



Une onde tropicale en France
La réception des musiques
populaires brésiliennes
Entre fascination et
enfermement de la brésilianité

Brieuc TANGUY-GUERMEUR

Mémoire de 4e année
Séminaire : La Fabrique culturelle

Sous la direction de : Claire TOUPIN-GUYOT

2015 - 2016

« Faire une samba sans tristesse c'est aimer une femme qui ne serait que belle »

Vinicius de Moraes, poète brésilien

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Mme Toupin-Guyot, responsable du séminaire la Fabrique Culturelle à Sciences Po Rennes, pour son soutien, son temps et ses précieux conseils sans lesquels ce travail n'aurait jamais pu être réalisé.

Je remercie également l'ensemble des personnes ayant répondu à mon sondage, ainsi que Benoît, Sarah et Anaïs Fléchet pour m'avoir accordé du temps pour répondre à mes questions.

J'ai une pensée particulière pour l'ensemble des musiciens amateurs ou professionnels du milieu rennais et d'ailleurs qui font rayonner la culture brésilienne en dehors de ses frontières. Ce mémoire leur est dédié.

J'ai également une pensée pour Rémy Kolpa Kopoul, qui m'a sensibilisé à la culture brésilienne et m'a mené à réaliser ce mémoire. Le 3 mai 2015, celui qui aimait à se définir comme 'conneXionneur' s'est éteint. La veille, l'homme de culture aux multiples casquettes donnait son ultime concert au Vauban. Le lieu mythique de l'histoire culturelle brestoise a ainsi hébergé le dernier récital de cet homme qui a marqué de sa patte les relations franco-brésiliennes et touché l'ensemble du monde de la musique française. Pour moi Brestois immigré à Salvador de Bahia à ce moment, son décès a eu une résonance particulière. Je le remercie de m'avoir transmis cette passion brésilienne.

Enfin je tiens à remercier particulièrement mes parents qui me soutiennent quotidiennement, mon frère pour sa contagion musicale et son aide précieuse et ma sœur pour m'avoir fait ressentir la saudade pendant la rédaction de ce mémoire.

Résumé

Les musiques populaires brésiliennes sont une expression privilégiée de l'identité culturelle et nationale brésiliennes. Réelle institution dans leur pays d'origine, elles le sont également à l'étranger, diffusant ainsi à travers le monde une certaine image de la brésilianité. En tant qu'ambassadrice artistique de cette identité culturelle si caractéristique, la musique brésilienne a colonisé la France depuis le début du XXe siècle. Fruit d'une réelle histoire d'amour entre le Brésil et la France, cette importation est également à l'origine d'une certaine représentation exotique de l'identité brésilienne de la part du public français. Il est alors intéressant de s'interroger sur les conditions de cet accueil de ces musiques populaires brésiliennes et de l'interprétation de la brésilianité faite par les Français à travers cet échange.

Mots-clés : Interculturalité – Musique brésilienne – MPB – Identité et musique – Exotisme

Summary

Brazilian popular musics are the privileged expression of the cultural and national Brazilian identity. Real institutions in their own country, they also broadcast all over the world the representation of brazilianity. Such as an artistic ambassador of this very specific cultural identity, brazilian music have colonised France since the beginning of the XXth century. As a result of the love story between Brazil and France, this imporation has also created an exotic representation of the brazilian identity. It is interesting to wonder about conditions of the welcome of these Brazilian popular musics and of the interpretation of brazilianity done by French people threw this exchange.

Key words : Interculturality – Brazilian music – MPB – Identity and music – Exoticism

Sommaire

Remerciements.....	3
Introduction.....	8
Chapitre I.L'exotisme brésilien en France : création et évolution d'un imaginaire tropical	14
A.Des premiers échos du Brésil à l'avènement de la Samba : la réception d'une culture exotique	14
B.Entre métissage et authenticité, quelle brésilianité représentée ?.....	28
C.La musique populaire brésilienne sous la dictature	41
Chapitre II.Une pluralité d'acteurs dans la médiation d'une musique plurielle	54
A.Un environnement culturel brésilien en mutation.....	54
B.Le cadre d'accueil français de la brésilianité.....	63
C.Les différents acteurs de l'importation des musiques brésiennes en France	74
Chapitre III.L'intégration de la brésilianité en France à l'heure de la mondialisation.....	82
A.Quelle intégration des musiques brésiennes dans une industrie musicale en mutation ?	82
B.Une perception ambiguë de la brésilianité aujourd'hui.....	88
Conclusion.....	100

Table des illustrations

Illustration 1 : Pochette de *Original Maxixe*, de Fred Harley, (ed. A. Fürstner, Berlim e Paris) avec Théorie détaillée de la maxixe brésilienne, par Vlad

Illustration 2 : Pochette du single *Si tu vas à Rio* (1958) de Dario Moreno

Illustration 3 : Pochette de l'album *Tropicalia ou Panis et Circencis* du mouvement Tropicalia (1968)

Illustration 4 : Pochette de l'album *Getz/Gilberto* de João Gilberto et Stan Getz (1964)

Illustration 5 : Pochette album de Jorge Ben, *A tabua da Esmeralda* (1974)

Illustration 6 : Pochette single de Carlos, *La Bamboula* (1971)

Illustration 7 : Couverture du magazine Télérâma du 3 mai 2014

Illustration 8 : Couverture du magazine So Foot de mai 2014

Illustration 9 : Pochette de la compilation *A night in Rio* (2006)

Illustration 10 : Pochette de la compilation *The sound of Bossa Nova* (2013)

Illustration 11 : Pochette de la compilation *Dacao Brazil Party* (2014)

Illustration 12 : Pochette de la compilation *Les plus grands tubes Brésil* (2014)

Illustration 13 : Affiche du film *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles (2002)

Liste des sigles et abréviations

MPB : Música Popular Brasileira (Musique Populaire Brésilienne)

PT : Partido dos Trabalhadores (Parti des Travailleurs)

Embratur : Empresa Brasileira de Turismo (Institut Brésilien de Tourisme)

Midem : Marché international de l'édition musicale

DJ : Disc-Jockey

MC : Mestre de Cerimônias (Maître de Cérémonie)

Introduction

La musique brésilienne est un monde à elle seule. Elle est complexe par ses héritages et ses filiations. Populaire à travers le monde elle est malheureusement généralement perçue comme une, résumée à la figure centrale de la samba*. Pourtant, celle-ci, expression de l'identité brésilienne s'il en est, est à l'image du peuple qui l'a faite naître, métissée et singulière par sa pluralité.

Fruit du mélange du peuple brésilien, elle a également été conditionnée par l'histoire politique et sociale de ce pays. Ces errements de la naissance jusqu'à la construction du Brésil moderne sont essentiels à saisir afin de bien comprendre les racines ainsi que les évolutions de la musique populaire brésilienne.

Le Brésil est découvert en 1500 par une expédition portugaise menée par Pedro Alvares Cabral. Commence alors une colonisation progressive du pays en partant du Nord-Est. Propriétaires de nombreux comptoirs en Afrique, les Lusitaniens se lancent pleinement dans le commerce triangulaire afin de se fournir en main d'œuvre pour la récolte de bois précieux et de canne à sucre. De nombreux esclaves sont importés d'Afrique de l'Ouest. Ils cohabitent sur les terres d'exploitation des propriétaires terriens dans les *senzala*¹ autour des villas de leur maître. De cette cohabitation naît un métissage au cœur de l'identité brésilienne, comme le souligne l'anthropologue brésilien Gilberto Freyre dans son ouvrage *Casa grande e Senzala*². Le Brésil garde de cette période coloniale un héritage africain encore aujourd'hui profondément ancré dans sa culture, particulièrement dans le *Nordeste*³.

Après avoir acquis son indépendance en 1822, le pays devient un Empire dont la capitale n'est autre que Rio de Janeiro. Un régime qualifié de progressiste qui abolit l'esclavage en 1888. En réaction à cette avancée sociale, les anciens propriétaires d'esclaves renversent l'Empire et mettent en place une République conservatrice appelée *Republica Velha* (La vieille République) qui se trouve aux mains de l'armée et des *latifundiarios*⁴.

En 1937, après les errements d'une République instable, le Brésil devient une

1 Une senzala est le logement où dormaient tous les esclaves.

2 FREYRE Gilberto, *Maîtres et esclaves*, Paris, Galiimard, 1978, 500p.

3 Le *Nordeste* désigne le Nord-Est du pays. C'est une région particulièrement pauvre et marquée par le Brésil colonial et la période esclavagiste. Aujourd'hui encore l'héritage culturel africain y est encore très présent.

4 Autre nom pour les propriétaires agricoles.

dictature sous les ordres de Getulio Vargas. Il instaure l'*Estado Novo* (l'Etat nouveau), en référence au système en place dans le Portugal de Salazar. Vargas s'inspire du fascisme qui se répand en Europe et mène une politique conservatrice et populiste qui lui vaut le surnom de *O pai dos pobres* (le père des pauvres). D'inspiration nationaliste le régime répand à l'échelle du pays une identité brésilienne basée sur le métissage.

La dictature est finalement renversée en 1945 et laisse place à la deuxième République, également marquée par l'instabilité. Arrivé au pouvoir en 1961, João Goulart tente de mettre en place un nouveau modèle social en lançant notamment une réforme agraire. Les propriétaires terriens voient en lui une menace pour la pérennité de leur pouvoir, et aidés par l'armée, ils organisent un coup d'état qui débouche sur une nouvelle dictature civilo-militaire conservatrice qui dure jusqu'en 1985. Cette période est marquée par une forte répression. Les opposants au régime, nombreux dans le monde culturel sont contraints à l'exil.

Finalement, après un assouplissement progressif du régime autoritaire, la démocratie fait son retour en 1985. Les partis de droites se succèdent au pouvoir jusqu'en 2003, année durant laquelle le Parti des Travailleurs (PT) représenté par Lula accède à la tête du pays. Le président du parti de gauche mène alors une politique sociale dans le but de sortir les plus déshérités de la pauvreté et leur permettre d'accéder à l'éducation. Le Brésil connaît un développement important lui permettant de se positionner comme l'une des puissances économiques émergentes. Cette politique sociale est poursuivie par sa protégée Dilma Rousseff qui lui succède en 2011 avant d'être réélue en 2014 malgré de nombreuses critiques et une profonde crise économique qui touche l'ensemble des couches de la société.

En dépit d'une alternance de régimes depuis l'indépendance du Brésil, peu de changements sociaux se sont opérés. Les descendants des propriétaires des fazendas et d'esclaves continuent de capter une importante partie des richesses du pays, tandis que les descendants d'esclaves restent majoritairement touchés par la précarité et la pauvreté. Les inégalités perdurent. En témoigne la triste seconde place du Brésil dans le classement des pays les plus inégalitaires, juste après l'Afrique du Sud.

Une situation sociale compliquée amplifiée par une question raciale encore bien présente dans la société. Présenté comme un anti-modèle du voisin nord-américain, le Brésil est vu comme une démocratie raciale exempte de racisme. Cependant la situation est

en réalité bien plus complexe, et les noirs restent majoritairement touchés par la pauvreté et exclus des sphères de décision.

Une situation sociale délicate donc, qui apparaît comme très clivante. Pourtant c'est le métissage qui prime. C'est lui qui a permis au pays de développer une culture richissime au croisement du triple héritage africain, indien et européen à l'origine de la formation de la société brésilienne.

Dans cette culture métissée la musique occupe une place privilégiée. Réelle institution dans la société brésilienne elle jouit également d'une aura éclatante à travers le monde, faisant d'elle la meilleure ambassadrice de la culture brésilienne. D'une très grande richesse elle englobe différents genres. Selon une classification musicologique il est possible de diviser cette expression artistique en trois formes. D'une part la musique savante intégrant des considérations structurelles et théoriques avancées, souvent associée à la musique classique, d'une autre part la musique dite 'traditionnelle' associée à l'expression d'une identité régionale, et enfin la musique populaire, définie comme une expression musicale pouvant être d'inspiration traditionnelle ou savante mais jouissant d'un large réseau de diffusion et d'une grande audience.

Avant d'être un label créé dans les années 1970, la musique populaire brésilienne est avant toute chose l'expression privilégiée du peuple. Elle peut se définir comme la musique créée par les Brésiliens et écoutée par les Brésiliens. En ce sens elle est nationale et véhicule ainsi des valeurs propres à son pays d'origine. Cela en fait donc une illustration essentielle de l'identité brésilienne.

Fruit des différentes cultures régionales du pays et des influences étrangères, elle a évolué au cours de l'histoire tout en gardant sa prééminence dans la culture brésilienne. La samba cristallise cette longue histoire. Cette danse également musique est en effet présentée comme l'expression privilégiée de la culture brésilienne à l'intérieur et à l'extérieur du pays. En ce sens que la samba est devenue l'ambassadrice artistique de cette culture.

Ainsi la musique est le moyen d'expression privilégié de l'identité culturelle brésilienne. Comme le souligne la sociologue Maria Isaura Pereira de Queiroz, « pour les Brésiliens, les deux notions d'identité nationale et d'identité culturelle se confondent ; dans leur nation toutes les collectivités ethniques, toutes les strates sociales sont liées entre elles

par un patrimoine culturel semblable »¹. La culture est ainsi le ciment de l'unité brésilienne et la musique, profondément ancrée dans l'identité nationale.

Les musiques populaires sont l'expression de la brésilianité. Une notion spécifique qui peut être définie comme le partage par l'ensemble de la population d'un patrimoine commun composé de biens matériels (manière de vivre) et de biens spirituels (manière de penser)². En d'autres termes elle exprime une certaine manière d'être brésilien et une certaine identité brésilienne. Celle-ci relève évidemment d'une construction cadrée, mais elle admet une définition large pouvant intégrer une pluralité de manière d'être brésilien.

Au-delà d'être une institution centrale du paysage culturel national, la musique populaire fait également partie de la culture mondiale. Elle est le bien culturel brésilien qui s'exporte le plus à travers le monde. La France en est un récepteur privilégié. Les deux pays entretiennent en effet une relation de proximité depuis un long moment. Une relation qui se matérialise philosophiquement dans un premier temps. Cela s'illustre notamment à travers le positivisme d'Auguste Comte qui a profondément marqué la philosophie à l'origine du Brésil. C'est notamment à lui que le pays doit sa devise *Ordem e Progresso* (Ordre et Progrès). Par ailleurs, c'est à Paris que l'empereur Pedro II s'exile pour finir ses jours après le coup d'état républicain de 1888. Mais au-delà de ces relations politiques c'est bien un rapprochement culturel qui s'est opéré au fil des siècles. De nombreux artistes et intellectuels français se sont rendus au Brésil, à l'image de Blaise Cendrars, Pierre Verger, Claude Lévi-Strauss ou encore Roger Bastide. Ces allers-retours de l'autre côté de l'Atlantique sont alors le point de départ de relations interculturelles intenses dans lesquelles la musique occupe une place de choix.

Un certain dialogue s'instaure entre les deux pays. Séparés par l'Atlantique, ils se lancent dans un échange culturel fait d'emprunt et de réinterprétation. La France et le Brésil apprennent par le biais de la culture à se connaître. Cette relation donne également naissance à des représentations de chacun par l'autre. La musique est alors le médium idéal pour se rencontrer, échanger et également se fantasmer. Ce mémoire porte donc sur cette question de la perception de l'altérité à travers les relations interculturelles, ou comment se crée une image d'une culture par la réception d'un élément culturel sorti de son contexte de création.

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*

2 Idem

La musique brésilienne est alors l'objet d'étude idéal tant elle est source de représentations de cette altérité. En effet, elle a de singulier cette capacité d'évocation et d'attraction qu'elle exerce sur son auditeur. Elle a depuis toujours cultivé une certaine fascination, à l'image de son pays d'origine, associé à l'*El Dorado* et à l'aventure des premiers conquistadors portugais. Une image fantasmée du Brésil qui continue d'attirer aujourd'hui. Une vision bien évidemment partielle à laquelle participent les vagues successives de musiques brésiliennes qui déferlent sur la France. En effet, l'expression artistique musicale est un élément central dans la construction d'une représentation de l'Autre. La perception du Brésil a été et est encore aujourd'hui façonnée par la réception de sa musique.

C'est donc cette question de la création de l'image du Brésil par la réception des musiques populaires brésiliennes que ce mémoire souhaite interroger. Ce sujet soulève différents enjeux à la fois historiques, sociologiques, économiques et culturels au niveau national et international. Ce travail a alors pour objectif de rendre compte du déroulement d'un transfert culturel international à travers l'objet des musiques brésiliennes et ainsi questionner la construction d'une représentation. Les aspects abordés dans ce mémoire sont donc multiples, ce qui explique la diversité des sources utilisées pour sa rédaction.

La première partie se repose principalement sur l'étude d'ouvrages scientifiques comme celui d'Anaïs Fléchet *Si tu vas à Rio La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle* qui a réellement constitué l'introduction à ce sujet. L'ouvrage expose les enjeux de ce transfert culturel transatlantique entre la France et le Brésil, sans pour autant que l'auteur n'aborde la contemporanéité du sujet. Les articles traitent de la question de la définition de l'identité brésilienne tels que ceux de Maria Isaura Pereira de Queiroz et de Joseane Lucia Silva ont également été fondamentaux afin de saisir la complexité de cette notion. L'ouvrage d'Hermano Vianna *Samba Musique populaire et identité nationale au Brésil* a quant à lui permis de prendre conscience de l'articulation entre l'expression populaire musicale et l'identité brésilienne.

La deuxième et troisième partie se basent plus sur l'analyse de la presse et des différents médias, afin de prendre conscience du traitement médiatique du Brésil aujourd'hui mais également précédemment dans le siècle.

D'autre part plusieurs entretiens informels avec des acteurs de la vie culturelle rennaise ont été menés au cours de ce travail afin de prendre en compte leur vision de la

culture brésilienne à Rennes en particulier et en France en général.

Enfin, ce mémoire se base sur l'analyse de musiques brésiliennes originales mais aussi de celles reprises en France, sur l'étude de leur texte et de leur structure formelle. Ces expressions artistiques sont au cœur de ce mémoire, il est donc naturel de les avoir analysées.

Cette étude s'intéresse à différents aspects du transfert culturel des musiques populaires brésiliennes entre leur pays d'origine et la France. C'est pourquoi l'analyse se porte à la fois sur le cadre de production de cette expression artistique, porteuse d'une image de la brésilianité, sur les acteurs impliqués dans ce transfert ainsi que sur le cadre d'accueil de celle-ci, la France. Afin de bien saisir l'histoire de la présence des musiques populaires brésiliennes en France et la construction de l'imaginaire associé à celles-ci, il apparaît pertinent d'étendre l'analyse du sujet au début du XXe siècle, date des prémices de sonorités brésiliennes en France, et jusqu'à aujourd'hui, afin de questionner la validité de l'analyse portée au cours du XXe siècle à l'aune d'une société mondialisée.

Il s'agira au cours de ce mémoire, de se demander en quoi les musiques populaires brésiliennes sont-elles vectrices d'une représentation du Brésil et de sa culture, et comment celles-ci sont elles réceptionnées en France ?

Afin de répondre à ces questions il faudra dans un premier temps analyser la construction de l'imaginaire brésilien teinté d'exotisme, avant de s'intéresser aux différents acteurs entrant en jeu dans ce transfert culturel. Enfin dans une dernière partie il conviendra de s'interroger sur l'intégration de la brésilianité en France à l'heure de la mondialisation et des enjeux que celle-ci entraîne.

Chapitre I. L'exotisme brésilien en France : création et évolution d'un imaginaire tropical

« *Moro num país tropical, abençoado por Deus* »¹

Jorge Ben

La présence de musiques latines sur le continent européen remonte au début du XXe siècle. Celle de la musique brésilienne connaît à peu près la même temporalité, et sa présence sur le sol français relève d'une longue histoire rythmée par différentes séquences. Celles-ci correspondent à la naissance de nouveaux styles musicaux, à des évolutions techniques ainsi qu'à des changements socio-politiques. Ces périodes sont alors marquées par des visions différentes du géant sud-américain et de sa culture. Il s'agira donc d'analyser ces mouvements successifs en commençant par celui des premiers échos brésiliens, fondateurs d'une vision exotique de la brésilianité. Il conviendra ensuite de s'attarder sur le changement de perception initié à la fin des années 1950, période durant laquelle l'émergence de nouveaux styles musicaux bouscule cet imaginaire et pose les questions de l'américanisation de la culture brésilienne ainsi que de son authenticité. Enfin, dans un dernier temps il faudra se pencher sur la production musicale durant la dictature entre 1964 à 1985, concomitant avec la création du label de Musique Populaire Brésilienne (MPB).

A. Des premiers échos du Brésil à l'avènement de la Samba : la réception d'une culture exotique

Le Paris du premier XXe siècle se caractérise par une ouverture massive aux cultures étrangères². Le goût pour le primitivisme et l'exotisme se répand alors dans la société. C'est dans ce contexte que les premières sonorités brésiliennes s'invitent en France, avant que la samba n'envahisse définitivement le pays et marque profondément l'image du Brésil en tant que danse nationale.

1 BEN Jorge, *País Tropical*, 1969. « *Je vis dans un pays tropical béni par Dieu* »

2 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 33

1. Les premières sonorités brésiliennes : une onde tropicale à Paris

Si la samba a profondément marqué l'imaginaire collectif du Brésil, c'est une autre danse qui introduit les musiques brésiliennes en France, la maxixe*. Pourtant la musique savante se fait également la caisse de résonance de cette altérité culturelle dans le Paris du début du siècle, marqué par un certain goût des autres¹.

a. Les musiques de danse, premiers coups de pinceaux de l'esquisse brésilienne

Les premiers sons brésiliens à envahir Paris sont issus d'une musique de danse, la maxixe. Celle-ci est née à la fin du XIXe siècle à Rio de Janeiro et s'apparente à une polka². Aujourd'hui plus méconnue que les autres styles sud-américains, elle a néanmoins connu un large succès auprès des Parisiens et des Londoniens au début du XXe siècle. La tendance est alors à la polka russe, au tango argentin ou encore à la sardane catalane.

Un bouillonnement culturel international dans lequel le style brésilien réussit à tirer son épingle du jeu grâce à sa spécificité rythmique syncopée³. Cette caractéristique permet réellement son identification et se retrouve dans les différents styles brésiliens qui suivent. Le premier morceau à imposer le style dans les *music hall* de la capitale est celui du célèbre chanteur Félix Mayol (1872 – 1941) intitulé *La Matchitche* et paru en 1905. C'est un véritable succès qui marque la carrière de la vedette française puisque plus de 240 000 partitions sont vendues à travers le monde et sa chanson se retrouve aux États-Unis, au Canada et également au Brésil⁴. Cependant celle-ci n'est pas une authentique maxixe brésilienne. Rythmiquement, la chanson ne reprend pas la structure du style musical, quant aux paroles elles font références à l'Espagne voisine.

« Un Espagnol sévère
D'une ouvrière,

-
- 1 Reprise de l'expression de Benoît de L'Estoile pour qualifier l'attraction de l'autre exercé sur nous et notre désir d'incorporer ce qui vient de l'extérieur.
 - 2 BÉHAGUE Gérard, *Musiques du Brésil : de la cantoria à la samba-reggae*, Arles : Acte Sud, Paris : Cité de la musique, 1999, p. 160
 - 3 Une syncope (en musique) est l'attaque d'une note sur un temps faible et prolongée. Elle s'apparente à un contretemps et créé un effet de déplacement de l'accent attendu. La musique brésilienne a souvent recours à cette syncope.
 - 4 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 39

*Au Moulin d' la Galette
Fit la conquête
Il dit à sa compagne
Comme en Espagne :
Je m'en vais vous montrer
Un pas à la mod' qui va vous charmer
Amoureusement
Laissez-vous conduire' gentiment. »¹*

L'identification de la maxixe comme une danse brésilienne semble ainsi confuse. Elle est simplement associée à la culture latine indépendamment des distinctions qui la composent, en témoigne le commentaire de la presse

« C'était la « Maxix » (prononcez matchiche, c'est plus doux) venue en droite ligne du pays des Incas, ou de quelque autre contrée voisine, et qui, toute chaude encore du brûlant soleil équatorial, retrouvera sûrement aux lumières de nos salons parisiens, cet hiver, le succès de vogue de sa terre natale². »



Illustration 1: Pochette de Original Maxixe, de Fred Harley, (ed. A. Fürstner, Berlin e Paris) avec Théorie détaillée de la maxixe brésilienne, par Vlad

Malgré l'interprétation française, le journaliste fait le choix d'aborder cette

1 MAYOL Félix, *La Matchitche*, 1905

2 H. de Curzon, « Une nouvelle danse. La maxixe dansée par les Rieuses à Marigny », *Paris Illustré*, Paris, octobre 1905, n°45, p.2.

musicalité étrangère avec une rhétorique du voyage et une confusion presque assumée. Finalement, pour réellement découvrir une authentique maxixe brésilienne, il faut attendre 1913 et le succès du danseur brésilien Antônio Amorim Diniz (1884 – 1953) dit Duque. Différentes versions de morceaux composés au Brésil sont repris plus ou moins officiellement par des artistes français. Et dans le sillon du tango, la maxixe devient ainsi le second style sud-américain à envahir les salons parisiens¹. La danse marque donc l'entrée de la musique brésilienne en France avant que la musique savante ne lui emboîte le pas quelques années après.

b. La musique savante : figure de proue de la tropicalité

Si la danse reste très souvent associée à l'univers musical brésilien, c'est bien la musique classique qui succède à la maxixe dans l'importation d'outre atlantique. Le premier contact avec l'esthétisme brésilien dans cette musique savante se fait à travers l'œuvre musicale du français Darius Milhaud *Le bœuf sur le toit*. Parue au lendemain de la guerre, en 1919, ce ballet est co-écrit avec son ami Jean Cocteau qui est l'auteur de l'histoire de la pièce.

Tirée d'une samba de carnaval du même nom *O boi no telhado*, sa pièce reprend des éléments de la culture afro-brésilienne. Tout d'abord c'est une musique très dansante, joyeuse et populaire, ce qui n'est pas sans rappeler le carnaval de Rio². De plus, certains instruments typiques brésiliens sont utilisés comme par exemple le *reco-reco**. Enfin, la structure musicale intègre la syncope si caractéristique des productions brésiliennes.

Au delà, de cette interprétation française, la musique brésilienne trouve finalement un représentant national auprès des sphères cultivées du Paris en la personne d'Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), figure de proue de cette *musica erudita*³. Il réalise deux voyages en France dans les années 1920, et apporte avec lui le folklore brésilien. Un réel mythe se crée autour de ce personnage. Il brouille les pistes entre culture populaire et érudite en privilégiant la revendication d'une culture folklorique à une culture élitiste⁴. Son voyage réalisé dans le Nord et Nord-Est brésilien auprès des indiens évoque le primitivisme

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 42

2 Fiche de l'œuvre sur le site de la médiathèque de la Cité de la musique

3 Musique érudite

4 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 100

brésilien. Un primitivisme qui est repris par les critiques français dans un discours de l'altérité qui s'accroît. Avant la guerre la construction de la différence entre le Brésil et la France n'est pas aussi accentuée. Désormais avec Villa-Lobos, c'est l'image de l'indien et de l'Amazonie qui est évoquée à travers la musique brésilienne¹. Le compositeur brésilien est très apprécié en France, en témoignent les nombreux articles écrits sur lui durant les années 1920. Il devient un ambassadeur de la musique brésilienne en France, s'imposant dans les sphères artistiques du Paris culturel qui se révèle être un lieu privilégié de l'importation brésilienne en France.

c. Paris, capitale culturelle légitimatrice

« Paris est la capitale de l'Amérique latine »²

L'arrivée des musiques brésiennes en France se place dans le contexte très spécifique du Paris du début du XXe siècle. Un Paris qui est alors la capitale culturelle de l'Europe dans laquelle se côtoient les artistes du monde entier, comme l'illustre parfaitement le film de Woody Allen *Midnight in Paris*. Une ville ouverte sur les musiques étrangères à l'image du tango argentin qui connaît ses heures de gloire. Les musiques mais également la peinture expriment cette volonté d'ailleurs. L'orientalisme qui se développe dès le XIXe siècle et continue au XXe en est une illustration. La première guerre mondiale accentue encore plus cette nécessité d'ailleurs et cette curiosité pour l'altérité culturelle hors d'Europe. La Grande guerre marque les esprits et entraîne la société française dans une crise identitaire mêlée à un sentiment de décadence³. C'est alors l'époque du primitivisme en contraste avec le progrès civilisationnel qui définit l'Europe et qui a mené à l'horreur des tranchées et de la guerre. Le Brésil représente alors une altérité radicale, à laquelle le public français succombe. Le Brésil fascine et sa musique en est l'expression la plus perceptible. La maxixe puis la musique savante et la samba s'installent à Paris dans un contexte particulièrement propice à leur arrivée. Ce phénomène est amplifié au cours du premier XXe siècle avec le développement des industries musicales et l'amélioration des techniques d'enregistrement qui permettent une meilleure circulation des biens culturels.

