



Musique en ville

Géraldo Nunès, Ivanka Stoianova, Eliseo Veron

► To cite this version:

Géraldo Nunès, Ivanka Stoianova, Eliseo Veron. Musique en ville. *Musique en jeu*, 1976, 24, pp.34-44. halshs-01484109

HAL Id: halshs-01484109

<https://shs.hal.science/halshs-01484109>

Submitted on 14 Mar 2017

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.

GERALDO NUNES

IVANKA STOIANOVA, ELISEO VERON,

musique-en-ville

Pour l'étranger européen, Rio de Janeiro est actuellement la ville-en-musique : la ville du carnaval, des écoles de samba, de la musique urbaine contemporaine. Fascinés par la pratique musicale effervescente, mais fidèles aux habitudes de « savants », nous sommes aussi tentés maintenant de prendre pour objet la musique actuelle de la ville de Rio. Soulignons tout de suite : *la musique-en-ville de Rio n'est pas susceptible d'être « objet » qui se prête volontiers à la science conventionnelle*. L'étude, même exhaustive, de « l'objet », est en fait une façon de le tenir à distance en photographiant un seul moment de son fonctionnement complexe. *La pratique* de la musique-en-ville supprime les distances (distance sujet/objet œuvre/auditeur, auteur/public, poète/musicien, théoricien/compositeur, etc.) et renverse la situation habituelle : la musique, utilisée souvent comme objet de savoir, fait des savants-(ethno-) musicologues son objet-sujet à transformer.

MUSIQUE DANS LA RUE

Venu pour la première fois à Rio, vous êtes ébloui par la beauté lumineuse de la baie de Guanabara et abasourdi par le monde sonore de la ville en musique : la vague des bruits-sons — moteurs, klaxons, musique — se « verticalise » suivant votre montée au Corcovado d'où vous admirez la beauté-musique de la mer et de la ville. Replongé dans l'univers sonore-bruiteux en longeant l'avenue Atlântica, vous êtes saisi dans la trame de la musique qui se tisse spontanément autour de vous : la voix fortement amplifiée d'un chanteur accompagné par un joueur de cavaquinho et le flot des rythmes multiples simultanés d'un groupe de percussionnistes instaurent le lieu en formation d'un quotidien arraché au quotidien parce que fête, l'espace-temps d'un social arraché au social parce que non — institution. Si ce n'est pas un jour de carnaval, vous n'êtes que le passant participant à la fête nomade qui vous submerge : vous êtes traversé par la force contagieuse des corps en musique — les corps des musiciens qui transmettent en gestes tous les rythmes de la batucada, les corps des passants pris dans le tissu vibrant de la danse. Le jour du carnaval vous êtes entraîné par le flux des corps en danse, par le déferlement de la fête qui inonde la ville en la remplissant de la musique multiple en sons-bruits-danse. Étranger au Brésil, vous ne pouvez pas rester étranger au vécu de la musique dans la rue :

- non pas œuvres-objets connues par vous dans la salle de concert et exhibées en plein air, mais musique infinie des bruits-sons de la ville, de la mer, des pas du défilé, des voix, des instruments, des corps qui dansent;
- non pas musique des majorités, ni des minorités (ethniques), mais musique de tous parce que musique des corps avant la position des sujets;
- non pas musique administrée à contempler et à consommer dans le futur, mais musique à vivre ici et maintenant dans les rues de la ville;
- non pas musique compartimentée en œuvres par des subjectivités uniques, mais musique ouverte à tous les déchaînements des subjectivités en dilution;
- non pas musique-concert instaurant les distances de la ville, mais musique-fête abolissant les limites et les différences des territoires.

A TRAVERS L'HISTOIRE DE LA GÉOGRAPHIE

Extrêmement sensible aux transformations sociales répondant aux exigences du développement de la ville capitaliste, la musique de la rue — celle des écoles de samba et du carnaval — mène la vie nomade des gens de la favela. L'urbanisation sauvage de la ville de Rio, qui s'effectue à partir du début de notre siècle, contribue fortement au nomadisme forcé de la pratique musicale populaire. Ainsi, les deux univers musicaux différents qui coexistent au centre de la ville avant l'entreprise de l'urbanisation capitaliste — d'une part les bals de salon, les carnivals fermés pour la classe moyenne où l'on danse des mazurkas et des fox-trots et, d'autre part, les jeux tumultueux, les fêtes-bagarras populaires de la rue où on inonde les passants de torrents d'eau et de confettis de plâtre¹, prennent des chemins différents pour s'isoler dans les territoires respectifs que leur assignent les lois de distribution géographique issues naturellement des différences sociales dans la ville capitaliste. En deux ans (1904-1906) les cariocas assistent à la démolition de 641 bâtiments et de 21 rues pour faire place à la grande avenue centrale (avenida Rio Branco actuellement) de 33 mètres de largeur. « Rio se civilise » — c'est le slogan de l'époque, qui signifie le nettoyage de la ville des habitations des pauvres. La construction de l'avenue centrale emporte les pauvres vers le nord pour constituer la ceinture nord des favelas et mène les riches vers le sud pour entreprendre l'urbanisation moderne de la côte splendide de Guanabara.

