



HAL
open science

La bossa nova, élément central du renouveau artistique brésilien de 1958 à la fin des années 1960

Nicolas Marchial

► **To cite this version:**

Nicolas Marchial. La bossa nova, élément central du renouveau artistique brésilien de 1958 à la fin des années 1960. Musique, musicologie et arts de la scène. 2012. dumas-00721188

HAL Id: dumas-00721188

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00721188>

Submitted on 26 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NICOLAS MARCHIAL

**La bossa nova, élément central du renouveau artistique
brésilien de 1958 à la fin des années 1960**

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Préparation CAPES Éducation musicale et chant choral

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012



NICOLAS MARCHIAL

**La bossa nova, élément central du renouveau artistique
brésilien de 1958 à la fin des années 1960**

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Préparation CAPES Éducation musicale et chant choral

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers l'ensemble des personnes qui m'ont aidé à mener à bien mon travail de recherche.

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire Monsieur Patrick Revol, directeur de la Section Musicologie de l'URF Sciences humaines, pour m'avoir soutenu tout au long de la rédaction de ce mémoire.

J'exprime toute ma gratitude à ma famille pour leur appui moral indéfectible, Claire Matyjaszczyk pour ses conseils avisés en matière de relecture, ainsi que la famille Eloi pour leur aide dans la traduction des textes brésiliens.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
Partie 1.....	8
Le Brésil de 1951 à 1958 : l'invention de l'avenir	8
1.1 UN ÉTAT DES LIEUX DU BRÉSIL DE 1951 A 1956	9
1.1.1 UNE SITUATION POLITICO-ECONOMIQUE INSTABLE.....	9
1.1.2 UNE « SCLEROSE CULTURELLE » : LE CAS DE LA MUSIQUE.....	10
1.1.3 UNE « SCLEROSE CULTURELLE » : LE CAS DE LA POESIE	13
2.1 LES RACINES DE LA BOSSA-NOVA	15
2.2.1 DES MUSIQUES METISSEES	15
2.1.2 LE SAMBA, PERE DE LA BOSSA-NOVA.....	16
2.1.3 L'ARRIVEE DU JAZZ	22
3.1 1956 OU L'ASCENSION A LA MODERNITE	24
3.1. JUSCELINHO KUBITSCHK, LE PRESIDENT « BOSSA »	24
3.1.2 UN EXEMPLE DE MODERNITE : BRASILIA	26
Partie 2.....	29
Évolutions et caractéristiques de la bossa nova.....	29
2.1 L'ÉVOLUTION DE LA BOSSA NOVA AU BRÉSIL.....	30
2.1.1 LES « REUNIONS » CHEZ NARA LEÃO	30
2.1.2 LA PREMIERE « VAGUE » DE LA BOSSA : TOM JOBIM ET JOÃO GILBERTO	33
2.1.3 LA DEUXIEME « VAGUE » DE LA BOSSA : L'EXEMPLE DE BADEN POWELL	38
2.2 LES PRINCIPALES CARACTERISTIQUES MUSICALES DE LA BOSSA NOVA	43
2.2.1 LA BATIDA BOSSA NOVA	44
2.2.2 L'ASPECT HARMONIQUE DE LA BOSSA NOVA	45
2.2.3 L'INTERPRETATION DANS LA BOSSA	47
2.3 UNE ETUDE DES CARACTERISTIQUES LITTERAIRES	51
2.3.1 LES MUTATIONS DANS LA POESIE BRÉSILIENNE DES ANNEES 1950.....	51
3.1.2 LES PRINCIPAUX THEMES UTILISES DANS LA BOSSA NOVA	52
2.3.3 LES PRINCIPALES TECHNIQUES D'ÉCRITURE.....	58
Partie 3.....	63
La bossa nova dans le monde	63
3.1 LA BOSSA NOVA AUX ÉTATS-UNIS	64
3.1.1 LA DÉCOUVERTE DE LA BOSSA NOVA.....	64
3.1.2 LE CONCERT AU CARNEGIE HALL.....	66
3.1.3 LES GRANDES COLLABORATIONS	67
3.2 LA BOSSA NOVA EN FRANCE	70
3.2.1 LA BOSSA NOVA EN FRANCE : JAZZ OU MUSIQUE BRÉSILIENNE ?	70
3.2.2 L'INFLUENCE DE LA BOSSA NOVA SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE.....	72
Conclusion.....	76
Bibliographie	78
Table des annexes.....	84
Glossaire.....	88

Introduction

« *Que représente la bossa nova pour vous ?*

- *C'est en premier lieu une révolution pour le Brésil. Un réel changement musicalement et artistiquement. Tous les arts ont été influencés par la bossa nova. De plus, c'est un état d'esprit qui représente réellement le Brésil.* »¹

Cet extrait d'une interview de l'artiste peintre Sonia Valerio résume l'ampleur du mouvement bossa nova au Brésil. La bossa nova n'est pas définie par un manifeste comme l'est, dans le domaine de la musique brésilienne, le samba*² ou le tropicalisme*³. Néanmoins, l'appellation et l'esthétique musicale sont revendiquées par de nombreux musiciens brésiliens entre 1958 et 1965. Le terme bossa nova renvoie à une chronologie spécifique, des figures mythiques comme Tom Jobim, João Gilberto ou Vinicius de Moraes, des lieux de rencontres à Rio-de-Janeiro et un discours commun, qui sont des éléments caractéristiques d'un mouvement artistique. La bossa-nova incarne avec le cinéma *novo** et la nouvelle génération de poètes, une véritable explosion des formes artistiques à la fin des années 1950. Il nous est impossible d'étudier cette musique sans observer les liens forts entretenus avec les autres arts. À titre d'exemple, on peut observer une analogie entre la bossa-nova et les célèbres œuvres architecturales d'Oscar Niemeyer dans la conception révolutionnaire et l'esprit de modernité qui ont présidé à leur construction. Nous verrons dans ce travail que la bossa nova occupe le paysage culturel brésilien entre 1958 et 1965 laissant de profondes empreintes stylistiques. Au-delà du Brésil, elle influencera de nombreux acteurs de la scène jazz américaine et française dans les années 1960-1970. Les musiciens et compositeurs postérieurs à ce mouvement vont grandir à travers son harmonie, son rythme et sa poésie.

Avant d'avoir conquis le Brésil entier, les États-Unis puis l'Europe, la bossa-nova est d'abord un phénomène *carioca**. Elle tire ses origines dans les quartiers d'Ipanema et de

¹ Extrait d'une interview de Sonia Valerio sur le site <http://www.ladepeche.fr/>.

² Il convient de noter que le mot « samba » est bien de genre masculin. Toutefois, dans certaines citations, l'emploi au féminin est courant.

³ Vous trouverez la définition des termes spécifiques marqués d'une étoile dans le glossaire.

Copacabana, la banlieue bourgeoise de Rio-de-Janeiro. De fait, nous évoquerons principalement le sud-est du Brésil, où les influences de la bossa nova abondent : samba, choro* et jazz.

Un second aspect entre en corrélation avec l'avènement de la bossa nova : l'ascension au pouvoir du président réformateur Juscelino Kubitschek (1956-1961) dont le slogan « *Cinquenta anos em cinco* »⁴ abouti à la création d'une nouvelle capitale, Brasília. « *Expliquer les mouvements musicaux d'un pays par ses fluctuations politiques est quelque chose d'extrêmement risqué* », remarque justement le chanteur Caetano Veloso⁵. Toutefois, il est aisé d'observer une corrélation entre l'éclosion de la bossa-nova et une situation politique stable marquée par un retour à la démocratie.

Qu'entend-on par *bossa nova* ? La traduction française est complexe à obtenir. Certains s'attachent à dire que *bossa* signifierait « onde » ou « vague », ce qui donnerait en français « nouvelle vague ». D'autres associent le courant à « nouveau don » ou « nouvelle facilité ». Malgré cette imprécision dans la définition exacte du terme, les réponses convergent vers la même notion : celle de la modernité. En effet, la bossa nova ne rompt pas véritablement avec la musique populaire brésilienne, le samba ou le *baião**, mais l'enrichie. « *La bossa nova, vient de la samba et reste de la samba* » souligne le musicien Marcos Valle⁶. Dans une interview accordée François-Xavier Freland et Olivier Mirguet, la chanteuse Wanda Sà donne sa propre définition de la bossa nova :

« [La bossa nova] est vraiment un phénomène carioca. Impossible d'imaginer Rio sans le fond musical de la bossa nova. Je pense qu'à la source de tout, il y a Tom Jobim. Il a été notre meilleur produit d'exportation après Villa-Lobos. Il a changé la musique brésilienne, à laquelle il a donné une saveur internationale. [...] La bossa nova est un samba cool ; Joao Gilberto se définissait d'ailleurs comme un sambiste. Il avait juste une manière sophistiquée de faire du samba. »⁷

⁴ « Cinquante ans de progrès en cinq ans ».

⁵ DELFINO, Jean Paul. *Brasil Bossa Nova*. Pages 19.

⁶ Extrait d'un article réalisé par Alain Brunet sur le site <http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/>.

⁷ FRELAND, François Xavier ; MIRGUET, Olivier. *Sarava ! Rencontre avec la bossa-nova*. Page 176.

Il existe de nombreux clivages à propos de cette relation étroite entre le samba et la bossa nova, d'autant plus que certaines œuvres significatives de la bossa empruntent souvent le terme « samba » ; pensons par exemple aux œuvres « Samba de uma Nota Só » de Tom Jobim, « Samba de Verão » de Marcos Valle ou « Saudade Fez um Samba » de Carlos Lyra.

Notre recherche se limite de 1958 à la fin des années 1960. En effet, cette période marque à la fois la naissance et l'apogée du mouvement bossa nova au Brésil. En outre, cette étude nous amènera à aborder les questions suivantes : quels sont les éléments qui permettent à la bossa nova d'incarner le renouveau artistique brésilien, et dans quelle mesure la bossa nova a-t-elle influencé d'autres genres musicaux, en particulier le jazz et la chanson française ?

Dans ce travail, nous aborderons d'une part, la situation politique, économique et culturelle du Brésil de 1951 à 1956. D'autre part, nous étudierons le mouvement bossa nova de 1958 à la fin des années 1960 en détaillant son évolution et ses caractéristiques aussi bien musicales que littéraires. Enfin, nous évoquerons le rôle joué par la bossa nova hors des frontières du Brésil, plus particulièrement aux États-Unis et en France.

Partie 1

Le Brésil de 1951 à 1958 : l'invention de l'avenir

Dans cette première partie, nous allons étudier plusieurs aspects essentiels à la bonne compréhension de la bossa nova. Dans un premier temps, nous ferons un état des lieux du Brésil sous la présidence de Getúlio Vargas de 1951 à 1956. Puis nous évoquerons les principaux genres musicaux à cette époque. Enfin, nous aborderons le point de départ du mouvement bossa nova, avec l'arrivée au pouvoir du président Juscelino Kubitschek en 1956.

1.1 Un État des lieux du Brésil de 1951 à 1956

1.1.1 Une situation politico-économique instable

En 1951, le Brésil, plus grand pays d'Amérique latine compte près de 51 millions d'habitants. Il devient le pays d'Amérique du Sud le plus peuplé. Toutefois, son Produit National Brut n'est que de 150 dollars par habitant, le plus faible du continent. La campagne présidentielle s'accélère. Les Brésiliens veulent rapidement tourner la page de l'ère Dutra (1946-1951). Deux idéologies se disputent : le conservatisme d'Eduardo Gomes, membre de l'Union Démocratique Nationale, et le populisme de Getúlio Vargas surnommé le « bon père des brésiliens ». Cet article extrait de la revue *Anhembi* met en évidence les réactions virulentes de l'opposition à l'encontre de Vargas en 1951 :

*« Le 3 octobre, à Rio de Janeiro, un demi- million de miséreux, analphabète, mendiants, affamés et en guenilles, des individus abattus et déçus, menaçants et vindicatifs, rendus frustes par leur état d'abandon, descendirent du morne, entraînés par des couplets démagogiques hurlés depuis les fenêtres des maisons et des automobiles. On les invitait à voter pour celui qui se proclamait le « père des pauvres », ce messie charlatan qui était le seul espoir auquel ils s'accrochaient ».*⁸

Enfin, Getúlio Vargas est élu en 1951. Cet homme que le Brésil a adulé lors de sa première présidence de 1930 à 1945 est très vite critiqué voire haï comme le démontre ce discours du journaliste Carlos Lacerda :

⁸ BENNASSAR, Bartholomé ; MARIN, Richard. *Histoire du Brésil*. Page 365.

« *Le sénateur Getúlio Vargas ne doit pas être candidat à la présidence. S'il est candidat, il ne doit pas être élu. S'il est élu, il ne doit pas entrer en fonction. S'il entre en fonction, nous devons recourir à la révolution pour l'empêcher de gouverner.* »⁹

La lame de fond populaire qui l'a placé au sommet attend de lui des réformes, des décisions fermes. Une attente vaine... Le président accumule les maladroites et les fausses manœuvres politiques et économiques. Certes, il résiste en 1951 à la pression de Washington en refusant d'envoyer des troupes brésiliennes en Corée, mais en même temps il accroît la dépendance du pays envers les financements américains. Au début des années 1950, le Brésil connaît une situation économique désastreuse. Le déficit de la balance extérieure, le gel des plantations de café de São Paulo et la hausse constante du coût de la vie accélèrent la dégradation. Ces chiffres significatifs illustrent notre propos : le taux d'inflation s'élève à 11,6 % en 1952, 21,4 % en 1953 et 23,6 % en 1954¹⁰. Dans son ouvrage intitulé *Brasil Bossa Nova*, Jean-Paul Delfino rapporte qu'en 1953, Getúlio Vargas interdit aux capitaux étrangers de participer à l'exploitation du pétrole brésilien. Le président essaie, dans un sursaut de patriotisme, de faire voter une loi pour limiter les bénéfices des grandes compagnies étrangères (bénéfices qui tournent aux alentours de 500 %). « *Il faut se rendre à l'évidence : Vargas ne correspond plus à la réalité d'un Brésil qui bouge, d'un Brésil qui, trois ans plus tard, se voudra résolument moderne* » ajoute l'auteur¹¹.

1.1.2 Une « sclérose culturelle » : le cas de la musique

La paralysie est politique, économique et sociale. Elle s'immisce aussi dans les mouvements artistiques. Nous nous arrêterons dans ce chapitre à deux exemples liés directement à la bossa nova : la production musicale et poétique.

Au début des années cinquante, la musique brésilienne est marquée par une dualité. D'une part elle renferme une multitude de genres d'une richesse incroyable comme le samba, le choro ou le carnaval, que nous aborderons ultérieurement. D'autre part, les années 1940-1950 correspondent au règne des « chanteurs de charme », ces mêmes chanteurs que l'on

⁹ *Ibid.* Page 369.

¹⁰ *Ibid.* page 371.

¹¹ DELFINO, Jean Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 24.

entend en France comme Luis Mariano ou Dario Moreno. Ces artistes dont la *Rádio Nacional*, la radio la plus écoutée de l'État de Rio-de-Janeiro avec 50% de part d'audience en 1952, diffuse sans cesse les vocalises puissantes¹². Dans son ouvrage, Jean-Paul Delfino s'attache à décrire avec précision le style de ces interprètes :

« *Les chanteurs de charmes constituent le nec plus ultra de cette période : cheveux coupés courts et gominés, borsalino à large ruban, nœud papillon ou cravate discrète, pardessus en poils de chameau, petite moustache fine et, avant tout, sourire éclatant et ravageur.* »¹³

Ces artistes à la mode représentent toutes les classes sociales. Pour la jeune fille des mornes* et des favelas*, ils incarnent le bonheur tant rêvé. Pour la petite bourgeoisie qui s'ennuie à Copacabana ou Ipanema, ils sont synonymes d'accession à la célébrité. Au Brésil, ces « idoles » ont pour nom Vicence Celestino, Francisco Alves, Lupicínio Rodrigues ou Orland Silva. Quant aux groupes, ils se prénomment « Anges de l'Enfer », « Napoléon Tavares et ses soldats musiciens » ou encore les « Anges de la Lune ». Depuis les années 1940, le Brésil subit l'influence du modèle américain. Avec l'ouverture des importations, la suprématie du Nord atteint non seulement la mode, la consommation mais aussi les événements culturels populaires comme la musique. De fait, de nouveaux genres comme le boléro ou la ballade américaine vont être utilisés puis intégrés aux *sambaladas*¹⁴. « *Un mélange de ketchup et de sirop d'érable* » qualifie le guitariste de bossa nova Baden Powell. Cette citation non sans ironie évoque également l'aspect « sucré », presque mièvre de ces chansons dont les textes légers relèvent bien souvent de l'anecdote. Pour se rendre compte du style de ces pièces, prenons l'exemple de la chanteuse Carmen Miranda (1909-1955), une artiste majeure de la musique brésilienne de cette première moitié du XXème siècle. La richesse de sa carrière tant dans le cinéma que dans la chanson populaire justifie l'aura internationale qu'elle connaît de 1940 à 1955. Ses œuvres comme « Chica-Chica-Boom-Chic » datant de 1941 (plage 1 du CD) ou « Baião Ca-Room Pa Pa » composée en 1949 permettent l'exportation de la musique brésilienne en dehors de ses frontières. Mais peut-on parler de véritable musique brésilienne ? Tout paraît presque stéréotypé, vulgarisé. Sur un rythme de samba joué par des percussions et un *cavaquinho**, Carmen Miranda chante :

¹² RIVRON Vassili. *Regards sociologiques*, n°33-34. Page 61.

¹³ *Op. Cit.* Page 27.

¹⁴ Petits sambas.

« *O meu ganzá faz chica chica boom chic* « Mon ganzá fait chica chica boom chica
P'rá eu cantar o chica chica boom chic Pour chanter chica chica boom chic
Com a canção do chica chica boom chic Avec la chanson chica chica boom chic
Meu coração faz chica chica boom chic » Mon cœur fait chica chica boom chic »

En outre, Carmen Miranda interprète souvent ses chansons avec des costumes bahianais¹⁵ très colorés et un panier de fruits exotiques sur la tête (Annexe 1 page 85). L'interview de l'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna accordée à Jean-Paul Delfino résume parfaitement la place de ces chanteurs de radio au sein du paysage musical brésilien :

« Le chanteur de radio est un phénomène brésilien mais aussi un phénomène international. Aux U.S.A., il y a eu Bing Crosby et Frank Sinatra, et je suppose que la France a eu les siens, non ? Le chanteur de charme a eu, à son heure de gloire, la même importance que celle que l'acteur de cinéma ou de télévision peut avoir aujourd'hui dans le show-business. Il avait le même succès populaire que celui obtenu, plus tard, par les Beatles ou Caetano Veloso. Toutefois, on ne peut pas parler des textes interprétés par les chanteurs sans évoquer la production poétique de la Génération 45. [...] Elle s'intéresse beaucoup plus à l'expression du sentiment, de certaines émotions. Et ce conservatisme se traduit, sur le plan musical, par le choix de certaines musiques, de certains rythmes comme le tango, la valse, le boléro où les chansons sentimentales [rajoutons les sambas chez Carmen Miranda]. En un mot, la production poétique et les textes des chansons correspondent au climat de cette époque. Climat qui est en celui de la fin de la guerre. »

Dans la suite de l'entretien, Affonso Romano de Sant'Anna observe une analogie entre la musique, les textes et le gouvernement de l'époque :

« Le gouvernement [...] conservateur, anti-communiste et qui pratique une économie excessivement médiocre. C'est bien cela : la médiocrité gouvernementale cohabite avec le conservatisme musical ... »¹⁶

¹⁵ Habitant de la province de Bahia située au nord-est du Brésil.

¹⁶ *Op. Cit.* Page 28.

1.1.3 Une « sclérose culturelle » : le cas de la poésie

Cette notion de conservatisme résonne dans la production poétique caractérisée par le mouvement *Geração de 45* : la Génération de 45. L'écrivain Serge Bourjea décrit la nature de ce mouvement poétique :

« Dans la génération de quarante-cinq [...] les poètes avaient un temps réinstallé une forme de classicisme réglé [...]. Classicisme parfois remarquable, du reste, comme celui de João Cabral de Melo Neto dans ce qu'il nomma « nouvelle objectivité », mais qui correspond, pour l'observateur et le lecteur d'aujourd'hui au conformisme politique sans projet ni ambition tel que l'organisait à l'époque le gouvernement Dutra¹⁷. »¹⁸

Ce mouvement d'après-guerre qui atteint son apogée au début des années 1950 trouve son inspiration dans le passé. Une sorte de retour à un romantisme exacerbé, un compromis entre une recherche d'équilibre formel et de sérieux. Le modernisme des années 1920-1930 introduisait dans la poésie brésilienne l'irrévérence, l'humour et le vers libre avec certains pionniers comme Oswald de Andrade, Mario de Andrade ou Raul Bopp. Ce modernisme est enterré, nié par la Génération 45 qui, à l'image du président Vargas, refuse la nouveauté. L'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna évoque le style de ces poètes :

« La Génération 45, c'est quelque chose de vide. Sans consistance. Sans production littéraire très puissante. [...] Ils proposent une « poésie sérieuse », remplie de ce type de sentiments que l'on appelle profonds. Ils reviennent à un langage romantique et néo-symbolisme et utilisent des formes bien établies de composition. Ainsi, le sonnet est réemployé. [...] Cette poésie de 45 insiste sur une thématique et un vocabulaire plus ou moins codifié : mer, amour, nuit, solitude, roses, étoiles, poissons, horizons, lys, chant et plage. Ils font revivre les images des ménestrels médiévaux. [...] La ballade, la chanson, l'ode, le madrigal sont réutilisés. On écrit avec un code connu, sans enfreindre les règles. »¹⁹

¹⁷ Président du Brésil de 1946 à 1951. La politique d'Eurisco Gaspar Dutra était proche de celle de Vargas.

