique de la dissonance cognitive qu'elle décrit, puisque le mot « ouvrir » n'est pas exactement le contraire de « dérober »⁵ ; n'empêche, le texte polonais dit littéralement cela, et il renchérit à l'aide de la rime, très exacte, “odbiera/otwiera”, qui semble passer outre cette dissonance cognitive, voire, l'annuler (la rime, c'est la musique des mots, et en fait, la phrase le dit clairement, c'est la musique qui compte!).

Mais qu'y a-t-il donc à ouvrir ? Ce n'est que le chemin, on vient de le dire. Le chemin peut être son propre but, enseigne la philosophie Zen. Et ce qu'il faut chercher, c'est l'harmonie : c'est bien ce à quoi devrait ouvrir la musique. Est-ce bien ce reggae simple, mais plein de soleil et optimiste, qui est capable d'un tel miracle ? Des choses simples ne sont pas à dédaigner, mais ce qui m'a séduit personnellement beaucoup plus, c'est la musique plus complexe : en fait, le texte de cette chanson est une partition musicale. Il y a donc ici une part de traduction intersémiotique, les mots SONT la matière musicale, sans cesser d'être les mots. C'est peut-être cela, l'enseignement final de la chanson de Jacek Kleyff : l'harmonie ne se raconte pas, elle est dans ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font.

Pour terminer, je dois souligner encore une différence notable entre les chansons qui viennent d'être analysées. « Ce que le verbe dérobe, la musique, elle l'ouvre », dit Jacek Kleyff. J'ai déjà dit quelque chose d'apparemment semblable à propos de « Vai passar », mais c'était une ressemblance à rebours : « ce que les mots disent assez clairement, la musique le dérobe ». Mais au fond, il s'agit de la même magie.

Notes

¹ Qu'on songe aussi à cette phrase de *La poétique du traduire* : « [...] le rythme est trop le fonctionnement global de la signification pour se laisser mettre du côté de la forme » (Meschonnic 1999 :107).

² “Le fait de composer la musique m'aide, évidemment, parce que je connais mieux les sonorités des mots, leur musicalité. Si je n'étais pas musicien, je ne serais pas capable d'écrire les textes des chansons” (interview de Chico Buarque à la radio « Eldorado » de 27.09.1989, d'après le site officiel <http://www.chicobuarque.com.br/>, la section “Acompanhe o momento da criação de Vai Passar” (trad. vers le français J. Brzozowski)

³ Il s'agit d'une allusion aux tenues typiques du couple « mestre sala » et « porta bandeira » qui ouvre le défilé de chaque école ; elles s'inspirent traditionnellement des tenues des aristocrates français du XVIIIe siècle. Pourquoi ce modèle assez insolite pour une fête populaire ? « Le peuple aime le luxe ; ce sont les intellectuels qui vénèrent la pauvreté », aurait remarqué Joãozinho Trinta, leader de l'école « Beija-Flor de Nilópolis » (Pereira de Queiroz 1992 :178).

⁴ Tout en félicitant la traductrice pour avoir accompli cette tâche difficile, je constate qu'elle a succombé à la tentation « ennoblissante » et, au lieu de risquer un « heurt bénéfique » (cf. Berman, 1990), elle a imposé un « coup de peigne » à ce texte rebelle ; c'est pourquoi je propose mes propres traductions de ses phrases clés.

⁵ Quoique, de toute évidence, dans le champ sémantique du mot „ouvrir”, ce sont les connotations hautement positives qui prédominent, et l'intention évidente de l'auteur est de faire appel aux émotions positives que ce mot évoque.

Références bibliographiques

Backes, J.-L., 1994. *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris : PUF.

Berman, A., 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard.

Bertin, J., 1998. *Quelques notes sur la poésie et la chanson in : La revue commune n° 9*,
Février, <http://velen.chez-alice.fr/bertin/commune.htm>

Escal, F., 1990. *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris : Meridiens Klincksieck.

Jankélévitch, V., 1983. *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.

Locatelli, A., 2001. *Littérature et musique au XXème siècle*. Paris : PUF.

Meschonnic, H., 1995. « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font »,
Meta, vol. 40, n° 3

Meschonnic, H., 1999. *La poétique du traduire*. Paris : Verdier.

Pereira de Queiroz, M.- I., 1992. *Carnaval brésilien: le vécu et le mythe*. Paris :
Gallimard.

www.chicobuarque.com.br

www.kleyff.pl

www.beaume.org/ChicoBuarque.html