

Anaïs Fléchet*

La *bossa nova* en France : un modèle musical ?¹

Le succès de la *maxixe* dans les salons parisiens de la Belle Époque a constitué le point de départ de l'exportation des musiques populaires brésiliennes. Si ce genre musical et chorégraphique n'entraîna qu'un engouement passager des élites européennes, d'autres rythmes comme la *samba*, le *choro*, le *baião*, la *bossa nova* ou le *forró* suscitèrent l'adhésion du public et l'intérêt des musiciens occidentaux tout au long du XX^e siècle. La musique populaire – née de la rencontre entre les traditions africaine, portugaise et, dans une moindre mesure, amérindienne – signe l'identité du Brésil aux yeux des étrangers, elle constitue également un ensemble de pratiques et de référents rythmiques et harmoniques dont on peut se demander à quel point et de quelle manière ils purent servir de modèles pour les musiciens européens, nord-américains ou japonais.

La présence de la culture française au Brésil ainsi que le rayonnement culturel de Paris avaient fait de la France le lieu privilégié de la réception des musiques populaires brésiliennes dans les premières années du XX^e siècle [Carelli, 1993 ; Rivas, 1991]. La Seconde Guerre mondiale rompit cet équilibre, la politique de bon voisinage et l'émergence de New York comme nouvelle capitale culturelle mondiale instaurant une relation privilégiée entre les musiciens brésiliens d'une part, les institutions, le public et les musiciens nord-américains de l'autre. La France n'en resta pas moins une référence quant aux rythmes brésiliens, et Paris est aujourd'hui encore, avec New York, Londres et Tokyo, un pôle de diffusion pour les musiques populaires venues de la *terra*

* Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne / CNRS-UMR IRICE.

1. Une version abrégée de cet article a été publiée dans *América* (Paris), n° 34, 2006.

brasilis. Aussi l'arrivée de la *bossa nova* en France fut-elle à proprement parler une « nouvelle vague » qui succéda, dans l'histoire des échanges musicaux entre le Brésil et la France, aux deux temps forts qu'avaient constitué la découverte de la *maxixe* et les débuts de la *samba* dans les années 1910 et 1920, puis la grande mode de la *samba* chantée en français dans les années 1940. Le moment *bossa nova*, initié en France par la sortie en 1959 du film *Orfeu Negro* et qui culmina dans les années 1965-1975, se distingua cependant des précédents à différents égards. À l'opposé de la *maxixe* et de la *samba*, la *bossa nova* n'est pas une musique de danse – ce qui constitue une spécificité de taille quand on songe aux genres musicaux latino-américains qui ont séduit les Français depuis près d'un siècle, du *tango* à la *salsa* [Decoret, 1998]. Par ailleurs, si la *bossa nova* a été une mode dans les années 1960, elle a aussi marqué la production musicale française plus avant et constitué une source d'inspiration durable, revendiquée comme telle par de nombreux musiciens qui ont enregistré des versions françaises de chansons brésiliennes, ont improvisé dans les clubs de jazz sur des thèmes de Tom Jobim devenus des standards, et qui aujourd'hui encore se plaisent à inventer des *bossas*. Le titre marquant le retour d'Henri Salvador, *Chambre avec vue*, composé par deux représentants de la nouvelle génération de la chanson française, Benjamin Biolay et Keren Ann, illustre une permanence qui nous invite à penser la *bossa nova* en termes de modèle et de transferts culturels – au sens où cette notion a été définie par M. Espagne et M. Werner [Espagne et Werner, 1987 ; Espagne, 1999].

La *bossa nova* a-t-elle constitué un « modèle » pour les musiciens français dans les années 1960 et 1970 ? Si oui, ce modèle fut-il défini par les musiciens brésiliens lors de l'invention de la *bossa nova* et des traits musicaux qui la caractérisent, ou résulta-t-il de l'interprétation qu'en firent les musiciens français ? Autrement dit, quels sont les décalages temporels ou de contenu existant entre la définition d'un genre musical dans un lieu donné (Rio de Janeiro) et son acceptation dans un autre (Paris) ? Et surtout, quelles sont les conditions de possibilité de cette acceptation ? Comment la *bossa nova* parvint-elle très concrètement aux oreilles des musiciens français ? Comment la *bossa nova* a-t-elle modifié, au sein d'un langage musical commun fondé sur le système tonal, l'harmonie et le contrepoint, les pratiques de ces musiciens, notamment au niveau de l'instrumentation, du rythme et des arrangements ? Des sources très diverses permettent de penser ces questions : sources écrites (articles de presse, livres sur la musique publiés en France, mémoires et correspondance de musiciens, mais aussi partitions, affiches de spectacles, pochettes de disques), sources audiovisuelles (disques, émissions de radio, films et émissions de télévisions relatives faisant place aux musiques brésiliennes) et sources orales (entretiens menés auprès de musiciens français et brésiliens, acteurs des échanges musicaux entre les deux pays dans les années 1960 et 1970, ainsi que



de producteurs, agents, impresarios). L'analyse de ces documents permet de mettre à jour le rôle des acteurs, des supports institutionnels et du « système technique » [Ory, 2004, p. 59] dans la diffusion de la *bossa nova* en France, et invite à mettre l'accent, non sur le contenu du modèle, mais sur sa circulation dont l'étude permet de mettre à jour la dynamique de transfert culturel.