¹⁸ BOURJEA, Serge. *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne*. Page 12.

¹⁹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 26.

Pour se faire une idée de la nature de ces poèmes nous avons relevé ci-dessous un extrait de l'œuvre « Cântico » du poète Domingos Carvalho da Silva datant de 1949²⁰ :

« <i>Do teu corpo nasce um lírio</i>	« De ton corps naît un lys
<i>Que se dissolve num lago</i>	Qui se dissout dans le lac
<i>Onde um cisne de marfim</i>	Où un cygne d'ivoire
<i>Persegue estrelas e carpas</i>	Poursuit les étoiles et les carpes
<i>Onde o sol molha no frio</i>	Où le soleil se couche dans le froid
<i>Das águas o rosto ardente</i>	Des eaux le visage ardent
<i>Onde os salgueiros mergulham</i>	Où les saules plongent
<i>As pontas na rama verde [...] »</i>	Aux extrémités des branches vertes [...] »

À la fin des années 1950, la poésie va rompre avec cette Génération 45. Toutefois, certains aspects de cette « *production littéraire peu puissante* » seront gardés par les poètes du mouvement bossa nova tels Vinicius de Moraes, Newton Mendonça ou Ronaldo Boscoli. Des thèmes comme la nature, la solitude et l'expression de la *saudade*²¹ seront fortement usités dans la poésie des années 1958-1965.

Dans ce travail, nous avons fait un état des lieux de la situation musicale et poétique du Brésil de 1951 à 1956. Une situation marquée par un immobilisme sans précédent. Un immobilisme qui entre en corrélation avec le laxisme évident du gouvernement de Getúlio Vargas. En outre, signalons que cette sclérose artistique apparaît aussi dans d'autres secteurs comme celui du cinéma. Le début des années cinquante est synonyme du règne incontesté de la *chanchada*²². Ces productions cinématographiques aux sujets légers répondent au règne des chanteurs de charmes. Elles sont bien souvent des réalisations médiocres « *qui distillent des histoires d'amour avec un grand A* » précise Jean-Paul Delfino²³. Néanmoins, face à cette pauvreté culturelle superficielle, le Brésil renferme une immense richesse musicale. Nous allons, dans cette deuxième sous-partie, étudier quelques genres musicaux qui sont intervenus dans les années 1945-1955 et qui constituent les principales racines de la bossa nova.

²⁰ Poème en portugais trouvé sur le site <http://www.astormentas.com/>. L'extrait est traduit par nos soins.

²¹ Terme signifiant mélancolie, langueur.

²² L'équivalent du *soap opéra* actuel.

²³ *Op. Cit.* Page 26.

2.1 Les racines de la bossa-nova

2.2.1 Des musiques métissées

Dans ce travail, notre objectif n'est pas celui de décrire l'ensemble des musiques brésiliennes qui coexistent dans les années 1950. En effet, la musique brésilienne se définit par une forte empreinte des caractères régionaux qui contribuent à la formation d'une identité bien définie. De fait, chaque État possède sa propre musique avec chacune des caractéristiques spécifiques (Annexe 2 par 86). Avant de détailler les genres qui ont contribué à l'avènement de la bossa-nova, nous pensons nécessaire d'évoquer brièvement la nature même de la musique brésilienne.

Le Brésil est une « *terre de contrastes* » comme le souligne le sociologue français Roger Bastide²⁴. Le pays se différencie du reste de l'Amérique latine, de par son histoire, sa langue, le portugais, et sa culture. Cette nation, encore très jeune, voit couler dans ses veines le sang des Indiens, des Européens ainsi que celui des esclaves arrachés au sol d'Afrique. Ces quelques vers du poète parnassien Olavo Bilac (1865-1918) dans son œuvre « *Musica Brasileira* » évoquent ce métissage²⁵ :

« *E em nostalgias e paixões consistes* « Dans les nostalgies et les passions existent,
Lasciva dor, beijo de três saudades La douleur obscène, le baiser de trois regrets
Flor amorosa de três raças tristes [...] » La fleur amoureuse de trois races tristes [...]

Jusqu'à l'arrêt du trafic négrier en 1860, on compte près de quatre millions d'Africains arrivés au Brésil. Leurs origines sont des plus diverses : Ouolofs, Mandigues, Songhais, Peuls ou Bantous sans compter d'autres peuples venus du Mozambique, de Guinée ou d'Angola. En raison de cette pluralité des langues parlées, de multiples traditions musicales se sont côtoyées pendant des siècles. Du point de vue musical, ce métissage culturel s'exprime soit par la prédominance de certains instruments, de divers genres musicaux, soit par les pratiques mélodiques, harmoniques ou rythmiques, typiques dans chaque tradition. D'une façon générale, il est aisé de faire la distinction entre les musiques luso-brésiliennes

²⁴ BASTIDE, Roger. *Brésil, terre de contrastes*.

²⁵ BILAC, Olavo. *Poesias. Rio de Janeiro*. Page 263.

et afro-brésiliennes, et de les localiser respectivement dans le Sud et le Sud-Est et le Nord et le Nord-Est du pays. Toutefois, cet aspect géographique ne reste pas figé une fois pour toutes. Les genres comme la bossa-nova ou le samba proviennent de Rio de Janeiro, dans le Sud-Est, mais attestent d'un mélange des traditions luso-brésilienne et afro-brésiliennes. De fait, la bossa nova utilise principalement une guitare appelée *violão* de provenance portugaise et quelques percussions discrètes comme le *tamborim* d'origine angolaise. L'instrumentation usitée constitue un exemple parmi tant d'autres. C'est de ce métissage de sensibilités et de cultures, patiemment mûries et mêlées en une subtile alchimie, que la bossa nova est née. Pour le compositeur le plus prolifique du mouvement, Tom Jobim, la bossa « *est la rencontre de la samba brésilienne et du jazz moderne [...]. C'est une distillation de la samba [...]. Une musique de chambre populaire.* »²⁶

Ainsi, notre étude portera sur deux genres qui précéderont l'avènement de la bossa nova à la fin des années 1950 : le samba et le jazz.

2.1.2 Le samba, père de la bossa-nova

Au cours du XXème siècle, le samba s'est imposé comme l'expression musicale brésilienne par excellence. Mais la signification du terme « samba » est complexe à définir et ce, car il désigne à la fois un genre, un état d'esprit, voir une mode qui diffèrent selon les régions du pays. Dans le cadre de notre travail, nous allons nous intéresser au samba le plus authentique du Brésil : celui de Rio-de-Janeiro. « *Le samba est Rio comme Rio est samba. Chaque accord, chaque percussion rappellent que le samba appartient à cette ville magique* » écrit le journaliste Jean-Paul Delfino²⁷. Cette danse d'origine africaine, grandie sur les collines de Rio appelées « mornes ». Dans la première moitié du XXème siècle, la ville abrite une colonie d'émigrés bahianais noirs et métis. Ces fils d'esclaves sont entassés dans des bidonvilles ou *favelas* situés dans la *zona Norte* de Rio. C'est dans ces quartiers que le samba est né. Il a emprunté à l'Indien, à l'Européen et à l'Africain les harmonies, les mélodies et le rythme. Toutefois, le samba ne se limite pas à une simple musique festive jouée uniquement pendant les trois jours du carnaval. il renferme diverses catégories, des combinaisons rythmiques complexes et une organisation formelle spécifique. il offre tout

²⁶ Citation provenant du site web du journaliste Philippe Bourdin sur www.jazzphil.fr.

²⁷ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a musica*. Page 34.

un prisme de visages changeants. De fait, il est aisé de reconnaître une douzaine de variantes du samba : le samba du carnaval, le samba de *breque*, le samba *choro*, le samba *enredo*, le samba *exaltação* ou le samba-*canção* pour ne citer que les plus connues. De même, le samba offre un panel très large d'instruments tant percussifs que mélodiques. Nous avons relevé ci-dessous un échantillon représentatif de l'*instrumentarium* global suffisamment représentatif pour caractériser le samba dans ses formes *cariocas*.

Famille	Idiophones	Membranophones	Cordophones	Aérophones
Instruments	<i>Chocalho</i> <i>Ganza</i> <i>Reco-reco</i> <i>Cloches Agogô etc.</i>	<i>Cuica</i> <i>tamborim</i> <i>Caixa</i> <i>Surdo</i> <i>Pandeiro etc.</i>	<i>Cavaquinho</i> <i>Violao</i>	<i>Voz</i> <i>Apito (flauta,</i> <i>Saxophone,</i> <i>trombone, etc.)</i>

Il serait prétentieux de notre part de vouloir détailler l'histoire et l'évolution de ce genre dans ce travail. Toutefois, nous retenons deux aspects essentiels qui vont exercer une influence sur la musique bossa nova. D'une part, le rythme, essence même de la musique brésilienne. D'autre part, l'univers intimiste du samba-*canção*, un style de samba-chanson. Comme le souligne le musicologue Lucio Rangel, le samba « *est une danse chantée [...] au rythme binaire, avec un accompagnement syncopé obligatoire.* »²⁸ Cette musique de danse est caractérisée par la superposition de lignes rythmiques qui s'entrechoquent et se mêlent continuellement dans une sorte d'improvisation générale. Le terme d'improvisation contrôlée correspond davantage. En effet, une hiérarchisation très ingénieuse des figures de base suivant le timbre, la puissance, les contraintes de jeu et la hauteur naturelle des instruments utilisés est établie. Lors d'un séjour à Rio-de-Janeiro en 1918, le compositeur français Darius Milhaud avait perçu la particularité du rythme de la samba :

²⁸ LUCIO, Rangel. *Sambistas e Choroos*.

« Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. »²⁹

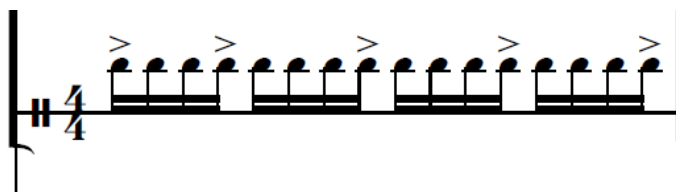
Afin d'observer cette riche polyrythmie dans la musique samba, nous avons relevé ci-dessous le début de la pièce « Batucada » de Ney de Castro (Plage 2 du CD)³⁰ :

Il est nécessaire de rappeler que cet exemple peut varier selon le type d'instrument ou le style de samba. Cette polyrythmie est d'autant plus complexe que les accents diffèrent à chaque instrument. Ainsi, la ligne rythmique interprétée par la caisse-claire (*caixa*) offre une syncope fortement marquée que l'on peut transcrire de la façon suivante :

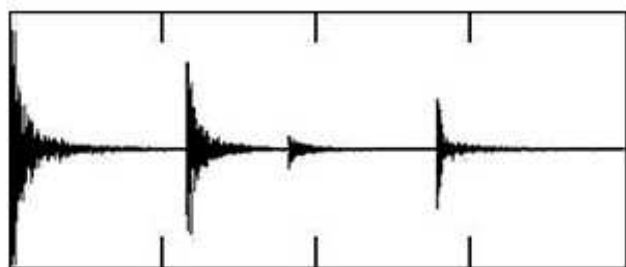
²⁹ MILHAUD, Darius. *Notes sur la musique* cité par Paola BERENSTEIN-JACQUES dans *Les Favelas de Rio. Un enjeu culturel*. Page 114.

³⁰ La croix ou le rond inscrit au-dessus de certaines notes représentent les différents modes de jeu d'un instrument entraînant un changement mélodique continu.

Ce rythme propice à la danse est en partie dû à la pulsation nouvelle du samba. Le tempo rapide de la musique impose une sorte de *swing* très spécifique, appelé *suingue* en portugais, qui diffère du *swing* propre au jazz. Par exemple, nous avons relevé la ligne rythmique du *pandeiro*, une sorte de tambourin avec cymbalettes, mise à nu à la 45^{ème} seconde de la pièce :



À l'écoute du passage en question, nous observons que les quatre doubles-croches ne sont pas jouées de manière régulière. Afin de mettre en exergue les différents niveaux d'accentuation, ainsi que la répartition temporelle inégale des coups au sein d'une même pulsation isochrone, nous avons relevé ci-dessous l'oscillogramme de cette même batterie de doubles-croches jouée au *pandeiro* ³¹:



TA KA LI KA

Pour simplifier cette analyse, nous pouvons nommer les quatre-doubles croches par les onomatopées suivantes : « TA-KA-LI-KA ». D'après le schéma ci-dessus, le « TA » et le « LI » tombent respectivement sur le premier temps et le contretemps. Toutefois, remarquons que les deux « KA » sont légèrement décalés : le premier retardé et le second en avance. Les différentes accentuations de ces notes créent un décalage permanent, une

³¹ Oscillogramme relevé par nos soins grâce au logiciel *Ableton Live*.

sorte de balancement caractéristique du *suingue* brésilien et donc propice à la danse. Le batteur Marc de Douvan explique cette prise en compte de la pulsation :

« [Le *suingue* brésilien], c'est ce qu'on appelle vulgairement jouer « en poussant » (qui donne une sensation de dynamisme et de légèreté), à l'inverse du jeu rock ou blues « au fond du temps » (qui donne une sensation de « casse jambe » et de lourdeur). »³²

Il est important de signaler que la polyrythmie et le *suingue* du samba constituent la base rythmique de la bossa nova, comme en témoigne ce relevé de la batterie du morceau « Saudade Fez um Samba » (« La saudade fait un samba ») interprété par João Gilberto en 1958 :

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Percussion' and the bottom staff is labeled 'Batterie'. Both are in 2/4 time. The Percussion staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs. The Batterie staff shows a more complex pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and accents, illustrating the polyrhythmic nature of the piece.

Outre l'aspect rythmique, un autre pan de l'histoire du samba va avoir des répercussions notables sur la bossa nova. Face à la violence rythmique du samba traditionnelle, un style de samba plus doux va s'élaborer dans les années 1920. Il s'agit du samba-*canção*, genre qui connaît un véritable succès dans les années 1940-1950. Ce samba-chanson se définit par son atmosphère confinée, un tempo généralement lent et des textes à caractère nostalgique, mélancolique, marqués par la *saudade*. Comme le souligne Jean-Paul Delfino, « c'est une musique de crépuscule, l'une de ces musiques qui font du bien à l'âme lorsque les couleurs éclatantes de la journée s'éteignent peu à peu »³³. Dans ce style de samba, la primauté du rythme est remplacée par une recherche harmonique et mélodique. Les compositeurs s'attachent à dépeindre au mieux les sentiments à l'aide d'arrangements novateurs. Ajoutons également que l'atmosphère intimiste de ces chansons coïncide avec l'avènement des boîtes de nuits à Rio-de-Janeiro appelées *boates*. La douceur des textes et la légèreté de la musique répondent aux petites pièces et aux éclairages tamisés des bars.

³² Citation extraite d'un article trouvé sur le site <http://www.marcdedouvan.com/>

³³ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a música*. Page 62.

Afin de rendre compte de ce style de samba, prenons l'exemple de la pièce « Canção da Volta » (« chanson du retour ») composée en 1955 par Ismael Netto et le poète Antônio Maria. La version choisie est interprétée par Elisabeth Cardoso (Plage 3 du CD). L'œuvre est caractérisée par un arrangement subtil aux cordes, une harmonie principalement tonale enrichie de quelques balancements modaux, et un texte sentimental :

*« Nunca mais vou fazer o que o meu coração pedir
Nunca mais vou ouvir o que o meu coração mandar
O coração fala muito e não sabe ajudar
Sem refletir qualquer um vai errar, penar-
Eu fiz mal em fugir
Eu fiz mal em sair do que eu tinha em você
E errei em dizer que não voltava mais [...] »*

*« Je ne ferai jamais ce que mon cœur me demande
Je n'écouterai jamais ce que mon cœur m'ordonne
Le cœur en dit long et il ne sait pas aider
Sans réfléchir n'importe qui peut se tromper
J'ai eu tort de m'enfuir
J'ai eu tort de quitter ce que j'avais en vous
J'ai eu tort de dire que je ne revenais plus [...] »*

Comme le souligne le journaliste Tárík de Souza, le samba-*canção* annonce « *la fin de l'ère des chanteurs à la voix flamboyante, mais au registre larmoyant, comme Vicente Celestino et Francisco Alver qui étaient influencés par le bel-canto européen* »³⁴. Cette nouvelle façon de chanter, plus intimiste entre en corrélation avec l'arrivée du jazz à Rio-de-Janeiro au début des années 1950.

³⁴ DE SOUZA, Tarik. *Musique Populaire Brésilienne*. Page 120.

2.1.3 L'arrivée du jazz

« [...] Aux alentours de 1950, on assistait, à Rio-de-Janeiro, à l'ouverture de nombreux night-clubs et de cabarets où les jeunes musiciens comme moi venaient se produire. C'était des clubs surtout fréquentés par des *filinhos de papai*, des *filis-à-papas* [...] Ils roulaient dans de belles voitures et habitaient les quartiers chics de Copacabana ou Leblon. Et toute la jeunesse dorée de la ville se retrouvait le soir dans ces piano-bars. Là, il y avait des orchestres, des trios généralement, guitare, piano et percussions, et les musiciens, dont je faisais partie, interprétaient les succès du moment, et le jazz aussi. Puis, peu à peu, on s'est mis à jouer nos propres compositions et un rythme nouveau s'est installé. [...] Et c'est dans ces clubs et ces cabarets de Rio, qu'est né ce mouvement musical fantastique qu'on a appelé par la suite bossa nova... »³⁵

Comme le souligne justement le guitariste Baden Powell, à la fin des années 1940, le cool jazz et le be-bop font leur entrée dans la *zona Sul* de Rio-de-Janeiro, principalement à Copacabana. Des petites formations de cinq ou six musiciens se produisent dans les nombreux *clubes* qui fourmillent dans les quartiers d'Ipanema. Des *jam-sessions** y sont organisées chaque soir. Lors de ces soirées, plusieurs styles musicaux se mélangent : *samba-canção*, jazz ou encore des œuvres de Frank Sinatra. Dans son écrit sur la bossa nova, Jean-Paul Delfino se questionne sur cet engouement pour la musique jazz au Brésil à cette époque. Deux raisons peuvent expliquer cette popularité. La première, réside dans le fait que le jazz n'est pas à l'origine une musique blanche. C'est une musique noire, issue de la même souche africaine que le samba. De fait, comme le souligne l'auteur :

« La source rythmique est une, et les variations entre ces deux expressions peuvent s'expliquer, globalement par le fait que l'une, le samba, est née sur les mornes gris et verts de Rio-de-Janeiro ; et que l'autre, le jazz, s'est mise à sonner beaucoup plus au nord, de New-Orléans à New-York. Similitude, donc, dans le « balanço », le rythme premier, le rythme d'Afrique. »³⁶

La deuxième raison pourrait s'expliquer par le fait que le cool jazz ou le be-bop sont des musiques nouvelles, extrêmement modernes dans le traitement harmonique et mélodique.

³⁵ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Pages 37.

³⁶ *Ibid.* Page 37.

