



**École doctorale : Sciences sociales**  
*Centre de Recherche et d'Études Anthropologiques*

*La roda de samba et de choro dans le contexte urbain brésilien.*  
Anthropologie de la dynamique et des espaces de sociabilité musicale à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia.

Par José Marcelo DE ANDRA DE PEREIRA

Thèse de doctorat en anthropologie.

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jorge P. SANTIAGO

Présentée et soutenue publiquement le 26 octobre 2012.

Membres du jury :

Gérard BORRAS, Professeur à l'Université Rennes 2 – Rapporteur

François LAPLANTINE, Professeur Emérite à l'Université Lumière Lyon 2

Jorge P. SANTIAGO, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 – Directeur de la thèse

Xavier VATIN, Professeur à l'Université Fédérale du Recôncavo da Bahia – Rapporteur

Laurent VIDAL – Professeur à l'Université de La Rochelle



# Table de Matières

|   |            |
|---|------------|
| <b>REMERCIEMENTS .....</b>  | <b>5</b>   |
| <b>INTRODUCTION .....</b>   | <b>7</b>   |
| <b>PREMIERE PARTIE : VILLE, LIEU ET PRATIQUES MUSICALES.....</b>              | <b>17</b>  |
| CHAPITRE I : LE SAMBA-CHORO ET LA NOUVELLE SCENE MUSICALE BRESILIENNE .....   | 19         |
| 1. <i>Le samba-choro et l' nouveau visage du vieux-centre carioca</i> .....   | 21         |
| 2. <i>Les moyens de diffusion</i> .....                                       | 26         |
| 3. <i>La formation des musiciens</i> .....                                    | 28         |
| 4. <i>Rythmique du samba et du choro</i> .....                                | 31         |
| 5. <i>La roda de samba et de choro</i> .....                                  | 51         |
| CHAPITRE II : PRATIQUES MUSICALES POPULAIRES BRESILIENNES ET VECU SOCIAL..... | 57         |
| 1. <i>Les traits musicaux à l'époque coloniale</i> .....                      | 60         |
| 2. <i>L'empire et la dynamique des genres musicaux urbains</i> .....          | 69         |
| 3. <i>La république et les nouveaux sons nationaux</i> .....                  | 97         |
| 3.1. <i>Les différents visages du carnaval carioca</i> .....                  | 101        |
| 3.2. <i>Ils sont les bahianais qui donnent le ton</i> .....                   | 109        |
| 3.3. <i>Consolidation du choro et dynamique du samba urbain</i> .....         | 113        |
| 3.4. <i>La festa da Penha : espace d'irradiation musicale</i> .....           | 118        |
| 4. <i>Les années 1930 et les transformations du samba</i> .....               | 121        |
| <b>DEUXIÈME PARTIE : ETHNOGRAPHIE DES ESPACES DE MUSIQUE.....</b>             | <b>127</b> |
| CHAPITRE I : DU TEMPO DE LA METHODE AUX PARTITIONS DE LA DESCRIPTION .....    | 129        |
| 1. <i>Le « la » de l'anthropologue au musicien</i> .....                      | 129        |
| 2. <i>La Lapa : une ethnographie avant la lettre</i> .....                    | 133        |
| 3. <i>Les terrains de l'ethnologue-musicien</i> .....                         | 134        |
| CHAPITRE II : RIO DE JANEIRO ET LES RODAS DE SAMBA .....                      | 145        |
| 1. <i>Une redécouverte de la ville</i> .....                                  | 145        |
| 2. <i>La roda de samba de la Rua do Ouvidor</i> .....                         | 148        |
| 3. <i>La roda de samba de la Pedra do Sal</i> .....                           | 154        |
| 4. <i>La roda de samba du Beco do Rato</i> .....                              | 162        |
| 5. <i>Les rencontres</i> .....  | 166        |
| 5.1. <i>Regina Café</i> .....   | 166        |
| 5.2. <i>Junior</i> .....  | 170        |
| 5.3. <i>Jorge</i> .....   | 171        |
| CHAPITRE III : SALVADOR DES VISAGES MUSICAUX.....                             | 175        |
| 1. <i>La découverte du terrain</i> .....                                      | 175        |
| 2. <i>Le pagode du Mercado do Peixe (Marché du Poisson)</i> .....             | 184        |
| 2.1. <i>La rencontre avec le groupe Pexinxi</i> .....                         | 188        |
| 2.2. <i>Comment tout a commencé</i> .....                                     | 191        |
| 2.3. <i>L'auto-image</i> .....  | 193        |
| 2.4. <i>Au nom du groupe : les conflits et les efforts</i> .....              | 194        |
| 2.5. <i>Les objectifs</i> .....   | 195        |
| 2. <i>Le Grupo Cultural Arte Consciente</i> .....                             | 196        |
| 2.1. <i>Le cours de percussion</i> .....                                      | 198        |
| 2.2. <i>Le bloco</i> .....  | 200        |
| 3. <i>Le bar du Dy et la roda de choro</i> .....                              | 203        |
| 3.1. <i>Le soir de la roda de choro</i> .....                                 | 204        |
| 3.2. <i>Seu Paulinho Munoz</i> .....  | 206        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>TROISIEME PARTIE : PRATIQUES ET DYNAMIQUES DU GOUT MUSICAL ET DES ESPACES DE LA VILLE.....</b> | <b>211</b> |
| CHAPITRE I : PRATIQUES, GOUTS MUSICAUX ET GLOBALISATION.....                                      | 213        |
| 1. <i>En quête de raiz.....</i>   | 213        |
| 2. <i>Le global et l'intelligible.....</i>  | 218        |
| 3. <i>Samba de raiz versus pagode?.....</i>   | 223        |
| 3.1. Question de goût ou bataille symbolique ?.....   | 226        |
| 3.2. L'« authentique » au goût du jour.....   | 230        |
| 4. <i>La classe moyenne va à la roda de samba.....</i>  | 236        |
| CHAPITRE II : PRATIQUES MUSICALES, FORMES D'OCCUPATION ET D'USAGES DES ESPACES.....               | 247        |
| 1. <i>Les pratiques socioculturelles et ville multiple.....</i>                                   | 247        |
| 2. <i>De l'écoburgie urbaine à l'anthropologie de la ville.....</i>                               | 251        |
| 3. <i>Roda de Samba et symboliques de la Rua do Ouvidor.....</i>                                  | 258        |
| 4. <i>La Pedra do Sal, entre lieu de mémoire et invention d'un etradition.....</i>                | 271        |
| 5. <i>Les entre-lignes du « non-lieu » dans le Beco do Rato.....</i>                              | 284        |
| CHAPITRE III : PRATIQUES MUSICALES ET MISE EN SCENE DE L'APPARTENANCE.....                        | 289        |
| 1. <i>Un processus de construction.....</i>   | 289        |
| 2. <i>Le goût musical comme marqueur d'appartenance.....</i>                                      | 293        |
| 3. <i>Exprimer son appartenance.....</i>  | 296        |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>301</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>309</b> |
| OUVRAGES ET ARTICLES.....   | 309        |
| DISSERTATIONS, MÉMOIRES ET THÈSES.....  | 325        |
| FILMOGRAPHIE.....   | 327        |
| SITES INTERNET.....   | 327        |

# Remerciements

Cette thèse n'existerait pas sans le soutien inconditionnel de Ana Luiza Braga, *meu amore minha princesa*, de Cléa de Andrade, *minha querida mãe* et mes *Guias Espirituais*.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude *ao amigo* et Professeur Jorge P. Santiago pour avoir accepté de diriger ma recherche, pour ses encouragements, ses conseils, sa lecture critique, tout en me laissant une grande liberté intellectuelle.

Je remercie également à Manon Santiago et Véronique Hébrard par leurs patiences et sympathies à mon égard.

Je remercie aux chercheurs du CREA (Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques), auquel j'étais rattaché pendant ces années d'études doctorales à l'École doctorale Sciences sociales et aux enseignants du Département d'anthropologie de la Faculté d'Anthropologie, Sociologie et Science Politique, tout comme ceux du département de musicologie. Dans ce dernier, je pense particulièrement au Professeur Gerard LeVot, qui m'a ouvert les portes de l'Université Lyon II et qui m'a permis de faire la connaissance du Professeur François Laplantine.

J'ai une aussi une pensée toute particulière pour Sophie Lobo et son minutieux travail de correction et de révision.

Je remercie aussi aux secrétaires Françoise Martin et Anik Urbain

*Um muito obrigado* à tous ceux qui j'ai côtoyé leurs de mes séjours sur le terrain : Sr. Paulinho, Junior, Jorge, Regina Café, les musiciens du groupe Pexinxi, Alex et Fabio du G.C.A.C, car sont eux aussi qui ont réalisé ce travail.

*Grazie mille*, Merci et *Obrigadão* à Massimo (*Alla grande*) et Charline Maodda, Marjorie Leroy, Marquinhos (Marcos Aristides), Fred Lecrecq.

À mes amis de toujours Ana Tereza P. Lopez, André Fayão, Sandro Lucena.

D'autres ont également beaucoup compté pour moi comme Ludivine Pechoux, Ariane Débieux, Carmélio Sabino de Andrade, Ricardo Barbin, *Seu Luiz Neto*, *Dona Avete*, Joswander Muniz, Eduardo kohan, Carlinhos (Carlos E. Barbosa), Robin Graziano, Percy da Luz, Guto (Carlos Augusto do C. Alves), Olivier et Lisa Graditziky, Pascale Egli et toute l'équipe de l'Arts d'Essence, Solange Vidal, Hellen Emery, Célio, Alire Lucena, Francis Poulet, Bernard Corneloup, Olivier Keller, Rodrigo et Danielle (*livraria Folha Seca*).

Je remercie enfin à tous ceux et celles qui d'une manière ou d'une autre ont rendu ce travail possible.



# Introduction

À l'heure où j'arrive au rite de passage ou si l'on veut, à la fin d'un cycle, il semble que certaines anciennes images sont plus présentes que jamais. Je me souviens des couleurs cet après-midi nuageux du deuxième semestre de l'année 2006 où j'ai quitté Genève pour aller à Lyon afin de parler directement avec le professeur François Laplantine au sujet de mon intérêt d'entrer en thèse au département d'anthropologie. Étant donné qu'il était sur le point de partir à la retraite, sa première réponse fut négative mais il m'accorda de son temps en m'invitant à m'asseoir et en disant – mais on peut parler. Je lui explique donc tant bien que mal mon parcours de musicien et la problématique sur laquelle je souhaiterais travailler, tout en espérant qu'une solution serait trouvée. Il me propose alors de voir un anthropologue, jeune professeur du département des langues romanes et directeur de l'Institut d'Études Brésiliennes (IEB) nommé Jorge Santiago qui intégrerait bientôt le Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA). Comme le professeur en question était probablement sur le point de rentrer chez lui, je cours à sa recherche au département des langues romanes où j'arrive à bout de souffle après avoir tourné en rond. J'essaie alors de commencer à donner des explications mais il me propose de me calmer avant tout et de respirer un peu – je devais faire peine à voir. Après avoir repris mon souffle, nous avons entamé une conversation relativement longue où j'ai expliqué une fois de plus mon parcours de musicien et mes souhaits. Malgré l'intérêt démontré envers le sujet, l'entrée en thèse ne fut pas simple, et se fit après bien d'autres moments agités.

Cette brève histoire n'est qu'un récit parmi d'autres qui illustrent les difficultés rencontrées lors de mes tentatives de basculer des études de musicologie à l'anthropologie. Un changement de cap qui s'est peu à peu dessiné lorsque certaines interrogations ont surgi au cours de mes recherches en Maîtrise et en Master. J'ai d'abord travaillé sur *La formation du langage interprétative de Jacob do Bandolim*<sup>1</sup>, mandoliniste qui a marqué la scène musicale brésilienne entre les années 1940 et 1960. Puis les recherches se sont portées sur la définition du *Choro : musique instrumentale carioca*<sup>2</sup>, comme genre musical. Bien qu'au départ mes sujets de recherches fussent ancrés dans le domaine musical, je me suis rapidement rendu compte, de façon intuitive, que traiter la musique comme un phénomène isolé risquait fort d'appauvrir ou en tout cas de limiter les résultats de ma recherche.

---

<sup>1</sup> De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo: *La formation du langage interprétative de Jacob do Bandolim*, Lyon, Mémoire de Maîtrise, Département de Musicologie, sous la direction de G. LeVot, Univ-Lyon II, 2004.

<sup>2</sup> De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo: *Choro, musique instrumentale carioca*, Lyon, Mémoire de Master II, Département de Musicologie, sous la direction de G. LeVot, Univ-Lyon II, 2006.

Ce qui était de l'ordre de l'intuitif a pris forme lors de mes séjours sur le terrain à Rio de Janeiro en 2004 et 2005. L'idée initiale de ces incursions était d'une part de m'entretenir avec les musiciens de *choro*, nommés *chorões*, et d'autre part, d'acquérir des livres, des thèses plus récentes sur le genre ainsi que du matériel audio (CDs et Vinyles). Une fois sur place un certain nombre de nouveaux problèmes et questionnements ont fini par changer le cours de ma démarche initiale. Je me suis aperçu que pour trouver les réponses adéquates, l'analyse des musiques devaient se faire tout en prenant en considération des contextes plus larges comme le lieu de réalisation des musiques en question, les conditions de réalisation, leur importance pour les musiciens qui la font naître, leurs fonctions sociales, leurs significations et bien d'autres. Ces constats sont justement suivis des nouvelles interrogations qui m'amènent à franchir peu à peu le cadre de la musicologie. Se forment alors des questions telles que : quel fut le rôle joué par les « Noirs<sup>3</sup> » et les Métis dans la formation des musiques populaires urbaines actuelles ? Quels facteurs extra musicaux ont déterminé que dans les musiques urbaines afro-brésiliennes, l'accent fort rythmique soit toujours placé au deuxième temps ? Quel est le signifié pour un musicien de jouer dans une *roda de choro* ? Comment une telle pratique longtemps déterritorialisée a pu pérenniser son inscription dans l'espace urbain brésilien ?

La linguistique et la sémiotique fournissent dès ma Maîtrise des éléments qui enrichissent le cadre conceptuel mais ce sera à travers le dialogue avec l'Histoire que mes recherches franchissent de manière effective le cadre théorico-musical. L'interrelation des événements socio-historiques et ses impacts sur le développement des musiques en question donnent un tout autre contour à mon travail, me permettant d'acquérir de nouvelles connaissances tant des musiques que des périodes historiques dans lesquelles elles étaient insérées. Or, si à travers une perspective socio-historique, il était possible d'apprendre davantage sur la musique, je commence à supposer, qu'à l'inverse il serait possible d'apprendre davantage sur la vie sociale à travers des pratiques musicales. Et cette simple supposition va dorénavant faire toute la différence dans la manière de regarder les choses, je suis en effet de plus en plus convaincu que les sciences doivent dialoguer entre elles dans une solide et constante interaction, tout comme le souligne A. Philippi Jr :

---

<sup>3</sup> Bien que la population du Brésil soit résolument métisse, le terme Noir et ses dérivés continuent à être employés dans diverses situations de la vie quotidienne. Pour les uns, il apparaît comme une forme de se positionner socialement et culturellement et peut être un instrument de revendication politique. Pour d'autres en revanche, c'est un moyen à travers lequel sont exprimés toutes sortes de préjugés sociaux. On remarque également dans diverses situations une sorte de malaise à qualifier une personne de Noir, même si celle-ci a vraisemblablement la peau foncée. Le vocable Noir permet de ce fait une autre grille de lecture de la société brésilienne, raison pour laquelle on a décidé de l'employer tout au long de ce travail.



« C'est de la richesse de cette interaction que se dégage des connaissances interdisciplinaires, comme une forme d'innovation qui surgit lorsque des perspectives différentes s'additionnent et révèlent plus de nuances du phénomène étudié que la simple somme des points de vue<sup>4</sup> ».

Cependant, la pratique interdisciplinaire demande des formations disciplinaires solides, à partir du moment où la pensée interdisciplinaire elle-même, se construit toujours en rapport au disciplinaire<sup>5</sup>. Ces constats me poussent finalement à aller frapper aux portes du département d'Anthropologie et de Sociologie mais comme je viens de l'évoquer, il existait un long chemin entre « vouloir » et « pouvoir » réaliser une thèse en Anthropologie. Après de nombreuses tractations et grâce au soutien, à l'encouragement et à la patiente franciscaine du Professeur Santiago j'ai finalement été admis en thèse.

Ma recherche se consacrait initialement à un phénomène caractéristique des musiques brésiliennes, à savoir, le déplacement du temps fort du premier vers le deuxième temps que j'avais baptisé : *Les enjeux sociaux, identitaires et symboliques du rythme dans les musiques afro-brésiliennes à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup>*. Tout d'abord, je réalise une révision bibliographique, en vue d'une actualisation historiographique qui comprendrait le contact avec des travaux les plus récents sur la période temporelle dans laquelle mon travail semblait se délimiter, les années 1800 et 1900 en l'occurrence. Il m'a fallu ensuite plonger dans la bibliographie anthropologique, afin de me familiariser avec des notions et des cadres conceptuels nécessaires à la construction et l'analyse de mon objet de recherche comme le symbolisme, l'identité, le métissage entre autres, mais surtout avec de la méthodologie et l'approche ethnographique en anthropologie. À cela se sont ajoutées des activités professionnelles car j'ai continué de travailler en tant que professeur de musique afin de pouvoir effectuer mon prochain séjour sur le terrain.

Une fois de plus, ce sera ce terrain en question qui changera le cours de mes recherches. En fait, depuis la fin des années 1990 on remarque que le centre-ville de Rio de Janeiro est envahi par une « nouvelle » forme de divertissement qui va de pair avec la restructuration et la transformation de plusieurs espaces dont les vieux immeubles de la région. La *roda de samba* ou les *sambas* tout court, s'imposent dans le paysage musical de la ville sans précédent. Pour une meilleure compréhension de ce que représente ce phénomène, il est important de souligner que tout comme d'autres manifestations liées aux « Noirs », la *roda*

---

<sup>4</sup> PHILIPPI Jr, Arlindo : « Considerações sobre a interdisciplinaridade e multidisciplinaridade na área de ciências ambientais », in *comunicado n°002/2012 CAPES*, Brasília, 11.06.2012, p. 1. C'est nous qui traduisons.

<sup>5</sup> Cf. PHILIPPI Jr, Arlindo ; SILVA NETO, Antonio j. (Eds): *Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia e inovação*, Baruei, Manole, 2011.

*de samba* a été marquée tout au long du XX<sup>ème</sup> par des persécutions et toute sorte de préjugés, ce qui rendait inconcevable la réalisation d'une telle pratique musicale dans des espaces comme la Rua do Ouvidor ou la Zone Sud de Rio de Janeiro par exemple. Si cette observation méritait en soit d'être problématisée, un deuxième élément est venu éveiller d'autres questions. Contrairement au public habituel des *rodas de samba* des *subúrbios* (faubourgs) de la ville, je remarque que ces divertissements musicaux sont fréquentés majoritairement par de jeunes universitaires et de classe moyenne qui participent non seulement comme spectateurs mais aussi comme musiciens. Mais il y a plus, à travers un répertoire composé exclusivement d'un style de *samba* nommé « *samba de raiz* » (*samba* de souche), la nouvelle génération d'adeptes du *samba* célèbre un genre musical, des espaces, des compositeurs, un tout qu'ils considèrent comme le « vrai » *samba*. Ce qui me permet d'assister à un phénomène tout particulier où la *roda de samba* instaure une double dynamique de changement de capital symbolique<sup>6</sup>, celle des lieux et celle de la pratique musicale à proprement parler. Durant mon séjour sur le terrain, ce ne sera donc plus le rythme mais une pratique musicale qui le fait vivre qui commence à attirer mon attention.

J'aimerais inviter le lecteur à participer à une *roda de samba* et/ou de *choro* à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia avec moi. Nous allons écouter de la musique, chanter, *bater palmas*, danser et l'on pourra même, à coup sûr, jouer d'un instrument. Nous allons boire une, voire plusieurs bières qui se doivent d'être bien fraîches et si possible accompagnées d'un de ces *petiscos* servis dans les *rodas*. Nous allons beaucoup parler. Parler de musique, parler de ce qui se passe dans mais aussi à l'extérieur de la *roda*. Nous allons aussi observer, le décor et principalement le comportement des présents dans les moindres détails ou, pour paraphraser François Laplantine, nous allons réaliser un partage du sensible<sup>7</sup>.

Mais avant cela je me vois dans l'obligation d'émettre quelques avertissements à mon lecteur. Le fait d'enquêter sur ma propre ville, et en quelque sorte sur ma propre culture, me fait encourir le risque de me heurter à des situations dans lesquelles on pourra me reprocher d'être trop impliqué affectivement. Je suis conscient qu'il sera difficile de toujours garder une distance « souhaitable » avec l'objet, surtout quand ces « objets » sont en réalité des êtres humains réunis dans des situations les plus diverses. Il s'ajoute à cela le fait que les informations ne viendront pas toujours de la part de mes interlocuteurs, vu que quelques fois

---

<sup>6</sup> Voir BOURDIEU, P.: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1998.

<sup>7</sup> LAPLANTINE François : *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005.

je serais moi-même l'informateur. À cet égard, je ne peux que me ranger derrière les mots de M. Chauí lorsque la philosophe écrit :

« Or, l'être humain est précisément le subjectif, le sensible, l'affectif, l'évaluatif, l'opiniâtre. Comment le transformer en l'objectivité, sans détruire sa principale caractéristique, la subjectivité?<sup>8</sup> »

Contrairement à ce que dit Aragon<sup>9</sup>, fixer la pensée avec les mots ne m'est pas si naturel, ce qui fait que certaines problématiques discursives inhérentes à la discipline comme la transformation de l'expérience de terrain en connaissance anthropologique ; la représentation de la réalité sociale à travers le texte ; le problème de la métaphore de la traduction culturelle ; le choix entre différentes techniques narratives et rhétoriques ; les zones des frontières entre l'écriture romanesque et l'écriture ethnographique<sup>10</sup>, m'apparaissent parfois comme insurmontables. Malgré cela, et en suivant la pensée de R. Upits<sup>11</sup>, j'assumerai le défi de trouver de nouvelles manières de « raconter » mes recherches. Toujours en suivant la ligne de l'auteur, il serait temps d'essayer de « raconter des histoires » qui soient plus attrayantes et significatives, aussi bien pour nos auditeurs que pour tous ceux avec qui l'on souhaite communiquer. Sans perdre de vue la rigueur scientifique, R. Upits remarque également la nécessité d'apprendre à diffuser nos travaux en formats différents qui atteignent des publics divers, et pas seulement un public formé de scientifiques. Ainsi, les images présentes dans ce travail sous la forme de photos, dessins et vidéo, sont bien plus que des ornements, elles se constituent en effet comme un support indispensable qui vient permettre de raconter ce qui est à la base difficile, voire impossible d'être décrit sur le papier. Or, comment décrire non seulement une danse mais aussi une manière de danser ? Comment décrire un chant et une manière de chanter ? Comment décrire un jeu instrumental et une manière de jouer ? Bref, comment décrire des gestes, parfois anodins mais au fond chargés de significations ? Des questions que je me pose toujours et dont les réponses amènent indéniablement vers l'image.

Finalement, les *modas* racontées sur ces quelques trois cent pages sont le résultat d'un long voyage encore inachevé dont l'itinéraire commence dans mon bureau au n°14, Rue du Vélodrome à Genève, passe par les Rues José Sombra 560 à Rio de Janeiro et Odilon Santos 10 à Salvador, revient à Bem et Zollikofen, plus précisément aux numéros 9

<sup>8</sup> CHAUI, Marilena : *Convite à filosofia*, São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 346.