Bannie du centre de Rio, la *samba* populaire, musique à tous parce que sans auteur², déménage vers le nord et s'invente spontanément dans les fêtes populaires de la favela. Vers la fin des années vingt, les pauvres, pas encore expulsés du centre par l'urbanisation de Rio, proclament en musique : *Deixa falar* - « Laissez-nous parler ! », « Laisse parler » étant le nom de la première école de samba d'où naîtra le carnaval actuel chanté-dansé dans la rue.

La classe moyenne, confinée dans la corniche de la zone sud, perd tout contact avec la tradition créatrice populaire et sort de son silence musical uniquement,

1. Ce sont les *entrudos* d'origine portugaise qui préfigurent le carnaval organisé de rue tel qu'il est actuellement. Le terme *entrudo* transforme le terme liturgique de Introïto.

2. La première samba enregistrée — *Pelo Telefone* — date de 1917. Le musicien compositeur Donga, considéré d'habitude comme auteur de cette samba, a eu en fait l'idée d'enregistrer la musique qui a été composée probablement par plusieurs musiciens.

lors des carnivals dans la rue, pour opposer aux sambas populaires ses *marchinhas* — chansons carnavalesques destinées exclusivement aux bals de salon³.

La distance géographique et, avec elle, l'isolation des deux univers musicaux différents, sont passagères : la destruction de Rio continue et l'urbanisation moderne poursuit sa course. La ville en expansion industrielle attire et absorbe le flux permanent des chômeurs venant du Nord-Est du Brésil pour devenir ouvriers du bâtiment et des usines, ou femmes de ménage à Rio. La favela, relativement balayée déjà vers le nord de la ville, éclate de nouveau violemment sur les collines (« *morros*⁴ ») en constituant l'archipel pauvre disséminé dans la ville des riches. La musique populaire — la samba devenue déjà parole des opprimés (« *Deixa falar* »), affirme son territoire sur les *morros* : de nombreuses écoles de samba remplacent pour les pauvres l'école où l'on apprend à lire et à écrire. La dénomination « école de samba » semble être inventée par le peuple de la favela : il fallait « faire bonne impression », « si c'est une école, on y enseigne quelque chose — ça doit donc être bon⁵ ». Installée sur les collines des favelas, la musique populaire urbaine nomadise sur place : elle met en sons, toujours à nouveau, la *traversée des territoires* dans la superposition simultanée des traditions des Africains, des Portugais, des Brésiliens du Nord-Est, devenus tous des cariocas. Les trois jours du carnaval, tous les ans au mois de février, la musique-parole des sambas populaires descend des *morros* de la favela pour submerger le centre de la ville. Chassés autrefois des lieux du centre au nom de la « civilisation » à l'occasion de l'ouverture de l'avenue centrale, les gens de la favela fêtent chaque année la prise du centre, du même lieu géographique, des mêmes avenues (Rio Branco, Presidente Vargas) dans le déferlement du carnaval.

L'expansion progressive des *sambas de morro* efface systématiquement les frontières géographiques de l'archipel des favelas et supprime en partie l'isolation socio-culturelle de ses habitants. La propagation des activités des écoles de samba dans la ville et la contamination de la petite bourgeoisie, volontairement sortie de son aphasie musicale, déterminent au cours des années trente la nouvelle géographie des zones musicales, la nouvelle distribution des territoires en fonction de l'insertion sociale des producteurs. Deux *sambas*, deux pratiques différentes, deux zones géographiques, deux lieux des réunions et des fêtes caractérisent la nouvelle carte géographique de la musique de Rio : la *samba de la classe moyenne*, composée par des musiciens devenus illustres comme Noel Rosa⁶, tout en s'inspirant directement de la pratique musicale de la favela, invente son propre style rhétorique des chansons et des pièces à écouter dans les lieux de rencontre — les cafés ou les salles de cinéma muet au bord sud du centre-ville. La *samba « de morro »*, la pratique chantée-dansée des fêtes populaires des écoles de samba, installée dans le quartier nord de Rio, se dissémine progressivement dans les petites écoles de samba des favelas proches des quartiers riches de Copacabana et d'Ipanema pour envahir le jour du carnaval la ville des riches. Essentiellement

3. L'auteur le plus connu des *marchinhas* de cette époque est Lamartine Babo.

4. *Morro* — terre, colline. Mot devenu synonyme de *favela*. Les favelas ce sont les bidonvilles poussiéreuses de Rio situées pour la plupart sur les collines.