Souvenons-nous qu'à cette époque, le Brésil subit la passivité du gouvernement de Getúlio Vargas. La population souffre de cet immobilisme politique et culturel qui caractérise le pays. De plus, le peuple brésilien doit supporter les clichés qu'offrent les « chanteurs de charme » et réclame de la modernité. Ainsi, le jazz, musique neuve, rythmée, est aisément acceptée à Rio. Comme le précise Jean-Delfino :

« Seuls le cool jazz ou le be-bop pouvait aider à ranimer l'éclat de cette musique brésilienne qui, à force d'abuser des tangos, boléros, valse molles et sambas chevrotantes pour « gringos » n'avait plus rien de brésilien. »³⁷

Le jazz va importer au sein du paysage musical brésilien son goût pour l'improvisation, ses subtiles harmonies et son phrasé mélodique si spécifique. En outre, il va permettre à certains artistes d'adopter de nouveaux instruments comme le piano, le saxophone ou la trompette qui peu à peu intègrent l'*instrumentarium* brésilien. Ce métissage musical explique en partie l'avènement de formations brésiliennes entre jazz, bossa nova et samba qui foisonnent à la fin des années 1950 début 1960 : Os Cariocas, Tamba Trio, Bossa Tres etc. L'artiste le plus complet de cette période est sans aucun doute Alfredo José da Silva *alias* Johnny Alf, véritable trait d'union entre les « chanteurs de charme », le jazz et la bossa nova. Dans ses nombreuses œuvres comme « Estamos sós », « O que é amar » ou « Rapaz de Bem », composées entre 1952 et 1955, le pianiste combine ces divers genres en créant un style nouveau, personnel, entre jazz et samba, dont beaucoup de « bossa-novistes » vont revendiquer l'influence. Dans son ouvrage sur la musique brésilienne, Chris McGowan souligne l'aspect novateur de la musique de Johnny Alf :

« Son chant était assez jazzy, plein de modulations, de scat, et de traits typiques du be-bop, et son jeu pianistique très syncopé [...] Dans « Rapaz de Bem », il développait des conceptions harmoniques nouvelles, ainsi qu'un chant assez désinvolte qui préfiguraient clairement le style bossa-nova. »³⁸

Toutefois, comme nous le verrons dans la deuxième partie, le jazz ne reste qu'une influence de la bossa nova. En effet, cette dernière ne constitue en aucun cas une branche

³⁷ *Ibid.* Page 36.

³⁸ MCGOWAN, Chris. *Le son du Brésil*. Page 67.

du jazz comme certains l'ont revendiqué. La bossa nova intègre, assimile plusieurs influences pour construire une musique à part entière, avec son langage, ses codes, et sa propre esthétique. Une esthétique musicale qui correspond à un changement politique nouveau, une vague de modernité qui déferle sur le Brésil en 1956 avec l'accession de Juscelino Kubitschek au pouvoir.

3.1 1956 ou l'ascension à la modernité

En 1954, la colère gronde partout dans le Brésil. Le peuple est dans la rue et les forces armées préparent un coup d'état pour éliminer le président, incapable de gérer le pays. L'action militaire n'aura pas lieu. Le 24 août 1954, le speaker de la Rádio Nacional déclare : « *Le président Getulio Vargas vient de se suicider en se tirant une balle en plein cœur* ». Dans une dernière lettre, celui qui avait été l'espoir de tout un pays disparaît en déclarant : « *j'ai lutté contre l'exploitation du Brésil. Je vous ai donné ma vie. Maintenant je vous offre ma mort.* » C'est dans ce contexte particulier que le Brésil va subir un changement radical, une métamorphose sur tous les plans : social, économique, politique, artistique et même sportif.

3.1. Juscelino Kubitschek, le président « bossa »

La période de 1956 à 1961, connue comme « l'âge d'or » de l'histoire du Brésil, est marquée par une prospérité politique, économique et culturelle. Le point de départ est l'accession au pouvoir de Juscelino Kubitschek alors gouverneur de l'État du *Minas Gerais*³⁹. Cet homme, résolument moderne, est à la fois un amoureux incontesté de son pays, un passionné de sport et de musique. Dans une interview, le guitariste Baden Powell se souvient :

« *Tout commence par ma rencontre avec Vinicius de Moraes. [...] À partir du moment où Vinicius et moi on s'est connu, on est allé vivre chez lui, chez Vinicius [...] Et de temps en temps, devine qui venait nous rendre visite ? Devine qui venait boire un verre et écouter la*

³⁹ État du Sud-Est du Brésil dont la capitale est Belo Horizonte.

musique ? Juscelino Kubitschek ! Le président de la République du Brésil en personne ! [...] À une heure du matin, sans bruit, il venait nous voir et écouter les choses qu'on avait faites et les chansons que Vinicius et Jobim avaient composées [...] »⁴⁰

Quand Kubitschek accède à la présidence le 31 janvier 1956, il n'a qu'une idée en tête, celle de moderniser le pays comme le démontre son célèbre slogan « *Cinquenta anos em cinco* » sous-entendu « Cinquante ans de progrès en cinq ans ».

Alors que depuis des siècles, le gouvernement se contentait de peupler la façade atlantique du Brésil, le nouveau président se tourne vers l'intérieur du pays. Son objectif principal est de désenclaver les villes de l'intérieur ainsi que développer le réseau routier permettant de meilleures communications. En outre, il ouvre le pays aux capitaux étrangers en vue d'une industrialisation massive et se consacre aux nombreuses ressources qu'offre le Brésil en termes de matières premières. Jusqu'à présent, le Brésil misait sur l'importation de biens provenant généralement du continent Nord-américain. À partir de 1956, Kubitschek souhaite axer l'économie du pays sur l'exportation des produits brésiliens dans le monde. La diffusion de la bossa nova et sa reconnaissance aux États-Unis et en Europe au milieu des années 1960 sera une des conséquences de cette volonté d'expansion. Dans ses entretiens radiophoniques, l'écrivain Blaise Cendrars dresse un portrait de cette subite agitation :

« Je ne sais pas si vous avez une idée de ce que c'est Rio. C'est une capitale ultra-moderne, pleine de gratte-ciel, avec des avenues rectilignes et des plages incurvées qui filent jusqu'au diable vauvert. Des montages escarpées, couvertes de forêts vierges et à la végétation tropicale, ceignent la ville par-derrière. [...] Ce sont les mornes, dont le plus fameux est le Morro da Favela, entre lesquels se faufilent des faubourgs perdus et des banlieues inextricables. [...] C'est là-haut qu'habitent les nègres dans leurs casines bleues. [...] La Préfecture, qui a fait établir des plans de remodelation de la cité, s'est adressée à des spécialistes du monde entier pour faire d'une pierre deux coups : démolir les mornes et par la même occasion se débarrasser de cette population flottante de Nègres en lui faisant vider les lieux pour la fixer dans des lotissements viables préparés à l'avance. Mais le problème est insoluble car il se pose à une trop grande échelle. [...] Le dernier venu, Le Corbusier, se proposait de construire un immense viaduc de fer, reposant

⁴⁰ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 30.

sur les sommets et reliant tous les mornes entre eux, pont continu dont le tablier supérieur eût été exclusivement réservé au trafic automobile sous lequel il aurait accroché, comme le sont les ruchers des abeille sauvage dans l'immensité des forêts du pas, des immeubles de cent étages, des « gratte-mer » pour faire la pige aux « gratte-ciel ». »⁴¹

Afin de comprendre ce changement, nous allons axer notre propos sur l'étude d'un exemple précis : Brasília. Nous choisissons d'évoquer la construction de la ville Brasília car dans ces années de modernité, tous les arts se voient bousculés, transcendés au profit du concept de « nouveauté ». En outre, il est aisé d'établir des connexions entre les arts, entre l'architecture et la musique par exemple.

3.1.2 Un exemple de modernité : Brasília

La réalisation dans des délais records de la nouvelle capitale témoigne du volontarisme politique de Kubitschek. En 1960, à mille kilomètres de la mer, en plein cœur du plateau central, là où la densité dépasse difficilement un habitant par kilomètre carré dans les années cinquante, Kubitschek célèbre le résultat d'une entreprise titanesque accomplie par les ingénieurs et les ouvriers brésiliens. Dès 1956, « *Kubitschek voulait que la nouvelle capitale soit un symbole de sa promesse de développer l'industrie* » explique l'historien William J.R. Curtis⁴². Selon l'historienne Armelle Enders, Brasília renvoie aux grandes mythologies nationales. Par exemple, le lieu de sa construction correspond au songe du Saint italien Jean Bosco qui, en 1883, avait rêvé qu'il parcourait l'Amérique du Sud en compagnie d'un guide céleste et avait entrevu une cité opulente et heureuse entre les 15^{ème} et 20^{ème} parallèles, à la latitude où est fondée la nouvelle capitale. « *Brasilia est donc placée sous le signe de la terre promise et d'un monde meilleur* »⁴³. Les concepts de « terre promise », d'un « monde meilleur » expriment le changement radical que veut opérer Kubitschek pour effacer les gouvernements antérieurs.

Brasília naît de la convergence de deux projets. D'une part, un projet de fonder un nouveau Brésil, riche et égalitaire. D'autre part, un projet de moderniser le pays sous toutes ses

⁴¹ CENDRARS, Blaise. Blaise *Cendrars vous parle...* in *Œuvres complètes*. Page 569

⁴² Article sur Brasília parut dans l'hebdomadaire *Courrier International* n°1005.

⁴³ ENDERS, Armelle. *Histoire du Brésil*. Page 152.

formes artistiques. Nous avons relevé ci-dessous un extrait du journal rédigé par *Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, l'organisme public chargé de construire la ville :

« En raison de l'absence de discrimination entre les classes sociales, les habitants des « blocs » sont forcés de vivre comme au sein d'une grande famille, en parfaite coexistence sociale, ce qui tourne à l'avantage des enfants qui vivent, grandissent, jouent et étudient dans une même ambiance de franche camaraderie. [...] Et c'est ainsi qu'est éduquée, sur le plateau central, l'enfance qui construira le Brésil de demain, puisque Brasília est le glorieux berceau d'une nouvelle civilisation. »⁴⁴

L'architecte brésilien Oscar Niemeyer, ancien élève de Le Corbusier, est choisi par Kubitschek pour la construction de cette nouvelle capitale. L'artiste explicite sa démarche :

« Mon idée, c'était de faire une architecture où la forme soit libre, belle, conçue aussi pour sa beauté et non plus uniquement pour son utilité. Brasília était un rêve combattu par les réactionnaires qui accusaient Juscelino de vouloir faire des choses insensées. Ce rêve s'est pourtant réalisé et, cinq ans plus tard, Brasília a surgi comme une fleur au milieu du désert. Blanche, belle, avec des édifices aux formes nouvelles. Ainsi, le congrès : c'est simple, correct, en accord avec sa fonction [...]. Mon but : faire que l'on puisse découvrir d'une même chose des aspects différents [...]. L'eau aussi dit l'architecture. Elle réfléchit les formes et leur donne davantage de vie. L'architecture est faire de pleins et de déliés. L'architecture est une chose musicale. »⁴⁵

Pour corroborer notre propos, nous avons relevé un autre discours de l'architecte dans son ouvrage intitulé « Les courbes du temps » :

« Ce n'est pas l'angle droit qui m'attire. Ni la droite, dure, inflexible créée par l'homme. Ce qui m'attire est la courbe libre et sensuelle. La courbe que je trouve dans les

⁴⁴ *Op. Cit.* Page 153.

⁴⁵ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa-Nova*. Pages 34.

montagnes, dans mon pays, le cours sinueux des rivières, les vagues de la mer, le corps d'une femme... »⁴⁶

Liberté, courbe, sensualité, mer, femme, musique, nouveauté, simplicité... Autant de termes, de concepts associés à Brasília qui font écho à la musique bossa nova. À la liberté des lignes répondent les mélodies suaves de la bossa nova. Aux courbes sensuelles, le fameux *balanço*, ou *suingue* brésilien. À la présence de l'eau, la poésie qui se dégage de cette musique.

Nous avons vu dans cette première partie que la fin des années 1950 est marquée par une volonté de moderniser le pays, une soif d'expansion qui se traduit par une mutation artistique. En conclusion, retenons ces quelques mots du compositeur Tom Jobim :

« Le Brésil se modernise dans l'espoir de se transformer en un pays de futur. La bossa est née à ce moment-là ; elle porte en elle cette ouverture vers le devenir, la certitude de s'améliorer dans le progrès. »⁴⁷

⁴⁶ Citation trouvée sur le site de France Culture <http://www.franceculture.fr> extraite de l'ouvrage « *Les courbes du temps : mémoires* » d'Oscar Niemeyer, Paris, 1999.

⁴⁷ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a música*. Page 88.

Partie 2

Évolutions et caractéristiques de la bossa nova

2.1 L'évolution de la bossa nova au Brésil

Dans l'étude qu'il a consacrée à la présence du *tresillo*⁴⁸ cubain dans la musique latino-américaine de la fin du XIX^{ème} siècle, le musicologue Carlos Sandroni s'est interrogé sur le concept du « genre ». Il prend l'exemple de la habanera, dont la particularité rythmique, le *tresillo*, est utilisée avec la même efficacité pour décrire un ensemble de genres : la milonga, le choro et la maxixe. Confronté à cette difficulté, Carlos Sandroni propose de penser le genre comme « *un lieu de rencontre entre un ensemble de traits musicaux formels et un ensemble d'association extra-musicales* »⁴⁹. Dans cette optique, nous pouvons définir la bossa nova à la fois comme un style musical et comme un mouvement artistique à part entière. Toutefois, l'étude du genre dans sa globalité est complexe dans la mesure où il nécessite d'avoir un double regard : musical et littéraire. En outre, « *un ensemble d'association extra-musicales* » induit d'aborder également des lieux ainsi que le contexte socioculturel dans lequel le genre s'est créé. De plus, la bossa regroupe de nombreux musiciens, compositeurs, poètes qui vont permettre au genre d'acquiescer un véritable langage, ainsi que d'occuper une place essentielle au sein du paysage musical brésilien.

Dans un premier temps, nous aborderons la naissance du mouvement à la fin des années 1950, en évoquant les principales phases de la bossa nova. Dans un deuxième temps, nous analyserons trois points essentiels du genre : l'harmonie, le rythme et l'interprétation. Enfin, nous étudierons l'aspect littéraire en considérant le rôle des poètes/paroliers tels que Vinícius de Moraes, Newton Mendonça ou Caetano Veloso.

2.1.1 Les « réunions » chez Nara Leão

Comme nous l'avons vu précédemment, la fin des années 1950 dirigée par J. Kubitschek est synonyme de prospérité et d'expansion au Brésil. En effet, tout laisse à penser que le pays n'est plus une « nation du futur » mais un état développé. La fin des années 1950 est effervescente dans tous les domaines : musique, peinture, théâtre et cinéma. Par exemple,

⁴⁸ Formule rythmique usitée dans nombre de musiques sud-américaines.

⁴⁹ FLECHET, Anais. *La bossa-nova en France : un modèle musical ?* Page 61.

citons le domaine sportif. Pour la première fois de son histoire, le Brésil remporte la coupe du monde de football contre la suède en 1958. Les circonstances sont parfaites pour l'avènement de cette nouvelle forme musicale qu'est la bossa-nova. Le chanteur Celso Fonseca revient sur cet engouement:

*« We lived in a beautiful area, in the mountains overlooking the city, with a lot of birds, a lot of trees, a lot of sky. It was a very rich, intense time when people were finding new ways of saying things, not only in music, but in architecture, literature and the visual arts. »*⁵⁰

« On vivait dans une région magnifique, dans les montagnes surplombant la ville, avec beaucoup d'oiseaux, d'arbres et le ciel. C'était une période très riche, intense, où les gens essayaient de trouver une nouvelle façon de dire les choses, non seulement dans la musique, mais aussi dans l'architecture, la littérature et les arts visuels. »

À la fin des années 1950, la classe moyenne *carioca* se réunit tous les soirs à Copacabana dans les nombreux *clubes* regroupés dans une ruelle surnommée « Beco das garrafas » (« le sentier des bouteilles »). Dans son ouvrage sur la musique populaire brésilienne, Chris McGowan explique le choix d'un tel surnom :

*« À Copacabana, qui est une longue concentration de petits immeubles coincés entre l'océan et la montagne, le son n'a qu'une façon de se propager : vers le haut ; et le « Beco das garrafas » était un endroit particulièrement bruyant, surtout quand les petits clubs qui s'y trouvaient sont bondés, et que la foule était aussi nombreuse à l'extérieur qu'à l'intérieur... Alors de temps en temps, les voisins excédés par le tapage nocturne et les bagarres fréquentes jetaient des bouteilles sur les noctambules les plus bruyants du haut des immeubles. »*⁵¹

Après de longues heures passées dans les bars, ces jeunes qui ont pour nom Roberto Menescal, Carlos Lyra ou João Gilberto se retrouvent souvent dans l'appartement de la chanteuse Nara Leão, sur l'Avenida Atlântica qui longe la plage de Copacabana :

⁵⁰ Citation de Celso Fonseca trouvée sur le site <http://www.telegraph.co.uk/culture/music>.

⁵¹ MCGOWAN, Chris. *Le son du Brésil*. Page 69.

« C'est chez moi qu'est née la bossa nova. Dans l'appartement où je vivais avec mes parents, au numéro 2856, Edifício des Champs-Élysées, sur le front de mer de Copacabana. Tous les artistes de la bossa nova future se réunissaient chez moi, en 1957, alors que j'avais à peine quinze ans. [...] Les gens poussaient la porte, s'installaient, faisaient de la musique, et quelquefois, il nous arrivait de passer jusqu'à trois jours et trois nuits sans dormir une seule minute. [...] C'était une maison ouverte, je te dis ! Dès que quelqu'un arrivait, il n'avait qu'à pousser la porte et il venait s'installer au piano. Ou alors, il prenait la guitare et il jouait tout ce qu'il voulait : classique, samba, jazz... On mélangeait tous les genres et on pouvait jouer de tout. C'était comme ça, sans arrêt : musique, musique et musique. Sans arrêt. »⁵²

Cette jeunesse est composée de musiciens blancs, pour la plupart nés dans les classes moyennes ou aisées de Rio-de-Janeiro. Tous avaient fréquenté les lycées voir pour certains, l'université. De plus, la majorité avait reçu une bonne éducation musicale. De fait, le contraste est frappant avec le samba, né dans les quartiers noirs populaires dont les premiers représentants étaient souvent analphabètes et incapables de transcrire la musique qu'ils produisaient. Le guitariste et pianiste Marcos Valle revient sur ces soirées musicales :

« C'était bien parce que tout le monde était ensemble. Tout le temps. Tous les compositeurs, les paroliers étaient réunis toutes les semaines. De fait, des chansons étaient écrites chaque semaine pour des concerts organisés dans les boîtes. Et chaque week-end, de nouvelles étaient créées, toujours dans une recherche de qualité tant musicale que poétique, afin d'impressionner continuellement le public. »⁵³

Trois figures mythiques fréquentent ces soirées : le chanteur João Gilberto, le compositeur Tom Jobim et le poète Vinicius de Moraes, chacun d'entre eux illustrant un trait caractéristique du genre : le rythme appelé *batida*, les recherches harmoniques, l'interprétation et la qualité des textes. Ils vont servir de modèles aux jeunes musiciens de Rio en jouant un rôle primordial dans la propagation du mouvement⁵⁴. D'autres

⁵² DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 49-50.

⁵³ Citation extraite du documentaire vidéo *Bossa-Nova ; the sound the seduced the world*.

⁵⁴ Ajoutons que d'autres musiciens comme le pianiste João Donato et le guitariste Luiz Bonfá participent à la genèse de la bossa nova.

personnages comme les guitaristes Carlos Lyra et Roberto Menescal, le parolier Ronaldo Boscoli, les frères Castro Neves forment le noyau dur de la bossa nova, autour duquel gravitent des personnalités plus isolées comme Baden Powell, Edu Lobo ou Marcos Valle. Lors des soirées organisées dans les *clubes* ou dans l'appartement de Nara Leão, des samba-sessions se substituent aux jazz-sessions. Durant ces séances sans véritable commencement ni fin, les musiciens vont inventer un nouveau rythme, une nouvelle pulsation, une nouvelle musique : la bossa nova.

2.1.2 La première « vague » de la bossa : Tom Jobim et João Gilberto

À l'inverse de nombreux genres de musique populaire, une chronologie précise marque l'histoire de la bossa nova. De l'avis unanime des spécialistes, cette dernière est née en 1958 lors de la sortie du 33 tours d'Elizeth Cardoso, *canção do amor demais* (« Autres chansons d'amour »), dans lequel la chanteuse interprète les compositions de Tom Jobim et du poète Vinicius de Moraes, accompagnée à la guitare par João Gilberto. C'est de cette collaboration fructueuse que vont découler les succès comme « Chega de Saudade » (« Assez de Saudade »), « Desafinado » (« Désaccordée ») ou encore « A felicidade » (« Le bonheur »). Nous allons revenir sur la genèse du genre ainsi que sa réception auprès du public brésilien.

L'histoire de la bossa nova débute avec Tom Jobim, auteur, arrangeur, pianiste et interprète, né en 1927 au nord de Rio, à Tijuca. Dès l'âge de quatorze ans, il étudie le piano auprès du professeur Hans Joachim Koellreutter. Ce dernier influence profondément le milieu de la musique classique et érudite en imposant notamment la musique dodécaphonique vers 1940. Jobim assimile rapidement une grande somme de connaissances sur l'harmonie et la composition avec son professeur. « *Pour lui n'existent que les mélodies tristes de Ravel, Chopin, Bach, Rachmaninov, Debussy ou Villa-Lobos* » explique son fils Paulo Jobim⁵⁵. Parallèlement à ses études musicales, Jobim étudie l'architecture. À ce propos, le guitariste et compositeur Carlos Lyra raconte :

⁵⁵ FRELAND, François Xavier ; MIRGUET, Olivier. *Sarava ! Rencontre avec la bossa-nova*. Page 86.

