Les Cahiers d'Outre-Mer

Revue de géographie de Bordeaux

277 | Janvier-Juin

Industries culturelles dans les Suds à l'heure de l'internet

One man band : l'instrumentiste de Rio de Janeiro à l'ère des plateformes

Gabriel Improta França

Traducteur : Vassili Rivron

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/com/8933>

DOI : 10.4000/com.8933

ISSN : 1961-8603

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 165-190

ISSN : 0373-5834

Référence électronique

Gabriel Improta França, « *One man band* : l'instrumentiste de Rio de Janeiro à l'ère des plateformes », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 277 | Janvier-Juin, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/com/8933> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/com.8933>

One man band : l'instrumentiste de Rio de Janeiro à l'ère des plateformes

Gabriel Improta français¹

Résumé

La croissante transformation du travail dans un contexte de reconfiguration des industries culturelles se perçoit aussi au niveau local chez les musiciens professionnels de Rio de Janeiro. Cet article résulte d'une enquête exploratoire et présente l'hypothèse selon laquelle, au cours de ces dernières décennies, les instrumentistes cariocas ont diversifié leurs fonctions par exigence du marché, économiquement poussés à intégrer à leurs activités celles d'ingénieurs du son, de producteurs exécutifs, de diffuseurs, ainsi que toute une série d'autres rôles. Ce renversement de la tendance à la spécialisation qui a eu lieu jusqu'aux années 1990 dans l'industrie culturelle, conduit les musiciens à inventer de nouveaux modèles de carrière pour répondre aux exigences du marché. Dans cet article nous chercherons à comprendre – à partir d'entretiens avec trois musiciens actifs à Rio de Janeiro, liés aux univers du choro et de la musique instrumentale et qui sont professionnalisés, respectivement, dans les années 1980, 1990 et 2000 –, de quelle manière ils ont exercé leur profession dans cette nouvelle phase de l'industrie culturelle globalisée. Il s'agit de saisir comment ces musiciens ont vécu et interprètent la chute du système des maisons de disques dites majors, qui avaient dominé le marché de la musique au Brésil pendant la dernière moitié du xx^e siècle, ainsi que de rendre compte de leurs stratégies et représentations face à la montée en puissance des plateformes digitales sur internet des dernières décennies.

Mots-clés : Industrie culturelle, Profession, Spécialisation, Plateformes numériques, Musique populaire brésilienne.

1. UNIRIO : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Traduction de Vassili Rivron

| Abstract |

A growing transformation of work in the context of reconfiguration of the cultural industries can be observed at the local level among professional musicians in Rio de Janeiro. This article is the result of an exploratory investigation and presents the hypothesis that, during the last decades, the Cariocas instrumentalists have diversified their functions due to market injunction, and have been economically pushed to integrate within their activities those of sound engineers, executive producers, broadcasters, and a host of other roles. This trend, in opposition to the specialization that took place until the 1990s in the cultural industry, lead musicians to invent new career models to meet the demands of the market. Based on detailed interviews with three active musicians in Rio de Janeiro, related to the worlds of choro and instrumental music and who are professionalised respectively in the 1980s, 1990s and 2000s, this article we will seek to understand how they have exercised their profession in this new phase of the globalized cultural industry. It aims at better understanding how these musicians lived and analysed the fall of the so-called majors record label system, which dominated the music market in Brazil during the last half of the twentieth century, as well as to report on their strategies and representations regarding the rise of digital platforms over the last decades.

Keywords: *Cultural Industry, Profession, Specialization, Digital Platforms, Brazilian Popular Music.*

Introduction

Cet article rend compte d'une enquête exploratoire à propos de l'activité professionnelle d'instrumentistes de Rio de Janeiro – liés à l'univers du *choro* et de ce qu'on appelle au Brésil la *musique instrumentale*, au sein d'un champ désigné comme celui de la *Musique Populaire Brésilienne (MPB)* –, face aux changements de configuration de l'industrie culturelle des deux dernières décennies. En cette phase initiale de l'enquête, trois musiciens ont été interrogés. Ceux-ci se sont professionnalisés, respectivement, dans les années 1980, 1990 et 2000. Les deux dernières décennies sont marquées comme une période de grandes transformations dans l'industrie culturelle internationale, au cours de laquelle les plateformes de téléchargement, puis surtout de streaming musical se sont successivement établies comme les principaux médiateurs de la production de ces instrumentistes auprès du public². Le nouveau modèle d'affaires du marché phonographique est venu se substituer à

2. Voir le bilan annuel de la *Fédération Internationale de l'Industrie Photographique*, l'IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*) : *Global music report 2017 – anual state of the industry*. Selon Frances Moore, CEO de l'IFPI : « L'histoire de l'industrie du disque des dernières décennies est une transformation : du physique au digital ; des enregistrements au streaming, de la possession à l'accès. » (IFPI, 2017, p. 7, traduction de l'auteur, in (IFPI, 2017, p.7). In <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2017.pdf> Accès le: 22/08/2017

une configuration antérieure qui se caractérisait par l'hégémonie des grandes maisons de disques (dites majors³), dans la seconde moitié du xx^e siècle⁴. Dans le pôle dominant de la Musique Populaire Brésilienne, l'hégémonie des majors était non seulement fondée sur un monopole des moyens de production mais aussi sur la cooptation des professionnels reconnus dans le monde des arts, et une position stratégique dans l'industrie musicale, qui lui a permis d'exercer un contrôle extérieur sur les moyens de promotion, de diffusion et de distribution, comme les médias imprimés, la radio et la télévision (Vicente, 2014).

Même s'ils constituent encore des acteurs importants à l'intérieur de l'industrie culturelle nationale, les majors ont expérimenté une forte chute de leurs ventes de supports physiques (disques) et réduisent de manière significative cette production dans le pays. Même avec la relative stabilisation du marché phonographique ces dernières années, la commercialisation de phonogrammes a cessé d'être rentable comme elle l'était auparavant⁵. Si les grandes maisons de disques dominaient le marché phonographique, aujourd'hui elles semblent avoir cédé cette position à des plateformes digitales

3. Les maisons de disques les plus grandes « sont des entreprises de grande envergure qui sont fréquemment intégrées aux vastes conglomerats de communication et contrôlent une grande part du marché mondial » (VICENTE, 2014, p. 16). D'après Eduardo Vicente, les principales majors qui ont développé leurs activités au Brésil entre 1965 et 1999 étaient : BMG, EMI, Som Livre, Sony Music Entertainment, Universal Music Group, Warner Music e Abril Music (2014).

4. Les rapports annuels diffusés par l'association brésilienne des producteurs phonographiques, la Pró-Música Brasil (ancienne Associação Brasileira dos Produtores de Discos - ABPD) rendent compte de ce remplacement récent du marché physique par le digital. D'après ce compte rendu, les ventes physiques en 2016 ont diminué de 43,2 % par rapport à 2015. La vente de CD, disques vinyles et DVD cette année a représenté seulement 22 % du total de l'industrie nationale. Et cette situation ne se restreint pas au pays, car toujours selon ce bilan : « Cela a lieu au Brésil exactement de la même façon que ce qui va se passer sur quasiment tous les marchés mondiaux : croissance significative d'abonnements aux plateformes de streaming d'audio, associée à une augmentation, même à un rythme plus lent, des recettes publicitaires provenant des plateformes de streaming audio et vidéo. Si nous observons les tableaux et les graphiques publiés ci-dessus, il est clair que le marché de musique au Brésil est déjà de manière prédominante de nature digitale, les recettes de ce segment correspondant à 49 % du marché total, une moyenne que l'on retrouve dans le bilan mondial de l'IFPI. Si l'on ne considère que le marché physique (CD, DVD, Vinyle, etc.), par comparaison au digital (streaming, téléchargements, etc.), la proportion est de 22,8 % pour le disque physique et 77,2 % pour le digital. » Document disponible ici : <http://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2017/05/Mercado-de-M%C3%BAsica-Global-e-Brasileiro-em-2016-FINAL.pdf> (consulté le 10/09/2017).

5. Selon Vicente et De Marchi (2014) : « À partir de 1999 commence une diminution des ventes de disques comme des revenus des principales maisons de disques du pays, une réduction qui persiste les années suivantes. Si en 1999 l'Association Brésilienne de Producteurs de Disques (ABPD) enregistre la vente de 88 millions d'unités de disques physiques, dix ans plus tard, ce chiffre était réduit à 25,7 millions. Cela a eu un effet direct sur le chiffre d'affaires des maisons de disques associées à l'institution ; sur cette même période, la réduction en a été de 72,66 % ». C'est un constat global que l'on retrouve dans le bilan annuel de 2017 de la Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique, l'IFPI : « L'industrie mondiale du disque connaît une modeste croissance après plus d'une décennie de grand déclin ». (IFPI, 2017, p. 7).

qui partagent peu les bénéfices avec les professionnels impliqués dans la production des phonogrammes.