5. Cf. Jorio. A. et Araújo. H., *Escolas de samba em desfile*, Rio de Janeiro, 1969.

6. Musicien d'origine très modeste (né dans la favela du quartier Vila Isabel, dans le nord de Rio), Noel Rosa est le premier grand « *sambista* » de la classe moyenne des années trente. Il a su utiliser la pratique populaire pour la création d'un style musical nouveau.

nomade, mais aussi vouée au nomadisme par l'urbanisation capitaliste de Rio⁷, la pratique musicale populaire traverse facilement les barrières sociales et les distances géographiques dans un élan — traversée utopique où s'inventent les rapports d'un non-réal à réaliser.

La traversée des territoires délimités qui fait fusionner des phénomènes culturels historiquement et géographiquement distants et/ou essentiellement différents, caractérise la *nouvelle pratique artistique de la classe moyenne* née au cours des années soixante après le long silence des années précédentes. En fait, l'autoritarisme des années cinquante empêche le dialogue ouvert entre les intellectuels et les couches populaires; l'accélération dans la modernisation des processus productifs donne son empreinte sur le fonctionnement culturel, en attribuant progressivement un caractère industriel immédiat à la production culturelle. Les artistes, les écrivains, les étudiants, les intellectuels, coupés du peuple et des sources du travail créatif, tombent alors dans la perplexité, dans l'indécision, dans le vide, avatars bien connus de la classe moyenne lorsqu'elle se trouve réduite à l'impuissance⁸. La sortie du silence est marquée par l'expansion au cours des années soixante de la *bossa nova*, l'expérience remarquable de Joao Gilberto, qui invente le nouveau style de la musique urbaine en assimilant la tradition brésilienne (celle des *sambas de morro* et des *sambas* des compositeurs) aux procédés du *cool jazz* américain. Critiqué violemment par les partisans du nationalisme musical à l'époque, Joao Gilberto devient en fait l'initiateur d'un mouvement rénovateur de la musique qui, prolongé plus tard par les recherches « tropicalistes » de Gilberto Gil et Caetano Veloso qui débute vers la fin des années soixante, aboutira à la profusion extraordinaire de la musique urbaine actuellement. La nouvelle musique proposée par J. Gilberto — musique populaire de la classe moyenne, des milieux universitaires — est forcée de lutter pour son insertion dans la vie culturelle, pour son territoire et son public, différents de ceux de la samba traditionnelle « *de morro* ». La *bossa nova* devient aussi méta-musique, discours théorique sur la musique nouvelle et ses procédés inhabituels : *Samba de uma nota so* (Samba d'une seule note) et *Desafinado* (Désaccordé) de J. Gilberto sont les manifestes en musique du mouvement nouveau de la *bossa nova*.

La pratique artistique actuelle des musiciens-poètes populaires — Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Ben, Milton Nascimento — se définit comme une expérience-expérimentation qui efface intentionnellement les limites des styles établis et assume la traversée des territoires artistiques. En trouvant une justification idéologique dans le courant culturel anthropophage des années vingt au Brésil, la pratique musicale urbaine retrouve en fait le *principe moteur de la pratique musicale de la tradition populaire* : l'ouverture permanente à toutes les influences étrangères, à toutes les inscriptions multiples déterminées par le fonctionnement social, à toutes les interventions directes de la contemporanéité artistique (jazz, pop, poésie concrète, musique d'avant-garde). La musique est

7. Rappelons les nombreux incendies toujours « inexplicables » qui anéantissent systématiquement toutes les favelas devenues gênantes pour l'urbanisation moderne et qui obligent les habitants, exploités eux-mêmes dans la construction de bâtiments, de chercher d'autres lieux d'habitation dans le Nord pauvre.

8. Cf. Chico Buarque de Holanda et Paulo Pontes — *Gota d'agua*, Rio de Janeiro, 1975, ed. Civilização Brasileira.

toujours aussi méta-musique, théorie active parce que inscrite dans la pratique qu'elle régit. Ainsi, Carlos Lyra explicite en musique l'importance du jazz pour la nouvelle musique urbaine (*Influencia do jazz*); Caetano Veloso proclame en chantant le principe anthropophage d'ouverture illimitée à toute intervention créatrice contre les dogmes du traditionalisme nationaliste ou les principes de la « musique internationale » : *Qualquer coisa* (N'importe quoi). Le mouvement rénovateur n'est pas sans effet : des compositeurs d'école de samba mettent en musique la discussion, devenue actuelle, sur les rapports avec la tradition populaire et le renouvellement de la musique (Paulinho da Viola : *Argumento* (Argument)).