Au delà de cette centralité artistique que représente Paris, la ville est également le

1 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 100

2 MUSSAT Marie-Claire, SIMPORE Bintou, TRAUTMAN Catherine et al., *Les musiques du monde en question*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 123

3 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 34

symbole de la culture légitime et du chic à la française. Il est donc un lieu formidable de légitimation des pratiques culturelles. Après s'être imposée à Paris, la maxixe conquiert les autres capitales européennes et américaines. Plusieurs maxixes brésiliennes enregistrées en France attribuées à des artistes français et pourtant composées par des Brésiliens circulent jusqu'aux États-Unis. La danse brésilienne revient même dans son pays d'origine avec une légitimité qu'elle n'avait pas avant de quitter le continent américain. Cet extrait tiré d'un article de journal paru en 1913 dans un journal *carioca*¹ en est le témoignage.

*« Maria Lina ne danse pas à Paris la maxixe carioca, cette chose chargée et exagérée, qui quelque fois en vient à être indécente. Elle danse, pour ainsi dire une maxixe chic, une maxixe parisienne [...]. C'est un enchantement, l'Europe civilisée applaudit toutes les nuits avec enthousiasme, Maria Lina »*²

Le développement des industries musicales, l'histoire culturelle de la capitale française ainsi que l'exotisme populaire en France au début du XXe siècle font de Paris le lieu privilégié de l'accueil et de légitimation des musiques brésiliennes savantes et dansantes. Ces mêmes mécanismes sont activés pour l'immigration du genre le plus brésilien, le samba³.

2. La Samba : quintessence de la brésilianité

La samba est aujourd'hui encore le style le plus associé au Brésil et à sa culture. Véritable élément central de la culture brésilienne, l'institutionnalisation de ce symbole est intéressant à analyser car elle suit la même temporalité que la définition de l'identité brésilienne dans les années 1920 et 1930. Malgré une définition difficile de la brésilianité, la modernité brésilienne permet sa définition et intègre alors directement la samba comme l'élément symbolique central de celle-ci.

a. Une définition complexe de la brésilianité

Le Brésil apparaît comme une énigme. Comment dans un si grand, si diversifié et si multiculturel pays une identité si profondément ancrée et si spécifique a-t-elle pu se développer ? Il est en effet difficile de saisir l'unité existante entre un indien Guarani de

1 *Carioca* : terme qui se réfère à Rio de Janeiro. « de Rio »

2 « Maria Lina em Paris », *A Noticia*, Rio de Janeiro, 13 juillet 1913

3 Le samba est un terme masculin au Brésil, il a été féminisé en arrivant en France. Il est donc possible de désigner ce terme au masculin.

l'Amazonie, un gaúcho du *Sudeste*, un ouvrier agricole du *Nordeste* et un banquier de São Paulo. Pourtant un fort sentiment d'appartenance à une même communauté semble animer les Brésiliens¹.

Le Brésil est une nation métissée issue de trois ethnies : les indiens présents à l'origine, les européens colonisateurs du pays et les africains déportés par les seconds durant la traite négrière. Cette pluralité est ainsi un obstacle à la définition d'une identité unique. Ce triple héritage de la nation brésilienne est souvent repris par les artistes. La chanson de Clara Nunes *O canto das três raças*, en est une illustration. La diva brésilienne énumère dans cette chanson les différentes tristesses et lamentations connues par les trois races² ayant formées la nation brésilienne.

En raison de cette diversité, le Brésil, qui obtient son indépendance en 1822 ne réussit pas à définir une identité propre à son peuple. Le pays grandit dans l'ombre de l'Europe à laquelle il aimerait bien pouvoir ressembler. Les intellectuels brésiliens tentent d'expliquer ce que ceux-ci considèrent comme le 'retard' du pays. Selon eux, celui-ci est dû à l'incapacité à définir leur propre identité. De plus, la mixité raciale, pourtant en œuvre dans le pays depuis la colonisation, n'est pas perçue d'un bon œil. Le métis est désigné comme le bouc émissaire et la cause de l'infériorité brésilienne vis à vis de l'Europe³. La miscégénéation est pointée du doigt comme la source de l'affaiblissement des blancs. Le double héritage africain et indien de la nation brésilienne n'est ainsi pas assumé par les élites intellectuelles brésiliennes de la fin du XIXe siècle qui vont jusqu'à reprendre en partie les travaux racialistes du penseur français Gobineau⁴.

La spécificité raciale brésilienne est ainsi difficilement assumée, ce qui complique la définition d'une identité nationale et culturelle unificatrice et d'une brésilianité englobante.

b. La modernité brésilienne à l'origine de l'identité culturelle brésilienne

La définition de l'identité culturelle brésilienne ne vient qu'au début des années

1 Sabine Choquet, « Retour du Brésil », *Cités* 2004/3 (n° 19), p. 175

2 Le terme de race n'a pas de connotation négative au Brésil. Il est utilisé de manière libre pour faire références aux différentes ethnies. Ce terme sera donc librement utilisé en français au cours de ce travail.

3 BASTIDE Roger, *Le prochain et le lointain*, Paris, L'Harmattan, 1970, p. 73

4 *Idem*, p. 71

1920. Face à ce déni de spécificité hétérogène, les brésiliens ne réussissent pas à s'affirmer face à l'importante migration européenne qui arrive au Brésil entre la fin du XIXe et le début du XXe. « L'unique manière d'affirmer la position subordonnée des immigrants européens et de leur civilisation était de mettre en avant l'hétérogénéité de la culture nationale et de la valoriser au maximum » analyse Maria Isaura Pereira de Queiroz¹. Cette réflexion sur la valorisation de la diversité brésilienne et de l'ouverture sur les cultures diverses est initiée avec la semaine de l'Art moderne de São Paulo en 1922. Réelle date de naissance du modernisme artistique brésilien, cette semaine a force de symbole dans l'identité culturelle brésilienne². Avec pour vocation de mettre en valeur la singularité de l'identité artistique et culturelle du Brésil, cette réflexion est portée par un certain nombre de penseurs et d'artistes dont Oswald de Andrade. Celui-ci s'illustre en publiant six ans plus tard un manifeste aujourd'hui encore présenté comme l'un des actes fondateurs de l'identité culturelle brésilienne. Dans ce texte en vers, le poète pauliste affirme que l'anthropophagisme unit les Brésiliens. Il rappelle la capacité d'assimilation dont ce peuple a fait preuve pour se faire sien l'héritage européen, et de le restituer en quelque chose de purement brésilien. Il souligne ainsi la pluralité des origines de la culture du pays.

Cette idée de diversité est également reprise par l'anthropologue Gilberto Freyre dans son livre *Casagrande e Senzala*. Publié en 1933, cet ouvrage connaît un succès national de premier plan et marque une réelle rupture profonde dans les réflexions portées sur la culture et l'identité brésiliennes³. L'intellectuel brésilien y affirme que le Brésil a une culture métissée dont il faut être fier. Si cette miscégénéation a toujours été présente dans la culture brésilienne, pour la première fois elle en devient un motif de fierté. Elle est une des caractéristiques de la brésilianité au même titre que la cordialité des relations sociales comme l'affirme l'historien Sergio Buarque de Hollanda, père du célèbre chanteur Chico Buarque⁴. L'ouvrage a alors un effet cathartique sur la société. Cette prise de conscience de la part des intellectuels, accentué par l'action de Getulio Vargas, conduit l'idée de métissage comme élément fondateur de l'identité brésilienne à se répandre dans la société. En effet, cette idée est appuyée par l'action politique de Vargas tout au long de sa présidence à partir de 1930. Sa volonté d'unifier le pays passe alors par une promotion d'un nationalisme basé sur la reconnaissance du métissage brésilien. Un élément culturel va venir s'ajouter à

1 PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura, « Identité culturelle et identité nationale au Brésil » dans *SociologieS*, [En ligne], 1987, Découvertes / Redécouvertes, p. 38

2 Idem, p. 41

3 VIANNA Hermanno, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, p. 90

4 Idem

ce processus d'unification et de centralisation national : la samba qui est créée à la même époque.

c. La samba : élément culturel national

Avant de devenir un des principaux éléments culturels du Brésil, le samba est un style musical ainsi qu'une danse. Ce genre est né dans l'une des nombreuses favelas de Rio de Janeiro. Ces quartiers pauvres abritent une population majoritairement noire et démunie, souvent immigrée de régions plus pauvres du pays comme l'état de Bahia au Nord-Est du Brésil. Déracinées ces populations se regroupent et par ces réseaux de sociabilité entretiennent leurs pratiques culturelles et religieuses.

C'est dans ces communautés pauvres extérieures du centre touristique carioca que naît la samba. Celle-ci est le fruit des précédents styles populaires au Brésil comme la maxixe ou les musiques de carnaval sous fond de candomblé* importé par les esclaves. La samba est alors perçue comme illégitime. C'est une musique de *malandro*¹ réprimée par la police² et pratiquée en cachette. La chanson *Pelo telefone* du sambiste Donga est souvent considérée comme la première samba enregistrée, en 1916.

Malgré cette répression, la samba va s'imposer comme un élément constitutif de l'identité brésilienne. C'est sous la présidence de Getulio Vargas à partir des années 1930, que le style musical connaît un réel processus de légitimation. Comme le souligne l'universitaire Ruben Oliven,

« La samba, [...] symbole « légitime » de la culture brésilienne était, au début, produit et consommé dans les mornes de Rio de Janeiro et réprimé avec violence par la police. C'est avec l'importance croissante du carnaval que la samba [...] s'est transformée en ce qui est devenu la musique brésilienne par excellence³ ».

En effet, après son accès au pouvoir en 1930, Vargas lance une réelle politique volontariste d'unification nationale et de centralisation. Son régime nationaliste met alors

1 Un *malandro* est un personnage central de la culture brésilienne représentant l'homme un peu charmeur, sans le sou, qui survit grâce à des combines plus ou moins honnêtes et légales. Cette image est réellement associée aux jeunes noirs des favelas de Rio et souvent reprise dans les textes de samba et dans la culture populaire brésilienne.

2 Jota Efegê, *Figuras e coisas da musica popular brasileira*, vol 2, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.24

3 Ruben G. Oliven, « A antropologia e a cultura brasileira », *Caderno de Estudos UFRGS*, n°12, 1985, p.12

l'accent sur l'appropriation de symboles nationaux par le peuple avec la samba en premier plan. Son action est facilitée par le développement à l'époque de la radio qui commence à coloniser les foyers brésiliens. Parallèlement à cela, les études de Freyre expriment également un intérêt pour les « choses brésiliennes » comme le souligne Antonio Candido dans son analyse de la révolution de 1930¹. Malgré une distanciation énorme entre l'élite et les classes les plus pauvres, certains membres de cette classe supérieure et de la classe moyenne commencent à accorder un réel intérêt pour la culture populaire nationale. La samba est alors désignée comme un élément central de cette culture et placé au niveau de garantie d'authenticité du fait brésilien. Dans la continuité des travaux de Freyre, les symboles de la culture afro-brésilienne sont célébrés comme une garantie d'authenticité de la brésilianité, créant paradoxalement une certaine orthodoxie excluant sur la manière d'être brésilien.

« La samba, produit d'une interaction entre groupes sociaux très différents, vint à se transformer en une sorte d'agent « colonisateur » interne. Une musique nationale marquée par l'« indéfinition » commença à dicter la règle, l'unique manière d'être authentiquement brésilien »²

Si la samba uniformise la manière d'être Brésilien au sein des frontières, elle s'impose également à l'étranger comme la principale représentation de la brésilianité.

3. La Samba en France

Symbole de l'identité culturelle brésilienne dans son propre pays, la samba le devient également en France. Rapidement importée après sa création en 1916, ce style musical est directement apprécié par le public parisien qui voit en lui un moyen de s'évader d'une société européenne enfermée et marquée par la guerre mondiale. De cette évasion proposée par la samba naît une vision exotique du Brésil. Vision qui se perpétue à travers le XXe siècle.

a. L'arrivée de la Samba en France

La samba met peu de temps avant de traverser l'Atlantique et d'envahir les salons

1 VIANNA Hermanno, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, p. 25

2 Idem, p. 194

parisiens. Les premiers sons de samba arrivent aux oreilles des Français grâce au groupe des *Oito Batutas*¹ qui répondent à l'invitation de Duque pour faire une tournée en 1922. Le groupe est composé de huit musiciens carioca dont les célèbres Pixinguinha et Donga, connus pour être les deux créateurs de la samba. Ces derniers entament donc une tournée, passant par plusieurs scènes parisiennes² (Chez Duque, la Réserve de Saint Cloud ...). Mais au delà du succès connu dans les dancings, la samba séduit également un public plus large grâce au développement des industries culturelles. En effet, l'essor des gramophones permet à la samba (aussi appelée semba ou black's step) de se diffuser sur le territoire français. Une vingtaine de titres sont alors édités³, un regain de succès pour la musique brésilienne en France bien que plus faible que la maxixe quelques années plus tôt. Après ce léger entrain pour ces ondes tropicales, la mode se passe et il faut attendre l'après seconde guerre mondiale pour que celles-ci connaissent de nouveau un succès. Hormis le succès de la *Carioca*, qui n'est d'ailleurs pas une samba, interprétée par Fred Astaire dans *Flying down to Rio* en 1933, le répertoire brésilien se limite dans les années 1930 au succès de Villa-Lobos qui continue de s'imposer dans la haute société française⁴.

La samba connaît un second succès pendant la IV^e République grâce aux interprétations françaises de samba. En 1948, la France se remet à danser sur ce rythme brésilien grâce au fameux *Joseph est au Brésil* interprété par Félix Paquet. C'est alors le succès de la samba *made in France*. Tino Rossi, Joséphine Baker, Dario Moreno ou encore Maurice Chevalier y passent. Tout le monde doit sortir une chanson brésilienne, avec plus ou moins de succès et de parenté avec le style brésilien. Certaines samba ne reprennent en effet aucune caractéristiques du genre sud-américain. C'est le cas de *Maria de Bahia*, composée par Paul Misraki pour Henri Salvador qui, présentée comme une samba, n'en a pourtant aucune caractéristique musicale. Dans un objectif commercial ces versions sont présentées et vendues sous l'étiquette de « samba » sans pourtant respecter les codes du genre⁵. La samba y connaît néanmoins son heure de gloire puisque sur la période 1945 – 1960, elle est la troisième danse latine la plus produite après le tango et le boléro⁶. Décriée par certains pour son manque d'intérêt musical, cette période témoigne néanmoins d'une inscription de la samba dans le répertoire culturel populaire français tout en faisant

1 Les huit bâtons que l'on peut traduire également comme les huit as.

2 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 44

3 Idem, p. 47

4 Idem, p. 48

5 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 134

6 Catalogue de la Phonothèque nationale, Bnf

émerger les questions de standardisation et de logique commerciale¹.

b. La samba : une évasion pour la société française

Au delà, de ces considérations de formatage et de logique industrielle, il est intéressant de voir comment la samba a, durant cette même période, été une réelle évasion pour le public français. Présentée comme tel par les distributeurs de musique brésilienne, une réelle rhétorique du voyage tropical se met en place pour définir cette musicalité si attrayante. Ce discours s'impose tout d'abord dans un contexte de post-première guerre mondiale, au moment des « Années folles », autour d'un primitivisme glorifiant l'aspect « authentique » et indigène de cette musique. Ce primitivisme d'entre-deux-guerres perdure jusque dans les années 1960. On retrouve alors cette même thématique du voyage. Cela se ressent à la fois sur les pochettes des différents albums français de samba ou dans les paroles que l'on retrouve dans ces chansons.

Celles-ci évoquent la légèreté des mœurs que l'on retrouve supposément là-bas, la possibilité de transgression autour de l'image du carnaval ainsi que la joie qui semble caractériser les habitants de ce pays tropical. Il s'opère une opposition binaire entre un « ici » fait de misères et de soucis et un « là-bas » lieu merveilleux paradisiaque².

Cette rhétorique du voyage s'exprime parfaitement dans les paroles du tube de Danio Moreno paru en 1958, *Si tu vas à Rio*. Librement inspiré d'une samba brésilienne *Madureira chorou*³, qui évoque le quartier pauvre de Rio de Madureira qui pleure la perte d'un de ses habitants, le titre du chanteur turc fait fi de cette traduction, préférant imaginé un Brésil joyeux, festif avec de jolies femmes.

*« Si tu vas à Rio
N'oublie pas de monter là haut
Dans un petit village
Caché sous les fleurs sauvages
Sur le versant d'un coteau.
C'est à Madureira tu verras les cariocas
Sortir des maisonnettes pour s'en aller à la fête
A la fête des sambas.
Et tu verras grim pant le long des collines*

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 130

2 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 184

3 *Madureira chorou*

*Des filles à la taille fine avancer à petits pas
Et les fanfares dans ce joyeux tintamarre
Emmener le flot bizarre des écoles de sambas
Qui préparent le bal et s'en vont pour le Carnaval
Répéter la cadence de la plus folles des danses
Celle de Madureira »¹*

L'érotisation des Brésiliennes mais aussi des Brésiliens est également un ressort bien présent dans les sambas françaises. Cela tranche réellement avec le reste des productions culturelles. L'époque est en effet encore dominée par des règles morales strictes fondées sur une conception chrétienne de la sexualité réduite à la simple reproduction².

La musique brésilienne et particulièrement la samba représente donc un espace de transgression dans une société encore marquée par le patriarcalisme et les valeurs traditionnelles. Cette transgression se réalise également avec l'image du carnaval. Ce moment est l'expression la plus évocatrice de la transgression et de l'inversion des rôles.

Cette illustration du Brésil à travers la rhétorique du voyage et de l'évasion mène alors à la représentation d'un Brésil marqué par l'exotisme.



Illustration 2: Pochette du single Si tu vas à Rio de Dario Mareno (1958)

1 MORENO Dario, *Si tu vas à Rio*, Paris, 1958

2 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 197

c. Une aquarelle du Brésil teintée d'exotisme

Présentée comme une altérité radicale, la culture brésilienne fascine et attire les Français qui se font une idée de celle-ci très réductrice. C'est le propre de l'exotisme tel que le définit Todorov. L'auteur franco-russe explique dans son ouvrage *Nous et les Autres* que c'est « précisément de l'incompréhension que naît le charme : l'exotisme n'est rien d'autre que ce mélange de séduction et d'ignorance¹ ». Dans une ignorance assumée, se crée donc un imaginaire exotique du Brésil réduit à sa liberté de mœurs, à sa nature luxuriante et à son carnaval. Trois zones géographiques sont ainsi clairement identifiées : Rio de Janeiro, Salvador de Bahia et l'Amazonie². Cet imaginaire sauvage ou transgressif se fait alors selon les aspirations du public français de l'époque. Comme le souligne Todorov, la liberté artistique permet de « modeler [...] à sa guise et pour ses propres besoins l'identité des personnes qu'on a rencontrées³ ». A la sortie des deux guerres, la population française a besoin de s'évader d'une société traditionaliste marquée par l'échec du progrès civilisationnel. Le Brésil et sa musique sont alors des espaces libérateurs privilégiés. De nombreux aspects de la culture brésilienne sont ainsi occultés comme la pauvreté, la violence ou la tristesse. Cela se traduit dans la composition des sambas *made in France*. A la différence de nombreuses chansons brésiennes, celles françaises sont majoritairement majeures, évoquant ainsi la joie et l'allégresse, et sont massivement accélérées en comparaison avec les brésiennes. Rythmiquement, ces samba accentuent l'effet festif⁴.

Cette rhétorique de l'exotisme est amplifiée avec la langue. Ainsi, dans le but d'accentuer cet effet dépaysant, un accent est mis sur les noms des chansons ou des artistes afin d'évoquer un ailleurs lointain. Néanmoins ces références se mélangent dans une confusion entre espagnol, portugais et italien. Le nom d'un groupe de samba intitulé *Los Brasilianos* en est une illustration frappante, sachant que « los » est un article espagnol et que « brasilianos » est un terme italien⁵. L'industrie musicale française essaye ainsi d'accentuer ce côté exotique de la musique brésilienne au profit d'une confusion des

1 TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 416

2 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 189

3 TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 397

4 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 139

5 Idem, p. 185

cultures latines et d'une caricature de l'identité culturelle brésilienne alors réduite à son aspect carnavalesque. L'exotisme prédomine donc pour la définition de cette culture tropicale.

B. Entre métissage et authenticité, quelle brésilianité représentée ?

Après les premiers échos du début du XXe siècle, la samba s'impose en France comme la représentation musicale de l'identité brésilienne. Elle comporte en elle toute la brésilianité qu'on attribut à ce pays et en est l'un des éléments les plus visible. Se dessine alors l'esquisse d'un Brésil caricaturé par cette vision tropicale emplie d'exotisme et qui semble définir cette culture si lointaine et pourtant si attrayante pour le public parisien. Néanmoins cette brésilianité ainsi définie et sa perception connaît un renouvellement avec l'avènement de nouveaux styles musicaux qui expriment une nouvelle définition du fait brésilien. La naissance d'un nouveau style musical, la bossanova ainsi que le mouvement *tropicalia*, témoignent d'une nouvelle relation avec les États-Unis ce qui entraîne une cacophonie du discours sur l'authenticité brésilienne et oblige à une nouvelle réflexion de la brésilianité.

1. La Bossanova : Un renouvellement de l'imaginaire brésilien

Après le succès de la maxixe, de la musique classique et de la samba c'est au tour d'une nouvelle sonorité de traverser l'Atlantique pour accoster en France. Celle-ci se distingue des précédents styles en créant réellement un nouvel univers musical avec d'autres références. Le cinéma se fait le vecteur de cette nouvelle onde tropicale qui connaît un large succès en France, au point de convertir de nombreux artistes de la chanson française à ce nouveau chant feutré venu du Brésil.

a. Un univers musical et culturel différent

Dès son origine la bossanova se distingue de la samba. Littéralement « nouvelle bosse », ce style musical naît à la fin des années 1950 dans la *Zona sul*¹ de Rio de Janeiro

¹ La *zona sul* est la zone sud (Ipanema, Copacabana, Le Blon) de Rio de Janeiro qui concentre tous les éléments les plus riches de la société carioca à la différence de la *zona norte* située au

sous l'impulsion d'un groupe d'artistes issus de la classe moyenne *carioca* qui cherche à composer un nouveau style sortant des classifications préétablies. Ils veulent inventer une musique qui ne soit ni du jazz ni de la samba. La double filiation leur sera attribuée. L'une des caractéristiques de ce nouveau mouvement, et qui s'oppose à la samba, est le *canto falado*¹. Ce « chanté parlé » qui consiste à chanter en ayant l'air de parler, à voix basse, comme si le chanteur susurrer à l'oreille de l'auditeur, créant ainsi une intimité spécifique à ce style. On perçoit alors le contraste avec la samba et particulièrement avec la samba importée en France synonyme de fête et de danse. La bossanova n'est pas une musique qui se danse et qui casse donc avec une certaine image construite du Brésil festif. D'autre part les thématiques abordées ne sont pas les mêmes que celles de la Samba. Le premier véritable succès de bossanova est le célèbre album de João Gilberto *Chega de saudade*. Littéralement l'album signifie *Fin de tristesse*. Cet album réunit tous les artistes qui marqueront ce mouvement : Tom Jobim le compositeur, Vinicius de Moraes le parolier et João Gilberto l'interprète.

L'image renvoyée du Brésil est bien loin du samba carnavalesque. Mais au-delà de l'émergence de ce nouveau style musical, 1958 est une année particulière pour le Brésil. C'est le retour de la démocratie avec l'élection de Juscelino Kubitschek. Ce dernier promet alors l'entrée dans la modernité du pays.² La même année signe la fin de la construction de la ville de Brasilia, ville construite sur les plans d'Oscar Niemeyer amenée à devenir la capitale du pays et le symbole du modernisme brésilien. Enfin 1958 est également le premier succès de la *seleção auriverde*, l'équipe de football nationale portée par un certain Pelé qui deviendra plus qu'un symbole, une égérie nationales et un porte drapeau international³. Une année cruciale donc pour le Brésil qui renforce sa place et sa représentativité dans le monde entier.

Une année qui voit également naître ce nouveau mouvement musical ni rock, ni samba, ni jazz, mais tout à la fois, qui est à l'origine d'une nouvelle ère dans les relations transatlantiques avec l'affirmation progressive d'un nouvel acteur de poids, les Etats-Unis. Entre 1958 et 1965, la bossanova marque véritablement l'industrie musicale brésilienne et internationale en s'exportant à travers le monde entier, devenant ainsi un nouveau symbole de la brésilianité à l'étranger. Une brésilianité qui contraste avec celle présentée par la

Nord et où les plus pauvres s'amassent dans les favelas.

1 FLÉCHET Anaïs, La bossa-nova en France : un modèle musical ? dans *América : Cahiers du CRICCAL*, n°34, 2006. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v2. pp. 267-278.

2 DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.69

3 Idem.

samba. La bossanova connaît alors une large diffusion, en partie grâce au cinéma qui devient un réel vecteur de ce style des deux côtés de l'Atlantique.

b. Le cinéma, ambassadeur de la bossanova des deux côtés de l'Atlantique

Les années 1950 marquent au Brésil l'émergence de nouveaux courants artistiques. Au-delà de la bossanova, c'est le cinéma qui connaît également sa révolution avec la naissance du *cinema novo*. Un nouveau cinéma porté par les cinéastes Glauber Rocha et Carlos Diegues, qui revendiquent leur filiation avec la *Nouvelle Vague* française. Mais ce n'est pas de ce courant qu'est issu le film qui va réellement populariser ce nouveau style musical.

Sorti en 1959, *Orfeu Negro* est le fruit d'une production franco-italo-brésilienne. Réalisé par Marcel Camus, le film est une libre interprétation du mythe d'Orphée et d'Eurydice écrite par le poète brésilien Vinicius de Moraes. Le film raconte l'histoire d'amour entre Orfeu et Eurydice, deux jeunes noirs qui vivent dans la favela. Sous fond de pauvreté et de carnaval, les deux amoureux tentent de vivre leur histoire malgré les difficultés. Le film est très bien accueilli à l'étranger. Il reçoit la palme d'or au festival de Cannes en 1959 et l'Oscar du meilleur film étranger en 1960. Au-delà de la qualité artistique de la réalisation du film, c'est sa bande originale qui marque les esprits. On y retrouve les principaux acteurs de ce courant : Vinicius de Moraes, Tom Jobim ou encore Carlos Lyra. La bossanova débarque en France grâce à ce film¹. La chanson de Luis Bonfá *Maíha de Carnaval* connaît un large succès qui permet à l'ensemble des autres artistes de bossanova de se faire connaître en France.

Si ce film marque les esprits par sa bande son, il reste également l'un des premiers à montrer la vie dans les favelas d'un Brésil noir et pauvre. Un Brésil qui jusque là était caché. Cependant c'est un choix de traitement bien particulier que fait le réalisateur. Les habitants de la favela, malgré leur pauvreté ne semblent pas connaître la misère ou la tristesse. C'est donc un Brésil chaleureux et festif qui est encore présenté à l'image. En période de carnaval, les Brésiliens sont alors toujours en train de danser et de chanter. Cette caricature du pays et de sa culture est différemment reçue des deux côtés de l'Atlantique. En France les critiques sont très élogieuses envers cette peinture d'un Brésil

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 392p.

tropical qui respire la joie de vivre et la fête. Au Brésil, plusieurs voix s'élèvent pour remettre en cause cette image simplifiée et caricaturale faite du Brésil.

