VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

18 : 2 | 2021

Experts - Non Experts

K.E. GOLDSCHMITT, *Bossa Mundo: Brazilian Music in Transnational Media Industries*

Frederico Lyra de Carvalho

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/9484>

DOI : 10.4000/volume.9484

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2021

Pagination : 166-178

ISBN : 9782913169678

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Frederico Lyra de Carvalho, « K.E. GOLDSCHMITT, *Bossa Mundo: Brazilian Music in Transnational Media Industries* », *Volume !* [En ligne], 18 : 2 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/9484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.9484>

Tous droits réservés

**K.E. Goldschmitt,
*Bossa Mundo :
Brazilian Music
in Transnational
Media Industries,*
New York, Oxford
University Press,
2020**

Par Frederico Lyra de Carvalho

Bossa Mundo : Brazilian Music in Transnational Media Industries vise à situer la place de la musique brésilienne dans la production et dans la circulation musicales aux États-Unis et au Royaume-Uni. L'approche de l'ouvrage est celle de l'étude des industries médiatiques transnationales : « par sa nature même, la musique populaire est façonnée par des processus commerciaux », affirme Goldschmitt (6). Ce faisant, l'auteur nous propose une histoire partant de la bossa-nova des années 1960 jusqu'à 2016, le moment des Jeux olympiques tenus à Rio de Janeiro. Le choix de démarrer son histoire aux années 1960 est évident : elles marquent en effet la naissance et l'expansion de la bossa-nova. Ce style demeure jusqu'à présent le style de musique brésilienne le plus reconnu au monde, plus encore que dans son pays d'origine. Les raisons pour lesquelles le livre se conclut avec les Jeux olympiques

sont plus contingentes. Outre l'événement international, l'auteur a fait un terrain de recherche au Brésil en 2015. En outre, avec la destitution de l'ex-présidente Dilma, cette année marque aussi l'accomplissement d'une période de la vie culturelle du pays et, en ce sens, l'inauguration d'une nouvelle ère encore incertaine dont le président Bolsonaro est, jusqu'à présent, l'incarnation. Un des mérites de l'ouvrage est d'avoir bien capté ce moment récent de la production musicale du pays et de tenter de comprendre comment elle est arrivée et fut entendue dans le monde anglo-américain.

Dans un aller-retour entre le Brésil et le marché anglo-américain, l'histoire de la musique brésilienne apparaît ici à travers une perspective moins connue. L'auteur montre le pas-à-pas de la construction d'un marché musical spécifique, celui « d'une rubrique "identitaire" unifiée : la musique

brésilienne » (14). Autrement dit, Goldschmitt postule que pour créer un label comme celui de musique brésilienne, le territoire est, en un certain sens, plus important que la musique elle-même. La discussion de la mutation de l'identité brésilienne est l'enjeu de fond du livre. C'est dans cette multiplicité de sujets traités en parallèle que cet ouvrage trouve son intérêt. Même si nous trouvons un certain déséquilibre entre ses différents chapitres, certains étant mieux développés que d'autres, le livre de Goldschmitt est une importante contribution non seulement pour le chercheur intéressé plus précisément à la musique brésilienne, mais aussi pour ceux qui travaillent sur les divers processus de construction de marchés et d'identités musicale hétérogènes.

Le livre se divise en six chapitres. Il s'ouvre avec l'arrivée de la bossa-nova aux États-Unis au début des années 1960. Le genre est reçu comme variante du latin jazz et une mode destinée à ne pas durer longtemps. Néanmoins, musique intime, proche du cool jazz, la bossa-nova devient vite un succès absolu, et la mode dure jusqu'à nos jours. Inattendu, son succès a même dérangé des musiciens comme Tom Jobim. Par ailleurs, contrairement à la plupart des autres genres dérivés du jazz, la bossa-nova est un succès commercial sans précédent – on pense ici à l'album *Getz/Gilberto* (1964). Le guitariste João Gilberto est le point de lance de la mouvance. Cependant, la musique qui arrive aux oreilles nord-américaines n'est pas la même que celle faite au Brésil. Le rythme original est adapté, il est moins syncopé ; en outre, la bossa-nova sera aux États-Unis surtout jouée par les musiciens blancs. Au fur et à mesure la bossa-nova sera intégrée comme un style particulier du jazz. L'auteur

nous apprend que la bossa-nova est arrivée comme une musique pour la jeunesse, comme une danse, et que la sexualisation de la musique brésilienne démarre avec la naissance du genre. Le deuxième chapitre traite du devenir adulte de la bossa-nova et de son usage comme bande-son de plusieurs films. L'intérêt du chapitre tient beaucoup à la rareté du sujet traité. C'est à ce moment aussi que la bossa-nova se trouve de plus en plus associée à une musique de fond. Par la suite, le style restera beaucoup plus vivant à l'extérieur du pays. C'est le premier signe de l'autonomisation de la musique brésilienne hors du Brésil.