<sup>9</sup> Cf. ARAGON, Louis : *Les doctes de Bâle*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>10</sup> Cf. ADAM, J-M. ; BOREL, M-J. ; CALAME, C. ; KILANI, M. : *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Lausanne, Ed. Payot, 1995.

<sup>11</sup> UPIITS, R : «Artistic approach to research», in *Music Education Research*, v 1, n°2, pp. 219-226, 1999.

Attinghausestrasse, 48 Reichenbachstrasse, 59 Winkelriedstrasse et 48 Eigerstrasse, fait plusieurs allers-retours à Lyon et à Paris pour arriver à l'Avenida Oceano Pacífico 428 à Cabedelo au Brésil. De ce fait, il est donc fort probable que mon lecteur retrouve, en plus d'une hétérogénéité stylistique, différentes atmosphères et surtout d'importantes différences d'humeur tout au long de ces lignes. Il retrouvera aussi des questions laissées en suspens, des voies à la recherche d'une fin et des réflexions à l'état d'ébauche. Bien que ce résultat textuel surgisse malgré moi, il semble nécessaire de le garder tel quel car il s'agit ici non seulement d'un premier compte rendu scientifique mais principalement le résultat d'un bout de chemin construit avec différents partenaires et acteurs sociaux qui méritent d'être étoffé. En ce sens, je ne peux que penser à François Laplantine, qui lors d'un séminaire présente ainsi la difficulté sur l'écriture du terrain :

« (...) travaillant non pas sur, mais avec des afro-brésiliens je me trouve pris dans des interactions rythmiques que l'on appelle au Brésil *ginga*, qui est une manière oscillante, ondulante, zigzagante de se déplacer. (...) je me trouve confronté à une rythmique de la courbure. Et cette réalité brésilienne, afro-brésilienne qui a horreur de la ligne droite ; de chanter, danser qui avance toujours de manière circulaire (...) cela appelle une écriture qui ne peut pas être frontale. Qui ne peut pas être directe. Parce que ce serait un gage qui consisterait à mépriser les acteurs qui m'ont offert l'hospitalité, ça serait aussi mépriser le lecteur, que de parler d'une manière frontale de quelque chose qui avance en zigzagant. (...) je dois ajouter de la rotondité dans la phrase si je veux transmettre cette rythmicité à laquelle je suis confronté<sup>12</sup> ».

Suivant une dynamique que l'on pourrait nommer « faire de l'anthropologie dans la ville », ce travail se propose d'analyser la *roda de samba* et de *choro* dans un contexte urbain *carioca*<sup>13</sup> et *soteropolitano*<sup>14</sup>. Partant d'une démarche à la fois pluridisciplinaire et interdisciplinaire qui fait appel aux connaissances et aux préceptes théorico-méthodologiques des disciplines telles que l'anthropologie, la musique, la musicologie, l'ethnomusicologie, l'histoire et la sociologie, on cherche à comprendre d'une part, quels mécanismes vont permettre à de telles pratiques de sortir des marges sociales pour gagner des espaces de visibilité en ville et d'autre part, quels sont les enjeux sociaux, identitaires et symboliques observés à partir de l'inscription de la *roda* dans les nouveaux espaces de la ville.

À partir des interactions et des expériences vécues sur le terrain, des entretiens réalisés, d'un travail de recueil de données et de l'observation participante dans trois *rodas*

<sup>12</sup> Ce texte est le résultat de notes prises lors des séminaires fréquentés au cours de l'année 2009, malheureusement je n'ai plus la date exacte du séminaire en question.

<sup>13</sup> Ce qui est originaire de la ville de Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> Ce qui est originaire de la ville de Salvador de Bahia.

dans le centre-ville de Rio de Janeiro et notamment dans différents quartiers de Salvador de Bahia, on cherche à montrer que le changement de capital symbolique que connaît la *roda de samba* s'insère dans une dynamique globale et globalisante, où les pratiques socioculturelles considérées comme « traditionnelles » voire « authentiques » commencent à se constituer comme des catégories valorisées et valorisantes. De ce fait, la *roda* est une « fenêtre » à travers laquelle il est possible d'observer des villes en train de renouveler leurs formes de consommation matérielles et immatérielles, qui vont de pair avec les nouvelles formes de productions symboliques, de constructions identitaires, de regroupement et de connivence<sup>15</sup>. On essaiera de montrer également dans quelle mesure l'introduction de cette pratique musicale dans les espaces de visibilité de la ville instaure des formes particulières d'utilisation de l'espace urbain, qui à leur tour entraînent un changement de capital symbolique tout comme une légitimation et une re-signification de ces mêmes espaces. Se développant toujours sous le signe du dialogue entre passé et présent, la *roda* se montre tout à la fois comme espace de médiation culturelle et scénario de reproduction des hiérarchies et des conflits, en ce sens, elle met à nu certaines contradictions d'une société brésilienne en pleine transformation.

Cette thèse comprend trois parties subdivisées à leur tour en huit chapitres. Lors de la première partie, on réalisera un état des lieux de la place occupée par le *samba* et le *choro* – genres musicaux et pratiques musicales – dans différents contextes brésiliens. Seront alors exposées les premières problématiques qui constitueront le fil conducteur de ce travail dans son ensemble. On s'attardera aussi sur quelques précisions d'ordre musicologique au sujet des éléments musicaux et des instruments de musique caractéristiques du *samba* et du *choro*. Cette démarche surgit à partir d'un constat : à l'heure où les musiques et les pratiques musicales suscitent un grand intérêt dans le milieu des sciences humaines et sociales, il est tout de même étonnant que la majorité des travaux qui en résultent ne portent aucune précision sur les musiques en question. Cela est d'autant plus surprenant à nos yeux, lorsque l'on sait que dans bon nombre des cas la musique n'est pas un *decorum* ou un simple support sonore, mais bien au contraire, dans la majorité des cas elle se constitue en l'essence même de la pratique ou du fait rituel étudiée<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; SANTIAGO, Jorge P. : *Ethnographie et Anthropologie de la ville : deux expériences d'écriture à la lumière du regard*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2010.

<sup>16</sup> Cf. LORTAT-JACOB, Bernard, et OLSEN, Miriam Rovsing : « Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire », in *L'Homme*, 171-172 juillet-décembre 2004, URL < <http://lhomme.revues.org/index1266.html> > ; Parmi les ouvrages consultés lors de l'élaboration de cette thèse, certains textes provenaient d'Internet or, à ce moment-là je n'étais pas au courant que l'usage voulait que l'on signale le jour de la consultation. Par contre les références complètes seront signalées dans le corps du texte.

Les précisions musicologiques seront suivies d'une première description de la *roda de choro* et de *samba*, en vue d'une compréhension des mécanismes de fonctionnement des pratiques en question. À partir de ces éclairages, il sera alors l'occasion d'aborder le développement des pratiques musicales au Brésil. Réalisée sous une double optique, historique et heuristique, la suite de la première partie sera dédiée à l'histoire sociale du *choro* et du *samba*, ce qui devra nous permettre d'appréhender la place géographique, sociale et symbolique qui occupent ces pratiques au long des grandes étapes de l'histoire brésilienne. Cette étape va s'avérer fondamentale dans la mesure où elle nous ouvre le champ à l'opération une démarche comparative entre le temps présent et le temps passé des pratiques en question.

Dans la deuxième partie on abordera l'ethnographie, qui comprendra les étapes de la recherche, la méthodologie ethnographique et la présentation du terrain. Seront décrites premièrement les observations réalisées dans les *rodas de samba* qui ont lieu dans le vieux centre de Rio de Janeiro, à savoir, la Rua do Ouvidor, la Pedra do Sal et le Beco do Rato. Les observations faites à Salvador de Bahia vont se distinguer de celles de Rio de Janeiro par leur caractère hétérogène. En fait, dans la capitale bahianaise on abordera trois différentes pratiques musicales, une *roda de samba* au Mercado do Peixe, une *roda de choro* au Bar do Dy, et un *bloco* carnavalesque originaire d'un projet social associatif nommé Grupo Cultural Arte Consciente<sup>17</sup>.

Dans la troisième partie, on analysera les pratiques musicales en question dans le contexte de la globalisation, afin de comprendre le changement de capital symbolique que connaissent les *roda de choro* et de *samba*, à savoir, des pratiques ségréguées et marginalisées qui deviennent des formes de divertissements très prisées par divers segments sociaux. On regardera de près les usages sociaux tout comme les disputes symboliques qui se construisent et se renouvellent autour du *samba* et du *choro*.

Il sera abordé également les différentes formes d'usage et d'occupation de l'espace urbain, qui vont de pair avec une redéfinition géographique, fonctionnelle et symbolique de certains espaces de la ville. On verra entre autres que la *roda* favorise l'adoption de nouvelles stratégies de visibilité sociale et se manifeste comme un élément de transformation et/ou de légitimation du capital symbolique des espaces où elle se réalise. Dans certains cas, elle est l'élément qui vient renforcer et/ou légitimer les espaces de mémoire, ce qui permet aux acteurs sociaux de célébrer et de renforcer leurs liens et leurs sentiments d'appartenance à une

---

<sup>17</sup> Les descriptions ethnographiques sont également présentées dans le DVD qui accompagne ce travail.

communauté. On verra aussi, principalement à partir des transformations matérielles plus significatives perpétrées dans l'espace à partir du succès de la *roda* – auxquelles dans un sens inverse de ce que préconise Marc Augé<sup>18</sup> on pourra nommer du « non-lieu » ou « lieu » – que telle pratique se présente bien au-delà d'une simple forme de ludisme mais plutôt comme un produit commercial sujet aux règles du marché comme n'importe quel produit.

Enfin, on analysera quelques mécanismes de construction identitaire essayant de montrer comment l'objet (musique) et le contexte (pratique musicale) peuvent jouer un rôle important tant dans la construction que dans les revendications identitaires. Cela nous permettra de constater que les identités ne sont pas figées mais au contraire, toujours assujetties à un mouvement continu de construction, de déconstruction et de reconstruction. On verra aussi comment certains acteurs sociaux s'appuient sur les différents signes extérieurs dans les stratégies d'affirmation identitaire.

---

<sup>18</sup> AUGÉ, M. : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.





## **Première partie**

**Ville, lieu et pratiques musicales.**



# Chapitre I

## Le *Samba-Choro* et la nouvelle scène musicale brésilienne.

La ville de Rio de Janeiro compte habituellement une grande offre d'espaces dédiés à la musique en *live*. Si dans son ensemble l'offre en question se caractérise comme éclectique, dans la zone centrale en revanche, on remarque depuis quelques années une nette prédominance d'espaces où l'on joue exclusivement du *samba* et/ou du *choro*. Afin d'établir un rapport comparatif avec d'autres villes du pays, j'ai décidé, peu avant d'écrire ces lignes, de réaliser une brève recherche sur le site web *Agenda do Samba Choro*<sup>1</sup> ([www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br)), afin d'obtenir un chiffre approximatif du nombre d'espaces où l'on peut écouter et/ou danser le *samba* et le *choro* aujourd'hui au Brésil. J'apprends alors que l'offre de ce type de divertissement s'étend à toutes les régions brésiliennes, si étonnant que cela puisse paraître, même dans les États qui n'ont aucun lien historique avec ces genres musicaux, où celui de Rondônia demeure le meilleur exemple.

Pour revenir spécifiquement à la ville de Rio de Janeiro, on ne dénombre ici pas moins de quarante espaces différents : des bars, des cafés-théâtres, des maisons de spectacle, en plus des manifestations qui se tiennent littéralement dans la rue, un tout qui permet aux amateurs de *samba* et de *choro* de remplir aisément un agenda d'une semaine à l'autre. Le nombre d'espaces musicaux est en réalité bien supérieur car les nombreux *pagodes*<sup>2</sup> qui se déroulent toutes les semaines dans des différents bars et maisons privées des *subúrbios* (faubourgs) de la ville ne sont pas répertoriés par le site internet.

On pourrait rétorquer qu'il n'y a rien d'exceptionnel dans ces premiers constats, d'autant plus que les stéréotypes auxquels est collée l'image du Brésil font tous référence à une dimension musicale festive, voire chorégraphique, dont le *samba* serait la meilleure représentation. Toutefois, comme nous aurons l'occasion de montrer au long de ce chapitre, la place – géographique, sociale et symbolique – du *choro* et du *samba* dans le décor musical brésilien n'était pas toujours celle dont on témoigne aujourd'hui mais bien au contraire, ce qui

<sup>1</sup> Ce site web fut l'un des premiers à être dédié exclusivement au *samba* et au *choro*, il est devenu aujourd'hui l'une des principales plateformes virtuelles de diffusion des ces deux genres musicaux

<sup>2</sup> Au Brésil, le vocable *pagode* tout comme le terme *roda de samba* définit une fête réalisée dans une ambiance privée autour de la musique (du *samba* en général) de la nourriture et des boissons. Le vocable *pagode* est aussi fréquemment utilisé pour définir le *samba de partido alto* et depuis le milieu des années 1990 pour définir un style de *samba* romantique pratiqué par des groupes originaires de l'état de São Paulo.

constitue une première problématique et le soupçon que quelque chose se cache derrière tout cela.

En fait, la dernière décennie a vu surgir en force sur une partie du marché musical, tout d'abord *carioca* puis brésilien, un phénomène que l'on appellera ici « mouvement *samba-choro* ». Se développant dans un premier temps en marge des grandes maisons de production, de disques (les *majors*) et de diffusion musicale – à quelques égards en opposition même à ces dernières – le « mouvement *samba-choro* » se construit et se nourrit d'un certain nombre d'éléments observables, dont on pourrait citer : l'ouverture à Rio de Janeiro de nombreux nouveaux espaces musicaux dédiés exclusivement au *samba* et au *choro* ; un engouement de la part des jeunes universitaires et de classe moyenne<sup>3</sup> envers les formes considérées comme « traditionnelles » de ces musiques tout comme vers les lieux où elles sont pratiquées ; et une constante mise en valeur d'aspects faisant référence à ce que l'on considère comme l'« authentique<sup>4</sup> » culture *carioca*, tant du point de vue de sa singularité comme de ses traditions. Par ailleurs, il faut aussi mentionner une attitude très sélective de la part des « nouveaux » amateurs de *samba*, qui cherchent à mettre en valeur une niche de compositeurs considérés comme des figures « authentiques » du genre. Il est de même pour quelques styles particuliers de *samba* qui se sont vus regroupés sous une catégorie appelée *samba de raiz*, terme qui sera discuté plus loin. En d'autres mots, au centre ville de Rio de Janeiro on consomme du *samba* certes mais pas n'importe quel style de *samba*, on peut se demander pourquoi ?

Le mouvement *samba-choro* connaîtra cependant un essor considérable où, en plus des éléments cités ci-dessus, il convient de constater l'apparition régulière des personnages liés au *samba* et au *choro* dans les émissions de la chaîne télévisé Rede Globo<sup>5</sup>, une donnée non négligeable lorsque l'on connaît la place que cette chaîne occupe sur la scène nationale et

---

<sup>3</sup> Cette supposition, certes subjective, fut développée à partir d'une certaine familiarité avec les codes d'appartenance de la société brésilienne, on est toutefois conscient que la définition et l'opération de la notion de classe moyenne demeure un thème plus complexe. Selon la FGV (Fondation Getúlio Vargas), une personne est considérée économiquement comme de classe moyenne au Brésil, si sa rente mensuelle se situe entre R\$ 1.126 et R\$ 4.428. Cependant, la notion de classe moyenne ne peut pas se limiter aux conditions économiques, elle comporte principalement des modes de vie, de consommation, de comportements, de goûts, le fait de se positionner à l'intérieur de la société, de se positionner politiquement, de valeurs etc.

<sup>4</sup> Il ne s'agit pas de s'interroger ici sur la notion d'une supposée authentique culture *carioca*, pour l'heure on se contentera de décrire les observations faites sur le terrain. Les notions ainsi que les représentations de l'authentique et l'authenticité seront discutées plus précisément au 1er chapitre de la troisième partie de ce travail.

<sup>5</sup> Le Groupe Globo aussi nommé comme « empire » Globo, figure comme le plus important groupe de communication du Brésil, comptant en plus d'une puissante chaîne télévisée à la position centrale, de nombreuses chaînes de retransmission, des chaînes du câble, des journaux et des radios. À ce sujet voir HEIZ, Daniel : *A história secreta da Rede Globo*, Porto Alegre, Tchê Editora Ltda, 1987.

le pouvoir d'influence qu'elle exerce sur la population brésilienne. Cela nous autorise à voir un mouvement qui sort des « marges » sociales pour jouir d'une notoriété plus large, sans se transformer esthétiquement pour autant.

On essaiera de définir dans ce premier chapitre les grandes lignes qui caractérisent cette nouvelle place établie par le *samba* et le *choro* et qu'ils, comme il en sera discuté, ne se limitent pas à la seule scène musicale. On verra aussi les différents usages que font les acteurs sociaux de ces musiques<sup>6</sup>, des considérations qui doivent nous permettre d'esquisser les premières problématiques de ce travail.

## 1. Le *samba-choro* et le nouveau visage du vieux-centre *carioca*.

Lors des mes séjours réguliers au Brésil, effectués d'abord dans un cadre de vacances et par la suite dans le cadre de mes recherches en musique et musicologie, j'ai justement eu l'occasion de témoigner de la transformation du centre ville de Rio de Janeiro, avec l'apparition de nombreux nouveaux espaces dédiés exclusivement au *samba* et au *choro* cités plus haut, dont le quartier de la Lapa demeure l'exemple le plus significatif. Durant longtemps malfamé et réputé dangereux, ce quartier se transforme en moins de dix ans en un lieu incontournable de diversions nocturnes, voire même touristique, où les offres des concerts de musique se multiplient d'année en année. Une transformation qui se constitue à plusieurs égards étonnante, en particulier compte tenu de la vitesse avec laquelle le quartier de la Lapa change de visage.

Lors du processus de « revitalisation » du quartier, terme couramment employé tant par les pouvoirs publics que par l'association des commerçants locaux, des bars jusqu'alors à la limite de l'insalubre – les fameux *pé sujo* (gargotes) – se métamorphosent en « luxueux » restaurants ou en café-concert à un rythme affolant. Il est de même pour les petites surfaces commerciales, plusieurs d'entre elles destinées originairement aux activités commerciales les plus diverses, certaines fermées ou abandonnées depuis des années, qui se voient transformées elles aussi en café, bar ou restaurant.

Il est toutefois important de souligner que l'offre de concerts, de *rodas de samba* ou de *choro*<sup>7</sup> présentes au menu de ces nouveaux espaces n'a rien d'hasardeux car comme nous le verrons au long de ce travail, le nouveau capital symbolique que les pratiques socioculturelles

---

<sup>6</sup> Il est important de souligner que dans bon nombre de cas, genre et pratique musicale se présentent comme des éléments indissociables

<sup>7</sup> Ces termes seront discutés dans les pages qui suivent.

dites « traditionnelles » acquièrent peu à peu, représente, outre une meilleure visibilité, des retombées économiques non négligeables sur les espaces qui les accueillent. Par ailleurs, en plus de témoigner de l'ouverture de nouveaux espaces musicaux, j'ai pu aussi constater entre un séjour et l'autre, une augmentation en termes de fréquentation des espaces existants en même temps que ces espaces s'embellissent et s'agrandissent.

L'une des premières maisons de spectacles à voir le jour dans cette nouvelle Lapa fut le *Coisas da Antiga* en 1997, un bric-à-brac situé dans la rue do Lavradio au n° 100. Le concept en question, l'œuvre du producteur musical Luiz Fernando de Almeida, plus connu sous le surnom de Lefê, consistait à aménager des espaces libres dans le bric-à-brac pour la réalisation de concerts de musique brésilienne, du *samba* principalement. Le projet ne tarde pas à gagner en notoriété dans la région et le succès du *Coisas da Antiga* va stimuler la conversion partielle d'autres bric-à-brac voisins en maison de spectacle. Dans la foulée, surgissent le *Rio Scenarium*, aussi dans la rue du Lavradio et l'*Empório 100* situé dans la rue du Senado, qui formeront un premier noyau d'espaces musicaux, une alternative de divertissement au centre ville<sup>8</sup>. Il est pour l'heure difficile d'établir si ces nouveaux espaces, convertis en scène musicale, furent le catalyseur du « mouvement *samba-choro* » ou, si au contraire, ce fut le « mouvement » qui poussa à l'ouverture et donna de la visibilité aux bric-à-brac.

Partant d'un deuxième concept qui consistait à transformer de vieux *sobrados*<sup>9</sup> en espaces musicaux, deux autres espaces vont jouer un rôle prépondérant dans ce processus de revitalisation de la Lapa, le Bar *Semente* situé rue Joaquim Silva n°138 à côté des Arcs de la Lapa et le Café Musical *Carioca da Gema*<sup>10</sup> situé sur l'avenue Mem de Sá au n°79. Le premier commence à fonctionner en 1998 et devient en très peu de temps un point de rencontre de musiciens et amateurs de musique. Il accueille de nombreuses *rodas de samba* et de *choro* ainsi que des concerts et permet à la chanteuse Teresa Cristina<sup>11</sup> de faire ses premiers pas dans la musique. En 2003, suite à nombreux problèmes administratifs, le *Semente* se voit contraint de cesser ses activités, il est toutefois repris en 2007 par un collectif

<sup>8</sup> Cf. MOURA, R. M.: *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004. Voir aussi: URL : </www.rioscenarium.com.br/>.

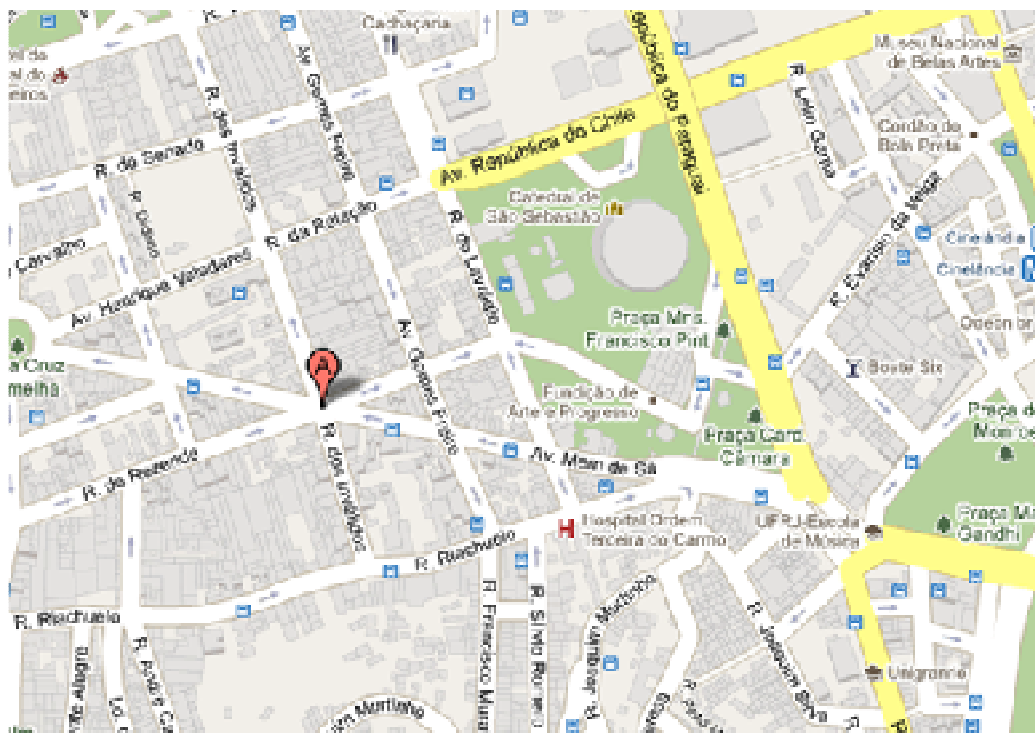
<sup>9</sup> Nom donné à certaines édifications du vieux centre de Rio de Janeiro. Il s'agit généralement d'immeubles de deux ou trois étages construits au XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>10</sup> Voir URL : </www.barcariocadagema.com.br/>.