Ces derniers prennent conscience de l'image d'eux même renvoyée à l'étranger. De Moraes, pourtant à l'origine de la pièce de théâtre qui a inspiré le film, se fait le porte-voix de cette critique contre la présentation de ce Brésil de carte postale¹. En prenant conscience de cette image renvoyée, on voit émerger la nécessité du respect du critère d'authenticité dans les productions artistiques brésiliennes. L'attention à l'image renvoyée et à la production devient alors primordiale.

D'autres films se font par la suite les médiateurs de cette nouvelle musicalité. On pense alors au film de Claude Lelouch *Un homme et une femme*, dans lequel on retrouve la célèbre reprise de Pierre Barouh *Samba Saravah*. Ce film participe également à la diffusion de la bossanova en France qui va connaître un réel succès jusqu'à devenir un des styles les plus joués dans la chanson française. On assiste alors à une réappropriation de cette altérité culturelle par la chanson française.

c. La réappropriation française de la bossanova

*« Les français aiment beaucoup la musique brésilienne...
mais jouée à la manière française² »*

La bossanova s'impose progressivement en France jusqu'à devenir la matrice d'intégration de la diversité des musiques brésiliennes³. Tout est de la bossanova et tout le monde veut faire de la bossanova. Et en effet, la chanson française est profondément marquée par cette période qui mène à une réelle réappropriation de cette musique brésilienne par la chanson française.

Cette réappropriation s'opère graduellement en France. Après un effet de révélation avec la sortie du film *Orfeu negro* en 1959, le réel effet de mode se réalise dans la seconde moitié des années 1960 après la palme d'or accordée au film de Claude Lelouch *Un homme et une femme* dans lequel Pierre Barouh interprète *Samba Saravah*, qui, comme son nom ne l'indique pas est l'une des premières bossanova française célèbre. Cette composition originale de Baden Powell reprise à la sauce française déclenche un réel engouement en France⁴. S'en suit une succession de reprises par un grand nombre d'artistes de la chanson

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 392p.

2 AHT : J. Martins, « O Aga Khan aplaudiu o samba no Teatro Olimpia de Paris », *O Globo*, Rio de Janeiro, s.d.

3 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 224

4 Idem, p. 246

française parmi lesquels Michel Fugain avec le célèbre *Fais comme l'oiseau* (1942) ou encore Nicoletta, Georges Moustaki, Richard Anthony, Bernard Lavilliers ou encore Claude Nougaro qui reprend avec succès la chanson de Chico Buarque *Que sera* (1976) avec la fameuse *Tu verras* (1978). Si ces succès sont d'importance, quantitativement la bossanova n'a pas le même retentissement que la samba sur la période précédente¹. D'autre part cette dernière continue de connaître un succès en France. Elle n'est pas mise à la porte par l'arrivée de ce *New Brazilian Jazz*, comme les américains l'appellent.

Les thèmes abordés quant à eux ne diffèrent pas brutalement en comparaison des sambas made in France. Hormis la différence d'imaginaire auquel renvoie l'esthétisme musical de la bossanova, moins axé sur la fête, la majorité des thèmes repris dans ces adaptations sont invariablement le registre du voyage et de l'évasion. Certains se risquent à l'interprétation en portugais comme Brigitte Bardot qui reprend *Maria Ninguem* de João Gilberto en 1964. Certains artistes tentent d'évoquer d'autres réalités du grand pays d'Amérique du Sud comme Claude Nougaro qui traduit le succès d'Astrud Gilberto *Berimbau* avec sa chanson *Bidonville* (1966). Celui-ci introduit alors le thème de la pauvreté et des favelas qui contraste réellement avec les thématiques développées précédemment. Cependant ces interprétations restent marginales. A noter bien évidemment, l'évocation de la tristesse, tout aussi consubstantielle à l'identité culturelle et musicale brésilienne que l'allégresse dont Pierre Barouh se fait le porte voix dans sa célébrissime *Samba Saravah*.

« Être heureux, c'est plus ou moins ce qu'on cherche
J'aime rire, chanter et je n'empêche
Pas les gens qui sont bien d'être joyeux
Pourtant s'il est une samba sans tristesse
C'est un vin qui ne donne pas l'ivresse
Un vin qui ne donne pas l'ivresse
Non, ce n'est pas la samba que je veux »

Pierre Barouh, *Samba Saravah*

La bossanova marque donc l'introduction d'une nouvelle musicalité purement brésilienne dans son pays d'origine mais également à l'étranger. Un changement d'esthétisme qui ne se retranscrit pourtant pas réellement dans l'interprétation et dans la représentation de la brésilianité véhiculée par les bossanova françaises ou par le cinéma.

1 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 247

2. Une définition différente de la brésilianité

La bossanova au même titre que la samba, la maxixe ou le baião sont des expressions musicales nées au Brésil et identifiées comme typiquement brésiliennes. Si toutes ont suivi des trajectoires différentes, elles expriment une certaine définition de l'identité culturelle brésilienne caractérisée musicalement par la syncope. En marge de ces mouvements artistiques, se développe au cours des années 1960 une définition alternative de cette brésilianité à travers notamment le mouvement *tropicalia* ou le *cinema novo* qui tous deux revendique une autre manière d'être brésilien, en rejetant ainsi un certain « nationalisme culturel ».

a. La samba comme définition unique de la brésilianité ?

Si l'identité brésilienne à l'étranger semble principalement représentée par une expression culturelle limitée articulée autour de l'image de Rio et de la samba, ce même constat semble s'opérer de l'autre côté de l'Atlantique. Des suites de l'action du régime de Getulio Vargas, la samba devient en effet un élément structurant de l'identité brésilienne jusqu'à devenir unique. L'État continue ce rôle d'institutionnalisation de la samba, même après la chute de Vargas et le retour à la démocratie en 1945. Il poursuit notamment la journée officielle de la *Musica popular brasileira* créée en 1939, et intervient de manière volontariste sur la diffusion radiophonique qui se développe à grande vitesse dans le direct après-guerre¹.

Cette orthodoxie autour de la samba est également reprise par certains nationalistes et certains journalistes, qui diffusent cette idée de protection de l'identité culturelle brésilienne autour de l'unique expression musicale authentique, la *samba de morro*. Littéralement la samba de morne, elle fait référence aux sambas nées sur les mornes c'est à dire dans les favelas. Le journaliste José Ramos Tinhorão exprime cette opposition aux évolutions musicales ayant mené à la bossanova.

« *Le mouvement appelé bossanova vient finalement aggraver cette perte de tradition [initiée par la samba-bolero et la samba-canção dans les années 1940], augmentant l'influence du jazz be-bop, et modifiant*

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 125

parallèlement le rythme traditionnel de percussion destinée semble-t-il à transformer ce genre de musique populaire carioca en un arrangement pour la classe moyenne, sorte de pâte sonore molle et sans forme¹ . »

Il se développe donc un nationalisme culturel qui enferme les expressions musicales brésiliennes dans un modèle unique représenté par la samba². Ce modèle est alors exclusif et interdit toute influence de l'extérieur perçue comme une aliénation. Les défenseurs de cette idéologie participent ainsi à la cristallisation de la brésilianité en une représentation unique. Ces derniers font le jeu de la réduction identitaire brésilienne à la samba, dont on ressent les conséquences outre-atlantique où le public français résume le Brésil à une vision exotique représentée également par la samba de Rio.

b. Le mouvement *tropicalia* : un cannibalisme culturel

Face à ce monisme culturel un mouvement de jeunes artistes s'organise afin de défendre une définition alternative et de la brésilianité. En opposition à cette représentation pure de l'expression culturelle brésilienne, ils proposent une vision plus métissée et plus ouverte sur les influences extérieures. Ce mouvement se structure au cours du *Festival de Musica Popular Brasileira* de São Paulo en 1967. Il regroupe plusieurs jeunes artistes dont les plus connus sont Caetano Veloso, Gilberto Gil ou encore Gal Costa. Réunis autour du mouvement *tropicalia* (traduit en français par tropicalisme) ces musiciens expriment une critique du système musical brésilien et de son enfermement. Gilberto Gil exprime alors parfaitement l'idée du mouvement : « Il nous fallait démystifier cette insistance fasciste sur l'isolement ou l'autarcie culturelle, et déconstruire cette abstraction attribuant à la brésilianité une signification nationale »³. Fondamentalement antinationalistes, ils revendiquent le droit de pouvoir faire évoluer la musique brésilienne, « sans entraves et sans préjugés. Sans uniforme et sans carte d'identité⁴ ». Deux morceaux symbolisent alors la naissance de ce mouvement *Alegria Alegria* de Caetano Veloso et *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, tous deux parus en 1967. Mais peut-être que l'illustration la plus éloquente se trouvent dans les reprises de tubes pop-rock anglo-saxonne réalisées par Caetano Veloso. Sa version de *Billie Jean* de Michael Jackson, de *Eleanor Rigby* des Beatles ou

1 José Ramos Tinhorão, *Musica popular : Um tema em debate*, Rio de Janeiro, JCM, s/d : 48/49.

2 VIANNA Hermano, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, p.160

3 Gilberto Gil, *Expresso 2222*, Salvador, Corrupio, 1982, p.33

4 Gilberto Gil, *Expresso 2222*, Salvador, Corrupio, 1982, p.23

encore *Come as you are* de Nirvana en sont de magnifiques exemples.

Ainsi, dans le but de faire bouger cette musique populaire brésilienne volontairement figée, les *tropicalistes* intègrent des influences de la culture anglo-saxonne et l'utilisation d'instruments pop comme les guitares électriques à l'image de la *Jovem guarda*¹. Intellectuellement, ils se réfèrent ouvertement à la modernité brésilienne développée au cours de la semaine d'Art Moderne de São Paulo en 1922 et au manifeste anthropophage d'Oswald De Andrade². Ils se placent donc directement dans la même lignée artistique à l'origine de l'identité culturelle brésilienne contemporaine. Ces artistes sont ainsi de réels anthropophages culturels. Ils digèrent une culture étrangère pour en faire quelque chose de purement brésilien³. Malgré cela, ils s'attirent les foudres des critiques de conservateurs de la samba traditionnelle et des nationalistes qui voient en leurs œuvres un réel dévoiement et une aliénation de la culture et de l'identité brésiliennes.

Plusieurs membres du mouvement étant forcés à l'exil après le durcissement de la dictature militaire en 1968, le mouvement *tropicalia* ne se structure pas au Brésil. Néanmoins il représente une réelle révolution esthétique et politique de la musique brésilienne. Son influence sur la *Musica Populaire Brasileira* est importante et l'on retrouve encore aujourd'hui les conséquences de ce tropicalisme. L'album du mouvement *Tropicalia ou Panis et Circenses* paru en 1968 reste d'ailleurs l'un des plus importants de l'histoire de la musique brésilienne.

1 Mouvement précédent le tropicalisme. Sorte d'époque yéyé qui utilise déjà les guitares électriques. Ils sont proches des membres du tropicalisme mais une rupture s'opère car la *jovem guarda* reste nationaliste.

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.39

3 DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.133



Illustration 3: Pochette de l'album *Tropicalia ou Panis et Circencis* du mouvement Tropicalia (1968)

c. *O cinema novo* : une nouvelle image du Brésil

Un autre mouvement reprend à son compte cette critique de l'orthodoxie de la brésilianité mais avec un autre support. *O cinema novo*, littéralement le nouveau cinéma émet cette même critique de l'ordre établi et propose un renouvellement artistique. Directement inspiré de la *Nouvelle Vague* française qui naît à la fin des années 1950 autour de Truffaut et Godard, *o cinema novo* met en place une réelle révolution esthétique. Basé sur les mêmes principes, ce cinéma porté principalement par les deux cinéastes Glauber Rocha et Carlos Diegues souhaite apporter une nouvelle façon de faire du cinéma et un nouveau regard sur le Brésil et son identité culturelle. Ils orientent leur critique autour de la relation de colonie que le Brésil et l'ensemble de l'Amérique du Sud entretient avec l'Occident. De cette manière, ils ne défendent pas une vision nationaliste de la production culturelle. « *Le Cinema Novo est un phénomène des peuples colonisés et non une entité privilégiée du Brésil.*¹ »

Conscient du regard exotique porté par les Européens sur leur culture, ces derniers

1 ROCHA Glauber, *Esthétique de la faim*, 1965. La traduction de ce texte est disponible sur internet : <http://www.derives.tv/Esthetique-de-la-faim>

souhaitent dénoncer ce regard étranger réducteur et les tensions engendrées par celui-ci¹.

« Pour l'observateur européen les processus de création artistique du monde sous-développé l'intéressent seulement dans la mesure où ils satisfont sa nostalgie du primitivisme, et ce primitivisme se présente hybride, camouflé sous les héritages anciens du monde civilisé, mal compris parce que imposés par les conditions colonialistes² ».

En cela la critique portée par ce mouvement diffère du tropicalisme car elle intègre le poids du regard étranger. Cependant Rocha, dans son manifeste *Esthétique de la faim*, dénonce également l'image donnée par le Brésil. Le pays, honteux de certains aspects de son modèle ne les assume pas et propose donc une image édulcoré de lui-même. Les cinéastes du *Cinema Novo* dénoncent l'image d'une brésilianité partielle dans l'ensemble des productions artistiques du pays, ne s'intéressant pas à la faim qui anime le peuple brésilien.

Ce mouvement marque un tournant artistique très important au Brésil. Tout d'abord il influence grandement le tropicalisme et en particulier Caetano Veloso qui compose une chanson intitulée *Tropicalia* (1968) en hommage au célèbre film critique de la dictature en place depuis quatre ans, *Terra em Transe* de Glauber Rocha. D'autre part le mouvement anticipe la réflexion qui a lieu durant les années 1960 sur la question de l'authenticité dans les productions artistiques brésiliennes.

3. La défense de l'authenticité, une lutte pour préserver la spécificité brésilienne ?

Les années 1960 marquent un tournant dans les relations culturelles internationales, en ce qu'elles célèbrent l'institution d'une culture de masse mondialisée impulsée par un acteur majeur, les États-Unis. Amplifié par le développement des industries culturelles, ce phénomène bouleverse alors la production artistique mondiale posant de manière plus intense la question de l'authenticité des œuvres créées. Cette problématique se pose également pour la musique brésilienne et ce des deux côtés de l'Atlantique.

1 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 292

2 ROCHA Glauber, *Esthétique de la faim*, 1965

a. Les États-Unis : acteur de la massification culturelle dans les relations transatlantiques

Les États-Unis, depuis la fin de la seconde guerre mondiale s'impose sur la scène internationale comme la première puissance mondiale en concurrence avec l'URSS. Cette suprématie se décline dans différents secteurs : économique, militaire, technologique mais également culturel. La superpuissance américaine se place ainsi comme productrice d'une culture de masse qui se mondialise grâce au développement technique. Le cinéma, la radio puis la télévision se font le relais de cette culture américaine qui se mondialise. La musique anglo-saxonne se répand alors à travers le monde.

La question de la protection des productions nationales et de l'américanisation des cultures se pose. Au Brésil, la bossanova est directement visée par les critiques qui voient en elle une américanisation de la musique brésilienne. Ce style s'exporte d'ailleurs rapidement chez le voisin américain. En 1962, les jeunes précurseurs de ce style (João Gilberto, Luis Bonfá, Sergio Mendes, Carlos Lyra ...) donnent un concert devant 3000 personnes au Carnegie Hall à New York¹. C'est la consécration pour ces jeunes artistes et pour ce nouveau style musical alors présenté comme le *New Brazilian jazz*. Un album symbolise cette rencontre entre les deux cultures américaines. C'est celui de Stan Getz enregistré avec João Gilberto enregistré en 1963 et paru un an après, *Getz/Gilberto*. Malgré les critiques, cet album reste encore aujourd'hui un grand classique de la bossanova et témoigne de ce rapprochement musical entre les États-Unis et le Brésil.

Par ailleurs, la suprématie américaine s'illustre également dans d'autres styles. Notamment le rock'n'roll qui, porté par le jeune prodige Jimmy Hendrix, ne tarde pas à envahir les ondes internationales, diffusant ainsi un modèle musical anglo-saxon à travers le monde. Une culture de masse se crée donc à l'échelle de la planète ce qui entraîne des réactions de repli à travers le monde. Le géant américain est perçu comme une menace. Plusieurs pays émettent alors une réserve ainsi qu'une volonté de défendre leur spécificité culturelle. C'est le cas du Brésil où un réel débat sur l'authenticité de la musique produite est lancé. Cette polémique a une réelle résonance politique dans un pays qui connaît un coup d'état en 1964 et dont le régime en place est une prolongation de la politique de Good Neighbor lancée par les États-Unis.

1 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.75



Illustration 4: Pochette de l'album Getz/Gilberto de João Gilberto et Stan Getz (1964)

b. L'américanisation, une attaque contre la brésilianité ?

Au delà des discussions sur la défense d'un nationalisme culturel représenté par la samba, un autre débat anime les artistes et la société brésilienne en général au cours des années 1960. La question de l'authenticité de la musique est en effet au cœur des préoccupations du milieu artistique et pas seulement chez les nationalistes.

En effet, cette question d'authenticité ne touche pas seulement la question de l'ouverture de la musique brésilienne aux influences extérieures, mais de sa corruption aux intérêts commerciaux de l'industrie musicale. Une partie des mouvements étudiants voit également dans la pop anglo-saxonne un vecteur d'aliénation, d'oubli des problèmes sociaux mais aussi de colonisation culturelle¹.

Cependant ce débat n'est pas aisé dans un pays où le propre de son identité culturelle est d'être le fruit d'un métissage constant. Il apparaît compliqué de différencier

¹ RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.30

l'intégration d'une influence américaine dans un but artistique authentique et celle dans un but commercial. Ce débat sur la « vraie » musique brésilienne va donc au-delà du respect de la tradition sambiste du pays. Caetano Veloso l'exprime parfaitement sur le débat sur la bossanova en relativisant l'idée de « tradition de la samba » en reconnaissant qu'elle est également une construction culturelle. Cependant, conscient des enjeux de récupération en proie sur la musique brésilienne il fait la distinction entre ceux comme Dick Farney ou Johnny Alf, dont les compositions correspondent à une aliénation de la classe moyenne sous-développée brésilienne dans le but de ressembler « à son homologue du pays développé dominant »¹ et des artistes de stature comme João Gilberto ou Carlos Jobim qui sublime la musique brésilienne avec la bossanova².

Plusieurs critiques se font alors entendre sur cette même question de l'américanisation de la musique brésilienne. L'un des points visés est également la question des traductions des compositions brésiennes. Tom Jobim exprime alors parfaitement ce refus de voir ses textes dévoyés.

« Aux Etats-Unis, les gens voulaient mettre des paroles incroyables sur mes musiques, évoquant le café, les bananes et la noix de coco. [...] J'ai alors commencé à lutter pour la préservation de ce qui est à moi, de ce qui est vraiment brésilien³ .»

Conscients de ces enjeux de formatage de la production artistique dans un contexte de marché culturel mondialisé, les artistes souhaitent donc défendre une musique brésilienne authentique. Ce même leitmotiv traverse l'Atlantique et est défendu par un certain nombre d'acteurs français.

c. La polyphonie du discours sur l'authenticité en France

La musique brésilienne en France est, depuis le début du XXe siècle, empreinte d'un certain exotisme. Ce dernier se retrouve à la fois dans l'esthétique de la commercialisation, dans la production nationale de cette musique étrangère ou dans l'imaginaire créé autour de celle-ci. Le public et l'industrie musicale française partagent

1 Caetano Veloso, *Alegria, Alegria*, Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, s.d., p.3

2 VIANNA Hermano, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, p.161

3 Cancioneiro Jobim: Obras Completas 1959-1965 - Vol. 2 - Antonio Carlos Jobim, Jobim Music, 2001, p. 76

cette vision simpliste et exotique de la culture brésilienne. Ce système est un cercle vicieux. Les producteurs donnent au public une image du Brésil que celui-ci réclame.

Face à ce constat, certains artistes français se placent alors en défenseurs de l'authenticité de cette musique et contre cet « exotisme de bas étage » comme le nomme Georges Moustaki. Ce dernier défend justement une vision sincère et une adaptation authentique de musiques brésiennes. Il reprend par exemple *Aguas de Março* (1972) de Tom Jobim en faisant une traduction littérale du texte du poète brésilien. Le respect de l'œuvre originale est alors fondamental selon lui et il s'insurge contre les effets de l'industrie musicale sur la production musicale :

« On s'est mis à fabriquer des poèmes comme on produit des bijoux en plastique et on a vu les poètes partir en tournée avec des impresarios. [...] Un produit de consommation : voilà ce qu'est devenue une expression à l'origine poétique et populaire. [...] La coca-colonisation de la chanson est consommée¹. »

Si Moustaki désigne ici les États-Unis, c'est l'ensemble du système de marchandisation de la culture qui est visé. L'industrie musicale est ainsi accusée et le critère d'authenticité s'impose dans le discours sur la musique. Celui-ci se développe dans un contexte favorable. Le mouvement hippie de la fin des années 1960 et début des années 1970 constitue une toile de fond propice à la dénonciation du système capitaliste. L'image du Brésil qui est en pleine dictature représente alors un symbole de lutte contre le système. La sensibilité présente dans les musiques brésiennes s'oppose au froid de l'industrie musicale.

C'est donc dans ce contexte mondial qu'une partie de la société française prend conscience et dénonce cet exotisme qui accompagne l'exportation de la musique brésilienne.

C. La musique populaire brésilienne sous la dictature

1 G. Moustaki, *Questions à la chanson*, Paris, Stock, 1973, p. 69

Un autre événement vient amplifier ce contexte de lutte contre le système établi. En avril 1964 a lieu un coup d'état orchestré par l'élite conservatrice brésilienne et réalisé par les militaires. Celui-ci plonge le Brésil dans une dictature qui dure jusqu'en 1985. Ce nouveau cadre politique crée alors également un nouveau cadre de création artistique et modifie profondément les relations franco-brésiliennes en les complexifiant. Face à ce nouveau régime politique hostile de nombreux Brésiliens sont contraints de quitter le pays. Un certain nombre font le choix de traverser l'Atlantique pour s'installer provisoirement à Paris tandis que certains restent en Amérique. Cette période noire de l'histoire brésilienne est paradoxalement une des plus fastes musicalement. Qu'elle soit pour contester le régime ou au contraire utilisée par ce dernier, la musique brésilienne joue un rôle éminemment politique dans un contexte qui voit la création de la *Música Popular Brasileira*.

1. L'exil en France

La mise en place de cette dictature conservatrice autour de l'armée brésilienne connaît une chronologie bien spécifique qui détermine la réaction populaire. Face à ce régime liberticide, certains opposants, artistes ou simples citoyens sont alors contraints à l'exil.

a. La dictature dans un contexte de miracle brésilien

Après l'expérience réformiste de gauche menée par le travailliste João Goulart (1918 – 1976) entre 1960 et 1964, l'élite conservatrice représentée majoritairement par les propriétaires terriens, renverse le régime démocratique en place pour mettre en place une dictature civilo-militaire. A l'initiative de réformes sociales, Goulart est accusé de marxisme par ses opposants qui manipulent l'armée avec le soutien de la CIA pour le destituer de ses pouvoirs¹.

L'armée au pouvoir ne lance pas une politique répressive instantanément. En réalité il est possible de diviser ce régime en trois périodes distinctes. Après la prise du pouvoir et l'instauration du régime d'exception, une large partie de la population ne s'oppose pas à ce revirement, adhérant à l'idée de « préservation » de l'ordre et de défense contre le

¹ MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelette, ROLLAND Denis (éd.), *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 8

marxisme¹. L'élite au pouvoir ne se préoccupe pas réellement de censurer les productions culturelles. C'est donc une période faste de remise en question sociétale qui s'opère dans les milieux artistiques brésiliens. Ce qui constitue le terreau de la MPB future². En 1967 le régime décide de mettre fin à cette période de liberté et de durcir le régime d'exception. Ce revirement prend sa concrétisation en décembre 1968 avec la promulgation de l'acte institutionnel numéro cinq (connu sous le nom de l'AI-5). Cette décision marque la fin de la liberté d'expression et le musellement de toute musique politiquement engagée. Au flot d'exilés politiques ayant fui le pays dès 1964 se rajoute nombre d'artistes engagés politiquement.

En attendant l'abolition de l'AI5 en 1975, les musiciens sont donc contraints de suivre les flots d'exilés qui fuient le Brésil. Une grande partie d'entre eux se rejoint au Chili où Allende tente une voie socialiste dans son pays. Mais le coup d'état de Pinochet en 1973 met fin aux espoirs de la gauche brésilienne qui est contrainte de trouver une autre zones d'exil. Certains de ces réfugiés politiques font alors le choix de la France.

b. L'accueil des exilés brésiliens en France

En effet, en raison d'un certain tropisme francophile entretenu au Brésil depuis le XIXe siècle, un grand nombre de brésiliens décident de s'exiler en France. Suivant ainsi le même trajet que l'ancien empereur Dom Pedro II presque un siècle avant, ces expatriés se rendent à Paris. Au-delà de l'image de l'ancien dirigeant brésilien, il est à noter que la France jouit d'une notoriété importante auprès de la société sud-américaine. Les idées de la Révolution, la défense des droits de l'homme ainsi que le rayonnement culturel de la ville Lumière, font de celle-ci une destination privilégiée pour de nombreux opposants politiques y compris d'artistes.

Le premier exil de 1964 composé de politiciens réformistes et de milieux socialement aisés ne pose pas réellement de problèmes à la France. Néanmoins, la seconde vague, après 1973, composée majoritairement d'opposants politiques de gauche voire communiste est plus problématique. En effet, en pleine Guerre Froide (1947 – 1991), De Gaulle ne voit pas d'un très bon œil l'accueil de ces militants radicaux³. D'autant plus que

1 MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelette, ROLLAND Denis (éd.), *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 8

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.29

3 MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelette, ROLLAND Denis (éd.), *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 8

ce dernier souhaite entretenir de bonnes relations avec le Brésil qui connaît alors une période de développement économique important. C'est en effet le moment du « Miracle Brésilien ». Le président français y fait d'ailleurs une visite cinq mois après le coup d'état, en septembre 1964.

Malgré cet accueil ambigu des autorités françaises, entre 1 000 et 2 000 réfugiés brésiliens s'orientent vers la France¹. Parmi eux, un certain nombre d'artistes, comme par exemple les cinéastes du *cinema novo* Glauber Rocha et Carlos Diegues, le poète Vinicius de Moraes ou encore le musicien Chico Buarque. Si nombre d'entre eux émigrent également dans d'autres capitales européennes comme Rome ou Londres, un réel réseau de sociabilité se crée à Paris. Il s'y côtoie notamment les artistes du mouvement *tropicalia* Gilberto Gil et Caetano Veloso. Ce dernier explique cependant avoir préféré migrer à Londres en raison entre autre de la répression policière qu'ils subissaient à Paris, ce qui montre l'ambivalence de l'accueil français². Ce réseau brésilien qui se développe dans la capitale permet une diffusion des musiques brésiliennes dans les cercles sociaux proches de ceux-ci. Or ces derniers côtoient principalement les groupes intellectuels de gauche de la capitale. Une certaine image de la culture brésilienne comme alternative et contestataire se crée alors dans Paris.

D'autre part cet exil en Europe trouve également son expression à travers différentes chansons comme par exemple *Samba de Orly* (1971) de Chico Buarque et Toquinho, qui parle de la *saudade* ressentie par ces exilés qui ne peuvent revoir leur terre natale. Ainsi dans ce contexte de dictature la production musicale devient nécessairement politique.