A travers l'ouverture aux influences actuelles, la musique sophistiquée de la pratique urbaine acquiert une force et un rôle social comparables à ceux de la pratique populaire des sambistes et du carnaval. En effectuant la traversée des territoires culturels tout en assimilant la tradition brésilienne, elle-même multiple, la musique urbaine actuelle se définit comme *opérateur culturel actif qui traduit et régit la dynamique d'une société en transformation*. La musique-poésie dans l'expérience des poètes-musiciens de Rio devient *refazenda*⁹ — champ expérimental de *ré-écriture* non limitée par les structures préétablies des traditions; *multiplicité* de réseaux qui traversent le corps social, *tissu pluriel de la culture* brésilienne, travail créateur de *transformation permanente* de la matière signifiante et *action directe* sur l'ensemble du tissu signifiant de la société. La collaboration sans rivalité des auteurs, musiciens et poètes, effectue l'expropriation permanente de toute « propriété privée » en musique dans le mouvement assimilateur pluridirectionnel à l'intérieur duquel tout est à refaire¹⁰.

Ce mouvement rénovateur rappelant les proclamations du manifeste anthropophage¹¹ qui avait déclaré la guerre aux « scléroses urbaines », aux « conservatoires et à l'ennui spéculatif », à « la mémoire, source d'habitude » et qui visait « la transfiguration du tabou en totem », fait éclater actuellement toute frontière géographique et toute barrière sociale en effectuant systématiquement la *levée des interdits*. La musique, le texte, la façon de chanter, les habits, le comportement des musiciens, l'ambiance des shows s'inventent sans qu'on cherche la conformité aux lois établies, sans qu'on obéisse aux interdictions paralysantes. *Proibido proibir* - (« Je dis non au non, il est interdit d'interdire ») — proclame, de nouveau en musique, Caetano Veloso lors du festival de 1968. Ses cheveux longs, ses habits multicolores de hippie, ses mouvements « provocants », ses gestes « lascifs », sa parole-musique nouvelle sont inacceptables pour le public nombreux de petit-bourgeois et/ou universitaires. Les huées, les sifflets, les cris *Bicha!* (« Pédé! ») d'un public violent et grossier parce qu'agressé par le « libertin » affranchi de discipline et de respect, interdisent « Il est interdit d'interdire » de Caetano. Rien de nouveau : les interdictions de la musique populaire brésilienne au cours de son histoire ont été toujours justifiées par le pouvoir comme lutte noble et nécessaire contre « l'obscénité » des « musiques lascives ». Les mouvements d'un corps-en-musique et la parole d'une musique-proclamation

« blessent la pudeur » d'une société qui préserve farouchement son monde et ses mœurs en interdisant la musique. Dans l'impossibilité de chanter, Caetano transforme la musique en parole : la chanson devient discours accusateur; le show du festival — lutte acharnée pour la musique-parole. 1968 : nouvelle proclamation du manifeste populaire *Deixa falar!* - « Laisse parler! »

POLITIQUE MUSICALE

On peut dire qu'au Brésil il n'y a pas de musique populaire *politisée*. Ou plutôt, que les essais de « chansons de contestation » du premier Geraldo Vandré, par exemple, ou de Sergio Ricardo, n'ont pas eu des conséquences importantes dans le panorama musical contemporain du pays. La raison est bien simple : la musique populaire brésilienne est de la *politique-en-musique*, les musiciens brésiliens ont depuis toujours pratiqué une politique de la musique, et, par conséquent, ils n'ont pas besoin de politiser leur musique. On pourrait dire cela autrement : la musique populaire brésilienne, dès ses origines, entretient des *rapports organiques avec la société*, elle est au centre même du fonctionnement culturel, elle fait partie du tissu de la culture dans son ensemble.

Chose frappante dans beaucoup de villes de l'Amérique latine : la structure des classes sociales est non seulement inscrite dans la structure de la ville et dans la distribution de ses habitants (ce qui est vrai pratiquement pour toutes les villes du monde occidental), mais cette structure est *immédiatement visible*. La lutte des classes, de la ville riche et du bidonville, est à la portée du regard. C'est le cas des villes construites en montagne, entourées et/ou percées par la montagne. Dans les villes des plaines, on sait qu'il y a des bidonvilles, mais il faut aller les voir. A Rio, comme dans beaucoup de villes latino-américaines, il suffit de lever les yeux : « ils » sont « là-haut ». « Ils » encerclent littéralement la ville bourgeoise : une sorte d'état de siège permanent dans la tension de l'attente. Le visiteur ne peut pas s'empêcher d'avoir une pensée immédiate : le jour où ils se décideront à descendre, ce sera... le Carnaval...