<sup>11</sup> La chanteuse Teresa Cristina est aujourd'hui une célébrité, sa carrière est confirmée au niveau national et elle fait également des tournées en Allemagne, en France, en Inde, en Russie, au Mexique et bien d'autres pays. Voir URL : </www.teresacristina.com.br/>

de musiciens et ex-habitués nommé *Comuna do Semente* qui se charge de sa réouverture et établit un système de Bar à but non lucratif.

Le *Carioca da Gema* ouvre ses portes pour la première fois en 2003, devenant très vite une référence du *samba-choro* dans la ville. Il propose dès son début une programmation riche et variée avec des noms tels que la chanteuse et mandoliniste Nilze Carvalho, les chanteuses Teresa Cristina, Tânia Machado, Áurea Martins, les groupes Rabo de Lagartixa, Choro na Lapa, Choro na Feira, Dobrando a Esquinha, Tira Poeira<sup>12</sup> en plus des participations spéciales des chanteuses Beth Carvalho et Cristina Buarque de Hollanda<sup>13</sup>.



Plan du vieux-centre carioca (<http://maps.google.com.br>)

Ces espaces m'ont permis de témoigner de quelques moments musicaux d'anthologie tout comme de situations du moins curieuses, dont deux méritent d'être évoquées. Lors d'une *roda* au *Semente*, un personnage se joint aux musiciens avec l'intention de chanter un *samba - dar uma canja* dans le jargon des musiciens. Le personnage en question s'appelle Chico, qui

<sup>12</sup> Il s'agit ici d'une nouvelle génération de groupes et interprètes qui s'inscrivent dans le contexte musical carioca.

<sup>13</sup> Beth Carvalho et Cristina Buarque figurent sur la scène musicale carioca depuis le début des années 1970, elles sont aujourd'hui des interprètes incontournables du monde du *samba*.

travaille comme *rodies*<sup>14</sup> pour le chanteur Zeca Pagodinho<sup>15</sup>. Chico a commencé à jouir d'une relative visibilité grâce à un *samba* composé par Zeca lui-même en son hommage. Le *samba* fut enregistré en CD et a valu à Chico par la suite une participation dans le DVD du chanteur. Ce soir-là Chico annonce le *samba* en question, tout en soulignant par un petit discours sa fierté d'avoir été honoré par Zeca Pagodinho. Il se met alors à le chanter avec une certaine exaltation qui contraste largement avec les grimaces et les gestes d'indifférence des musiciens accompagnateurs, donnant l'impression que le type de *samba* chanté n'était pas le bienvenu ou non conforme à la scène musicale en question.

La deuxième situation se passe à l'entrée du *Carioca da Gema*, où un couple se voit refusé l'entrée dans l'établissement par le videur qui justifie qu'ils n'avaient pas réservé et que la maison était pleine. Devant cet interdit, l'homme se met vivement en colère, profère de nombreuses injures ainsi que des menaces à l'encontre du videur. Quelques minutes plus tard après le départ du couple, j'ai l'occasion de m'entretenir avec le videur au sujet de la mésentente en question. Ce dernier me révèle alors que couple n'était pas très bien habillé et qu'ils semblaient en plus être un peu ivres, telles étaient les vraies raisons du refus d'entrée dans l'établissement.

Ces exemples soulèvent d'emblée une interrogation, comment se peut-il que dans des espaces qui se construisent sous le signe du « populaire<sup>16</sup> », principalement par le biais d'une

---

<sup>14</sup> Employé qui accompagne les artistes ou groupes de musique lors de leurs concerts, ce professionnel est chargé entre autre de l'entretien des instruments de musique, de l'accordage ainsi que de l'organisation des instruments sur la scène.

<sup>15</sup> Jessé Gomes da Silva Filho, connu sous le surnom de Zeca Pagodinho est né dans le quartier d'Irajá à Rio de Janeiro le 4 février 1959. Il passe une partie de sa vie à concilier des petits boulots et les *rodas de samba*, sans pour autant avoir des prétentions professionnelles. À la fin des années 1970, Zeca commence à jouir d'une certaine notoriété au milieu du *samba*, principalement grâce à ses talents de *versador* (chanter des vers improvisés). Avec le *samba* « *amarão que dorme a onda leva* » enregistré par la chanteuse Beth Carvalho, il connaît son premier succès comme compositeur et ses compositions sont peu à peu enregistrées par des artistes célèbres du monde du *samba*. En 1983 la maison de disques RGE enregistre une compilation à succès qui marque le début d'une nouvelle période du *samba carioca*, Zeca est parmi les compositeurs choisis. En 1986, il enregistre son premier Lp solo, *Zeca Pagodinho*, qui connaît la marque d'un million de copies vendues. En haut de son importante discographie, Zeca Pagodinho est aujourd'hui une figure incontournable du monde du *samba*, qui attire un public de tous les âges par ses talents d'interprète mais aussi par son charisme. Voir URL </www.zecapagodinho.com.br/>.

<sup>16</sup> Comme l'a bien remarqué Gérard Borrás le terme « populaire » est difficilement définissable surtout en ce qui touche la culture. Voir BORRAS, Gérard : *Chansonniers de Lima : le vals et la chanson criolla (1900-1936)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. Pour l'heure le terme populaire sera employé pour désigner les pratiques socioculturelles réalisées et consommées par les couches sociales économiquement moins favorisées, ainsi que les sujets qui la produisent. On essaiera de proposer des explications complémentaires au fur et à mesure que le terme « populaire » apparaîtra dans ce travail. Il est cependant important de souligner d'ores et déjà que l'on s'éloignera de tout type d'homogénéisation, d'idéologisation ou de victimisation des segments sociaux moins favorisés. En revanche, on essaiera d'avoir un regard critique et d'analyser ces segments à la lumière de ses potentialités.



pratique musicale qui on considère comme « populaire », des types de personnes que l'on pourrait caractériser de « populaires » se voient exclus ou méprisés ?

En plus de la programmation musicale tournant exclusivement au diapason du *samba* et du *choro*, ces nouveaux espaces présentent tous une deuxième caractéristique commune, à savoir, la mise en avant d'éléments faisant allusion à une sorte d'« authentique » culture *carioca*, en d'autres mots, la recherche d'un passé que l'on veut célébrer. On le remarque tout d'abord par les photos, généralement la ville de Rio de Janeiro du début du XX<sup>ème</sup> siècle, tant du paysage naturel comme du paysage urbain. Il y a aussi des dessins et/ou des caricatures où l'on voit des musiciens, des artistes, des footballeurs, des personnages « sacrés » – vénérés tant par le catholicisme que par l'*umbanda*. Enfin, on a le choix du mobilier et notamment les types de boissons, des plats et des amuses bouches proposés.



Carioca da Gema © photo John Maier

## 2. Les moyens de diffusion.

### **www.samba-choro.com.br.**

En parallèle à la nouvelle Lapa, transformé en espace de visibilité, l'Internet joue naturellement un rôle prépondérant dans la diffusion tout comme dans la fixation du mouvement musical *samba-choro*. En ce sens, le site web *Agenda do samba-choro* apparaît comme l'une des principales plateformes de diffusion, offrant, en plus des informations, des espaces de discussion, la vente de CD, la possibilité de poster des articles etc. Chacune des sections est présentée par un texte bref dont quelques extraits sont traduits ci-dessous :

« Achetez des disques directement à ceux qui les font. Il y a tant de choses intéressantes qui n'apparaissent jamais dans les magasins qui traitent la musique comme un produit de supermarché ».

« Ce site est géré par ses lecteurs. Une petite cotisation annuelle et vous deviendrez un ami de Samba-Choro. [...] vous vous coucherez avec le sentiment agréable d'être en train de vous battre pour la bonne musique ».

« La *Tribuna livre* (Tribune Libre) est l'endroit où les amoureux du *samba* et du *choro* échangent des informations et des opinions »

« Il est temps de connaître les visages qui n'ont pas de place dans les médias<sup>17</sup> ».

On note tout d'abord que les discours sont marqués par un caractère militant, invitant les adhérents, tout en s'appuyant sur un système d'auto-soutien, à préserver ce que l'on considère comme la « bonne » musique, la musique de « qualité » et la « culture authentique ». Par ailleurs, au nom de la préservation de l'« authentique » tout comme du « vrai », du « traditionnel » et bien d'autres termes adjectivés – catégories qui seront discutées plus tard – on cherche à s'opposer aux grands médias, qui apparaissent à leurs yeux comme synonyme de massification culturelle et productrices de musiques jetables.

La critique féroce à l'encontre des grands médias, tout comme les formes de production en masse du marché musical brésilien, apparaissent comme un élément récurant dans les discours des musiciens et d'une partie du public qui fréquente les *rodas* du centre-ville à Rio de Janeiro. Pour revenir à mes séjours au Brésil, à chaque entretien avec mes amis musiciens j'entendais des nombreuses plaintes de leur part envers la nouvelle mode musicale de l'année, où la vulgarité des textes, l'appel sexiste des chansons et le côté banal ou simpliste

---

<sup>17</sup> C'est nous qui traduisons.

du matériau musical – mélodie et harmonie – figuraient comme les principaux points de mécontentement.

### **Des CDs pour tous les goûts.**

Ces dix dernières années, l'offre de CDs de *samba* et de *choro* sur le marché a aussi augmenté de manière considérable, ce qui représente un moyen non négligeable de diffusion du genre. Toutefois, c'est plutôt du côté des nouvelles maisons de disques – désignées comme indépendantes – que ce phénomène se montre de manière plus significative. Tout semble se produire en effet à partir d'une majeure facilité d'accès aux logiciels d'enregistrement musical, jusqu'alors un privilège des studios professionnels de musique. Beaucoup de musiciens commencent à avoir un *home studio* en même temps que de nouveaux studios voient le jour. La facilité en termes d'enregistrement va de paire avec la facilité de pressage, de distribution et de diffusion musicale, un ensemble dont bénéficient principalement les nouveaux groupes et interprètes. Ces nouveaux producteurs ne dépendent plus, ou à moindre échelle, des grandes maisons de disques pour sortir leurs CDs.

Si l'on regarde du côté des grandes maisons de disques (*majors*), des statistiques fournies par l'Association Brésilienne des Producteurs de Disques<sup>18</sup> montrent qu'entre les années 2000 et 2008, les seules personnalités liées au *samba* à figurer dans le classement des dix meilleures ventes au niveau national sont : le chanteur Zeca Pagodinho (2002, 2003 et 2004), la chanteuse Alcione (2004), et les groupes Harmonia do Samba (2000), Só pra contrariar (2002) et Revelação (2007). On note que d'un côté, les *majors* gardent dans leurs catalogues quelques artistes liés au monde du *samba*, des valeurs sûres en termes de vente, mais qui ne plaisent pas forcément aux amateurs du « mouvement *samba-choro* ». D'un autre côté, ces mêmes grands Labels semblent trouver leurs compte auprès des amateurs du *samba-choro* à travers la réédition des disques, jusqu'alors hors catalogue, d'artistes comme Monarco, Dona Ivone Lara, Nelson Cavaquinho, Candeia<sup>19</sup> et bien d'autres. Artistes non seulement joués mais également vénérés sur la nouvelle scène musicale *carioca*.

---

<sup>18</sup> L'ABPD réunit les dix principaux *majors* du pays, parmi eux Sony Music, Universal Music et Warner Music.

<sup>19</sup> Il s'agit ici des compositeurs et interprètes « traditionnels » du monde du *samba*, des figures qui sont devenues incontournables lorsque l'on parle du genre.

### 3. La formation des musiciens

Quand en 1932 le compositeur Noel Rosa écrit « *batuque* est un privilège, personne n'apprend le *samba* à l'école<sup>20</sup> », il transpose sur le plan musical une sorte de « consensus » qui réside dans l'imaginaire des musiciens populaires, à savoir, l'idée que la musique, en tout cas les genres conçus comme populaires, ne s'apprennent pas dans des structures formelles telles que l'école. Lors de mon premier retour au Brésil, après avoir entamé mes études au Conservatoire de Musique de Genève, j'ai pu constater moi-même que cette notion persiste encore chez quelques musiciens. En fait, je me trouvais dans une *roda de choro* lorsqu'un ami musicien m'a proposé de faire connaissance avec l'un des musiciens qui jouaient ce soir-là. L'ami en question me présente en disant « il étudie la musique au Conservatoire en Suisse », une présentation qui s'est tout de suite fait suivre d'une plaisanterie de la part du musicien auquel je venais d'être présenté, « ah!, il est en train de désapprendre la musique en Suisse », répondit-il.

On note toutefois qu'aujourd'hui, toute une nouvelle génération de musiciens de *samba* et de *choro*, principalement ceux originaires de la classe moyenne, réalisent, ont réalisé, ou s'intéressent aux études musicales. D'autres, comme c'est le cas de la mandoliniste et chanteuse Nilze Carvalho, ont entamé des études professionnelles tout en ayant derrière soi une large expérience musicale. Comme on le verra par la suite, quelques initiatives apparues dans les dix dernières années ont facilité l'accès à l'apprentissage des musiques populaires, créant ainsi un contrepoint aux formations dites « classiques » offertes par les conservatoires de musique.

#### L'école de choro.

Parmi les initiatives visant l'enseignement de la musique populaire, l'Escola Portátil de Música (École Portable de musique) apparaît comme un projet innovateur qui permet à des personnes économiquement défavorisées, des jeunes étudiants pour la plupart, d'avoir accès à l'enseignement musical. Créée à partir de l'initiative d'un groupe de musiciens de *choro* confirmés: le guitariste, compositeur et arrangeur Maurício Carilho, le flûtiste Álvaro Carilho, la *cavaquinista* et compositrice Luciana Rabello, le mandoliniste Pedro Amorin et le percussionniste Celsinho Silva, l'école a comme un des objectifs développer des ateliers de

---

<sup>20</sup> *Feitio de oração, samba* de Noel Rosa e Vadico, 1932. C'est nous qui traduisons.

formation dans différents espaces de la ville avec pour but d'élargir et de semer les connaissances musicales critiques à travers le langage du *choro*.

Les cours gratuits, sont dispensés par des professeurs formés par la propre EPM, ce qui confirme le rôle du projet d'être un multiplicateur culturel et un catalyseur des ressources humaines pour l'ensemble du marché de la musique. Grâce à un partenariat avec le Département d'État de la Culture et le Département d'État de l'Éducation de Rio de Janeiro, l'EPM développe le projet nommé Centre de Culture à l'École qui a pour but d'apporter dans les collèges de l'État de Rio plusieurs projets musicaux qui englobent toute la communauté scolaire : élèves, parents, professeurs et employés.

### **Le *samba* à l'université.**

L'académie brésilienne, y compris les départements de sciences humaines et sociales, a gardé durant des années ses distances avec les études sur les pratiques musicales dites populaires – le folklore demeure une exception. Dans des cas plus spécifiques, comme à l'École Nationale de Musique de Rio de Janeiro, le simple fait d'entrer avec une guitare jusqu'aux années 1970, était vécu comme une forme d'agression à l'encontre de l'institution, et certains professeurs allaient même jusqu'à interdire l'exécution des accords dits « modernes » au piano.

Dans un contexte non loin de la musique, José Magnani nous relate dans son texte *quando o campo é a cidade*<sup>21</sup>, les difficultés rencontrées pour convaincre sur la pertinence de réaliser des recherches entre 1978 et 1980 sur les activités de loisirs dans la ville de São Paulo. L'auteur explique que le thème était alors considéré comme non pertinent pour se constituer en un sujet de recherche, en plus, ses critiques argumentaient qu'il y avait « des choses plus sérieuses comme le travail, la politique<sup>22</sup> », et que le temps libre auquel disposait les travailleurs était destiné à d'autres activités à fin d'arrondir les fins de mois.

Le vent a cependant tourné, et l'on assiste depuis une quinzaine d'années à une multiplication de travaux académiques – monographies, dissertations et thèses – ayant les musiques et les pratiques populaires comme thématique centrale. On observe dans ce contexte que le *samba*, tout comme le carnaval ou le *choro* semblent recevoir une attention privilégiée.

Dans cette nouvelle réalité, les caractères interdisciplinaire et pluridisciplinaire vont peu à peu s'imposer et ainsi permettre aux chercheurs de se pencher sur des problématiques

<sup>21</sup> MAGNANI, J. G : «Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole», in Magnani, J. G. ; Torres, L., L., (Org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*, São Paulo, Ed. USP, FAPESP, 1996.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29. C'est nous qui traduisons.

jusqu'alors laissées au deuxième plan. L'effort pour comprendre la diversité sociale et culturelle à travers les pratiques marginalisées a naturellement poussé certains auteurs à la réalisation d'une « relecture des anciennes sources pour l'identification de nouveaux univers empiriques<sup>23</sup> ».

Pour citer quelques exemples, Diego Alves dans sa dissertation « *Entregue o samba a seus donos*<sup>24</sup> », cherche à partir de la littérature et des chroniques carnavalesques, à comprendre le processus de construction symbolique des images de Bahia à Rio de Janeiro à la Belle Epoque. Une construction qui passe par la participation des immigrants bahianais dans la formation du *samba* urbain et dans la modernisation du carnaval *carioca*. L'auteur nous révèle l'hétérogénéité existante à l'intérieur de la vie sociale des immigrés de Bahia, ainsi que la condition sociologique ambiguë de ce groupement.

Par une heureuse analogie avec « l'invention de la tradition », Luiz Otávio Braga<sup>25</sup> travaille sur ce qu'il appelle « l'invention de la musique populaire urbaine » produite à Rio de Janeiro dans les années 1930 et 40. L'auteur analyse la construction d'un espace artistique qui s'érige au milieu des profonds bouleversements dans la perception et le sens, conséquence de l'impact des innovations techniques – la radio, le cinéma sonore, l'enregistrement mécanique – qui abondent dans cette période. Ce mouvement met en évidence l'ouverture d'une nouvelle perspective de dialogisme culturel révélant une tension continue avec les défenseurs des musiques de tradition européenne. Enfin, l'auteur montre comment dans une époque où s'entrecroisent une marche vers l'industrialisation, une idéologie nationaliste étatique, une réévaluation du métissage et la discussion du « être » brésilien, des musiciens populaires se sont articulés et ont créé des stratégies autour de « l'invention d'une tradition » artistique.

---

<sup>23</sup> SOARES, Maria de Carvalho: *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2000, p. 26. C'est nous qui traduisons.

<sup>24</sup> ALVES, Diego Ramiro Araoz: *Entregue o samba aos seus donos: imagens e significados de Bahia no Rio de Janeiro da belle époque*, Rio de Janeiro, Dissertation de Master, UFRJ/IFCS/PPGSA, 2006.

<sup>25</sup> BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa : *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Thèse de Doctorat, UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2002.

#### 4. Rythmique du *samba* et du *choro*.

Parler du rythme revient inconsciemment à parler de la nature profonde. Le mouvement de rotation de la terre, les vingt-huit jours du cycle lunaire, les changements de saisons, le mouvement des vagues de la mer, le battement cardiaque et j'en passe, « ce qui montre que la vie-même nous prépare de différentes façons à rythmer<sup>26</sup> ». C'est de toute évidence à partir de l'appréhension des rythmiques imposées par la nature que l'homme non seulement se sédentarise mais aussi en tire profit pour sa survie.

Bien que les recherches archéologiques les plus récentes nous mènent à la période avant la dernière ère glaciaire<sup>27</sup>, on ne saurait pas déterminer avec exactitude quand les hommes ont commencé à organiser les sons en forme de musique. Cependant, la nature semble avoir exercé une importante influence sur les pulsations qui généreront les rythmes musicaux.

Pour Kofi Agawu, « le rythme est un concept fluide et fuyant<sup>28</sup> », il ajoute qu'une « bonne partie de cette fluidité est due au fait qu'il est inexplicablement à d'autres dimensions de la musique<sup>29</sup> ». L'auteur cherche en effet à nous mettre en garde sur les problèmes dont il faut tenir compte lors d'une étude sur le rythme. Tout d'abord, de par les différentes fonctions que le mot (du grec *rhuthmos*) peut évoquer. En plus de celles que l'on vient de décrire, nous trouvons celles qui renvoient à une idée de récurrence et d'alternance, du mouvement du langage, d'articulation différenciée et séquentielle etc., sans que cela implique, rajoute l'auteur, « que les rythmes naturels et les rythmes musicaux leurs soient liées de façon directe et génératrice<sup>30</sup> ».

En ce qui concerne le rythme musical à proprement parler, on remarque que la terminologie employée dans les écrits et dans le « monde » musical tout court, font converger le champ sémantique du rythme – en général – à celui du rythme en musique. On trouve ainsi : cycle, période, durée, accent, fort, faible, long, court, récurrence, alternance, *batucar*<sup>31</sup>,

<sup>26</sup> AGAWU, Kofi : « Rythme », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2004, pp. 89-115., p 89.

<sup>27</sup> Cf. DAVIS, Curtis W. ; MENUHIN, Yehudi : *The Music of Man*, London, Macdonald General Books, 1979.

<sup>28</sup> AGAWU, Kofi : « The invention of "african rhythm" », in *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLVIII, n°3, 1995, pp. 380-395, p. 388.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> AGAWU, Kofi : « Rythme », *op. cit.*, p 89.

<sup>31</sup> Donner le rythme de tambour à quelque chose.

*balançar*<sup>32</sup>, *swing*, *groove*. Kofi Agawu argumente que cette ressemblance est à la fois un avantage et un inconvénient.

« Elle est utile dans la mesure où elle nous donne base comparative pour l'étude des procédures musicales et où elle empêche l'analyste d'élever une barrière infranchissable entre la musique et les autres arts du temps. En revanche, elle risque de conduire l'analyste à utiliser trop facilement des métaphores, l'amenant ainsi à sous-estimer les aspects de structure temporelle qui appartiennent proprement à la musique<sup>33</sup>. »

Le cas brésilien est garni d'exemples où le rythme de la vie apparaît entremêlé aux rythmes musicaux, un processus qui de par son intensité devient à la longue plus difficile la distinction de la frontière qui les sépare. Du *balanço da mulata*<sup>34</sup> à la *ginga do malandro*<sup>35</sup>, en passant par le « avoir le rythme dans la peau », cliché très prisé par les Européens, le rythme<sup>36</sup> (musical) semble occuper une place privilégiée dans le quotidien des Brésiliens.

Parler de pratique musicale revient indirectement à parler de situations anthropologiques particulières, en d'autres termes, c'est ce qu'un groupe ritualise et/ou célèbre ensemble à l'aide de la musique. En ce sens, la musique apparaît comme un vecteur social tout comme une production cognitive de l'être humain. Étant donné la profonde imbrication entre la musique et la pratique qui nous occupe dans le cadre de ce travail, il serait alors légitime de se demander de quelle musique parle-t-on ? Comme premier élément de réponse, on exposera dans les pages qui suivent les principales cellules rythmiques<sup>37</sup> qui caractérisent le *samba* et le *choro*. Des cellules qui par leur lien avec la symbolique et la sémantique, incarnent l'un des aspects de l'identité musicale des genres musicaux en question à travers laquelle certaines communautés se reconnaissent<sup>38</sup>. Comme l'explique Yves Defrance, « la fixation d'un élément signalétique (mode, mètre, contour mélodique, figure rythmique, famille de timbre, structure formelle) offre à voir et à entendre la carte d'identité

<sup>32</sup> Se traduit par balancement.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>34</sup> Fait référence au balancement des hanches observé chez les femmes noires, principalement dans la manière de marcher.

<sup>35</sup> Au sujet de la *ginga* voir LAPLANTINE, François: *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005 ; TAVARES, Luiz Carlos V: *O corpo que ginga joga e luta: a corporeidade na capoeira*, Salvador, edição do autor, 2008.

<sup>36</sup> Pour une question d'économie le mot rythme ici aura toujours un rapport au plan musical.