2. La chanson face à la dictature

De nombreux enjeux lient musique et politique. Que la seconde contrôle la première, ou que la première remette en cause la seconde, les deux sont intimement liées. Dans cette période bien particulière de dictature il est intéressant de voir comment la musique brésilienne a réagi face à celle-ci. D'autant plus que ce contexte brutal s'oppose à l'image édénique dépeinte en France. Il faut alors se demander si cette perception teintée d'exotisme n'a pas empêché la société française de saisir l'enjeu politique du système en

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 269

2 *Idem*, p. 271

place au Brésil.

a. *A Canção de protesto*, la musique brésilienne contre la dictature

Face à la montée de la dictature nombre d'artistes brésiliens ne restent pas indifférents et se mobilisent pour la critiquer et la remettre en cause. La chanson de contestation s'exprime pour la première fois au théâtre avec une pièce intitulée *Opinião* (Opinion) dès décembre 1964, soit huit mois après le changement de régime¹. La chanson interprétée par Nara Leão exprime cette protestation :

*« Podem me prender,
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião »²*

*« Ils peuvent me prendre,
Ils peuvent me battre,
Ils peuvent même me laisser sans manger,
Cela ne me fera pas changer d'opinion »*

Cette contestation trouve ensuite une représentativité incroyable grâce aux festivals de musique organisés à São Paulo (Festival de MPB) et Rio (Festival International de la Chanson de Rio - FIC) télédiffusés respectivement sur la chaîne pauliste TV Excelsior et sur celle nationale TV Globo. Impliqués dans des enjeux économiques et commerciaux, ces shows sont néanmoins une formidable vitrine offerte aux artistes qui en profitent pour diffuser leurs critiques du régime en place. Les éditions de 1967 et 1968 sont particulièrement marquées politiquement avec lors de cette dernière édition le sacre de *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré qui reçoit le deuxième prix³. Aussi intitulée *Caminhando* (en marchant) cette chanson devient un réel hymne contre le régime en place, qui est par la suite repris lors des manifestations anti-dictature.

Ces festivals sont alors un réel espace de liberté et d'expression pour ces

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

2 LEÃO Nara, *Opinião*, 1964

3 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

contestataires. Néanmoins certaines tensions se créent entre les artistes issus de différents mouvements. Les musiciens du mouvement *tropicalia* souhaitent, au delà de revendication politique, promouvoir une réelle révolution esthétique, ce que ne défendent pas les artistes de la MPB qui eux souhaitent rester dans la défense d'un mode d'expression nationale et populaire, à savoir ne pas intégrer les motifs musicaux anglo-saxons.

Après l'instauration de l'AI-5 en 1968 qui établit la censure, ces expressions anti-dictature ne sont plus autorisées, elles sont même réprimandées. Pourtant durant les premières années de la dictature ces festivals sont réellement promus par le régime qui voit en ces événements internationaux un moyen de se démarquer sur la scène internationale. Cela témoigne de l'action paradoxale que mène le gouvernement militaire envers la musique brésilienne.

b. La musique comme arme diplomatique de la dictature

En effet, l'État brésilien mène tout au long de cette période autoritaire une politique quelque peu ambivalente. S'il censure l'expression artistique à l'intérieur du pays il la glorifie en l'utilisant comme arme diplomatique à l'extérieur. En effet, le FIC est à la fois un espace de contestation symbolique du régime mais également un instrument de son affirmation internationale avec une diplomatie culturelle très active¹. De nombreux journalistes étrangers sont invités. Cela participe ainsi au rayonnement du pays en dehors de ses frontières sans que le message politique ne soit décodé². L'objectif du régime est alors clairement affiché : attirer les investisseurs et les touristes. Le créateur du festival le rappelle d'ailleurs au ministre de la justice en lui affirmant que ce festival est très opportun pour montrer le climat de tranquillité qui règne au Brésil.

D'autre part cette politique culturelle est amplifiée au niveau national par l'exaltation du « Grand Brésil » pour différents événements. Le carnaval est ainsi l'occasion parfaite pour célébrer la grandeur du pays. Si la main mise politique sur cette fête date de 1940, celle-ci s'amplifie sous la dictature. La Coupe du Monde de football de Mexico de

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Nuevos Nuevos*, 2015

2 *Idem*

1970 donne également un coup de projecteur au pays. La *seleção auriverde*¹ sort vainqueur de cette édition avec un hymne modifié pour l'occasion qui amplifie cette glorification du pays. L'hymne s'appelle « *Pra frente Brasil* » (*En avant Brésil*).

Mais cette politique culturelle active est également menée à l'international. La diplomatie brésilienne à travers le Département de Divulgence Culturelle (DDC) créé en 1961 se fait alors la promotrice de ses artistes à travers le monde quand bien même ces derniers sont interdits de séjourner sur le sol national. La DDC finance les tournées de plusieurs musiciens brésiliens pour le Montreux Jazz festival, le festival mondial des arts nègres ou encore pour le marché international de l'édition musicale (midem) de Cannes. Conscient de l'enjeu économique et de l'intérêt diplomatique de ce salon, le régime militaire s'attache à diffuser la musique brésilienne à travers le monde². Paradoxalement, le ministère des affaires étrangères joue le rôle de diffuseur de la musique brésilienne et participe à sa massification en France. Néanmoins, il importe de s'interroger si le chant protestataire véhiculé par cette musique est entendu de l'autre côté de l'Atlantique.

c. L'exotisme, source de surdité du message politique des chansons engagées ?

La dictature est une période d'exil pour de nombreux artistes engagés qui ont pour beaucoup une notoriété internationale et dont l'engagement contre le régime est retentissant. La France est donc plus que jamais au contact de ces artistes brésiliens. Néanmoins, la défense de la cause brésilienne reste marginale, à la fois dans la société civile, mais également dans le milieu artistique où seuls ceux sensibles à cette culture étrangère et ceux investis politiquement se font le relais de ce combat.

En effet la France ne prend pas de mesures politiques contre le régime civilo-militaire en place et continue au contraire d'entretenir de bonnes relations avec lui. L'accueil des maisons de productions brésiliennes durant le midem tout au long des années 1960 et 1970 en t moigne³. Une certaine politique de complaisance est ainsi lancée en raison d'intérêts économiques partagés.

D'autre part la politique diplomatique menée par Brasilia porte ses fruits. La

1 Sélection or et vert, le nom de l'équipe de football nationale du Brésil.

2 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 274

3 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 274

musique est une arme diplomatique de *soft power* incroyable qui permet au pays de diffuser une image positive de sa culture à l'international y compris en France, sans que le message subversif des textes ne soit entendu. L'image exotique du Brésil ne semble donc pas écornée.

Les productions françaises de musique brésilienne illustrent bien cette surdité au message contestataire. Si la démarche de Claude Nougaro ne peut être accusée de manquer de sincérité il faut bien avouer que sa version de *O que sera* de Chico Buarque ne restitue pas réellement le message politique initial. Cette chanson est un réel hymne contre le régime en place au Brésil et une lamentation de ce Brésil gris qui, avec l'arrivée des uniformes militaires a perdu sa magnificence. Nougaro préfère abandonner le sens premier pour raconter les serments d'un homme éperdument amoureux qui essaye de persuader sa belle de lui donner une seconde chance¹. Pour excuser le chanteur toulousain, il faut souligner que la chanson de protestation brésilienne ne reprend pas une esthétique de la violence mais reste dans une sensibilité, qui en ne saisissant pas les paroles peut créer une m saventure².

*« Mais qui dira, qui dira
Qu'aucune mise en garde n'évitera jamais
Parce que tous les rires vont provoquer
Parce que toutes les cloches vont carillonner
Parce que tous les hymnes vont consacrer
Et même le Père  ternel qui n'a jamais été là
A voir cet enfer, va bénir
Celui qui n'a pas de morale et n'en n'aura jamais
Celui qui n'a pas de vergogne et n'en n'aura jamais
Celui qui n'a pas de bon sens³ »*

3. L'âge d'or de la MPB

Cette période politiquement sombre est à l'inverse un moment faste de la production musicale brésilienne. Dans la veine de ces chansons engagées se crée la Musique Populaire

1 DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.133

2 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

3 Traduction de *O que sera* de Chico Buarque

Brésilienne (avec majuscules). Plus qu'une classification ou qu'un label, la MPB devient un réel modèle musical qui s'impose comme la principale institution des musiques populaires brésiliennes (en minuscules). De ses origines à ses succès, la MPB est avant tout une forme d'expression de l'identité brésilienne.

a. La création de la MPB

Aujourd'hui encore considérée comme l'étendard unificateur des musiques populaires brésiliennes dans leur ensemble, la MPB a pourtant à l'origine une définition plus limitée. Cet acronyme avec des majuscules est né entre 1964 et 1965 mais popularisé en 1966 sous la plume du journaliste pauliste Walnice Galvão¹. A l'origine ce sigle réunit une diversité de styles musicaux qui partagent la volonté de moderniser la musique brésilienne. Ils souhaitent reprendre des éléments de la culture populaire en y ajoutant une rigueur et une sophistication héritée de la bossanova. La MPB se revendique ouvertement du peuple, notamment en utilisant un portugais simple, intelligible de tous, tout en ayant une exigence musicale élitaire pour reprendre le terme de Lucien Marest. De plus ils se placent dans la continuité de la *cansão de protesto* en reprenant l'impératif national et populaire et en mobilisant contre la dictature. Ils rompent alors sciemment avec la vision hédoniste de la bossanova née quelques années plus tôt tout en gardant l'exigence formelle propre au style.

Des tensions émergent entre les représentants de cette MPB, les défenseurs de l'authenticité musicale brésilienne, dans la digne lignée de la *musica de raiz* et ceux qui veulent révolutionner l'esthétique de la musique brésilienne, représentés par le mouvement *tropicalia*². Cependant, le durcissement de la dictature après 1968 rassemble les artistes et efface les clivages existants. C'est d'ailleurs l'une des définitions qui peut être attribuée à la MPB. En effet, celle-ci, au delà d'être un genre, est réellement un étendard qui réunit une pluralité de styles différents. Elle devient alors un label de qualité qui transcende les clivages de populaire et savant et de moderne et traditionnel³.

Au début des années 1970, l'idéologie contestataire ne suffit plus pour définir la MPB qui devient une réelle institution culturelle à part entière. Devenue éclectique sous

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Nuevos Nuevos*, 2015

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.29

3 *Idem*, p.9

l'influence des tropicalistes, celle-ci devient un vrai gage de qualité pour la consommation de musique brésilienne à l'intérieur mais également à l'extérieur des frontières. Cette labellisation mène alors à un réel succès de la MPB qui connaît ses heures de gloire durant les années 1970.

b. Une période fertile couronnée de succès

En effet, la scène brésilienne connaît un âge d'or autour de la MPB au cours des années 1970. Cela peut paraître paradoxal en raison de la censure alors en place particulièrement entre les années 1968 et 1975 surnommées les *años de chumbos*. Ces années de plomb correspondent en effet à un muselage de la chanson brésilienne. Cependant cette censure agit au cas par cas et non de manière globale. D'autre part les artistes font preuve de malice et évitent intelligemment la censure en utilisant des sens cachés pour exprimer leur critique du pouvoir.

Les années 1970 marquent donc un tournant pour la MPB qui gagne ses lettres de noblesse¹. Ce dynamisme de la scène brésilienne qui voit le nombre d'artistes se multiplier est amplifié par les évolutions techniques qui facilitent la production et la diffusion de la musique. Le marché du disque est en forte croissance. En 1972 les ventes augmentent de 34%² alors qu'entre 1966 et 1976 l'industrie phonographique progresse de 444%³. Les labels et en particulier les *majors*, autour de Phillips Brasil, produisent de plus en plus de MPB délaissant la bossanova. Les maisons de production comprennent l'intérêt économique qu'ils ont à fournir un catalogue de MPB, qui devient une valeur sûre du marché de la musique nationale et internationale. Les avocats des maisons de disque se font également les défenseurs des artistes en matière de censure. Afin d'empêcher une interdiction frappant l'un de leurs artistes les producteurs essaient par tous les moyens d'autoriser les sorties, en raison des intérêts économiques importants que ces ventes représentent.

Ces succès nationaux s'exportent également très bien à l'étranger. La nouvelle scène

1 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.47

2 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

3 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 221

brésilienne trouve notamment en France un très bon écho. C'est le cas de Jorge Ben qui en 1970 est encensé par *Rock&Folk* qui voit en lui « le bohème, le grand enfant, le poète¹ ». Il se révèle à l'occasion du Midem qui devient une réelle vitrine de la MPB. La même année le groupe Os Mutantes, après être passé au salon de Cannes, entame une série de concerts à l'Olympia². La MPB, malgré une période politique sombre, rayonne sur la scène nationale et internationale élargissant le public de musique brésilienne et témoignant d'une brésilianité différente des styles précédents.

c. La chanson brésilienne comme expression de l'identité brésilienne

La MPB initie donc un renouvellement esthétique mais également politique dans sa démarche et dans le message qu'elle diffuse. Elle se détache volontairement de l'univers hédoniste de la bossanova ou carnavalesque des premières samba. Néanmoins il est difficile de caractériser de manière uniforme ce mouvement tant celui-ci réunit un éclectisme très large.

Si le mouvement s'est structuré autour d'une volonté de diffuser un message politique la MPB ne peut être réduite à cela tant d'autres thématiques sont développées par les différents artistes. Les années 1970 sont ainsi marquées par un attrait pour le mysticisme et pour les religions africaines. Cette tendance s'illustre également dans d'autres expressions artistiques comme dans le *cinema novo* ou dans la littérature avec Paulo Coelho. Musicalement, cet intérêt s'exprime dans différents albums. *A tabua da esmeralda* de Jorge Ben paru en 1974 en est une illustration parfaite. Cet album, considéré par certains comme l'un des meilleurs de l'histoire musicale brésilienne, est empli de réflexions ésotériques comme son nom l'indique. En effet, le nom (*La table d'émeraude*) fait référence au célèbre texte à la base de nombreuses croyances occultes. La pochette de son album évoque également cet ésotérisme.

1 L. Nicolas, « Les galas du MIDEM », *Rock&Folk*, mars 1970, p.45.

2 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 267



Illustration 5: Pochette album de Jorge Ben, *A tabua da Esmeralda* (1974)

D'autre part les années 1970 sont également une décennie de revendications sociales de la part de la communauté noire comme aux Etats-Unis. Jorge Ben, encore lui, se fait ainsi le porte voix de ces idées avec son album *Africa* (1976) dans lequel il rétablit l'héritage de la culture africaine dans la culture brésilienne. Cet album se place dans le contexte d'un mouvement plus global qui touche l'ensemble de la société.

Enfin la MPB se fait également le porte voix de l'identité brésilienne dans son allégresse, son refus de la fatalité, l'exaltation de ses richesses naturelles et son insouciance.

« *Moro num país tropical, abençoado por Deus*
 E bonito por natureza, mas que beleza
 Em fevereiro
 Tem carnaval

[...]

Sou um menino de mentalidade mediana
 Pois é, mas assim mesmo sou feliz da vida
 Pois eu não devo nada a ninguém
 Pois é, pois eu sou feliz
 Muito feliz comigo mesmo »

*« J'habite dans un pays tropical, béni par Dieu
Il est beau pour sa nature, et quele beauté !*

En février

Il y a le carnaval

[...]

Je suis un garçon moyennement intelligent

C'est vrai, mais c'est comme ça que je suis heureux

Je ne dois rien à personne

Alors, oui je suis heureux

Très heureux avec moi-même »¹

1 BEN Jorge, *Pais Tropical*, 1969

Chapitre II. Une pluralité d'acteurs dans la médiation d'une musique plurielle

« *Les sambassadeurs sont venus en dansant
Armés de tubas jusqu'aux dents* »¹

Serge Gainsbourg

Les musiques brésiliennes se caractérisent donc par leur diversité de style, de thématiques mais également d'esthétisme. Cette pluralité n'est pourtant pas accueillie en France avec cette complexité. Bien que ces différents styles à différentes époques soient porteurs d'imaginaires différents, ils ne réussissent pas à sortir l'image de la brésilianité d'un certain exotisme. Pourtant dans cette importation différents acteurs entrent en jeu. Il s'agira dans ce chapitre de voir comment les musiques populaires brésiliennes qui connaissent une mutation sont accueillies dans le cadre français. Il s'agira également d'identifier les acteurs qui participent à ce transfert culturel.

A. Un environnement culturel brésilien en mutation

Après un âge d'or de la MPB dans les années 1970, celle-ci connaît une importante évolution au cours des années 1980 et 1990. Une période en demi-teinte pour cette institution². Dans un nouveau contexte politique et international celle-ci doit alors s'adapter. Le contexte d'un marché du disque en difficulté et la massification des échanges culturels internationaux poussent la production musicale brésilienne et sa diffusion à se transformer pour préserver sa spécificité et son authenticité.

1. La crise de la MPB

L'institution musicale brésilienne que représente la MPB connaît une crise à la suite de son fort succès des années 1970. Celle-ci est tout d'abord confrontée à une question identitaire ce qui amène à une remise en question de ce modèle musical national également concurrencé par l'émergence de nouveaux styles.

1 GAINSBOURG Serge, *Les sambassadeurs*, 1964

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.53

a. La MPB face à une crise identitaire

La MPB subit, à la fin des années 1970, une crise identitaire qui se concrétise par une baisse de popularité auprès du public jeune brésilien et une baisse généralisée des ventes. La fin de la censure avec l'abolition de l'AI-5 en 1979 et le retour à la démocratie bouleversent le modèle musical brésilien. En effet, initialement basée sur un message politique contestataire, la fin de la dictature modifie l'identité de base de la MPB qui a du mal à se réinventer¹.

Elle perd ainsi son rôle de contestation politique pourtant initialement consubstantielle. En effet, si les chanteurs classiques de la MPB (Chico Buarque, Milton Nascimento, Fafa de Belem ...) participent activement au mouvement de destitution de la dictature *Direitas Ja !*, ces derniers ne se renouvellent pas dans les luttes sociales des années 1980 ou 1990. On assiste alors à une distanciation avec les mouvements sociaux. L'esthétisme musical du style s'éloigne de celui des barricades. Si *Caminhando* de Geraldo Vandré reste entonnée pendant les manifestations, d'autres courants musicaux contestataires font office de référence pour ces mouvements.

D'autre part, la MPB qui affirmait à son début sa volonté de faire une musique de qualité à destination des classes populaires, s'éloigne de cet objectif. Celle-ci est de plus en plus identifiée comme un produit culturel pour les classes moyennes intellectuelles. Cet éloignement des classes populaires questionne l'identité même de ce style musical. Comme le souligne Anaïs Fléchet et Marcos Napolitano, la MPB subit une remise en question identitaire en raison d'un message politique qui évolue (initialement contestataire, ce message se perd), d'une appropriation du mouvement par des enjeux économiques (devenant un produit phare des labels) et du projet culturel ambitieux qui ne correspond plus à une réalité (exprimer le Brésil moderne au-delà des frontières sociales et régionales)².

Face à cette crise identitaire, la MPB se voit alors remise en question par le monde culturel brésilien mais également par le public.

1 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.53

2 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

b. Un modèle musical national remis en cause

Les modifications du cadre de production de la MPB entraînent une remise en question de cette institution musicale nationale originellement censée structurer le paysage musical brésilien dans sa globalité. Au lieu de représenter une scène brésilienne de qualité et diversifiée, la MPB tend à devenir un produit culturel aseptisé. Victime de son succès les productions se lissent et s'éloignent de son public populaire. Elle connaît le même processus qu'aux États-Unis où la pop-rock devient de plus en plus un produit commercial encadré qui perd de son intérêt artistique. L'institution brésilienne a alors recours à des formules à succès, ce qui attire les critiques des intellectuels¹. C'est alors l'époque des « cantores da radio » (chanteurs de radio). Les productions se formatent afin d'être programmées dans les radios qui ont un pouvoir de diffusion très important. Cela se ressent musicalement notamment avec la perte d'importance des percussions au profit du clavier².

La MPB devient alors de plus en plus consensuelle. Plusieurs mouvements se construisent alors contre ce phénomène. Il se développe ainsi un mouvement indépendant des majors comme par exemple le mouvement *Vanguarda Paulista*. Cette avant-garde de São Paulo se construit en réaction à ce formatage de la MPB et propose une musique indépendante et alternative. Ses membres souhaitent également aller à l'encontre de ce modèle de « bon goût » imposé par la MPB³. Un poids trop lourd à porter et qui empêche la création artistique novatrice. Si ce mouvement ne connaît pas un succès commercial, il marque l'un des fondements du mouvement indépendant de la musique brésilienne.

D'autre part l'aspect national de l'institution phare du paysage musical brésilien est également remis en cause. Il y a en effet une perte d'identification de la jeunesse à un modèle national. Les références culturelles s'internationalisent et la jeunesse des années 1980 et 1990 ne se définissent plus dans un cadre uniquement brésilien. La chute de la dictature explique peut-être cette perte d'identification. En effet, la jeunesse associe nationalisme avec les mouvements de droite et la dictature. Ils ne souhaitent plus défendre un modèle national mais s'ouvrir sur le monde en proposant de nouveaux styles musicaux.

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.55

3 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

Si la MPB s'est instituée en intégrant une diversité d'influences dans un modèle national, celle-ci devient sclérosante et empêche la diversification de la scène brésilienne. Contre cette hégémonie, de nouveaux styles musicaux émergent issus d'influences internationales ou régionales.

c. L'émergence de nouveaux styles

En effet, cette crise de la MPB et sa remise en question permettent une ouverture pour de nouveaux styles. Deux influences sont clairement identifiables : les cultures régionales et internationales en particulier celle des États-Unis.

Le Brésil est un État fédéral qui compte en son sein une pluralité d'identités locales et régionales avec des cultures profondément ancrées et diversifiées. Musicalement ces différences sont bien marquées également. Les musiques afro-descendantes sont par exemple plus présentes dans le *nordeste* du pays que dans le sud. Le *maracatu** en est un exemple. Pratiqué depuis des siècles dans la culture afro-brésilienne, il est profondément ancré dans l'état du Pernambouc. Il est par la suite repris dans le mouvement *manguebit** porté par le groupe Chico Science & Nação Zumbi. Ces derniers revendiquent donc leur identité locale en intégrant le maracatu comme base de leur musique et se distinguent ainsi de la MPB.

D'autres mouvements régionaux proposent également une alternative au modèle national. C'est le cas de l'*Axé music** qui se développe dans l'Etat de Bahia dans les années 1980 autour de la fameuse batucada* de Salvador de Bahia, Olodum. Basé sur des rythmes africains l'*Axé music* est réellement un condensé de culture afro-brésilienne. Loin de se revendiquer de la MPB, et des influences de celle-ci (Bossanova, Samba ...), ces musiques présentent une alternative brésilienne au modèle national en mettant en avant leur identité régionale.

L'influence extérieure modifie également le paysage musical brésilien. En effet, au cours des années 1980 et 1990 différents styles issus des Etats-Unis s'introduisent au Brésil jusqu'à créer une scène nationale de ces musiques internationales. C'est le cas du Rock. En effet dans la décennie 1980 la scène *rock nacional* se développe et devient très populaire auprès des jeunes. Celle-ci illustre une critique de la société brésilienne et rejette tout nationalisme, en témoigne les paroles du groupe Titãs :

« *Não sou brasileiro*

Não sou estrangeiro »

« Je ne suis pas brésilien

Je ne suis pas étranger »

Titãs, Lugar Nenhum,

Les courants punk rock et métal se développent également, particulièrement dans le sud du pays en zone urbaine. Le groupe de renommée internationale Sepultura en est la tête de proue. Ils reprennent des thématiques propres au mouvement anglo-saxon, loin des préoccupations autrefois présentes dans la musique brésilienne. Ce développement des musiques urbaines étrangères trouvent une autre illustration avec l'arrivée du Hip-Hop. São Paulo devient alors la principale scène du pays. Les représentants de ce mouvement, comme Racionais Mcs évoquent le mal être urbain dans la capitale économique du pays, un thème également étranger à ceux évoqués précédemment dans les musiques populaires brésiliennes.

Après un âge d'or de la MPB dans les années 1970, celle-ci est remise en question et contestée par de nouveaux styles musicaux illustrant des préoccupations nouvelles de la société brésilienne autrefois absentes des paroles de la musique brésilienne. Cette dernière est donc renouvelée et évoque un nouvel imaginaire.

2. Les musiques populaires brésiliennes dans le marché international

Au-delà des évolutions formelles et de fond que connaît la musique brésilienne depuis les années 1980, c'est la question de leur moyen de production et de distribution de ces produits culturels qu'il s'agit d'interroger. Les enjeux autour de sa commercialisation permettent également de comprendre l'image véhiculée par ces produits culturels. Il s'agira donc de voir l'importance de l'exportation dans le modèle économique de la musique brésilienne ainsi que les canaux de diffusion par lesquelles elle est écoulée.

a. L'exportation, porte de sortie privilégiée de la musique brésilienne

Depuis le début du siècle, la musique brésilienne a une tradition d'exportation à travers le monde. Le Brésil est, après Cuba, le plus gros exportateur de musiques latines à

travers le monde. Dans les années 1960, le commerce s'intensifie grâce au développement des moyens de communication et des industries culturelles. L'arrivée des labels internationaux sur le territoire brésilien dans les mêmes années accélèrent ce mouvement. Si à l'origine les majors arrivent au Brésil pour écouler leurs stocks de musiques étrangères, celles-ci vont également participer au développement des musiques brésiliennes à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales. Cela renforce la consommation de musique nationale dans le pays. Le marché évolue : en 1959, sur 10 titres achetés, 7 étaient étrangers ; en 1969, la proportion est exactement inversée¹. Les années 1960 correspondent également à une période d'exportation intense de la bossanova vers les États-Unis et en particulier vers New-York. Quelques années plus tard, l'âge d'or de la MPB, appuyée par la politique culturelle de la dictature, est synonyme de succès pour l'exportation de musique brésilienne.

Cependant, la crise de la MPB marque un coup d'arrêt dans le développement du secteur musical brésilien. De plus la crise économique touchant le Brésil fragilise l'industrie musicale l'exportation devient alors nécessaire afin de stabiliser les ventes. Les chiffres de vente des industries culturelles brésiliennes baissent au niveau national. Le marché international devient alors une alternative et une opportunité d'écouler des albums et ainsi assurer la viabilité du système économique.

D'autre part, la musique représente pour l'économie brésilienne un produit commercial de premier ordre. Elle est un produit phare de l'exportation brésilienne. Cela se traduit par la vente de supports physiques ou numériques de créations artistiques mais également par la distribution d'instruments typiquement brésiliens ou du moins présentés comme tel. La *cuica*, le *berimbau*, les *congás*, le *tamborim*, la *viola* et autres sont autant d'opportunités de vente pour le Brésil qui exporte ici une part de sa spécificité musicale.

L'international représente donc un marché important pour la musique brésilienne. Les pouvoirs publics et l'industrie phonographique l'ont bien compris et donnent de l'importance à l'exportation. Il s'agit maintenant de voir l'étiquette avec laquelle cette musique est vendue ainsi que les réseaux par lesquels elle intègre le marché français.

b. Les canaux de diffusion des musiques brésiliennes

1 FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015

En France, la musique brésilienne a longtemps été vendue sous différentes étiquettes entretenant une confusion du public. Parfois appelée « musique latine », « samba boléro », « samba mambo » ces étiquettes ne correspondent pas réellement à des genres de productions brésiliennes, mais sont l'exemple de la totale confusion des genres sud-américains¹ dont font preuves les distributeurs, le plus souvent composés des *majors*. En opposition à cette diversité d'appellation, l'arrivée de la bossanova a permis de créer un cadre formel d'exportation de ces musiques. Tout était alors classifié comme de la bossanova.

La MPB vient également structurer l'exportation des musiques populaires brésiliennes à partir des années 1960 et en devient un produit phare. Revalorisée, elle n'est pas considérée comme une musique populaire au sens français du terme à savoir de basse qualité musicale. La complexité de la structure des musiques fait que la MPB brise les frontières entre musique savante et musique populaire. En témoigne les consommateurs de cette musique, qui ne sont pas uniquement les classes populaires, mais une large population très diversifiée.