L'invention de la *bossa nova*

Dans l'étude qu'il a consacrée à la présence du *tresillo* cubain dans la musique latino-américaine de la fin du XIX^e siècle, Carlos Sandroni s'est interrogé sur la définition des genres musicaux. Comment définir un genre, la *habanera* par exemple, alors que la formule rythmique qui le caractérise, le *tresillo*, est utilisée avec la même efficacité pour décrire un ensemble de genres, entre autres la *conga*, la *milonga*, le *lundu*, le *choro* et la *maxixe* ? Confronté à cette difficulté, le musicologue propose de penser le genre comme « lieu de rencontre entre un ensemble de traits musicaux formels et un ensemble d'association extra-musicales » [Sandroni, 2000, p. 57]. Dans cette optique, nous pouvons définir la *bossa nova* à la fois comme un style musical et comme le mouvement artistique qui a marqué le paysage culturel brésilien entre 1958 et 1965.

La *bossa nova* est un genre musical, né à Rio à la fin des années 1950 de la rencontre entre le rythme de la *samba* et les recherches harmoniques du *cool jazz* nord-américain [Garcia, 1999]. L'une des innovations fondamentales de la *bossa* réside dans sa structure rythmique qui affecte les bases de la *samba* classique [Béhague, 1999, p. 93-97]. Le rythme 2/4, très syncopé, est beaucoup plus complexe que les rythmes de *samba* traditionnels, car il se caractérise par un décalage entre les temps forts et faibles de la ligne mélodique et son accompagnement, ce qui produit une sorte de bi-rythmie. Le chanteur et guitariste João Gilberto est considéré comme le principal auteur de cette nouvelle formule rythmique appelée *batida* (temps ou rythme de base) de la *bossa nova*. Le rythme est indissociable des recherches harmoniques menées par les compositeurs qui privilégient la guitare et le piano, deux instruments permettant d'intégrer les fonctions rythmiques et harmoniques dans les mêmes enchaînements d'accords et de syncopes. L'influence du jazz est perceptible dans l'utilisation d'harmonies chromatiques et dissonantes, qui contribuent au caractère moderniste de la *bossa nova* et invitent les musiciens à porter une attention nouvelle au chant. Les compositeurs entendent aussi créer une atmosphère intimiste dans laquelle le chant répond à la complexité harmonique et mélodique. Le *canto falado* (chant parlé) est caractéristique de la *bossa* : dépouillé et sophistiqué. Il consiste à intégrer la voix à l'ensemble instrumental, comme un autre timbre, la voix et les instruments fonctionnant alors en demi-teintes, sans étalage de virtuosité. *Desafinado*, morceau composé par Tom Jobim et Vinicius de Moraes et interprété par João Gilberto en

1959, illustre ces trois traits formels propres à la *bossa nova* : une formule rythmique en constant décalage, des harmonies complexes, une grande attention portée au chant et à la relation entre musique et poésie.

La *bossa nova* n'a pas été définie par un manifeste comme le fut, dans le domaine de la musique brésilienne, le tropicalisme [Naves, 2001, p. 9-10]. Cependant, l'appellation et l'esthétique musicale furent revendiquées par de nombreux musiciens brésiliens entre 1958 et 1965. Le terme *bossa nova* renvoyait alors une chronologie spécifique, des figures mythiques, des lieux de rencontre et un discours commun qui sont autant d'éléments caractéristiques d'un mouvement artistique.

À l'inverse de nombreux genres de musique populaire, une chronologie très précise marque l'histoire de la *bossa nova*. De l'avis unanime des spécialistes, elle est née en 1958 lors de la sortie du 33 tours d'Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais*, où la chanteuse interprétait les compositions de Tom Jobim et Vinicius de Moraes, accompagnée à la guitare par João Gilberto dont la *batida* fut une révélation pour les musiciens et le public brésiliens [Velo, 2002, p. 35]. Cette révélation fut confirmée lors de la sortie, la même année, du 78 tours de João Gilberto, *Chega de saudade*. La voix et le *violão gago* (l'expression « guitare bègue » désigne les éléments de déphasage systématique de la *batida*) séduisirent la jeunesse de Rio et São Paulo. Ce succès permit à Gilberto d'enregistrer en 1959 *Desafinado*, dont les paroles évoquaient pour la première fois la « *bossa nova* ». La fin du mouvement est, quant à elle, plus difficile à cerner que ses origines : la plupart des auteurs s'accordent cependant sur l'année 1965, l'organisation des premiers festivals de la chanson et l'essor de la MPB (l'acronyme désigne le courant de « Musique populaire brésilienne » représenté entre autres par Elis Regina) ouvrant un nouveau cycle de production musicale au Brésil.

Par ailleurs, trois figures mythiques inspirèrent le mouvement : le chanteur et guitariste João Gilberto, le compositeur Tom Jobim et le poète Vinicius de Moraes², chacun d'entre eux illustrant un trait caractéristique du genre – la *batida*, les recherches harmoniques et l'attention portée au chant – et servant de modèle aux jeunes musiciens de Rio. Ces derniers jouèrent un rôle essentiel dans la propagation du mouvement : les guitaristes Carlos Lyra et Roberto Menescal, le parolier Ronaldo Boscôli, les frères Castro Neves et la chanteuse Nara Leão – la muse de la *bossa nova* – formaient le noyau dur de la *turma* (la bande) de la *bossa nova*, autour duquel gravitaient des personnalités plus isolées comme Baden Powell ou Edu Lobo. La bande réunissait des musiciens blancs, pour la plupart, nés dans les classes moyennes ou aisées de la capitale bré-