<sup>37</sup> Nous sommes conscients que d'autres éléments d'ordre musical (mélodie, polyphonie, harmonie, forme) sont en jeu lorsque l'on décide de rendre compte d'un genre musical en particulier. Le choix de n'aborder qu'un de ces aspects se justifie, à nos yeux, par la place centrale qu'occupe le rythme dans le *samba* et dans le *choro*, où il serait à quelques égards, un élément déclencheur dans la formation de ces genres musicaux.

<sup>38</sup> Cf. FERNANDO, Nathalie: « La construction paranétrie de l'identité musicale », in *Identités musicales / Cahiers d'ethnomusicologie n°20*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Éditeur, 2007, pp. 133-145.



du groupe qui la promeut<sup>39</sup> ». Ces considérations sont bien sûr à prendre avec prudence, car comme le souligne M. Keller « dans une société donnée, ce qui est socialement pertinent n'est pas toujours convertible symboliquement en termes musicaux et n'est pas toujours reflété, plus ou moins directement, dans ceux-ci<sup>40</sup> ».

Pour l'individuation et l'identification des phénomènes rythmiques en question on procédera à un exposé analytique des principales cellules rythmiques employées par quatre instruments différents: le *surdo*, le *pandeiro*, le *cavaquinho* et le *tamborim* pour le *samba*; et le *pandeiro*, le *cavaquinho*, les guitares à six et sept cordes pour le *choro* (une partie de ces exemples sont également présentés dans la vidéo qui accompagne ce travail). Le choix de ces instruments s'explique premièrement par leur importance dans le processus de formation et fixation du *choro* et du *samba* comme genres musicaux. On observe par ailleurs, que malgré les différentes demandes en termes d'effectif orchestral, dues aux transformations stylistiques, ces instruments demeurent comme un noyau qui fournit le soutien rythmique caractéristique des genres musicaux en question. Rappelons également, que le recours aux transcriptions ne se présente pas ici comme étant un objectif en soi. Outre son importance comme outil de représentation matérielle de l'abstraction musicale, elle se justifie comme étant un élément révélateur des processus de pensées spatiale et conceptuelle circonscrites à la base de l'« acte » ou du « faire » musical.

« Car les objets d'analyse auxquels elles peuvent être rapportées constituent eux-mêmes des formes esthétiques élaborées directement en rapport avec des techniques et ainsi le sens même de l'esthétique est lié à la subjectivité d'une manière d'établir des relations avec le monde<sup>41</sup> ».

On est cependant conscient que les notations musicales employées ici ne sont qu'un point de repère car comme nous rappelle P. Bidard et A. Darré, « l'identité d'une musique est moins dans son solfège que dans l'usage social que l'on fait<sup>42</sup> ». Rappelons aussi que les genres musicaux abordés ici sont comme des organismes vivants, sujets donc à de constantes

---

<sup>39</sup> DEFRANCE, Yves : « Distinction et identité musicale, une partition concertante », in AUBERT, Laurent (dir.) : *Identités musicales / Cahiers d'ethnomusicologie*, Ateliers d'ethnomusicologie Genève, GEORG Editeur, 2007, p. 20.

<sup>40</sup> KELLER, Marcelo S.: « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », in NATIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Musiques et culture. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005, p. 565.

<sup>41</sup> SANTIAGO, Jorge P.: « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », in LAPLANTINE, François (dir.) : *Mémoires et imaginaires dans les sociétés de l'Amérique latine. Harmonies, Contrepoints, dissonances*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p. 104.

<sup>42</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire », in DARRÉ, Alain (Sous la direction de.) : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1996, p. 183.

transformations, ce qui rend impossible de dresser un cadre exhaustif de toutes les possibilités rythmiques.

### **Les instruments et leurs cellules rythmiques caractéristiques.**

Comme la grande majorité des musiques « traditionnelles » la rythmique du *samba* et du *choro* se repose sur des *ostinati*, c'est-à-dire, une structure périodique formée par une phrase ou motif musicale répété à la même hauteur. Ces rythmiques sont généralement construites sur deux mesures, et comme nous allons le voir maintenant, chaque instrument travaille avec ses propres cellules qui ensemble donnent une sorte de signature d'un style de *choro* ou de *samba* spécifique. Cela n'empêche pas toutefois qu'un instrument emprunte une cellule caractéristique à un autre instrument.

#### **Le surdo.**



© Photo Olivier Meunier

Le *surdo* se caractérise par un tambour cylindrique de grande taille et au son profondément grave. Il est généralement confectionné en métal ou en bois ayant une peau (faite de cuir de chèvre ou de vache ou synthétique plastique) sur les deux côtés. Ce type de grosse caisse est habituellement utilisé dans les ensembles de *choro*, de *samba* tout comme dans les *bateias*<sup>43</sup> des *Escolas de Samba* (école de samba) où l'on compte une moyenne de

---

<sup>43</sup> Nom donné à l'ensemble des instruments de percussion présents dans les *Escolas de Samba* de Rio de Janeiro et de São Paulo.

25 à 35 unités. Il est aussi utilisé chez les groupes de supporters organisés de football (*torcidas organizadas*<sup>44</sup>) où il dicte le rythme des chants de la foule.

Considéré symboliquement comme le cœur des groupes de *samba* et des *batucadas*<sup>45</sup> en général, le *surdo* est le principal responsable pour le soutien rythmique dans la musique. Sa sonorité grave agit comme un métronome dont la principale fonction est de matérialiser et marquer la pulsation rythmique. En produisant la battue principale il assure la sécurité nécessaire à la réalisation des contretemps et des figures rythmiques plus complexes. De ce fait, il fournit un repère métrique à tous les instrumentistes.

Bien que son jeu se caractérise en un coup par temps, quelques variations peuvent intervenir au gré du musicien, des variations utilisées normalement pour annoncer le passage d'un couplet à l'autre ou d'un couplet à un refrain.

Les *Escolas de Samba* actuelles comptent généralement trois types de *surdo* : de *primeira*, de *segunda* et de *terceira*. Le *surdo de primeira* (accordé plus haut que les autres) doit « marquer » le rythme à travers la pulsation. Le *surdo de segunda* (accordé un peu plus bas), répond au *surdo de primeira* par un contretemps ou par des figures de contretemps. De son côté, le *surdo de terceira* joue des figures rythmiques plus libres, étant le responsable pour le *balanço*<sup>46</sup> de la *bateria*, autrement dit, il fait partie de la *cozinha*<sup>47</sup> de l'ensemble.

Dans les figures I, II, et III de l'exemple 1, nous avons les transcriptions des *marcações*<sup>48</sup> habituelles retrouvées dans certaines *Escolas de Samba*. Dans la figure I, nous avons le rythme réalisé par un seul *surdo*. On note que les deux temps sont marqués de façon régulière, néanmoins, le deuxième temps est toujours accentué. Il est important de souligner que l'accent donné sur le deuxième temps – ce qui le rend plus fort que le premier temps – se constitue comme la principale caractéristique du *samba* tout comme de plusieurs genres musicaux au Brésil.

Dans les figures II et III nous avons les exemples des dessins rythmique réalisés par deux et trois *urdos* joués ensemble. Dans la figure II, nous voyons clairement la réponse donnée par le *surdo de segunda* qui dans ce cas ne réalise que le deuxième temps accentué. En ce qui concerne le *surdo de terceira*, on remarque la réalisation d'une rythmique plus libre qui dépasse même le cadre des deux mesures. Il faut aussi souligner que la cellule rythmique

<sup>44</sup> À ce titre voir TEIXEIRA, Rosana da Câmara: *Os perigos da paixão: visitando jovens torcidas cariocas*, São Paulo, Annablume, 2003.

<sup>45</sup> Divertissement populaire avec des instruments de percussion.

<sup>46</sup> Balancement, *swing*.

<sup>47</sup> On appelle *cozinha* (cuisine) le groupe d'instruments qui forment noyau de la section rythmique.

<sup>48</sup> L'acte de marquer la pulsation rythmique

(croche pointée, double croche, noir), présente dans la dernière mesure, se constitue comme une cellule caractéristique des *surdos de terceira*.

### Exemple 1.

The image shows a musical score for three parts, labeled I, II, and III, in 2/4 time. Part I consists of four measures, each containing a quarter note with an accent (>) and a dotted quarter note. Part II also consists of four measures. The first measure has a quarter note with an accent and a dotted quarter note. The second measure has a quarter note with an accent and a dotted quarter note. The third measure contains a triplet of eighth notes with accents, followed by a quarter note with an accent. The fourth measure has a quarter note with an accent and a dotted quarter note. Part III consists of four measures. The first two measures are identical to Part II. The third and fourth measures are marked with a slash and a vertical line, indicating a cut-off or specific articulation. The fourth measure also contains a quarter note with an accent and a dotted quarter note.

Transcription Marcelo Salazar<sup>49</sup>.

Dans l'exemple 2, nous avons la rythmique réalisée par un *surdo* seul qui ne marque que le deuxième temps. Notons que malgré l'« absence » du premier temps celui-là reste sous-entendu et ressenti dans la musique.

### Exemple 2.

The image shows a musical score for a single part in 2/4 time. It consists of four measures. Each measure contains a quarter note with an accent (>) on the second beat of the measure, followed by a quarter rest. The first measure also includes a double bar line at the beginning.

Transcription Zé Marcelo de Andrade.

<sup>49</sup> SALAZAR, Marcelo: *Batucadas de samba; como tocar samba*, Rio de Janeiro, Lumiar Ed, 1991.

### Le *pandeiro*.

Parmi les instruments de percussion utilisés au Brésil le *pandeiro* est probablement l'instrument le plus versatile. Capable de produire différents timbres, il fonctionne en effet comme une sorte de mini-batterie. Le *pandeiro* est adopté par différents genres musicaux brésiliens, notamment dans tous les styles de *samba* et dans le *choro*. Dans le cas particulier du *choro*, le *pandeiro* figure comme le principal voire le seul instrument de percussion.

Les cellules rythmiques sont produites à partir d'une alternance de mouvements de la main. Le mouvement de main droite du *panderista* (musicien qui joue de *pandeiro*) peut se décomposer en trois attaques : la première avec le pouce (*p*) où l'on obtient les sons plus graves, la seconde avec la pointe des doigts – l'index, le majeur et l'annulaire simultanément (*ima*) – et la dernière avec l'éminence hypothénar, région de la main proche du poignet (*x*). Ils peuvent aussi intervenir des attaques avec la main ouverte sur toute la peau de l'instrument.



© Photo Ana Luiza Braga

Comme on peut observer dans l'exemple 3, la cellule rythmique de base du *pandeiro* est composée d'un groupe de quatre doubles-croches qui suggèrent un mouvement cyclique sur chaque temps. Les différences stylistiques sont obtenues par le biais des accents rythmiques imprimés sur différentes doubles-croche et qui donnent l'idée d'une polyrythmie.

### Exemple 3.

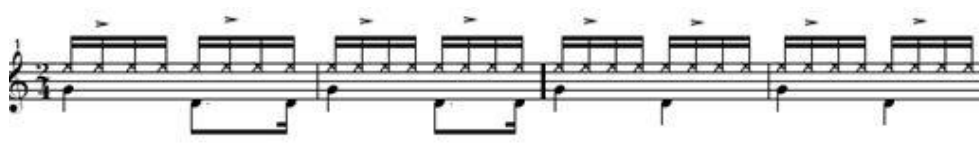


Transcription Zé Marcelo de Andrade<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> ANDRADE PEREIRA, José Marcelo : *Choro, musique instrumentale carioca*, Lyon, Mémoire de Master II, Univ-Lyon II, 2006.

Dans l'exemple 4, on observe plus en détails les variations qui peuvent intervenir dans le *samba* et/ou dans le *choro*. Notons encore une fois que la rythmique est toujours construite par une séquence de double-croches sur laquelle interviennent des accentuations rythmiques.

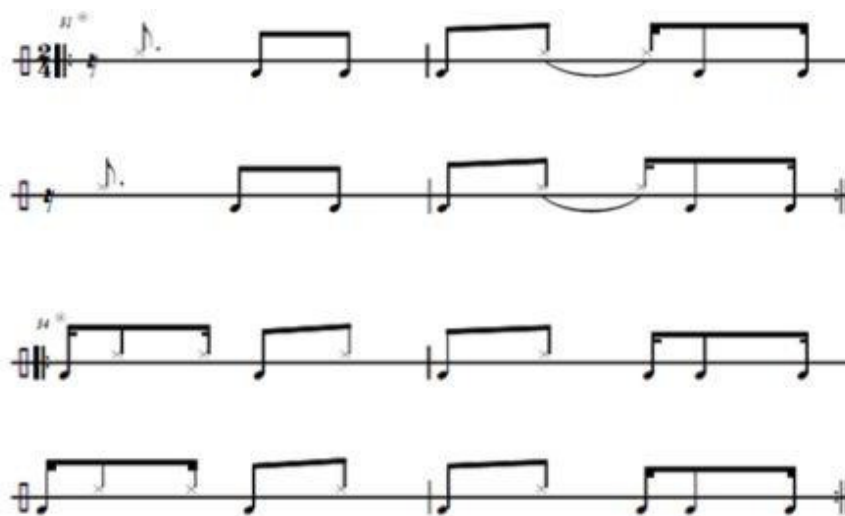
#### Exemple 4.



Transcription Zé Marcelo de Andrade.

Comme montre l'exemple 5, les cellules rythmiques utilisées dans le *Samba de Partido Alto* apparaissent comme une exception parmi les styles de *samba*. En fait, sa construction se repose entièrement sur deux types d'attaque, pouce et main ouverte, produisant des cellules à base de croches et doubles-croches où les contretemps sont mis en évidence.

#### Exemple 5.



Transcription <http://www.pandeirobrasileiro.com>

### **Le *tamborim*.**

Tout comme les instruments vus jusqu'à présent, le *tamborim* fait également partie de la famille des membranophones. Il est constitué d'une membrane étirée par ses extrémités sur une trame, sans caisse de résonance, généralement métallique, acrylique ou en PVC (polychlorure de vinyle). Ses petites dimensions produisent une sonorité aigue qui crée l'équilibre de timbre entre les instruments de l'ensemble de *samba*.

La rythmique est obtenue à l'aide d'une baguette ou directement par des attaques avec les doigts. Dans le cas spécifique des *Escolas de Samba*, on joue avec un ensemble de baguettes fines. Notons que les doigts de la main qui tient l'instrument jouent aussi un rôle dans cette production rythmique, en effet, ils produisent un étouffement de la peau ce qui crée une différence de timbre à caractère rythmique.



Photo : <http://www.thomann.de>

Dans les années 1970 les *tamborins* des *Escolas* de Samba étaient caractérisés principalement par trois cellules rythmiques : le *carreteiro*, le *teleco-teco* et l'*afoxé*. L'importance des *tamborins* dans les *Escolas de Samba*s n'a cessé de croître depuis. De nos jours, ils comptent avec toute une série de cellules rythmiques et de conventions spécifiques qui donnent ensemble le caractère propre de chaque *Escola*. Comme dans une sorte de compétition parallèle, les maîtres de batterie cherchent toujours à développer de nouvelles variations rythmiques, ce qui peut changer la « couleur » rythmique d'une *bateria* d'un carnaval à l'autre.

Les rythmes effectués par *tamborim* se composent d'un ensemble de croches et de doubles-croches. Dans le cas spécifique du *carreteiro* nous trouvons un groupe de huit double-croches attaqué en alternance aussi appelé 3 et 1, c'est-à-dire, deux fois vers le bas, une fois vers le haut puis une fois vers le bas (↓↓↑↓).

## Exemple 6.



Transcription Marcelo Salazar

Les figures I, II, III, et IV présentent quelques variations utilisées lors des *sambas enredo*, style de *samba* caractéristique des *Escolas de Samba*.

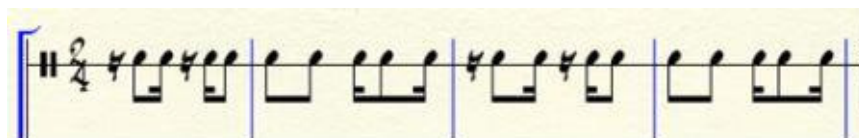
## Exemple 7.

Musical notation for Exemple 7, showing four variations (I, II, III, IV) of a rhythmic pattern in 2/4 time. Each variation is on a separate staff. Variation I: Quarter note, quarter note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, quarter note, quarter rest. Variation II: Eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note. Variation III: Quarter note, quarter note, quarter note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, quarter note. Variation IV: Eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note, eighth note beamed with eighth note.

Transcription Marcelo Salazar

Nous avons dans l'exemple 8 la cellule rythmique la plus courante réalisée par le *tamborim*, nommée *teleco-teco*. Construite à partir d'une alternance de demi-soupirs, croches et doubles-croches, cette cellule rythmique forme à côté de la cellule représentée dans l'exemple 9, les dessins les plus caractéristiques du *samba* pouvant aussi être employées dans le *choro*, où elles connaissent des variations. Rappelons aussi que ces cellules sont empruntées aussi bien par le *cavaquinho* que la guitare.

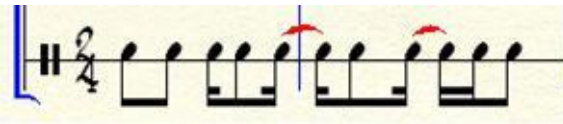
## Exemple 8



Transcription Zé Marcelo de Andrade.



## Exemple 9.



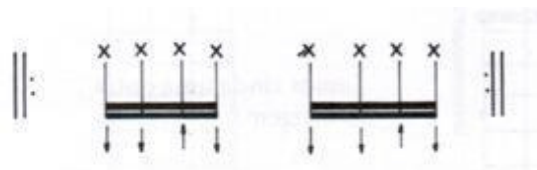
Transcription Zé Marcelo de Andrade.

**Le cavaquinho.**

Photo <http://tribosp.wordpress.com>

Le *cavaquinho* joue un double rôle dans les ensembles de *samba* et *choro* car bien qu'il s'agisse d'un instrument harmonique, il est aussi responsable du support rythmique de la musique. Les cellules rythmiques employées par le *cavaquinho*, appelées *levadas* par les musiciens ont comme base un groupe de quatre doubles-croches, à partir de laquelle sont construites toutes les autres cellules rythmiques utilisées dans l'accompagnement. La main droite (pour les droitiers) du musicien attaque les cordes par une série de combinaisons de mouvements vers le bas et vers le haut<sup>51</sup>.

## Exemple 10.



Transcription Henrique Cazes<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Cf. CAZES, Henrique : *Escola moderna do cavaquinho*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2000.

<sup>52</sup> *Ibid.*

Dans le *choro*, principalement dans les morceaux à pulsation lente ou moyenne (noire égale à quatre-vingts battements par minute), les cellules rythmiques les plus courantes sont celles constituées d'un quart de soupir suivi d'une croche puis d'une double-croche ou de quatre double-croches.

### Exemple 11.

Transcription Henrique Cazes

Notons que l'accompagnement du *maxixe* présente quelques similarités avec le *choro*. Tout d'abord par les cellules rythmes en forme de réponse qui intervient après un premier temps donné par un autre instrument. Ensuite nous avons les cellules où les figures de contretemps sont accentuées, ce qui donne un caractère plus rythmé à la musique.

### Exemple 12.

Transcription Henrique Cazes.

Toujours dans le cadre du *choro*, on observe que les musiciens peuvent faire usage d'un jeu en forme de *rubato* lors de certains passages. Ces passages se situent en général vers la fin d'une phrase ou à la fin d'un groupe de quatre ou huit mesures. Dans l'exemple qui suit, nous avons une transcription de l'interprétation du morceau *pedacinho do céu* de Waldir Azevedo joué par le *regional* de Roberto Barbosa. On remarque ici deux différentes manières de réaliser la variation en question, une par des contretemps précédés par des soupirs et une deuxième par des triolets.

## Exemple 13, Cd-CID-n° 74/4.

Transcription Zé Marcelo de Andrade.

Comme nous avons vu précédemment, lors de l'accompagnement du *samba* les cellules rythmiques employées par le *cavaquinho* sont semblables à celles réalisées par le *tamborim*.

## Exemple 14.

Ex.: *Ai que saudade da Amélia*  
(Araulfo Alves e Mário Lago)

Transcription Henrique Cazes.

### La guitare.

Le groupe formé par double-croche, croche, double-croche (syncope caractéristique qui sera discutée plus tard), se présente comme la principale cellule rythmique employée par la guitare dans le *choro*. Sa réalisation respecte presque toujours le même chemin technique. Le guitariste place d'abord la basse de l'accord sur la première double-croche et joue ensuite les autres notes de l'accord sur la croche et la dernière double-croche. On distingue alors deux niveaux en termes de timbre : l'un grave, celui de la ligne de basse et l'autre, médium aigu.

#### Exemple 15.



Transcription José Paulo Backer<sup>53</sup>.

Cette cellule rythmique est fréquemment suivie par une cellule formée par quatre doubles-croches. Celles-ci peuvent être réalisées soit sous la forme d'une ligne de basse, (exemple 16), soit sous la forme d'arpège qui fait également varier les notes de la basse (exemple 17).

#### Exemple 16, *Ingênuo*, mesure 32, Lp *Vibrações*, FCA 107.0081.



Transcription José Paulo Backer

<sup>53</sup> BECKER, José Paulo Thaumaturgo: *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto « época de ouro »*, Mémoire de master, Rio de Janeiro, UFRJ, Escola Nacional de Música, 1996.

Exemple 17, *Murmurando*, mesure 2, Lp *Vibrações*, RCA 107.0081.



Transcription José Paulo Backer

On retrouve évidemment la cellule rythmique formée par double-croche, croche, double-croche et ses variations lors de l'accompagnement du *samba*. Toutefois, ici le premier temps est anticipé toutes les deux mesures, ce qui, avec l'accent fort du deuxième temps donne la couleur caractéristique du *samba*

Exemple 18, *Samba* traditionnel.

Transcription Luiz Otávio Braga<sup>54</sup>.

### La guitare à sept cordes.

Contrairement au *cavaquinho* et à la guitare à six cordes, nous ne pourrions pas expliquer les caractéristiques de l'accompagnement de la guitare à sept cordes dans le *choro* et dans le *samba* uniquement par le biais des cellules rythmiques. En effet, cet instrument emploie tout au long de l'accompagnement des lignes de basse contrapuntiques appelées *baixarias*, ce qui donne à la construction mélodique une importance au même niveau que celle donnée à la rythmique.

On empruntera ici les termes, les exemples et la schématisation proposés par Josimar Carneiro<sup>55</sup>, le seul travail, à notre connaissance, à conceptualiser le langage de la guitare à sept cordes. Les exemples en question ont été extraits de l'accompagnement des morceaux

<sup>54</sup> BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa: *O violão de 7 cordas*, Rio de Janeiro, Luniar Ed., 2004.

<sup>55</sup> CARNEIRO, Josimar: *A baixaria no choro*, Rio de Janeiro, Mémoire de master, UNIRIO, 2001.

suivants : *vibrações* et *receita de samba* de Jacob do Bandolim ; *Assim mesmo*, de Luiz Americano ; *Ingênuo*, *Ainda me recordo*, *Naquele tempo* et *Segura ele* de Pixinguinha.

*Caminho do baixo* (le chemin de la basse).

C'est la structure fondamentale de la construction mélodique de la basse. Il s'agit d'une ligne mélodique qui accompagne tout le morceau de forme contrapuntique qui rappelle la basse continue et la musique baroque.

Exemple 19, *vibrações*.

The image shows a musical transcription for 'vibrações'. It consists of two staves in 3/4 time. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. Chords are indicated below the bass staff: Dm, A7/E, Dm/F, D7/F, Gm, D7/A, Gm/Bb.

Transcription Josimar Carneiro.

*Ligação* (liaison).

C'est une ligne mélodique qui relie la basse des différents accords. De ce fait, elle réduit les sauts de notes et peut remplir les espaces laissés vides par la mélodie du soliste.