Mais comment a-t-elle pu se diffuser aussi intensivement en France ? Comme le démontre Marcos Napolitano, « la MPB s'est exportée principalement dans les pays d'accueil des artistes exilés »². L'exil durant la dictature participe donc à l'exportation de cette musicalité. Les artistes ayant fui leur pays participent effectivement à cette exportation. Cependant c'est l'ensemble de la diaspora brésilienne qui consomme et relaie ces productions et qui permet sa diffusion dans l'ensemble du pays. L'Angleterre et la France sont alors privilégiées dans ce transfert culturel. En effet, Londres et Paris sont avec Rome, les villes européennes qui accueillent le plus de Brésiliens pendant les années de plomb de la dictature (1969 – 1974). Cette diaspora constitue un véritable réseau au niveau européen dans lequel se trouvent les grands artistes classiques de la MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, ...). Certains d'entre eux partageant leur vie encore entre l'Europe et le Brésil, leur présence contribue à la diffusion de musique brésilienne sur le territoire français.

Les *majors* jouent également un rôle important dans cette diffusion de musique brésilienne en Europe. Tout d'abord en utilisant leurs réseaux de diffusion, mais également

1 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 135

2 GAY Julie-Cerise, « Musique populaire brésilienne et industrie phonographique au Brésil : Courants artistiques ou produits culturels ? », Mémoire de Master 2, Lyon : Sciences Po Lyon, 2006, p. 45

par la production. Certains albums sont en effet produits en dehors du Brésil, pendant la dictature certes mais également encore aujourd'hui. C'est le cas de Bebel Gilberto produite en Angleterre ou de Seu Jorge produit en France¹. Les relations musicales entre le Brésil et l'extérieur ne sont donc pas unilatérales. Les artistes ainsi que les *majors* participent donc activement à ce transfert culturel.

Il s'agit maintenant de voir comment cette musique brésilienne et la perception de la brésilianité s'intègre-t-elle dans une culture de masse mondialisée.

3. Le développement d'une culture de masse dans les relations transatlantiques

Au cours de la seconde partie du XXe siècle, se diffuse une culture de masse globalisée dans un environnement communicationnel favorable. Celle-ci est propice à l'avènement de la culture américaine comme culture dominante dans les échanges culturels internationaux.

a. Un nouveau paradigme communicationnel international

Tout au long du XXe siècle les moyens de communication et media se sont développés jusqu'à créer un environnement communicationnel inédit de proximité à l'échelle internationale. Le développement de la presse, de la radio, de la télévision puis plus récemment de l'ordinateur et de l'ordinateur participent à la création de ce que McLuhan appelle le « Village global ». Selon lui, le développement médiatique fait que les hommes des différents pays appartiennent à un même village planétaire partageant les mêmes causes, et les mêmes références culturelles. Établie en 1967, cette théorie prend d'autant plus de sens à partir des années 1980 et encore plus aujourd'hui.

En effet les années 1980 entérinent ce développement d'une culture mondialisée. La chute du mur de Berlin en 1989, et la victoire du camp capitaliste célèbrent la victoire d'un modèle libéral pour le système mondial. Ces évolutions politiques ont évidemment des conséquences sur tous les autres secteurs et en particulier dans le domaine culturel.

1 GAY Julie-Cerise, « Musique populaire brésilienne et industrie phonographique au Brésil : Courants artistiques ou produits culturels ? », Mémoire de Master 2, Lyon : Sciences Po Lyon, 2006, p. 45

Les années 1980, correspondent également à la naissance du courant appelé « *world music* ». S'il est difficile de définir ce terme générique très large, il est possible de le résumer comme l'ensemble des musiques du monde reprenant un motif musical d'inspiration traditionnelle. Catherine Trautmann, ancienne ministre de la Culture dans le gouvernement de Lionel Jospin, explique la dimension internationale du succès grandissant de cette musique au cours des années 1990.

« Qu'elles soient ethniques, traditionnelles, folkloriques, primitives, world, ces musiques urbaines ou rurales, savantes ou populaires, religieuses ou profanes expriment sans aucun doute la part vivante et évolutive d'un patrimoine commun, un lien qui unit les peuples par-delà les frontières¹ ».

Cela témoigne du partage grandissant d'un imaginaire international commun et du développement d'une culture monde.

Dans ce processus, un acteur en particulier tire son épingle du jeu, c'est le cas des États-Unis

b. Une influence américaine grandissante dans une culture mondialisée

Dans ce nouveau système globalisé, la capitale culturelle change de continent. Si au début du siècle Paris pouvait faire office de la capitale de la culture mondiale tant au niveau des arts musicaux que picturaux, c'est New York qui s'affirme comme la nouvelle capitale culturelle mondiale dans la seconde partie du XXe siècle. Au-delà de ce centre, c'est toute la culture américaine qui se diffuse à travers le monde, y compris au Brésil.

De nombreux styles anglo-saxons trouvent donc échos dans la population brésilienne, particulièrement auprès de la jeunesse urbaine. Dans les années 1980, São Paulo devient alors la capitale de la scène brésilienne pop, rock et métal. Quelques années plus tard c'est le mouvement Hip Hop qui conquiert la capitale économique du pays. Des artistes comme MC Mano Brown ou Criolo sont les représentants d'un rap brésilien influencé par la culture américaine. L'anthropophagisme caractéristique de la culture brésilienne est encore à l'œuvre. Les MCs brésiliens adapte la musique née dans les ghettos new-yorkais à la sauce brésilienne². Les artistes brésiliens perpétuent la relation intime

1 MUSSAT Marie-Claire, SIMPORE Bintou, TRAUTMAN Catherine et al., *Les musiques du monde en question*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 15

2 RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p.59

avec le voisin nord-américain, déjà intense pendant la période de la bossanova. Plusieurs artistes sont alors produits aux États-Unis. C'est le cas de Djavan qui produit son album *Luz* avec le soutien de Stevie Wonder en 1982.

Si cette relation américano-brésilienne est source d'inspiration et créatrice de renouvellement de la MPB, elle est également à l'origine d'une perte d'authenticité de la production brésilienne. Pour illustrer ce propos il suffit de penser à la jazzification de certains titres de bossanova parus dans les années 1960. L'album *Get/Gilberto*, a ainsi valu à João Gilberto la critique d'avoir « trempé sa bossanova dans le ketchup pour faire plaisir aux producteurs américains¹ » selon les termes de Baden Powell.

L'influence des États-Unis sur la musique brésilienne est double. Elle est à la fois source d'inspiration pour les musiciens qui s'en inspirent librement pour en faire une production brésilienne. Mais le géant nord-américain a également une influence néfaste poussant les musiques brésiennes à un formatage pour une distribution sur le marché américain mais aussi international. En effet, les États-Unis et les majors américaines s'imposent comme le relais nécessaire des musiques brésiennes pour se diffuser sur le marché international. Ainsi de nombreuses bossanova passent par New York avant d'arriver en France, subissant ainsi le formatage des labels américains.

B. Le cadre d'accueil français de la brésilianité

Dans un nouvel ordre international de transferts culturels dans lequel New York occupe une place centrale, la France reste une terre d'accueil des musiques et de l'imaginaire brésiliens. Cette réception est facilitée tout d'abord par un tropisme de la chanson française pour l'intégration de musicalités étrangères. Ce transfert est amplifié par l'action de la diplomatie brésilienne ainsi que des media classiques qui participent conjointement à la construction de l'image exotique du Brésil.

1. La chanson française, « art de métèques »²

La chanson française est une véritable institution culturelle en France. Très ouverte aux influences extérieures elle est depuis son commencement en proie à de nombreux métissages. Néanmoins, si elle intègre l'altérité culturelle, cela ne signifie pas qu'elle le fasse

1 DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.23

2 Titre tiré de l'article suivant : GASTAUT Yvan, SPANU Michael, YAHY Naïma, « Introduction » dans Volume !

fidèlement. En effet, pour la musique brésilienne, il est pertinent de se demander si les artistes français ont réussi à restituer authentiquement la musique brésilienne.

a. La chanson française : une musique métissée

La chanson française est une institution culturelle importante en France. En 2012, la variété française représentait 36 % des ventes totales de CD dans le pays¹. Mais il convient de se demander ce qu'est réellement la chanson française. S'il est difficile de définir ce qu'elle est, plusieurs caractéristiques la caractérisent comme l'importance de l'héritage de la poésie nationale. Si elle est définie comme « française » cela ne l'empêche pas d'être le fruit de métissage. En effet, comme le souligne Yves Borowice, professeur d'histoire et spécialiste de la musique, la chanson française est un « art de métèques² ». En effet, l'interculturalité est un élément profondément ancré dans sa généalogie. De Yves Montand à Serge Gainsbourg en passant par Jacques Brel ou Dalida, la chanson française a toujours été influencé par les différentes migrations qui ont touché le pays.

Si peu d'artistes de la diaspora brésilienne se sont insérés dans le sillon de la chanson française, cette ouverture sur le monde est un contexte favorable à l'accueil des musiques populaires brésiennes. En effet, les ondes tropicales venues du Brésil ont métissé et continuent encore aujourd'hui d'influencer la chanson française. Après la mode de la samba et de la bossanova, plusieurs titres de MPB sont également repris et intégrés dans le répertoire de la chanson française. Ce métissage est d'autant plus encouragé par les nouvelles tendances musicales. En effet, comme le soulignent Arom et Martin, la « sono mondiale » ou autrement dit la tendance de la *world music*, favorise le métissage. Le mélange de cultures est très présent dans la catégorie « Musiques du monde » ce qui participe à la diffusion du métissage à l'ensemble des autres genres musicaux. Le récent succès d'Ibrahim Maalouf illustre cette tendance. Le franco-libanais mélange au fil de ses albums influences jazz, musiques arabes, rock et références hip-hop.

Ce métissage se retrouve également dans la chanson française, qui s'est largement inspirée de la musique brésilienne, avec plus ou moins de succès dans la restitution des imaginaires véhiculés par la musique sud-américaine.

1 Syndicat National de l'Édition Phonographique (SNEP), (2013), *L'économie de la production musicale : Édition 2013*

2 GASTAUT Yvan, SPANU Michael, YAHY Naïma, « Introduction » dans Volume ! [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015

b. La chanson brésilienne de France, une incompréhension ?

La chanson française représente donc un poids conséquent de l'économie musicale en France. Mais elle est également fondamentale d'un point de vue social. En effet comme le souligne l'historien Claude Duneton, « la variété est un véritable objet d'histoire tant elle nourrit notre imaginaire en fournissant une série de représentations sociales standardisées »¹. La chanson française diffuse ainsi une image participant à la construction des représentations. Elle cristallise les enjeux identitaires et des imaginaires liés à celle-ci. Autrement dit, la représentation que les Français se font du Brésil est en partie véhiculé par l'imaginaire diffusé par la variété française. Or le pays sud-américain et sa musique de par son esthétique comme par ses paroles, a une forte puissance évocatrice.

Cependant, comme vu précédemment, l'image du Brésil et sa culture ont souvent été réduites à une représentation exotique. Le rôle des artistes et des producteurs dans cette construction est à souligner, et on peut se demander si ces derniers ont réellement saisi la diversité de l'identité culturelle brésilienne. Il est possible de diviser la communauté artistique de la chanson française en deux groupes distincts. Ceux qui ont participé à la persistance de ces clichés et ceux qui ont souhaité véhiculer une image authentique du Brésil.

La mode brésilienne dans la chanson française a en effet participé à la permanence de clichés sur le Brésil. Réduits aux rythmes festifs et carnavalesques, la culture du pays sud-américain n'est alors perçu que par le prisme de la joie, de l'insouciance et de la séduction. Il ne s'agit pas ici de dire que la culture brésilienne n'a pas ces caractéristiques là mais que celle-ci est souvent restreinte à ces traits là. Carlos avec son tube *La Bamboula*, en est l'illustration parfaite. Ce dernier reprend un classique de la chanson brésilienne (*Festa para um rei negro* de Zuzuca – 1971) et en fait un tube reprenant tous les lieux communs attribués au Brésil avec une confusion entre les cultures latines. Carlos apparaît alors déguisé en Zapata (révolutionnaire mexicain) et chante l'insouciance et la séduction². Sur la pochette de son single il se met en scène une fleur à la bouche et un collier de coquillage autour du cou. Une pure évocation du voyage avec cette reprise de musique brésilienne.

1 GASTAUT Yvan, SPANU Michael, YAHY Naïma, « Introduction » dans Volume ! [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015
2 DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.137

*« Je fais rigoler les filles en les embrassant partout
Je suis comme une pastille, je vous guérirai de tout
Si vous avez des problèmes, je leur soufflerai dessus
Je vous aime, ridéra turlututu chapeau pointu »¹*

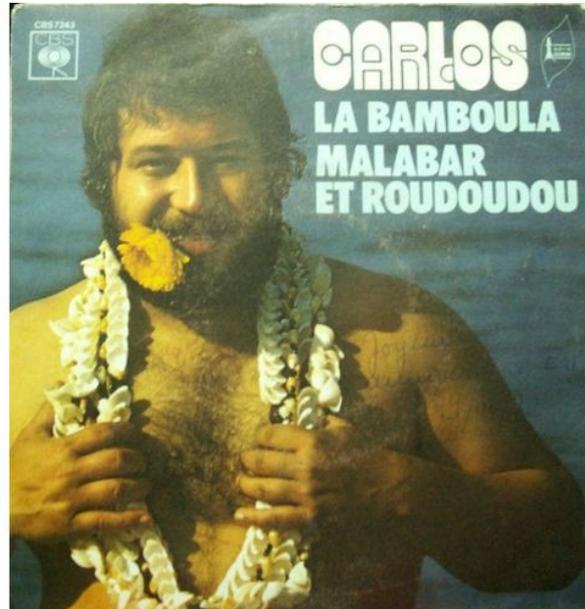


Illustration 6: Pochette single de Carlos, La Bamboula (1971)

La chanson devient un tube qui éclipse totalement la chanson originale. Les rythmes brésiliens sont alors une nouvelle fois associés à l'hédonisme et la fête. Cependant cette stigmatisation de la culture brésilienne n'est pas le propre de l'ensemble de la chanson française. Certains importateurs de musiques brésiliennes sont en effet les défenseurs d'une authenticité. Nous aurons l'occasion de revenir dessus ultérieurement.

2. La politique extérieure brésilienne ou la vente d'une certaine image du Brésil

Si le secteur musical français participe à la diffusion d'une image exotique du Brésil, la responsabilité ne peut pas être mise uniquement sur celui-ci. En effet, l'image du Brésil est également façonnée par l'action diplomatique du pays. Celle-ci est ainsi

¹ CARLOS, *La Bamboula*, (1971)

productrice d'un imaginaire polymorphe qui varie en fonction des intérêts nationaux. Il s'agit ici d'analyser l'action diplomatique du géant d'Amérique du Sud dans la confection de son image. Il est alors intéressant d'analyser l'action des pouvoirs publics dans l'exportation des produits culturels, avant de voir à quel point ceux-ci sont une réelle arme de *soft power*, et de conclure en se penchant sur l'année du Brésil en France en 2005.

a. L'exportation des produits culturels, une des priorités des politiques publiques

Les pouvoirs publics brésiliens agissent depuis longtemps pour l'exportation des produits culturels nationaux et en particulier pour la musique qui est l'un des plus typique du pays. Durant la dictature cette politique culturelle s'est intensifiée afin de doper l'activité économique du pays et d'exhiber une image convenable à la face du monde. En France, ce soutien auprès des artistes est particulièrement perceptible. En 1969, le midem est créé à Cannes. Conscient de l'enjeu économique que représente ce salon international, le Brésil finance de nombreux musiciens brésiliens pour qu'ils puissent s'y produire¹. Cette importance donnée au commerce de la culture par l'État brésilien est encore aujourd'hui bien présente. Le président de l'*Associação Brasileira da Musica Independente*² (ABMI), Carlos de Andrade, en est parfaitement conscient et l'exprime de manière limpide : « Aujourd'hui l'ordre est d'exporter et la musique du Brésil est notre produit d'exportation »³. La MPB est donc considérée comme un produit comme un autre à exporter vers d'autres marchés.

Afin de faciliter l'intégration des musiques brésiliennes dans le commerce international le ministère de la Culture a lancé un programme d'aide à l'exportation le *Projeto Setorial Integrado Musica do Brasil*⁴ (PSIMB). Ce projet né en 2005 avec d'autres associations de soutien à la production indépendante vise à mettre en place un ensemble de mesures et d'aides afin de permettre la représentation de la diversité musicale du Brésil à l'étranger. En effet, l'exportation d'artistes n'étant pas signés sur l'une des quatre *majors* est bien plus complexe. Cela explique également la difficulté pour certains genres musicaux

1 FLÉCHET Anaïs, « Si tu vas à Rio ... » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 275

2 Association Brésilienne de la Musique Indépendante

3 GAY Julie-Cerise, « Musique populaire brésilienne et industrie phonographique au Brésil : Courants artistiques ou produits culturels ? », Mémoire de Master 2, Lyon : Sciences Po Lyon, 2006, p. 45

4 Projet Sectoriel Intégré Musique du Brésil

d'être représentés à l'étranger. Ce projet vise donc à aider la représentation de ces genres inconnus à l'étranger. Différentes actions sont menées dans le cadre de ce programme : financement de tournées à l'international, création de réseaux de diffusion, participation du Brésil aux salons professionnels internationaux (midem à Cannes ou anciennement au Popkomm¹ à Berlin) ou encore promotion des artistes brésiliens auprès des journalistes étrangers.

Si le Brésil porte un intérêt si important au soutien de l'exportation des musiques brésiliennes c'est bien évidemment que celle-ci représente un intérêt économique important mais également que la culture brésilienne a une grande capacité d'attraction et qu'elle est une véritable arme de *soft power*.

b. La culture brésilienne : arme de *soft power*

Théorisé par Joseph Nye, le *soft power* s'oppose au *hard power* qui est la capacité pour un Etat de contraindre de manière coercitive un acteur à agir. Le pouvoir doux, se définit plus comme le pouvoir d'attraction propre à un État ou à une culture. Partant, de cette théorie là il est indéniable que le Brésil possède un important *soft power*. Le terme de « culture » peut ici être défini de manière large comme le mode de vie brésilien mais également de manière restrictive comme les productions culturelles du pays.

Ainsi en prenant une définition large, il convient de comprendre que d'un point de vue français le Brésil et sa culture représentent une altérité radicale, telle que définie précédemment. La manière de vivre brésilienne se différencie en effet beaucoup de celle française. Le pays sud-américain se caractérise par ce que certains sociologues analysent comme *o jeito brasileiro*. La traduction littérale de cette expression ne permet pas réellement de saisir le terme (la manière brésilienne) mais il peut être défini comme la persistance d'humanité dans les relations institutionnelles et à l'autorité. C'est à dire que les règles sont plus flexibles. Souvent résumé à ce rapport aux institutions, qui n'est pour autant pas à confondre avec la corruption, ce *jeito brasileiro* peut être décliné pour l'ensemble des relations humaines qui régissent la société. C'est ainsi que le poète Sergio Buarque de Holanda développe dans son ouvrage *Raizes do Brasil*, l'image de l'homme

1 Le Popkomm était un salon international de professionnels de la musique à Berlin. Créé en 2003, le salon a dû s'arrêter en 2011 en raison de la crise qui touche le milieu musical.

cordial pour résumer une caractéristique de la manière d'être brésilienne. Selon l'auteur les Brésiliens auraient une propension à agir en fonction des émotions et non de la raison avec une indifférence de la sphère privée et publique. Ainsi la société brésilienne a développé un penchant pour l'informalité. Cela participe au fait que les règles sociales au Brésil sont bien moins rigides que dans les sociétés européennes. En cela le modèle de société proposé par le Brésil peut paraître très attirant pour les occidentaux, car plus libertaire¹.

Le Brésil conscient de l'image que sa culture véhicule vend également cet hédonisme et cet idéal de vie comme un argument touristique. Les clips de communication mettent ainsi en avant bien évidemment les beautés naturelles, le modernisme du pays, le sens de la fête mais aussi cette spécificité des rapports humains. La campagne promotionnelle financée par l'EMBRATUR² de 2012 s'intitule d'ailleurs « *O mundo se encontra no Brasil ! Venha celebrar a vida* »³ (Le monde se trouve au Brésil ! Venez célébrer la vie) en est un parfait exemple en mettant en scène l'ensemble des arguments de vente du pays (nature luxuriante, plages magnifiques, carnaval, architecture coloniale ...).

Ce *jeito brasileiro* est également véhiculé par la musique brésilienne, spécialement dans la samba. Cependant, cette mise en avant de ce mode de vie brésilien fait par le gouvernement vise principalement des intérêts économiques. Au-delà du tourisme c'est également les investisseurs que le géant sud-américain souhaite attirer avec sa spécificité culturelle. L'année du Brésil en France en 2005 en est une illustration parfaite.

c. 2005 : Année du Brésil en France, la présentation d'un Brésil multiple

Co-organisée par le ministère des affaires étrangères et l'Itamaraty⁴, cette année du Brésil en France a connu sa réciproque quatre ans plus tard au Brésil. Cette initiative relève donc d'un partenariat entre les deux pays et d'un échange⁵. Si l'objectif affiché de cet événement est de permettre aux Français de « découvrir et de mieux connaître au travers de multiples manifestations sur tout le territoire, la vitalité et la diversité d'une culture

1 Pour de plus amples informations sur cette théorie vous référer à l'ouvrage de Sergio Buarque.

2 Empresa Brasileira de Turismo – Entreprise brésilienne de tourisme créée en 1966 sous la dictature, cette institution a pour objectif de valoriser le Brésil au-delà de ses frontières.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=4fe66Z3mptI>

4 Ministère des affaires étrangères brésilien

5 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 317

brésilienne toujours en mouvement »¹, les présidents des deux pays affirment également la volonté d'impliquer l'ensemble des acteurs « de l'entreprise, de la science et des technologies, du commerce ou du tourisme »². Il y a donc un enjeu économique et commercial qui n'est pas caché. Néanmoins, l'intérêt culturel est également de taille. En effet les autorités françaises, par la voie du commissaire général, reconnaissent volontiers les lacunes françaises dans la connaissance du Brésil. Il affirme même que « les Français connaissent très mal la réalité de la grande culture brésilienne, à la différence de nos amis brésiliens qui ont souvent un grand savoir sur les œuvres des artistes français »³. L'objectif est donc également de montrer la diversité de la culture brésilienne. Le nom de l'événement témoigne effectivement de cette volonté puisqu'il s'appelle *Brésil Brésils*. L'accent a ainsi été mis sur la présentation de la multiplicité de l'identité culturelle brésilienne. De nombreuses animations ont eu lieu, diverses expositions de photos, d'art contemporain ou classiques également ainsi que des représentations de danses, projections de films, colloques à Paris et dans l'ensemble de la France.

De nombreux concerts ont également eu lieu, et ils ont été l'occasion pour de nombreux styles méconnus en France de toucher un nouveau public (*choro*, rap, musiques *gauchas* ou encore *manguebit* peu reconnu outre-Atlantique) et pour certains artistes comme Seu Jorge de profiter de cette formidable vitrine. En tout, ce sont plus de 270 concerts qui ont lieu devant près de 450 000 spectateurs⁴. Ce sont également 750 voyages d'artistes financés par le gouvernement brésilien.

Cela témoigne bien de la volonté du Brésil de présenter une image plus fidèle du Brésil et montrer la multiplicité de son identité culturelle. Mettant à la fois en avant son côté folklorique et moderne, le géant sud-américain a réussi à soigner son image pour attirer tourisme et investissements économiques. Cette année du Brésil en France est ainsi un parfait exemple de l'action diplomatique brésilienne en matière culturelle.

3. Les media classiques, relais d'un Brésil carnavalesque

Néanmoins, malgré cette volonté de sortir d'une image formatée du Brésil, celle-ci perdure encore aujourd'hui. L'un des puissants moteurs de cette représentation sont bien évidemment les media. Ils participent pleinement à la construction d'un Brésil

1 *Brésil, Brésils, rapport final de l'année du Brésil en France* p. 3

2 *Idem*, p. 3

3 *Idem*, p. 8

4 *Brésil, Brésils, rapport final de l'année du Brésil en France* p. 52

carnavalesque. Que ça soit la presse, la télévision, le cinéma ou encore la radio, ceux-ci véhiculent une image sélective du Brésil qui se résume bien souvent à la promotion d'un Brésil exotique.

a. La promotion d'un Brésil tropical

Le portrait du Brésil dépeint par les media est très intéressant à analyser tant celui-ci est bien souvent caricatural. Il reprend les représentations présentes dans l'imaginaire collectif en les diffusant et par conséquent en les renforçant. Pour se rendre compte de cela il suffit d'examiner les unes des magazines faisant un dossier spécial sur le Brésil. En 2005, plus de 15 000 articles de presse et plus d'une dizaine de dossiers spéciaux ont été réalisés à l'occasion de l'année « Brésil, Brésils »¹. Le pays sud-américain jouit donc de bons échos dans la presse française qui aime à parler de ce pays tropical. C'est d'ailleurs cet aspect qui ressort souvent des unes réalisées pour traiter le pays. En effet, il est intéressant de s'attarder sur les visuels associés au traitement médiatique du Brésil tant ceux-ci sont fondamentaux dans la création et la représentation des imaginaires collectifs. Ainsi, c'est fréquemment les mêmes images qui ressortent de la femme sensuelle latine ou de la vénus noire de Salvador², du football sur la plage de Copacabana à Rio, de l'indien en Amazonie ou encore plus récemment du pays en marche vers le développement, avec la représentation de Brasilia comme symbole de ce modernisme. La rhétorique de l'aventure est elle encore présente, avec l'utilisation du terme *eldorado* pour qualifier le Brésil. Cette continuité dans l'utilisation de clichés sans cesse réutilisés peut s'expliquer par le caractère éminemment évocateur de certaines images qui permettent directement de les associer au Brésil. S'il ne s'agit pas de blâmer les choix des différents magazines, il convient de noter que ce sont souvent les mêmes représentations qui sont utilisées, à l'image de ces deux-ci.

1 *Brésil, Brésils, rapport final de l'année du Brésil en France* p. 93

2 Pour aller plus loin sur la sexualisation de la femme noire au Brésil, lire l'ouvrage de Roger Bastide, *Le prochain et le lointain*



Illustration 8: Couverture du magazine So Foot de mai 2014



Illustration 7: Couverture du magazine Télérama du 3 mai 2014

Mais cette simplification de l'image du Brésil n'est pas le propre de la presse. Elle se retrouve dans l'ensemble des autres media. Ainsi la publicité joue sur ces mêmes ressorts. La publicité de Renault en 2014 pour la *twingo* pépète, à l'occasion de la coupe du monde au Brésil l'illustre parfaitement avec une réunion de nombreux clichés portant sur le Brésil (perroquet, rythmes de batucada, bloco de samba de carnaval, ...)¹. Ces mêmes représentations sont également présentes dans la culture populaire à travers le cinéma. Le film *Dépression et des potes* de Arnaud Lemort sorti en 2011, met ainsi en scène une brésilienne nommée Talia qui est danseuse de samba dans la cabaret brésilien des Champs Élysée *Pau Brasil*.

Malgré la volonté affichée du Brésil de faire évoluer son image à l'étranger, celle-ci ne semble pas évoluer beaucoup dans les media français.

b. Image sélective d'un Brésil multiforme

Au-delà d'une présentation stigmatisée du Brésil, c'est aussi la sélection d'éléments représentants la brésilianité à l'étranger que les media opèrent. Ainsi de nombreux éléments propres à la culture brésilienne ne se retrouvent absolument pas véhiculés à l'étranger. Ces derniers étant occultés par l'omniprésence du Brésil tropical séducteur. S'il est difficile de

1 Publicité Clio pépète – Renault : <https://www.youtube.com/watch?v=aaJZcMG27GY>

répertorier l'ensemble des éléments culturels absents de l'image du Brésil à l'étranger il est néanmoins possible d'en identifier quelques uns.