2. D'autres musiciens contribuèrent à la genèse de la *bossa nova* sans pour autant acquérir le statut de père fondateur : des instrumentistes passionnés de jazz comme le trompettiste Júlio Barbosa et le saxophoniste Moacir Santos, ou des figures plus isolées comme l'accordéoniste, compositeur et pianiste João Donato.



silienne. Tous avaient fréquenté les lycées, certains l'université ; tous avaient reçu une éducation musicale. Le contraste est frappant avec la *samba* née dans les quartiers noirs et populaires du centre ville au cours des années 1910, dont les premiers représentants étaient souvent analphabètes et incapables de transcrire la musique qu'ils produisaient. À cet égard, les musiciens de la *bossa nova* étaient plus proches des musiciens français ou nord-américains qui s'intéressèrent au genre musical : ils possédaient un langage commun.

Le mouvement est également indissociable de l'univers urbain de Rio de Janeiro. La ville offrait alors aux musiciens de nombreux lieux de rencontre qui fonctionnèrent comme autant de structures de sociabilité « productrices » et contribuèrent aussi à définir la *bossa nova* [Castro, 2002 ; Trebitsch, 1992, p. 14]. Les appartements où se retrouvaient les musiciens, les bars et les clubs où ils improvisaient ensemble, étaient situés dans les beaux quartiers de Copacabana et d'Ipanema, alors que les universités – fédérale et catholique – étaient plus dispersées dans la ville. Organisatrices de « nuits *bossa nova* », celles-ci jouèrent un rôle important dans la définition même du mouvement qui réunit autour d'aspirations communes musiciens et étudiants³.

Les musiciens de la *bossa nova* se retrouvaient enfin dans l'admiration vouée aux pères fondateurs, mais aussi dans un discours sur la musique pensée en termes de modernité et de rupture. Ils entendaient rompre avec toute une tradition de la musique populaire brésilienne, condamnée au nom de l'excès : excès de l'instrumentation et des arrangements, des voix, de pathos. Aux grands thèmes dramatiques du désespoir ou de l'amour trahi, ils opposaient une vision hédoniste de l'amour et de la nature illustrée par le deuxième album de João Gilberto, *O Amor, o sorriso e a flor*. En proposant une esthétique moderne et intimiste, les compositeurs et interprètes de la *bossa* se pensaient comme l'avant-garde de la production musicale brésilienne.

La découverte de la *bossa nova*

Mouvement d'avant-garde au Brésil, la *bossa nova* fut également un phénomène international. En novembre 1962, le concert *Bossa Nova : New Brazilian Jazz* réunit dans la prestigieuse salle de Carnegie Hall João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Agostinho dos Santos, Luís Bonfá, Oscar Castro Neves et Sérgio Mendes. L'opération montée par la maison de production américaine Audio Fidelity, avec le soutien du ministère des Affaires étrangères brésilien, lança officiellement le style musical sur les scènes internationales, au moment précis où le mouvement commençait à s'essouffler au Brésil.

En France, les débuts de la *bossa nova* furent même antérieurs et l'impact du concert de Carnegie Hall ne suffit pas à les expliquer. La découverte de la

3. Notons que l'expression *bossa nova* est utilisée pour la première fois dans un tract annonçant une fête étudiante organisée par le groupe universitaire hébraïque en 1958.

bossa fut souvent présentée par les musiciens français comme une « rencontre amoureuse », un enthousiasme du premier instant⁴. Cependant, la diffusion et la réception de ce genre musical furent plus complexes : alors que les premières *bossas* arrivèrent sur le marché en 1959, il fallut attendre six ans pour que la musique brésilienne devint une véritable mode, six années au cours desquelles le cinéma apparût comme un vecteur de diffusion de premier ordre. En 1959, *Orfeu Negro*, réalisé par Marcel Camus, remportait la palme d'or à Cannes et faisait découvrir aux Français les compositions de Luiz Bonfá et Tom Jobim. Le succès du film permit à la chanteuse brésilienne Vanja Orico d'enregistrer chez Philips deux titres, chantés en français et en portugais : *Manhã de Carnaval* et *A Felicidade*⁵, aujourd'hui devenus des standards, constituèrent la première incursion de la *bossa* dans le paysage culturel français. En 1965, *Un homme et une femme*, réalisé par Claude Lelouch, consacrait ce style musical. La bande originale du film reprenait le thème de *Samba da benção*, une *bossa* composée par Baden Powell et Vinicius de Moraes ; aux côtés du *chabadabada*, la chanson connue en français sous le titre *Saravah* contribua au succès du film dont elle bénéficia en retour. Entre ces deux dates, le cinéma fut un allié efficace de la musique brésilienne en France : certains réalisateurs poursuivirent l'expérience du film musical tourné au Brésil sur le modèle de Marcel Camus⁶, tandis que les cinéastes brésiliens effectuèrent avec le *cinema novo* une entrée remarquée sur le marché français [Estève, 1972]. Les voyages entrepris par les musiciens entre le Brésil et la France, bien que restant le fait d'individus isolés, contribuèrent également à diffuser le nouveau rythme brésilien : ceux du producteur André Midani, de Pierre Barouh et de Sacha Distel permirent ainsi de diffuser, dans un cercle restreint mais influent car composé d'intellectuels, de producteurs et d'artistes, les premiers disques de João Gilberto⁷. Cependant, le vecteur de diffusion décisif de cette période fut un autre genre musical objet de transferts culturels : le jazz.