Exemple 20, *assim mesmo*.

The image shows a musical transcription for 'assim mesmo'. It consists of two staves in 3/4 time. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. Chords are indicated below the bass staff: D, C| m7 (b5).

Transcription Josimar Carneiro.

*Mudança de posição* (changement de position).

C'est un artifice très répandu dans le *choro*, surtout en ce qui concerne les morceaux à rythme harmonique lent. Il consiste à créer des renversements sur un même accord ce qui rend plus riche le rapport ligne de basse et harmonie.

Exemple 21, *assim mesmo*.

Transcription Josimar Carneiro.

*Preparação da sétima* (préparation de la septième).

Il s'agit d'un mouvement de basse qui prépare l'accord de septième de dominante, une préparation qui s'effectue normalement par un mouvement de *ligação* ou *mudança de posição*.

Exemple 22, *assim mesmo*.

Transcription Josimar Carneiro.

*Chamada ou virada* (appel ou retournement).

C'est la ligne de basse qui introduit et/ou réintroduit une section ou une partie du morceau.

Exemple 23, *ingênuo* Pixinguinha.



Transcription Josimar Carneiro.

*Fechamento* (boucllement).

C'est la ligne de basse qui sert à clore une partie du morceau.

Exemple 24, *receita de samba*



Transcription Josimar Carneiro.

*Resposta* (réponse).

C'est la ligne de basse qui suggère l'idée d'un dialogue avec la mélodie du soliste, comme une sorte de question-réponse.

Exemple 25, *ainda me recordo*.



Transcription Josimar Carneiro.



*Contracanto* (contrechant).

Les lignes de basse réalisées sur la guitare à sept cordes constituent naturellement des contre-chants. Mais on utilise ce terme pour définir les lignes mélodiques obligatoires, aussi appelées *obrigações*.

Exemple 26, *naquele tempo*.

Transcription Josimar Carneiro.

*Dobramento* (doublure)

C'est la ligne de basse qui souligne la mélodie du soliste avec la même division rythmique. Elle le double généralement à l'unisson, à l'octave, à la tierce ou à la sixte, mais elle peut avoir, dans certains cas, un contour mélodique propre semblable à une *obrigação*.

Exemple 27, *segura ele*.

Transcription Josimar Carneiro.

*Marcação* (marquer les notes).

Cette ligne de basse a un caractère strictement rythmique.

Exemple 28, *ingênuo*.

Transcription Josimar Carneiro.

Hormis les particularités rythmiques qui caractérisent le *samba* et le *choro*, les éléments que l'on vient d'exposer révèlent que bien qu'ils soient inscrits dans un registre « populaire », ces genres musicaux font preuve d'un haut niveau d'élaboration – tant dans leurs constructions que dans leurs réalisations – dépassant ainsi les nombreuses idées reçues sur les musiques produites et pratiquées par les couches sociales économiquement défavorisées. L'analyse du contenu de ces éléments a montré également que des objets liés en apparence au « strict cadre musical » peuvent se constituer en objets qui contribuent à notre appréhension ethnologique.

## 5. La *roda* de *samba* et de *choro*.

Le chercheur qui privilégie le *samba* ou le *choro* comme objet d'étude, dispose actuellement d'une importante bibliographie, résultat du travail de musiciens, d'ethnomusicologues, de journalistes, d'anthropologues, de sociologues et d'historiens<sup>56</sup> pour ne citer que ces disciplines. Ces divers horizons ont apporté de précieuses contributions à l'étude des musiques populaires et ont élargi en même temps nos champs d'analyse tout en offrant de nouvelles pistes de recherche. On remarque toutefois, qu'un abordage plus spécifique au sujet de la *roda* - pratique musicale - fait défaut. En fait, à l'exception des ouvrages « *No princípio era roda* » de Roberto Moura et « *Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilida* » de Eduardo C. Souza, à ce jour il n'existe, à notre connaissance, aucun travail qui mette l'accent sur le rôle prépondérant joué par la *roda* comme un élément clé dans la production, la préservation et la diffusion du *samba* et du *choro*.

Sans avoir pour l'heure la prétention de combler entièrement cette absence – elle sera contextualisée plus en profondeur lors de la deuxième et troisième partie de ce travail – on essaiera de dresser quelques précisions au sujet de cette pratique musicale et de son fonctionnement, qui, comme on aura l'occasion d'en discuter, est bien plus qu'un simple espace de *performance* musical. Pour ce faire, on partira des expériences empiriques, c'est-à-dire, mes participations dans les *rodas* de *samba* et de *choro* comme spectateur et musicien.

Les *rodas* sont des pratiques musicales qui se manifestent généralement de la façon suivante : tout d'abord nous avons un groupe de musiciens<sup>57</sup> qui se réunissent autour d'une ou de plusieurs tables, ils forment ainsi un cercle où l'on joue de la musique, où l'on boit et surtout où l'on s'amuse. Régies essentiellement par l'oralité, le répertoire interprété dans une *roda de samba* comprend naturellement du *samba* au sens large, ce qui inclut différents styles dont le *samba canção*, le *samba de partido alto* et le *samba de roda*. On peut aussi trouver

---

<sup>56</sup> Parmi ces ouvrages on pourra citer : ALVES, Diego Ramiro Araoz: *Entregue o samba aos seus donos, op. cit*; BRABOSA, Orestes: *Samba sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978; CABRAL, S: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996; CARNEIRO, Edison: *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961; GALVÃO, Walnice Nogueira : *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, Paris, Chandeigne 2000; LOPES, Nei: *O samba, na realidade- a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro, Codæcri, 1981; MOURA, R, M : *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

<sup>57</sup> En musique populaire il est parfois difficile d'établir des critères pour définir qui est musicien. Pour l'heure on considérera comme musicien tous ceux qui jouent d'un instrument à l'intérieur d'une *roda*.

des genres qui sont à l'origine du *samba* comme le *maxixe*, le *jongo* et le *calango*<sup>58</sup>. Dans une *roda de choro* on trouve aussi un répertoire plus large, en fait on y joue ce que l'on appelle le « répertoire de *chorões*<sup>59</sup> », à savoir le *choro* mais aussi la polka, le *maxixe*, les vals, le *samba-choro* tout comme d'autres genres de musiques interprétés à la manière du *choro*<sup>60</sup>.

Si la *roda de choro* se caractérise par l'exécution d'une musique majoritairement instrumentale, dans les *rodas de samba* au contraire, c'est une musique chantée qui prédomine. Les nouveaux espaces musicaux *cariocas*, principalement ceux du quartier de la Lapa, nous ont cependant habitué à des formes hybrides de *roda*, où la plus courante consiste en commencer un set de musique avec du *choro* et le finir avec du *samba*. On remarque cependant, tant dans le cas de la *roda de choro* que de *samba*, qu'il ne s'agit pas de pratiques neutres. En fait, que ce soit par les choix ou par la manière dont il est interprété, le répertoire joué durant ces manifestations se constitue comme un reflet des visions spécifiques du monde. Cela est particulièrement observable lorsqu'un *samba* est repris et chanté en chœur par l'ensemble des participants, où les paroles semblent à certains moments avoir leurs « sens » partagés par le contexte collectif en question<sup>61</sup>.

L'orchestration apparaît aussi comme un élément différenciateur des deux types de *roda*. En fait, dans une *roda de samba* on a majoritairement des instruments de percussion, où les plus courants sont le *pandeiro*, le *surdo*, le *tamboim*, le *reco-reco*, le *ganzá*, le *tan-tan* et la *cuíca*<sup>62</sup>. L'harmonie est assurée par le *cavaquinho* et/ou le banjo<sup>63</sup>, et les guitares de six et sept cordes. À l'exception du banjo, on retrouve ces mêmes instruments harmoniques dans la *roda de choro* où le nombre d'instruments de percussion en revanche est plus réduit. La session de percussion d'une *roda de choro* compte obligatoirement un *pandeiro*, et peut être

---

<sup>58</sup> Le *maxixe* sera abordé dans le prochain chapitre, en ce qui concerne le *jongo*, le *calango* ainsi que d'autres genres musicaux qui sont à l'origine du *samba* voir ALVARENGA, Oneyda: *Música Popular Brasileira: Lundu e Danças Afins*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1942; ANDRADE, Mário de: *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1989; DORING, Katharina: *O samba de roda do sembagota: tradição e contemporaneidade*, Salvador, Mémoire de Master, UFBA, Escola de Música, 2002; LOPES, Nei: *Partido-alto: samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005, RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges: *O Jongo*, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.

<sup>59</sup> C'est une forme « traditionnelle » d'appeler les musiciens qui jouent du *choro*. Au sujet des ces musiciens voir TINHORÃO, José Ramos: *Pequena história da música popular*, Petropolis, Editora Vozes, 1975, voir aussi PINTO, Alexandre Gonçalves: *O choro*, Rio de Janeiro, FUNART, 1978.

<sup>60</sup> Bien qu'il réunisse un certain nombre d'éléments qui nous permettent de le caractériser comme un genre de musique à part entière, le *choro* se caractérise avant tout par une manière particulière de jouer. Voir De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo : *Choro*, *op. cit.*

<sup>61</sup> Cf. KELLER, Marcelo S.: « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », *op. cit.*

<sup>62</sup> Au sujet des instruments employés dans le *samba* voir : URL <[pt.wikipedia.org/wiki/Samba/](http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba/)>

<sup>63</sup> De par l'accordage ou sa forme réduite, le banjo utilisé au Brésil diffère considérablement de son homologue nord américain. En fait, la version brésilienne de l'instrument surgit à partir d'une transformation de la caisse de résonance du *cavaquinho*, qui au lieu d'être fabriquée dans sa forme traditionnelle en bois, a la même forme que le banjo utilisé aux États-Unis.

enrichi par un *surdo* ainsi que par un ensemble de petites percussions. Les mélodies peuvent être assurées par différents instruments dont les plus courants sont la mandoline, la flûte, la clarinette et le trombone. Rappelons que le *pandeiro* et le *cavaquinho* sont devenus des figures presque incontournables, il est très difficile à l'heure actuelle d'imaginer une *roda* sans la présence de ces deux instruments.

Rappelons également que le nombre d'instruments peut varier considérablement d'une *roda* à l'autre, j'ai pu voir en effet des *rodas* allant de trois à plus de dix instrumentistes. Il est aussi important de remarquer que l'on préfère de loin les instruments acoustiques (amplifiés ou pas) aux électriques. Ces instruments acoustiques semblent fonctionner comme une sorte de médiateur, un lien permanent entre la pratique musicale qui se réalise dans le présent et ses « traditions culturelles », ce qui vient confirmer, tel que le souligne Marcelo Keller, que « les instruments traditionnels sont porteurs d'une charge symbolique qui ne se laisse pas facilement mettre en déroute pour un simple avantage technique<sup>64</sup> ». L'auteur attire également notre attention sur le fait que :

« si curieux que cela paraisse, lorsque voit le jour une technologie meilleure, autrement dit plus efficace pour produire des types de sons déterminés (...) cela ne signifie pas pour autant que les instruments traditionnels tombent en désuétude, ni même qu'ils évoluent pour intégrer la nouveauté<sup>65</sup> ».

Le public des *rodas* se place généralement autour des musiciens, formant ainsi des cercles concentriques, ce qui nous permet d'observer quelques nuances en termes d'interaction avec les musiciens et avec la pratique musicale en elle-même. Dans une *roda de choro* on aurait tendance à « écouter » la musique et de ne se manifester qu'à la fin de celle-ci. Quelques manifestations sont cependant visibles durant l'exécution d'un morceau, comme les sourires et les expressions de regard qui suggèrent l'admiration ou qui approuve le résultat musical. Dans la *roda de samba* au contraire on assiste à une majeure « participation » du public dans la musique, en tout cas sur le plan visuel. Il est commun de voir les gens chanter, danser, discuter entre eux et accompagner les *sambas* « *na palma da mão* » (frapper des mains à la même cadence que la musique), c'est qui donne une image de que la musique appartient à tous, des manifestations qui montrent qu'« écouter la musique ensemble devient agir ensemble avec la musique<sup>66</sup> ».

---

<sup>64</sup> KELLER, Marcelo S.: « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », *op. cit.*, p. 567.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>66</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque », *op. cit.*, p. 178.

Malgré cette ambiance festive, des hiérarchies et des « règles » à respecter existent dans les *rodas*, formant une sorte de code comportemental qui serait de l'ordre du non-dit. En ce qui concerne plus particulièrement la *roda de samba*, Roberto Moura nous parle même d'un « règlement interne » qui semble à quelques égards valable pour la *roda de choro*. Tout d'abord on ne doit pas oser jouer un instrument sans avoir l'autorisation ou sans être invité ; on ne doit pas non plus parler plus fort que la musique venant de la *roda* ; on ne doit surtout pas interrompre celui qui est en train de *puxar um samba*<sup>67</sup> ; et finalement, *puxar um samba* et oublier les paroles se configure en un péché capital<sup>68</sup>.

Dans un contexte plus général, les *rodas* obéissent à un certain nombre règles, des modèles et des normes, qui peuvent souffrir des ajustements en fonction du contexte dans lequel elles se réalisent. En même temps, on considère que chaque *roda* est unique en son genre et qu'elle ne peut être reproduite exactement de la même façon à chaque fois<sup>69</sup>. Les *rodas* sont en effet des moments remplis de « symboles qui relèvent non seulement du monde [musical] mais aussi du social et du culturel<sup>70</sup> »

On compte actuellement une importante documentation historique<sup>71</sup> – récits littéraires, lithographies, peintures – qui permet d'affirmer que la disposition spatiale en forme de *roda*, adoptée lors de divertissements musicaux et même dans certains rituels religieux aujourd'hui au Brésil, est un héritage d'une part, des pratiques culturelles amenées d'Afrique par les esclaves Noirs et d'autre part des manifestations religieuses et ludiques des Indiens autochtones. Les analyses réalisées par Pedro Abib au sujet de la *capoeira* d'Angola, réalisée elle aussi en forme de *roda*, valent également pour notre cas. En fait, la *roda* cherche à recréer

---

<sup>67</sup> On appelle *puxar um samba* l'acte de commencer à chanter un *samba* dans une *roda*. Lorsqu'une personne extérieure veut intervenir dans la *roda* cela se passe généralement de la manière suivante : celui qui veut chanter informe la tonalité du *samba* en question aux musiciens, une information qui est en réalité destinée aux instruments harmonique (*cavaquinho*, banjo ou guitare) plus particulièrement. L'accompagnateur joue alors une séquence harmonique suivie d'une cadence vers l'accord du premier degré de la tonalité demandée, ce qui fournit le repère harmonique et rythmique nécessaire pour commencer à chanter le *samba*. Le terme *puxar* apparaît aussi dans *roda de choro*, où par analogie on appelle *puxar um choro*. La différence ici est que généralement le musicien soliste n'informe pas verbalement la tonalité du morceau qu'il prétend exécuter, cette information est en effet transmise directement par le jeu instrumental. Le soliste commence à jouer et au bout de quelques notes les musiciens accompagnateurs ont toutes les informations nécessaires pour l'accompagnement adéquat.

<sup>68</sup> MOURA, R, M : *No princípio era roda*, op. cit.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> DESROCHES, Monique : « Musique et rituel : significations, identité et société », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Musiques & Cultures. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005, p. 539.

<sup>71</sup> Le journaliste, sociologue et historien José Ramos Tinhorão a recueilli une vaste documentation au sujet des pratiques socioculturelles qui peuvent être associées à celle de la *roda*. Voir TINHORÃO, José Ramos : *Música popular de Índios, Negros e Mestiços*, Editora Vozes, Petrópolis, 1975 ; TINHORÃO, José Ramos : *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Ed. 34, 2000 ; TINHORÃO, José Ramos : *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*, São Paulo, Ed. 34, 2008.

constamment ses liens avec le passé, un passé qui dans le *samba* fait référence à une ancestralité africaine et dans le *choro* aux maîtres fondateurs du genre. Il se manifeste ainsi, principalement à partir du rituel de la *roda*, la notion de circularité du temps dont les processus d'apprentissage présents dans son univers finissent, dans une certaine mesure, par être influencés par cette conception du temps<sup>72</sup>.

Bien que l'on dénombre aujourd'hui plusieurs *rodas* qui se réalisent dans des espaces publics et ouverts, cette manifestation se caractérise traditionnellement par son aspect intime. On les trouve ainsi généralement dans le *fundo de quintal* (fond de cour), dans la cuisine, dans le salon, dans le bar et dans le *terreiro*<sup>73</sup>, où elles servent à animer une rencontre entre amis, une fête d'anniversaire, une fête de mariage, un baptême, une réunion pour assister à un match de football ou un repas du dimanche. Dans le cas particulier de la *roda de samba*, il apparaît que les interdits tout comme les contre-réactions à ces interdits qui jalonnent l'histoire des pratiques socioculturelles d'origine africaine au Brésil, ont favorisé en quelque sorte un repli vers les espaces fermés. La réalisation de ces pratiques avec des thèmes, des espaces et des horaires définis démontrent non seulement un processus de transmission, mais aussi de réélaboration des savoirs lors d'un processus systématique de construction d'une mémoire qui vient transmise et collectivisée<sup>74</sup>.

Les *rodas* fonctionnent tout à la fois comme un espace d'apprentissage, un rite de passage et un moment de célébration de la mémoire. Comme dans bon nombre des pratiques musicales populaires, c'est à travers les formes de transmission orale et aurale qu'elle se préserve et se transforme. En ce qui concerne plus particulièrement l'apprentissage, on observe que les musiciens plus expérimentés transmettent leurs connaissances de manière informelle<sup>75</sup> lors d'un processus où les explications théorico-musicales se voient substituées par l'acte de jouer ensemble, par les démonstrations faites directement sur l'instrument et par les conseils, un tout où l'imitation, l'ouïe et le regard de l'apprenant sont très sollicités. Cet apprentissage basé essentiellement sur l'expérience et l'observation nous permet de parler d'une perception musicale avec un p majuscule, dans la mesure où elle met à toute épreuve la

---

<sup>72</sup> Cf. ABIB, Pedro Rodolpho Jungers : *Capoeira de Angola: Cultura popular e o jogo de saberes na roda*, Campinas, thèse de doctorat, UNICAMP, 2004.

<sup>73</sup> Au Brésil le vocable *terreiro* renvoie à différents types d'espace, dans ce cas en particulier il s'agit d'un espace en plein air à l'intérieur de grandes propriétés rurales où les esclaves célébraient les rites et les cultes afro-brésiliens. Ces manifestations étaient en principe interdites, mais comptaient généralement sur la tolérance des propriétaires pour qui ces divertissements étaient une forme de « calmer » les esclaves.

<sup>74</sup> Cf. SOUZA, Eduardo Conegundes de : *Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade*, Campinas, Mémoire de Master, UNICAMP, 2007.

<sup>75</sup> Au sujet de l'éducation formelle, non-formelle et informelle voir TRILLA, Jaume : *La educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

reconnaissance, la compréhension et la reproduction des aspects musicaux spécifiques comme la rythmique, les contours mélodiques, l'harmonie et les structures musicales. Par ailleurs, il est important de souligner que jouer dans une *roda* suppose un certain degré de compétence. On assiste en effet, derrière ces processus d'apprentissage, à une forme spécifique d'apprentissage culturel, dont la *roda*, comme espace d'échange de savoirs, joue un rôle formateur. Dans son espace-temps on apprend certes la musique mais on fait principalement ses preuves, Pedro Abib ajoute que :

« En accord avec cette atmosphère de stimulations sensorielles et [culturelles] provoquées par le rituel de la *roda*, l'apprentissage du débutant se développe de façon interactive et profondément intégrée dans cette communauté culturelle qui l'accueille désormais comme nouveau membre<sup>76</sup> ».

On observe que tant les thèmes mélodiques du *choro* que les paroles des *sambas* font émerger des morceaux d'histoire en forme de mémoires, ce que Michel Pollak désigne comme « mémoires souterraines », à savoir, celles qui ne jouissent pas d'un status officiel, mais qui survivent à l'intérieur de groupes spécifiques<sup>77</sup>, mettant en lumière les valeurs et les croyances de ces mêmes groupes.

Ces constats nous montrent que les *rodas* se configurent comme des moments rituels<sup>78</sup> où la dimension festive favorise la construction des formes particulières de sociabilité. Elle semble favoriser également la construction de liens identitaires et de partage de valeurs, un moment festif de rencontre entre égaux et en même temps, *locus* d'échange entre différents groupes sociaux<sup>79</sup>. Les *rodas* fonctionneraient en ce sens comme des « entités uniformisantes et centripètes, en favorisant un consensus sur le goût<sup>80</sup> », en même temps qu'elle soutienne et légitime les musiques qui y sont jouées en son centre. À travers des formes de récupération et de transmission de la mémoire ainsi que des valeurs culturelles, à travers une pratique partagée des manières qui lui sont propres de jouer et de chanter, elle préserve en elle d'anciennes traditions tout en s'actualisant et en occupant de nouveaux espaces urbains.

---

<sup>76</sup> ABIB, Pedro Rodolpho Jungers : *Capoeira de Angola*, op. cit., 132. C'est nous qui traduisons.

<sup>77</sup> POLLAK, Michael: «Menória, Esquecimento e Silêncio», in *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 3, 1989, pp. 3-15.

<sup>78</sup> À ce sujet, voir l'analyse de Roberto Da Matta, *rotinas e ritos e mecanismos fundamentais de ritualização*. Da MATTa, Roberto : *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

<sup>79</sup> Cf. PEREIRA, Pereira, Carlos Alberto Messeder: *Cacique de Ramos: Uma Historia Que Deu Samba*, Rio de Janeiro, E-papers, 2003.

<sup>80</sup> MANUEL, Peter: *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 11.



## Chapitre II

### Pratiques musicales populaires brésiliennes et vécu social.

Les musiques et les pratiques musicales populaires brésiliennes sont imprégnées d'un fort caractère métis, résultat de cinq siècles de rencontres entre cultures et « éléments culturels étrangers les uns des autres<sup>1</sup> » qui ont dessiné un décor complexe et nuancé allant bien au-delà du fameux « mythe des trois races<sup>2</sup> ». Se développant presque entièrement dans un contexte marqué, tout à la fois, par l'oralité et par des rapports asymétriques entre « dominants » et « dominés », son histoire se raconte sur le terrain des stratégies sociales dont les formes de résistance, de re-signification, d'appropriation, d'arrangements, de résignation et de dissimulation figurent au premier plan. D'un point de vue anthropologique, l'oralité fera émerger des pratiques collectives, impliquant des groupes sociaux au sein d'actions partagées répondant avant tout à des fonctions et besoins spécifiques, qui indique et qui peut parfois raconter ce qu'un groupe fait ensemble<sup>3</sup>. Ils résultent ainsi, en tout cas jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, des genres musicaux qui suivent la logique collective au détriment de la figure individuelle de l'auteur. Par ailleurs, il semble possible de postuler que c'est justement à partir du mariage, brassage culturel-oralité, que se sont réunies les conditions nécessaires à la création des expressions musicales brésiliennes voire latino américaines, dont la « résultante la plus achevée est le genre musico-chorégraphique<sup>4</sup> »

Malgré le nombre d'études réalisées à ce jour, il demeure encore difficile de saisir de manière cohérente et dans sa totalité le processus évolutif des musiques et des pratiques musicales populaires au Brésil. L'une des raisons que l'on pourrait évoquer, c'est la quasi absence de documentation d'ordre musical proprement dit, tel que les transcriptions sous forme de partition<sup>5</sup> qui nous permettent entre autres de rendre compte d'un genre musical à un

---

<sup>1</sup> PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n° 10, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 1997, p. 23.