« *La bossa nova signifie « nouveau talent » car, quand ça a commencé, personne n'était professionnel. Jobim jouait du piano dans un bar pour gagner de l'argent, mais il voulait être architecte. Moi aussi, je voulais être architecte. Vinicius de Moraes était diplomate... Il n'y avait pas de professionnels. Nous avons tous du talent, une aptitude pour faire de la musique. C'était la classe moyenne essayant d'assumer l'art au Brésil.* »⁵⁶

Au début des années 1950, Jobim fréquente les *clubes* et *boates* de Copacabana en tant que pianiste. En 1954, à vingt-sept ans, il rencontre le chanteur *crooner* Billy Blanco avec lequel il écrit une symphonie relatant la beauté de la capitale du Brésil : la « Sinfonia do Rio-de-Janeiro » (« Symphonie de Rio-de-Janeiro »). Cette œuvre va permettre au compositeur d'exploiter ses talents pour l'orchestration, la belle mélodie et les harmonies complexes. En 1956, Tom Jobim rencontre Vinicius de Moraes, poète et diplomate brésilien qui lui propose de composer la musique de sa pièce de théâtre intitulée « Orfeo da Conceição », dont les décors sont réalisés par Oscar Niemeyer. Cette œuvre est la transposition du mythe d'Orphée dans les *favelas* de Rio-de-Janeiro pendant le carnaval. Grâce à l'adaptation de cette pièce au cinéma par le réalisateur français Marcel Camus en 1959, les mélodies de Jobim vont bénéficier d'une reconnaissance internationale. Nous reparlerons de l'impact de ce film hors des frontières du Brésil ultérieurement. En 1958, Tom Jobim fait la connaissance d'un jeune guitariste Bahianais nommé João Gilberto. Ce dernier est convoqué en avril par les studios Festa pour accompagner Elizeth Cardoso qui enregistre l'un de ses premiers albums : *Canção do amor demais*. Le journaliste Jean-Paul Delfino précise :

« *Immédiatement, le jeu de João Gilberto étonne, puis séduit. Si sa main gauche est sans défaut, sa main droite semble en revanche moins traditionnelle : elle plaque les accords avec toujours un temps d'avance, ou de retard, sur la ligne mélodique. C'est la fameuse guitare « bègue », cette façon de jouer si particulière que João travaille depuis plus de dix ans, seul ou en compagnie des pionniers de la bossa nova, chez Nara Leão.* »⁵⁷

Le 10 juillet 1958, João Gilberto enregistre son premier disque chez Odéon dans lequel figurent « Chega de Saudade » de Tom Jobim et Vinicius de Moraes et « Bim-Bom », une

⁵⁶ NIN, Carlos Galilea. *Canta Brasil*. Cité in DELFINO, Jean-Paul. *Brasil a música*. Page 100.

⁵⁷ *Ibid.* Page 92.

de ses compositions. À ce sujet, le témoignage du producteur artistique du label Odéon, Aloysio de Oliveira s'avère éclairant :

« Tom Jobim me téléphone une nuit, expliquant qu'il fallait que je vienne tout de suite écouter un jeune homme qui chante et joue de la guitare différemment. J'arrive chez Tom et dans son salon, un jeune bahianais interprète « Chega de saudade » et « Bim bom ». Nous prenons rendez-vous pour une répétition le lendemain chez Odéon. Personnellement, j'étais décidé à convaincre la direction de lancer ce jeune artiste hors du commun. Nous faisons un test que je soumetts à la direction qui, malgré toutes ses réticences, décide de tenter cette incroyable aventure. Un 78 tours est gravé en 1958 et publié en 59 mais il semble que l'expérience ne s'avère concluante. A São Paulo, après que Oswaldo Gurzoni le gérant des ventes eût cassé un disque en vociférant : « Vous attendez-vous à ce que l'on vende cette merde que nous envoie Rio ? », un membre de la distribution se résout à promouvoir le disque en insistant auprès des radios. Finalement celui-ci commence à marcher, tout d'abord à São Paulo, puis à Rio et enfin dans tout le pays. C'était le lancement définitif de la bossa. Le jeune bahianais s'appelait évidemment João Gilberto et son album « Chega de saudade » passe pour être l'un des plus marquants de la bossa nova. »⁵⁸

Ce disque marque le réel point de départ de la bossa nova. Tous les ingrédients sont présents. D'une part, la musique de Tom Jobim avec son arrangement de cordes, ses riches harmonies, cette mélodie dont la courbe discontinue correspond parfaitement au texte de Vinicius et à la guitare rythmique. D'autre part, le chant intime, calme et délicat de João Gilberto comme en témoignent les premières mesures de « Chega de Saudade » (Plage 4 du CD) :

*« Va minha tristeza, e diz a ela
Que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece que ela regressa
Porque eu posso mais sofrer
Chega de saudade [...] »*

*« Va ma tristesse, va lui dire
Que sans elle ce n'est pas possible
Dis-lui dans une prière qu'elle doit revenir
Parce que je ne peux plus souffrir
Assez de saudade [...] »*

⁵⁸ Citation extraite d'une conférence du musicien Philippe Bourdin trouvée sur le site <http://www.jazzphil.fr>.

Dans un entretien réalisé par Nelson Motta, le chanteur Roberto Carlos raconte :

« *De uma música diferente de todas as que eu já tinha ouvido até aquele dia. Achei linda, maravilhosa. Naquela época eu morava no Lins de Vasconcelos e ouvi o João cantando no rádio. Eu fiquei espantado porque ele cantava de um jeito totalmente diferente, eu nunca tinha ouvido na minha vida aquela batida de violão.* »⁵⁹

« Cette chanson ne ressemble à aucune que j’avais entendu jusqu’à ce jour. Je l’ai trouvée magnifique, merveilleuse. À cette époque je vivais à Lins de Vasconcelos et j’entendais chanter João à la radio. J’étais stupéfait, car il chantait d’une manière totalement différente, et je n’avais jamais entendu ce rythme de guitare auparavant. »

À la sortie du disque, les réactions sont mitigées. D’un côté, les jeunes se ruent chez les disquaires et crient au génie : « voilà de la musique moderne, chaude et douce, voilà la bossa-nova ! ». D’un autre côté, les spécialistes et musicologues hurlent au scandale : « Ce n’est pas de la musique ! Il chante faux et ses paroles de ne veulent rien dire ! ». Jean-Paul Delfino rajoute :

« *La grande majorité de la critique musicale ne comprend pas que, dans cette époque où les chanteurs de radio sont encore rois, on donne l’autorisation d’enregistrer ce freluquet* »⁶⁰.

En effet, plusieurs aspects dérangent à l’écoute de ces pièces. Alors que la musique s’apprécie au nombre de décibels et à l’ambitus élevé des interprètes, le chant de João Gilberto est une sorte de *canto falado*, « un chant-parlé », proche du récitatif. D’autre part, les paroles déplaisent, le charme feutré, intime de l’accompagnement aussi. Et que dire de cette guitare « bègue » ? Néanmoins, les critiques ne peuvent rien face à l’ascension de la bossa-nova. À la fin de l’année 1958, Gilberto enregistre un 33 tours, *Chega de Saudade*, véritable manifeste de la bossa nova. « *Dans ce disque, tous les titres interprétés sont autant de bijoux de la musique populaires brésilienne* » ajoute Jean-Paul Delfino. « Lobo, Bobo » (« Le loup stupide »), « Saudade Fez um Samba » de Carlos Lyra et Ronaldo

⁵⁹ Entretien trouvé sur le site <http://www.gumarc.com/entrevista019.html>.

⁶⁰ *Op. Cit.* Page 93.

Boscoli, « Morena Boca De Ouro » (« La brune bouche d'or ») du sambiste Ary Barroso et « Brigas Nunca Mais » (« Plus jamais de bagarres ») de Tom Jobim et Newton Mendonça constituent les principaux succès de ce disque. Mais c'est surtout la pièce « Desafinado » qui marque considérablement une rupture dans la musique populaire brésilienne (Plage 5 du CD). Dans cette chanson, João Gilberto répond à ses détracteurs :

*« Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Sô privilegiados têm ouvido igual ao seu
Eu possui apenas o que Deus me deu
Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti musical
Eu, mesmo mentindo, devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural [...] »*

« Si tu dis que ma voix détonne, mon amour
Sache que ceci me fait énormément souffrir
Il n'y a que les privilèges qui ont une ouïe comme la tienne
Moi, je peux juste faire avec ce que Dieu m'a donné
Si tu insistes pour cataloguer
Mon comportement d'anti-musical
Même, si je mens, je dois argumenter
Que ça, c'est de la bossa nova
Que ça, c'est très naturel [...] »

En 1960, apparaît le nouveau disque de João Gilberto intitulé *O amor, o sorriso e a flor* (« L'amour, le sourire et la fleur »). Cet album va permettre à la bossa nova d'obtenir un véritable statut au sein du paysage brésilien avec des pièces comme « Se é Tarde me Perdoa » (« Pardonnez-moi si j'étais en retard ») de Carlos Lyra et Ronaldo Boscoli, « Corcovado » de Tom Jobim et surtout « Samba de uma Nota So » de Tom Jobim et Newton Mendonça. Quelques années suivantes, cette « samba d'une seule note » va devenir le standard de jazz le plus joué au monde. Pensons par exemple, à la version française de Sacha Distel.

Grâce au succès de Gilberto et Jobim, d'autres musiciens vont s'engager dans cette voix bossa-nova. Citons par exemple Roberto Menescal et sa célèbre œuvre « O Barquinho » (« La petite barque », plage 6 du CD), Carlos Lyra, Edu Lobo, Marcos Valle et sa « Samba de Verão » (« Samba de l'été », plage 7 du CD). Dans le cadre de notre travail nous allons nous intéresser au guitariste Baden Powell, un musicien à part dans le paysage de la bossa nova.

2.1.3 La deuxième « vague » de la bossa : l'exemple de Baden Powell

Au début des années 1960, la bossa nova connaît un succès sans précédent. Grâce à João Gilberto, Roberto Menescal ou d'autres musiciens, le genre est une mode, une marque de fabrique facilement exportable. La bossa-nova devient une référence musicale incontestable, notamment aux États-Unis. Comme nous le verrons dans la troisième partie, de nombreux jazzmen tels Stan Getz, Charlie Byrd ou Paul Desmond vont s'accaparer du genre en créant le jazz-samba. En réaction à cet engouement international, des musiciens vont puiser dans les racines de la musique brésilienne : les racines afro-brésiliennes. Ce retour aux sources est illustré par le style afro-samba, une forme de bossa nova enrichie d'éléments afro-brésiliens. Le journaliste Olivier Cathus ajoute :

« Le terme « afro-samba » pourrait n'être que redondant tant la samba est déjà en soi bien afro, si ce préfixe ne soulignait pas dans ce style une particularité de plus, à savoir l'inspiration spirituelle. »⁶¹

Ce type de bossa nova est créé par le guitariste Baden Powell. Né en 1937 dans les quartiers nord de Rio, Powell vit sur les mornes de la ville, où se concentre la population d'origine africaine. Dès son plus jeune âge, le musicien fait preuve d'une grande maîtrise technique de la guitare, ainsi que d'une capacité à mélanger des influences afro-brésiliennes, du jazz et des éléments de musique classique. En 1962, Powell fait la connaissance de celui qu'il surnommera très vite son « père spirituel », Vinicius de Moraes. Dans un entretien accordé à Jean-Paul Delfino, le guitariste raconte :

⁶¹ Citation trouvée sur le site d'Olivier Cathus : <http://lelixirdudrfunkathus.blogspot.com/>.

« Avec Vinicius, on parlait de tout. Il faut dire qu'on ne connaissait pas les mêmes choses tous les deux. On n'avait pas du tout eu la même éducation. À Rio-de-Janeiro, Vinicius habitait dans les quartiers sud, dans la partie chic (Ipanema, Leblon...). Et moi, j'étais du nord de Rio. J'habitais au pied des favelas. Dans un milieu complètement différent. Par exemple, c'est moi qui ai raconté à Vinicius tout l'histoire du candomblé, toutes ces histoires étranges... »⁶²

Le style afro-samba repose sur la référence au *candomblé*. « Cette religion mélangeant catholicisme, rites indigènes et croyances africaines, consiste en un culte des Orixas, les dieux du candomblé d'origine totémique et familiale »⁶³. Comme dans toute religion animiste, les déités symbolisent les phénomènes naturels et les forces de la nature tels que le vent, la foudre, le tonnerre, l'arc-en-ciel, l'eau etc. Se basant sur la croyance de l'existence d'une âme spécifique à la nature, le *candomblé* a été introduit au Brésil par les multiples croyances africaines des esclaves issus de la Traite des Noirs entre 1549 et 1888. Dans les années 1960, Baden Powell et Vinicius de Moraes s'intéressent à cette religion, que l'on trouve principalement à Bahia, et dont la richesse et la complexité les fascinent. Quand un journaliste lui pose « d'où vient le côté afro des afro-samba ? », Powell répond « *Afro is all of Brazil. It's within the people* » (« Tout le Brésil est afro. C'est en nous. »)⁶⁴. Dans une autre interview, Baden Powell poursuit :

« Les Afro-Sambas ont été composées aux environs de 1962 et enregistrés en 1965/1966. En ce qui concerne la qualité sonore, c'était ce qu'il y avait de plus mauvais car il n'existait en ce temps-là que deux pistes stéréo. L'enregistrement a eu lieu un jour de déluge inoubliable. La pluie avait inondé le studio. Je chantais et on jouait installés sur quelques caisses de bières et de whisky qu'on avait vidées depuis un bon moment. Nous étions très inspirés mais aussi bien ivres. Plus très professionnels en fait. Tout le monde a participé à l'enregistrement, fiancées, femmes, amis... »⁶⁵

Toutefois, chaque chanson plonge au cœur des racines culturelles noires du Brésil. Ainsi, la chanson « Berimbau » fait référence à l'arc musical utilisé pour accompagner la

⁶² DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a música*. Page 109.

⁶³ D'après un article consacré au candomblé paru sur le site <http://documentaires.france5.fr/bonus-articles/le-candomblé>.

⁶⁴ GALM, Eric A. *Berimbau : Soul of Brazilian Music*. Page 39.

⁶⁵ Citation trouvée sur le site d'Olivier Cathus : <http://lelixirdudrfunkathus.blogspot.com/>.

*capoeira**, un art martial bahianais. La pièce « Canto de Iemanja » (« Chant de Yemanja ») est un appel à la déesse de la mer, « Canto de Xangô » (« Chant de Xangô ») est une salutation au dieu de l'orage et de la justice. Prenons par exemple, la pièce « Canto do Ossanha » (Plage 8 du CD). Cette œuvre fait référence à une divinité de l'*umbanda*, une religion afro-brésilienne, branche du *candomblé*. *Ossanha* est l'esprit, l'*Orixá* des feuilles sacrées et des herbes médicinales :

*« Amigo senhor, saravá, Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha, não vá, que muito vai se arrepender
Pergunte ao seu Orixá o amor só é bom se doer
Pergunte ao seu Orixá o amor só é bom se doer [...] »*

L'afro-samba est une sorte de raffinement de la bossa nova. Une musique dans laquelle le lyrisme et les motifs mélodico-rythmiques proviennent des systèmes de croyances polythéistes créés à partir de l'héritage d'esclaves africains au Brésil. Par exemple, l'œuvre « Canto de Ossanha » débute avec un motif de quatre notes descendantes jouées à la guitare par Baden Powell :



Au-dessus de cette basse obstinée, Vinicius de Moraes entame son chant, simple et répétitif marqué par la polarisation de la note « ré » :

Voix de femme

V. De Moraes

Guitare
Main gauche

Não vai

O ho - men - que diz "vou"

Choeur

V. De M.

Gtr.

Não quis

por que quan do foi já

Puis un chœur de voix de femmes entre et répond au chant rythmé de Vinicius de Moraes :

Choeur

V. De M.

Gtr.

Não vou

Vai! Vai! Vai! Vai!

Choeur

V. De M.

Gtr.

Não vou

Vai! Vai! Vai! Vai!

La répétition, le chant responsorial, la simplicité mélodique, la force rythmique, l'ensemble de ces aspects renvoie à la culture afro-brésilienne, au traitement musical du culte du *candomblé* lors duquel les dévots tambourinaient, chantaient et entraient en transe comme possédés par les dieux africains. Sur la couverture du disque *Os Afro-samba* qui réunit l'ensemble des afro-sambas de Powell et Moraes, ce dernier écrit un message révélateur sur ce style de bossa nova :

« Les relations qui relient Baden à Bahia et, par extension, à l'Afrique, lui permettent de réaliser un nouveau syncrétisme : donner une couleur carioca, dans l'esprit du samba moderne, au candomblé afro-brésilien et, dans le même temps, lui donner une dimension plus universelle. Jamais auparavant les thèmes noirs du candomblé n'avaient été traités avec autant de beauté, profondeur et richesse rythmique. »⁶⁶

Il nous paraît nécessaire de préciser que ce retour aux racines afro-brésiennes n'est pas anodin. Les afro-sambas entrent en écho avec le changement politique qui s'opère au Brésil au milieu des années 1960. En effet, en 1964, le gouvernement du président élu, João Goulart, est renversé par la junte militaire emmené par le maréchal Castelo Branco. Cette rupture politique est marquée par la mise en place d'une dictature, soutenue en sous-main par les États-Unis, qui durera vingt et un ans. Contrairement aux notions de modernité et d'expansion, les artistes doivent désormais faire face à la censure, à l'emprisonnement du fait d'une idéologie contraire aux valeurs du gouvernement. Ceci explique en partie l'avènement de nouvelles formes de contestations, marquée par un retour aux racines de la musique brésilienne et au samba traditionnel. Cette interview de Nara Leão, pourtant à l'origine du mouvement bossa nova, est significative :

« Cessons de chanter pour deux ou trois intellectuels cette espèce de musique d'appartement. Je veux de la samba, pure, qui a beaucoup plus de choses à dire, qui est l'expression d'un peuple, et pas cette chose faite par un petit groupe pour un autre petit groupe. »⁶⁷

⁶⁶ Citation extraite du site <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-baden-vinicius.php>.

⁶⁷ HEBRARD, Véronique ; MARTINEAU, Séverine et al. *Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine*. p. 83.

Par une telle valorisation du samba traditionnel, la chanteuse cherche à affirmer une forme « populaire » d'expression culturelle, geste qui a une dimension à la fois politique et artistique. C'est dans ce contexte précis qu'apparaît la Musique Populaire Brésilienne ou MPB. Ce mouvement est caractérisé d'une part, par des textes souvent contestataires décrivant le quotidien difficile dans les *favelas*, d'autre part, par un rattachement à la tradition « afro-descendante », enfin, à l'utilisation d'harmonies complexes influencées par la bossa nova. Cette nouvelle esthétique donnera naissance en 1967 à l'un des plus puissants mouvements culturels contestataires brésiliens : le tropicalisme, emmené par Caetano Veloso et Gilberto Gil.

2.2 Les principales caractéristiques musicales de la bossa nova

Dans son ouvrage consacré à la bossa nova, Jean-Paul Delfino fait une analyse comparative entre deux interprétations différentes de l'œuvre « Me chama » (« Elle m'appelle »). D'une part, la version rock du chanteur Lobão composée en 1990 (Plage 9 du CD). D'autre part, la version bossa nova ultérieure de João Gilberto (Plage 10 du CD). Quels sont les changements opérés par Gilberto ?

« Peu de choses, en réalité : il a gommé le son saturé de la guitare et des instruments d'accompagnement ; remplacé l'électrique par l'acoustique ; et surtout, il a changé la qualité de l'interprétation, tant la qualité de l'interprétation instrumentale que vocale. »⁶⁸

Cet exemple parmi tant d'autres rend-compte des modifications apportées par la bossa nova. Pour comprendre le caractère novateur de cette musique, nous allons nous attarder sur trois points importants. D'une part, nous aborderons le rythme de la bossa nova, cette fameuse pulsation appelée *batida* qui constitue l'essence même du genre. D'autre part, à partir d'exemples précis, nous étudierons l'aspect harmonique du genre. Enfin, nous montrerons que la bossa nova n'est pas seulement une musique mais aussi un style d'interprétation spécifique qui nécessite une approche particulière de la part de l'auditeur.

⁶⁸ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 95.

2.2.1 La batida bossa nova

Il est complexe de définir réellement ce qu'est la *batida** bossa nova. Certains parlent de « pulsation », d'autres de « beat » ou de « battue »⁶⁹. En outre, il existe plusieurs sortes de *batida* qui ont chacune évolué dans le temps. Dans le cadre de ce travail, nous allons nous intéresser à la *batida* de João Gilberto, le principal créateur de cette structure rythmique.