La sous-rémunération des artistes par les plateformes a eu d'amples répercussions dans la presse. À titre d'exemple, un reportage de la revue *Exame*, datant de décembre 2014 évoquait le faible montant que l'une des plateformes les plus connues, Spotify, payait aux musiciens.

Seulement R\$ 0,02 par chanson. C'est ce que paye Spotify [...]. Est-ce une solution à la plaie de la piraterie en ligne ou à l'exploitation des artistes ? [...]

La chanteuse pop américaine Taylor Swift, qui a vendu 1,3 million d'exemplaires CD de son dernier album dès la première semaine de lancement (le dernier à faire un tel exploit était le rappeur américain Eminem en 2002), vient de retirer tout son catalogue des services de streaming qui offrent des offres payantes et gratuites.

Taylor allègue que les artistes sont mal rémunérés et que le système réduit les ventes physiques de disques. Spotify, par exemple, paie de 0,6 à 0,8 centime de Dollar pour l'écoute de chaque chanson – ce qui équivaut à 2 centimes de Réal.⁶

Pour comprendre comment des musiciens professionnels de Rio, liés à l'univers du choro et de la musique instrumentale font face à l'effondrement du modèle d'affaires des maisons de disques majors et à la nouvelle hégémonie des plateformes, on a interviewé trois professionnels actifs dans le marché de la musique de Rio : Leo Gandelman (Rio de Janeiro, 1956), Breno Hirata (Manaus, 1979) et Rodrigo Lessa (Rio de Janeiro, 1962)⁷. Il s'agit de musiciens qui se sont respectivement professionnalisés au cours des années 1980, 1990 et 2000, à trois moments du processus de transformation de l'industrie culturelle opérant depuis Rio de Janeiro. Même si tous trois pratiquent le choro et la musique instrumentale brésilienne, les deux premiers entretiens sont faits avec des saxophonistes davantage rattachés à la musique instrumentale, alors que le troisième est celui d'un mandoliniste plus proche de l'univers du choro.

Le choix de l'univers du choro et de la musique instrumentale pour les entretiens n'est pas le fruit du hasard. S'agissant de genres dont l'exécution est très exigeante, qui supposent des années d'entraînement des musiciens, ils sont stratégiques pour les musiciens professionnels de l'industrie musicale, car ils font preuve d'une capacité technique et artistique qui leur assure une grande respectabilité face à leurs pairs et aux professionnels qui les engagent dans le grand champ de la MPB. Car sur le marché de l'enregistrement, le

6. EXAME, 03/12/2014. Reportage de Fabiane Stefano. Disponible à : <http://exame.abril.com.br/revista-exame/apenas-2-centavos-por-musica/>. Consulté le 10/09/2017.

7. Ces entretiens semi-structurés ont été réalisés séparément, à trois occasions, entre avril et juin 2018, dans la ville de Rio de Janeiro.

temps de studio représente un coût. Et pour cette raison, les instrumentistes qui font preuve d'une capacité à « résoudre » les enregistrements de façon à la fois rapide et satisfaisante sont valorisés. Il est également attendu une contribution artistique de ces musiciens aux enregistrements, alors qu'ils ne reçoivent pas toujours des partitions avec des indications précises concernant l'exécution, étant menés à créer ou à improviser. En retour, il est également vrai qu'un instrumentiste bien positionné dans le marché des enregistrements de studio gagne en prestige parmi ses pairs du choro et de la musique instrumentale.

La différence de génération est particulièrement marquée chez les interviewés. Leo Gandelman (Rio de Janeiro, 1956) et Rodrigo Lessa (Rio de Janeiro, 1962) ont connu l'âge d'or des maisons de disques en tant que musiciens professionnels, alors que Breno Hirata (Manaus, né en 1979) s'est professionnalisé au moment de leur décadence, dans les années 2000, se montrant bien moins réticent face aux nouveaux modèles économiques.

	Leo Gandelman	Rodrigo Lessa	Breno Hirata
Année de naissance	1956	1962	1979
Fils de musicien	Sim	Não	Não
Décennie de première professionnalisation	1980	1990	2000
Ville de professionnalisation	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Formation académique	Berkelee School of Music	Économie à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro	1 ^{er} cycle en saxophone à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro
Instrument principal	Vents	Mandoline	Vents
Genre principal	Musique instrumentale	Choro	Musique instrumentale
Activité régulière	Professeur de musique	Gérant de boîte de nuit	Orchestre Symphonique de la Mairie de Niterói
Activités extra-musicales	Photographie	-----	Location de matériel de sonorisation et production vidéo pour événements

Tableau 1 - Trajectoires des musiciens interviewés

Je souligne ici les propos du mandoliniste Rodrigo Lessa, qui est actif dans le marché de la musique depuis les débuts des années 1990 et a fait paraître en CD cinq albums d'auteur dans lesquels il intervient en tant que compositeur, arrangeur, producteur musical et instrumentiste. Il est à la tête de l'un des groupes de choro les plus consacrés de Rio de Janeiro, *Nó em pingo d'água* [N.d.T. : Nœud dans une goutte d'eau]. Lorsqu'on lui a demandé s'il obtenait une rémunération avec le streaming qui est déjà devenu la principale forme de commercialisation de musique au Brésil, il a répondu : "Je ne gagne rien. *Nó* [em pingo d'água] non plus. Personne ne gagne plus rien. C'est infime."

Ces récents changements de configuration de l'industrie culturelle ont provoqué une réduction sensible du marché du travail chez les musiciens professionnels cariocas. La conséquence de ces évolutions est perçue par eux comme une inversion du processus de spécialisation de la carrière de musicien, une tendance qui caractériserait aussi les transformations de l'économie du travail au niveau mondial. Dans certains cas, les instrumentistes sont appelés à accomplir les tâches qui étaient auparavant attribuées à d'autres professionnels comme des producteurs, diffuseurs, attachés de presse, designers ou ingénieurs du son.

Il est certain que c'est bien la configuration dans laquelle les majors étaient hégémoniques qui a permis à un groupe spécifique de musiciens — autonomes, mais engagés régulièrement pour des enregistrements — de se consacrer à leurs carrières et à maîtriser un instrument avec excellence. Ils faisaient partie d'une élite musicale dont le modèle de carrière apparaissait comme un idéal à atteindre pour les professionnels plus jeunes ou moins consacrés. Les productions phonographiques dont ils participaient furent souvent commercialisées dans tout le pays, étant véhiculés par les moyens de communication de masse.

En ce sens, les enquêtés se positionnaient à trois niveaux : Gandelman, qui est entré sur le marché pendant les années 1980, était entièrement intégré au schéma commercial des majors, étant y compris parvenu à atteindre de hauts volumes de ventes pour ses albums instrumentaux, ce qui est rare au Brésil. Lessa accède au marché de la musique une décennie plus tard, pendant les années 1990. Il a participé à des enregistrements commerciaux, mais avec moins de constance que Gandelman, étant issu lui-même d'un milieu moins intégré commercialement : le choro. Quant à Hirata, qui se professionnalise dans les années 2000, il se trouve plus à l'écart de ces schémas de professionnalisation, bien qu'il participe ponctuellement à des productions liées à des majors et à la puissante chaîne télévisuelle Globo.

On émet ici l'hypothèse — à confirmer par les enquêtes à venir — que le marché actuel de la musique, par comparaison aux décennies antérieures, a vu une grande réduction du nombre d'instrumentistes basés à Rio de Janeiro et régulièrement intégrés aux schémas professionnels de l'industrie culturelle, subsistant exclusivement de ceux-ci. Au-delà des transformations suscitées par l'essor des plateformes numériques, il est utile de mentionner que ces modèles, jusque-là concentrés à Rio de Janeiro et à São Paulo, se sont décentralisés et ont migré vers d'autres régions du pays. Par conséquent, les enquêtés perçoivent un recul de la spécialisation dans le métier, du moins pour cette ville.