<sup>2</sup> Voir RIBEIRO, Darcy: *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

<sup>3</sup> LORTAT-JACOB, Bernard, et OLSEN, Miriam Roving : « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », in *L'Homme*, 171-172 juillet-décembre 2004, URL <<http://lhomme.revues.org/index1266.html>>

<sup>4</sup> PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », *op. cit.*, p. 23.

<sup>5</sup> La notation musicale présente des limites et ne saurait, de ce fait, rendre compte de tous les éléments à l'œuvre dans le « faire » musical, elle demeure toutefois un important outil d'analyse, étant en même temps un élément révélateur des champs conceptuels et des représentations mentales.

moment historique donné. Le deuxième obstacle c'est la relation de mépris qu'entretenait une bonne partie des colonisateurs-explorateurs, y compris les élites sociales et politiques qui ont suivi, pour qui ces musiques et ces pratiques n'étaient pour la plupart que des cas d'expressions de sauvagerie et de barbaries<sup>6</sup>.

En ce qui concerne plus particulièrement les musiques pratiquées par les esclaves et les ex-esclaves noirs, la situation semble s'empirer, comme si la visibilité de la peau était dès le départ destinée à se transformer en invisibilité historique. En effet, les descriptions basées sur des généralisations et des préjugés sont monnaie courante. Nous trouvons souvent les chants appelés « cris », les sons des instruments appelés « bruits assourdissants », et les danses « mouvements indécents ». Un bon exemple serait justement le vocable *batuque*, de la famille du verbe *batucar*. Si l'étymologie<sup>7</sup> de ce dernier fait référence à : donner le rythme de tambour à quelque chose ; frapper à plusieurs reprises et avec force ; frapper dans l'ordre ; martelage ; le terme *batuque* sera toutefois employé délibérément pour définir n'importe quel genre de danse, de fête ou de musique pratiquées par des Noirs et accompagnées de percussions. Il va sans dire que le terme est employé souvent de manière péjorative, en d'autres mots, une manière de distinguer les pratiques « civilisées » des pratiques « barbares ».

Dans les cas du *samba* et du *choro* plus spécifiquement, il est toutefois possible d'établir quelques affirmations préliminaires, et qui seront à leur tour mieux éclaircies par la suite. Les styles de *samba*<sup>8</sup> urbain actuels, tels que l'on retrouve à Rio de Janeiro et dans les principales capitales brésiliennes ont tous un lien avec le monde rural, descendant directement des rythmes comme le *jongo*, le *cateretê*, le *calango* et le *samba de roda*. Fruits de pratiques ludiques et religieuses développées et réalisées majoritairement dans les régions nord-est et sud-est du Brésil.

De son côté, le *choro* est dès sa naissance un genre musical urbain par excellence, résultat de la manière stylisée avec laquelle les musiciens populaires interprétaient les danses européennes du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parmi ces danses, on trouvera la polka en premier lieu mais aussi le quadrille, les vals, la mazurka et le schottische.

Il est aussi important de noter que le concept même de « musique populaire » pose encore problème aux ethnomusicologies, se trouvant au cœur des débats actuels de

<sup>6</sup> Cf. CARNEIRO, Edison : *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961.

<sup>7</sup> HOUAISS, Antonio : *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2010.

<sup>8</sup> Parmi ces styles on peut citer le *Samba canção*, le *Samba de Partido Alto* et le *Samba Enredo*.

l'ethnomusicologie brésilienne. Il s'agit en effet d'un concept récent, ce qui demande une prudence supplémentaire de la part du chercheur lorsque ce dernier traite des musiques et des pratiques éloignées dans le passé.

Historiquement, les différentes tentatives de définir ce qui serait la, ou les musiques populaires, nous renvoient à des catégories difficilement défendables dans son ensemble aujourd'hui. Chez les romantiques du XVIII<sup>ème</sup> siècle par exemple, on parle d'une musique d'origine rurale, de tradition orale, de production collective, spontanée, authentique et bien d'autres idéalizations. Dans une perspective plus récente, Frans Birrer<sup>9</sup> énonce quatre définitions de musique populaire : normative, où la musique populaire serait une expression d'une culture inférieure ; négative, où la musique populaire serait autre que la musique folklorique ou érudite ; sociologique, à savoir, une musique produite par ou pour un groupe ou classe sociale particulière ; et technologique-économique, où la musique populaire serait celle disséminée par les grandes médias ou bien par un marché massifié.

Ces quelques exemples nous permettent de mesurer toute la difficulté qui entoure la définition du thème. Or, si certaines catégories exposées se collent facilement aux idées reçues de « musique populaire », elles sont à même de montrer plusieurs limites une fois problématisées. Sous peine de s'écarter du but de ce travail, nous nous rangerons pour l'heure du côté de Álvaro Nader, pour qui :

« La musique populaire se construit et se définit par sa pluralité, justement en contact et en confrontation avec d'autres musiques, qui ne sont possibles que par le biais de ses sujets concrets, [en relation directe] avec des catégories historiques, sociales et culturelles<sup>10</sup> ».

On essaiera de retracer au cours de ce chapitre l'histoire des pratiques musicales populaires au Brésil. Réalisé sous une perspective anthropologique, cet exercice, qui ne se veut pas exhaustif, a pour but l'appréhension de la genèse, du développement et surtout des implications sociales, culturelles, symboliques et même politiques qui entourent et accompagnent ces pratiques tout au long de l'Histoire. Bien que l'axe principal de notre analyse soit les années 1800 et la période qui suit, quelques aspects des XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles seront aussi abordés afin de donner une cohérence globale à la question. Le choix d'une période de temps si longue devient nécessaire dans la mesure où l'historisation

---

<sup>9</sup> BIRRER, Frans : « Definitions and research orientation : Do we need a definition of popular music? », in *Popular music perspectives 2*; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy, Reggio Emilia, Septembre, 12-24, 1983. Cité par NADER Alvaro : « O estudo cultural da música popular brasileira : dois problemas e uma contribuição », in *Per Musi*, Belo Horizonte, n°22, 2010, p. 181-195.

<sup>10</sup> NADER Alvaro : « O estudo cultural da música popular brasileira », *op. cit.*, p. 182. C'est nous qui traduisons.

représente, à nos yeux, une étape fondamentale pour la problématisation des pratiques musicales qui seront traitées dans ce travail.

## 1. Les traits musicaux à l'époque coloniale.

La période coloniale brésilienne est marquée par trois cycles d'exploration économique majeurs qui ont déterminé entre autres : le développement de régions spécifiques avec d'importants impacts sur la cartographie du pays ; l'émergence de structures sociales et administratives gravitant autour des règles de fonctionnement de ces régions ; les flux internes de personnes et la dépendance de la main d'œuvre esclave indigène et principalement issue de la traite négrière. À titre de rappel, ces cycles sont, celui du bois Brésil, dès les premiers années de la découverte du pays en 1500 ; celui de la canne-à-sucre, à partir de la décennie de 1540 ; et celui de l'extraction de l'or, qui débuté à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Notons que le XVII<sup>ème</sup> siècle est aussi marqué par l'expansion des activités liées à l'élevage du bétail<sup>11</sup>.

### Les premiers récits.

Les sources écrites concernant les musiques et les pratiques musicales au Brésil durant le XVI<sup>ème</sup> siècle sont peu consistantes, se limitant à quelques récits produits par des voyageurs, des colonisateurs et surtout par des Jésuites. L'étude des manifestations de tradition orale à partir des sources écrites par les hommes lettrés, demandera un exercice particulier de recul de notre part car comme nous rappelle Martha Ulhôa, nous « voyons et analysons ces informations à travers un double regard – avec nos yeux et avec ceux de qui les a écrit<sup>12</sup> ».

Quelques jours après l'arrivée des premiers Portugais sur les nouvelles terres, l'écrivain de l'expédition Vaz de Caminha relate, dans une lettre adressée au Roi du Portugal, des moments festifs où des membres de l'équipage Portugais fraternisaient avec les Indiens autochtones, « ils ont dansé et fêté toujours comme nous, au son de notre *tamboril*<sup>13</sup> comme s'ils étaient davantage nos amis que nous les leurs<sup>14</sup> », écrit-il. Si l'on lit entre les lignes de

<sup>11</sup> Le chercheur Luiz Carlos Villalta a rassemblé une importante bibliographie concernant l'histoire du Brésil colonial, à ce titre voir URL : < <http://www.fafich.ufmg.br/pae/colonia/documentos/bibli.pdf> >

<sup>12</sup> ULHÔA, M. T: «Inventando moda: a construção da música brasileira», in *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, 2007, Vol. 8, No 2, p10.

URL: <[www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/10/showToc/](http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/10/showToc/)>, C'est nous qui traduisons.

<sup>13</sup> Tambour où la peau se tend par les cordes sur lequel le son est obtenu en frappant les coups avec une baguette.

<sup>14</sup> Cité par TINHORÃO, José Ramos: *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 15. Voir FONTOURA DA COSTA, A. (org): *Viagem de Pedro Álvares Cabral*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1998. C'est nous qui traduisons.

cette simple description, il est possible de dégager les formes de rapport asymétrique cité plus haut, une asymétrie qui sera la marque de la période coloniale.

En plus du paysage naturel et des autochtones, les lettres de Vaz de Caminha détaillent la première messe réalisée dans la nouvelle terre tout comme d'autres moments festifs, ceux-ci animés par les mélodies jouées à la comemuse. La présence d'un nombre considérable de paysans parmi les membres de l'équipage de la flotte d'Alvares Cabral, apparaît comme un indice qui nous permet de supposer que c'est autour des pas des danses et des musiques rurales ibérique que l'on célèbre ces premières rencontres interculturelles<sup>15</sup>. Remarquons qu'après ce court prélude de bonheur, la rencontre entre les deux cultures s'avérera néfaste pour les Indiens d'Amérique.

À partir de la comparaison entre les descriptions de la première messe et des premières fêtes réalisées au Brésil, le journaliste et chercheur José Ramos Tinhorão détecte le début des mécanismes culturels qui caractériseront par la suite, toujours sous l'influence des modèles dominants européens, « la création de formes d'organisation collective de loisir dans la colonie portugaise d'Amérique<sup>16</sup> ». Selon l'auteur, les couches populaires occuperont toujours le rôle de spectateur dans des manifestations festives ou religieuses qui célèbrent symboliquement le pouvoir de l'Etat ou de l'église, passant en revanche au rôle d'acteurs privilégiés, lorsqu'il s'agit des démonstrations de joie collective ou « d'extrapolation des règles rituelles<sup>17</sup> ».

Parmi les premiers documents écrits par les colonisateurs, on doit citer le *Tratado descritivo do Brasil em 1587*<sup>18</sup> (traité descriptif du Brésil en 1587), de Gabriel Soares de Sousa. Arrivé au Brésil probablement en 1569, où il vécut pendant environ dix-sept ans, Soares de Sousa accumule une grande fortune, exerçant une considérable influence dans la région qui comprend aujourd'hui l'État de Bahia<sup>19</sup>. Ses écrits, riches en détails sur la géographie de toute la côte, fournissent des informations sur les aspects naturels et principalement sur les potentialités économiques des terres récemment découvertes. En ce qui concerne les habitants de la colonie, l'auteur évoque régulièrement les qualités de guerrier des Indiens des différentes tribus, ainsi que le goût de ces derniers pour le chant et pour la danse. Les pratiques musicales des Indiens Tupinambás sont celles qui méritent une attention toute particulière de la part de Soares de Sousa :

<sup>15</sup> Cf. TINHORÃO, José Ramos: *As festas no Brasil colonial*, op. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>18</sup> SOUSA, Gabriel Soares: *Tratado descritivo do Brazil em 1587*, Rio de Janeiro, Typographia Universal de Lammr, 1851. URL: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01720400#page/5/mode/1up/>>.

<sup>19</sup> Voir URL: <[www.brasiliana.usp.br/node/495/](http://www.brasiliana.usp.br/node/495/)>.

« Les Tupinambás sont eux-mêmes de grands musiciens, et, à leur manière, chantent avec un ton de souffrance, ils ont de bonnes voix, mais ils chantent tous à l'unisson. Les musiciens font des strophes improvisées, et leurs vers finissent en rime avec la strophe ; un seul dit la strophe, et les autres répondent avec la fin de la strophe [en rime]. Ils chantent et dansent ensemble en cerce, à l'intérieur duquel l'un joue du *tamboril*<sup>20</sup>, et ne dédouble pas les coups, d'autres apportent des maracas dans leurs mains – c'est unealebasse, avec des petits cailloux à l'intérieur, avec un manche pour la tenir – et dans leurs danses ils ne font que taper le sol avec un seul pied au son du *tamboril* ; et ainsi ils tourment tous ensemble en cerce<sup>21</sup> ».

On ignore les conditions d'observation, le nombre de fois que de telles pratiques ont été observées et moins encore s'il s'agissait d'une manifestation ludique ou religieuse. Néanmoins, ce qui va nous interpeller ici c'est la construction du texte en lui-même. En fait, on remarque qu'il s'efforce de décrire la musique et la danse des Indiens Tupinambás sans la déprécier, mais bien au contraire, par un type de description pour le moins neutre. Ce qui nous permet d'imaginer que l'événement jouissait d'un certain respect aux yeux de notre observateur.

La description du chant laisse transparaître quelques aspects sur lesquels reposent sa structure, à savoir, une construction régit par des règles bien précises, dont la principale serait l'idée de question-réponse. Notons qu'à partir d'un thème initial, chez les Indiens, improvisé par un chanteur qui était probablement la figure centrale de la manifestation, toutes les autres voix répondent à l'unisson. La réponse finit indéniablement en rime avec le dernier mot de la phrase du thème principal. À supposer que Soares de Sousa avait des bonnes connaissances de la langue des Tupinambás, ou en tout cas une bonne perception phonétique de la même, ses descriptions nous laissent présager une particularité. En fait, nous avons un premier thème, improvisé ou non, qui est chanté par le soliste. Il est repris tel quel par le chœur qui le transforme ensuite en une sorte de refrain-réponse. Le soliste de son côté continue à improviser d'autres thèmes qui ont la particularité d'avoir la dernière syllabe toujours en rime

<sup>20</sup> Il n'apas été possible d'établir s'il s'agit ici d'un instrument européen cité plus haut, ou d'un instrument autochtone qui porte de ressemblances avec celui-ci.

<sup>21</sup> SOUSA, Gabriel Soares: *Tratado descritivo do Brazil em 1587*, op. cit., p. 324. C'est nous qui traduisons. S'agissant du portugais ancien, on se vu obligé à changer la ponctuation à certains endroits du texte et de fournir une traduction moins littéraire, il suit le texte originel : “Os Tupinambás se prezamde grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sollrivel tom, os quaes teem boas vozes; mas todos cantam por um tom e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os oultros respondem com o fim do mote, os quaes cantam e bailam juntamente em uma roda, em a qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; oultros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo, por onde pegam e nos seus bailos não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos á roda”.

avec le refrain. Une structure qui nous donnerait probablement un résultat similaire à l'exemple suivant :

Soliste : Je vais travailler, travailler.

Chœur : Je vais travailler, travailler.

Soliste : je n'ai rien à manger.

Chœur : Je vais travailler, travailler.

Soliste : je ne sais plus où aller

Chœur : Je vais travailler, travailler.

À confirmer cette hypothèse, il serait possible d'affirmer que nous sommes en présence d'une structure chantée qui s'organise selon les mêmes principes que des genres musicaux associés aux esclaves africains, nombre d'entre eux pratiqués encore de nos jours au Brésil, tels que le *samba de partido-alto* ou le *tambor-de-crioula*. Des formes de productions musicales, ludiques ou religieuses, éminemment collectives organisées selon des principes hiérarchiques très rigides.

La description faite des instruments de musique, même de manière succincte, nous donne quelques pistes au sujet du résultat musical. Il est fort probable que la pulsation musicale était marquée par le *tamboril*, ce qui donnait de toute évidence une pulsation régulière. Les maracas étaient utilisées ici probablement pour renforcer la pulsation ou pour créer différentes figures rythmiques. Remarquons également que la pratique musicale se réalisait en *roda* (ronde ou cercle) mouvante, qui comme on vient de voir est en une forme géométrique très courante dans des pratiques musicales populaires au Brésil. Finalement, la description de la danse révèle des mouvements plutôt retenus, ce qui suggère une musique moins syncopée et probablement à pulsation lente.

Chez les Jésuites, les témoignages musicaux convergent tous sur le processus de « civilisation » des Indiens autochtones, où la musique et l'éducation musicale apparaissent comme un précieux outil à la catéchèse. Partant des principes éthiques-religieux et d'une culture de lettres « comme paradigme<sup>22</sup> », les missionnaires ne ménagent pas les efforts pour mener à bien leur but de convertir les Indiens autochtones à la foi chrétienne. L'une des stratégies employées alors par les religieux, consistait à apprendre les chants traditionnels des Indiens et transformer ensuite les mots en vers religieux, cela toujours en langue vernaculaire<sup>23</sup>. Une démarche qui parvient à son but et porte des fruits dans un premier temps, mais qui se verra contrainte à être abandonnée. En fait, on remarque au bout d'un certain

---

<sup>22</sup> TINHORÃO, José Rams: *As festas no Brasil colonial, op. cit.*, p. 23. C'est nous qui traduisons.

<sup>23</sup> *Ibid.*

temps que quelques missionnaires, ainsi que les enfants orphelins portugais qui fréquentent l'école, commencent à incorporer de manière « dangereusement excessive » la langue, la danse et les manières des Indiens autochtones, comme lors d'une sorte d'acculturation en sens contraire du souhaité<sup>24</sup>. En lettre datée du mois de juin 1552, adressée aux responsables de l'Ordre des Jésuites à Lisbonne, l'évêque D. Pedro Fernandes fait ainsi part de son inquiétude à l'égard de ce phénomène.

« Les enfants orphelins, avant mon arrivée, avaient l'habitude de chanter tous les dimanches des cantiques aux louanges de la Sainte Vierge, à la manière des autochtones, et de jouer certains instruments que ces barbares jouent et chantent quand ils veulent boire leurs vins et tuer leurs ennemis [...]»<sup>25</sup>.

Une fois passé cette expérience, tout porte à croire qu'il était plutôt sous une musique éminemment religieuse et européenne, suivant les nouveaux canons imposées par le *concilio di trento* et la contre réforme, que les Jésuites imposent la foi chrétienne aux Indiens. En effet, trente ans après les plaintes de D. Pedro Fernandes, le Prêtre Fernão Cardim décrit ainsi les villages Jésuites :

« Dans chacun des trois villages [visités] il y a une école pour apprendre à lire et à écrire, où les prêtres enseignent les garçons indiens ; à certains plus habiles ils apprennent aussi à réciter, chanter et jouer ; ils apprennent tous très bien, et il y en a déjà beaucoup qui jouent de la flûte, de l'alto et du clavecin, et célèbrent la messe au chant d'orgue, des choses que les parents apprécient beaucoup. Ces garçons parlent le portugais, et la nuit ils chantent la doctrine dans les rues, et ordonnent les âmes du purgatoire<sup>26</sup> ».

L'appropriation des Autos de survie médiévale se constituent aussi en un important moyen à travers lequel les Jésuites chercheront à faire comprendre les principes de la religion catholique aux Indiens. Notons que les Autos originaux réunissaient déjà plusieurs éléments : théâtre, musique, chœur, danse et intermèdes instrumentaux. Leurs adaptations à l'œuvre religieuse se fait alors par la construction de « drames burlesques et tragiques où interviennent des éléments chrétiens et amérindiens<sup>27</sup> ». Il semble toutefois, à juger par les plaintes des prêtres Manoel da Nóbrega et José de Anchieta au sujet du comportement peu constant et

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Du P. Manoel da Nóbrega au P. Simão Rodrigues", in *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, vol I, p. 375. Cité par TINHORÃO, José Ramos: *As festas no Brasil colonial*, op. cit., p. 29. C'est nous qui traduisons.

<sup>26</sup> CARDIM, Fernão: *Tratados da terra e gente do Brasil*, Rio de Janeiro, J. Leite & Cia, 1925, p.315. C'est nous qui traduisons.

<sup>27</sup> RAMOS, Arthur : *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p. 29. C'est nous qui traduisons.



paresseux des Indiens<sup>28</sup>, que le processus de conversion des autochtones se heurtait à une sorte de « résistance silencieuse<sup>29</sup> », qui le rendait inachevé et même inefficace à certains égards.

En mettant en parallèle ces premières observations et les études menées par Gérard Borrás sur les vals péruviens, on peut affirmer que la musique dans la période coloniale brésilienne a représenté un « moyen de contrôle pour la société dominante (évangélisation, prohibition, etc.) et un moyen de défense pour les Indigènes, les Noirs et les Métis<sup>30</sup> ». Notons toutefois que les formes d'évangélisation et de prohibition vont peu à peu susciter diverses réactions de la part des groupes auxquels elles se destinaient. Il émerge ainsi, à partir des différentes stratégies, des manifestations où se révèlent des syncrétismes, sur le plan symbolique, et des hybridismes sur le plan musical.

### **L'univers de l'esclavage et pratiques musicales.**

En ce qui concerne les esclaves d'origine africaine, il faudra à notre connaissance attendre le XVII<sup>ème</sup> siècle pour trouver les premiers témoignages au sujet de leurs pratiques musicales en terre brésilienne. Rappelons par ailleurs qu'au début des années 1600, la moyenne d'esclaves importés d'Afrique atteint le nombre de trois mille par an, un contingent qui vient s'ajouter à la population de créoles, mulâtres et *cafuzos* (fruit du métissage entre l'Indien et le Noir) présente déjà dans les principales villes de l'époque, Salvador, Recife et Rio de Janeiro<sup>31</sup>. Le nombre d'esclaves destinés aux villes est toutefois bien inférieur à ceux destinés aux plantations de canne-à-sucre en milieu rural.

Contrairement à ce que nous venons de voir, les plus anciens documents connus à ce jour, témoignant des pratiques socioculturelles des esclaves, n'ont pas été produits par les colonisateurs Portugais, mais par les membres de la mission d'occupation hollandaise installée à Pernambuco durant l'administration du comte Maurício de Nassau, entre 1637 et 1644<sup>32</sup>. Nous avons en effet des iconographies réalisées par l'artiste Frans Post<sup>33</sup> et un dessin accompagné de commentaires, réalisé par le soldat allemand Zacharias Wagener, qui sera

<sup>28</sup> TINHORÃO, José Ramos : *As festas no Brasil colonial*, op. cit.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 25. C'est nous qui traduisons.

<sup>30</sup> BORRAS, Gérard: «Los de arriba y los de abajo, espacios de música dans la capitale péruvienne (1940-1990)», in *Histoire et sociétés de l'Amérique latine*, no. 8, 1998, p. 188.