La majeure partie du rythme de la bossa nova réside dans l'emploi nouveau de la guitare. Alors que dans le samba classique elle tient un rôle d'accompagnement, la guitare est l'élément central de la bossa-nova. Grâce aux nombreux musiciens comme Roberto Menescal, Carlos Lyra, Luis Bonfá, Baden Powell et surtout João Gilberto, la guitare insuffle un rythme nouveau à la musique brésilienne. « *L'arrivée de Gilberto ouvrait des perspectives nouvelles avec le rythme qu'il apportait* » explique Tom Jobim⁷⁰. Au début des années 1960, les critiques musicaux baptisent le rythme de la guitare de João Gilberto « *violão gago* », la guitare « bègue ». Cette façon syncopée de jouer génère un rythme proche du samba calme et lent. Le journaliste brésilien Brasil Rocha Brito tente de définir le rôle de la guitare dans la bossa nova :

« [C'est un] *déphasement dans le temps physique entre les accents toniques périodiques de la ligne mélodique et les accents toniques de l'accompagnement, par l'utilisation réitérée des ruptures de rythmes et de syncopes dans le déroulement des accords.* »⁷¹

En d'autres termes, le rythme joué par João Gilberto est caractérisé par un jeu de décalage entre les temps forts et les temps faibles d'une composition. Afin d'illustrer notre propos, nous avons relevé ci-dessous la partie de guitare du musicien dans la pièce « *Samba de uma Nota So* » (« Samba d'une seule note » Plaque 11 du CD) :



⁶⁹ D'après un article paru sur le site <http://bossanovabrasil.fr/il-y-a-batida-et-batida-1753.html>

⁷⁰ MCGOWAN, Chris. *Le son du Brésil : Samba, bossa-nova et musiques populaires*. Page 73.

⁷¹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 97.

La partie jouée à la main gauche appuie chaque temps de la mesure en jouant la fondamentale des accords. Toutefois, la nouveauté réside dans la partie de la main droite. Il s'agit d'une sorte de « bégaiement des accords » qui intervient en décalage par rapport à la main gauche. Nous avons relevé la structure rythmique jouée par la main droite :



Au-dessus de la partie jouée par la guitare, vient se greffer la voix de João Gilberto. La mélodie chantée est aussi syncopée. Elle rajoute un rythme supplémentaire à l'œuvre créant une sorte de polyrythmie, « *une déphasement physique entre les accents de la ligne mélodique et les accents de l'accompagnement* » pour reprendre les termes de Brasil Rocha Brito. À propos de João Gilberto, le guitariste brésilien Márcio Faraco précise :

« *Avec son pouce droit, il joue une rythmique a priori stable, sauf qu'elle arrive à des moments qui ne sont jamais évidents. Et puis il y a la voix qui chante la mélodie jouée à la guitare, mais là-encore, João Gilberto attend le dernier moment pour l'entonner, ce qui donne l'impression que l'air chanté et celui gratté naissent ensemble tout en étant en contretemps.* »⁷²

Cette *batida* bossa nova s'accompagne d'une recherche harmonique, une véritable nouveauté dans le paysage de la musique brésilienne.

2.2.2 L'aspect harmonique de la bossa nova

« *La bossa-nova ne se réduit pas à l'utilisation d'une certaine catégorie d'harmonies* » souligne Jean-Paul Delfino⁷³. Toutefois, le genre possède quelques spécificités que nous pensons nécessaire d'aborder. Le principal aspect réside dans la complexité du langage harmonique. Grâce aux compositeurs comme João Donato, Marcos Valle et surtout Tom

⁷² Citation de Márcio Faraco trouvée sur site <http://lelixirdudrfunkathus.blogspot.com/>.

⁷³ *Op. Cit.* Page 98.

Jobim, la bossa nova s'éloigne de l'étiquette de musique « populaire brésilienne » et se rapproche du langage harmonique jazz et classique. Comme le souligne le guitariste et pianiste Marcos Valle :

« Tom Jobim avait eu cette idée de ralentir et de conserver le rythme de la samba afin de créer des chansons très délicates, en y conférant des harmonies plus modernes. Il s'était particulièrement inspiré des musiques impressionnistes (Ravel, Debussy, etc.) mais aussi du jazz moderne. La samba était alors devenue beaucoup plus sophistiquée. »⁷⁴

La principale caractéristique du langage harmonique de la bossa nova réside dans l'emploi d'accords « altérés ». Dans un samba traditionnel, la partie de la guitare repose généralement sur l'utilisation d'accords parfaits à trois sons, la bossa nova préfère les accords avec la 7^{ème} d'espèce, la 9^{ème}, la 13^{ème} ou la 15^{ème} ajoutée. En outre, certaines progressions d'accords sont souvent plus usitées que d'autres. Pensons par exemple, aux enchaînements suivants : III mineur / VI majeur / II mineur / V majeur ou le balancement modal suivant : I majeur / IV mineur / I majeur. Afin d'illustrer notre propos, nous avons relevé l'introduction en Sol majeur de l'œuvre « O barquinho » (« La petite barque ») de Roberto Menescal et Ronaldo Bôscoli (Plage 6 du CD) :

Bm7 E7(9) Am7(9) D7(b9b13)

Piano

III VI II V

Ainsi que l'introduction de la pièce « A rã » (« Le crapaud ») de João Donato et Caetano Veloso (Plage 12 du CD) :

⁷⁴ Citation extraite d'un article parut sur le site <http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/201004/23/01-4273677-marcos-valle-temoin-toujours-allume.php>

Dm7(9) G9(13)

Guitare

I IV

De manière générale, les enchaînements d'accords et leur progression s'effectuent de façon graduelle afin que la modulation soit imperceptible et que l'on ne puisse définir un moment exact de transition. C'est principalement le cas dans les œuvres bossa nova du compositeur Tom Jobim. Par exemple, dans la pièce « Aguas de Marços » (« Les eaux de mars » Plage 13 du CD) datant de 1972, la complexité harmonique est due à l'enchaînement des accords sur basse chromatique. Il y a une sorte de tension, d'instabilité causée par le changement fréquent d'accords ainsi que la négation du premier degré à l'état fondamental :

C7/B \flat Am6 Fm6/A \flat Cmaj7(9)/G Gm7 C7 D7/F \sharp Fm6 C/G

Guitare

2.2.3 L'interprétation dans la bossa

« Une première définition, très lapidaire, du chant bossa-nova a été donnée par Tom Jobim : « Chanter bossanova, c'est chanter cool ». Ce terme de « cool », de toute évidence, vient du cool jazz, et l'important, dans cette apparition du cool jazz, c'est le changement qui s'effectue dans l'interprétation vocale des chansons. Avec Frank Sinatra, Bing Crosby ou Dinah Shore, on assiste à un nouveau type d'interprétation : la voix est

*plus retenue, l'interprétation se fait de manière plus feutrée, intimiste. La bossa nova va reprendre ce trait, cette façon de chanter, cette pondération dans l'interprétation. La reprendre, la mûrir et, là encore, recréer autre chose ».*⁷⁵

Tels sont les mots de Jean-Paul Delfino qui tente de résumer l'interprétation si spécifique des artistes bossa nova. Le chant est marqué par la négation des effets vocaux, de la voix puissante et du registre vocal étendu propre aux « chanteurs de radio ». Le musicien bossa nova préfère une interprétation souple et légère. Une interprétation phrasée selon le principe de la *batida*. Cette façon nouvelle de chanter se nomme « *canto falado* » ou « chant-parlé », un chant à la fois dépouillé et sophistiqué. Il consiste à intégrer la voix à l'ensemble instrumental comme un autre timbre. La voix, fonctionne ainsi en demi-teinte, sans étalage de virtuosité. Elle doit chanter naturellement. « *Pour la musique brésilienne de la fin des années cinquante, ce nouveau type d'interprétation [...] constitue une véritable révolution* »⁷⁶ ajoute le journaliste. L'exemple le plus marquant est le chant de João Gilberto. Comme le décrit le guitariste brésilien Castro-Neves :

*« Sa façon de phraser était absolument incroyable, sa guitare maintenait un tempo précis, pendant qu'il phrasait de manière complètement libre, au-dessus de la pulsation rythmique. Sa façon de conclure les phrases [...] était absolument hypnotique. Le volume de sa voix et celui de sa guitare se mélangeaient. Il accentuait une note à la voix, et donnait l'impression de compléter un accord de guitare ; soudain, la voix complétait réellement la structure harmonique de l'accord. »*⁷⁷

On ne soulignera jamais assez l'importance de Gilberto, véritable créateur du style bossa nova. Le chanteur et comédien français Pierre Barouh raconte :

« La bossa nova n'existe que par les obsessions d'un individu qui est João Gilberto. Par sa façon de chanter. Si tu veux, tu as une mélodie qui est portée par la musique et cette musique est elle-même portée par la voix. Le support harmonique est là comme un matelas

⁷⁵ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 101.

⁷⁶ *Ibid.* Page 101.

⁷⁷ MC GOWAN, Chris. *Le son du Brésil : Samba, Bossa-Nova et Musique Populaire*. Page 75.

et la mélodie, servie par la voix, se pose dessus. Doucement. João Gilberto, quand il chante, sa voix, c'est... un peu comme si tu mettais du sucre dans un café [...] »⁷⁸

Gilberto chante doucement, d'une voix subtile, simple, sans fioritures, comme s'il murmurait à l'oreille de l'auditeur. « *Les paroles doivent être prononcées de la manière la plus naturelle possible, comme si on était en train de discuter* » explique le guitariste⁷⁹.

La technique du *canto falado* est caractérisée par deux aspects qui varient bien souvent selon les interprétations. D'une part, le style de chant nasalé. Un chant qui sonne presque faux, obligeant le chanteur à restreindre ses capacités vocales en n'utilisant que le registre médium/grave et la nuance piano. D'autre part, le décalage entre le chant et la ligne mélodique. Généralement cette technique a pour but de renforcer la tension rythmique. Les accentuations de la voix et de la ligne mélodique ne coïncident plus. Ces deux spécificités du *canto falado* se retrouve chez João Gilberto. Ci-dessous, nous avons relevé les premières secondes de la pièce « Samba de uma Nota Só » interprété par Tom Jobim au piano (Plage 14 du CD) :

The image displays two musical staves for the piece 'Samba de uma Nota Só'. The first system is labeled '(mélodie) piano' and 'Contrebasse'. The piano part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. The double bass part is in bass clef, providing a simple harmonic accompaniment. The second system is labeled 'Piano' and 'C.B.'. It shows a more complex piano accompaniment with triplets and chords in both staves, maintaining the same key signature and time signature.

Comparons avec la version interprétée par João Gilberto (Plage 11 du CD) :

⁷⁸ *Op.cit.* page 87.

⁷⁹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a música.* Page 89.

The image shows a musical score for João Gilberto's 'Samba de Uma Só Nota'. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'João Gilberto' and 'Guitare'. The second system is labeled 'Gtr.'. The third system is also labeled 'Gtr.'. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: 'Eis a qui es te sam - - bi - - - - nha fei to nu - ma no ta só'. The score features a prominent melodic line on the vocal line, which is mostly composed of a single note (mi) with various rhythmic patterns and phrasing. The guitar accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

Nous remarquons que le profil mélodique ne change pas. Il repose entièrement sur la même note « mi » en référence au titre « samba sur une seule note ». Mais ce qui est intéressant, c'est l'interprétation du chant par l'artiste. Le phrasé varie, il est plus souple, plus lâche que la mélodie originelle de Tom Jobim. Le contraste est encore plus fort si nous comparons cette version de Gilberto avec l'interprétation de la pièce par Frank Sinatra en 1969 (page 15 du CD). Gilberto supprime tout effet de virtuosité. La voix ne prime pas sur le reste de l'orchestre mais s'intègre parfaitement avec.

*« Je pense que les chanteurs doivent sentir la musique comme esthétique, la sentir en termes de poésie et de naturel. Celui qui chante doit être comme celui qui prie : l'essentiel est la sensibilité. La musique est son. Et le son, c'est la voix, l'instrument. Le chanteur aura pour cela la nécessité de savoir quand et comment il doit allonger un aigu, un grave, de façon à transmettre avec perfection le message émotionnel ».*⁸⁰

⁸⁰ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 103.

Comme le souligne João Gilberto, la bossa nova est un genre complexe dont les spécificités sont multiples. Toutefois, l'objectif est clair : produire de l'émotion. Cette émotion passe évidemment par la musique, la mélodie, le rythme, l'harmonie, la voix. Mais également par le texte chanté, ce dont nous allons parler à présent.

2.3 Une étude des caractéristiques littéraires

Dans cette sous-partie, nous allons nous intéresser aux textes utilisés par les artistes bossa nova. Dans un premier temps, nous ferons un court bilan des mutations au sein de la poésie brésiliennes entre la fin des années 1940 jusqu'au début des années 1950. Dans un deuxième temps, nous étudierons les grandes thématiques que l'on retrouve dans les textes de la bossa nova. Enfin, nous aborderons quelques techniques d'écritures utilisées par les artistes du mouvement en nous appuyant sur des exemples précis ainsi que sur un travail d'analyse mené par le journaliste Jean Paul Delfino.

2.3.1 Les mutations dans la poésie brésilienne des années 1950

Contrairement au style des poètes de la Génération 45 évoqué dans la première partie, la poésie du milieu des années 1950 est en pleine métamorphose. Plusieurs mouvements d'avant-garde font leur apparition. Ces différents mouvements répondent à un seul mot d'ordre : la nouveauté. Le pays change et les mentalités évoluent. La poésie doit elle aussi se transformer. L'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna raconte :

« Pourquoi y a-t-il eu révolution ? La première explication de ce phénomène est de type international. Au début des années 50, dans le monde entier, on assiste à l'apparition d'une nouvelle tendance : les poètes veulent faire à nouveau les expériences tentées par les artistes du début du siècle (au Brésil : les modernistes). Pour prendre l'exemple de la France, les choses se sont déroulées ainsi : les mouvements d'avant-garde au début du

*siècle étaient ceux constituées par les futuristes ou les dadaïstes. Et, en 1950, on a assisté à une seconde vague d'avant-gardisme poétique mais aussi musical [...].*⁸¹

Une autre explication de cette révolution est possible. Ces mouvements poétiques d'avant-garde constituent une réponse artistique au développement du Brésil. N'oublions pas que le pays entre dans une ère de prospérité et de modernité grâce à la venue de Juscelino Kubitschek au pouvoir. L'écrivain brésilien poursuit :

*« Le sentiment des Brésiliens de la fin des années cinquante est que le Brésil est enfin parvenu à sa majorité. Que le Brésil est une république latino-américaine. Qu'il va enfin pouvoir vivre dans la paix et la démocratie. [...] De là, a découlé dans tous les domaines cette euphorie, ce sentiment d'être sûr de soi, d'avoir raison. »*⁸²

Le principal mouvement littéraire d'avant-garde est le concrétisme, initié par les poètes Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari. La nature de ce mouvement rappelle les travaux réalisés par l'école moderniste au début du XX^{ème} siècle. Cette dernière cherchait à désintégrer le vers, à rompre avec la métrique, les concrétistes cherchent désormais à atomiser le mot. « *Le mot, à partir de 1956, deviendra son* » écrit Jean-Paul Delfino. L'autre aspect de ce mouvement réside dans la recherche de la polysémie. « *Le poème [...] doit pouvoir vivre sa propre vie. Il ne doit plus posséder une seule signification mais plusieurs : il abandonne l'univoque pour le multivoque* » ajoute le journaliste⁸³.

Cet éclatement des formes poétiques, du vers et du mot, cette recherche de la polysémie sont des aspects que l'on retrouve dans les textes de la bossa nova.

3.1.2 Les principaux thèmes utilisés dans la bossa nova

Au milieu des années 1950, poètes et paroliers décident de créer une nouvelle poésie adaptée au genre musical. Une poésie mélangeant les expériences faites par les

⁸¹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 107.

⁸² *Ibid.* Page 108.

⁸³ *Ibid.* Page 108.

mouvements d'avant-gardes brésiliens avec la simplicité des textes de la musique populaire : faire rentrer « *le monde en bras de chemise de la musique populaire dans celui compassé de la culture académique* » décrit Vinicius de Moraes.⁸⁴ Vinicius de Moraes, poète-diplomate, est intimement lié à la bossa nova qu'il voit ainsi :

« *C'est plus la solitude d'une rue d'Ipanema que l'agitation commerciale de Copacabana. C'est plus un regard qu'un baiser, plus de la tendresse que de la passion* »⁸⁵.

Un ami du poète, le réalisateur Pereira dos Santos, raconte :

« *Je me souviens que tout d'un coup, les données se sont mélangées. On était aussi ensemble pour participer à la transformation du Brésil. C'était ça qui nous unissait. On pensait, et Vinicius de Moraes en particulier, que la poésie pourrait changer la vie.* »⁸⁶

Dans le cadre de ce travail, nous allons aborder les principaux thèmes que l'on retrouve dans les textes utilisés dans la bossa nova :

⇒ L'expression de la *saudade*, du « blues ». Comme nous l'avons vu précédemment, il est complexe de définir précisément ce qu'est la « *saudade* ». Dans tous les cas, ce terme se rapproche de la mélancolie, de la nostalgie. Pour corroborer notre propos, voici les premiers vers de l'œuvre « A Felicidade » (« Le bonheur »), composé par Jobim et Moraes en 1956 (Plage 16 du CD) :

« <i>Tristeza não tem fim</i>	« La tristesse n'a pas de fin
<i>Felicidade sim</i>	Mais le bonheur, lui en a une
<i>A felicidade é como a pluma</i>	Le bonheur est comme une plume
<i>Que o vento vai levando pelo ar</i>	Que le vent emporte dans l'air
<i>Voa tão leve</i>	Elle vole si légère
<i>Mais tem a vida breve</i>	Mais a la vie si brève
<i>Precisa que haja vento sem parar [...] »</i>	Qu'il lui faut du vent sans cesse [...] »

⁸⁴ Citation extraite d'un dossier pédagogique intitulé « Vincius » réalisé par Gustave Dias.

⁸⁵ Citation prélevée sur le site http://www.jazzphil.fr/html/bio_bossa-nova.

⁸⁶ FRELAND, François-Xavier. *Sarava !* Page 18.

⇒ L'image de la femme est aussi mise en avant dans la bossa nova. Son corps est sublimé, tendre et poétique. Elle devient un objet de fantasme : un désir de beauté, de douceur, de sensualité et d'érotisme. L'exemple le plus marquant est l'œuvre « *Garota de Ipanema* », plus connue sous le nom de « *Girl of Ipanema* » (« fille d'Ipanema »), composée par Jobim et Moraes en 1962 (Plage 17 du CD) :

*« Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina, que vem e que passa
Num doce balanço a caminho do mar*

*Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar [...]»*

*« Regarde quelle belle chose
Pleine de grâce
C'est elle la fille, qui vient et qui passe
Dans un doux balancement sur le chemin de la mer*

*Demoiselle au corps doré
Par le soleil d'Ipanema
C'est la chose la plus belle que j'ai vue passer
Son balancement est plus qu'un poème [...]»*

À propos de cette « *Garota de Ipanema* », Vinicius de Moraes raconte :

« Tous les après-midi, Jobim et moi, nous allions prendre quelques verres dans un café, un petit bar qui était là, à Ipanema, et qui s'appelait le café Veloso. Et, elle allait vers la plage, tous les jours, vers trois heures ou quelque chose comme ça [...] Et je pense que

Jobim, a essayé de mettre dans le rythme de cette bossa nova sa façon se bouger, sa façon de marcher. »⁸⁷

⇒ L'évocation de la nature. Les textes de la bossa nova sont profondément marqués par l'environnement *carioca*, en particulier l'eau : la mer au sud, les plages blondes de Copacabana, le lac de Gavea, les cascades, les pluies etc. À titre d'exemple, citons les œuvres « wave » (« Vague ») et « Aguas de Março » (« Les eaux de mars ») de Jobim, « Agua de beber » (« De l'eau à boire ») de Jobim et Moraes, ou « O Barquinho » (« La petite barque ») composée par Roberto Menescal et Ronaldo Boscoli dont voici les premiers vers (Plage 6 du CD) :

<i>« Dia de luz</i>	<i>« Jour de lumière</i>
<i>Festa do sol</i>	<i>Fête du soleil</i>
<i>E um barquinho a deslizar</i>	<i>C'est une petite barque qui dérive</i>
<i>No macio azul do mar</i>	<i>Sur la douceur bleue de la mer</i>
<i>Tudo é verão</i>	<i>Tout est été</i>
<i>E o amor se faz</i>	<i>Et l'amour se fait</i>
<i>Num barquinho pelo mar</i>	<i>Dans une petite barque sur la mer</i>
<i>Que desliza sem parar [...]</i>	<i>Qui dérive sans s'arrêter [...]</i>
<i>O barquinho vai</i>	<i>La petite barque s'en va</i>
<i>A tardinha car. »</i>	<i>Et le crépuscule arrive. »</i>

Dans la pièce « Aguas de Março », le thème de la nature, l'évocation de l'eau, les paysages typiques de Rio-de-Janeiro sont très présents⁸⁸ (Plage 13 du CD) :

*« Un pas, une pierre, un chemin qui chemine
Un reste de racine, c'est un peu solitaire
C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil
C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entrouvert*

Un arbre millénaire, un nœud dans le bois

⁸⁷ Citation extraite d'un article sur Jobim paru sur le site <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/1382/date/1995-07-26/article/antonio-carlos-jobim-le-sphinx-dipanema/>.