La présence des jazzmen en France [Tournès, 1999], au moment même où les États-Unis connaissaient une mode *bossa nova*, contribua à la légitimation du genre auprès des musiciens français. En effet, à partir de 1962, des musiciens nord-américains s'intéressèrent au « nouveau jazz brésilien » [Leymarie, 2003, p. 97-109] : Stan Getz, Charlie Byrd, Kenny Dorham, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Cannonball Adderley, Ahmad Jamal, Sarah

4. L'itinéraire de Pierre Barouh est exemplaire de cette « rencontre amoureuse » : le musicien se trouvait à Lisbonne quand il entendit pour la première fois une chanson de Gilberto, interprétée par l'accordéoniste et chanteur Sivuca. « Ébloui », il acheta le premier disque du guitariste. « Ébloui », il décida de partir à la rencontre de son idole et s'embarqua sur un navire marchand en partance pour le Brésil. Entretien avec P. Barouh, Paris, 11 septembre 2003.

5. *Sonorama* n° 9, juin 1959.

6. Voir notamment *Copacabana Palace*, production franco-italienne tournée à Rio avec la participation de Tom Jobim et Vinicius de Moraes, sorti en France en 1964.

7. Entretiens avec A. Midani (Rio de Janeiro, 21 août 2003) et avec P. Barouh, *loc. cit.*



En 1962, le trompettiste Dizzy Gillespie est le premier jazzmen à jouer de la *bossa nova* en France (*Bossa Nova*, Philips, 1962).

Vaughan, Lalo Schiffrin et Quincy Jones enregistrèrent, parmi d'autres, des *bossas* composées par des Brésiliens ou par des Nord-américains sur le modèle défini plus haut. La mode connut son apogée en 1964, lors de la sortie du disque *Getz et Gilberto*, enregistré à New York par Stan Getz, Tom Jobim, Astrud et João Gilberto⁸. L'engouement pour la *bossa nova* aux États-Unis et l'influence de la scène américaine en France étaient tels que de nombreux Français découvrirent la *bossa nova* dans les disques ou lors des concerts de jazzmen nord-américains. La presse spécialisée se fit l'écho de cette découverte, à l'instar de *Jazz Hot* où l'expression de *bossa nova* apparut pour la première

8. L'album gagna quatre Grammy Awards dont le meilleur 33 tours de l'année et le meilleur single pour *The Girl from Ipanema* interprété par Astrud Gilberto.

fois en novembre 1962, trois articles mentionnant le nouveau genre musical dans le même numéro de la revue et définissant « la bombe » dans la relation qu'elle entretenait avec le jazz nord-américain⁹. Jean Tronchot écrivait alors :

« Tout a commencé il y a plus de deux ans, lorsque Charlie Byrd puis Dizzy Gillespie en tournée en Amérique du Sud découvrirent ce nouveau rythme brésilien. L'un et l'autre furent séduits par l'idée d'improviser sur les thèmes déjà classiques de la *bossa nova* comme *Desafinado* ou *One note samba* écrits par les compositeurs brésiliens Antonio Carlos Jobim et Newton Mendonça »¹⁰.

L'historique du genre permet au critique de procéder à un glissement de taille, puisque la *bossa nova* désigne ici un ensemble de thèmes brésiliens, mais également le fait d'improviser sur ces thèmes. L'ambiguïté de la phrase est significative des chemins de la découverte : la *bossa nova* existe en tant que New Brazilian Jazz, *via* les États-Unis.

Les critiques de *Jazz Hot* s'intéressèrent de plus près à la *bossa* en 1963, point culminant de la vogue nord-américaine pour ce style¹¹. La musique brésilienne ne fit pas l'objet d'articles en tant que telle, mais était présentée dans la rubrique « Disques » à propos de toutes les nouveautés venues des États-Unis. L'afflux de disques nord-américains de *bossa* offrait une actualité musicale au genre, dont les critiques de *Jazz Hot* ne rendaient pas toujours compte avec le même enthousiasme. Si certains d'entre eux s'indignaient de l'aspect « commercial » de ces productions – une condamnation sans appel pour l'époque, par opposition au « jazz pur » qu'incarnaient le *be-bop* et le *hard-bop* –, les jazzmen jouaient toutefois un double rôle en faveur de la *bossa nova*. Un rôle matériel tout d'abord, les concerts et les disques de jazz rendant disponibles pour la première fois des thèmes brésiliens en France. Un rôle de légitimation ensuite, l'intérêt porté par les jazzmen étant à l'origine de la curiosité des journalistes de *Jazz Hot*. L'article d'Henri Renaud consacré au disque *Dizzy on the French Riviera* évoque ainsi « cette nouvelle chose brésilienne dont Dizzy raffole », « le brillant compositeur Antônio Carlos Jobim » dont les morceaux « n'ont rien à envier aux chansons de Richard Rogers ou de Duke Ellington » et « la réflexion de Miles : "lorsque je veux apprendre quelque chose, c'est encore Dizzy que je vais entendre" »¹². Gillespie introduisait la musique brésilienne, Davis confirmait le choix de Gillespie, Rogers et Ellington créaient un référent permettant au lecteur d'apprécier la *bossa nova*. Le jazz fournissait donc des éléments d'introduction et de comparaison essentiels à la bonne réception de la *bossa nova* dans la presse musicale. Sa part matérielle et symbolique dans la diffusion de la

9. Jean Tronchot, « Charlie Byrd : des idées et une atmosphère » et « Qu'est-ce que la *bossa nova* ? » ; Henri Renaud, « Dizzy Gillespie, *Dizzy on the French Riviera* ».