A Rio cette lutte des classes est non seulement visible, elle est aussi audible. On l'entend dans la musique qui porte en elle, elle aussi, la topographie de la ville. Aucun petit-bourgeois ne se trompe : maintenant, bien sûr, la musique populaire est, purement et simplement, *brésilienne*. Mais personne n'oublie qu'elle est venue de « là-haut ». Et si aujourd'hui le petit-bourgeois a incorporé *aussi* la musique à son sentiment nationaliste, il sait très bien que cette musique-parole qui envahit toute la ville n'est pas née dans toute la ville, elle est née dans la favela, elle est descendue un jour du morro, elle descend encore chaque année (pas toute seule, car elle emporte nécessairement les corps-en-danse) pour marquer le lieu de son engendrement, pour nourrir la mémoire sociale, pour re-faire à chaque carnaval le dessin topographique qui signale le parcours reliant sans équivoque la musique à sa source.

Les liens *organiques* de la musique populaire avec la société et à la culture renvoient, tout au long de l'histoire du Brésil, à deux fonctions, ils résultent de la mise en œuvre de deux opérations : *idéologique* l'une, *utopique* l'autre.

9. *Fazenda* : ferme, propriété; tissu, matière. *Fazer* : faire; *Refazer* : refaire. *Refazenda* — mot inventé qui sert de titre à une chanson de Gilberto Gil et à son dernier disque.

10. *Refazendo tudo* — « refaisant tout » — comme le proclame Gilberto Gil dans *Refazenda*.

11. Cf. *Manifesto Antropofago*, d'Oswald de Andrade, 1928. Reproduit dans Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Éd. Vozes, Petropolis, 1972, p. 226-232. Traduction française in *Nouvelle Revue de psychanalyse* n° 6, 1972, — p. 277-281.

Ideologique : préservation-transformation de la culture des opprimés face au pouvoir et à ses conséquences : domination des corps dans le travail, écrasement psychologique et destruction de l'identité sociale. La musique a été, depuis le début de la colonisation portugaise, une sorte de barrière contre la pénétration destructrice qu'accompagne toujours l'action des dominants sur les dominés, elle a été le lieu d'un travail collectif qui a permis aux dominés (d'abord des esclaves, plus tard des prolétaires) de conserver leurs croyances et leurs dieux, de resserrer leurs liens communautaires et de suivre, sans éclatement de leur conscience sociale, les transformations profondes de la société brésilienne et surtout la formation des grands conglomerats urbains et l'amorce de la concentration industrielle. La production musicale qui, dans les centres urbains (Rio, São Paulo, Recife, Pernambuco) tourne autour du carnaval et qui a été au début véritablement collective (c'est-à-dire anonyme) en sachant plus tard s'adapter à l'émergence du marché culturel de la radio, du disque, de la télévision, apparaît ainsi comme une *pratique* sociale où s'élabore le travail signifiant d'articulation des éléments culturels qui sont en jeu dans les rapports des dominés aux dominants, matière signifiante où les opprimés produisent les conditions d'intelligibilité de l'univers social en procès de changement. Véritable travail de l'idéologique qui, au Brésil, a su se situer là où la domination prend ses racines : dans l'appropriation capitaliste des pouvoirs du corps¹².

Travail de l'*utopique* aussi, car si le noyau de la domination consiste à aplatir le réseau pré-institutionnel des corps-agissants¹³ pour y produire le corps-instrument de travail, le corps-machine agricole ou industrielle, la musique-danse-fête arrache périodiquement les corps de leur articulation fonctionnalisée à l'espace de l'exploitation, pour les ré-installer dans un espace où le tissu des corps recompose les liens d'une liberté possible, où les gestes retrouvent les mille chemins d'un utopique qui est inscrit dans les corps, mais que la domination sociale écrase jour après jour. Voici donc ce qu'il faut lire dans l'insertion répétée du carnaval dans la ville, ce qu'il faut lire dans cette présence toujours renouvelée, de la fête : à l'insistance quotidienne du pouvoir qui fait des corps-en-travail l'élément essentiel de l'exploitation économique, elle oppose la non-instrumentalité d'un corps devenu point de passage à l'intérieur du réseau inter-corporel parcouru par des pulsions multiples non réglées ; à la linéarisation d'un comportement articulé à la rationalité de la production-exploitation, elle oppose la *multidimensionnalité simultanée* des corps en procès, multidimensionnalité d'une gestualité qui n'est pas celle du « corps propre » mais qui, au contraire, libère les traces de la corporéité trans-subjective des corps-agissants.

La structure métrorhythmique de la musique populaire brésilienne n'est que la mise-en-sons de cette multidimensionnalité trans-subjective et inter-corporelle qui renvoie à l'utopique-possible d'une société sans dominants et dominés, elle est la construction, sur le plan d'une pratique musicale enracinée profondément dans la société elle-même, d'une structure percutante (car fortement habitée par les pulsions), et en même temps pénétrable par tous les mouvements, permettant tous les glissements, tous les transferts, toutes les transformations. Elle est musique-danse-fête à la fois et d'une manière indissoluble : cela ne pourrait pas être autrement,

car elle est engendrée, nourrie et traversée par la matière signifiante où se place l'enjeu même de toute domination sociale, la matière signifiante des corps agissants que le système productif transforme en corps-machines insérés dans la rationalité de la production-exploitation. Essence du pouvoir sur le corps : les conditions de l'assujettissement des corps sont celles mêmes qui permettent au sujet de reconnaître son « propre » corps. La démarche de la domination sur les corps consiste à faire éclater le réseau des corps-agissants en des millions de « corps propres ». Chaque année, le carnaval, musique-danse-fête, rebrousse chemin, accomplit le parcours inverse, éveille les traces intercorporelles qui sont là, dans tous les corps, avant toute domination sociale.