⁸⁸ Nous avons relevé la fidèle traduction de « Aguas de Março » faite par G. Moustaki en 1974.

*C'est un chien qui aboie, c'est un oiseau dans l'air
C'est un tronc qui pourrit, c'est la neige qui fond
Le mystère profond, la promesse de vie*

*C'est le souffle du vent au sommet des collines
C'est une vieille ruine, le vide, le néant
C'est la pie qui jacasse, c'est l'averse qui verse
Des torrents d'allégresse, ce sont les eaux de Mars [...]»*

Cette évocation de la nature dans plusieurs œuvres de bossa nova s'apparente à une mise en avant d'un Brésil imaginaire, poétique et sensuel, « *un Rio-de-Janeiro qui était déjà quelque chose de presque mythique en 1958* » ajout le poète Affonso Romano de Sant'Anna.

⇒ L'absurde. Dans les nombreux thèmes exploités par les artistes du mouvement bossa nova, celui de l'absurde paraît comme le plus neuf, le plus original. Jean-Paul Delfino ajoute :

« [...] L'absurde, l'humour, apparaissent avant tout comme une réelle révolution dans le cours de la musique populaire brésilienne. S'ils sont révélateurs de l'esprit parfois un peu fou des auteurs de la bossa nova, ils sont significatifs d'une transformation, d'une métamorphose dans la conception de l'écriture des chansons. Avant la période de la bossa-nova, le comique, l'absurde, le jeu de mots, l'humour en un mot, étaient l'apanage exclusif des musiques que les Cariocas de la zone sud qualifient de primitives, les musiques de type carnavalesque. »⁸⁹

Pour ce faire une idée de l'utilisation du registre absurde dans les textes de la bossa nova, nous avons relevé ci-dessous les paroles de la pièce « Lobo-lobo » (« loup loup ») écrite en 1959 par Ronaldo Boscoli sur une musique de Carlos Lyra, utilisant le compte populaire du « Petit chaperon rouge » (Plage 18 du CD) :

⁸⁹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa-Nova*. Page 115.

*« Era uma vez um lobo mal
Que resolveu jantar alguém
Estava sem vintém mas arriscou
E o lobo se estrepou
Chapeuzinho de maiô
OuvIU buzina e não parou
Porém o lobo insiste e faz cara de triste
Chapeuzinho ouviu
Os conselhos da vovó
Dizer que não prá lobo
Que com lobo não sai só*

*Lobo canta, pede
Promete tudo até amor
E diz que fraco de lobo
É ver um chapeuzinho de maiô
Chapeuzinho percebeu
Que o lobo mal se derreteu
Pra ver você que lobo
Também faz papel de bobo
Só posso lhe dizer
Chapeuzinho agora traz
Um lobo na coleira
Que não janta nunca mais. »*

*« Il était une fois un mauvais loup
Qui décida de manger quelqu'un
Il n'avait pas de sous mais il se hasarda
Et par conséquent, il se fit avoir
Un petit chaperon rouge de mai
Entend du bruit et ne s'arrête pas
Mais le mauvais loup insiste et fait triste figure
Mais le chaperon rouge connaît
Les conseils de mémé
Qui dit que pas pour un loup
On ne sort pas seul*

*Le loup chante, supplie
Promet tout jusqu'à son amour
Et que c'est la mort du loup
Que de voir un chaperon rouge de mai
Le petit chaperon rouge comprend
Que le mauvais loup lui fait du gringue
Et que, pour l'attraper
Il fait aussi le bouffon
Je peux seulement vous dire
Que le chaperon rouge porte aujourd'hui
Un loup autour du coup
Qui ne mangera plus jamais. »*

Cette apparition de l'humour et de la dérision entre en corrélation avec l'euphorie qui porte le Brésil de la fin des années 1950. Parmi les exemples cités dans ce travail, nous voyons bien que la bossa nova ne se résume pas à des productions seulement mélancoliques ou suaves. Au contraire, les textes de la bossa nova embrassent des thèmes bien différents. En outre, nous tenons à préciser que nous n'avons fait qu'une approche non exhaustive des thèmes littéraires exploités par les artistes bossa nova. D'autres thèmes comme l'univers du quotidien ou la critique sociale sont également usités.

2.3.3 Les principales techniques d'écriture

La bossa nova est loin d'être un genre rigide, avec des règles bien établies ou une forme précise. Au contraire, elle va sans arrêt jouer sur la métrique, la composition et le vocabulaire. Dans son ouvrage consacré au mouvement bossa nova, le journaliste musical Jean-Paul Delfino associe cette qualité des textes dans la musique populaire brésilienne à des raisons matérielles. Selon l'auteur, avant la bossa nova, les chanteurs se produisaient le plus souvent dans des grandes salles, avec de grands orchestres semblables aux *big-band*. Lors de ces concerts, seuls importaient la valeur du groupe et la puissance vocale de l'interprète. « *Dans ce duel sonore entre l'orchestre et le chanteur, le sens et la qualité littéraire des textes étaient de quantité négligeable* » ajoute l'écrivain. Grâce au *samba-canção* et la bossa nova au milieu des années 1950, les artistes se produisent dans les petites *boates* et *clubes* de Rio-de-Janeiro. L'orchestre se voit réduit et se résume à la guitare, au piano, à des percussions légères et à une voix. Le chanteur se trouve seul et face à un public réduit venu non pour danser mais pour l'écouter. J.P. Delfino écrit :

« *Le souci constant du parolier sera donc de trouver le verbe juste. Il suffira qu'il écrive des textes suffisamment riches pour que l'habitué des boates puisse l'écouter plusieurs fois sans se lasser* ». ⁹⁰

Le musicien et critique musical Julio Medaglia compare ce changement dans la musique populaire brésilienne aux mutations de la musique classique entre le XVIIIème et le XIXème siècle. Alors que la grande partie des livrets d'opérettes sont souvent connus pour leur médiocrité littéraire, il n'en va pas de même pour les textes de musique de chambre. De façon similaire à la bossa nova, la musique de chambre se joue avec un nombre plus réduit d'instruments et ce, dans un lieu intime. Les textes sont, la plupart du temps, d'une haute facture littéraire. Pensons par exemple aux lieder de Schubert sur des poèmes de Schiller ou de Goethe⁹¹. Le caractère intimiste des textes utilisés dans la bossa-nova se caractérise par une condensation de la métrique. Alors que dans le *samba-canção*, les vers oscillent entre 5 et 12 syllabes, les vers dans les textes de la bossa nova oscillent entre 3 et

⁹⁰ *Op. Cit.* Page 117.

⁹¹ MEDAGLIA, Julio. *Balanço da Bossa Nova*.

8 syllabes. Afin de corroborer notre propos, nous pouvons comparer deux œuvres majeures de la musique populaire brésilienne : le samba-*canção* « Vingança » (« Vengeance ») de Lupicínio Rodrigues datant de 1951 :

« <i>Eu gostei tanto</i>	« J'ai tant aimé
1 2 3 4 5	
<i>Tanto quando me contaram</i>	Tant, quand ils me contèrent
1 2 3 4 5 6 7 8	
<i>Que ihe encontraram</i>	Qu'ils la rencontrèrent
1 2 3 4 5 6	
<i>Bebendo e chorando</i>	Pleurant et buvant
1 2 3 4 5 6 7	
<i>Na mesa de um bar</i>	À la table d'un bar
1 2 3 4 5 6	
<i>E que quando (os) amigos do peito</i>	Et que, quand les amis de cœur
1 2 3 4 5 6 7 8 9	
<i>Por mim perguntaram</i>	Prirent des nouvelles,
1 2 3 4 5 6	
<i>Um soluço cortou sua voz</i>	Un sanglot coupa sa voix,
1 2 3 4 5 6 7 8	
<i>Não ihe deixou falar [...] »</i>	L'empêchant de parler [...] »
1 2 3 4 5 6	

Et la pièce bossa-nova « Samba de uma Nota So » de Tom Jobim et Newton Mendonça composée en 1960 :

« <i>Eis aqui</i>	« Il est là
1 2 3	
<i>Este sambinha</i>	Ce petit samba
1 2 3 4 5	
<i>Feito numa nota só</i>	Fait sur une seule note
1 2 3 4 5 6 7	
<i>Outras notas</i>	D'autres notes
1 2 3 4	
<i>Vão entrar</i>	Vont venir
1 2 3	

<i>Mas a base (é) uma só</i>	Mais la base c'est cette note
1 2 3 4 5 6 7	
<i>Esta outra</i>	Cette autre note
1 2 3 4	
<i>É consequência</i>	Est la conséquence
1 2 3 4 5	
<i>Do que acabo</i>	De ce que
1 2 3 4 5	
<i>De dizer</i>	Je viens de dire
1 2 3	
<i>Como eu sou</i>	Comme je suis de toi
1 2 3 4	
<i>A consequência</i>	La conséquence
1 2 3 4 5	
<i>Inevitável de você [...] »</i>	Inévitable [...] »
1 2 3 4 5 6 7 8	

Ce raccourcissement de la métrique correspond également à une volonté de se rapprocher des recherches faites par les mouvements poétiques d'avant-gardes. Un intérêt porté par la qualité phonétique du mot, une volonté de considérer le mot comme un objet sonore. Ainsi, l'œuvre « A rã » composée par João Donato et Caetana Veloso en 1970 montre une recherche dans la sonorité des mots utilisés, avec un travail original sur l'enchaînement des vers (Plage 12 du CD) :

« *Coro de cor*

Sombra de som de cor

De mal me quer

De mal me quer de bem

De bem me diz

De me dizendo assim

Serei feliz

Serei feliz de flor

De flor em flor

De samba em samba em som

De vai e vem [...] »

Parfois les mots sont répétés ou repris les vers d'après pour leurs sonorités. Parfois l'auteur utilise le mot qui conclue le vers pour commencer le suivant. Dans tous les cas, l'importance est donnée au mot et au son. Ces quelques exemples montrent que le bossa nova se développe en totale liberté, sans se soucier des règles de composition ou de la métrique. Jean-Paul Delfino remarque une constante dans les textes utilisés dans les œuvres bossa nova : la préférence est largement donnée au vers impair⁹². A ce propos, il est aisé de se rappeler des célèbres vers de Verlaine dans son œuvre « Art Poétique » datant de 1884 :

« De la musique avant toute chose

Et pour cela préfère l'Impaire

Plus vague et plus soluble dans l'air

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose [...] »

« Musique », « vague », « air », des termes qui correspondent parfaitement à la bossa nova.

Enfin, nous avons relevé un autre aspect caractéristique du langage poétique dans la bossa nova : le rapprochement entre le texte et la musique, autrement dit, le figuralisme. Prenons l'exemple de l'œuvre « Desafinado » de Tom Jobim et Newton Mendonça interprétée par João Gilberto (Plage 5 du CD). Voici les premiers vers :

« Se você disser que eu desafino amor

Saiba que isto em mim provoca imensa dor [...] »

⁹² DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa-Nova*. Page 117.

« Si tu dis que je chante faux mon amour

Sache que cela provoque en moi une immense douleur [...] »

Voici la ligne mélodie :

F Maj7 G 7b5

Voix

Se vo cê di sser queu de sa fi no a mor

Dès le début, l'harmonie principale est donnée : Fa majeur. Toutefois, la ligne mélodie chantée par Gilberto est discontinue, mobile. Le seul moment de repos est le ré bémol, la quinte augmentée du second degré majeur. Cette tension apparaît au moment où le texte parle de « chant faux » : « desafino » ou « désaccordé ». Ce figuralisme est un exemple parmi tant d'autres, nous aurions pu citer l'œuvre « Samba de uma Nota Só » qui, comme son nom l'indique, repose principalement sur une seule note...

Il est impossible d'être exhaustif pour admirer pleinement le travail fait par les artistes ayant participé au mouvement bossa nova, tant au niveau musical que sur le plan littéraire. Pour clore cette approche, nous tenons à préciser que les artistes bossa nova recherchent une unité, un équilibre, une réussite parfaite entre plusieurs facteurs : les mots, le langage, la poésie, l'écriture, la musique, le Brésil, l'Afrique, la vie... De nombreux pays comme la France et les États-Unis vont être fascinés par ce mouvement, cette capacité à réunir plusieurs arts et produire autant d'œuvres, ce que nous allons voir dans une troisième partie.

Partie 3

La bossa nova dans le monde

Dans cette troisième partie, nous allons aborder l'exportation du mouvement bossa nova hors des frontières du Brésil, plus précisément aux États-Unis et en France au début des années 1960. Notre étude nous amènera à analyser les répercussions du genre sur le jazz et la musique française en nous appuyant sur des témoignages d'artistes ou des articles de presse de l'époque.

3.1 La bossa nova aux États-Unis

3.1.1 La découverte de la bossa nova

Suite au succès de Jobim, de Moraes et de Gilberto au Brésil, la bossa nova va devenir un véritable phénomène de mode aux États-Unis au début des années 1960. Le public américain découvre la bossa nova, qu'ils nomment très vite *brazilian jazz*, grâce au film du réalisateur français Marcel Camus, *Orfeu Negro*. À propos de l'œuvre cinématographique, le flûtiste jazz américain Herbie Mann se souvient :

*« Celui qui a vu Orfeu Negro peut sûrement se rappeler des sentiments obsédants que le film évoquait. La musique était obscure, érotique [...] Quand j'ai quitté le théâtre, ma vision du Brésil avait été transformée pour toujours. »*⁹³

La bande originale du film, réalisée par Tom Jobim et Luiz Bonfá, connaît un succès immédiat : au début des années 1960 on compte plus de 700 enregistrements réalisés rien qu'aux États-Unis. *Orfeu Negro* n'est pas l'unique facteur de la découverte de la bossa nova hors des frontières brésiliennes. À la fin des années 1950, la grande majorité des artistes américains voyagent et se produisent à l'étranger, en particulier en Europe et en Amérique Latine. Ainsi, de nombreux jazzmen comme Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan ou encore le pianiste Nat « King » Cole partent en tournée à Rio-de-Janeiro et entendent ces nouveaux rythmes, ces nouvelles harmonies. Dans son autobiographie, le musicien et compositeur Quincy Jones évoque sa participation à la tournée brésilienne de Dizzy Gillespie en 1956 :

⁹³ PERRONE, Charles. *Myth, Melopeia, and Mimesis Black Orpheus, Orfeu, and Internationalization in Brazilian Popular Music*. Page 59.

« Un après-midi [...] Dizzy a fait un bœuf avec le petit groupe de samba régulier. [...] Quand la rythmique brésilienne a attaqué sur un rythme de samba, Dizzy y a intégré sa trompette be-bop. Pour la première fois, on était témoins de la fusion jazz-samba ».⁹⁴

En 1961, l'American Jazz Festival a lieu à Rio-de-Janeiro. Cette manifestation, réunissant les grandes pointures du jazz américains comme Roy Eldridge, Coleman Hawkins ou encore Kenny Dorham, permet aux musiciens de s'initier à la bossa nova au cours des jam-sessions organisées. Dans un ouvrage consacré à l'histoire du jazz, le philosophe et historien Lucien Malson revient sur cet engouement pour la musique brésilienne :

« L'un des promoteurs de ce jazz, tout empreint de souvenirs de voyages et hanté par l'âme brésilienne, c'est, bien sûr, Dizzy Gillespie qui, en pérégrinant sans cesse, saisit son bien partout. »⁹⁵

Enregistré à la suite de ces soirées, le disque *Hot Stuff from Brazil* de Kenny Dorham constitue l'une des premières traces des échanges entre jazz et bossa. Toutefois, il n'obtient pas le même succès du disque gravé par le guitariste américain Charlie Byrd accompagné du saxophoniste Stan Getz en février 1962. À sa sortie, ce disque intitulé *Jazz Samba* se hisse en tête du classement des ventes aux États-Unis, durant soixante-dix semaines. Considérée comme une œuvre majeure mélangeant jazz et bossa, le 33-tours rassemble des œuvres de Jobim (« Desafinado », « Samba de uma Nota So »), des sambas du compositeur Ary Barroso (« É Luxo Só », « Baia ») ou encore une pièce de Baden Powell (« Samba Trise »). Toutefois, nous ne pouvons pas considérer ce disque comme de la véritable bossa nova. En effet, les musiciens sont des jazzmen américains. Ainsi, à l'écoute de certaines œuvres, le phrasé utilisé reste conforme au *swing* propre au jazz et ne se plie pas à la *batida* bossa nova. Tel est le cas de la pièce « Desafinado » par exemple (Plage 19 du CD). De plus, contrairement aux œuvres de bossa nova, les mélodies du disque initialement chantées par João Gilberto sont interprétées au saxophone par Stan Getz ou à la guitare par Charlie Byrd. Enfin, les pièces de l'album sont parsemées de nombreuses improvisations, à la guitare ou au saxophone, un aspect que l'on ne retrouve que très rarement dans la bossa nova. À propos de l'interprétation de « Desafinado » par Getz et Byrd, Tom Jobim ajoute :

⁹⁴ JONES, Quincy. *Quincy Jones*. Pages 129.

⁹⁵ MALSON, Lucien. *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*. Page 117.

*« Non seulement ils se trompent dans les accords, mais en plus ils n'énoncent pas correctement la mélodie. »*⁹⁶

Malgré cette remarque de Jobim, le disque de Getz et Byrd montre l'intérêt croissant des jazzmen américains pour la bossa nova. La véritable reconnaissance du genre brésilien va finalement intervenir la même année, en 1962, grâce à un certain concert à New-York.

3.1.2 Le concert au Carnegie Hall

Le 21 novembre 1962, dans la célèbre salle du Carnegie Hall à New-York, plus de trois mille personnes assistent à la découverte d'une nouvelle musique dont tout le monde parle. Une musique qu'ils ont entendu à travers le jazz-samba de Charlie Byrd et Stan Getz, Quincy Jones ou Nat « King » Cole : la bossa nova. Mais, à la différence des jazzmen américains, le public va pouvoir entendre de la véritable musique brésilienne jouée par les créateurs du genre. João Gilberto, Tom Jobim, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves, Carlos Lyra ou encore Sergio Mendes participent à l'évènement. Toutefois, le concert remporte plus de notoriété qu'un succès musical. Ceci causé par une organisation douteuse et par l'inexpérience de certains jeunes musiciens. Jean-Paul Delfino revient sur cet aspect :

*« La bossa nova, en effet, est une musique de chambre qui se distille dans des lieux intimes et qui s'accommode mal des grandes salles comme celle du Carnegie Hall. De plus les artistes qui se produisent ce soir-là ne sont pas de vrais professionnels. La majorité d'entre eux n'a qu'une expérience limitée du public, du jeu et de l'espace scénique. Et la critique, le lendemain, va se partager en qualifiant le concert soit de sublime, soit d'échec catastrophique. »*⁹⁷

Néanmoins, cette manifestation reste une date clé pour la bossa nova. Pour la première fois, la musique populaire brésilienne entre par la grande porte dans le paysage musical américain. Le samba l'avait fait auparavant, mais de façon caricaturale, avec Carmen Miranda et l'exotisme qu'elle représentait. Avec la bossa nova, c'est une toute autre

⁹⁶ LEMAYRIE, Isabelle. *Latin Jazz*. Page 106.

⁹⁷ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 123.

histoire. Au lendemain du concert, les musiciens américains sont frappés par cette nouvelle musique, en particuliers les jazzmen. Cette interview du saxophoniste américain Gerry Mulligan est significative :

« Quelque chose de spécial est arrivé, auquel nous n'avions jamais pensé. Tout le monde fut stupéfait. Cela ressemblait à des coïncidences. L'approche musicale de Tom Jobim nous a tous influencé. Ses longues lignes harmoniques, et la construction mélodique inhabituelle, ont influencé beaucoup de compositeurs, ici et en Europe. »⁹⁸

Le succès est immédiat. Un autre concert est organisé à New-York puis à Washington la même année. Certains musiciens brésiliens comme Sergio Mendes signent des contrats dans des firmes américaines, d'autres rentrent au Brésil. Après le concert du Carnegie Hall, la bossa nova devient une véritable mode aux États-Unis. Le philosophe Lucien Malson ajoute :

« La mode prend comme le feu dans l'étope : en quelques mois, nombre d'artistes célèbres du jazz, Ella Fitzgerald, AlCohn, Lionel Hampton, Miles Davis, Colmeman Hawkins, Barney Kessel enregistreront leur disque de « bossa nova ». »^{99 100}

Cette mode va donner naissance à plusieurs collaborations entre des artistes brésiliens et américains, ce que nous allons voir à présent.

3.1.3 Les grandes collaborations

Dans ce travail nous allons évoquer deux grandes collaborations qui ont marqué à la fois l'histoire de la musique brésilienne et l'histoire de la musique américaine : le tandem Gilberto/Getz et Jobim/Sinatra.