Tout d'abord il faut être conscient que toutes les productions culturelles brésiliennes ne sont pas exportables, soit parce qu'elles ne correspondent pas au marché européen soit parce que même au Brésil elles n'ont pas la légitimité culturelle nécessaire pour être diffusées. C'est le cas par exemple du *baile funk**. Si ce dernier gagne depuis des années en reconnaissance à travers notamment des émissions sur les grandes radios nationales, les pouvoirs publics restent sourds à ce style musical toujours considéré comme une musique pauvre. Un jugement que Hermano Vianna explique principalement en raison du contexte social dans lequel ces bals funk sont nés¹. Importé des États-Unis dans les années 1970, le Funk connaît un succès impressionnant auprès de la population pauvre de Rio de Janeiro. Ces bals réunissent les différentes populations pauvres de l'ancienne capitale brésilienne. Selon une étude réalisée en 1987 par Hermano Vianna, les *bailes funk* étaient le divertissement urbain le plus populaire au sens des pratiques culturelles. En effet, chaque année environ 600 bals funk étaient organisés².

Longtemps méprisé par les pouvoirs publics et les labels, le *baile funk* se répand de plus en plus dans l'ensemble de la société brésilienne, devenant un vrai succès à l'échelle nationale. Cependant celui-ci n'est pas exporté vers le marché européen et reste ainsi en dehors des circuits de distribution des *majors*. Non-formaté pour le public occidental, ces musiques ne sont pas commercialisées. Elles restent des produits de niche. Si le développement d'Internet permet de court-circuiter l'emprise des sociétés de production, cela ne permet cependant pas à ce genre musical d'avoir une réelle reconnaissance en Europe.

Un autre exemple de la sélectivité de la représentation du Brésil, est la sélection des thèmes abordés sur le pays. Le silence sur la question des paysans sans-terre ou de la situation des indiens est en effet symptomatique de l'absence de ces thèmes dans les industries culturelles brésiliennes également. Comme le souligne Erika Thomas, le cinéma brésilien élude un certain nombre de questions relatives à la reconnaissance des indiens, particulièrement dans le *Nordeste*. Cela témoigne d'un silence de la société brésilienne sur ces sujets là. Un silence qui est également prolongé à l'étranger et en notamment en France, où ces sujets sont totalement absents de la représentation du Brésil.

1 VIANNA Hermano, Funk e cultura popular carioca dans *Estudos Historicos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253, URL : <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Vianna>

2 *Idem*

En définitive l'accueil de la brésilianité est facilité en France par un certain tropisme pour la culture brésilienne qui s'illustre parfaitement à travers la musique brésilienne. Néanmoins, l'action diplomatique du Brésil qui tout en souhaitant exposer la diversité du Brésil en vend une certaine image de carte postale, conjuguée à l'action des media français qui véhiculent une image exotique restreinte conduit le public français à avoir globalement une vision caricaturale du Brésil qui se retrouve dans les chansons brésiennes de France et dans le packaging des albums brésiliens vendus en France. Mais au delà de la question de la réception il s'agit ici de s'interroger sur les acteurs entrant en jeu dans l'importation des musiques brésiennes en France.

C. Les différents acteurs culturels de l'importation des musiques brésiennes en France

Plusieurs acteurs entrent en jeu dans ce transfert culturel. En premier lieu les festivals, qui jouent un rôle primordial de mise en lumière d'artistes. Ces manifestations culturelles servent alors véritablement de vitrines de la scène brésilienne. D'autres acteurs, d'importance égale, sont les artistes eux-mêmes présents sur le territoire français, qui agissent réellement pour l'importation de ces musicalités sur le sol national. Enfin les associations culturelles en lien avec la culture brésilienne diffusent également cette onde tropicale ainsi qu'une certaine image du Brésil.

1. Les festivals, vitrines de la scène brésilienne

Très différents de leurs homologues brésiliens des années 1960, les festivals français occupent néanmoins une place importante et jouent un rôle central dans le paysage musical français, permettant aux artistes de se faire connaître et reconnaître auprès du grand public. Globalement absents des festivals de musiques actuelles, les artistes brésiliens sont bien plus souvent présents dans deux types de festivals : ceux de jazz et ceux de musiques du monde.

a. Les festivals de Jazz : programmation d'une musique brésilienne légitime

Historiquement les premiers festivals dans lesquels les artistes brésiliens ont été programmés sont ceux de Jazz. Dès 1969, plusieurs d'entre eux se retrouvent à l'affiche du festival de Jazz suisse de Montreux, le fruit de la politique culturelle de la dictature civilo-militaire en place à Brasilia qui finance les tournées des artistes. La proximité entre le style nord-américain et la bossanova typique de Rio facilite l'intégration des musiques brésiliennes sur ces festivals. Cette promiscuité entre les deux styles confère en effet à la bossanova une certaine légitimité au même titre que le jazz qui poursuit tout au long du XXe siècle un processus de légitimation. C'est ainsi que de nombreux artistes de bossanova se retrouvent à l'affiche de festivals de jazz français comme à Marciac, où se produit Carlos Lyra en 2011.

D'autre part les festivals de jazz se sont peu à peu ouverts à d'autres styles musicaux comme les musiques du monde, la soul, le blues ou encore les musiques actuelles. Cette tendance se retrouve également dans les clubs de jazz qui intègre dans leur programmation de nombreux artistes de la *world music*¹. Cette ouverture permet donc aux artistes brésiliens de profiter de cette vitrine. Néanmoins, celle-ci ne profite qu'à une partie des artistes brésiliens ayant déjà été reconnus comme « légitimes », même si ces festivals participent également à cette évaluation.

Plusieurs artistes classiques de la scène MPB se sont donc produits dans différents festivals de jazz. C'est notamment le cas de Gilberto Gil et Caetano Veloso qui se sont produits en 2015 à Jazz à Vienne. Ce même festival a également accueilli Eliane Elias, Vinicius Cantuaria et Sergio Mendes en 2014 et accueille pour cette édition 2016 l'artiste bahianais Tigana Santana.

Les festivals de Jazz offrent donc une vitrine à une certaine partie de la musique brésilienne considérée comme légitime, laissant également de côté certains genres musicaux et certains artistes.

b. Les festivals *world* : une large vitrine des musiques populaires brésiliennes

Parallèlement à cette vitrine offerte par le milieu du jazz, les festivals de *world music* permettent à une large frange des musiques brésiliennes de s'exprimer sur scène en

1 Interview de Christine Badier (programmatrice du club de Jazz le *New Morning*) : <https://guillaumefacon.wordpress.com/2015/05/15/christine-badier-la-programmation-du-new-morning-cest-un-puzzle/>

France. Popularisée au cours des années 1980, les musiques du monde se sont vite répandues dans le marché mondial et particulièrement en France. Plusieurs festivals se sont ainsi créés, intégrant dans leur programmation une part importante de musique brésilienne.

L'un des plus anciens festivals de musiques du monde est celui des Escales à St Nazaire. Né en 1992, il est un référence dans le milieu *world*, et a permis la reconnaissance d'un grand nombre d'artistes. Chaque année il se focalise sur une aire géographique ou sur une thématique afin de présenter une cohérence dans sa programmation. Néanmoins cette dernière est très éclectique et intègre une grande diversité de styles différents. Les musiques brésiennes n'y dérogent pas. C'est ainsi que des artistes issus du mouvement hip-hop brésilien ont pu s'y produire comme par exemple Curumin en 2009 ou encore Clã Nordestino en 2004. Les musiques électroniques sont également présentes à l'image de l'artiste originaire de João Pessoa Dj Chico Correa ou encore de Ramiro Musoto qui mélange musiques traditionnelles et musiques électro. Mais les représentants de la MPB historique ne sont pas en reste comme en témoigne la venue de Gilberto Gil en 2011.

L'un des autres principal festivals de *world* de France, le festival du Bout de Monde à Crozon fait preuve de la même ouverture d'esprit en intégrant dans sa programmation une grande diversité de styles musicaux, démontrant la vivacité de la scène brésilienne. Le festival a ainsi fait venir des artistes de forró* comme Orquestra do fuba l'année du Brésil en France, de *world* avec Flavia Coelho en 2012 ou encore de Hip-hop avec le rappeur pauliste Criolo en 2015.

Ces festivals de musiques du monde intègrent une plus grande diversité de musiques brésiennes, permettant à celles-ci d'exister parallèlement aux musiques plus légitimes et plus reconnues en France qui trouvent également une vitrine grâce aux festivals de jazz, qui ont dès le départ laissé une place importante aux musiques brésiennes. Ces événements permettent alors aux musiques populaires brésiennes de s'implanter réellement dans le paysage sonore français.

2. Les associations, entre représentation alternative du Brésil et réactivation d'une image carnavalesque

Peut-être encore plus efficaces que les festivals pour diffuser la musicalité brésilienne dans la société, ce sont les associations culturelles. En effet, celles-ci sont très actives et proposent une diversité d'activités plus ou moins en lien avec la culture

brésilienne qui touche ainsi une partie importante de la population. Elles représentent ainsi une introduction privilégiée à brésilianité en intégrant un public très hétérogène.

a. Les associations culturelles brésiliennes, porte d'entrée à la brésilianité ?

En France, il y a un investissement fort dans les associations qu'elles soient culturelles, politiques, sportives, humanitaires ou autres. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'il existe un grand nombre d'associations plus ou moins liées à la culture brésilienne. En effet, rien que sur le territoire rennais il y a plusieurs associations de batucadas, de samba, de gastronomie et de danses brésiliennes. Toutes véhiculent ainsi une manière différente d'appréhender la brésilianité et d'intégrer la culture brésilienne. Si elles attirent bien évidemment la diaspora brésilienne, il est intéressant de noter que la plupart ne sont pas la création de Brésiliens. La majorité est en effet née de l'initiative de Français curieux ou passionnés par la culture brésilienne.

La plus active et la plus importante d'entre elles s'appelle Toucouleurs. Elle est née de la volonté d'un musicien d'origine marocaine aujourd'hui immigré à Paris, Khalid Kouhen. Celle-ci est la première à voir le jour sur Rennes en 1993 et également la première batucada de Bretagne. Aujourd'hui ses activités se sont diversifiées et l'association propose différentes activités : pagode*, initiation au portugais par la musique brésilienne, chant et tambours. Toutes ces activités sont liées à la musique, ce qui semble vérifier la pertinence de ce medium pour découvrir la culture brésilienne.

D'autres associations sont nées depuis la création de Toucouleurs, comme par exemple Takadidoum, qui est une batucada créée par d'anciens membres de la première et qui mélange rythmes brésiliens avec d'autres influences. Sans se faire de la concurrence, les brasilophiles se retrouvent fréquemment lors d'événements communs et forment ainsi une réelle communauté. Parallèlement à ces rassemblements entre associations, de nombreux concerts de samba et de choro* sont également organisés dans les bars. Le public est alors bien plus large et permet une diffusion très large de la musique brésilienne.

Ces associations participent ainsi pleinement à la diffusion de la culture brésilienne auprès de ses membres dans un premier temps mais également auprès d'un public bien plus large, sans pour autant revendiquer la filiation avec cette culture. Il convient maintenant de s'interroger sur la fréquentation de ces associations et des événements qu'elles organisent

ainsi que de l'image qui est véhiculée par celles-ci.

b. Un public hétérogène

La première constatation possible sur le public fréquentant ces groupes est que celui-ci est très hétéroclite. En effet, se retrouvent à ces événements et cours organisés par les batucadas, des personnes aux profils très différents tant au niveau de l'âge que des situations socio-professionnelles.

Cette même diversité se retrouve également dans les attentes des membres de ces associations. Beaucoup n'y viennent pas nécessairement par passion ou goût pour le Brésil. En effet, l'un des aspects qui attire la majorité des membres des batucadas est le côté social et festif de ces moments. Comme le souligne Benoît, président et chef d'orchestre de la batucada Takadidoum, « la batucada est une musique que l'on ne peut pratiquer seul et qui ne prend son sens que lorsque tout le monde joue en même temps ». Le succès de ces associations ne peut donc pas se résumer à une adhésion des membres à la culture brésilienne en tant que telle mais plus à un aspect véhiculé par cette pratique, à savoir la convivialité. En effet, il est aisé de voir une filiation entre le *jeito brasileiro* caractérisé par une importante humanité dans les rapports sociaux et la pratique de la batucada. Il y a en effet un côté très social dans ces percussions dans la mesure où la vocation première de celles-ci est d'apporter de la musique dans l'espace public. Ce n'est donc pas étonnant que de nombreux ensembles soient politisés et participent ainsi à des manifestations.

En résumé, le succès de ces ensembles carnavalesques et des associations affiliées à la culture brésilienne n'est pas exclusivement dû à une adhésion ou une passion de la culture du pays sud-américain. Le succès de celles-ci s'explique plus par la représentation de cette culture ou du moins des valeurs qu'elle véhicule. Des valeurs que l'on retrouve dans les actions proposées par ces associations, à savoir la création de lien social, la cordialité ou encore l'échappatoire à des codes sociaux rigides de la société occidentale. Au même titre qu'au début du siècle la samba représentait une esquivé aux maux de la société patriarcale et encore traumatisée par la guerre, la culture brésilienne continue aujourd'hui de fasciner par sa différence. Si ces actions privées permettent au public d'avoir un contact plus direct avec la culture brésilienne, l'image véhiculée par celles-ci se repose toujours sur la même représentation du Brésil festif et carnavalesque.

3. La place des artistes dans cette médiation

Au delà de l'action des associations et des festivals, les artistes eux-mêmes sont bien évidemment acteurs de cette importation de musiques brésiliennes. Qu'ils soient français ou brésiliens, ces musiciens entretiennent dans ce transfert culturel un lien particulier avec le géant sud-américain, ce qui influence l'image de ce dernier.

a. Une brésilophilie partagée dans le milieu artistique

Depuis le début de l'arrivée des rythmes brésiliens en France, les musiciens ont directement joué un rôle primordial dans cet échange culturel. Que ça soit Milhaud qui ramena dans ses bagages les premières sonorités tropicales ou Villa-Lobos qui s'établit en France pour étudier la musique savante française, les artistes ont souvent fait le pont entre les deux continents et leurs cultures. L'arrivée de la bossanova est également profondément marquée par l'action de deux artistes français qui ont profondément œuvré pour une restitution authentique de la culture brésilienne. Le premier a souvent été surnommé le plus brésilien des français, et a été l'un des premiers à jouer de la bossanova en France, c'est Pierre Barouh. Connu pour sa *Samba Saravah* dans le film de Claude Lelouch *Un homme et une femme*, l'artiste français a toujours mis un point d'honneur à défendre la « vraie » musique brésilienne allant jusqu'à dénoncer les impostures de certains de ses collègues¹. Le second importateur de bossanova en France est bien évidemment le chanteur d'origine grecque Georges Moustaki, dont la reprise de *Aguas de Março* de Carlos Jobim, est l'illustration parfaite de la rigueur avec laquelle le chanteur français souhaite restituer la musique brésilienne. En effet sa version est réellement une traduction mot à mot de l'original permettant ainsi de préserver l'esprit initial.

« *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 entrouvert* »

Les eaux de mars, Georges Moustaki

« *É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho* »

1 FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 286

*É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol »
Águas de março, Tom Jobim*

Mais il n'y a pas que les artistes de chansons de françaises qui participent à cette importation. Difficile à classer, Rémy Kolpa Kopoul peut aisément être qualifié d'artiste tant son apport au paysage musical français a été important. L'ancien journaliste de Libération a en effet construit un réel pont entre la France et son pays de cœur, le Brésil. Après avoir effectué de nombreux voyages outre-Atlantique il organise également de nombreux voyages d'artistes brésiliens en France en planifiant la tournée de Chico Buarque, Caetano Veloso ou encore Gilberto Gil. Au delà de ce travail de tourneur, c'est bien son rôle de passionné de musique et de découvreur de talents qui marque sa longue carrière. Animateur à radio Nova puis DJ, il diffuse sur les ondes françaises et dans les soirées où il mixe des sonorités brésiliennes. Décédé en 2015, son héritage pour la musique brésilienne en France est considérable. Plusieurs autres DJ prolongent son travail de découvreur et de diffuseur de musiques brésiliennes à l'image de Guts ou de Gilles Peterson.

b. Les artistes brésiliens de France

Bien évidemment les artistes brésiliens de France se font également les ambassadeurs de la culture et de la musique de leur pays. Fruit de la longue tradition d'entente entre les deux pays, Paris et d'autres grandes villes françaises continuent d'attirer les brésiliens. Selon les estimations du consul général adjoint, Sérgio Mauricio da Costa Palazzo, du Consulat du Brésil à Paris, environ 80.000 brésiliens résident en France. La pratique musicale étant largement plus développée qu'en France, un certain nombre d'entre eux sont donc musiciens. Professionnels ou amateurs ces derniers participent à la diffusion de la musique brésilienne mais pas uniquement.

En effet, de nombreux musiciens d'origine brésilienne ne s'inscrivent pas nécessairement dans la pratique de musiques originaires de leur pays d'origine. Le Jazz est ainsi un genre musical dans lequel de nombreux brésiliens s'insèrent aisément. C'est le cas notamment de Zaza Desiderio¹, musicien percussionniste de Jazz ayant collaboré avec de nombreux autres jazzmen français et ayant monté d'autres projets plus proches de la

¹ Entré en contact avec l'artiste, nous n'avons pas pu nous entretenir par manque de disponibilités communes.

musique brésilienne. Il est également possible de mentionner Ed Motta, le neveu de Tim Maia, qui a fait le choix de s'orienter vers le Jazz, et qui connaît un large succès.

Évidemment d'autres musiciens se spécialisent dans des genres purement brésiliens comme la samba, le forró, le choro ou la bossanova. Plusieurs artistes de MPB partagent également leurs vies entre le Brésil et la France. C'est le cas de Chico Buarque vivant entre Paris et Rio. L'insertion des musiciens professionnels brésiliens en France est donc très diversifiée.

D'autre part, une partie importante de cette diaspora pratique également la musique de manière bénévole. Sur Rennes, par exemple de nombreux brésiliens se réunissent lors de scènes ouvertes afin de pratiquer des classiques de musiques populaires nationales (MPB, Samba, Foro ou Choro). Souvent accompagnés d'autres artistes amateurs français, ils participent de cette manière à la diffusion de la culture et des musiques populaires brésiliennes en France.

Ainsi un grand nombre d'acteurs entrent en jeu dans l'importation des musiques brésiliennes et de l'imaginaire brésilien en France. Malgré un environnement culturel en pleine mutation les liens culturels transatlantiques entre les deux pays restent très forts, perpétuant la longue tradition construite depuis le début du siècle. Il s'agit désormais de s'intéresser à la période très contemporaine de ces échanges culturels marqués par un développement accru de la mondialisation, conduisant certains auteurs à parler de « village global » et de lissage des différences entre les différentes cultures.

Chapitre III. L'intégration de la brésilianité en France à l'heure de la mondialisation

Le cadre dans lequel se déroulent les échanges culturels internationaux est en pleine mutation. L'émergence d'Internet et du numérique a considérablement modifié les modes de consommation des produits culturels, forçant l'industrie musicale à s'adapter à ces nouvelles technologies. L'accueil des musiques brésiliennes est donc également touché par ces changements. Un marché de plus en plus globalisé où le lointain se confond de plus en plus avec le prochain, et où les différences semblent de plus en plus se lisser. Il s'agit alors de se demander comment le Brésil réussit à cultiver sa différence à l'heure de la mondialisation et comment celle-ci est-elle reçue en France.

A. Quelle intégration des musiques brésiliennes dans une industrie musicale en mutation ?

La musique brésilienne a toujours entretenu une relation privilégiée auprès du public français. Issue d'une longue tradition d'échanges depuis le début du XXe siècle, celle-ci est néanmoins concurrencée par un marché de plus en plus globalisé. A cette concurrence accrue s'ajoute la crise du marché du disque qui touche globalement tous les acteurs. Il s'agit alors de voir comment l'industrie phonographique brésilienne fait face à cette crise et à cette concurrence accrue et en quoi le développement des musiques électroniques est-elle une opportunité pour elle.

1. De la crise du disque à la recherche d'alternatives

L'ensemble du marché du disque est en crise depuis maintenant une vingtaine d'années. L'industrie musicale brésilienne ne fait pas exception. Cependant cette crise offre également des opportunités pour le secteur. Il est donc intéressant de voir comment le secteur brésilien réagit face à cette évolution du marché et la numérisation.

a. Un marché du disque mondialement en crise

Depuis le milieu des années 1990, l'industrie musicale est en crise¹. L'arrivée du numérique et du téléchargement ont entraîné une forte baisse de la production physique musicale. Les chiffres en témoignent. Les États-Unis ont ainsi connu une baisse des ventes d'albums au format CD entre 1999 et 2003 de l'ordre de 35 %². On assiste également à la mort du format single, qui sur la même période aux États-Unis a connu une chute de 522% alors qu'en France il chutait de 20%³. Celle-ci touche également la rentabilité économique de ces modèles qui ne sont pas compensés par l'émergence du téléchargement payant⁴. La crise est donc mondiale.

Cependant ce n'est pas la première fois que l'industrie musicale est confrontée à une telle mutation. Dans les années 1920, la radio fut accusée d'être responsable de la crise des ventes, tout comme la cassette cinquante ans plus tard⁵. Le secteur musical doit donc s'adapter à un nouveau système de production et de diffusion musicale qui redistribue les cartes, mettant ainsi à mal les sociétés de production dont le rôle est remis en cause et court-circuité par le réseau de diffusion de l'Internet. Le numérique fragilise réellement la position concurrentielle des majors⁶. Celles-ci doivent absolument se réorganiser afin de pérenniser leurs activités qui semblent menacées alors même que la consommation musicale au sens large n'a jamais été aussi forte.

Cette situation paradoxale démontre la nécessité de celles-ci de s'adapter et de trouver des solutions parmi les nouvelles technologies qui semblent en offrir un certain nombre, pour la viabilité du schéma de production musicale. Il s'agit désormais de voir comment l'industrie brésilienne réagit face à l'émergence du numérique.

b. Quelle réaction des musiques brésiennes face à l'enjeu numérique ?

L'industrie musicale brésilienne subit évidemment cette crise internationale et voit ses ventes physiques baisser. Cependant les productions nationales résistent plutôt bien puisqu'elles représentent la majorité des meilleures ventes. Ainsi en 2005, les 10 meilleures

1 WAELBROECK Patrick, « L'industrie musicale face au téléchargement », *La Vie des idées*, 21 septembre 2010.

2 *Idem*

3 *Idem*

4 Discours de Frédéric Mitterrand ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de 45^{ème} édition du Midem, prononcé le 23 janvier 2011.

5 CURIEN Nicolas, MOREAU François, *L'industrie du disque*, La Découverte, Paris, 2006, 121p.

6 *Idem*, 121p.

ventes d'albums étaient brésiliennes¹. Il faut aller à la 15^{ème} place pour retrouver une production étrangère. Les labels indépendants, contrairement à la situation française, continuent également de bien se porter en réalisant de bonnes ventes (ils représentent 25% des productions musicales), aidées par le réseau de distribution des majors². La société de production en tête des ventes au Brésil est Sony BMG, depuis la fusion des deux sociétés.

Néanmoins, le développement croissant d'Internet et du piratage pousse le système phonographique brésilien à se réinventer. L'arrivée du réseau mondial en 1999 au Brésil marque le début d'un défi que de nombreux acteurs doivent faire face pour maintenir la place du Brésil dans le top 10 des pays producteurs de musique. Comme dans de nombreux pays l'industrie du disque a réagi en retard face au fléau du piratage. Plusieurs solutions sont aujourd'hui mises en place pour relever ce défi.

Tout d'abord sur la question de la protection du droit d'auteur, le Brésil est un pionnier dans la mise en place de licence *creative commons*. Celles-ci permettent à l'auteur de choisir la protection de son œuvre allant d'une protection maximale où l'auteur garde tous ses droits sur l'œuvre à une libre circulation, modification et commercialisation de celle-ci. L'objectif affiché est ainsi de développer un système permettant la garantie des droits de l'auteur tout en favorisant la circulation des productions artistiques. En 2004, Gilberto Gil alors ministre de la Culture, lance ainsi un album en partenariat avec le magazine américain *Wired Magazine*, sous licence *creative commons*. Les acheteurs sont autorisés à copier et distribuer les titres mais pas dans un objectif commercial. Ces nouveaux types de licence représentent donc une alternative au droit d'auteur classique dans un esprit de partage.

La montée d'Internet représente pour l'industrie phonographique une autre manière de consommer et d'acheter de la musique, donc une opportunité. Selon une étude de Nielsen Soundscan de 2006, le nombre d'achats en ligne au Brésil a bondi de 194% en 2005. Le développement de ce nouveau réseau mondial, représente donc une possibilité de canal de diffusion à grande échelle pour l'industrie musicale brésilienne en baisse. Dans une logique d'exportation, l'Internet permet à la musique brésilienne de s'inclure réellement dans le marché global. Cependant celui-ci est de plus en plus concurrentiel, ce qui oblige les producteurs et diffuseurs brésiliens à se démarquer.

1 GAY Julie-Cerise, « Musique populaire brésilienne et industrie phonographique au Brésil : Courants artistiques ou produits culturels ? », Mémoire de Master 2, Lyon : Sciences Po Lyon, 2006, p. 45

2 *Idem*, p. 45

2. La concurrence accrue sur le marché des musiques du monde

Le secteur musical brésilien essaye de trouver des solutions pour surmonter la crise du disque qui secoue actuellement le monde entier. La recherche d'un système de droit d'auteurs ouverts et viables ainsi que la recherche de nouveau marché via Internet sont les principales pistes. S'il résiste bien, le secteur doit également faire face à un marché de plus en plus concurrentiel depuis la fin des années 1980 et le développement des musiques du monde. Une situation qui s'est amplifiée depuis le début des années 2000 avec l'essor d'Internet. Face à cette concurrence accrue, la musique brésilienne tente de se démarquer en jouant la carte de l'exotisme.

a. L'essor de la *world music* en France, perte de spécificité du marché brésilien ?

La France a toujours eu une tradition d'accueil de musiques du monde sur son territoire, que cela soit en raison du rayonnement culturel de sa capitale ou par son empire coloniale qui s'est par la suite délitée tout en continuant d'entretenir des relations privilégiées avec ses ex-colonies. C'est particulièrement le cas des musiques noires qui se sont beaucoup diffusées dans le pays à partir de la seconde partie de XXe siècle, aidées par un important réseau communautaire africain¹.

Mais ce n'est qu'en 1986 que naît effectivement le courant *world music* sous l'impulsion d'un groupe de producteurs dont Peter Gabriel. L'ancien chanteur de *Genesis* et ses collègues souhaitent alors une identification de leurs productions dans une logique de marketing. Une catégorisation qui pose de nombreuses interrogations sur sa définition. Certains la résumant à un label pour signifier musique non-occidentale et posent aujourd'hui encore la question de sa pertinence au-delà d'une logique marchande.

Néanmoins, les années qui suivent sa naissance, consacrent le succès de cette nouvelle catégorie musicale. Ce nouveau courant se structure sur la scène nationale avec la création de nouveaux festivals de musiques du monde comme *Les Escales* en 1992. Les

¹ MUSSAT Marie-Claire, SIMPORE Bintou, TRAUTMAN Catherine et al., *Les musiques du monde en question*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 115

labels spécialisés se montent comme la société française *Buda Musique* en 1987 ou *Real World Records* en 1989. Les musiques du monde entier se rencontrent et se mélangent créant ainsi une « sono mondiale » pour reprendre les termes de Jean-François Bizot, fondateur du magazine *Actuel*. Le journaliste français donne à celle-ci un media, Radio Nova qui devient la radio diffusant les musiques du monde dans leur diversité.

Les français consomment de plus en plus de musiques étrangères non occidentales. Le Brésil perd alors sa spécificité d'altérité radicale et de musique d'ailleurs, exotique. Néanmoins, l'histoire des musiques populaires brésiliennes en France, en fait une catégorie à part, qui est néanmoins concurrencée par l'arrivée de nouveaux genres latins (cumbia, tango electronico, ...). Cette concurrence accrue amplifiée par la perte de représentativité de la MPB depuis les années 1980 pousse l'industrie musicale brésilienne à se démarquer. Cette démarcation est notamment visible à travers une *exotisation* du produit.

b. Le marketing exotique comme opportunité

En effet, dans le jeu de concurrence en place sur le marché, l'industrie musicale brésilienne a pu à plusieurs reprises jouer le jeu d'un marketing exotique à la fois dans la production et dans la diffusion des œuvres artistiques. Ce dernier point relevant principalement de l'action des distributeurs, parfois étrangers.