Nous pouvons également formuler l'hypothèse selon laquelle l'inversion de cette spécialisation est récurrente dans les phases de reconfiguration comme celle qu'ils traversent aujourd'hui, où la frontière entre les carrières se recompose. Mais cette division du travail indiquait une phase avancée de l'industrie culturelle brésilienne, dans un pays avec un immense marché interne et qui consommait principalement des productions nationales (ORTIZ, 1999), notamment du fait de politiques économiques et culturelles protectionnistes. Aujourd'hui, le marché semble s'orienter vers une direction opposée à la spécialisation, et pas seulement dans le domaine musical, comme le remarque le saxophoniste Breno Hirata :

Le marché est à chaque fois plus exigeant envers le musicien. Je ne vois pas cela comme une particularité du marché de la musique. Mais plutôt comme une tendance générale du marché : moins de spécialisation et plus de pluralité. Il vaut mieux se débrouiller sur différents fronts que d'être un super spécialiste, tu vois ? Parce qu'en fait, les jobs qui vont avoir besoin d'un spécialiste représentent 0,1 % des opportunités. Et pour tous ces travaux, ils vont seulement appeler un gars.

Issus d'une génération antérieure à Hirata (1979), le saxophoniste Leo Gandelman (1956) et le bandoliniste Rodrigo Lessa (1962), racontent que chaque fois qu'ils étaient embauchés en tant qu'indépendants par des maisons de disques dans les années 1980 et 1990, la production musicale était entièrement prise en charge par ces entreprises. Elles étaient propriétaires des studios d'enregistrement et payaient les différents professionnels engagés dans ce monde de l'art (BECKER, 1977). Aujourd'hui à Rio de Janeiro, et même pour les plus réputés, le musicien qui ne dispose pas de capital pour investir dans le service d'autant de professionnels, se voit contraint d'accomplir les tâches les plus diverses. À la limite, on pourrait dire qu'un monde de l'art se crée au sein d'un seul homme, puisque le musicien à l'âge des plateformes est appelé à travailler comme ingénieur du son, producteur, photographe, designer graphique, diffuseur dans les réseaux sociaux, etc. On observe alors, comme dans de nombreuses autres professions et à un niveau global, une « corrosion » de la carrière dans ses caractéristiques traditionnelles (SENETT, 2010). Aujourd'hui, ce sont les individus qui incorporent la logique productive à leur acte artistique :

[...] Actuellement le fonctionnement du champ de la production de musique populaire dépend moins d'industries qui intègrent les artistes à leur logique productive que d'idéalisateurs individuels qui incorporent les logiques productives de l'industrie à leur création artistique. Et ils cumulent fréquemment les rôles d'ingénieur d'enregistrement, producteur, arrangeur, diffuseur, entrepreneurs etc. (VICENTE, 2014, p. 258 ; les emphases sont nôtres).

D'un autre côté, si la reconfiguration de l'industrie phonographique a généré des pertes, en particulier pour les acteurs liés aux schémas professionnels

plus solides des maisons de disques, elle apporte aussi des avantages grâce aux nouvelles possibilités offertes par les technologies numériques. Les artistes ont gagné, en particulier, une nouvelle temporalité dans la construction de leur œuvre, pouvant ainsi se prévaloir d'études, d'équipements, d'enregistrement avec moins de restriction de temps et à un coût réduit. Ils ont aussi gagné en mobilité car les technologies d'enregistrement et de production sont devenues accessibles à partir de n'importe quel lieu avec l'intermédiaire des ordinateurs portables, ou même des téléphones mobiles. La modularité des technologies de production a aussi permis que le travail de production soit fait en diverses étapes, la plupart des terminaux étant inter-opérables ou compatibles entre eux. Enfin, internet est particulièrement valorisé par les musiciens comme moyen de diffusion et de distribution de leurs travaux artistiques. Hirata, par exemple, trouve positive la possibilité de diffuser sa musique par internet, indépendamment des grandes maisons de disques :

Aujourd'hui, pour que tu diffuses un travail tu as besoin d'internet. Ce qui, d'un côté, est super. Il y a beaucoup de gens qui disent que tout passe par internet, que c'est compliqué. Oui, mais internet a donné une voix à tout le monde. Parce que tu peux ouvrir une chaîne Youtube, je peux ouvrir une chaîne Youtube, on ne dépend plus d'une maison de disques, d'un grand agent artistique, d'un grand manager pour dire : ok, maintenant tu peux.

L'idée selon laquelle « internet a donné une voix à tout le monde » reflète l'idéal de désintermédiation caractéristique de la nouvelle configuration du travail à l'ère des plateformes. Mais le discours d'Hirata soulève aussi la question suivante : quels sont les mécanismes de consécration à l'ère des plateformes, alors qu'elles se constituent en des intermédiaires de diffusion qui sont aujourd'hui accessibles « à tout le monde ». Car malgré l'idéal de désintermédiation, les producteurs se disputent des « j'aime », et des « vues » sur internet non seulement pour diffuser leurs travaux, mais aussi pour produire les évidences d'une audience et d'une popularité, ce qui est devenu nécessaire pour convaincre les intermédiaires, rares et concentrés en haut du marché, à investir sur leur production. Par conséquent, la valeur de la marchandise ne reflète pas tant la qualité du travail professionnel, mais sa capacité à se constituer un public payant significatif, mesuré à travers les mécanismes rendus disponibles par les plateformes digitales.

I - L'importance de l'industrie du disque pour la musique populaire au Brésil et la différenciation des genres choro et musique instrumentale

La musique populaire au Brésil a été, du moins depuis le début du xx^e siècle, très liée à l'industrialisation de ses processus de production. Pour avoir une idée de la force de ce lien, il suffit de penser que la musique populaire brésilienne a été célébrée par un « centenaire de la samba » qui prend pour référence originelle le premier enregistrement d'une pièce du genre, *Pelo telefone* (N.d.t. : Par téléphone) de Donga, fixé en 1917 sur un disque chez Casa Edison, représentant Odeon au Brésil. Outre le fait de commémorer la naissance d'un genre musical central dans la constitution de l'identité nationale brésilienne, autour de son premier enregistrement industriel mécanique, il est révélateur que cette balise initiale de l'histoire de la samba thématise justement une importante innovation dans les techniques de communication à distance, qui se déployait alors dans le pays : le téléphone. La musique populaire et l'industrialisation convergeaient, et la samba pulsait au rythme des nouvelles technologies.

La constitution du champ de la musique populaire à Rio de Janeiro est par conséquent liée de manière intrinsèque à la formation d'un commerce de musique produite à partir de processus industrialisés de fixation et de reproduction sonore, capables de générer des produits pouvant être distribués à la vente, comme les disques de musique et gramophones. C'est pourquoi les contraintes inhérentes aux processus de fixation sonore sont devenues caractéristiques des formes musicales qui sont alors apparues. La limite technique de trois minutes d'enregistrement pour les premiers disques a par exemple fixé la durée moyenne d'une musique populaire jusqu'à aujourd'hui. Un autre exemple est le concept pérenne de l'album, basé sur le format 33 tours qui apparaît dans les années 1950, et qui s'étire jusqu'à l'ère du CD et d'internet, en tant que forme usuelle de présentation des produits musicaux, qu'ils soient physiques ou virtuels.

La différenciation entre le choro et la musique instrumentale, des catégories associées aux enquêtes, renvoie à une scission structurelle qui a lieu dans l'industrie culturelle à la fin de l'« ère de la radio » et à la consolidation d'une phase plus agressive, à partir des années 1960. Cette période se caractérise par la mise en place de la télévision comme média hégémonique dans le pays et par la segmentation du marché phonographique, alors dominé par les grandes maisons de disques, selon Renato Ortiz :

La consolidation d'un marché culturel a lieu chez nous à partir de la moitié des années 1960, ce qui nous permet de comparer deux situations, celle des décennies

de 1940 et 1950, et celle qui va de la fin des années 1960 aux débuts des années 1970. Je crois que nous pouvons parler ici de deux ordres sociaux différenciés, et en les comparant, nous pouvons saisir quelques-unes des spécificités de la situation actuelle. L'industrie de la culture peut ainsi être prise comme fil conducteur en vue de comprendre toute une problématique culturelle (ORTIZ, 1999, p. 8).

Au Brésil, cette scission n'a pas eu lieu sans une période de transition, concentrée sur la fin des années 1950 et le début des années 1960. Ce fut pendant cet interstice, entre les deux grandes phases de l'industrie culturelle du ^{xx}e siècle, que fleurirent la bossa nova et le sambajazz. Ces deux mouvements de modernisation de la samba sont à l'origine de la catégorie musique instrumentale. À cette modernisation cosmopolite s'opposent des mouvements plus liés à la « tradition nationale populaire » de la samba et du choro, qui a été consolidée par des musiciens comme Jacob do Bandolim, qui créa le groupe Época de Ouro (N.d.T. : Âge d'Or). Ce groupe a contribué à fixer les paradigmes d'instrumentation, d'interprétation, ainsi que le répertoire proprement dit du choro ultérieur. C'est principalement ce dilemme entre la préservation et la modernisation de la tradition qui alimente l'opposition entre le choro, plus lié à la construction de la tradition nationale et la musique instrumentale, plus cosmopolite et engagée dans l'absorption de la modernité globale par la musique brésilienne.