10. Jean Tronchot, « Qu'est-ce que la *bossa nova* ? », *Jazz Hot* n° 181, novembre 1962, p. 6.

11. En 1963, six numéros de la revue évoquent la *bossa nova*, soit plus d'un numéro sur deux.

12. Henri Renaud, *op. cit.*



bossa nova soulignait également la complexité de la circulation des musiques populaires : l'influence de ce genre sur les musiciens français ne fut pas le résultat d'un passage en ligne droite de la culture brésilienne à la culture française, mais d'un passage dans lequel a interféré la culture nord-américaine. Les débuts de la *bossa nova* en France furent le résultat de transferts culturels triangulaires mettant en présence trois pôles : Rio de Janeiro, Paris et l'ensemble bicéphale New York/Los Angeles.

À partir de 1965, la *bossa nova* sortit de la relative confidentialité dans laquelle elle était tenue – le public du jazz ne pouvant être assimilé au grand public – grâce à de nouveaux vecteurs de diffusion, liés à l'évolution des techniques et à l'évolution politique du Brésil. À la fin des années 1960 en effet, le progrès des communications et des moyens de transports fut à l'origine de l'organisation de nombreux festivals internationaux de jazz et de musique populaire au Brésil et en France. Ceux-ci permirent aux musiciens qui y participaient, au public qui y assistaient ainsi qu'aux personnes qui en suivaient les retransmissions à la radio ou à la télévision, de se familiariser avec la musique brésilienne. Au Brésil, les chaînes de télévisions Record et Globo organisèrent ainsi entre 1965 et 1973 un festival international de la chanson, avec le soutien du ministère des Affaires étrangères¹³. La manifestation constitua un tremplin pour la nouvelle génération de la musique populaire brésilienne représentée par Elis Regina, Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso ou Gilberto Gil. Le festival fut également un lieu de rencontre privilégié, des artistes de nationalités diverses étant invités chaque année à concourir. Les délégations françaises étaient composées de musiciens (Michel Legrand, Colette Renard, Pierre Barouh, Francis Lai, Françoise Hardy, Marie Laforêt, Georges Moustaki, Serge Gainsbourg et Jane Birkin entreprirent le voyage), de producteurs de disques comme Eddie Barclay ou de spectacles comme Bruno Coquatrix, et de journalistes qui couvraient l'événement¹⁴. Nombre d'entre eux découvrirent la musique brésilienne à cette occasion et s'enthousiasmèrent pour des rythmes qu'ils assimilèrent à la *bossa nova* et décidèrent de diffuser à leur retour.

En France, le Marché international du disque et de l'édition musicale (MIDEM), dont la première édition eut lieu en 1967, joua un rôle similaire. Il s'agissait alors d'un festival dans lequel se produisaient des musiciens brésiliens représentant les compagnies de disques nationales. Les concerts d'Elis Regina, de Jorge Ben, ou plus tard des Mutantes, furent ainsi l'occasion de dévoiler au

13. Brasília, Arquivo Itamaraty, 640.36 « Música, 1963-1972 ».

14. La présence des journalistes fit l'objet d'une attention particulière du pouvoir militaire et est, de ce fait, référencée dans les archives du ministère. En 1970, par exemple, tous les médias étaient représentés : la télévision avec Liliane Saporta et Pierre Croissiaux de l'ORTF, la radio avec Philippe Adler de RTL et Arlette Tabart d'Europe n° 1, la presse avec Claude Sarraute du *Monde*, Jean-Claude Sauer et Vick Vance de *Paris-Match*. DDC/640.36(00). 14 octobre 1970.

public français une production brésilienne qui n'était plus de la *bossa nova*, mais qui continuait à être reçue comme telle. Mais les concerts, soirées de gala brésilien et bals de carnaval¹⁵ n'ont pas constitué l'apport le plus important du MIDEM à la musique brésilienne. Le MIDEM était avant tout un marché, une rencontre entre professionnels de l'édition et de la distribution musicale et une occasion de conclure des accords afin de lancer des disques brésiliens sur le marché français. Le producteur André Midani, qui avait enregistré et diffusé les premiers disques de João Gilberto au Brésil, sut profiter de cette nouvelle donne pour lancer les disques produits par la filiale brésilienne de Philips en accord avec deux compagnies : Polydor France et Philips France¹⁶. Cette dernière inaugura alors une série brésilienne comprenant des disques de Tom Jobim, Maria Bethânia, Jorge Ben, Chico Buarque, Elis Regina et Gilberto Gil¹⁷.

En cette fin des années 1960, l'actualité de la musique brésilienne en France prenait une ampleur d'autant plus grande que certains artistes brésiliens vivaient à Paris, contraints à l'exil par le coup d'état militaire de 1964. Les exilés comptaient dans leurs rangs des cinéastes reconnus dont les films étaient toujours l'occasion de présenter de la musique brésilienne – Glauber Rocha et Carlos Diegues, chefs de file du *cinema novo*, jouèrent parmi d'autres ce rôle de médiation. Ils comptaient également des musiciens tels Nara Leão, jeune épouse de Carlos Diegues, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Ricardo Vilas et Teca Calazans. Regroupés à Paris, ceux-ci contribuèrent aussi à faire connaître la *bossa nova* aux musiciens. S'ils n'eurent que peu de prise sur le grand public, ils participèrent de concerts et d'enregistrements d'artistes français, favorisant l'émergence de rythmes brésiliens dans la production musicale du pays.