Plusieurs tubes brésiliens ont percé sur le marché européen grâce à une technique de vente très agressive formatant la production artistique à des codes esthétiques convenant au marché occidental. Le succès en 2011 du tube de Michel Telo, *Ai se eu te pego* en est l'exemple type. Tous les éléments sont réunis pour en faire un succès : mélodie simpliste au possible, paroles d'une vacuité abyssale, calibrage musical minutieux, vidéoclip avec des jeunes filles blanches sexy maquillées au possible et accordéon vaguement descendu du Sertão. En additionnant l'ensemble de ces éléments les producteurs réussissent à vendre un Brésil bien clinquant mais en toc. La mayonnaise prend, le footballeur brésilien Neymar fait de la danse sa marque de fabrique, le clip atteint les 500 millions de vues et les ventes de CDs atteignent la barre des 10 millions¹. Une campagne de marketing de vente d'un Brésil vide de sens mais riche en apparence couronnée de succès. Cette stratégie revient d'une certaine manière à donner au public international ce qu'il veut voir du Brésil. Mais

¹ DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, p.26

cette technique est une vieille recette qui a marché bien avant. Notamment dans les années 1990 avec la lambada. Une reprise d'un chant bolivien « *Llorando se fue* » additionné à des sonorités et un packaging brésilien avec un clip sexy sur une plage, et la lambada devient un tube mondial. D'une pauvreté musicale étonnante, ces deux tubes ont pourtant marqué l'imaginaire collectif et sont deux des tubes « brésiliens » les plus marquants des vingt dernières années pour de nombreux français.

Au-delà de cette technique de marketing sur la production musicale, ce phénomène est également visible au niveau des techniques de vente avec la mise en scène d'un Brésil résumé à ses clichés les plus marquants. Cela se retrouve particulièrement sur le packaging des compilations de musiques brésiliennes sur le marché français. Ceci n'est donc pas imputable à l'industrie phonographique brésilienne mais plus aux *majors* distribuant ces albums. Les mêmes représentations sont constamment présentes, faisant appel au même imaginaire associé au Brésil : la plage, la baie de Rio de Janeiro, le football, les filles dénudées, le carnaval ... Les pochettes l'illustrent parfaitement. Ce packaging ne correspond évidemment qu'au marché européen et ces disques ne sont pas commercialisés comme cela au Brésil.

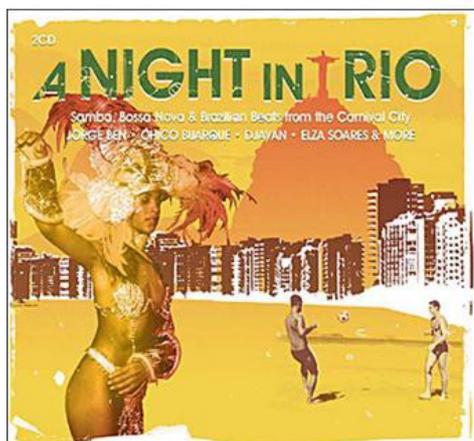


Illustration 9: Pochette de la compilation A night in Rio (2006)

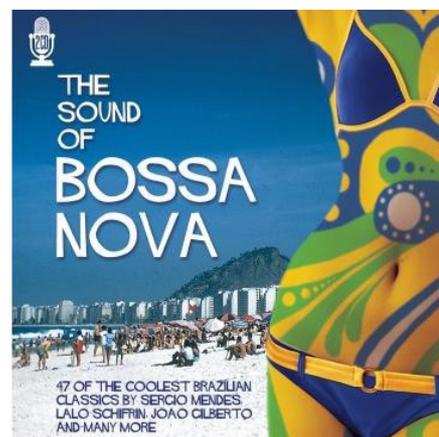


Illustration 10: Pochette de la compilation The sound of Bossa Nova (2013)



Illustration 11: Pochette de la compilation Dacao Brazil Party (2014)



Illustration 12: Pochette de la compilation Les plus grands tubes Brésil (2014)

Face à une concurrence accrue sur le secteur des musiques du monde, certains producteurs et distributeurs de musiques brésiliennes tentent de tirer leur épingle du jeu en jouant sur la spécificité brésilienne et en misant sur un marketing exotique. Néanmoins, malgré ce merchandising la perception de la brésilianité est aujourd'hui ambiguë.

B. Une perception ambiguë de la brésilianité aujourd'hui

Malgré une image d'un Brésil exotique profondément ancrée dans l'imaginaire collectif français, cette image semble être en mutation à l'image de ce pays aux contrastes édifiants. Si l'image d'un Brésil festif reste une perception privilégiée pour traiter du Brésil, l'imaginaire brésilien subit un réel éclatement en raison des récentes évolutions que connaît le pays. Cette contradiction pose alors la question de la perception actuelle du Brésil et de sa culture en France.

1. Permanence de la fête comme célébration d'un certain Brésil

Depuis le début du XXe siècle le Brésil est associé à la danse, à la fête et à l'évasion. Cette image héritée en partie du carnaval reste présente tout comme cette fête qui

est un moment privilégié de l'exaltation du Brésil festif. En parallèle à cela les événements sportifs représentent également des coups de projecteur sur ce pays en pleine mutation.

a. Le Carnaval : moment toujours privilégié de l'exaltation du Brésil festif

Chaque année le mois de février est un mois spécial pour le Brésil. Il est rythmé par les défilés des batucadas, des écoles de samba, des blocos, des touristes et de tout le reste de la population qui participent au carnaval. S'il marque la vie brésilienne il marque également le traitement médiatique du pays à travers le monde. En effet, le carnaval est un coup de projecteur incroyable sur le pays tropical. Cela se perçoit dans les différents media classiques mais également dans l'organisation d'événements relatifs au carnaval dans la France entière. Avenida Brasil, l'association à l'initiative de « la plus brésilienne des nuits parisiennes »¹, organise tous les ans un carnaval aux couleurs *auriverde*². Cette année c'est le 13 février que l'association a investi l'espace de la Bellevilloise en partenariat avec Radio Nova, afin de reconstituer un carnaval digne de Rio de Janeiro avec les groupes *Bixiga 70*, *Sambatida perfeita* ainsi que les *DJs Limão* et *Tom B*. Ce même genre de soirées est organisées dans le reste de la France, permettant une célébration du Brésil sur un mode festif, perpétuant ainsi l'imaginaire associé à la culture de ce pays.

D'autre part les écoles célèbrent également le carnaval, pas nécessairement sur le mode brésilien, mais Sarah, secrétaire de Toucouleurs, reconnaît que le nombre de demande de représentations pour la batucada de l'association, « explose littéralement durant le mois de février »³. Cela montre à quel point le Brésil est associé au carnaval mais également de l'inverse, que le carnaval fait également référence au pays d'Amérique du Sud. En témoigne également le nombre de personnes associant le carnaval au Brésil, comme en témoigne un sondage réalisé auprès des étudiants de l'IEP⁴.

Ce qui est intéressant de remarquer également est la focalisation sur deux principaux carnivals du Brésil : celui de Rio et celui de Salvador. Si le premier attire la majorité des touristes étrangers en raison de son retentissement international, le second est souvent présenté comme le carnaval africain et le plus authentique du Brésil. Néanmoins

1 Slogan de d'Avenida Brasil

2 Or et vert – couleurs de l'équipe de football du Brésil, par extension fait référence au Brésil en lui-même.

3 Entretien réalisé avec Sarah

4 Cf Annexe 1

cela ne l'empêche pas de devenir une fête très encadrée et très commerciale également. Néanmoins il témoigne d'une autre technique de communication basée sur l'argument de l'authenticité. Cette analyse du carnaval de ces deux villes est intéressante pour analyser les logiques de communication des deux villes : Rio joue réellement sur l'image de carte postale et sa renommée comme ville internationale tandis que Salvador de Bahia se concentre sur son image de capitale culturelle afro-brésilienne et symbole de l'authenticité. Cela est particulièrement visible au moment du carnaval, cependant cela est globalement vérifié. Rio et Salvador restent les deux principales vitrines du pays. Ces deux villes sont également les plus citées dans les musiques brésiliennes et les principales escales des voyages musicaux. Cela s'explique également par le fait que ces deux villes cristallisent deux identités brésiliennes bien distinctes¹.

Le mois de février et le carnaval sont des moments privilégiés de la mise en scène du Brésil à l'étranger et en particulier en France où ces festivités sont particulièrement célébrées. Au-delà du carnaval, les événements sportifs représentent également des moments de fêtes populaires donnant une visibilité particulière à un Brésil aujourd'hui en mutation.

b. Les événements sportifs internationaux : coup de projecteur sur un Brésil en mutation

Depuis la seconde partie du XXe siècle, le Brésil entretient une relation très forte avec le sport et en particulier le football. Pays organisateur en 1950, il le redevient en 2014 avec la même issue, une défaite et un drame national. Mais ce sont les victoires et le style de jeu brésilien qui marquent les esprits du monde entier. Le « football samba » des années 1970 a laissé place au « joga bonito » des années 2000, mais le même esprit de jeu offensif et technique perdure. Il est véhiculé par différentes stars internationales à travers le monde, ambassadeurs d'un sport national comme le roi Pelé, Ronaldo, Socrates, Zico ou encore aujourd'hui Neymar. Beaucoup des personnes interrogées dans le sondage réalisée pour ce mémoire affirment que leur premier contact avec le Brésil a été l'image d'un footballeur brésilien connu ou la *seleção* en général lors d'une coupe du monde. Ces joueurs véhiculent l'image d'un football joyeux et insouciant à comparable à la représentation de la culture brésilienne.

L'organisation de la Coupe du Monde de Football en 2014 sur l'ensemble du

1 Salvador étant la capitale de l'afro-brésilianisme et Rio de Janeiro une ville plus internationale.

territoire donne au Brésil une place importante dans les media internationaux. Un coup de projecteur qui a aussi permis de mettre en lumière la crise traversée par le pays. Quelques mois avant les élections présidentielles d'octobre, la coupe du monde a ainsi été le théâtre de nombreuses manifestations contre l'organisation même de la compétition internationale mais également contre la perte de pouvoir d'achat d'une partie importante de la population et l'inflation qui touche alors le pays.

Ces mouvements sociaux valident la thèse de Pascal Boniface étayée dans *Sport et géopolitique : une décennie de chroniques*. Selon le géopolitologue, le sport n'est plus l'opium du peuple mais devient un révélateur des tensions en place dans un pays. Malgré ces protestations, la compétition a bien lieu, les media internationaux se font plus ou moins les relais de ces revendications et Dilma Rousseff est finalement réélue aux élections de la fin de l'année.

La prochaine tenue des Jeux Olympiques en Juillet prochain à Rio mettent également les projecteurs sur une autre crise qui touche actuellement le pays. Tout d'abord d'un point de vue organisationnel, le pays semble en retard dans la construction des infrastructures. Mais la crise qui touche actuellement le pays est plus profonde et touche l'ensemble de la classe politique en général et en particulier le Parti des Travailleurs (PT) au pouvoir depuis 12 ans. Les successifs scandales de corruption alliés à un ralentissement de l'économie du pays mettent à mal le modèle brésilien. Présenté comme l'un des émergents, plusieurs freins à son développement se mette cependant sur sa route : insécurité, corruption, récession, catastrophes écologiques, ... Tous ces éléments entrent alors en concurrence avec l'image édénique du Brésil et contribuent alors à l'éclatement de l'imaginaire brésilien.

2. L'éclatement de l'imaginaire brésilien ?

Cet éclatement de l'imaginaire peut se résumer au fait que désormais le Brésil évoque une pluralité de réalités et de fantasmes sur le pays. Si à la fois l'image tropicale et exotique perdure, de nouvelles références dépréciatives en lien avec la crise politique, économique et sociale que traverse le pays émergent et font naître une nouvelle réalité du pays, un Brésil désenchanté. Cette image est alors relayée par différents courants culturels comme les musiques urbaines actuelles ainsi que le cinéma.

a. Le Brésil désenchanté

La Coupe du Monde a permis l'expression et la prise de conscience par les pays étrangers de revendications déjà présentes dans la population brésilienne. Le mandat de Lula avait permis, grâce à une croissance galopante, la sortie de la pauvreté d'une large partie de la population, le taux de pauvreté passant de 38 à 24% et l'accès d'environ 20 millions de personnes à la classe moyenne. Son mandat a ainsi été perçu à l'intérieur et à l'extérieur du pays comme une avancée énorme du Brésil.

Cependant l'organisation de la compétition internationale de football cristallise de nombreuses frustrations présentes chez les brésiliens. Les manifestants dénoncent des dépenses superflues, éloignées des préoccupations quotidiennes ainsi que les failles de l'appareil étatique pour l'accès aux services publics comme la santé, les transports ou l'éducation. Cette désillusion est d'autant plus assombrie un an plus tard, avec le scandale de corruption consécutif à l'opération *Lava Jato*¹. Impliquant une grande partie de la classe politique brésilienne, cette affaire plonge le pays dans une profonde crise politique à laquelle les artistes répondent différemment.

La majorité des artistes de la MPB des années de la dictature ont apporté leur soutien au PT et à la présidente Dilma Rousseff. C'est notamment le cas de Gilberto Gil ancien ministre de la culture de Lula. Les chanteurs Chico Buarque et Caetano Veloso ont également exprimé leurs craintes de la procédure de destitution visant la présidente brésilienne². Ce dernier n'a alors pas hésité à comparer cet impeachment au coup d'état civilo-militaire de 1964³.

A ce scandale de corruption s'ajoute la récession économique que connaît le pays depuis maintenant deux ans. En 2012, sixième puissance économique mondiale, le Brésil connaît une récession sans précédent avec une croissance négative de 3,7 % en 2015⁴. A cette dépression s'ajoute également la persistance d'inégalités abyssales divisant le pays en trois groupes distincts : l'élite, la classe moyenne et les plus déshérités qui vivent dans une

1 Scandale Petrobras : Enquête menée par la police fédérale sous les ordres du juge Sergio Moro. Débutée en 2014, cette affaire concerne des transactions financières douteuses entre l'entreprise Petrobras et des membres de partis politiques, y compris le PT, en contrepartie d'attribution de marchés publics.

2 Chico Buarque e outros nomes assinam manifesto em defesa da democracia, *ZH Entretenimento* (En ligne), le 21 mars 2016

3 Rédaction de O povo Online, Caetano Veloso compara manifestação pro-impeachment com marcha de 1964, *O povo Online* (En ligne), le 19 mars 2016

4 Chiffres du Trésor public : <http://www.tresor.economie.gouv.fr/pays/Bresil>

grande pauvreté. Cette dernière reste profondément exclue de la société et ces inégalités sont alors sources d'une violence et d'une insécurité qui mine continuellement l'image d'un Brésil qui pourtant tend à s'imposer comme l'une des puissances de demain.

Ce Brésil désenchanté se retrouve alors dans les productions artistiques du pays et notamment dans les musiques actuelles.

b. Les musiques actuelles urbaines, une autre vision du Brésil

En effet, après l'exaltation du Brésil au début du siècle, l'éloge d'un certain hédonisme dans la samba dans l'après guerre, la critique de la dictature dans les années 1970, la musique brésilienne actuelle se fait en partie l'écho des mutations que connaît la société brésilienne. Même si la MPB ne truste plus les premières places des ventes au Brésil, celle-ci étant remplacée par la musique *sertaneja*¹ bien formatée pour le marché national et vide de sens, d'autres genres musicaux expriment une vision différente du Brésil touristique.

En effet, la culture musicale du géant sud-américain ne peut plus se résumer à la samba, à la bossanova, à la MPB ou aux musiques traditionnelles. De nouvelles musicalités ont investi le pays et les acteurs de ces mouvements se font les porte-voix d'un malaise récent ou non de la population et de la société brésiliennes. C'est le cas du *baile funk*. Importée à la fin des années 1970 depuis les États-Unis, le Funk brésilien a évolué depuis son arrivée jusqu'à reprendre les codes du Rap du voisin nord-américain. Le *beat** lancé par le DJ* se fait la base musicale sur laquelle le MC* s'exprime librement sur le sujet qu'il souhaite. Les thèmes abordés sont alors très divers : les filles, la drogue, l'insécurité dans le quartier, le racisme, les inégalités, la vie dans les favelas ... Ce nouveau moyen d'expression né dans les ghettos new-yorkais trouve une résonance particulière dans les favelas de Rio, où la population est confrontée aux mêmes problématiques d'exclusion. Cicinho et Doca illustrent parfaitement ces préoccupations dans leur titre devenu un classique du *baile funk carioca*, *Rap da felicidade*.

« *Eu so quero é ser feliz
andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
e poder me orgulhar*

1 Originaire du Sertão

Si le *baile funk* est réellement l'apanage des favelas de Rio, le rap brésilien, qui se distingue par l'utilisation d'instrumentaux plus proches de ceux utilisés aux États-Unis et moins rythmés que ceux du style *carioca*, connaît un réel succès auprès de la jeunesse de São Paulo. Une réelle scène Hip-hop se crée donc dans cet environnement purement urbain. Plusieurs MCs se distinguent particulièrement comme Sabotage ou encore Criolo qui dénoncent le malaise urbain auquel est confrontée la jeunesse pauliste évoluant dans un environnement de plus en plus individualiste. Un univers contraire aux valeurs portées par le modèle brésilien.

*« Não existe amor em SP
Os bares estão cheios de almas tão vazias »²*

c. Le cinéma brésilien comme critique de ce Brésil en crise

Le cinéma brésilien se fait également le porte-voix des tensions et sujets touchants la société. Plusieurs thématiques sont ainsi développées dans le 7^{ème} art de ce pays.

Tout d'abord la question des favelas est devenue centrale dans la perception du Brésil. Le premier film à montrer une des réalités des favelas et de la violence présente dans ces quartiers est le film de Fernando Meirelles *Cidade de Deus (La cité de Dieu)* sorti en 2002. Du nom d'une des favelas de Rio, le film connaît un énorme succès national et international et montre à la face du monde la violence présente dans les quartiers pauvres de la *cidade maravilhosa*³ (la ville merveilleuse). Sous fond de trafic de drogues et de gang, le réalisateur, qui reprend l'œuvre de l'écrivain Paulo Lins, met en exergue l'exclusion de ces populations marginalisées.

Avec un autre point de vue le réalisateur José Padilha, filme la guerre qui oppose les gangs de ces quartiers défavorisés avec la BOPE, l'unité spéciale de lutte contre les narcotrafiquants. Au-delà de ce simple affrontement, ce film, *Tropa de elite (Troupe d'élite*

2 Cicinho e Doca, *Rap da felicidade*, 1995. « *Ce que je veux simplement c'est être heureux, Me balader tranquillement dans la favela où je suis né, Et pouvoir être fier, Et avoir conscience que le pauvre a sa propre maison.* »

2 Criolo, *Não existe amor em SP*, 2011 « *Il n'y a pas d'amour à São Paulo, Les quartiers sont pleins d'âmes vides* »

3 Surnom donné à Rio de Janeiro

– 2007) est également l'occasion pour le réalisateur de montrer la corruption qui ronge les services de police brésiliens. Ces exemples démontrent l'affirmation de la question des favelas comme l'un des sujets centraux de la société brésilienne, loin de l'image de Copacabana¹.

Une autre thématique développée à travers le cinéma brésilien est la situation des classes moyennes urbaines. *O som ao redor (Les bruits de Recife)* de Kleber Mendonça Filho sorti en 2011 se concentre sur la situation d'un quartier de classe moyenne dans la ville du *Nordeste*, Recife. Le réalisateur montre alors la vacuité de cette couche de la société brésilienne vivant dans les *condominio*² rongés par la crainte de l'insécurité et se repliant sur elle-même. Il plonge alors le spectateur dans une réalité de la vie brésilienne très segmentée entre les différentes couches de la société, rarement exposée, qui concerne pourtant une large partie de la population.

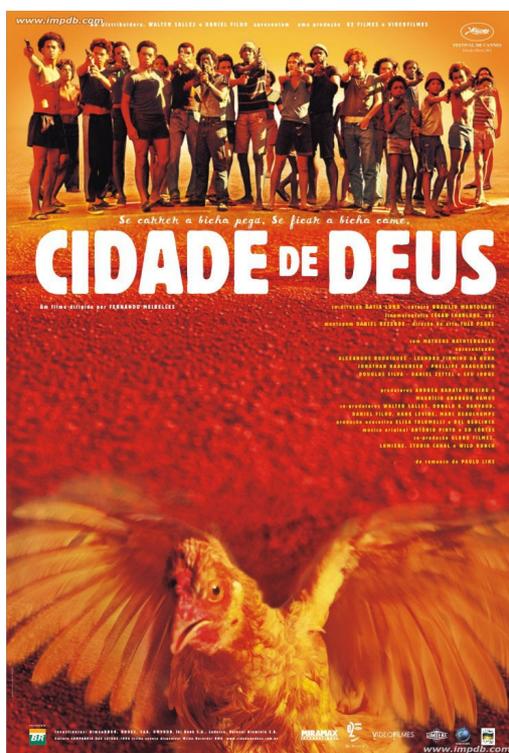


Illustration 13: Affiche du film *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles (2002)

La question écologique est également au cœur de nombreuses productions cinématographiques brésiliennes. Sous la forme de documentaire ou de film, l'Amazonie concentre ces préoccupations qui deviennent de plus en plus centrales au Brésil. Le

1 Plage mythique de Rio de Janeiro

2 Grands ensemble fermés dans lesquels vivent la classe moyenne aisée urbaine.

documentaire franco-italo-brésilien *O sal da terra (Le sel de la terre)* sorti en 2014, qui retrace la vie du photographe Sebastião Salgado aborde ce thème de manière touchante et humaine.

Le Brésil subit au cours des années 2000 un désenchantement de son imaginaire. Subissant une crise politique, sociale, écologique et économique le pays autrefois perçu comme idyllique est aujourd'hui confronté à une autre réalité moins paradisiaque. Les productions artistiques se font alors les échos de cette nouvelle image. Il convient à présent de se demander si cette altération de l'imaginaire brésilien se répercute de l'autre côté de l'Atlantique.

3. Quelle relation avec la brésilianité aujourd'hui ?

En effet, ce changement de réalité du pays tropical devrait impliquer un renversement de l'imaginaire associé à celui-ci. Cependant l'exotisme, consubstantiel à l'image du Brésil en France, a toujours biaisé le regard porté par les Français sur la brésilianité. D'autre part il est également intéressant de questionner cette culture brésilienne à l'heure de la mondialisation.

a. La difficulté du Brésil à se libérer de son image exotique

Malgré ces récentes crises qui ternissent l'image d'un Brésil exotique, ce pays garde, dans l'imaginaire collectif, une perception positive et encore aujourd'hui principalement marquée par les mêmes éléments qui formaient sa vision au début du siècle. Un même sentiment d'évasion et d'altérité radicale lui est associé. Une perception réductrice via le prisme de l'exotisme qui fait dire à Delfino dans son ouvrage *Brasil : A musica* que « le Brésil pour les Français est un pot pourri de jolies filles, de café, de carnaval et de mine d'or »¹.

Une permanence dans cette image qui s'explique par différents éléments tels que le traitement médiatique, la communication alliée aux éléments culturels brésiliens mais également la communication touristique réalisée par le gouvernement brésilien. Le

1 DELFINO Jean-Paul, *Brasil : A musica – panorama des musiques brésiliennes*, Paris, Parenthèses Éditions, 1998, 231p.

tourisme représente un élément important de l'économie du pays, En effet, selon les chiffres de l'agence de tourisme national Embratur, ce dernier a accueilli plus de 6 millions d'étrangers au cours de l'année 2015. Un chiffre qui devrait augmenter cette année avec l'organisation des Jeux Olympiques à Rio en août prochain.

Cette réduction du Brésil à ses attraits festifs et tropicaux se retrouve dans l'esprit des Français. La plupart des images et sentiments évoqués par le Brésil sont liés au champ lexical de l'allégresse, de la fête et du métissage. La culture brésilienne est ainsi perçue comme chaleureuse, festive, mélangée et enjouée. Cela démontre bien la continuité de la perception depuis le début du XXe siècle. Les principaux media désignés à l'origine de cette vision sont en premier lieu la musique, le cinéma ainsi que les événements sportifs avec le football en première place, ce qui souligne l'importance des productions culturelles dans la formation d'une représentation. La musique brésilienne est fortement porteuse d'une image de la brésilianité.

La brésilianité est globalement réduite aux éléments exotiques de celle-ci. Cependant aussi réductrice que cette perception puisse être, il convient de se demander si celle-ci ne se base pas sur des réalités.

b. L'ambiguë définition de la brésilianité entre simplification et authenticité

En effet il apparaît comme difficile de définir la culture brésilienne tant celle-ci recouvre une réalité extrêmement large et une pluralité de manières de vivre cette culture. Il est alors impossible de parler d'une brésilianité unique. Celle-ci recouvre une diversité de manières d'être brésilien. Néanmoins il n'est pas correct de parler de brésilianités au pluriel dans la mesure où la notion même de brésilianité est très large et englobante, et définit même cette diversité réunie autour d'éléments culturels centraux tels que le métissage. Le poète brésilien Vinicius de Moraes parle alors de la triple influence de trois peuples tristes : l'indien colonisé, l'africain arraché à sa terre natale et l'européen déraciné de son Europe. De Moraes reprend alors les mots d'un autre poète brésilien, Olavo Bilac.

« O brasileiro é naturalmente triste,

São as três raças que contribuíram para a sua formação »¹

Ce triple héritage est fondamental pour comprendre la culture brésilienne. Tous les

1 « Le Brésilien est naturellement triste. Ce sont les trois races que contribuent à sa formation »

brésiliens sont métis, si ce n'est pas dans la couleur de peau au moins dans la manière de penser. Il existe donc une pluralité de manière de vivre la culture brésilienne. Pourtant celle-ci a souvent été enfermée dans une unicité. Comme le souligne Hermano Vianna, « d'autres manières d'être brésilien ont coexisté et coexistent même si pour certains le Brésil est le royaume de la Samba »¹. La légitimation de la samba sous l'ère Vargas en a fait un symbole national garant de l'authenticité de brésilianité et ainsi excluant les autres formes d'expression culturelles. Ce monisme culturel a également influencé la perception du Brésil vu de l'extérieur.

D'autre part, l'esprit festif et joyeux associé au Brésil est très présent dans les chansons de musiques populaires brésiennes. Ces dernières se font alors l'expression de sentiments présents dans la société. En effet, l'allégresse et l'hédonisme sont des sentiments bien présents au Brésil. Il serait donc erroné de dire que la perception que les Français ont du Brésil est totalement faussée néanmoins celle-ci ne recouvre pas l'entièreté de la réalité. L'exotisme construit et présent en France n'a pas permis de prendre en compte l'intégralité de la brésilianité et des expressions de celle-ci dans la musique populaire.

La culture brésilienne a ainsi été réduite à une manière d'être principalement représenté par la samba, expression d'un Brésil festif et joyeux. Cependant l'avènement du village global semble modifier les relations à l'altérité culturelle.

c. Quelle place pour l'altérité culturelle dans un village mondial ?

Développée en 1967 par Mac Luhan dans son ouvrage *The medium is the message* la thèse du village global est devenue d'autant plus pertinente aujourd'hui à l'ère de l'Internet et du web 2.0. L'universitaire canadien expose l'idée de la création d'une culture planétaire par le développement des moyens de communication et d'information. Cette théorie semble de plus en plus pertinente à l'aune des réseaux sociaux et de la société de l'information qui est en place aujourd'hui. Les canaux de diffusion d'information permettent une conscience mondiale.