Si tous les éléments essentiels qui montrent le fonctionnement de cette multiplicité inter-corporelle opposée à la prise-écrasement social des corps étaient déjà présents dans la musique de carnaval au début du xx^e siècle pour ce qui concerne la structure métrorhythmique, d'autres éléments se sont développés plus tard. Pour la voix, par exemple, et malgré des antécédents sans doute importants du point de vue historique (Lupicino Rodrigues, Noel Rosa), le véritable tournant qui libère la voix brésilienne de la rhétorique européenne de la « chanson » se situe vers la fin des années cinquante, avec l'émergence de la *bossa nova*. Le résultat c'est l'avènement de la voix en tant que *matière à travailler*, ce qui permeut son incorporation au tissu multiple métrorhythmique. La voix perd ainsi son rôle de « héros » de la chanson, et le tissu métrorhythmique perd automatiquement sa nature d'« accompagnement » de la voix. Or, comme tout processus de transformation concernant la musique populaire brésilienne, celui-ci est aussi marqué par la structure des classes : la rupture avec l'idéologie traditionnelle présidant à l'utilisation de la voix, signale l'entrée de la classe moyenne sur la scène musicale. Ce n'est peut-être pas surprenant : la structure métrorhythmique de la musique populaire, telle qu'elle se développe et s'organise tout au long du xx^e siècle, est véritablement le produit de la culture des classes les plus opprimées. Par contre, la voix et sa rhétorique sont depuis très longtemps le domaine privilégié de la culture musicale bourgeoise. Ce sont alors les bourgeois-intellectuels des quartiers élégants de Rio qui produisent, à l'intérieur de ce domaine qui était le *leur*, une rupture qui va dans le même sens déjà proposé par la structure métrorhythmique. Malgré les apparences et malgré ce qu'un certain nombre de critiques musicaux ont pu dire, à partir de la *bossa nova* la classe moyenne commence à parcourir le chemin qui lui permettra de retrouver la production musicale authentiquement populaire. Cette étape accomplie et les barrières de classe abolies dans la musique, le travail actuel des musiciens brésiliens devient possible, à plusieurs niveaux : élaboration de la langue comme *matière phonique* (Maria Bethania, Caetano Veloso), libération du texte des contraintes propres au « récit » de la chanson européenne (Caetano Veloso, Gilberto Gil), émergence, enfin, d'une nouvelle conscience de la véritable nature de la musique qui est en train de se faire (Chico Buarque de Holanda).

Bien qu'en suivant une démarche qui est, du point de vue du travail du texte, plus « traditionnelle » que celle des anciens animateurs du groupe *Tropicalismo* (Caetano Veloso et Gilberto Gil, surtout) c'est en effet Chico Buarque celui qui a le mieux explicité la dimension intrinsèquement politique de la musique populaire brésilienne (et c'est sur ses chansons, par conséquent, que tombent le plus souvent les interdictions de la censure). Ce qui ne veut pas dire qu'il fait des

12. D. Deleule et F. Guéry, *Le Corps productif*, Paris, Mame, 1972.

13. Cf. E. Veron, « Corpo signifiante », dans *Sessualità et potere*, Venezia, Marsilio Editore, 1976.

chansons « politiques ». Mais dans la mesure où ses chansons sont pour la plupart des chansons sur la chanson et sur la musique, il témoigne d'une conscience particulièrement lucide du sens nécessairement politique de tout le vocabulaire portant sur la fête-danse collective. Ainsi, *carnaval*, *sambar*, *cordão*, deviennent des mots possédant une surcharge de signification qui relève directement de l'insertion de la musique dans la société, ils prennent en charge le sens de l'utopie¹⁴. Ces métaphores ce n'est certainement pas lui, le poète, qui les a créées. Il a su les reprendre d'un travail musical qui est véritablement collectif. Sa démarche exprime ainsi, d'une manière particulièrement claire, la rencontre de la bourgeoisie intellectuelle avec la tradition musicale populaire. En même temps, Chico Buarque semble parfaitement conscient de la nature de son travail. C'est pourquoi il peut chanter :

Eu semeio vento
na minha cidade
vou pra rua e bebo
a tempestade

je sème le vent
dans ma ville
je sors dans la rue
et je bois la tempête

L'EN-JEU DU CARNAVAL

Traversée spontanée des barrières sociales et des distances géographiques, mouvement libérateur des interdits, la musique urbaine actuelle se vit comme *pratique utopique*¹⁵ où s'abolissent les rapports de domination et les systèmes répressifs. L'enjeu sérieux et intentionnellement dissimulé, parce que nullement inoffensif, du carnaval, des sambas des écoles et de la nouvelle musique urbaine c'est la destitution du pouvoir, l'annulation de toute vassalité et soumission, de toute domination et oppression.