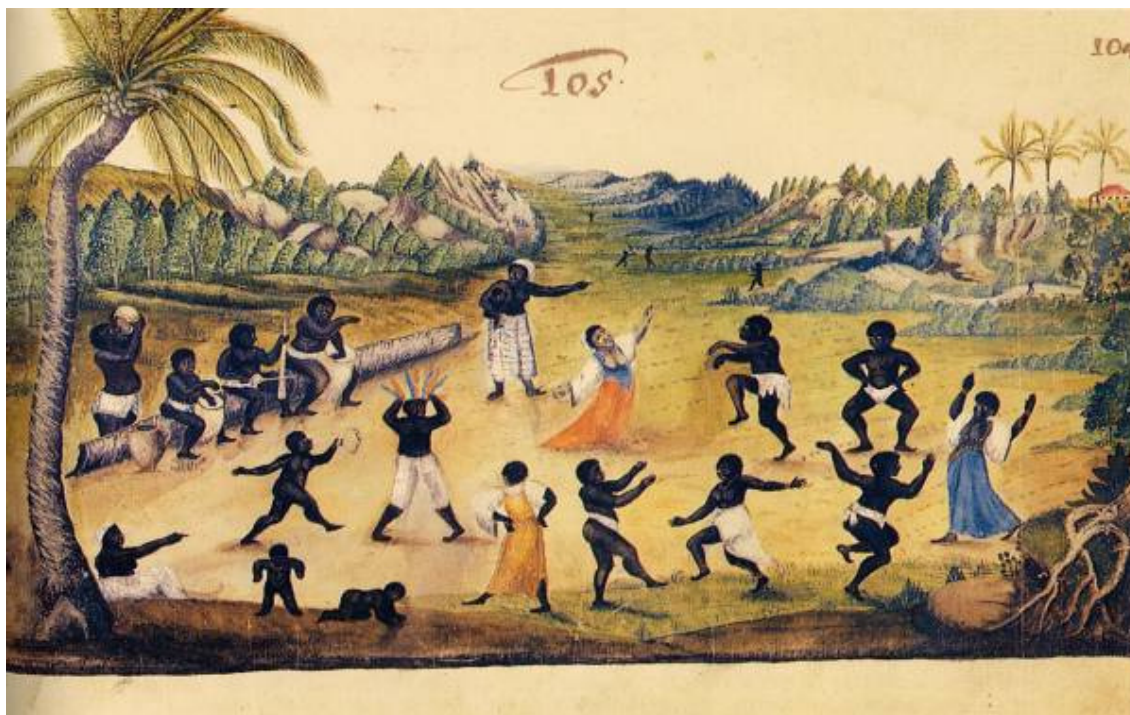
<sup>31</sup> TINHORÃO, José Ramos : *As festas no Brasil colonial*, op. cit.

<sup>32</sup> Cf. TINHORÃO, José Ramos : *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo, Ed. 34, 2008.

<sup>33</sup> BAERLE, Caspar Van: *Rerum per octennium in Brasilia*, Amsterdam Typographico Ioannis Blaeu, 1647. URL: <[www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00246000#page/1/mode/1up/](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00246000#page/1/mode/1up/)>.

ensuite écrivain de M. de Nassau. Ces œuvres ont en commun le fait de montrer les Noirs en train de jouer et de danser dans des situations festives. Elles nous fournissant des précieuses pistes d'analyse, qui permettent d'établir quelques hypothèses au sujet des pratiques des premiers esclaves.

La scène festive dessinée par Zacharias Wagener<sup>34</sup> nous montre trois musiciens assis sur un tronc d'arbre abattu, où, deux jouent avec les mains et les tambours serrés entre les jambes – forme traditionnel du *candomblé* – et un troisième entre eux qui racle un instrument semblable à un long *reco-reco*<sup>35</sup>. En même temps, dix autres Noirs, hommes et femmes confondus, dansent en forme de *roda*.



Negertanz – Zacharias WAGENER<sup>36</sup>.

Pour le chercheur José Ramos Tinhorão postule, il s'agit ici de bien plus qu'une simple « danse de noirs » (titre original de l'œuvre), mais plutôt d'un « moment rituel de *terreiro* de la religion africaine à Pernambuco aux temps de l'occupation hollandaise<sup>37</sup> ». Connaissant les conditions dans lesquelles les Noirs ont été transportés au Brésil, ainsi que leurs conditions de vie dans la colonie, la pratique musicale en question ne semble pas être un simple divertissement ou une activité « de surplus » mais plutôt une activité « de survie ». Le

<sup>34</sup> FERRÃO Cristina; SOARES, J. P. Monteiro (Ed. Responsáveis): *Dutch Brazil, The Thierbuch and Autobiography of Zacharias Wagener*; Rio de Janeiro, Editora Index, 1995, vol. 2, p. 193, figure 105.

<sup>35</sup> TINHORÃO, José Ramos: *Os sons dos negros no Brasil*, op. cit.

<sup>36</sup> In *Zoobliblion: livros dos animais do Brasil*, São Paulo, Brasiliensia Documenta, IV, 1964.

<sup>37</sup> TINHORÃO, José Ramos: *Os sons dos negros no Brasil*, op. cit., p. 34. C'est nous qui traduisons.

déracinement forcé a probablement obligé les différents groupes ethniques qui se sont retrouvés au Brésil à trouver des nouvelles formes de communication, dont la musique, et à reconstituer ensemble des pratiques socioculturelles amenées d'Afrique.

Nous trouvons durant toute la période coloniale, de nombreux témoignages qui attestent d'une certaine tolérance de la part des propriétaires fermiers envers les pratiques ludiques et religieuses réalisées par leurs esclaves. Des pratiques qui restent néanmoins cantonnées aux propriétés rurales. À cet égard, la fête de couronnement du Roi du Congo se constitue comme l'une des premières manifestations socioculturelles à s'inscrire dans des espaces de visibilité – rurales et/ou urbains.

Élaborée à partir de l'appropriation des éléments de mise en scène présents dans les Autos populaire péinsulaire, la manifestation transpose et revit au Brésil le couronnement des monarques africains. Les modèles de personnages étaient en partie empruntés à la monarchie portugaise, avec la présence du Roi, de la Reine, des Secrétaires d'État et des Maîtres. Le folkloriste Arthur Ramos, nous rappelle que ces Autos dramatiques impliquaient des histoires spécifiques, qui pouvaient assumer différentes versions selon le lieu et le temps<sup>38</sup>. Il suit la synopse d'une de ces histoires proposées par l'auteur:

Les personnages les plus importants sont le Roi, la Reine, le Mameto (prince Suena dans certaines versions), le Quimboto (sorcier), l'ambassadeur, le contremaître, les princes, les princesses et les guerriers. Et l'histoire se déroule comme suit : la Reine envoie ses ambassadeurs à la cour du Roi du Congo. Plusieurs incidents se déroulent au milieu desquels il surgit le Mameto qui demande des explications à l'ambassadeur. Une lutte se dédendhe. Le Mameto meurt (dans certaines versions il est tué par une entité amérindienne : le Caboclo). Mais le Quimbondo a le pouvoir de ressusciter le Mameto, ce qui est fait avec des invocations, des passes magiques et des chansons, ces dernières sont reprises par le chœur. Le Mameto ressuscite au milieu d'une grande joie, et l'Auto se termine avec des danses et des chansons qui célèbrent l'événement<sup>39</sup>.

Le caractère des personnages célébrés dans ces manifestations peut s'avérer assez parlant. En fait, nous avons des histoires construites autour de nobles ou de personnages liés à la noblesse pour la plupart, une réalité bien différente à celle de soumission et de captivité vécue par les acteurs qui jouent les scènes. En plus de se constituer en des moments suspendus à la réalité quotidienne, on pourrait postuler qu'il s'agit ici d'une célébration de la mémoire collective, qui permettait aux Noirs de revivre les traditions culturelles africaines en

---

<sup>38</sup> RAMOS, Arthur : *O folclore negro do Brasil*, op. cit.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 32-33. C'est nous qui traduisons.

sol colonial. En ce sens, les fêtes de couronnement du Roi du Congo représentent aussi un important moment de construction et d'affirmation identitaire.

### **Pratiques musicales au XVIII<sup>ème</sup> siècle.**

Ne faisant pas directement partie de nos intérêts, on ne se proposera pas de réaliser ici une étude exhaustive en ce qui concerne le XVIII<sup>ème</sup> siècle mais on signalera quelques particularités de la musique et des pratiques musicales au Brésil durant cette période.

La découverte de l'or dans la région qui comprend aujourd'hui l'État de Minas Gerais, bouleverse de manière significative la vie dans la colonie du Brésil<sup>40</sup>. Contrairement à l'extraction du bois-Brazil ou la culture de la canne-à-sucre, les activités minières n'étaient pas conçues comme une activité réalisable exclusivement par les esclaves. Cela, allié à la possibilité d'enrichissement rapide, va attirer de nombreux aventuriers des différentes parties du Brésil et même du Portugal vers le Minas Gerais dès les années 1690<sup>41</sup>. On assiste à un important flux humain et de marchandises qui collaborent au développement économique des régions qui se sont constituées comme des pôles d'approvisionnement, telles que São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia et Rio de Janeiro. Les zones liées à l'économie sucrière, telle que la région nord-est connaît alors un dépeuplement, dû au grand nombre de ses esclaves vendus à fin de subvenir aux besoins de main-d'œuvre dans la région minière.

La démographie du pays ne fera qu'accroître, on passe alors d'une population estimée à 300 mille habitants, à fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, à environ 3 millions d'habitants au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Durant ces années, les villes de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia consolident leur importance économique, politique et surtout comme centre d'irradiation de culture. L'augmentation de la population provoque naturellement la rencontre, le conflit et le mélange de différentes cultures, où l'une des conséquences les plus palpables sera l'apparition des nouvelles formes de divertissement. Il est important de rappeler le rôle de catalyseur que joue les villes dans ce processus.

---

<sup>40</sup> Ne faisant pas partie de nos intérêts directs on ne se proposera pas de réaliser ici une étude exhaustive au sujet du XVIII<sup>ème</sup> siècle, on se limitera en effet à signaler quelques particularités de cette période pour la musique et les pratiques musicales au Brésil. Au sujet des musique et des pratiques musicales réalisées au Brésil durant le XVIII<sup>ème</sup> siècle voir : ANDRADE, Mário de: *Modinhas Imperiais*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980 ; ALMEIDA, Renato: *Compêndio de História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia., 1958; ARAUJO, Mozart de: *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963; KIEFER, Bruno: *A modinha e o lundu*, Porto Alegre, editora Movimento 1977 ; LIMA, Edilson Vicente de: *A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*, São Paulo, Thèse de Doctorat, USP, 2010; TINHORÃO, José Ramos: *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Ed. 34, 1998; TINHORÃO, José Ramos : *As festas no Brasil colonial*, op. cit.

<sup>41</sup> Cf. CAMPOS, Raymundo Carlos Bandeira: *História do Brasil*, São Paulo, Atual Ed., 1983.

Parmi les musiques et les danses apparues au cours de cette période nous devons en citer trois en particulier : la *fofa*, une création musico chorégraphique métisse, qui au Portugal gagne le statut de danse nationale. Le *Lundum*, danse d'origine africaine qui au Brésil est pratiquée par les couches populaires urbaines formées par les Blancs et les Métissés, où il sera par la suite transformé en un genre de chanson et danse de salon. Et finalement la *modinha*, un genre de chanson populaire à fort caractère métis qui aura comme principal diffuseur le prêtre mulâtre Domingos Caldas Barbosa.

## 2. L'empire et la dynamique des genres musicaux urbains.

Le Brésil connaît au début du XIX<sup>ème</sup> siècle un tournant significatif qui le pousse vers un cheminement historique différent des autres colonies latino-américaines. En fait, l'éminente invasion des troupes françaises contraint la famille royale portugaise à prendre la fuite vers le Brésil en 1807. Rappelons que le projet de s'installer dans la riche colonie du sud existait déjà au sein de la cour portugaise depuis bien plus d'un siècle, et tout indique que les guerres menées par Napoléon Ier n'ont fait que déclencher les événements<sup>42</sup>.

Après 53 jours de voyage, une partie de la flotte portugaise arrive finalement en janvier 1808 à Salvador de Bahia, dans une ambiance décrite comme quelque peu morose. L'une des premières mesures d'impact prises alors par le Prince D. João VI, fut l'ouverture des ports aux nations amies, ce qui représente la fin de trois siècles de monopole commercial portugais avec la colonie<sup>43</sup>. Si en théorie le Brésil se trouve libre pour réaliser des échanges commerciaux avec d'autres nations, l'Angleterre, qui connaissait alors un processus industriel en plein essor, jouissant en même temps d'une grande influence sur la cour portugaise, se trouve naturellement en position de principal partenaire et bénéficiaire de cette ouverture. Le résultat fut une invasion de toutes sortes de produits manufacturés portant la marque *made in England*, allant d'articles de premiers besoins jusqu'à ceux quelque peu excentrique pour un climat tropical, comme des gros manteaux en laine, des patins à glace etc.<sup>44</sup> Cela profitait bien évidemment à une élite coloniale, jusqu'alors avide de consommation, pour qui cette nouvelle situation représente une aubaine.

Dans le même élan, le jeune prince permet l'ouverture des premières manufactures et fabriques, jusqu'alors interdites en sol colonial ; les Écoles de médecine et d'ingénierie à

<sup>42</sup> Cf. GOMES, Laurentino: *1808 – Como Uma rainha louca, um príncipe maduro e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2007.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Cf. CAMPOS, Raymundo Carlos Bandeira: *História do Brasil, op. cit.*

Salvador de Bahia seront également fondées, les premiers journaux voient le jour ainsi que la Banque du Brésil. Ces mesures représentent à plusieurs égards un grand pas vers l'indépendance du pays, qui aura lieu en 1822.

En mars 1808, la famille royale débarque finalement dans la ville de Rio de Janeiro, qui devient ainsi la nouvelle capitale du royaume. La colonie est transformée en États Unis du Brésil. En plus du gouvernement de la métropole, le transfert de la cour amène en Amérique un important appareil bureaucratique et administratif, qui compte des nobles et toute sorte de dignitaires<sup>45</sup>. On estime un contingent total d'environ dix à quinze mille personnes, qui commencent à vivre, d'une manière ou d'une autre, aux frais de la couronne.

La présence de la cour ne tarde à attirer vers la ville plusieurs groupes de nouveaux habitants, parmi lesquels des groupes liés à la Monarchie espagnole fuyant les guerres et les révolutions républicaines dans différents pays sud-américains<sup>46</sup>; « des administrateurs et colons issus d'autres parties de l'Empire portugais, notamment l'Angola et le Mozambique<sup>47</sup> » ; et une population originaire de divers régions de la province de Rio de Janeiro et du Minas Gerais.

Le nombre d'esclaves va aussi s'accroître considérablement durant les premières années de la monarchie brésilienne. Il est important de noter que la ville de Rio de Janeiro est à cette époque le plus grand entrepôt d'esclaves noirs des Amériques, recevant par année un nombre qu'on estime entre 10 mille et 18 mille africains. De ce fait, ces esclaves forment un substrat populationnel omniprésent, il représente même plus de la moitié de la population de la ville estimée alors à 60 mille habitants<sup>48</sup>.

La ville Rio de Janeiro du début du XIX<sup>ème</sup> siècle compte toutefois avec des structures urbaines précaires ou inexistantes, une situation qui tend à s'empirer avec l'arrivée inespérée des nouveaux habitants. Malgré les nombreuses transformations perpétrées au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui se répercutent aussi bien sur le plan urbanistique que sur le plan culturel, Rio de Janeiro gardera toujours un caractère de ville « inachevée », comptant avec de nombreuses zones d'ombres où vit une population pauvre livrée à son propre sort. L'un des meilleurs exemples d'une telle précarité demeurent les *cortiços*, des immeubles de deux à trois étages qui fonctionnent comme lieu d'habitation collective. À l'intérieur de ses murs, des personnes seules ou des familles entières s'entassent dans une ou deux pièces. L'insalubrité et

---

<sup>45</sup> Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de: « Vida privada e ordem privada no Império », in ALENCASTRO (Org.): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das letras, Vol. 2, 1997.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13. C'est nous qui traduisons.

<sup>48</sup> *Ibid.*

le manque d'hygiène de ces espaces ne font que participer aux nombreuses épidémies qui ravagent parfois la ville.

Dans une époque où le commerce international se faisait en bonne partie par voie maritime, le port de Rio de Janeiro se présente comme une escale presque obligatoire pour toutes les embarcations qui transitent de l'Atlantique nord vers le sud, le pacifique ou vice versa<sup>49</sup>. Au fil des ans, le nombre de liaisons internationales se multiplie. La ville reçoit à chaque fois plus d'étrangers et de brésiliens issus de différentes régions du pays, ce qui lui confère un caractère très cosmopolite. La cour, les trajets maritimes, les missions étrangères, l'arrivée des aventuriers et des professionnels européens engendrent à Rio de Janeiro un marché d'habitudes et de consommations qui se veut de plus en plus à la manière européenne<sup>50</sup>.

Pour subvenir aux besoins de ces nouvelles habitudes urbaines en termes de divertissement, on assistera tout au long de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle à la multiplication d'espaces destinés à toute sorte de spectacles. En ce qui concerne la musique à proprement parler, on assiste aussi à l'arrivée des premiers marchands, des facteurs d'instruments, des éditeurs de partitions ainsi que des musiciens et des professeurs<sup>51</sup>. La ville de Rio de Janeiro, qui abrite déjà un certain nombre de pratiques musicales, commence à se trouver au diapason des modes musicales européennes. La ville, ici au sens large, devient un lieu d'excellence qui proportionne l'interaction entre musiciens issus de différentes strates sociales, le contact entre musiques considérées comme érudites et populaires ainsi que diverses pratiques. Ces données s'avèrent fondamentales à la naissance de nouveaux genres musicaux urbains, révélateurs à leur tour d'une nouvelle manière de vivre en ville.

Néanmoins, c'est de toute évidence l'arrivée massive de pianos durant les années 1840 qui marquera un bouleversement majeur dans la vie musicale *carioca*. La ville connaîtra alors une véritable « fièvre » du piano, qui lui vaut même, de la part du poète Araujo Porto Alegre, le surnom de « *Cidade dos pianos* » (la ville des pianos). Instrument-symbole d'un haut rang social, le piano devient tout à la fois, la mode, et un élément indispensable de loisir dans les maisons de la « bonne société ». Sa présence donne une toute autre dimension aux bals et réunions musicales, Luiz Felipe de Alencastro nous rappelle que l'acquisition d'un piano représentait bien plus qu'un simple achat d'un instrument de musique, en fait, les familles

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Cf. Cazes Henrique, *Choro do quintal ao municipal*, São Paulo, Editora 34, 1998.

introduisaient un « meuble aristocratique au milieu d'un mobilier domestique ordinaire<sup>52</sup> », et inaugurent en quelque sorte « le salon : un espace privé de sociabilité qui rendra visible, à des observateurs sélectionnés, la représentation de la vie familiale<sup>53</sup> ».

### **Les nouveaux genres musicaux urbains.**

Avec les pianos, c'est tout un ensemble de genres musicaux et compositions destinées à cet instrument qui sont aussi importés d'Europe. On joue et on danse à Rio de Janeiro au son des musiques alors en vogue dans les principales villes européennes dont la valse, la quadrille, le schottisch, la mazurka, l'*habanera* et la polka. Aussi bien les musiques que les danses ne tardent pas à être appropriées par les musiciens originaires des couches populaires, qui les imprègnent des physionomies et des caractéristiques nouvelles formant ce qu'on appellera plus tard la musique populaire brésilienne.

#### **La valse.**

Les premiers registres concernant la valse au Brésil se trouvent dans le catalogue des œuvres du compositeur allemand Sigismund Neukomn qui séjourne à Rio de Janeiro entre 1816 et 1821. Il s'agit des pièces pour grand orchestre et d'un arrangement pour formation orchestrale réduite écrits en hommage au prince D. Pedro<sup>54</sup>. À partir de l'examen du catalogue des partitions hébergées dans la section de musique de la Bibliothèque National de Rio de Janeiro, le musicologue Bruno Kiefer dresse un tableau assez parlant des vales imprimées au Brésil dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Les pièces peuvent être tout d'abord divisées en trois catégories : les vales des compositeurs européens réimprimées au Brésil ; les vales des compositeurs européens vivant au Brésil ; et finalement les vales des compositeurs brésiliens. Bruno Kiefer attire notre attention sur le nombre significatif de pièces baptisées avec des noms en français, écrites soit par des compositeurs étrangers vivant au Brésil ou par les Brésiliens eux-mêmes<sup>55</sup>. Il va sans dire, que l'explication d'un tel choix se trouve dans le modèle de civilisation que représentait la France aux yeux des brésiliens. De toute évidence, cela devrait se répercuter aussi sur le plan commercial. En fait, une musique nommée « *vals d'amour* », était probablement plus

<sup>52</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de: «Vida privada e ordem privada no Império», *op. cit.*, p. 47. C'est nous qui traduisons.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Voir KIEFER, Bruno: *Música e dança popular, sua influência na música erudita*, Porto Alegre, editora Movimento, 1979.

<sup>55</sup> *Ibid.*



facilement assimilée par le public auquel elle était destinée qu'une valse nommée « *cocada pra Nhonhô* » par exemple.

Un deuxième examen des partitions, cette fois-ci sur les cahiers manuscrits des *chorões*<sup>56</sup>, nous permet d'observer que la valse compose une partie significative du répertoire de ces musiciens populaires de l'époque. Tout porte à croire que ces derniers s'approprient du genre dès son arrivée au Brésil à la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Une étude comparative entre les vales composées pour piano et celles présentes dans les cahiers de *chorões*, nous révèlent quelques différences en termes de style. Bien qu'elles fassent toujours référence aux vales pour piano, les vales des *chorões* présentent quelques contours mélodiques spécifiques, comme si elles étaient la conséquence d'une manière particulière d'interprétation des premières.

La valse est l'une des premières danses en couple qui se détache du modèle chorégraphique cultivé par les danses de cour telles que la gavotte ou la sarabande, où un certain nombre de couples réalisent des pas en séquence. En fait, lors de la valse l'homme tenait sa partenaire par la taille, ce qui d'un point de vue social va provoquer un bouleversement de mœurs. Cependant, pour représenter une nouveauté européenne, donc moderne, cette nouvelle manière de danser tombe rapidement dans le goût des « familles riches des principales villes de la côte<sup>57</sup> » brésiliennes. En revanche, elle connaît une grande résistance à l'intérieur du pays, où il n'est pas rare de retrouver dans la littérature de l'époque des passages révélant toute sorte de conflit<sup>58</sup>.

### **La quadrille.**

La quadrille, musique et danse, suit un chemin semblable à la valse. Elle arrive au Brésil probablement au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, où elle est d'abord adoptée dans les salons des classes sociales aisées. Écrites aux mesures 6/8 ou 2/4, les quadrilles comptaient en principe avec cinq parties aux mouvements vifs et finissaient toujours avec un galop. Mais contrairement à la valse, les quadrilles obéissent aux modèles chorégraphiques des danses réalisés ensemble.

---

<sup>56</sup> Les cahiers des *chorões* se présentaient sous la forme de recueil de pièces manuscrites, à l'aide duquel certains musiciens solistes se produisaient en public. Ces cahiers vont permettre la diffusion, la fixation et préservation des pièces qui composent aujourd'hui le genre de musique nommé *choro*. A partir d'un travail de recherche réalisé par Maurício Carilho, une partie de ces pièces ont été répertoriées et éditées dans une collection de 5 volumes, voir CARRILHO, Maurício ; PAES, Anna, (Orgs) : *Princípios do choro*, VOL. I-V, Rio de Janeiro, editora UERJ 2003. Recueil de 214 pièces composées entre 1870 et 1920.

<sup>57</sup> SANDRONI, C.: *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Zahar Ed. Ed. UERJ, 2001, p65. C'est nous qui traduisons.

<sup>58</sup> *Ibid.*

En ce qui concerne les formes de diffusion, on retrouve à nouveau de nombreuses ressemblances avec la valse. Les compositions sont majoritairement baptisées en français et les compositeurs peuvent aussi être divisés en trois catégories : les étrangers, les étrangers vivant au Brésil et les Brésiliens.

Le Jean-Baptiste Debret est probablement le premier à fournir des registres qui attestent de l'appropriation de la quadrille par les musiciens populaires. Dans sa description des *barbeiros*, le peintre explique que :

« Le maître barbier au Brésil est presque toujours nègre ou au moins mulâtre. Il est aussi capable de reprendre sur-le-champ une maille échappée à un bas de soie que d'exécuter sur le violon ou à la clarinette, des valses ou des contredanses françaises, qu'il arrange, il est vrai, à sa manière... À peine sorti du bal, passant au service d'une confrérie religieuse, vous le voyez, à l'époque d'une fête, assis avec cinq ou six de ses camarades, sur un banc placé à l'extérieur du portail de l'église, exercer le même répertoire, à stimuler le zèle des fidèles que l'on attend dans le temple<sup>59</sup> »

Toutefois, il est par la plume d'Alexandre Gonçalves Pinto que nous trouvons de précieux détails, sur comment telle danse pouvait se transformer dès qu'elle traversait des barrières géographique-sociales.

