



Second Congrès Bisannuel du GIS - Réseau Amérique Latine

Territoires et Sociétés dans les Amériques

Rennes 15-17 novembre 2007



Todos al tablado...

La *murga* et l'espace identificatoire d'une société en rupture.

Dorothee Chouitem^{1,A}

¹ CECILLE (Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères E.A.4074)
Université Charles-de-Gaulle, Lille III
dchouitem@wanadoo.fr

^A Doctorante

Résumé : L'Uruguay des décennies infâmes a dû réinventer ses codes de communication et, a vu ainsi se transformer le carnaval en une « voix bruyante de la conscience collective » Davis (1979). Le *tablado* représente un espace où la critique est institutionnalisée et l'« expression publique de la contestation » Mollier (2006) s'en échappe. Les *murgas*, armées d'humour obligent à réfléchir et, dénoncent tout ce qui est « tarissement de la vie et abdication de la liberté » Favre (1995). Sous surveillance dès le début des années 70', leurs couplets traditionnellement grivois et/ou tintés de critique sociale et morale, vont connaître un tournant dans leur évolution et certains paroliers vont réinvestir le genre pour parler au spectateur des excès du pouvoir en place. Nous nous proposons d'étudier comment les *murgas* continueront à créer pour essayer de briser le silence qui s'immisce dans la société uruguayenne ; comment le *tablado* se transformera en un nouvel espace d'expression malgré le caviardage des censeurs et comment il contribuera, pour certains, à redéfinir une identité axée sur l'engagement.

Mots-Clés: Dictature uruguayenne / *Murga* / Censure / Espace de liberté / Engagement.



Nulle société n'accorde à la liberté d'expression une liberté totale. Le respect « d'un certain nombre de valeurs, considérées comme les fondements du groupe social, et soustraites, comme telles, à la contestation » C.C.I.F. (1970) est considéré comme indispensable au maintien de l'ordre établi. Parvenus au pouvoir à la faveur du coup d'État de 1973, les militaires uruguayens vont recourir à une suppression systématique des institutions démocratiques ainsi que des libertés publiques afin de conserver le pouvoir et ce jusqu'en 1985. Les droits fondamentaux qui protègent la sphère publique politique : liberté d'opinion et d'expression, liberté de réunion et d'association, liberté de la Presse, etc. seront purement et simplement suspendus. Et, pour pérenniser cette présence, il leur faudra contrôler toutes les activités sociales pouvant engendrer une politique de résistance et pour ce faire mettront en marche « un mécanisme qui [créera] un ensemble culturel à l'intérieur duquel les valeurs considérées comme indispensables à la survie de la société [seront] à l'abri de toute attaque et de toute mise en question » C.C.I.F. (1970) : la censure. Il ne s'agira plus seulement de contrôler « les *effets publics* de la liberté » Dury (1997) tels que les possibles atteintes aux bonnes mœurs mais de tenir en joue - allant de l'expurgation à la pure et simple interdiction de toute création qui pourrait transgresser la *doxa* du moment.

Les mesures attentatoires à la liberté d'expression auront pour cibles prioritaires toutes les formes artistiques destinées à un large public jugées à même de détenir un pouvoir d'influence sur les mœurs et les mentalités. Comme tel, le carnaval¹, manifestation de masse par excellence, attirera à lui toutes les méfiances et la *murga*, conduite vers une autre époque par le sinistre paysage de la dictature, connaîtra une des évolutions les plus significatives de son histoire. En effet, pendant cette époque de l'année, définie par Christian Florens Rang (1990) comme une période de suspension légale des lois, telle une pause, un entracte dans la quotidienneté, à l'instar de « Momo », déité tutélaire qui sonne le glas de l'ordre, le rire *murguero* de certaines troupes sonnera le temps de l'engagement.

Dans le cadre de cette contribution, nous nous proposons, après avoir esquissé les traits caractéristiques de ce témoin privilégié de l'évolution de la société uruguayenne, d'analyser le rôle joué par certaines *murgas* dans la création d'un point d'incidence entre espaces publics et espaces privés cloisonnés par le régime au pouvoir ainsi que dans les pratiques de « reterritorialisation » Deleuze et Guattari (1980) d'un territoire destiné à un public privé de sa liberté d'expression.

¹ Le carnaval uruguayen dépasse largement le cadre de référence chrétien qui est généralement le sien puisqu'il dure, en moyenne, une trentaine de jours voire plus.



Cartographie de la *murga* :

Fue en noches de carnavales que escuchamos al pasar
La pregunta de aquel niño:
¿Qué es una murga, mamá?
Murga...

Murga es una golondrina que en su romántico vuelo
Barriletes de ilusiones va recortando en el cielo.

Murga es el imán fraterno que al pueblo atraído hechiza,
Murga es la eterna sonrisa, en los labios de un pierrot,
Quijotesca bufonada, que se aplaude con cariño,
s la sonrisa de un niño, que hace ofrenda a su canción.

Murga son las mil esquinas, que atesoran su recuerdo
Con un coro que del cielo, por siempre quiere grabar,
La musa casi sin rima, del poeta que es bohemio,
Tejió en alas de su sueño, romances al carnaval.