Ainsi, les trois jours du carnaval toutes les fonctions habituelles dans les formations hiérarchiques de la société sont suspendues, les frontières géographiques et sociales se suppriment dans l'euphorie de la fête. Les sambistes de la favela inondent avec la musique des corps-en-danse le centre-ville. « Le jour du carnaval ils sont orgueilleux, rayonnants. Ils se sentent récompensés. A ce moment personne n'est plus important qu'eux. Déguisés en lord, princesse, roi..., ils sont admirés, respectés. Ils sont le point de mire de l'attention générale. Ils ne sont plus des objets, ils re-deviennent des hommes pour de vrai¹⁶. » Le carnaval jouissant de la musique-parole effectue la prise du centre, la prise de la ville des riches qui suivent émerveillés le défilé-spectacle. « Le sambiste jouit de ce moment jusqu'à n'en pouvoir plus. Pour cela il a attendu 365 jours¹⁷. »

Actuellement, les soirées des écoles de samba mettent en scène-musique le même jeu sérieux qui n'accepte qu'une seule loi : l'effacement des différences

topologiques et/ou sociales et la prise du centre de la fête en danse. Au début de la soirée le lieu clôturé de l'école reproduit fidèlement le principe de distribution géographique des classes sociales dans la ville : les spectateurs, les petits-bourgeois de Rio qui réservent d'avance leurs tables, occupent le lieu privilégié en entourant le lieu de la fête des musiciens et des danseurs ; pour être encerclés, juste comme la ville des riches, par les flâneurs, les rôdeurs, les danseurs de la périphérie — les autochtones de l'école descendus de la favela pour aller dans leur école. Le lieu des privilégiés devient inévitablement perméable, les flâneurs de la périphérie envahissent progressivement le centre, la favela dissout la ville dans le déferlement de la fête. — Nouvelle prise du centre, nouvel effacement des différences sociales dans un lieu de l'utopie arraché au quotidien.

Le précurseur moteur permanent qui génère l'euphorie du carnaval et la folie gaie-furieuse des gens de la périphérie n'est pas le renversement des rôles, ni la prise du pouvoir pour dominer, ni la distribution inverse des territoires. La parole de la musique-danse affirme l'abolition de tout pouvoir oppressif, l'effacement de toute autorité tyrannique. Le « roi du carnaval » de 1936 l'a déjà explicitement déclaré : « Moi, cidadão momo¹⁸ du carnaval de 1936, élu par les citoyens de la ville de São Sebastião de Rio de Janeiro, conformément aux pouvoirs qui m'ont été conférés pour gouverner pendant les trois jours des folies carnavalesques, en prenant en considération que notre régime républicain est incompatible avec le royaume (même avec le royaume carnavalesque) et que la samba est née dans le morro où un roi ne met jamais les pieds ; en tenant compte aussi du fait que dans le carnaval il n'y a pas de vassalité et que la monarchie, à cause des extravagances du roi quelle que soit sa popularité, ne peut pas s'incarner dans la samba qui est l'âme du carnaval, je décide de destituer le roi qui aura désormais la ville pour foyer. Reste sans suite tout décret pris par le monarque, réduit ainsi à la citoyenneté ordinaire¹⁹. » La « citoyenneté ordinaire » pour tous passe nécessairement par l'anéantissement des pouvoirs et des hiérarchies. La fête-carnaval se vit ainsi pas seulement comme fête des corps en danse où se diluent les subjectivités des individus, mais aussi comme mouvement négateur de la réalité actuelle, comme praxis politique qui atteste l'absurdité du monde régi par l'autoritarisme et la violence.

En fait, le carnaval au Brésil a toujours su manier habilement son ironie, sa parodie, sa moquerie gaie-méchante vis-à-vis du pouvoir. Un roi, une reine, un secrétaire d'État rendus ridicules dans la fête du carnaval font le pouvoir dérisoire et grotesque²⁰. Carnavaliser la hiérarchie, ridiculiser le pouvoir, caricaturer la subordination en présence des dominants, devenus spectateurs émerveillés par les sons de la musique-parole et par les gestes des corps-en-danse, c'est la ruse constante des opprimés dans leur dialogue difficile avec le pouvoir. La ridiculisation du pouvoir le fait disparaître, la caricature des dominants par les dominés supprime le poids de la domination : le carnaval, l'école de samba créent l'espace utopique d'un jeu sérieux où le spectateur passif est aussi directement impliqué. Le défilé du carnaval, la samba dans les rues et les écoles comportent nécessaire-

18. Cidadão momo — citadin, par opposition avec rei momo — roi. Le roi du carnaval élu au suffrage universel devient donc citadin, citoyen, habilité à jouer sur son territoire, du droit de cité.