Le troisième chapitre traite du nouveau souffle que la musique brésilienne gagne dans le marché anglo-saxon dans les années 1970. Dans ce deuxième moment, la musique restera toujours attachée au jazz, pas plus comme une branche du latin jazz, mais reliée à la nouveauté de l'époque : la *fusion*. La musique brésilienne des années 1970 rencontre le nouveau rythme du funk et prend la race comme une stratégie d'affiliation : « les musiciens brésiliens ont pris part à une marée montante de conscience raciale incluant des marqueurs d'altérité raciale, trouvant un équilibre qui s'appuie sur les stéréotypes des identités ethniques et nationales » (76). Ce moment ne porte pas un terme ou un nom propre, contrairement à la bossa-nova. Depuis, être musicien brésilien est devenu une marque internationale. Proches du jazz, le percussionniste Airto Moreira et la chanteuse Flora Purim sont les musiciens les plus importants de l'époque, gagnant plusieurs prix internationaux avec leur musique très ancrée dans les rythmes populaires brésiliens. Un autre partenariat important est celui entre Milton Nascimento et Wayne Shorter. Des artistes comme Eumir

Deodato et Sérgio Mendes expriment bien le rapport de la musique brésilienne avec le funk.

Au tournant des années 1990, la musique brésilienne rejoint le monde de la musique pop comme une branche de la *world music* avec le groupe Kaoma et la *lambada*. C'est la première fois qu'elle ne se trouve plus associée au jazz. Par ailleurs, le groupe Kaoma est en lui-même symptomatique des paradoxes de la mondialisation en pleine expansion : même si vendu comme brésilien, le groupe fut créé par un producteur français, chantait une musique bolivienne, jouait des rythmes caribéens et ne comptait qu'un Brésilien en son sein. Les autres artistes à succès à cette époque furent la chanteuse Margaret Menezes et le groupe Olodum de Bahia avec un mélange de rythmes brésiliens et jamaïcains : l'afroreggae. C'est aussi l'âge des producteurs comme David Byrne et des playlists (bien avant le *streaming*) vendues sous forme de CDs. C'est à ce moment que la musique brésilienne est associée au cliché d'une musique sexualisée faite pour danser.

Les deux derniers chapitres traitent des années 2000, les années Lula/Dilma. La première vague est celle des DJs, les rythmes brésiliens sur les pistes de danse de musique électronique. Les deux artistes paradigmatiques de la période sont Bebel Gilberto et Seu Jorge. La première est connue partout dans le monde sauf au Brésil où elle reste une inconnue du grand public. Et Seu Jorge développe une carrière double. Il fait un certain type de musique pour le public brésilien et une autre pour le public étranger. Chez lui la dissociation entre les marchés interne et externe est accomplie. Avec la massification des ordinateurs et de l'internet, la production et la circulation musicales changent

considérablement. Le marché se complexifie et se fragmente en plusieurs branches. Il devient une vraie fabrique à succès pour tous les goûts. L'auteur révèle comment certaines entreprises privées ont commencé à entrer sur le marché de la musique de manière plus offensive, en finançant plusieurs artistes, et comment le gouvernement brésilien a commencé à utiliser la musique comme un véhicule pour promouvoir le pays au niveau international. Il est fort possible que la plus grande nouveauté du livre de Goldschmitt se trouve dans ces chapitres traitant de la période récente, en particulier le dernier tourné vers la deuxième décennie du XXI^e siècle. L'ouvrage se conclut avec une réflexion à propos de la « brésilianité » et s'intéresse à la façon dont on promeut un label aussi hétérodoxe que celui de musique brésilienne.

La traversée de plus de cinquante ans que nous propose l'auteur est une articulation complexe entre trois moments. Alors que nous suivons le développement de la musique brésilienne aux États-Unis et en Grande-Bretagne, nous observons de loin les mutations de la musique au Brésil même. Nous accompagnons son adaptation et ce qui arrive sur le marché international. De plus, nous suivons simultanément les transformations des supports matériels de la musique, c'est-à-dire du disque au *streaming*, ainsi que les mutations de la production et de la distribution d'un pays à l'autre. Le spécialiste et le chercheur brésilien apprennent non seulement comment la musique du pays s'est développée dans le monde anglo-américain, mais aussi comment elle est devenue autonome et de moins en moins dépendante de sa matrice.