Il faut pourtant souligner que la musique instrumentale et le choro sont deux catégories à l'intérieur d'un domaine plus vaste désigné par l'expression Musique Populaire Brésilienne et son acronyme MPB. Ces catégories constituent des réseaux dotés de nombreuses connexions et domaines communs. Une grande partie des instrumentistes cariocas circulent dans ces deux milieux dont les frontières n'ont pas de limites claires, mais sont en construction permanente.

II - La « chute fatale » et les grandes transformations de l'industrie culturelle

Le saxophoniste Leo Gandelman a atteint un succès notable en tant que soliste de musique instrumentale dans les années 1990, et il est encore actif comme interprète de musique savante, choro et musique instrumentale. Il est aussi producteur, en plus de faire des photos et de donner des cours de musique, diversifiant ses fonctions sur le marché afin de pouvoir y survivre. Gandelman est un musicien au succès inégalé au Brésil : il a réussi à faire parvenir sa production auprès d'un public plus large à partir des années 1990 et il est actuellement l'un des instrumentistes brésiliens qui connaît le plus de

succès en termes de vente de disques. Sur son site web, Gandelman affirme avoir vendu « plus de 500 000 disques » dans le cadre de sa carrière solo, ce qui représente un volume très important pour un instrumentiste brésilien⁸.

Ce succès de Leo Gandelman au sein de l'industrie culturelle des dernières décennies du xx^e siècle ne contredit pas sa trajectoire familiale, étant fils d'Henrique Gandelman (guitariste, chef d'orchestre, directeur artistique chez CBS, actuelle Sony et avocat dans le domaine des droits d'auteur) et de Salomea Gandelman (fondatrice de l'école de musique Pro-arte, à Rio de Janeiro, et doyenne de l'UNI-RIO, une université fédérale à Rio de Janeiro), héritant ainsi d'un capital symbolique familial qu'il a su renouveler et convertir avec compétence en capital financier (BOURDIEU, 1996 ; MICELI, 2012).

Encore enfant, Gandelman avait été saxophoniste soliste de musique savante, mais avait abandonné cette carrière à l'adolescence. Revenant à la musique par son versant populaire, il a passé une saison à la Berklee School of Music, aux États-Unis, à la fin des années 1970, et il est devenu musicien professionnel pour le marché phonographique carioca (N.d.T : de Rio de Janeiro) dans le début des années 1980. Ce marché était le principal du pays, concentrant la plus grande partie des séances d'enregistrements pour lesquelles les majors rémunéraient bien les artistes. Gandelman était un instrumentiste versatile qui jouait les quatre types de saxophones les plus utilisés : le baryton, le ténor, l'alto et le soprano. Et il le faisait avec une sonorité professionnelle et une lecture musicale fluide ; grâce à son entraînement préalable tant en musique populaire qu'en musique classique. Il cherchait un langage plus moderne pour le saxophone, plus proche d'une musique pop internationale qui selon lui « ne faisait pas partie du langage du sax brésilien de cette époque ». Gandelman a alors intégré une section de cuivres (groupe d'instruments à vent) très sollicité professionnellement et qui d'après ses propos « a enregistré neuf artistes sur dix » parmi les musiciens à succès à Rio de Janeiro, dans les années 1980⁹.

En plus d'être un instrumentiste accompagnateur, à partir de la deuxième moitié des années 1980 Gandelman est devenu producteur d'artistes à grand succès comme Marina Lima (Virgem, 1987) ou Gal Costa (Plural, 1990). Lors des tournées à travers le Brésil, le saxophoniste a noué un rapport régulier au grand public, ce qui contribua au succès de vente de ses propres albums d'artiste en solo. Son troisième album, Solar (1990) a été particulièrement

8. Cf. : <http://www.leogandelman.com.br/pt/perfil/> (consulté le 10/09/2017).

9. Selon Gandelman, les musiciens de cet ensemble de vents étaient composés de Márcio Montarroyos, Oberdan Magalhães, Serginho Trombone et Zé Carlos Bigorna.

populaire, écoulant environ 200 000 exemplaires¹⁰, un volume étonnamment important pour un album de musique instrumentale brésilienne.

Aujourd'hui pourtant, Leo Gandelman se montre pessimiste envers la dérégulation du marché phonographique. Selon le saxophoniste :

En tant que musicien prestataire de services, je pourrais dire que la profession de musicien est terminée. Avec la digitalisation de la musique, il n'y a plus de façons de contrôler la production. Et du moment qu'il n'y plus de modes de contrôle, le rôle des syndicats et des groupements devient un exercice complètement imaginaire. Chacun gagne ce qu'il veut, où il veut et il accepte l'offre et c'est comme ça. Les musiciens se transforment professionnellement en tâcherons [N.d.t : biscateiros]. C'est une position comparable à celle d'un peintre en bâtiment, d'un électricien : chacun demande son prix et chacun reçoit ce qu'il parvient à obtenir.

La question est très claire, cela s'appelle des moyens de production. Les moyens de production appartenaient à des grandes entreprises. Et cela s'est démocratisé. Aujourd'hui, celui qui a un ordinateur a un moyen de production. Et ce n'est pas qu'un moyen, car c'est aussi un accès au marché grâce à internet. Alors, que s'est-il passé ? Ça s'est démocratisé.

« Biscate » est un terme populaire qui désigne une « occupation ou service éventuel, de courte durée et non régulier »¹¹. Dans un champ « démocratisé » de cette façon, où nombreux sont ceux qui gagnent peu, étant obligés à diversifier leurs fonctions pour survivre, où se situe la nouvelle frontière entre les amateurs et les professionnels ? Ou encore, selon les termes de Gandelman, quelle est la différence entre les « biscateiros » et les musiciens, si aujourd'hui, « chacun demande son prix et chacun reçoit ce qu'il parvient à obtenir » ?

Nous sommes ici dans l'univers de ce que l'on appelle l'uberisation¹² de l'économie et du travail, où, même au sommet du marché du musicien, les travailleurs indépendants prennent en charge les coûts et les risques de leur métier. Leur production est uniquement rémunérée à la mesure des besoins du marché. Une armée de producteurs atomisés se maintient toujours disponible, se disputant entre eux les opportunités ponctuelles d'affaires. Le travail n'est pas valorisé du fait de l'expérience ou de la formation technique du professionnel, mais par l'effort du producteur autonome à se rendre disponible pour un coût faible, grâce à son investissement personnel dans la production

10. Cf. : <http://www.leogandelman.com.br/pt/perfil/> (consulté le 14/08/2018).

11. D'après le dictionnaire en ligne disponible à : <https://www.google.com.br/search?q=biscate+significado&oq=biscate+significado&aqs=chrome..69i57j5187j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (consulté le 15/08/2018).

12. Le terme fait référence au modèle d'affaires de l'entreprise digitale Uber où les chauffeurs ne sont pas employés mais ont un statut de travailleurs indépendants, assumant les coûts et les risques du service commercialisé par l'entreprise multinationale.

et à sa disposition à prendre des risques dans un marché instable qui ne lui garantit aucun retour.

Il est cependant important de rappeler que ces éventuelles relations de travail de courte durée étaient aussi un *modus operandi* des maisons de disques de l'âge d'or, quand les musiciens étaient surtout rémunérés comme des travailleurs indépendants, n'étant que rarement salariés. Le salariat était plus commun dans la phase antérieure de l'industrie culturelle, en vigueur jusqu'aux années 1960. Dans cette phase, malgré un volume d'affaires moindre (ORTIZ, 1999), les orchestres professionnels de casinos et de stations de radio payaient des salaires réguliers à des musiciens engagés dans la durée (WAGNER, 2014). Malgré les volumes d'affaires industrielles de la phase qui a caractérisé l'hégémonie des grandes maisons de disques, les musiciens étaient rarement salariés.

Gandelman met aussi en exergue la « banalisation » de la production musicale, qui serait liée à l'ubérisation et à la fin de la division du travail que les grandes maisons de disques mettaient en œuvre. Selon le saxophoniste, le musicien à l'ère des plateformes est poussé à accomplir des tâches très diverses, devenant un « one man band », un homme-orchestre, :

Ce qu'il s'est passé avec la digitalisation, c'est la tendance à ce que tout le monde devienne un one man band. Et cela mène aussi, en termes de conséquences artistiques, à une banalisation totale de la production et du marché [...]. Aujourd'hui l'artiste poursuit la guerre en quête du meilleur placement possible de son produit sur le marché, en quête de visibilité. Mais la visibilité, chaque fois plus démocratisée, transforme le marché en une aire de jeux. C'est pourquoi je te parle de banalisation.