Au lendemain du concert au Carnegie Hall, João Gilberto fait la connaissance du saxophoniste Stan Getz qui lui propose d'enregistrer un disque de jazz-bossa. Le groupe

⁹⁸ Citation extraite du site <http://jacquesbroca.blogspirit.com/archive/2006/03/24/la-bossa-nova.html>.

⁹⁹ MALSON, Lucien. *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*. Page 118.

¹⁰⁰ L'auteur fait référence notamment aux versions bossa nova de « So Danco Samba » d'Ella Fitzgerald en 1967, « Desafinado » par Coleman Hawkins en 1963, « Samba de Uma Nota Só » par le guitariste Barney Kessel en 1962.

est composé principalement de musiciens brésiliens : João Gilberto à la guitare et au chant, Tom Jobim au piano, Antonio Neto à la basse, Milton Banana à la batterie, Astrud Gilberto au chant. Seul le saxophoniste Stan Getz est américain (Annexe 3 page 87). À la sortie du 33-tours intitulé *Getz et Gilberto* en 1964, le succès commercial et musical est immédiat. Pour la première fois dans l'histoire de la musique populaire brésilienne, un disque créé et interprété en majorité par des brésiliens se classe dans les meilleures ventes américaines de l'année. Les œuvres comme « Desafinado », « Corcovado » mais surtout « The Girl of Ipanema », qui est la traduction anglaise de l'œuvre « Garota de Ipanema », deviennent des standards incontournables. À titre d'exemple, le magazine américain *Cash Box* du 18 juillet 1964 (c'est-à-dire quelques semaines après la commercialisation du 33-tours) classe la chanson « The Girl of Ipanema » à la cinquième place du TOP 100¹⁰¹.

Un autre exemple de collaboration réunissant jazz et bossa nova est intéressant à aborder : le tandem Jobim/Sinatra. Dans une interview réalisée par le magazine brésilien *Manchete* datant de 1987, Tom Jobim raconte sa rencontre avec Frank Sinatra :

« C'était en 1963. J'étais en train de boire des chopp au bar Veloso quand on m'a appelé au téléphone. C'était Frank Sinatra...Il a été très sympathique. Il a dit qu'il connaissait déjà mes musiques mais qu'il voulait me connaître personnellement.

- *Est- ce que vous voulez enregistrer un disque avec moi ? m'a-t-il demandé.*
- *C'est évident !*
- *Alors venez à Los Angeles. Je vous attends.*

*Et il a laissé ses coordonnées. [...] Je suis allé au studio pour enregistrer avec Sinatra. J'avais l'impression que le disque, par manque de répétitions, allait être mauvais. On a enregistré ça quasiment en improvisant mais le long-play, à ma grande surprise, a été très bon. [...] J'ai vu la compétence du maestro. Le disque a été même excellent... »*¹⁰²

Jobim et Sinatra enregistrent deux 33-tours en 1967 et 1971 réunissant des succès comme « The girl of Ipanema » (« Garota de Ipanema »), « How Insensitive » (« Insensatez ») ou encore « One I Loved » (« O Amor em Paz »).

¹⁰¹ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 124.

¹⁰² *Ibid.* Page 125.

Toutefois, nous pouvons nous poser la question de la réelle valeur de ces enregistrements dans le cadre de notre sujet. Constituent-ils de véritables œuvres bossa nova ? Ou s'agit-il d'une tentative de reconduction de la bossa nova vers le jazz que d'une réelle participation ? Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple de la pièce « Girl of Ipanema » extraite de *Getz et Gilberto* (Plage 17 du CD). À chaque intervention, Stan Getz ne respecte plus le thème principal, chanté initialement par João Gilberto. En effet, il préfère improviser, « jazzifier » la mélodie, à la manière du cool-jazz en rajoutant des notes dans le suraiguë, des gammes, des arpèges. À contrario, nous constatons, et l'exemple est avéré à 3 minutes 50, que le jeu de Jobim au piano est sobre, économe, sans éclats de virtuosité. Il est naturellement bossa nova...

De la même façon, prenons l'exemple de l'œuvre « How Insensitive » (la version anglaise de la pièce « Insensatez » de Jobim) extraite du disque *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* datant de 1967 (Plage 20 du CD). On remarque que le chanteur, Frank Sinatra ne connaît pas le *canto falado*. Le style vocal du *crooner* est toujours présent et s'accommode mal à la bossa nova : utilisation des trémolos, puissance vocale, etc. La différence est manifeste lorsque Tom Jobim chante lui-même le texte original à 2min30.

Jean-Paul Delfino, qui a eu la chance de rencontrer bon nombre d'artistes brésiliens, à interviewé Baden Powell en 1986. Dans cet entretien, le guitariste est très critique à l'égard des jazzmen américains :

« Les reprises des succès de la bossa nova par les musiciens nord-américains, c'est de la merde ! Il faut comprendre avant tout que chaque musique (brésilienne, française, argentine...), chaque musique possède sa propre couleur. Les américains, eux ont le jazz – mais ils le mettent à toutes les sauces [...] Bien sûr, on peut toujours mettre des harmonies de jazz dans une musique originale. Mais il y a aussi la manière d'improviser qui compte, le respect dû à la musique, non ? On ne peut pas colorer toutes les musiques avec seulement le jazz. C'est une faute ! Une faute énorme ! Par exemple : le samba des écoles de samba ? Jazz ! La musique française ? Jazz ! Et alors ? Ils vont toujours dans le même sens ! Ils font du jazz comme ils font avec le (pardonne-moi, hein ?) avec le ketchup ! Du pain et un bon verre de vin ? Ketchup ! Du le donnes du bon poisson bien frais, un bon filet de sole et ils rajoutent du ketchup ! Et quand ils ont découvert la bossa

*nova, ça a fait la même chose. Ils ont fait du jazz bossa nova, des lunettes bossa nova, des cigarettes bossa nova, du ketchup bossa nova... »*¹⁰³

Malgré la virulence de ces propos, retenons un point essentiel : à travers Jobim, Gilberto, Getz et Sinatra, la bossa nova est enfin reconnue et consacrée par le public et les professionnels de cette grande nation exportatrice de musiques que sont les États-Unis. Ce pays qui décide des modes musicales, des nouvelles tendances, des nouveaux marchés à développer ou à restreindre, se trouve séduit par cette musique d'Amérique du Sud. Dans les années 1960, un autre pays, féru de jazz et des musiques venues d'outre-Atlantique va subir la vague bossa nova : la France, dont nous allons parler à présent.

3.2 La bossa nova en France

Dans cette deuxième sous-partie, nous allons étudier l'impact de la bossa nova en France dans les années 1960. Dans un premier temps, nous aborderons la prise en compte de la bossa nova dans la presse musicale française. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons l'influence du genre brésilien sur les artistes français.

3.2.1 La bossa nova en France : jazz ou musique brésilienne ?

Au début des années 1960, le principal vecteur de la découverte de la bossa nova en France est le jazz. En effet, la présence des jazzmen dans l'hexagone contribue à la légitimation du genre brésilien auprès de la presse musicale française. Comme nous l'avons vu précédemment, au début des années 1960, la bossa nova est à la mode aux États-Unis. Les jazzmen s'adonnent au *brazilian jazz* : Stan Getz, Dizzy Gillespie, Charlie Byrd, Ella Fitzgerald, Quincy Jones, enregistrent leurs disques « bossa ». L'historienne Anaïs Flechet s'est intéressée à l'impact de la bossa nova en France. Dans un article, l'auteur raconte :

*« Cet engouement pour la bossa nova aux États-Unis et l'influence de la scène américaine en France sont tels que de nombreux français découvrent la bossa nova dans les disques ou lors des concerts de jazzmen nord-américains. »*¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.* Page 127.

¹⁰⁴ FLECHET, Anaïs. *La bossa nova en France : un modèle musical ?* Page 65.

Cette vision de la bossa nova à travers la musique jazz en France est significative. Pour corroborer notre propos, nous avons relevé trois articles extraits de la revue *Jazz Hot* datant de novembre 1962. Dans le premier article, le terme « bossa nova » est employé pour la première fois :

« *La bossa nova, un rythme 2/4, une sorte de samba plus swinguante et moins violente que son aînée et qui donne presque une impression de 4/4 [dans laquelle] la batterie marque, en l'accentuant subtilement, l'up-beat [contretemps] dans la trame rythmique.* »¹⁰⁵

À travers cet écrit, l'auteur définit la bossa nova en la comparant avec la musique nord-américaine et le samba. Il utilise volontairement les termes « swing », « up-beat » ou encore « batterie », qui renvoient au vocabulaire du jazz. Par ailleurs, nous remarquons que les notions de « batida » ou « violão gago » ne semblent pas être connues du journaliste. Dans le second article, Jean Tronchot écrit :

« *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 [version anglaise de « Samba de uma Nota Só »] écrits par les compositeurs brésiliens Antônio Carlos Jobim et Newton Mendonça.* »¹⁰⁶

Cet article intitulé « Qu'est-ce que la bossa nova ? » donne une définition maladroite du genre. Pour Jean Tronchot, la bossa nova est un ensemble de thèmes brésiliens sur lesquels les musiciens improvisent. En outre, le journaliste laisse entendre que la bossa nova n'existe qu'à travers l'interprétation réalisée par les jazzmen américains, notamment Dizzy Gillespie et Charlie Byrd.

Enfin, dans le troisième article, le journaliste musical Henri Renaud fait la critique du disque du trompettiste Dizzy Gillespie *Dizzy on the French Riviera*. Sorti en 1962, le 33-tours renferme quelques œuvres de *brazilian jazz* comme « Chega de Saudade » ou encore « Desafinado ». Voici ce que l'on peut lire :

¹⁰⁵ *Jazz Hot* n° 181 novembre 1962 cité in FLECHET Anaïs. *La bossa nova, les États-Unis et la France*.

¹⁰⁶ TRONCHOT, Jean. « Qu'est-ce que la bossa nova ? », *Jazz Hot* n° 181 novembre 1962.

« 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. »¹⁰⁷

De manière générale, ces trois articles illustrent l'ambiguïté présente dans la définition de la bossa nova. Dans tous les cas, pour la presse musicale française, la bossa nova semble n'être qu'une modalité du jazz. Cette vision sectaire du genre est renforcée par le fait que peu d'artistes brésiliens se produisent en France au début des années 1960. La bossa nova est présentée en concert par les jazzmen américains comme Getz, Gillespie ou Desmond qui se produisent dans des salles parisiennes et dans des festivals en province. Néanmoins, le rôle du jazz est considérable. Grâce à la mobilité et à la curiosité des jazzmen, le public français découvre la bossa nova. Comme le souligne l'historienne Anaïs Flechet :

« Le jazz fournissait donc des éléments d'introduction et de comparaison essentiels à la bonne réception de la bossa nova dans la presse musicale. »¹⁰⁸

Nous avons vu dans cette sous-partie la vision de la bossa nova auprès de la critique musicale française, mais quel est l'impact du genre brésilien sur la musique en France ?

3.2.2 L'influence de la bossa nova sur la musique française

Au milieu des années 1960, la bossa nova va attirer un certain nombre de musiciens français venant de tous horizons : jazz, chanson, musique de film. La liste des passionnés pour cette musique est longue : Pierre Barouh, Sacha Distel, Brigitte Bardot, Françoise Hardy, Marie Larorêt, Claude Nougaro, George Moustaki, Maxime Leforestier, Serge Gainsbourg et tant d'autres.

La plupart des artistes s'approprient les standards originaux de bossa nova qu'ils reprennent à leur goût en modifiant parfois le sens du texte. Ces adaptations conduisent vers deux types de résultats. D'une part, on trouve des chansons médiocres, aux paroles

¹⁰⁷ RENAUD, Henri. « Dizzy Gillespie, Dizzy on the french Riviera », *Jazz Hot* n° 181 novembre 1982.

¹⁰⁸ FLECHET, Anaïs. *La bossa nova en France : un modèle musical ?* Page 66.

sucrées, mièvres, sans grand intérêt. La chanson « Doralice »¹⁰⁹ de João Gilberto chantée par Dario Moreno en 1962 en est un exemple :

*« Doralice, pourquoi quand tu dances
Pourquoi quand tu dances la bossa nova
Si jamais un garçon se lance
Te fait des avances, ne réponds-tu pas ?
Doralice, tu as de la chance
Vraiment de la chance d'être aussi jolie ! [...] »*

Le chanteur français, habitué aux chansons d'un exotisme exacerbé (« Si tu vas à Rio » en 1957, « Coucouroucou » en 1958), modifie le texte original, accélère le tempo initial afin de rendre cette chanson plus dansante, plus commerciale. Pour illustrer notre propos, une anecdote est significative. Cette version de « Doralice » a été présentée lors de l'émission musicale télévisée *Âge tendre et tête de bois* en 1962¹¹⁰. Lorsque le présentateur demande à Dario Moreno, « *Dario Moreno, vous dansez la bossa nova ?* », ce dernier répond « *naturellement, je danse la bossa nova !* » et le chanteur montre quelque pas de danse. La bossa nova, n'est absolument pas une musique de danse.

D'autres exemples peuvent être cités : la piètre traduction de « Garota de Ipanema » chantée par Nana Mouskouri en 1962 sous le titre de « La fille d'Ipanema » ou la version *crooner* de « Samba de uma Nota Só » interprétée par Sacha Distel (« Chanson sur une seule note ») en 1962.

D'autre part, il existe un autre type de résultat, plus intéressant : le fruit d'une collaboration entre les artistes français et brésiliens. L'historienne Anaïs Flechet ajoute :

*« 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. »*¹¹¹

¹⁰⁹ A l'origine, « Doralice » est un samba composé par Antonio de Almeida et Dorival Caymmi en 1945 mais transformé en bossa nova par João Gilberto dans le 33-tours *O Amor, O Sorriso, e a Flor* en 1960.

¹¹⁰ La vidéo est disponible à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/x40wrv_moreno-dario-doralice-age-tendre-19_music.

¹¹¹ *Op. Cit.* Page 70.

Tel est le cas de Pierre Barouh, grand passionné et « amoureux » du Brésil et de la bossa nova. Le chanteur est un des premiers à rencontrer les acteurs du mouvement bossa nova. Au milieu des années 1960, il se lie d'amitié avec Baden Powell. Il interprète en 1965 la chanson « Samba de benção » (« Samba de la bénédiction ») de Moraes et Powell, utilisée par Claude Lelouch dans la bande originale du film *Un homme et une femme* sorti la même année. Dans un entretien accordé aux journalistes François-Xavier Freland et Olivier Miguet, Pierre Barouh revient sur la genèse de cet enregistrement :

« Il y avait une chanson qui revenait toujours, c'était « Samba de benção », écrite en 1957, en pleine époque de la bossa-nova. À force de l'entendre j'en étais devenu fou. [...] Vinicius m'encourageait : « fais-la en français, il n'y a que toi qui puisse la faire. » Et je lui répondais : « Mais tu sais, elle est tellement brésilienne, ta chanson, je vais la trahir. »¹¹²

La traduction réalisée par Pierre Barouh reste fidèle à la version originale du poète Brésilien. C'est un hommage à la musique populaire brésilienne, aux racines africaines, aux afro-sambas. Ajoutons, que cette version enregistrée par le français est accompagnée de Baden Powell à la guitare (Plage 21 du CD) :

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

« Car une samba sans tristesse, c'est aimer une femme qui ne serait que belle » Ce sont les propres paroles de Vinicius de Moraes, poète et diplomate, auteur de cette chanson, et comme il le dit lui-même, « le blanc le plus noir du Brésil ». Moi qui suis peut-être le français le plus Brésilien de France, j'aimerais vous parler de mon amour de la samba,

¹¹² FRELAND, François-Xavier ; MIRGUET, Olivier. *Saravah !* Page 8.

comme un amoureux n'osant pas parler à celle qui l'aime, en parlerai à tous ceux qui la rencontre [...] João Gilberto, Carlos Lyra, Doryval Caymmi, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell qui a fait cette chanson, et tant d'autres, vous avez mon salut [...] »

D'autres exemples de collaborations entre des artistes français et brésiliens peuvent être cités. Pensons à l'utilisation des thèmes brésiliens chez Claude Nougaro dans « Bidonville » en 1966, d'après « Berimbau » de Baden Powell ou la fidèle interprétation de « Aguas de Março » de Jobim par George Moustaki en 1974. À propos de cette chanson, G. Moustaki raconte :

« [Tom Jobim] est venu me voir et on a passé quatre jours ensemble. Il préparait son premier album en tant que chanteur. Il m'a fait écouter ce qu'il avait fait et Aguas de Março aussi. Il m'a séquestré pendant quatre jours pour que je traduise en français cette chanson – car il faut dire que la France, reste, pour le Brésil, la terre de consécration. On a donc traduit la chanson ensemble. Il m'a aussi montré les accords des Aguas de Março, dans laquelle on peut trouver toute la bossa nova. »¹¹³

À travers ces quelques témoignages, nous constatons que la bossa nova influence bon nombre d'artistes français au début des années 1960. Les adaptations des œuvres bossa nova en France donnent lieu à deux sortes de résultats. Certains musiciens ou chanteurs s'approprient les œuvres sans se soucier du texte original, de la poésie qui s'en dégage, de la musique. La qualité du texte, voire de la musique sont bien souvent négligées au profit de la voix. D'autres artistes, passionnés, amoureux du Brésil, préfèrent collaborer avec les acteurs du mouvement bossa nova en respectant au plus près les codes et les spécificités de cette musique.

¹¹³ DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Page 134.

Conclusion

Ce travail de recherche a eu pour objectif de mettre en lumière les différents aspects de la bossa nova. Dans un premier temps, nous avons vu que la bossa nova n'est pas seulement un genre musical, mais plutôt un mouvement artistique réunissant des musiciens, des poètes et des chanteurs partageant la même envie : celle de créer une nouvelle musique, à l'image du Brésil nouveau de Kubitschek. Dans un deuxième temps, nous avons étudié le rôle de ces « créateurs » comme João Gilberto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Baden Powell, Luiz Bonfá, sans oublier ceux dont nous avons peu parlé : João Donato, Marcos Valle, Carlos Lyra et tant d'autres. Il est évident que les musiciens comme Stan Getz, Dizzy Gillespie, Pierre Barouh, Claude Nougaro, George Moustaki ont également permis à la bossa nova de s'exporter hors des frontières du Brésil et de jouer un véritable rôle sur la scène internationale. Enfin, à travers l'analyse d'œuvres précises ainsi que l'étude de certaines des composantes musicales et littéraires, nous avons pu constater que la bossa nova est un genre complexe, difficile à appréhender.

La bossa nova existe-t-elle encore aujourd'hui ? Bien que les grands créateurs du genre, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá ou Baden Powell soient décédés, le genre n'est pas « mort » pour autant. Les artistes de la « deuxième vague » tels que Roberto Menescal, Edu Lobo ou Wanda Sá se produisent encore. Les œuvres comme « Garota de Ipanema », « Samba de Verão », « Chega de Saudade », « A rã », « Aguas de Março » ou « O Barquinho » constituent autant de chefs-d'œuvre qui ne cessent d'être joués en concert.

Ajoutons que la bossa nova évolue. À la fin des années 1990, grâce au succès des musiques électroniques, plusieurs groupes brésiliens voient le jour. C'est notamment le cas du collectif Bossacucanova, un groupe de Rio-de-Janeiro qui mélange bossa nova et musique électronique. Sur les cinq albums parus entre 1999 et 2008, Bossacucanova fait une sorte de relecture de la bossa nova en reprenant certains des grands thèmes du genre : « Desafinado », « Só danço Samba » ou « Samba de uma Nota Só ». Toutefois, il ne s'agit pas de simples reprises, mais plutôt d'une réappropriation du genre en y ajoutant une touche électronique grâce à l'apport des synthétiseurs, de l'ordinateur ou encore du scratch. Un des membres du groupe, Márcio Menescal, le fils du guitariste Roberto Menescal, s'exprime :

*« C'est de la chanson électronique, pas une musique répétitive. Nous utilisons l'électro comme un outil, on cherche la musique originale, le son original d'une batterie, d'un violon, du disque vinyle. »*¹¹⁴

Le résultat permet ainsi aux œuvres de bossa nova initiales de retrouver une seconde vie et de continuer à exister auprès de générations suivantes.

¹¹⁴ D'après un article du magazine *Courier international* paru sur le site suivant <http://www.courierinternational.com/article/2008/09/18/les-habits-neufs-de-la-bossa-nova>.

Bibliographie

- **Ouvrages historiques**

BASTIDE, Roger. *Brésil, terre de contrastes*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 2000. 360 pages.

BENNASSAR, Bartholomé ; MARIN, Richard. *Histoire du Brésil*. Paris : Éditions Fayard, 2000, 625 pages.

BERENSTEIN-JACQUES, PAOLA. *Les favelas de Rio. Un enjeu culturel*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 2003. 178 pages.