Murga es pueblo, ingenio, risa, es Milonga Nacional.

Si ces paroles de la *despedida*² 1967 de la *murga* “La Milonga Nacional” composées par Carlos Modernell³ nous donnent une définition très poétique de ce qu’est une *murga*, il nous semble judicieux d’en dessiner les contours plus précisément. Le lexème *murga* désigne une des catégories constitutives de ce carnaval uruguayen non participatif. Il s’agit d’un ensemble polyphonique au timbre nasal, masculin pour l’époque qui nous concerne, conduit par un directeur et accompagné par une batterie⁴. Tous les membres, une vingtaine au maximum, musiciens et acteurs dansants, évoluent déguisés et maquillés. Le terme désigne également les pièces musico⁵- théâtrales présentées par les dites comparses sur les planches des *tablados*, scènes emblématiques de ce carnaval, cousin du « théâtre de rue ».

² Tous les spectacles de *murga* suivent ce schéma : *presentación* ou *saludo* / *popurrí* / *cuplé* / *retirada* o *despedida*.

³ Le parolier peut, ou non, faire partie de la troupe. Il n’est pas rare que certains paroliers composent des textes pour plusieurs troupes voire pour différentes catégories du carnaval (*parodistas*, *humoristas* etc.).

⁴ Composée de trois instruments : une grosse caisse, *el bombo* / des cymbales, *los platillos* / un tambour, *el redoblante*.

⁵ Bien qu’actuellement le nombre de compositions originales soit en constante croissance, la majorité des musiques utilisées par les *murgas* s’avèrent être des reprises.



La critique : immanence de la *murga*.

Nées au sein du carnaval, ces bandes de « *carapintadas* » ont pour fonction année après année de divertir le public ou comme le chantent les “ Diablos Verdes ” dans leur *saludo*⁶, partie introductive à vocation phatique :

(...)

Los Diablos hoy vuelven a estar

Cantan con sabor de barrio

Con amor deseando poder alegrar

(...)

Llegan los Diablos

Con su alegría

Y a todos los contagian

La magia de su risa

(...)

Nos sentimos realizados

Si te vemos sonreír

Sentimos hondo el afecto

Cuando el pueblo lo demuestra

Por el calor de tu aplauso

Traemos un sol a cuesta

Comienza una nueva fiesta

(...)

⁶ Carnaval 1980, texte de Walter ‘Upa’ García.



Chronique annuelle teintée de didactisme moral ou politique, le *teatro de los tablados*⁷, comme il est également communément désigné, représente de façon satirique les événements socio-politiques les plus marquants de l'année écoulée et facilement identifiables par les spectateurs ; c'est cette caractéristique qui lui confère donc le titre de « 'caja de resonancia' de expectativas y esperanzas reivindicativas » pour reprendre les paroles de Gustavo Diverso (1989), chroniqueur de carnaval et membre d'une *murga* dans les années 80. Traditionnellement les *murgueros* dénoncent dans la partie centrale de leurs représentations, au travers des *cuplés*, les injustices, ils critiquent les excès, proposent une actualité satirisée, des défauts exagérés et bien souvent des solutions proches de l'absurde. Leurs joutes touchent des domaines allant de la mode - les us et coutumes féminins étant une cible privilégiée – aux valeurs de justice sociale et économique habituellement revendiquées en passant par une critique des mœurs jugées déviantes – homosexualité et prostitutions en tête de liste – et tout ceci agrémenté de jeux de mots grivois, recours comique élevé au rang d'ornement par excellence.

Vers la transcendance des représentations.

La critique, vocation première de la *murga*, a toujours été présente durant cette fiction temporelle qu'est le carnaval uruguayen, période pendant laquelle une certaine permissivité l'emporte sur l'ordre quotidien. En effet, le discours des *carapintadas* s'est positionné, depuis ses débuts, comme porte-parole de l'opinion publique et donc, par définition, comme instance de contrôle des excès du gouvernement même si ces comparses sont, selon la formule sartrienne que nous appliquons à la *murga*, le produit de la société qu'elles décrivent et qu'elles la regardent avec les yeux que cette dernière leur a fait, Durand (2006). La *murga* critique donc en fonction d'un *habitus* et depuis un espace fourni par le pouvoir : le *tablado* apparaît, de ce fait, comme une fiction spatiale où la critique est permise pour ne pas dire institutionnalisée et qui jouira, en quelque sorte, d'un droit que l'on peut définir comme « d'exterritorialité » pour reprendre la terminologie Bakhtinienne, Bakhtine (2001). Ce privilège ne lui sera pas totalement retiré pendant les décennies infâmes malgré la puissance coercitive des Forces Armées.

⁷ Il semblerait que ce terme fut employé pour la première fois par l'anthropologue brésilien Paulo Carvalho Neto dans une étude présentée lors du XXXVI Congrès International d'Américanistes en Espagne en 1964. Voir: Carvalho Neto P. 1967 : **El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología**, Facultad de Filosofía y Letras, Sevilla.