Gandelman situe au tournant du millénaire la « chute fatale » du marché musical :

La chute fatale a eu lieu au début des années 2000, et c'est là que ça c'est vraiment fini, une fois pour toutes. Et ce changement du pouvoir de la multinationale a résulté, d'un point de vue artistique, en toute une série de libérations et de changements dans le chemin des arts en général.

La référence à la « chute fatale » est révélatrice. Gandelman recourt à la métaphore biblique de la chute du paradis, situant le moment de la décadence du marché phonographique et de la carrière du musicien au Brésil, au début du second millénaire. Comme dans l'épisode biblique, l'effondrement de l'industrie phonographique et l'ascension des plateformes sur internet ont apporté une liberté de création aux musiciens, les libérant des consignes des directeurs artistiques de maisons de disques et des hauts coûts de production et de distribution musicale. Mais ce libre arbitre est advenu au prix d'une grande

chute, que cela soit en termes de qualité musicale ou en termes de montants réglés aux professionnels.

Pour le dernier chapitre de ma thèse de doctorat (FRANÇA, 2015, p. 277-292¹³), j'avais produit une brève ethnographie au cours de laquelle j'ai interviewé plusieurs musiciens professionnels à Rio de Janeiro. Parmi eux, un percussionniste qui travaille régulièrement avec des artistes connus de MPB, et qui a fait référence à ce changement de phases dans l'industrie culturelle, la comparant à une transformation antérieure, à la fin des années 1940 et au début des années 1950 :

Je pense que c'est une chose étrange que de ne plus payer pour les musiques aujourd'hui et que la musique soit devenue gratuite, avec un déclin de la vente de disques, un déclin des façons de travailler, tu comprends ? Je ne suis pas un chercheur et je suis plutôt paresseux, mais la sensation que j'ai, c'est que nous vivons une époque qui, d'une certaine façon ressemble à la fermeture des casinos, à la fermeture de la Radio Nationale. Ce sont des changements, ce sont des ruptures radicales où une flopée de gens se font avoir, c'est comme ça (FRANÇA, 2015, p. 288).

Le musicien questionne ici l'« étrange » transformation qui rend gratuit le fruit du travail des professionnels qui sont liés à la production des musiques accessibles sur les plateformes digitales. Ce processus a représenté une perte économique sensible pour eux. La configuration où les grandes maisons de disques étaient hégémoniques, surtout pour les musiciens qui vivaient à Rio de Janeiro et à São Paulo, était plus stable et rentable financièrement.

Malgré le fait que la production de ces maisons de disques soit essentiellement tournée vers la chanson commerciale, la production de musique instrumentale a aussi élaboré ses tactiques de production contre-hégémoniques, comme le disque indépendant. En ce sens, la production du pianiste carioca Antônio Adolfo est remarquable. Il est devenu l'un des pionniers de la production indépendante au Brésil, en lançant en 1977 le disque *Feito em Casa* (N.d.T. : Fait Maison) par le label *Artezanal* qu'il distribuait personnellement jusqu'aux magasins.

La production phonographique des maisons de disques était principalement tournée vers ce que l'on appelle « chanson commerciale », et plus rarement elles produisaient des albums des genres choro ou instrumental (VICENTE, 2014). D'un autre côté, elles constituaient une solide source de travail pour les instrumentistes dont le salaire provenait souvent et surtout d'enregistrements

13. Ce chapitre de la thèse intitulé « La profession de musicien au Rio de Janeiro actuel, comparé à la période du sambajazz ». Il a été élaboré à partir d'entretiens réalisés en 2013 auprès des musiciens avec qui je travaillais comme guitariste (guitare acoustique et électrique), lors d'une tournée pour une chanteuse très connue de MPB et pendant laquelle j'ai tenu un carnet de terrain.

des albums d'artistes connus. Ces travaux leur apportaient aussi un grand volume de représentations musicales sur scène. Les enregistrements et les concerts, selon le témoignage des musiciens recueillis lors de l'enquête de doctorat, étaient abondants par rapport au marché actuel de la MPB à Rio de Janeiro.

Par conséquent, le moment de la « chute fatale » de l'ancienne configuration du marché du disque, que Gandelman situe au début des années 2000, est toujours remémoré comme une période cruciale dans sa carrière. Dans l'extrait d'entretien cité ci-dessous, Rodrigo Lessa désigne le format dit MP3 comme le grand coupable de la décadence du marché du disque et soulève la question de la législation face aux nouvelles technologies. Le MP3 est une technologie de compression audio qui accéléra l'effondrement des grandes maisons de disques en rendant possible le partage gratuit de fichiers peu volumineux par internet. Ces fichiers étaient fréquemment « piratés », c'est-à-dire offerts gratuitement dans des sites de partage comme Napster, détachés des normes de paiement des droits d'auteur. Les propos de Lessa vont dans le sens des fréquentes campagnes publiques des majors menées contre la « piraterie » à cette période :

Je me souviens qu'une fois Mayrton Bahia [un producteur musical] a « chanté la pierre »¹⁴, lors d'une conférence à Rio Música [une école de musique à Rio de Janeiro] et il a dit qu'à échéance d'un an le MP3 commencerait à détruire l'industrie. Cela a choqué tout le monde, mais le pire c'est qu'il avait raison.

Qu'est-ce qu'était le MP3 ? C'était une nouvelle technologie, immune à la législation parce que les gens ne l'avaient pas encore compris. L'innovation technologique est toujours en avance de la loi, parce que la société doit d'abord comprendre, ressentir, réfléchir et créer un consensus, s'affronter et ensuite il en sort un résultat. Mais à ce premier stade, on entre dans une jungle : la mort des maisons de disques et l'essor de la piraterie. Cet accès gratuit a été une sympathique arnaque¹⁵, parce que toute la manœuvre consiste à t'offrir quelque chose pour après te voler. Cela a eu pour effet un démontage de la structure de commercialisation de la musique, ce que je trouve très mauvais. Mieux vaut avoir quelque chose de mauvais que rien du tout, du vide. En Europe ils étaient déjà en train de s'en prendre à Napster, il y avait un mouvement contre la piraterie, la consommation militante utilisant le pouvoir de l'achat pour changer le monde.

Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui, cette pratique « pirate », où les archives sont diffusées par internet sans paiement de droits d'auteur aux producteurs, ou avec un paiement « infime », est devenue le *modus operandi* du marché digital.

14. Expression populaire qui signifie « a vu auparavant » ou « prédit ».

15. L'expression utilisée par l'enquêté est « simpatia de mau caráter », qui comporte également une connotation mystique, signifiant un « mauvais sort », un sort « au mauvais caractère ».

III - La crise du marché et le rôle de l'État

Le bandoliniste compositeur et arrangeur Rodrigo Lessa¹⁶ (Rio de Janeiro, 1962) a six ans de moins que Leo Gandelman et s'est professionnalisé plus tard que le saxophoniste, vers le début des années 1990. Il fait partie, depuis le début de sa carrière, du groupe de choro *Nó em Pingo D'água* [N.d.T. : Nœud à une goutte d'eau], encore actif aujourd'hui et qui a un succès particulier dans l'univers du choro et de la musique instrumentale carioca. Ce groupe, que Lessa dirige avec son fondateur, le saxophoniste Mario Sève, est devenu un exemple de modernisation du choro en utilisant des instruments électriques et en effectuant des relectures de classiques du genre avec des arrangements novateurs et attrayants, perméables au langage pop international qui a pénétré le marché phonographique brésilien plus fortement à partir des années 1980.

Il n'y a pas de musiciens dans la famille Rodrigo Lessa. C'est le fils d'un économiste reconnu, l'intellectuel et homme politique Carlos Lessa, étant lui-même aussi formé en économie. Actuellement, il gère la salle de concerts *Ameno Resedá*, à Rio de Janeiro, qui appartient à sa famille. Rodrigo Lessa apporte des réflexions bien informées sur la carrière de musicien et sur les changements dans la configuration du marché de la musique. Dans la citation d'entretien ci-dessous, le bandoliniste trace un portrait de la période immédiatement antérieure à ses débuts professionnels, période au cours de laquelle Gandelman s'établissait comme un saxophoniste très demandé pour les enregistrements de sections de cuivres :

Les maisons de disques avaient des studios, payaient le technicien, payaient l'heure au studio et payaient le cachet aux musiciens qui enregistraient. Dans les années 1980, celui qui allait en studio gagnait beaucoup d'argent. Il pouvait s'acheter plusieurs appartements et se constituer un patrimoine. Tout l'enregistrement comportait une section de cuivres et les musiciens ne sortaient plus du studio. Tout s'est arrêté. Quand j'ai commencé, c'était déjà fini. Je n'ai pas connu ça.