HEBRARD, Véronique ; MARTINEAU, Séverine et al. *Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 2001. 250 pages.

HOLSTON, James. *A cidade modernista. Uma critica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Éditions Companhia das Letras, 1993.

ROLLAND, Denis ; AARAO REIS FILHO, Daniel. *Modernités alternatives : l'historien face aux discours et représentations de la modernité*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 2009. 390 pages. (Inter-National).

SANTIAGO, Jorge P ; ALEPH (association). *Brésil 500 ans: nouveaux visages, autres focales*. Paris : Éditions de L'Harmattan, 2000. 226 pages.

VANHECKE, Charles. *Brésil*. Paris : Éditions du Seuil, 1976. 191 pages. (Petite planète).

- **Musique Brésilienne**

BEHAGUE, Gérard. *Musiques du Brésil : de la Cantoria à la Samba reggae*. Paris : Éditions Cité de la Musique/Actes Sud, 1999. 186 pages.

BERENSTEIN-JACQUES, Paola. *Les favelas de Rio : un enjeu culturel*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2003. 178 pages. (Nouvelles études anthropologiques).

Collectif Cité de la Musique. *Musique populaire brésilienne*. Paris : Éditions Cité de la Musique, 2005. 207 pages.

DELFINO, Jean-Paul. *Brasil : a música*. Paris : Éditions Parenthèses, 1998. 231 pages. (Collection eupalinos).

DELFINO, Jean-Paul. *Brasil Bossa Nova*. Aix-en-Provence : Éditions Édisud, 1988. 173 pages.

FINTZ, Claude. *Le corps comme lieu de métissages*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2004. 241 pages. (Nouvelles études anthropologiques).

FRELAND, François-Xavier ; MIRQUET, Olivier. *Sarava ! Rencontres avec la bossa-nova*. Paris : Éditions Naïve, 2005. 202 pages.

JONES, Quincy. *Quincy Jones*. Éditions Robert Laffont, 2003, 300p.

LEYMARIE, Isabelle. *Du Tango au Reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Paris : Éditions Flammarion, 1996. 330 pages.

LEYMARIE, Isabelle. *La musique sud-américaine : rythmes et danses d'un continent*. Paris : Éditions Gallimard, 1997. 128 pages.

LEYMARIE, Isabelle. *Latin Jazz*. Presse Universitaire de France, Paris, 1993. 127.

MALONGA, Alpha Noël ; KADIMA-NZUJI, Mukala. *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*. Paris : Éditions : L'Harmattan, 2007. 399 pages.

MCGOWAN, Chris ; PESSANHA, Ricardo. *Le son du Brésil : Samba, bossa-nova et musique populaire brésilienne*. Paris : Éditions Viamédias, 2005. 299 pages.

MILHAUD, Darius. *Notes sur la musique*. Paris : Éditions Flammarion, 1982. 243 pages.

PREVOST, Liliane ; DE COURTILLES, Isabelle. *Les racines des musiques noires*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2009. 362 pages.

WAGNER, Marcus. *Soirée à Copacabana*. Paris : Éditions Nocturne. Bande-dessinée, 2008.

- **Livres en langues étrangères**

CASTRO, Ruy. *Bossa-nova : The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Édition : Chicago Review Press, 2003. 400 pages.

GALM, Eric A. *The Berimbau. Soul of Brazilian Music*. Éditions : Lean Marketing Press. 244 pages.

GARCIA, Walter. *Bim Bom : A Contradicao Sem Conflitos de Joao Gilberto*. Rio de Janeiro : Éditions Paz e Terra, 1999. 222 pages.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2^a edição. São Paulo: Global, 2003.

PERRONE, Charles. *Myth, Melopeia, and Mimesis Black Orpheus, Orfeu, and Internationalization in Brazilian Popular Music*. Éditions University Press of Florida, 2001. 304 pages.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas & chorões: aspectos e figuras da musica popular brasileira.:* Éditions Contrastes e confrontos. São Paulo, 1962. 180 pages.

- **Articles périodiques**

DENIS, Jacques. La discothèque bleue. *Vibrations*, 1999 n°18, pages 45-49.

FLECHET, Anaïs. La bossa nova en France : un modèle musical ? *Cahiers des Amériques latines*, Paris, 2005, no 48/49, p. 59-73.

RIVRON Vassili. Le reclassement de la musique populaire brésilienne. *Regards sociologiques*, 2007 n°33-34. Page 61.

TRONCHOT, Jean ; RENAUD, Henry ; *Jazz Hot*, n° 181 Novembre 1962, 48 pages.

ZABALBEASCOA, ANATXU. Brasília, un rêve qui continue de grandir. *Courrier International*, 2010 n°1005. Page 19.

- **Livres sur la poésie**

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro, 1888.

BOURJEA, Serge. *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1990. 221 pages. (L'Autre Amérique).

CENDRARS, Blaise. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Le Club du Livre, 1970.

MEUREKES, Cecilia ; QUINTELA, Mario et al. *Grandes voix de la poésie brésilienne*. Paris : Éditions Convivium Lusophone, 2011. 102 pages.

- **Travaux universitaires**

OHASHI SATO, Adriana Kei ; DA SILVA, EDSON SANTOS. *Bossa-nova: Musica e context socio-cultural*. Culturas e Artes: abordagens histórico-antropológicas. São Paulo, 1998.

FLECHET, Anais. *La bossa nova, les États-Unis et la France : un exemple de transferts culturels triangulaires*. Institut Pierre Renouvin, bulletin n°24. 2006.

- **Sites web**

- **Consacrés à la musique :**

<http://bossanovabrasil.fr>

<http://www.jazzphil.fr>

<http://www.batidamusiquebresilienne.com>

<http://www.marcedouvan.com/samba.php>

<http://www.iesanetwork.com/bossanova/>

<http://daniellathompson.com>

<http://www.etc.ch/~jason/tabs.html>

<http://lelixirdudrfunkathus.blogspot.com>

<http://www.lesbrasileros.com/arts-culture/bossa-nova-carlos-afonso-le-gardien-du-temple/>

<http://jacquesbroca.blogspirit.com/archive/2006/03/24/la-bossa-nova.html>

<http://www.gumarc.com/entrevista019.html>.

http://www.dailymotion.com/video/x40wrv_moreno-dario-doralice-age-tendre-19_music

<http://documentaires.france5.fr/bonus-articles/le-candomblé>.

<http://www.courrierinternational.com/article/2008/09/18/les-habits-neufs-de-la-bossa-nova>

- **Consacrés à la poésie :**

<http://www.astormentas.com>

<http://pascalmaillard.over-blog.com>

<http://www.astormentas.com>

• **Vidéos**

Bossa nova : *The sound that seduced the world*. Studio Pickwick, DVD 2009.

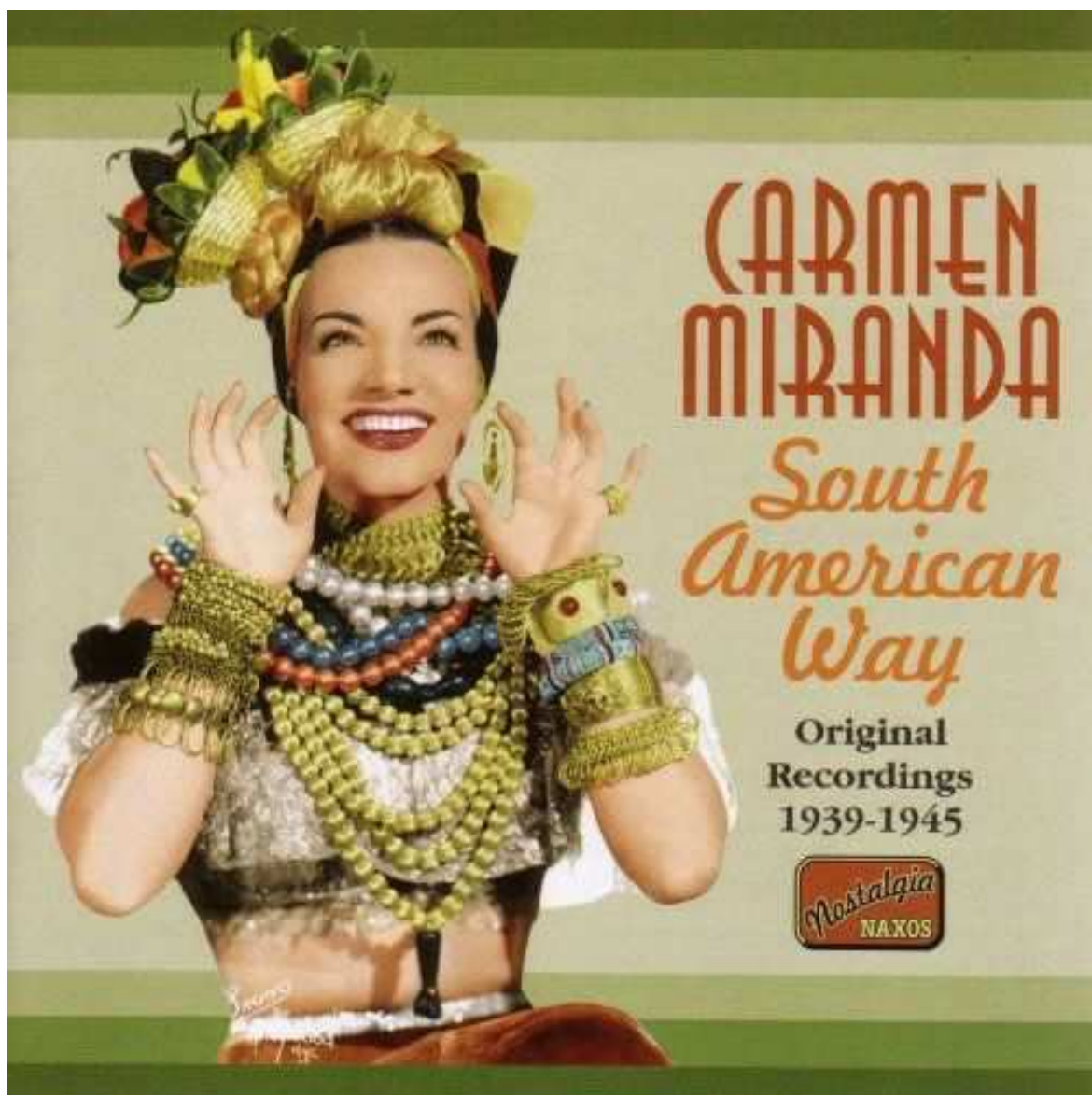
BAROUH, Pierre. *SARAVAH*. Studio: Fremeaux & Assoc. Fr, 1969, DVD 2005.

Table des annexes

Annexe 1 Pochette du disque « Carmen Miranda »	85
Annexe 2 Les principaux genres musicaux brésiliens rapportés aux régions	86
Annexe 3 Photographie de João Gilberto, Tom Jobim et Stan Getz	87

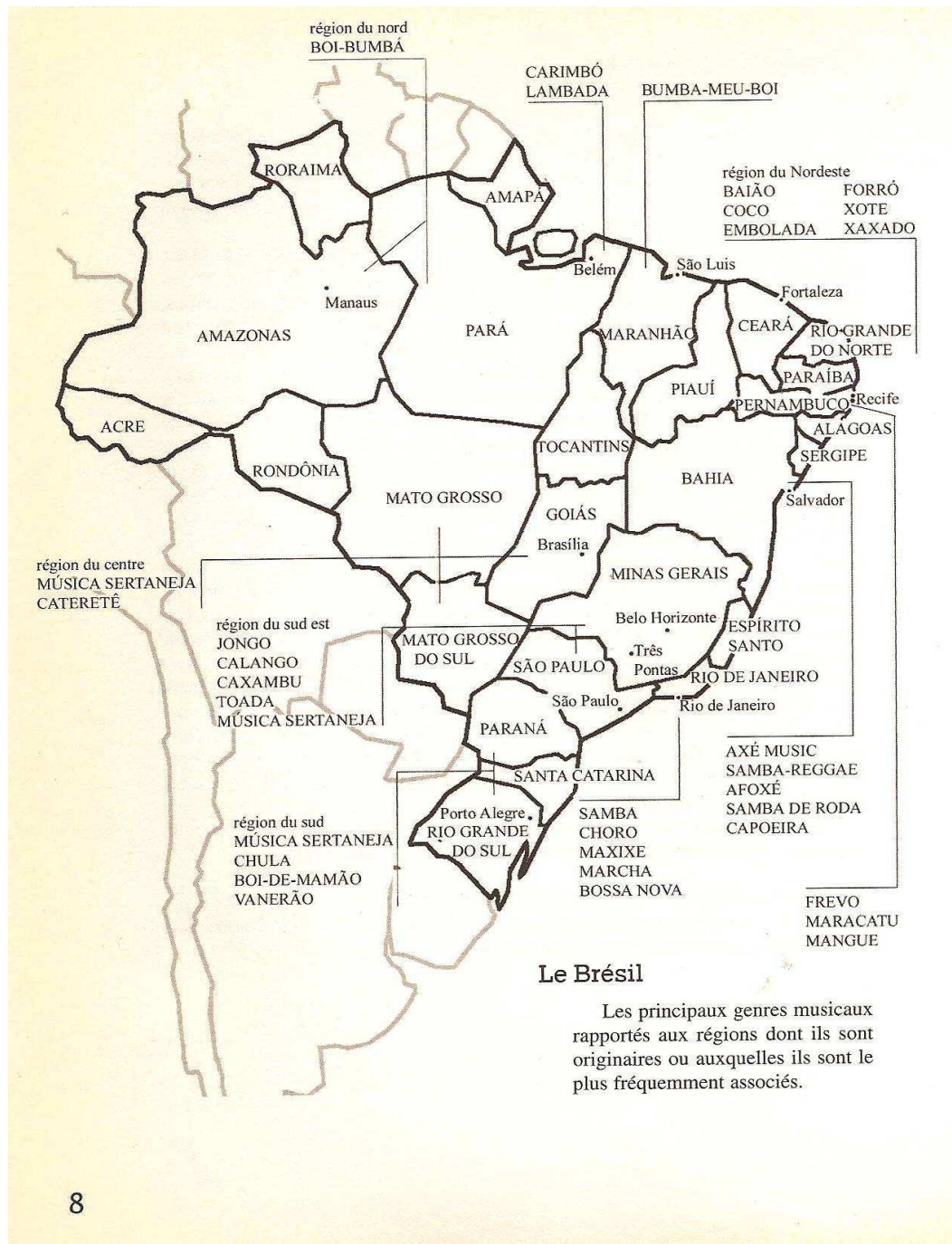
Annexe 1

Pochette du disque « Carmen Miranda South American Way Original Recordings 1939- 1945 » sorti en 2003 chez Naxos Nostalgia



Annexe 2

Les principaux genres musicaux brésiliens rapportés aux régions¹¹⁵



8

¹¹⁵ Carte prélevée dans l'ouvrage de Chris McGowan et Ricardo Pessanha « *Le son du Brésil* » page 8.

Annexe 3

Photographie de João Gilberto, Tom Jobim et Stan Getz



Une des rares photographies prise lors d'une session d'enregistrement du disque « Getz et Gilberto » en 1963.

Glossaire

Baião : style de musique du Nordeste caractérisé par des mélodies fortement syncopées.

Batida bossa nova : principale structure rythmique de la bossa nova. Cette structure rythmique est marquée par le jeu du guitariste João Gilberto et sa *violão gago*, sa guitare « bègue ».

Carioca : habitant de la ville de Rio-de-Janeiro.

Cavaquinho : toute petite guitare à quatre cordes.

Capoeira : art martial afro-brésilien amené au Brésil par les esclaves angolais. Lors de cette pratique, l'arc musical appelé berimbau et le pandeiro sont utilisés.

Cinema novo : mouvement cinématographique qui a lieu dans les années 1950-1960 et qui cherche à créer un cinéma authentiquement brésilien.

Choro : genre musical instrumental développé à Rio à la fin du XIX^{ème} siècle.

Jam-session : séance musicale improvisée, plus communément appelée « bœuf ». Au Brésil on parle aussi de samba-session.

Mornes : terme utilisé pour décrire les collines qui entourent la ville de Rio sur lesquelles sont situés les quartiers les plus pauvres (les *favelas*).

Samba : danse brésilienne à deux ou à 4 temps caractérisée par un rythme fortement syncopé.

Tropicalisme : mouvement artistique de la fin des années 1960 emmené sur le plan musical par Gilberto Gil, Chico Buarque et Caetano Veloso.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
Partie 1.....	8
Le Brésil de 1951 à 1958 : l'invention de l'avenir	8
1.1 UN ÉTAT DES LIEUX DU BRÉSIL DE 1951 A 1956	9
1.1.1 UNE SITUATION POLITICO-ECONOMIQUE INSTABLE.....	9
1.1.2 UNE « SCLEROSE CULTURELLE » : LE CAS DE LA MUSIQUE.....	10
1.1.3 UNE « SCLEROSE CULTURELLE » : LE CAS DE LA POÉSIE	13
2.1 LES RACINES DE LA BOSSA-NOVA	15
2.2.1 DES MUSIQUES MÉTISSEES	15
2.1.2 LE SAMBA, PÈRE DE LA BOSSA-NOVA.....	16
2.1.3 L'ARRIVÉE DU JAZZ	22
3.1 1956 OU L'ASCENSION A LA MODERNITÉ	24
3.1. JUSCELINO KUBITSCHEK, LE PRÉSIDENT « BOSSA »	24
3.1.2 UN EXEMPLE DE MODERNITÉ : BRASÍLIA	26
Partie 2.....	29
Évolutions et caractéristiques de la bossa nova.....	29
2.1 L'ÉVOLUTION DE LA BOSSA NOVA AU BRÉSIL.....	30
2.1.1 LES « RÉUNIONS » CHEZ NARA LEÃO	30
2.1.2 LA PREMIÈRE « VAGUE » DE LA BOSSA : TOM JOBIM ET JOÃO GILBERTO	33
2.1.3 LA DEUXIÈME « VAGUE » DE LA BOSSA : L'EXEMPLE DE BADEN POWELL	38
2.2 LES PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES MUSICALES DE LA BOSSA NOVA	43
2.2.1 LA BATIDA BOSSA NOVA.....	44
2.2.2 L'ASPECT HARMONIQUE DE LA BOSSA NOVA	45
2.2.3 L'INTERPRÉTATION DANS LA BOSSA	47
2.3 UNE ÉTUDE DES CARACTÉRISTIQUES LITTÉRAIRES	51
2.3.1 LES MUTATIONS DANS LA POÉSIE BRÉSILIENNE DES ANNÉES 1950.....	51
3.1.2 LES PRINCIPAUX THÈMES UTILISÉS DANS LA BOSSA NOVA	52
2.3.3 LES PRINCIPALES TECHNIQUES D'ÉCRITURE.....	58
Partie 3.....	63
La bossa nova dans le monde	63
3.1 LA BOSSA NOVA AUX ÉTATS-UNIS	64
3.1.1 LA DÉCOUVERTE DE LA BOSSA NOVA.....	64
3.1.2 LE CONCERT AU CARNEGIE HALL.....	66
3.1.3 LES GRANDES COLLABORATIONS	67
3.2 LA BOSSA NOVA EN FRANCE	70
3.2.1 LA BOSSA NOVA EN FRANCE : JAZZ OU MUSIQUE BRÉSILIENNE ?	70
3.2.2 L'INFLUENCE DE LA BOSSA NOVA SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE.....	72
Conclusion.....	76
Bibliographie.....	78
Table des annexes.....	84
Glossaire.....	88

RÉSUMÉ

La bossa nova est un des courants majeurs de la musique brésilienne dans la deuxième moitié du XXe siècle. Elle est le reflet d'un Brésil nouveau, avide de reconnaissance et de liberté. La bossa nova voit le jour entre 1958 et le début des années 1960, une période de prospérité marquée par l'arrivée au pouvoir de Juscelino Kubitschek. Au-delà de la musique, l'ensemble des arts sont bouleversés : le cinéma incarné par le *cinema novo*, l'architecture avec la construction de la capitale Brasilia en 1956, la poésie avec les mouvements d'avant-garde comme le concrétisme. Ce mémoire a pour but de mettre en lumière les différents aspects de la musique bossa nova : ses origines, ses caractéristiques et son évolution de 1958 à la fin des années 1960.

Mots clés : bossa nova, samba, Brésil, poésie, batida, syncope.

SUMMARY

Bossa nova is the main Brazilian musical genre of the second half of the XXth century. It's the reflection of the new Brazil, eager for recognition and for freedom. Bossa nova was born between 1958 and the beginning of 1960s, a period of prosperity, characterized by the accession to power of Kubitschek. Beyond the music, all arts are changing: cinema with *cinema novo*, architecture with the construction of the capital Brasilia in 1956, poetry with avant-garde movement as the concretism. This work aims to study different aspects of bossa nova: its origins, characteristics and evolution from 1958 to the late 1960s.

Keywords: bossa nova, samba, Brazil, poetry, batida, syncope.