Le succès des musiques du monde et l'affirmation d'une sono mondiale comme le souligne Jean-François Bizot confirment ce constat. Employée par les journalistes *d'Actuel*

¹ VIANNA Hermano, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, p. 187

et de *Radio Nova*, la sono mondiale désigne la mondialisation du patrimoine mondiale et le métissage musical en place à l'heure actuelle. Ce phénomène mène ainsi à une interconnaissance des cultures à l'échelle mondiale et un mélange de celles-ci. Les cultures traditionnelles perdent alors leurs spécificités en raison de la confrontation avec les autres musiques du monde. Les récents succès de musiciens comme Jungle by night, groupe néerlandais jouant de l'Afrobeat (genre originaire du Nigeria) ou encore de Céu, chanteuse brésilienne mélangeant Jazz, Samba et Soul témoignent de ce mélange globalisé. Comme l'explique l'ancien responsable du laboratoire de recherche en ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Bernard Lortat-Jacob la *world music* est porteuse d'une idéologie universaliste d'intercompréhension des peuples à travers la musique.

Cependant le musicologue s'oppose à cette idéologie en expliquant que « la tour de Babel musicale existe bel et bien »¹. Il affirme que les musiques restent éminemment l'expression majeure de la différence et de l'identité spécifique de chaque culture. Face à cette affirmation, le succès des métissages interculturels semblent pourtant prouver le contraire.

Il est alors légitime de se demander si la spécificité brésilienne ne peut-elle pas, elle aussi, se diluer dans un brassage multiculturel, expression d'une culture mondiale. La perception du Brésil en viendrait alors à se lisser perdant ainsi son caractère propre mais aussi cette vision exotique qui lui colle à la peau.

1 MUSSAT Marie-Claire, SIMPORE Bintou, TRAUTMAN Catherine et al., *Les musiques du monde en question*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 161

Conclusion

La présence des musiques populaires brésiliennes en France relève d'une longue histoire qui ne peut pas se limiter au succès des musiques du monde dans les années 1980. Marquée par les évolutions techniques, politiques et sociales, elles ont connu des allers-retours et des emprunts témoignant d'un véritable échange culturel des deux côtés de l'Atlantique.

C'est dans un premier temps la maxixe et la musique savante qui importent les premières sonorités brésiliennes, caractérisées par la syncope. Mais c'est bien la samba qui marque une réelle installation de la musique brésilienne dans le paysage culturel français. Elle est bientôt suivie par la bossanova qui traverse l'océan grâce au septième art. Ce chant feutré à mi-chemin entre jazz et samba, connaît lui aussi un large succès auprès du public mais également auprès des artistes français, qui intègrent progressivement cette sonorité brésilienne à la chanson française.

La dictature civilo-militaire en place au Brésil entre 1964 et 1985 marque un nouveau temps dans les relations franco-brésiliennes. Une période sombre de l'histoire politique du pays, qui pousse de nombreux opposants au régime à s'exiler en Europe et en France. Ces années 1960/1970 sont également concomitantes avec l'émergence de nouveaux genres musicaux comme le mouvement *tropicalia* qui influence grandement la *Musica Popular Brasileira*, la poussant à diversifier ses origines et ses influences.

Ce label structurant du paysage musical brésilien s'étiole par la suite, permettant l'émergence de nouveaux styles musicaux puisant librement dans les influences régionales et internationales, loin d'un nationalisme propre à une certaine conception de la MPB. Les musiques actuelles perpétuent alors cette tradition de métissage des influences bien qu'une partie soit touchée par le formatage aux obligations commerciales de l'industrie phonographique.

L'histoire des musiques populaires est riche en ce qu'elle exprime l'identité brésilienne dans son originalité et sa diversité. Les relations entre musique et identité sont en effet très fortes dans ce pays. Si ces liens se sont cristallisés au sein de la samba, qui est devenu un pur produit culturel national à visée identitaire, comme le souligne Hermano

Vianna, les styles musicaux qui lui succèdent témoignent également des enjeux politiques autour de la musique.

Aussi difficile que soit la définition de la brésilianité celle-ci repose sur certains principes et valeurs propres à cette culture, parmi lesquels le métissage apparaît comme l'un des fondements. Les musiques populaires brésiliennes témoignent de cette miscégenation en faisant siennes les cultures étrangères à travers un anthropophagisme culturel déjà revendiqué au début du XXe siècle par les artistes modernes brésiliens. Ceci mène à une diversité de l'expression de l'identité brésilienne à travers une pluralité de musiques.

Une diversité artistique donc, qui pourtant n'est pas accueillie comme telle en France. En effet, marquée du sceau de l'exotisme la réception des musiques populaires dessine l'image d'une culture brésilienne articulée autour d'éléments bien identifiés associés à une vision tropicale amplifiée par une rhétorique du voyage. La culture brésilienne, à travers la distribution de sa musique, répond ainsi à un besoin d'évasion du public français qui modèle cette altérité en fonction de ses propres besoins identitaires à travers le processus d'exotisme, comme l'explique Todorov¹.

Une image caricaturée du Brésil et de sa culture, due en partie au marketing des produits culturels brésiliens en France, à l'interprétation faite de cette culture par une partie des artistes de la chanson française et du public et au traitement médiatique opéré autour de cette culture. Néanmoins, la politique étrangère menée par Brasilia n'est pas exempt de tout reproche. En effet, le Brésil participe également activement à la diffusion d'une image édulcorée du pays à travers l'exportation de sa culture, réelle arme de *soft power* du géant sud-américain.

Ce transfert culturel de musiques populaires brésiliennes en France réunit donc un ensemble d'acteurs institutionnels et privés des deux côtés de l'Atlantique. Parmi les principaux protagonistes se trouvent évidemment les artistes professionnels et amateurs brésiliens ou français, les associations, les acteurs diplomatiques, les media, mais également l'ensemble des brésilophiles. Chacun de ceux-ci véhiculent alors une image et une conception spécifique de la brésilianité.

1 TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 397

Malgré une détérioration de cet idéal brésilien et le certain désenchantement de ce pays tropical touché par une crise à la fois économique, écologique, politique et sociale, son image exotique perdure. Celle-ci semble en effet difficile à déconstruire malgré un rapprochement culturel permis par les nouveaux media sociaux qui court-circuitent les media classiques et leur sélectivité du corpus culturel brésilien. Il apparaît alors que la vision authentique et exhaustive du Brésil reste utopique tant la brésilianité recouvre une pluralité de manières de la vivre.

Enfin cette question de la représentation de la culture brésilienne en France à travers la musique en pose une autre, à savoir l'impact au Brésil de cette perception de la brésilianité à l'étranger, et de son rôle dans le processus de construction de cette culture. Une question faisant écho à la conception hégélienne de l'altérité selon laquelle la conscience de soi et par extension son identité, se construit par le regard de l'autre.

*Lexique*¹

- Brésilianité : La brésilianité peut se définir comme la culture au sens large du Brésil. Il regroupe ainsi l'identité brésilienne ainsi que la manière d'être brésilienne contenue dans la notion de *jeito brasileiro*.
- Forró : Musique traditionnelle du Nordeste pratiquée le plus souvent sous forme de bal populaire avec un accordéon, dérivé du *baião* popularisé par Luiz Gonzaga.
- Batucada : ensemble de percussions (tambours et idiophones) accompagnant les danses afro-brésiliennes et les défilés des écoles de samba.
- Bossanova : genre musical né de la rencontre de la samba et du *cool jazz* nord-américain, la bossanova se caractérise par la *batida*, une cellule rythmique qui reprend les bases de la samba en y ajoutant un décalage systématique entre la ligne mélodique et l'accompagnement ; les harmonies chromatiques et dissonantes inspirées du jazz ; et le *canto falado*, chant parlé qui intègre la voix à l'ensemble instrumental comme un timbre supplémentaire.
- Baile funk : Soirées organisées à Rio de Janeiro durant lesquelles sont jouées du funk carioca. Par extension ce terme désigne la musique écoutée qui est un dérivé de *miami bass* (musique Hip-hop dérivée de l'électro funk propre à Miami), originaire de Rio de Janeiro.
- Axé music : terme générique employé pour désigner les musiques pop afro bahianaises, comme la *samba-reggae*.
- Maxixe : genre musical et chorégraphique né de la fusion de la polka, de la habanera et des rythmes afro-brésiliens. Apparue dans les quartiers populaires de Rio de Janeiro dans les années 1870, la maxixe connaît son heure de gloire au début du XXe siècle.
- Pagode : style de samba populaire né à Rio dans les années 1980

¹ La majorité de ces définitions sont tirées du glossaire de l'ouvrage d'Anaïs Fléchet, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 392p.

- Choro : genre musical né à Rio à la fin du XIXe caractérisé par une formule rythmique syncopée.
- Candomblé : terme générique désignant les religions d'origine africaine au Brésil. A Bahia, la musique du candomblé comprend des tambours, des chants et des danses destinés aux dieux *orixás*.
- Manguebit : mouvement musical lancé à Recife dans les années 1980, qui opère une fusion d'éléments pop et de rythmes traditionnels du *Nordeste*
- Maracatu : musique et danse processionnelle typique de l'Etat du Pernambuco et d'origine afro-brésilienne
- Reco-reco : instrument de percussion de forme cylindrique, en bambou ou en métal dont on frotte la surface dentelée avec une baguette en bois ou une tige métallique.
- Samba : genre musical et chorégraphique afro-brésilien. Née dans les quartiers noirs de Rio au début du XXe siècle, la samba moderne se développe dans l'entre-deux-guerres avec notamment l'utilisation de la cuica. De nombreux sous-genres se développent autour de ce modèle (*samba-jazz, samba-canção, samba-reggae ...*).
- Musique Populaire Brésilienne (MPB) : Genre musical ayant émergé dans les années 1960, dans le contexte de la dictature. Elle représente une musique de contestation basée sur un modèle national et populaire. Par la suite celle-ci s'ouvre aux influences extérieures et régionales.
- Beat : Musique ou rythme diffusé par le DJ sur lequel le MC pose sa voix.
- DJ : Disc Jockey. Il est celui qui sélectionne et diffuse la musique.
- MC : Maître de Cérémonie. Né des block-parties de New-York dans les années 1980, le MC déclame et harangue la foule sur un rythme aussi appelé beat, lancé par le DJ.

Sources

Archives :

- ◆ Livre retraçant l'année du Brésil en France édité par le Ministère des affaires étrangères, Paris, 2005, 107p.

Sources imprimées :

- ◆ MUSSAT Marie-Claire, SIMPORE Bintou, TRAUTMAN Catherine et al., *Les musiques du monde en question*, Paris, Actes Sud, 1999, 334p.
- ◆ RASSENT David, *Musiques populaires brésiliennes*, Paris, Le mot et le reste, 2014, 273p.
- ◆ DELFINO Jean-Paul, *Couleurs Brasil, Petites et grandes histoires de la musique brésilienne*, Paris, Le passage Eds, 2014, 234p.

Sources iconographiques et audiovisuelles :

- ◆ CAMUS Marcel, *Orfeu Negro* [DVD], Dispat Films (Paris) Gemma Cinematografica (Rome) Turpan Filmes (São Paulo), 1959. (105 min)
- ◆ MEIRELLES Fernando, LUND Kátia, *A cidade de deus* [DVD], Rio de Janeiro, Daniel Rezende, 2002. (130 min)
- ◆ LELOUCH Claude, *Un homme et une femme* [DVD], Paris, Les Films 13, 1966. (102 min)
- ◆ MIRANDA Luis, *CARNAVALS Salvador de Bahia : La beauté noire* [Streaming], Paris, Un film à la patte, France, 2014. (74 min), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M89hUZqyEz8>
- ◆ Podcast des cinq émissions *Brésil, un portrait en Musique* du programme « Continents musique » sur France Culture (du 7 au 11 juillet 2014)
- ◆ Podcasts des deux émissions *L'aventure culturelle et artistique au Brésil* du programme « Couleurs du monde » sur France Musique (11 et 18 mars 2015)
- ◆ Podcast de l'émission *Ghetto Blaster, la musique des bas-fonds (1/5) : Le Brésil* du programme « Continents musique » sur France Culture (18 août 2014)

◆ Sources numériques :

- ◆ « Dicionario Cravo Albin da Musica popular brasileira », 2002. <<http://www.dicionariompb.com.br/>> (consulté à plusieurs reprises entre août 2015 et mai 2016)
- ◆ « Mondomix Le magazine des musiques et cultures dans le monde », 1998. <<http://www.mondomix.com/>> (consulté à plusieurs reprises entre août 2015 et mai 2016)
- ◆ « Bonjour Samba – une discographie idéale de musique brésilienne », <<http://la-musique-bresilienne.fr/>>, (consulté entre décembre 2015 et mai 2016)
- ◆ ROCHA Glauber, *Esthétique de la faim*, 1965. URL : <http://www.derives.tv/Esthetique-de-la-faim>
- ◆ Syndicat National de l'Édition Phonographique (SNEP), (2013), *L'économie de la production musicale : Édition 2013*, URL: <http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2013/07/SNEP-2013-GUIDE-ECO-WEB.pdf>

Sources orales :

- ◆ Entretien réalisé le 9 mars 2016 avec Benoît Landhauser, chef de la batucada de l'association Takadidoum à Rennes (1 heure)
- ◆ Entretien réalisé le 5 février 2016 avec Anaïs Fléchet, maître de conférence à l'université de Versailles St Quentin en Yvelines et auteure de l'ouvrage « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle* (40 minutes)
- ◆ Entretien réalisé le 9 mars 2016 avec Sarah, responsable de la communication de l'association Toucouleurs à Rennes (35 minutes)

Articles de presse :

- ◆ THIBAUD Chloé, « Le Brésil, champion du monde de musique ? », *Bibliobs* (En ligne), le 9 juillet 2014, (consulté le 7 janvier 2016) <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140708.OBS3094/le-bresil-champion-du-monde-de-musique.html>>
- ◆ MARTEL Frédéric, « Le Brésil, une passion française », *Slate*, (En ligne), le 3 novembre 2015 (consulté le 10 novembre 2015) <<https://www.slate.fr/story/109237/bresil-passion-francaise>>
- ◆ MORTAIGNE Véronique, « Comment Marcos Valle a-t-il influencé la musique nord-

- américaine », *Le Monde Culture* (En ligne), le 15 février 2013, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/15/comment-marcos-valle-a-influence-la-musique-nord-americaine_1833102_3246.html>
- ◆ MORTAIGNE Véronique, « Les musiciens brésiliens d'aujourd'hui et de demain », *Le Monde Culture* (En ligne), le 7 avril 2014, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/07/les-musiciens-bresiliens-d-aujourd-hui-et-de-demain_4396818_3246.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « Gilberto Gil, tranquille », *Le Monde Culture* (En ligne), le 11 octobre 2014, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/musiques/article/2014/10/11/gilberto-gil-tranquille_4504712_1654986.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « Midem : Le Brésil, un ami de longue date », *Le Monde Culture* (En ligne), le 3 février 2014, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/03/midem-le-bresil-un-ami-de-longue-date_4358698_3246.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « A Paris, le Festival du cinéma brésilien rend hommage à Carlos Diegues », *Le Monde Culture* (En ligne), le 20 avril 2013, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/20/a-paris-le-festival-du-cinema-bresilien-rend-hommage-a-carlos-diegues_3163538_3246.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « Les sources brésiliennes de l'homme en blanc », *Le Monde Culture* (En ligne), le 24 mai 2013, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/24/les-sources-bresiliennes-de-l-homme-en-blanc_3416937_3246.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « Antonio Pinto Ribeiro : « Nous continuons à cultiver la mélancolie » », *Le Monde Culture* (En ligne), le 5 juin 2013, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/05/nous-continuons-a-cultiver-la-melancolie_3424517_3246.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « Rencontre avec Caetano Veloso, hippie tropical », *Le Monde Amériques* (En ligne), le 17 mai 2014, (consulté le 5 novembre 2015), <http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/05/17/caetano-veloso-hippie-tropical_4420297_3222.html>
 - ◆ MORTAIGNE Véronique, « choro », tango, « maxixe » ... Le Brésil à l'âge d'or », *Le Monde Musiques* (En ligne), le 11 avril 2015, (consulté le 5 novembre 2015),

<http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/04/11/choro-tango-maxixe-le-bresil-a-l-age-d-or_4614259_1654986.html>

- ◆ Rédaction de O povo Online, Caetano Veloso compara manifestação pro-impeachment com marcha de 1964, *O povo Online* (En ligne) , le 19 mars 2016, (consulté le 3/5/2016) , URL : <<http://www.opovo.com.br/app/maisnoticias/brasil/2016/03/19/noticiasbrasil,3591293/caetano-veloso-compara-manifestacao-pro-impeachment-com-marcha-de-1964.shtml>>
- ◆ Chico Buarque e outros nomes assinam manifesto em defesa da democracia, *ZH Entretenimento* (En ligne) , le 21 mars 2016 (consulté le 3/5/2016), URL : <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/03/chico-buarque-e-outros-nomes-assinam-manifesto-em-defesa-da-democracia-5184897.html>>

Bibliographie

Ouvrages

- ◆ FLÉCHET Anaïs, « *Si tu vas à Rio ...* » *La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 392p.
- ◆ VIANNA Hermano, *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, 195p.
- ◆ TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 538p.
- ◆ BASTIDE Roger, *Le prochain et le lointain*, Paris, L'Harmattan, 1970, 300p.
- ◆ DELFINO Jean-Paul, *Brasil bossa nova*, Aix-en-Provence, Édisud, 1988, 173p.-[48] p. de pl.
- ◆ BÉHAGUE Gérard, *Musiques du Brésil : de la cantoria à la samba-reggae*, Arles : Acte Sud, Paris : Cité de la musique, 1999, 186p.
- ◆ MCGOWAN Chris, PESSANHA Ricardo, *Le son du Brésil : samba, bossa nova et musique populaire brésilienne*, Paris, Éditions Lusophone : ViaMedias, 1999, 299p.
- ◆ MANNONI Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 (1998), 127p.
- ◆ AUBERT Laurent, *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg, 2011, 160p.
- ◆ BERNAND Carmen, *Genèse des musiques d'Amérique Latine : passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard, 2013, 560p.
- ◆ MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelette, ROLLAND Denis (éd.), *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, 398p.
- ◆ DELFINO Jean-Paul, *Brasil : A musica – panorama des musiques brésiennes*, Paris, Parenthèses Éditions, 1998, 231p.

Articles de revues et périodiques

- ◆ FLÉCHET Anaïs, « Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et

appropriations. La musique brésilienne en France au XXe siècle », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 27, 2008/01, p. 175-180.

- ◆ RIVRON Vassili, « Joseane Lucia Silva, « L'anthropophagisme » dans l'identité culturelle brésilienne » dans *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 60-61 | 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013, consulté le 22 décembre 2015, URL : <http://cal.revues.org/1481>
- ◆ VIANNA Hermano, Funk e cultura popular carioca dans *Estudos Historicos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253, URL : http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Vianna-Funk_cultura_popular_carioca.pdf
- ◆ CHOQUET Sabine, « Retour du Brésil » dans *Cités*, n°19, 2004/3, p. 175-181, URL : www.cairn.info/revue-cites-2004-3-page-175.htm
- ◆ GASTAUT Yvan, SPANU Michael, YAHY Naïma, « Introduction » dans *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015, URL : <http://volume.revues.org/4664>
- ◆ AMOKRANE Salah, CORDEREIX Pascal, YAHY Naïma et GASSAUT Yvan, « Avant-propos » dans *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015, URL : <http://volume.revues.org/4641>
- ◆ FLÉCHET Anaïs, La bossa-nova en France : un modèle musical ? dans *América : Cahiers du CRICCAL*, n°34, 2006. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v2. pp. 267-278.
- ◆ MARCADET Christian, « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien » dans *Volume !* [En ligne], 8:1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 26 février 2016. URL : <http://volume.revues.org/101>
- ◆ PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura, « Identité culturelle et identité nationale au Brésil » dans *SociologieS*, [En ligne], 1987, Découvertes / Redécouvertes, mis en ligne le 28 avril 2008, consulté le 17 février 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/2013>
- ◆ FLECHET Anaïs, NAPOLITANO Marcos, « Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 11 juin 2015, consulté le 14 avril 2016. URL : <http://nuevomundo.revues.org/68081>

Mémoire :

- ◆ GAY Julie-Cerise, « Musique populaire brésilienne et industrie phonographique au Brésil : Courants artistiques ou produits culturels ? », Mémoire de Master 2, sous la direction de NARVAEZ-GOLDSTEIN Michèle, Lyon : Sciences Po Lyon, 2006, 55p.

Annexes

I. Annexe 1

Sondage réalisé en mars dernier auprès de 105 étudiants via l'application Google Forms.

Index

Anais Fléchet.....	3
Axé music.....	57
Baden Powell.....	31, 63
Baile funk.....	73, 93, 94
Batucada.....	57, 72, 77, 78, 89, 106
Bossanova...28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 40, 49, 50, 51, 57, 59, 60, 63, 64, 75, 79, 81, 93, 100	
Caetano Veloso.....	34, 37, 40, 44, 60, 75, 80, 92, 107, 108
Candomblé.....	22
Carlos Diegues.....	30, 36, 44, 107
Chico Science.....	57
Choro.....	25, 70, 78, 81, 107, 108
Clara Nuñez.....	20
Criolo.....	62, 76, 94
Duque.....	17, 24
Félix Mayol.....	15
Forró.....	76, 81
Gal Costa.....	34
Getulio Vargas.....	9, 21, 22, 33
Gilberto Freyre.....	8, 21
Gilberto Gil.....	34, 44, 60, 75, 76, 80, 84, 92, 107
Glauber Rocha.....	30, 36, 37, 44
Henri Salvador.....	24
Hermano Vianna.....	12, 73, 98, 100
João Gilberto.....	29, 32, 38, 40, 63
Jorge Ben.....	14
Manguebit.....	57, 70
Maracatu.....	57
Maria Isaura Pereira de Queiroz.....	10
Maxixe.....	15, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 28, 33, 100, 107, 108
Moustaki.....	32, 41, 79, 80
MPB.....	14
Nougaro.....	32, 48
Pagode.....	77
Pierre Barouh.....	31, 32, 79
Rémy Kolpa Kopoul.....	3, 80
Samba. 2, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 44, 51, 54, 57, 60, 64, 69, 72, 77, 78, 79, 81, 89, 90, 93, 98, 99, 100, 106, 109, 110	
Sergio Buarque de Hollanda.....	21
Todorov.....	27, 101
Tom Jobim.....	29
Vinicius de Moraes.....	2

Table des matières

Chapitre I.L'exotisme brésilien en France : création et évolution d'un imaginaire tropical	14
A.Des premiers échos du Brésil à l'avènement de la Samba : la réception d'une culture exotique	14
1.Les premières sonorités brésiliennes : une onde tropicale à Paris	15
a.Les musiques de danse, premiers coups de pinceaux de l'esquisse brésilienne	15
b.La musique savante : figure de proue de la tropicalité	17
c.Paris, capitale culturelle légitimatrice	18
2.La Samba : quintessence de la brésilianité	19
a.Une définition complexe de la brésilianité	19
b.La modernité brésilienne à l'origine de l'identité culturelle brésilienne	20
c.La samba : élément culturel national	22
3.La Samba en France	23
a.L'arrivée de la Samba en France	23
b.La samba : une évasion pour la société française	25
c.Une aquarelle du Brésil teintée d'exotisme	27
B.Entre métissage et authenticité, quelle brésilianité représentée ?	28
1.La Bossanova : Un renouvellement de l'imaginaire brésilien	28
a.Un univers musical et culturel différent	28
b.Le cinéma, ambassadeur de la bossanova des deux côtés de l'Atlantique	30
c.La réappropriation française de la bossanova	31
2.Une définition différente de la brésilianité	33
a.La samba comme définition unique de la brésilianité ?	33
b.Le mouvement tropicalia : un cannibalisme culturel	34
c.O cinema novo : une nouvelle image du Brésil	36
3.La défense de l'authenticité, une lutte pour préserver la spécificité brésilienne ?	37
a.Les États-Unis : acteur de la massification culturelle dans les relations transatlantiques	38
b.L'américanisation, une attaque contre la brésilianité ?	39
c.La polyphonie du discours sur l'authenticité en France	40
C.La musique populaire brésilienne sous la dictature	41
1.L'exil en France	42
a.La dictature dans un contexte de miracle brésilien	42
b.L'accueil des exilés brésiliens en France	43
2.La chanson face à la dictature	44
a.A Canção de protesto, la musique brésilienne contre la dictature	45
b.La musique comme arme diplomatique de la dictature	46
c.L'exotisme, source de surdité du message politique des chansons engagées ?	47
3.L'âge d'or de la MPB	48
a.La création de la MPB	49
b.Une période fertile couronnée de succès	50
c.La chanson brésilienne comme expression de l'identité brésilienne	51
Chapitre II.Une pluralité d'acteurs dans la médiation d'une musique plurielle	54
A.Un environnement culturel brésilien en mutation	54
1.La crise de la MPB	54
a.La MPB face à une crise identitaire	55
b.Un modèle musical national remis en cause	56
c.L'émergence de nouveaux styles	57

2. Les musiques populaires brésiliennes dans le marché international.....	58
a. L'exportation, porte de sortie privilégiée de la musique brésilienne	58
b. Les canaux de diffusion des musiques brésiliennes.....	59
3. Le développement d'une culture de masse dans les relations transatlantiques	61
a. Un nouveau paradigme communicationnel international	61
b. Une influence américaine grandissante dans une culture mondialisée.....	62
B. Le cadre d'accueil français de la brésilianité.....	63
1. La chanson française, « art de métèques »	63
a. La chanson française : une musique métissée.....	64
b. La chanson brésilienne de France, une incompréhension ?	65
2. La politique extérieure brésilienne ou la vente d'une certaine image du Brésil	66
a. L'exportation des produits culturels, une des priorités des politiques publiques	67
b. La culture brésilienne : arme de soft power.....	68
c. 2005 : Année du Brésil en France, la présentation d'un Brésil multiple.....	69
3. Les media classiques, relais d'un Brésil carnavalesque	70
a. La promotion d'un Brésil tropical	71
b. Image sélective d'un Brésil multiforme	72
C. Les différents acteurs de l'importation des musiques brésiliennes en France	74
1. Les festivals, vitrines de la scène brésilienne.....	74
a. Les festivals de Jazz : programmation d'une musique brésilienne légitime.....	75
b. Les festivals world : une large vitrine des musiques populaires brésiliennes.....	76
2. Les associations, entre représentation alternative du Brésil et réactivation d'une image carnavalesque	77
a. Les associations culturelles brésiliennes, porte d'entrée à la brésilianité ?.....	77
b. Un public hétérogène	78
3. La place des artistes dans cette médiation	79
a. Une brésilophilie partagée dans le milieu artistique	79
b. Les artistes brésiliens de France	80
Chapitre III. L'intégration de la brésilianité en France à l'heure de la mondialisation.....	82
A. Quelle intégration des musiques brésiliennes dans une industrie musicale en mutation ?	82
1. De la crise du disque à la recherche d'alternatives.....	82
a. Un marché du disque mondialement en crise	82
b. Quelle réaction des musiques brésiliennes face à l'enjeu numérique ?.....	83
2. La concurrence accrue sur le marché des musiques du monde	85
a. L'essor de la world music en France, perte de spécificité du marché brésilien ?	85
b. Le marketing exotique comme opportunité.....	86
B. Une perception ambiguë de la brésilianité aujourd'hui.....	88
1. Permanence de la fête comme célébration d'un certain Brésil	88
a. Le Carnaval : moment toujours privilégié de l'exaltation du Brésil festif	89
b. Les événements sportifs internationaux : coup de projecteur sur un Brésil en mutation	90
2. L'éclatement de l'imaginaire brésilien ?.....	91
a. Le Brésil désenchanté	92
b. Les musiques actuelles urbaines, une autre vision du Brésil.....	93
c. Le cinéma brésilien comme critique de ce Brésil en crise	94
3. Quelle relation avec la brésilianité aujourd'hui ?	96
a. La difficulté du Brésil à se libérer de son image exotique	96
b. L'ambiguë définition de la brésilianité entre simplification et authenticité	97

c. Quelle place pour l'altérité culturelle dans un village mondial ?.....98