Même s'il n'a pas vécu l'abondance qui a caractérisé les enregistrements de l'industrie du disque brésilien des années 1980, Lessa a eu une carrière professionnelle active à partir de la décennie suivante, que ce soit comme leader de *Nó em pingo d'água*, comme instrumentiste accompagnateur ou arrangeur d'artistes renommés comme Ney Matogrosso, Ivan Lins, Paulinho da Viola et Leila Pinheiro. Dans son propos, le bandoliniste décrit les schémas de production de la période initiale de sa carrière, quand les coûts de production des albums de *Nó em pingo d'água* étaient pris en charge par une marque indépendante, Visom, quoique sans l'abondance qui caractérisait

16. Voir le site <http://rodrigolessamusico.com.br/> (consulté le 01/08/2014).

les productions d'artistes connus dans les années 1980 et sans le paiement de cachets aux musiciens du groupe, pour les enregistrements :

Quand j'ai commencé [au début des années 1990], on avait deux scénarios. D'un côté les maisons de disques fonctionnaient bien, elles avaient de l'argent pour la promotion, dépensaient beaucoup d'argent pour la diffusion des artistes. J'ai même connu le disque vinyle, tu vois. Puis il y a eu la transition vers le CD. Pour ce qui concerne la structure de production et de commercialisation, tu avais d'un côté les maisons de disques qui s'occupaient des artistes qui étaient dans l'industrie culturelle, qui vendaient beaucoup, qui avaient un vaste public et tout le reste. Et puis il y avait un segment de la musique instrumentale et des jeunes artistes, enfin, des artistes qui auraient un public plus réduit. Parfois, quelques labels faisaient le pari. *Nó [em pingo d'água]* a fait deux disques pour lesquels tout le processus d'enregistrement a été pris en charge par les labels. Nous n'avons pas été rémunérés pour le travail d'arrangement, de jeu instrumental, de répétition, d'interprétation, non. Mais on n'a pas non plus dépensé quoi que ce soit, car celui qui payait, c'était Visom.

Il serait important ici de prendre du recul et de marquer la différence de position entre les deux instrumentistes et leurs choix professionnels, afin de mieux comprendre leur trajectoire dans le domaine de la musique brésilienne. Gandelman, comme on l'a affirmé plus haut, est né dans une famille de musiciens de renom et s'est professionnalisé en tant que musicien de musique classique pendant son enfance. Son changement d'orientation musicale – effectué encore à l'adolescence, de la musique classique qu'il a apprise auprès de ses parents vers l'univers de la musique populaire de marché –, montre une stratégie de reconversion professionnelle bien informée, à partir d'une base empirique acquise en famille. Son succès sans égal corrobore le succès de ses choix professionnels. Postérieurement, pendant les années 2000, Gandelman a renoué avec la musique savante, en enregistrant des pièces pour saxophone et orchestre de Radamés Gnattali et d'autres compositeurs brésiliens de musique savante. Il s'agit d'une reconversion partielle, puis qu'il n'a pas abandonné la musique populaire, mais a diversifié les styles en suivant une nouvelle tendance du marché, circulant entre un répertoire de choros, de musique classique et de musique instrumentale.

D'après le sociologue Bernard Lehmann (1998, 2003), qui a réalisé des enquêtes auprès d'instrumentistes de formations symphoniques, les fils de musiciens arrivent à ces institutions avec une vision plus réaliste de la carrière. Ces derniers font preuve d'un pragmatisme plus grand lors dans leurs choix professionnels, ce qui leur confère un avantage en comparaison aux enfants de non-musiciens. Selon Lehmann, il s'agit de transmettre un « capital éducationnel et culturel ».

Cette dichotomie fils de musiciens/fils de non-musiciens soulève aussi le problème de la transmission, de la convertibilité du capital éducationnel et culturel. [...] Un enfant de musicien sait par avance où il met les pieds (LEHMANN, 2003, p. 253).

Le cas de Gandelman, fils de musiciens qui a adopté une stratégie professionnelle sur une base empirique solide, contraste avec celle de Rodrigo Lessa, un fils d'économiste qui a choisi de se professionnaliser en tant que bandoliniste après une formation supérieure en économie. Suite à une brève période en tant que conseiller auprès d'un homme politique à la capitale du pays, Brasília, il a choisi le métier de musicien. Il s'agit d'une reconversion professionnelle proprement dite, et les choix pour le choro et le bandolin, un instrument particulièrement lié au genre, le différencient de Gandelman qui a opté pour le saxophone et pour la musique instrumentale. Le choix effectué par ce jeune musicien – fils d'un intellectuel et homme politique de premier plan –, pour un genre central dans la tradition nationale, était lié à un capital intellectuel hérité de sa famille qui l'a poussé vers ce riche univers musical, aux profondes racines dans la culture brésilienne, celle du choro. Ainsi, depuis la seconde moitié du ^{xx}e siècle, ce genre a été moins présent dans l'industrie culturelle de masse, présentant moins d'opportunités de travail professionnel rémunéré que les choix de Gandelman, plus tournés vers la musique de marché.

En comparant la période de l'hégémonie des grandes maisons de disques à ce qui a suivi, Lessa remarque qu'au-delà de la déstructuration du marché du disque, un recul de l'État brésilien peut être observé à partir des années 1990, dans la promotion de politiques culturelles :

Mais le plus important c'est qu'il existait un modèle de commercialisation organisé. Il pouvait poser différents problèmes, mais il avait le mérite d'exister. Et il existait un consensus du côté du pouvoir public sur le fait qu'il devait y avoir une politique culturelle. Alors, d'une certaine façon, il couvrait ce qui ne rentrait pas dans l'industrie culturelle. Ceux qui étaient dans l'industrie culturelle s'en foutaient du pouvoir public puisqu'ils n'en avaient pas besoin. Ils avaient des maisons de disques, ils allaient faire des concerts dans des théâtres qui se remplissaient – les artistes de MPB n'avaient pas besoin de l'État – voilà un peu le paysage.

Jusqu'aux années 1990, il y avait une politique culturelle active de la part de l'État brésilien, qui diffusait dans des lieux publics un plus grand nombre d'événements musicaux qu'aujourd'hui, comme le montre Lessa. Le gouvernement de Fernando Collor de Mello (1990-1992) a défini une orientation néolibérale. Dans le domaine de la Culture, son gouvernement demeure marqué par la Loi Fédérale de Soutien à la Culture (1991), connue comme loi Rouanet, qui a transféré au marché l'autorité pour la décision sur les investissements culturels, lui concédant un bénéfice fiscal en contrepartie des

investissements réalisés. La loi Rouanet est depuis devenue le principal soutien de l'État brésilien aux arts. Elle a cependant été très critiquée, notamment du fait de sa passivité dans l'orientation des investissements, laissée à l'arbitraire des sponsors. La politique instituée par la loi Rouanet se comprend comme un manque d'initiatives de l'État dans le domaine de la culture, comme le dit Rodrigo Lessa.

IV - « La nécessité a fait sauter le crapaud »¹⁷ – l'adaptation aux nouvelles configurations du marché

Breno Hirata, contrairement aux autres interviewés, nés dans des familles d'intellectuels et d'artistes, est fils d'un militaire et d'une femme au foyer. Son père travaillait à l'armée à Manaus lorsqu'il est né, puis est transféré à São Paulo et ensuite à Resende. Lorsque Breno avait 11 ans, son père a pris sa retraite en tant que Colonel et sa famille s'établit à Rio de Janeiro. Hirata est un musicien embauché sur concours par l'Orchestre Symphonique de la Mairie de Niterói depuis 2008, mais il travaille aussi en tant que musicien indépendant depuis les années 2000. C'est à ce titre qu'il a participé à des tournées nationales et internationales auprès d'artistes comme Funk'n Lata & Ivo Meirelles da Mangueira et Nando Reis. Il a aussi joué un rôle dans un programme télévisé de la chaîne Globo, le Adnight Show. Il est né en 1979, faisant partie d'une génération postérieure aux autres interviewés, plus proche de la musique instrumentale, pratiquant occasionnellement le choro. Hirata, comme Gandelman, a investi la diversification instrumentale très tôt, jouant tous les types de saxophones les plus communs sur le marché, la clarinette, les flûtes. En tant que musicien professionnel, il n'a pas vécu la période antérieure à la « chute fatale » à laquelle fait allusion Gandelman. Son discours évoque les nouveaux temps durs comme une donnée naturelle de la réalité ou comme une configuration météorologique inconfortable contre laquelle on ne peut pas lutter :

Il existe le vieux dicton qui dit que c'est la nécessité qui a fait sauter le crapaud – c'est l'adaptation à une nouvelle époque. S'en plaindre est inutile car cette modification du marché est une nouvelle réalité, l'influence d'internet sur la vie des gens. Personne parmi nous ne pourra changer ça. Personne parmi nous ne l'a choisi et personne parmi nous ne parviendra à le changer. C'est un fait. Alors le chemin le plus rapide pour parvenir à être à l'intérieur de cette nouvelle réalité, c'est de comprendre que les choses ont changé et de comprendre comment je peux utiliser cela en ma faveur.