En effet, avant même le début du *Proceso*⁸ l'espace public s'est retrouvé irrémédiablement cloisonné par le pouvoir en place craignant une pluralisation de la sphère publique ; ce phénomène n'a fait que s'accroître pendant la dictature afin de rendre la cristallisation d'espaces publics autonomes impossible. Les autorités ont pris toutes les mesures pouvant limiter toute forme de discours contraire aux règles établies et bien évidemment les répertoires des *murgas* ont vu leurs productions amputées, mutilées voire interdites. Le caviardage, les arrestations, les emprisonnements, la peur ont eu pour but d'induire et de nourrir une autre instance de censure : l'autocensure. Et il est évident que cette instance de refoulement - d'auto-refoulement conscient ou inconscient -, régira la production artistique de nombreuses troupes et sera bien plus efficace que toute autre mesure attentatoire à la liberté d'expression. Néanmoins, la création litotique des *murgas* ne sera pas entière amenée et condamnée à ce que Roland Barthes (1953) désigne comme le « degré zéro de l'écriture »⁹, pour certains paroliers et / ou directeurs de *murga* l'oppression dictatoriale sera le moteur d'une mobilisation de base, ils se sentiront investis d'une mission politique. Sans pour autant délaisser les valeurs esthétiques, ils travailleront la valeur pragmatique de leurs créations et se présenteront comme une sorte d'« expression de la conscience civique »¹⁰. Ainsi dès le début des années 80, le *tablado* deviendra un territoire où une *praxis*¹¹ collective pourra se manifester afin qu'un certain engagement politique puisse y trouver refuge.

Afin d'illustrer nos propos, nous nous proposons d'étudier plusieurs exemples tirés du répertoire de la *murga* "Falta y Resto" qui, selon les termes de Tabaré Vázquez¹², est la « *Hija de una coyuntura especialmente difícil de nuestro país y a la cual el carnaval como expresión cultural no fue indiferente, 'la falta' ayudó a parir el tiempo de los cambios para un Uruguay mejor* »¹³.

⁸ «La dictature militaire ne s'est jamais présentée comme telle mais comme un régime transitoire vers une 'nouvelle démocratie'. Parmi les dénominations euphémistiques qu'elle s'est donnée figure celle de 'processus' ou 'processus de restauration politique et économique' ou encore 'processus civico-militaire'." Ainsa F., "Une littérature éclatée depuis l'angle de la marginalité" in **La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)**, Paris, p. 23.

⁹ Cette écriture neutre sera considérée comme le reflet polarisé du rapport entretenu par le *murguero* - si ce n'est de droite tout du moins sans étiquette - avec la société par ceux qui se définiront comme engagés ou *zurdos* comme ils se dénommaient eux-mêmes.

¹⁰ Nous reprenons là les termes employés, dans une définition de l'intellectuel engagé, par Wieviorka (1998), p. 12.

¹¹ « La *praxis* désigne chez Sartre l'action d'un sujet (individu ou groupe) remaniant son environnement matériel en fonction d'une fin. Toute *praxis* suppose donc le dépassement des conditions matérielles données vers une finalité posée par un projet ». Cabestan Ph. et Tomes A., 2001 : **Le vocabulaire de Sartre**, Ellipses, Paris, p. 46.

¹² Premier Président de gauche (représentant du Front Élargi) élu le 31 octobre 2004.

Voir : <http://www.presidencia.gub.uy/web/pages/vazquez01.htm>. Accès le 8 octobre 2007.

¹³ Propos contenus dans un courrier du Président de la République uruguayenne daté de septembre 2005 et reproduit par un des co-fondateurs de la *murga* in Brocos (2007), p. 5.



Bibliographie :

Ainsa F., “Une littérature éclatée depuis l’angle de la marginalité” in **La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)**, Paris, pp. 23-42.

Bakhtine M., 2001, **L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance (1970)**, Gallimard, Paris.

Barthes R., (1972) : **Le degré zéro de l’écriture (1953)**, Seuil, Paris.

Cabestan Ph. - Tomes A., 2001 : **Le vocabulaire de Sartre**, Ellipses, Paris.

Caetano G. – Rilla J., 2005: **Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI**, Fin de Siglo, Montevideo.

Centre Catholique des Intellectuels Français, 1970 : **Censure et liberté d’expression**, Desclée de Brouwer, Paris.

Davis N., 1979 : **Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle**, Aubier-Montaigne, Paris.

Deleuze G. – Guattari F., 1980 : **Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux**, Minuit, Paris.

Diverso G., 1989 : **Murgas. La representación del carnaval**, Gustavo Diverso ed., Montevideo.

Durand P., 2006 : **La censure invisible**, Actes Sud, Paris.

Dury M., 1997 : « Du droit à la métaphore : sur l’intérêt de la définition juridique de la censure », in **La censure en France**, Bruxelles : pp. 13-24.

Favre R., 1995 : **Le rire dans tous ses éclats**, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

Habermas J., 1997 : **L’espace public (1962)**, Payot, Paris.

Mollier J.-Y., 2006 : « La censure et l’histoire » in **De la censure à l’autocensure**, Paris, pp. 125-128.

Wieviorka M., (1998) : **Raison et conviction : l’engagement**, Textuel, Paris.