Cette intensification des échanges entre les deux pays fut à l'origine d'une véritable mode de la *bossa nova* en France à la fin des années 1960. Mais s'agissait-il encore de *bossa nova* ? Près de dix ans ont séparé la création du mouvement au Brésil et l'arrivée du style musical en France. Le décalage temporel s'est accompagné d'une transformation de contenus, les musiciens brésiliens ne jouant plus à strictement parler de la *bossa nova* après 1965. Alors que l'ère des festivals renouvelait en profondeur la musique populaire brésilienne (la chanson protestataire puis le tropicalisme rompait avec l'hédonisme et le caractère intimiste de la *batida* de João Gilberto), le public français continuait à assimiler toute musique en provenance du Brésil, soit à de la musique de carnaval, soit à de la *bossa*. L'appellation désignait désormais tout rythme brésilien qui n'était ni *samba* de carnaval, ni musique folklorique. Les musiciens français eux-mêmes n'échappèrent pas à l'ambiguïté des termes : ainsi leur

15. Le succès des artistes brésiliens au MIDEM était tel que fut organisé en 1975 un « carnaval brésilien » présentant plus de dix artistes pour une nuit de musique sur la Croisette.

16. Entretien avec André Midani, *loc. cit.*

17. On peut suivre cette production discographique dans l'article de Laurent Goddet, « 1974, année Brésil ? », *Jazz Hot*, n° 304, avril 1974, p. 20-21.



arrivait-il de définir la *bossa nova* en fonction de quatre éléments – le rythme, les recherches harmoniques, la virtuosité des guitaristes et l'énergie sensuelle des voix féminines – dont les trois premiers correspondaient au style musical tel qu'il avait été pensé au Brésil en 1958, mais dont le quatrième s'en éloignait d'autant plus que les voix citées étaient celles d'Elis Regina ou de Gal Costa, certes puissantes et sensuelles mais sans aucun rapport avec le *canto falado*.

***Bossa nova*, jazz et chanson française**

Le décalage temporel et la déformation du modèle n'ont pas empêché les transferts culturels entre le Brésil et la France où la réception de la *bossa nova* répondit aux logiques de circulation internationale des musiques populaires, mais également à « l'horizon d'attente » [Koselleck, 2000, p. 307-329] d'un certain nombre d'artistes venus du jazz et de la chanson.

Dans le monde du jazz français, Michel Legrand a été l'un des premiers à se passionner pour cet univers. Rien d'étonnant dès lors à trouver un de ses titres, *Once upon a summertime*, aux côtés de *Desafinado* dans l'album brésilien de Miles Davis, *Quiet nights*, enregistré entre 1962 et 1963 – une indication nous permettant de suggérer que les transferts culturels triangulaires ne fonctionnaient pas à sens unique. Impressionné par le nouveau style brésilien et la virtuosité de ses représentants, Legrand proposa à Baden Powell de participer à l'enregistrement du 33 tours *Sérénades du XX^e siècle* dès le premier séjour du guitariste à Paris en 1964. Dix ans plus tard, Stéphane Grapelli enregistra à son tour un disque en duo avec Baden Powell intitulé *La Grande Réunion*, illustrant la permanence de l'esthétique *bossa nova* auprès des jazzmen français. Le monde de la chanson s'est intéressé de plus près encore au style musical brésilien, et la liste est longue des chanteurs « amoureux » du Brésil : Pierre Barouh, Sacha Distel, Brigitte Bardot, Françoise Hardy, Marie Laforêt, Claude Nougaro, Georges Moustaki, Maxime le Forestier, Nicoletta et tant d'autres. Notons que ces artistes étaient pour certains proches du cinéma (Bardot, Laforêt, mais aussi Barouh et Moustaki qui composaient alors les musiques des films de Lelouch), pour d'autres proches du milieu jazz (Distel et Nougaro), deux vecteurs de diffusion évoqués plus haut. Distel, notamment, joua un rôle important dans la diffusion de la *bossa nova* en France après avoir découvert Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto et Baden Powell lors d'une tournée au Brésil en 1961 [Dreyfus, 1999, p. 69-71]. Séduit, il en proposa des reprises et adaptations en français (*Desafinado*, *Chanson sur une seule note* ou *Loin de toi*) grâce auxquelles il obtint le prix de l'Académie du disque¹⁸ et devint le premier ambassadeur du genre auprès du public.

Qu'ils soient musiciens de jazz, chanteurs ou compositeurs, les artistes français ont intégré les traits musicaux de la *bossa nova* selon trois modalités. La première fut l'interprétation de morceaux brésiliens qui devint une pratique com-

18. Cf. Sacha Distel, *Les pendules à l'heure*, Paris, Éditions 13, 1985.

mune au cours des années 1960. Les jazzmen français commencèrent à improviser sur des morceaux de Tom Jobim, désormais considérés comme des standards comme en témoigne la création en 1974 du premier *Real Book*, un recueil de partitions de jazz que les musiciens se revendaient sous le manteau¹⁹. Mais le phénomène ne se limita pas au jazz puisque des chanteurs de variété proposèrent des versions françaises de succès brésiliens dès 1962. La version française – enregistrée en français et jouée par des musiciens français – de *bossas* devint une pratique courante à laquelle s'essayèrent des artistes aussi divers que Brigitte Bardot (*Maria ninguém*, Carlos Lyra, 1964), Pierre Barouh (*Ce n'est que de l'eau*, Vinicius de Moraes, 1971) et plus tard Bernard Lavilliers (titres composés par Ivan Lins).