17. Ce dicton brésilien ne comporte pas d'équivalent français, nous avons préféré en faire une traduction littérale. Le dicton français le plus proche serait peut-être « Quand on est dans le besoin, on se donne bien du soin ».

Hirata évoque, ci-dessous, la nécessité de la réduction des coûts. Il a idéalisé un spectacle musical avec une formation réduite – un duo –, et utilise les technologies digitales qui rendent possible cette réduction du nombre de musiciens sans perte de masse sonore :

Le musicien est devenu producteur, agent, entrepreneur, technicien du son, éditeur de vidéo, tout, n'est-ce pas ? Pourquoi ça s'est passé comme ça ? Parce qu'il n'y a plus d'argent. Il n'y a plus aucun argent pour rien. Il n'y a plus d'argent pour payer le moindre cachet. Alors quand tu montes un projet, de nos jours, moi par exemple, le travail le plus récent que j'ai monté s'appelle Cajú beats. Avec seulement deux musiciens, moi et un autre mec. Et toute la machinerie électronique. [...] Comme il n'y a déjà plus d'argent pour le cachet, imagine comment tu vas réussir à embaucher un producteur, une attachée de presse, un ingénieur du son ? Donc ce truc de marché a fait en sorte que les musiciens commencent à chercher des alternatives pour **se débrouiller** face à cette situation.

Même si l'idée exprimée par Hirata sur l'absence « d'argent » pour rémunérer les professionnels de la musique soit très courante parmi les professionnels, les bilans de l'industrie phonographique¹⁸ montrent que l'industrie culturelle est parvenue à remplacer le marché analogique par le digital ces dernières années. Ainsi ces entreprises qui comptent parmi les plus puissantes du marché de biens culturels aujourd'hui, ne sont pas incluses dans la phrase sans sujet, qui révèle une compréhension impersonnelle du marché : « Il n'y a plus d'argent pour rien ».

Le saxophoniste mentionne également comment son travail de *video maker*, ainsi que la location d'équipements de sonorisation (un domaine dans lequel il a investi quelque capital) l'aident à concrétiser ses travaux et à augmenter son salaire. Les activités d'Hirata en tant que sonorisateur et éditeur de vidéo ont une double finalité. Elles peuvent être proposées par ce dernier comme prestation de services professionnels pour d'autres musiciens ou pour des producteurs d'événements, mais peuvent également servir à rentabiliser ou diffuser ses propres travaux.

Hirata se montre aussi être un usager bien informé des moyens de diffusion liés à internet et notamment les réseaux sociaux comme Facebook et Instagram. Il les utilise par exemple afin de promouvoir un événement hebdomadaire qu'il organise avec son groupe Allbrazz quarteto¹⁹, auquel il se consacrait au moment de l'interview :

18. Voir le compte rendu de la IFPI, 2017.

19. La page de Allbrazz quarteto sur Facebook a environ 2 000 « j'aime », aujourd'hui. Accessible à : https://www.facebook.com/allbrazzquarteto/?timeline_context_item_type=intro_card_work&timeline_context_item_source=1475078690&fref=tag. (consulté le 18/08/2019).

Récemment on a commencé ce jazz ici à Glória [quartier de la classe moyenne de la ville de Rio de Janeiro]. Le groupe s'appelle Allbrazz quarteto et l'événement Jazz na Glória. Alors on a créé l'événement sur Facebook et on s'est mis d'accord avec le gars [le propriétaire du bar où ils se présentaient]. Pendant les trois semaines qu'on y a passées, j'ai commencé avec 30 R\$ au départ, ce qui est environ ce que l'on met pour chaque événement. On a eu un résultat d'interaction du boost et un retour du public impressionnant. La troisième semaine, on avait, je ne sais pas, environ 250 personnes là-bas. [...] Le lieu est agréable, l'accès facile, alors j'ai investi lourd sur cette histoire, autant dans la diffusion de l'événement que sur la partie d'enregistrement de vidéos : aller là-bas, faire les vidéos, éditer les vidéos, préparer les vidéos et les mettre sur internet.

Pourtant, quand on lui demande son opinion sur le rôle de l'État face aux entreprises liées à internet, il se montre sceptique :

Agir sur les conditions de travail oui, mais sur la régulation d'internet je ne vois pas comment [l'État agirait]. Sur Facebook, par exemple, aujourd'hui tout est payant, personne n'est là pour s'amuser. Et si tu veux mettre de l'argent là-dedans, si tu ne démarres pas avec une base, les gars bloquent ça. Alors tout continue à tourner autour de l'argent, ce n'est rien d'autre que le vieux **jabá**²⁰. Avant le gars avait de l'argent, il allait à la radio et il payait le jabá, la radio jouait la musique en question, le gars devenait connu et vendait des disques, il gagnait de l'argent avec ses concerts etc. Aujourd'hui le jabá vient beaucoup plus par cette chose de booster par Facebook, parce que tu peux prendre une publication et mettre 1 000 R\$ sur elle : elle viralise.

Hirata fait une observation intéressante à propos du « jabá ». C'était une pratique commune à l'époque de l'hégémonie des maisons de disques, quand elles offraient un capital et des avantages aux émissions de radio afin de populariser leurs produits musicaux, les transformant en succès commerciaux. Les radios étaient cooptées par les grandes maisons de disques, qui pouvaient investir dans la production avec moins de prises de risques. Lessa aussi mentionne la pratique du « jabá » dans son entretien. Selon lui, pendant l'âge d'or des grandes maisons de disques : « [...] les grandes maisons de disque payaient très bien les productions de studio, ensuite dépensaient beaucoup d'argent pour leur diffusion, achetant et corrompant les radios ». Pour Hirata l'investissement dans la diffusion de son travail par Facebook correspond finalement à cette ancienne pratique des maisons de disques de payer les stations de radio pour qu'elles rendent leurs chansons plus populaires. Il existe pourtant une grande différence, car dans ce cas, celui qui paye le coût du succès musical contrôlé par des moyens financiers, c'est le musicien indépendant : il doit payer la plateforme sociale s'il veut atteindre un succès commercial.

20. N.d.T. : Jabá, de jabaculê, est un terme utilisé dans l'industrie de la musique brésilienne pour désigner une sorte de pot-de-vin pratiqué par les maisons de disques qui payent les émissions de radio ou de TV pour faire passer la musique d'un artiste.

V - Réflexions finales sur les entretiens

Cet article est le fruit d'une enquête exploratoire qui investit des hypothèses telles que la réversion du processus de spécialisation dans le marché du travail des musiciens à Rio de Janeiro. Cette étude devra être étendue en termes de nombre d'enquêtés, en transcendant les domaines du choro et de la musique instrumentale, afin d'augmenter la portée de ces analyses. Il s'agit donc d'un point de vue encore limité, qui aurait à gagner par la comparaison avec d'autres acteurs intégrés, notamment, dans des productions contemporaines à grand succès dans cette nouvelle configuration de l'industrie culturelle. Cela pourrait être le cas, par exemple, de musiciens du funk de Rio de Janeiro ou d'instrumentistes de l'axé music (Bahia) si l'on voulait élargir au marché national.

Cependant, le trépied d'entrevues avec des instrumentistes qui se sont professionnalisés successivement dans les années 1980, 1990 et 2000 nous permet d'entrevoir les mouvements au sein de ce marché à Rio de Janeiro. La trajectoire et la position des enquêtés coïncident en partie à leur appréciation de l'état actuel du secteur et de sa configuration. Gandelman qui a vécu une période faste de l'industrie phonographique, présente la vision la plus pessimiste quant aux transformations du secteur, en la résumant ainsi : « la profession de musicien est finie ».

Il a commencé sa carrière dans les années 1980, et a été témoin de la fin d'une ère d'abondance de l'industrie du disque et il a été, parmi les interviewés, celui qui a atteint le plus grand succès commercial avec son travail. Il est compréhensible qu'il fasse preuve de pessimisme face aux transformations de l'industrie du disque, ayant vécu la période la plus faste de cette industrie en tant que musicien le plus demandé du marché. Son entretien a fourni le titre de cet article, « one man band », condensant la tendance d'inversion de la spécialisation dans la carrière musicale en une expression succincte en anglais.