19. Cf. S. Cabral, « Então nasceu o samba », *Realidade*, 1967 et « Estórias do samba », *Revista Samba e Cultura*, 1968.

20. Cf. les récits des voyageurs européens au Brésil reproduits dans José Ramos Tinhorão, *Musica popular de indios, negros e mestiços*, Petropolis, Editora Vozes, 2^e éd., 1975.

14. Cf. E. Veron et I. Stolanova, « Musique incorporée », *Tel Quel*, septembre 1976.

15. Cf. M. Dufrenne, *Art et Politique*, Paris, 10/18, 1974.

16. Cf. A. Jorio et H. Araujo, *Escolas de samba em desfile*, Rio de Janeiro, 1969, p. 15.

17. *Ibid.*

ment la *référence essentielle à tous ceux pour qui le défilé-spectacle a lieu*. Le carnaval récupéré, réglementé, contrôlé aujourd'hui, tout en soulignant les différences sociales entre prolos devenus artistes et bourgeois devenus spectateurs, ne modifie en rien la référence active au réel : les dominants visés se trouvent inévitablement inclus dans le jeu carnavalesque malgré la distance du face à face.

Affranchie de l'« autonomie » d'un objet esthétique exhibé, la musique-parole cesse d'être « objet » figé à contempler ou étudier pour devenir *pratique libératrice* instaurant un autre monde :

- un *non-réel* parce qu'abolissant les rapports réels établis;
- un *réel* parce que fête déchaînée des corps en gestes et sons;
- une *île de l'utopie d'ici et de maintenant*.

Beaucoup de *sambas de enredo*²¹ ont écrit différemment en sons, paroles et danse ce *monde utopique* de la joie que le Brésil connaît d'avant l'arrivée des Portugais²². Ainsi, « Le monde fantastique de Uira-puru²³ » invente en musique, parole et danse le monde du rêve, le monde fabuleux de la forêt enchantée d'Amazonie où retentit le hant joyeux de l'Uira-puru, l'oiseau porteur de bonheur d'après les légendes indiennes. La samba « Le secret des mines du roi Salomon²⁴ » rassemble dans un lieu heureux inventé d'« une époque lointaine » le roi Salomon, la reine de Saba, les petites noires, le roi Irã de Phénicie, les amazones. Le beau rêve mis en théâtre-carnaval peut facilement être vu tout simplement comme spectacle amusant. Mais si actuellement le monde inventé par la samba de enredo utilise des symboles catholiques, si la danse des sambistes met en carnaval des processions religieuses qui sont en fait à l'origine du carnaval, si le défilé carnavalesque rappelle nettement des mouvements populaires d'autrefois, si la fête-danse démystifie le rituel religieux et le pouvoir de la religion, alors l'interdiction ne tarde pas : en 1975 la samba « Fête du cierge de Nazareth²⁵ » est farouchement critiquée par les ecclésiastiques²⁶. Les serviteurs du catholicisme qui a été le grand principe d'intégration au Brésil, ne veulent pas accepter l'évidence que la fête, tout en utilisant des symboles religieux, peut être profondément laïque et se substituer joyeusement aux dogmes imposés.

Vécue comme mouvement spontané qui se renouvelle dans une continuelle répétition de l'annulation des lois oppressives, la pratique utopique du carnaval et des écoles de samba fait éclater le politique comme institution pour devenir du politique. Le système intègre et contrôle tout, les rapports de domination régissent tout dans la vie quotidienne, sauf les jours de fête où le monde utopique devient aujourd'hui. Le dominant-consommateur est inévitablement associé à la fête, entraîné dans le jeu sérieux : diverti par la musique des corps, il est subverti par la parole de la fête : parole qui envahit la ville, qui démolit les hiérarchies en inscrivant le rêve d'un pas-encore dans l'ici et le maintenant.

21. *Samba de enredo*: samba à récit, très souvent lié à l'histoire du Brésil.

22. « Avant que les Portugais découvrent le Brésil, le Brésil avait découvert la joie. » — Cf. O. de Andrade, « Manifesto Antropofago ».

23. C'est la samba de enredo présentée par l'école « Mocidade Independente de Padre Miguel » au carnaval de 1975.

24. Samba de l'école « Salgueiro » du carnaval de 1974.

25. Samba de l'école « Unidos de São Carlos » de 1975.

26. Cf. M. Rector — Código e mensagem do carnaval as escolas de samba. *Revista Cultura* 19, Ministério da Educação e Cultura, Brasília, 1976.