Par ailleurs, les collaborations entre musiciens français et brésiliens se multiplièrent à la fin des années 1960. Rendues possibles par la multiplication des voyages et la présence physique des Brésiliens en France, ces collaborations prirent plusieurs formes dont l'enregistrement de disque et l'organisation de tournées communes furent les plus courantes. Les musiciens brésiliens accompagnaient des grands noms de la chanson française : Teca Calazans et Ricardo Vilas et Baden Powell accompagnèrent par exemple la tournée de Claude Nougaro en 1974²⁰. En outre, Baden Powellregistra la même année en duo avec Stéphane Grapelli un disque intitulé *La grande réunion*, qui plaçait sur un pied d'égalité le guitariste et le violoniste.

Troisième modalité, la composition par des musiciens français de *bossas* constitua l'un des aspects les plus intéressants des échanges musicaux entre la France et le Brésil. Il s'agit là de la phase la plus avancée des transferts culturels entre les deux pays, lorsque des chanteurs français sont assez familiers du style pour composer des *bossas* ou ce qu'ils considèrent comme telles ou quand les jazzmen « jouent *bossa* » des standards qui n'avaient au départ rien de brésilien. Plus difficile à apprécier, cette dernière modalité est aussi plus lente à se mettre en place, en tant qu'elle suppose une bonne connaissance des traits formels spécifiques du genre. Elle est manifeste dans la production musicale française postérieure à la période que nous avons choisi d'étudier ici, les itinéraires de Lavilliers, de Salvador ou de Moustaki étant à cet égard exemplaires.

Georges Moustaki s'est exprimé à de nombreuses reprises sur la musique brésilienne. Il a évoqué la *bossa nova* dans les textes de ses chansons, dans son autobiographie et lors d'entretiens²¹. La « découverte » de ce style musical s'est déroulée en plusieurs étapes que le chanteur identifie très nettement :

19. Le *Real Book I* comportait 435 titres dont 20 étaient clairement identifiés comme *bossas*. L'entrée de compositeurs brésiliens comme Tom Jobim (10 morceaux), Luis Bonfá, Marcos et Sérgio Valle dans le *Real Book*, fut la conséquence d'un état de fait : les jazzmen jouaient des *bossas*. Loin d'être un simple reflet du répertoire jazz du début des années 1970, le *Real Book* eut aussi un rôle actif sur l'évolution de ce répertoire en contribuant à l'institution de standards

20. Entretiens avec Ricardo Vilas (Paris, 1^{er} mars 2004) et Teca Calazans (Saint Gratien, 26 juillet 2005).

21. Georges Moustaki, *Les Filles de la mémoire*, souvenirs, Paris, Calmann-Lévy, 1989, p. 188-194 ; *Un chat d'Alexandrie. Entretiens avec Marc Legras*, Paris, Éditions de Fallois, 2002, p. 117-122.



« Quand j'étais enfant, je lisais des récits sur l'Amérique latine et le Brésil. Puis, il y a eu une vague mode des musiques brésiliennes... disons des brésiliannades comme *Joseph est au Brésil*²² ou *Maria da Bahia*²³. Ce n'était pas très excitant, plutôt de l'exotisme de bas étage. Ensuite j'ai découvert l'œuvre de Jorge Amado et l'idée d'aller au Brésil a commencé à me hanter sérieusement. Quatrième chose, dans l'ordre toujours, Pierre Barouh est venu me voir un jour. Il m'a dit : « tu connais ça ? » et m'a fait entendre João Gilberto. Et là ça été un peu le choc parce que j'ai découvert tous les ingrédients de la *bossa nova*. C'était un grand choc : je ne comprenais pas, j'étais charmé, j'étais enthousiaste... Et puis, le temps a passé un peu. Je suis devenu un chanteur connu, enfin... ma réputation a dépassé les frontières. Des émissaires sont venus me demander d'aller au Brésil chanter pour un festival, c'était en 72. Mais, juste avant j'ai connu une femme merveilleuse qui s'appelait Nara Leão. Elle était venue me voir (j'habitais l'île Saint-Louis juste à côté) pour me montrer quatre de mes chansons qu'elle avait traduites. J'étais dans le ravissement total en retrouvant mes chansons avec la magie de la langue brésilienne et de ses harmonies »²⁴.

Les différents vecteurs de diffusion de la *bossa nova* apparaissent très clairement dans cet extrait : le cinéma à travers Barouh dont Moustaki a fait la connaissance grâce à Lelouch, les festivals et les exilés politiques figurés ici par Nara Leão. Par ailleurs, le discours du chanteur rompt avec l'image traditionnelle d'un Brésil exotique. Il oppose aux « brésiliannades » des années 1940 les « ingrédients de la *bossa nova* », à « l'exotisme de bas étage » la rencontre « de la langue brésilienne et de ses harmonies ». Il suggère une lecture plus technique de la musique brésilienne que ses compositions ont confirmée tout au long des années 1970 selon les trois modalités décrites plus haut. Ébloui au même titre que Barouh, le chanteur a adapté en français trois morceaux de Tom Jobim et Vinicius de Moraes – *Les eaux de mars*, *Quotidien*, *Je suis une guitare*²⁵ – en respectant autant que possible l'instrumentation et les arrangements originels, il a travaillé avec des musiciens brésiliens résidant à Paris – dont le percussionniste Jorge Arena et la muse de la *bossa nova* Nara Leão –, et a composé des chansons brésiliennes afin de retrouver en français « la magie de la langue brésilienne »²⁶.