Lié au mouvement de la musique instrumentale brésilienne qui a émergé autour des années 1980, Gandelman n'a pas mentionné dans son entretien le rôle de l'État dans le monde de la musique. Par contre, le second interviewé, le bandoliniste Rodrigo Lessa – plus proche du choro et de la réflexion liée à la construction de la nationalité –, attend de l'État la mise en œuvre d'une politique culturelle active. Sa vision du rôle de l'État apporte une nouvelle perspective sur le champ. La chute des maisons de disques se révèle alors être un mouvement de déstructuration non seulement du marché, mais également des politiques culturelles adoptées par l'État.

Le troisième entretien a été réalisé auprès de Breno Hirata, un saxophoniste plus jeune qui a commencé sa vie professionnelle déjà à l'ère des plateformes, dans les années 2000, et n'a pas vécu la crise de l'industrie du disque en tant que crise, mais comme une donnée empirique de son domaine professionnel contre lequel « il ne sert à rien de se plaindre ». Ici transparait un certain optimisme pratique face aux transformations des métiers musicaux, face à l'usage bien informé des moyens de diffusion à présent disponibles sur internet et face à l'accès facilité aux moyens de production, un privilège auparavant réservé aux artistes embauchés par les grandes maisons de disques. Le besoin de diversification, compris comme une contrainte naturelle du marché au niveau mondial, fait en sorte que sa carrière personnelle se dédouble dans de nombreuses activités et que la spécialisation soit perçue comme un luxe réservé à une poignée de privilégiés.

Hirata fait preuve d'une vision pragmatique du marché mondial de la musique car, comme il le dit lui-même, les individus atomisés ne peuvent pas se rebeller contre la domination des grandes entreprises de technologie responsables de ces nouveaux schémas. Dans ce cas de figure, les entreprises qui font le plus grand chiffre d'affaires, que cela soit à partir la commercialisation de matériel informatique, de stockage et de consommation de musique ou que cela soit à travers la commercialisation de l'accès à internet, ne réinvestissent que peu ou pas du tout dans la production des phonogrammes qu'ils proposent en accès libre, en échange de publicités et d'abonnements.

En ce sens, la digitalisation du marché de la musique se présenterait comme une manifestation de l'uberisation de l'économie du travail, où le travailleur doit prendre en charge les coûts de production, sans garantie de retour. Entre les années 1970 et 1990, le marché était aussi dominé par très peu de maisons de disques, mais celles-ci réinvestissaient une partie du capital perçu pour embaucher un ensemble de musiciens en tant qu'indépendants, entre autres professionnels, afin de créer de nouveaux produits musicaux.

Lessa interprète la crise de l'industrie phonographique comme une composante d'un processus plus grand de dissolution des institutions qui structurent la carrière de musicien, à l'instar de l'Ordre des Musiciens du Brésil, qui régule l'exercice de la profession dans le pays. Il a encore mentionné le fait que le marché du travail ne suit plus les montants des cachets de référence établis par le Syndicat des Musiciens de Rio de Janeiro, comme c'était le cas jusqu'à un passé récent dans la ville.

Aujourd'hui, pour un musicien professionnel comme Gandelman, qui a fait l'expérience de la phase antérieure de l'industrie culturelle, la carrière est perçue comme étant en décadence. Selon lui, les instrumentistes d'excellence

sont peu valorisés et il existe un « nivellement par le bas » de la production musicale où les professionnels expérimentés sont mis à pied d'égalité avec des débutants non spécialisés. Les musiciens deviennent de « biscateiros » (tâcherons) si l'on s'en tient à ses mots. Il leur reste à s'« adapter », selon Hirata, diversifiant leurs rôles pour fuir une spécialisation démodée et inviable.

Il reste à établir, dans une enquête ultérieure, à quel point l'hypothèse de la réversion de la spécialisation présentée ici se soutient dans un univers musical élargi et en considérant d'autres positions dans le champ musical de Rio de Janeiro ou même à l'échelle nationale. Est-ce que des artistes très exposés actuellement comme Anitta ou Michel Teló, situés au sommet de la chaîne de production, font face à ces mêmes processus de dé-spécialisation ? Ou encore, quelles nouvelles formes prennent parmi eux les différentes spécialités des carrières musicales ? Les instrumentistes et opérateurs d'audio intégrés dans les nouveaux modèles de l'industrie culturelle brésilienne peuvent-ils vivre exclusivement de musique, comme l'ont fait des professionnels du niveau et de la génération de Lessa et Gandelman à Rio de Janeiro, ou bien sont-ils contraints à accomplir d'autres tâches pour se maintenir financièrement ? Enfin, si l'hypothèse de la réversion de spécialisation venait à être confirmée comme tendance générale du champ, il faudrait alors étudier les tactiques professionnelles qu'adoptent les instrumentistes d'excellence face à ce nouveau paysage qui s'oppose à l'étude spécialisée, assidue et exclusive de l'instrument musical.

Bibliographie

Adorno Theodor, 2002 - *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo : Editora Paz e Terra.

Andrade Mario de, 2006 - *Ensaio sobre a música brasileira*. 4^a ed. Belo Horizonte : Itatiaia.

Bahiana Ana Maria, 1980 - *Nada será como antes* – MPB nos anos 70. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira.

Becker Howard S., 1977 - „Mundos Artísticos e Tipos Sociais”, in VELHO Gilberto (org.) *Arte e Sociedade*. Ensaio de sociologia da Arte ; Rio de Janeiro : Zahar Editores.

Bourdieu Pierre, 1996 - *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo : Companhia das Letras.

Cazes Henrique, 1999 - *Choro - Do quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro : Editora 34.

De Marchi Leonardo, “A angústia do formato : uma história dos formatos fonográficos”. *Revista ECompós*, vol. 2, abril/2005, acesso em : 10/09/2017.

França Gabriel Muniz Improta, 2007 - *Coisas : Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.

França Gabriel Muniz Improta, 2011 - „Música das Américas”. *Revista de História* (Rio de Janeiro), v. 72, p. 96.

França Gabriel Muniz Improta, 2013 – “Gilroy’s Black Atlantic : Samba, Jazz and Sambajazz in Brazil and the Black Atlantic”. *Africa in words*, 28 abr.

França Gabriel Muniz Improta, 2017 - A cozinha afro-brasileira no sambajazz : a cultura popular mundializada e o samba moderno. *Revista Pós Ciências Sociais* (UFMA), v. 14, p. 131-150.

Harker Dave, 1997 - The wonderful world of IFPI : Music industry rhetoric, the critics and the classical Marxist critique. *Popular Music* 16: 45-79. Harley, Ross.

IFPI, Global music report 2017 – anual state of the industry.

Lehmann Bernard, 2003 - *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris : La Découverte.

Lehmann Bernard, 1998 - „O Averso da Harmonia”. (Trad. Elizabeth Travassos). *Debates*, Rio de Janeiro, nº 2, p. 73-102.

Midani André, 2008 - *Música, ídolos e poder : do vinil ao download*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

Miceli Sergio, 2012 - *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo : Companhia das Letras.

Morelli Rita de Cássia Lahoz, 1991 - *Indústria fonográfica : um estudo antropológico*. Campinas, SP : Editora da Unicamp.

Ortiz Renato, 1999 - *A moderna tradição brasileira : cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo : Brasileinse.

Rivron Vassili, 2007 - *Blancs à la production et noirs à la percussion : les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne (années 1920-50)*.

Rivron Vassili, 2005 - *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire - Étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'EHESS en Sociologie.

Sandroni Carlos, 2004 - « Adeus à MPB ». In Eisenberg, José *et al.* (Org.). *Decantando a república : inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, p. 23-35.

Sennett Richard, 2010 - *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro, Record.

Vianna Hermano, 2002 - *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar UFRJ.

Vicente Eduardo, 2014 - *Da Vitrola ao iPod : uma História da Indústria Fonográfica no Brasil*. São Paulo : Alameda Editorial.

Vicente Eduardo, De Marchi Leonardo, 2014 - *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010 : uma contribuição desde a Comunicação Social*. Música Popular em Revista, Campinas, 3:1, jul-dez 2014, p. 7-36

Wagner Marcus, 2014 - *Rio, cultura da noite : uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro : Casa da palavra.

Weber Max, 1995 - *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo : Editora da USP.

Weber Max, 1967 - *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo : Livraria pioneira editora.

Zan José Roberto, 2001 - Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In : EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo : (n. 1, v. 3) : 105-122, junho.