Exemple parmi d'autres, l'itinéraire brésilien de Georges Moustaki permet de suivre les échanges musicaux et les transferts culturels entre le Brésil et la France. De la fin des années 1950 au milieu des années 1970, les musi-

22. *Joseph est au Brésil* (M. Fontenoy-Syam), interprété par Félix Paquet, P. Déant et son orchestre © Forlane, UMIP-France, 2001.

23. *Maria de Bahia*, « le succès du grand film musical *Mademoiselle s'amuse* » (Paul Misraki-André Hornez) interprété par Giselle Pascal, Ray Ventura et son orchestre © Polydor, 1944.

24. Entretien avec Georges Moustaki, Paris, 30 août 2004.

25. Georges Moustaki, *En Ballades*, Paris, Christan Pirot, 1996, vol. 1, p. 110-111, 127-128 et 135.

26. L'instrumentation (*cuíca*, *surdo*) et les harmonies (jeu sur les enchaînements majeur/mineur) utilisées par Georges Moustaki rappellent à bien des égards la musique brésilienne. Voir *Bahia*, 1977, Polydor.

ciens français ont découvert un nouveau style musical qu'ils ont admiré et tenté d'adapter. La diffusion de la *bossa nova* et les transferts triangulaires qui y ont présidé furent à l'origine de nouvelles pratiques – interprétation, collaboration, composition –, mais également d'un nouveau discours sur le Brésil. À l'exotisme facile et réducteur des *sambas* de Dario Moreno, les musiciens opposèrent une rencontre entre trois traditions musicales différentes : la *bossa nova*, le jazz et la chanson française. L'identification de pratiques spécifiques d'une part, d'un discours de l'authenticité permettant de revendiquer ces pratiques d'autre part, nous invite à penser que la *bossa nova* a constitué une rupture dans l'histoire des échanges musicaux entre le Brésil et la France. Inversion des termes de l'échange, inversion du sens des voyages : une nouvelle altérité brésilienne s'est imposée dans les années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉHAGUE Gérard, *Musique du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, 1999, p. 93-97.
- CARELLI Mario, *Cultures croisées. Histoire des échanges entre la France et le Brésil de la Découverte aux Temps modernes*, Paris, Nathan, 1993.
- CASTRO Ruy, *Chega de Saudade. A história e as histórias da bossa nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- DECORET Anne, « Danse sociale et interculturalité : la dansomanie exotique de l'entre-deux-guerres », dans MONTANDON Alain (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 505-520.
- DREYFUS Dominique, *O violão vadio de Baden Powell*, São Paulo, Editora 34, 1999.
- ESPAGNE Michel et WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, Paris, juillet-août 1987, n° 4, p. 969-992.
- ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- ESTÈVE Michel (dir.), *Le « cinéma nôvo brésilien »*, I, Paris, Lettres modernes / Études cinématographiques, n° 93-96, 1972.
- GARCIA Walter, *Bim Bom. A contradição sem conflitos de João Gilberto*, São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- KOSELLECK Reinhardt, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], trad. fr., Paris, EHESS, 2^{de} édition, 2000.
- LEYMARIE Isabelle, *Latin Jazz* [1998], Paris, Buchet-Chastel, 2003.
- NAVES Santuza Cambraia, *Da bossa nova à Tropicália*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.
- RIVAS Pierre, « Le Brésil dans l'imaginaire français : tentations idéologiques et récurrences mythiques 1880-1980 », dans PARVAUX Solange et REVEL-MOUROZ Jean (coord.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, Paris, IHEAL, 1991.
- SANDRONI Carlos, « Le tresillo. Rythme et "métissage" dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers de musique traditionnelle*, n° 13 : « Métissage », Genève, Georg, 2000, p. 54-64.
- TOURNÈS Ludovic, *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- TREBITSCH Michel et RACINE Nicole (dir.), *Cahiers de l'IHTP*, n° 20 : *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*, Paris, CNRS, mars 1992.
- VELOSO Caetano, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.



RÉSUMÉ/RESUMO/ABSTRACT

La mode de la *bossa nova* en France dans les années 1960 et 1970 signe une inversion et une complexification croissante des échanges musicaux entre l'Amérique latine et l'Europe, étudiés ici dans l'optique des transferts culturels. L'analyse des mécanismes de diffusion, réception et appropriation de la *bossa nova* met à jour l'émergence d'une nouvelle altérité brésilienne en France au cours des années 1960.

A moda da *bossa nova* na França, durante os anos 1960 e 1970, indica uma inversão e uma diversificação dos fluxos musicais entre a América Latina e a Europa. Esse artigo questiona os intercâmbios entre o

Brasil e a França a partir da teoria das transferências culturais – difusão, recepção, apropriação. Mostra como uma nova alteridade brasileira foi construída na França durante os anos 1960.

The success of *bossa nova* in France in the 1960's and the 1970's corresponds to an inversion and a diversification of the musical flows between Latin America and Europe. This article studies the musical exchanges between France and Brazil via the theory of « cultural transfers » – diffusion, reception, acculturation. It aims to demonstrate that a new Brazilian otherness was built in France during the 1960's.

MOTS CLÉS

- bossa nova
- Brésil
- France
- transferts culturels

PALAVRAS CHAVES

- bossa nova
- Brasil
- França
- transferências culturais

KEYWORDS

- bossa nova
- Brazil
- France
- cultural transfers