« Il y avait une grande différence [entre] le quadrille dansé dans un salon riche de Botafogo et Tajuca, de celui qui était maladroit dans la Cidade Nova et Jacarepaguá. Les riches, habillés en queue-de-pie, [...] les dames en robe décolletée [...], observaient rigoureusement la prononciation française et l'orchestre ne s'arrêtait que lorsque la « *marcante* » donnait le signal. Dans le bal du peuple « *bongalafumega* », les personnes se présentaient du mieux qu'elles pouvaient, et ceux qui étaient bien habillés, exhibaient un pantalon patte d'éléphant ou une culotte, et les dames qui se présentaient avec une robe [en laine] de méinos, étaient considérées comme des « élites » car la plupart portaient une petite robe en coton. La direction était « drôle », faite dans un « français-*macarrónico* », elle se déroulait selon l'animation de celui qui dirigeait<sup>60</sup> ».

Ce passage est significatif dans la mesure où il apparaît comme une sorte de genèse de la formation de nombreuses pratiques socioculturelles urbaines encore en vogue aujourd'hui. Nous avons en effet les couches sociales populaires qui, dans leur souhait d'imiter les formes des divertissements pratiqués par les élites, s'approprient de ces pratiques tout en lui imprimant des traits stylistiques qui sont à leur portée, résultant ainsi des pratiques hybrides.

<sup>59</sup> DEBRET, Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque au Brésil*, Paris, 1834, vol. II, p. 50-51.

<sup>60</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves: *O choro*, Rio de Janeiro, FUNART, 1978, p. 112. C'est nous qui traduisons.

Remarquons également, que la description met en évidence de nombreux aspects sarcastiques lors de la réalisation de la quadrille par les couches populaires, ce qui nous autorise à (re)conceptualiser une question posée par Michel Plisson, « or 'se moquer', n'est-ce pas précisément créer la distance sociale tout en reconnaissant l'attrance de l'autre<sup>61</sup> ? ».

Les quadrilles figurent en nombre peu significatif dans les cahiers de *chorões*, n'étant presque plus jouée dans les *rodas de choro* de nos jours<sup>62</sup>. En fait, le peu de quadrille retrouvées dans les cahiers de *chorões* ont été quasi toutes écrites par des musiciens qui, semble-t-il, fréquentaient aisément deux univers musicaux *carioca*, à savoir, celui des théâtres et des salons de la haute société d'une part, et celui des bars, des cabarets et des fêtes dans les maisons populaires d'autre part. Parmi ces compositeurs, on peut citer le flûtiste Joaquim Callado, professeur de flûte au Conservatoire Impérial de Musique ; Chiquinha Gonzaga, pianiste, compositrice et chef d'orchestre et Henrique Alves Mesquita, chef d'orchestre, trompettiste et organiste, diplômé en composition par le Conservatoire de Musique de Paris.

Si en ville la quadrille cède peu à peu la place à des nouvelles danses, elle va en revanche se populariser en milieu rural, où elle tend à fusionner avec d'autres danses brésiliennes préexistantes. Son développement dans ce nouveau contexte entraîne une augmentation du nombre de paires, l'abandon des pas de danse ainsi que celui des rythmes musicaux français. Aujourd'hui, la quadrille est devenue un phénomène populaire, dansée tant en milieu rural qu'urbain aux mois de juin et juillet (*festas juninas* et *julinas*). Il s'agit des fêtes réalisées en honneur à saint Jean-Baptiste, saint Antoine et saint Pierre. Des célébrations amenées au Brésil par les colonisateurs Portugais dont les origines remontent à la fête païenne du solstice d'été, célébrée historiquement le 24 Juin dans de nombreux pays européens.

### **Le Schottisch et la Mazurka.**

Probablement dans la décennie de 1850, le *schottisch* arrive au Brésil et sera appelé quelques temps après « xote ». Malgré la référence écossaise du vocable allemand, cette danse en mesure binaire ou quaternaire est en réalité d'origine française. Au début du XX<sup>ème</sup>, certains *schottischs* reçoivent des textes et sont adaptés en chanson<sup>63</sup>. La Mazurka arrive au Brésil probablement dans les mêmes années que le *schottisch*. Danse polonaise, chantée à l'origine, la mazurka se caractérise par une pulsation ternaire avec accent fort sur le deuxième temps. Suivant un cheminement semblable aux danses citées plus haut, la mazurka connaîtra

<sup>61</sup> PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>62</sup> Personnellement je n'ai jamais eu l'occasion d'entendre une quadrille jouée dans une *rodas de choro*.

<sup>63</sup> Cf. KIEFER, Bruno: *Música e dança popular*, *op. cit.*

de nombreuses transformations stylistiques à Rio de Janeiro perpétrées principalement par les musiciens populaires.

### La Polka.

Parmi les danses européennes importées à Rio de Janeiro durant le XIX<sup>ème</sup> siècle, la polka est sans ombre d'un doute celle qui connaîtra le plus grand succès en terres tropicales. Touchant toutes les classes sociales, la mode de la Polka perdurera dans le décor musical brésilien pendant plusieurs décennies. Par ailleurs, bien que déjà considérablement transformée d'un point de vue stylistique, on trouvera des compositions désignées comme Polka jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, comme on peut justement constater lors d'un entretien concédé au Musée de l'Image et du Son par le compositeur Pixinguinha:

« (...) le *carinhoso* a été composé vers 1916 et 1917. (...) Quand j'ai fait le *carinhoso*, c'était une polka, une polka lente. À cette époque, tout était polka (...) Si je faisais le *carinhoso* aujourd'hui je l'appellerais de *choro* lent. Il faut dire qu'à cette époque-là il n'y avait pas de *choro*, mais « musique de pleurs », musique qui faisait pleurer<sup>64</sup> ».

Originaire de la région de la Bohême, la polka fut dansée pour la première fois à Rio de Janeiro probablement au milieu des années 1840. Si la date exacte de la première présentation de la Polka au Brésil demeure un sujet controversé parmi les chercheurs<sup>65</sup>, les récits, tout comme plusieurs chroniques de l'époque, sont unanimes pour démontrer que la polka devient très vite l'une des principales musiques dansées dans le pays. En effet, on trouve dès 1846 de nombreux cours de polka un peu partout dans la ville de Rio, où son apparition dans le carnaval de manière effective ne se fera pas attendre<sup>66</sup>.

Les polkas pour piano éditées au Brésil durant le XIX<sup>ème</sup> siècle obéissent à une logique semblable à celles observées chez d'autres danses déjà citées, à l'exception des titres en français, qui sont moins nombreux si comparés aux valse par exemple. On observe que le processus d'appropriation de la polka par les musiciens brésiliens lui confère peu à peu des particularités et un certain nombre de tendances. Elles vont nous permettre de réaliser une nette distinction entre ce que l'on pourrait appeler de « polka européenne » et « polka

<sup>64</sup> Propos recueillis par le MIS – Museu da Imagem e do Som Rio de Janeiro, 06.10.1966. C'est nous qui traduisons.

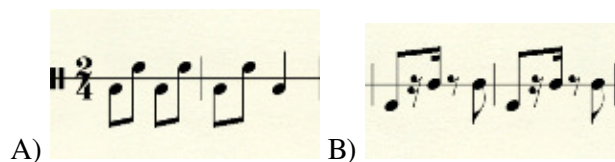
<sup>65</sup> Voir KIEFER, Bruno: *Música e dança popular, op. cit*; SIQUEIRA, Batista : *Ernesto Nazareth na música brasileira*, Rio de Janeiro, Edição do autor, 1967; SÁ, Paulo Henrique Loureiro de: *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*, Rio de Janeiro, Mémoire de master, C.M.B, 1999.

<sup>66</sup> Cf. BEVIN, Didier : *Le choro, musique instrumentale brésilienne*, Paris, Mémoire de maîtrise, Université de Paris VII, 1998.

brésilienne». Rappelons que nombre de ces caractéristiques seront décisives à la formation plus tard du genre de musique *choro*.

La première des transformations touche directement les aspects stylistiques, plus particulièrement l'accompagnement illustré ci-dessous par les cellules rythmiques écrites pour la main gauche au piano. Dans le cas des polkas européennes (figure A)<sup>67</sup>, la cellule rythmique est construite de manière régulière par une succession de croches, ce qui laisse supposer une exécution bien marquée tant du point de vue du temps que du contretemps. Les descriptions de comment la polka était dansée font allusion aux mouvements sautillants, ce qui nous porte à imaginer les figures de contretemps plus accentuées lors de l'accompagnement.

Dans le cas brésilien en revanche (figure B)<sup>68</sup>, nous avons une prédominance des figures écrites au contretemps (de la croche et la double-croche), qui nous permettent de penser à une exécution rythmique fortement syncopé<sup>69</sup>.



Il y a d'importants indices qui nous permettent d'affirmer que ces figures rythmiques soient empruntées ou construites à partir des variations du *lundu* – danse très populaire à l'époque – ou de l'*habanera*, danse qui sera discutée par la suite. Tout en allant dans ce sens, Carlos Sandroni postule que l'utilisation des figures rythmiques syncopées dans les musiques Brésilienne pour piano au XIX<sup>ème</sup> siècle, serait le résultat de la volonté des compositeurs de formation académique de reproduire dans leurs partitions des éléments rythmiques présents dans les musiques pratiquées par les couches populaires, celles-ci formées majoritairement par les Africains et les Métissés<sup>70</sup>. Cela expliquerait également le fait que quelques années plus tard, la polka passera à revêtir de nombreuses formes hybrides, telle que la *polca-chula*, la *polca-lundu*, la *polca-cateretê* entre autres<sup>71</sup>.


<sup>67</sup> À partir de l'examen d'environ 250 polkas de la collection de la Bibliothèque Nacional de Rio de Janeiro. Voir KIEFER, Bruno : *Música e dança popular, op. cit.*

<sup>68</sup> Extrait de l'accompagnement de la main gauche du piano de la Polka *Como é bom* composé par Antônio da Silva Callado.

<sup>69</sup> Suivant la ligne de Gerard Kubik et Simha Arom, pour qui le vocable syncopé fait défaut en termes de généralité, Carlos Sandroni présente un regard critique sur l'utilisation du même lors de l'analyse de la musique brésilienne. Voir SANDRONI, C.: *Feitiço decente, op. cit.*, p 19-29. Compte tenu que la discussion du terme adéquat risque de nous éloigner du propos de ce travail, on se permettra de l'utiliser le terme syncopé pour désigner le figure en question.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Cf. SÁ, Paulo Henrique Loureiro de: *Receita de choro ao molho de bandolim, op. cit.*

Nombreux chercheurs s'accordent pour affirmer que la cellule rythmique formée par : double-croche, croche, double-croche ()<sup>72</sup>, aussi appelée « syncope caractéristique<sup>72</sup> », représente l'une des principales caractéristiques des musiques populaires au Brésil. Cependant, l'analyse des genres musicaux à partir des partitions requiert de notre part une certaine prudence car, si d'une part, dans les genres musicaux très attachés à l'écriture (ceux que l'on désigne couramment « musique classique »), la notation musicale présente quelques limites, n'étant pour ainsi dire pas en mesure de rendre compte de tous les éléments à l'œuvre dans la pensée et dans le discours musical (l'intonation, l'accent et les phrasés spécifiques), d'autre part, cette incapacité est encore mise plus à vif dans les musiques dites populaires. Rappelons que de nombreux musiciens populaires ne savent pas déchiffrer une partition, et ceux qui lisent la musique, dans la majorité des cas ne jouent pas exactement la partition telle qu'elle était écrite.

C'est justement dans ce dernier constat que réside, à notre avis, un élément essentiel qui doit être pris en considération lors de l'analyse des genres musicaux populaires brésiliens. En fait, en plus de ses aspects rythmiques, mélodiques et harmoniques spécifiques, ces musiques ont l'aspect interprétatif, autrement dit, la « manière de jouer », comme un fort marqueur caractéristique. En d'autres termes, c'est une musique qui vient, pour paraphraser Jamin et Williams, « titiller non seulement le graphocentrisme de la musique [dite] occidentale [...] mais les notions d'exécution, d'interprétation, de direction et de transmission musicale<sup>73</sup> ». La « manière de jouer » est à la fois l'élément qui nous permet de reconnaître un genre musical, tout en étant l'élément par lequel ce même genre se transforme.

Il est aussi important de noter, que lorsque l'on utilise des partitions éditées pour piano comme source pour l'appréhension des genres musicaux populaires, nous nous heurtons indéniablement à un document révélateur en quelque sorte d'une zone de confluence. Une zone qui se situerait entre deux univers musicaux, celui des canons imposés par l'académie et celui des pratiques populaires urbaines, accompagnées de toutes les contraintes qui leurs sont inhérentes. Si sur le plan musical telle distance peut sembler courte, sur le plan social en revanche sa frontière peut se présenter assez épaisse, et de ce fait, demander au musicien des stratégies particulières pour la franchir. Il est donc nécessaire de considérer, ou en tout cas imaginer, quels sont les éléments qu'un compositeur « s'autorise » ou non à intégrer dans une de ses pièces à un moment donné de son processus de création. Pas trop « populaire » ou

<sup>72</sup> Voir ANDRADE, Mário de : *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1989.

<sup>73</sup> JAMIN, Jean ; WILLIAMS, Patrick : *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 17.

« vulgaire » pour les uns, ou pas trop « complexe » ou « moderne » pour les autres<sup>74</sup>. Rappelons également, que nombre de musiques se trouvent intrinsèquement liées à leurs contextes et lieu de production, ce qui pose un problème supplémentaire lors de sa mise sur papier. Ce que justement nous expliquent Bernard Lortat-Jacob et Miriam Olsen :

« La musique, nous dit Stephen Blum est d'abord action. Inscrite dans le temps, elle ne peut se réduire à de simples formes existant en dehors de leurs contextes de production et de transmission. Sa pratique passe par une motricité et implique un ensemble de codes de communication internes relevant de représentations et d'interactions que l'analyste ne peut ignorer. Cela veut dire que, sur le plan analytique, la musique ne peut être assujettie à une grille préétablie et à une raison graphique qui la précéderait : si les musiques de tradition orale se transcrivent et se notent, notamment sur ce que l'on appelle étrangement du « papier musique », ce ne peut être qu'avec scrupule et circonspection<sup>75</sup> ».

Pour revenir aux polkas, les titres des pièces apparaissent comme une deuxième particularité de celles que l'on appelle polkas « brésiliennes ». Tout d'abord, on trouve des titres qui suggèrent un certain esprit de compétition entre les musiciens, comme c'est le cas de la polka *Caiu*<sup>76</sup>, *Não disse?* (tu es tombé, je t'avais prévenu) du flûtiste et saxophoniste Viriato Ferreira da Silva. Nous avons aussi de nombreux titres aux allures sarcastiques, liés principalement aux thèmes d'actualité sociale, comme la polka *Rato Rato* (rat rat) de Casemiro Rocha, qui satirise les cris des acheteurs de rats durant la campagne hygiéniste de la ville de Rio de Janeiro en 1904<sup>77</sup>. Il suit les titres qui portent sur les conseils, comme *menina veja o que faz* (jeune fille attention à ce que tu fais) de B. Falcão Jr. D'autres titres font allusion aux événements politiques, comme *Polca republicana por um republicano intransigente* (Polka républicaine par un républicain intransigeant) de F.M.S Moreira. À

<sup>74</sup> Je rapporte ici des termes utilisés par les musiciens eux-mêmes.

<sup>75</sup> LORTAT-JACOB, Bernard, et OLSEN, Miriam Rovsing : « Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire », in *L'Homme*, 171-172 juillet-décembre 2004, URL <<http://lhomme.revues.org/index1266.html>>. Ps.: Les auteurs ne fournissent dans leurs articles aucune référence bibliographique au sujet de Stephen Blum.

<sup>76</sup> Le terme *cair* (tomber) est un terme argotique employé lorsqu'un musicien accompagnateur, guitariste ou *cavaquinista*, se perd ou n'arrive tout simplement plus à suivre une musique jouée par un soliste. Le titre de la polka en question, suggère une provocation, d'une musique composée avec une claire intention de faire tomber l'accompagnateur. Notons que l'une des qualités exigées à un musicien qui se propose d'accompagner du *choro* ou du *samba* est celle de jouer *de orelha*, c'est-à-dire, avoir de la réactivité, à l'écoute d'une mélodie être capable de construire des enchaînements harmoniques en temps réel, en étant attentif aux possibles modulations, qui font justement tomber le musicien.

<sup>77</sup> La chasse aux rats fut l'une des mesures prises au début du XX<sup>ème</sup> siècle par le médecin, bactériologiste et épidémiologiste Oswaldo Cruz, lors du programme hygiéniste d'éradication des épidémies et maladies tropicales qui historiquement ravageaient la ville de Rio de Janeiro. À ce titre voir CARVALHO, José Murilo de: *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987; SEVCENKO, L., (Org.): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

celles-là, on pourrait aussi ajouter les titres qui portent les noms de femmes, qui font référence à des lieux dans la ville, d'expressions sentimentales et bien autres.

Les transformations subies par la polka au Brésil ont été un phénomène particulièrement perçu par l'écrivain Machado de Assis, qui lors d'une de ses chroniques de l'année 1887, écrit:

« Mais la polka? La polka est venue  
De lointaines contrées étrangères,  
[...]  
Ici elle est restée, c'est ici qu'elle vit  
Mais avec des traits bien changés  
Qui discutent même ou rappellent  
Les choses anciennes et complexes.

Nous lui avons donné plus de grâce  
Dans le titre, qui est nonchalant,  
Déjà croupissent, déjà dérision  
Ou joyeux ou languissant.

Vient la polka : *Retirer les pâtes,*  
Nhorhô! - Vient la polka: *Ô les gens !*  
L'une : - *Steak avec des pommes de terre!*  
L'autre : *quelles belles dents !*  
[...]<sup>78</sup> ».

Bien que certaines polkas reçoivent des textes par la suite, le genre demeurera prédominant instrumental. Il est pourtant intéressant de noter, que rien qu'à travers les titres des pièces on puisse déjà appréhender quelques nuances d'une autre vie en ville, racontée justement par les musiciens. Un constat qui nous permet une fois de plus de tracer un parallèle

---

<sup>78</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: «Gazeta de Holanda», in *Obra Completa de Machado de Assis*, Edições Jackson, Rio de Janeiro, 1937, p. 25. C'est nous qui traduisons.



avec les études menées par Gérard Borrás sur le vals et la chanson créole au Pérou. L'auteur explique que :

« Si l'on accepte l'idée selon laquelle [les genres musicaux populaires urbains] ont été façonnés par des individus à une époque donnée et qu'ils sont en ce sens non pas le 'reflet' mais l'expression même de cette époque et des expériences vécues, il n'est pas surprenant de constater alors qu'ils portent la trace à la fois nostalgique, de la douleur, des difficultés mais aussi, des autres sentiments dont le rire et la joie ne pouvaient pas être exclus<sup>79</sup> ».

En fait, les mots et les phrases qui composent les titres des polkas, forment, une fois rassemblés, une chronique du sociale où l'on pourrait postuler que la musique fonctionne comme l'écho d'une autre ville. De ce fait, elle dit parfois ce qui est interdit d'être dit ou ce qui résiste à être dit. Ces titres véhiculent tout à la fois des valeurs et des sentiments d'un segment de la population qui est exclue de l'image « officielle » que l'on veut donner de la ville. En même temps, ils révèlent différentes perceptions des événements sociaux et politiques vécus en ville par des ceux d'en bas<sup>80</sup>.

### **L'Habannera et le Tango brésilien.**

Vers 1860, c'est au tour de l'*habanera* de débarquer à Rio de Janeiro, où elle connaît un succès qui s'étendra dans tout le pays. Différemment des danses citées plus haut, l'*habanera*, comme son propre nom l'indique, est originaire de la région du Caraïbe, plus particulièrement de la zone urbaine de La Havane. Bruno Kiefer l'associe à une danse pratiquée par les esclaves de Cuba et d'Haïti dès le XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>81</sup>, argument confirmé par Alejo Carpentier qui nous parle d'un genre de chanson populaire cultivée par des marins et des pêcheurs, un substrat populationnel formé à l'époque majoritairement par des Noirs libres, des esclaves et ex-esclaves<sup>82</sup>. La danse est ensuite appropriée par des segments sociaux aisés, qui la transforment ainsi en musique destinée aux salons aristocratiques des Amériques.

Durant sa période de formation l'*habanera* sera connue sous différentes appellations. Les Espagnols, responsables de sa diffusion à travers le monde l'appellent « *tango americano* », probablement pour voir dans son matériau musical des traits qui rappelaient les *tangos* andalous. Dans les salons européens, l'*habanera* se propage aussi bien sous le nom de danse d'*habanera*, la « danse américaine » ou tout simplement « américaine ». À Buenos

<sup>79</sup> BORRAS, Gérard: *Chansonniers de Lima*, op. cit., p. 115.

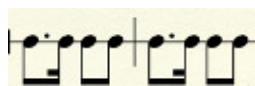
<sup>80</sup> Cf. BORRAS, Gérard: « Los de arriba y los de abajo, espacios de música dans la capitale péruvienne (1940-1990) », in *Histoire et sociétés de l'Amérique latine*, no. 8, 1998, p. 187-197.

<sup>81</sup> KIEFER, Bruno: *Música e dança popular*, op. cit., p. 35.

<sup>82</sup> CARPENTIER, Alejo: *La música em Cuba*. Havana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Aires, les troupes théâtrales espagnoles utilisent le terme *tango americano* pour désigner les *habaneras* jouées entre les spectacles de la *zarzuela*<sup>83</sup>. On la retrouve aussi lors des comédies, où les acteurs chantent et dansent une musique nommée *tango*.

Les chercheurs sont unanimes pour affirmer que l'*habanera*, qui dans les partitions de piano se caractérise par la cellule rythmique illustrée ci-dessous, serait à l'origine du *tango* brésilien.



Avant de rentrer dans les discussions sur l'*habanera* à proprement parler et la naissance du *tango* brésilien qu'il en suit, il semble nécessaire de dresser quelques précisions au sujet du terme *tango* ainsi que du genre de musique lui-même.

Parler de *tango* aujourd'hui nous remet indéniablement à la ville de Buenos Aires, aux quartiers de La Boca et de San Telmo, au légendaire chanteur Carlos Gardel et au timbre mélancolique et singulier du *bandonéon*. On remarque cependant, que du point de vue musical la formule rythmique de l'*habanera* a été pratiquement abandonnée, ce qui nous porte à concevoir l'existence de deux types de *tango*. Un premier, que l'on se permettra d'appeler « ancien », associé et développé au long du XIX<sup>ème</sup> siècle à partir l'*habanera*. Et le « nouveau », appelé aujourd'hui *tango* argentin, à savoir, une danse conçue à son origine comme « vulgaire », pratiquée dès les années 1880 dans les bars « malfamés » des quartiers périphériques de la capitale argentine. Vers les années 1920 cette même danse gagne les salons européens, ce qui lui octroya un nouveau capital symbolique et la fait devenir danse nationale argentine.

Sont impliqués dans le développement du *tango* argentin de nombreux éléments stylistiques, dont la chorégraphie de la *milonga*, des figures rythmiques du *candombe*, les lignes mélodiques de l'*habanera*, auxquels s'ajoutent principalement des éléments du *tango* andalou, du *schottischs* et des *milongas* créoles. Ce processus est résumé par Michel Plisson en ces termes :

« Les Noirs [anciens esclaves] empruntent de leurs anciens maîtres les danses de couples que la tradition africaine ignore. Les danses de salons européennes comme la mazurka, la polka se déforment à leur contact car les Noirs les investissent d'éléments culturels qui sont étrangers à ces danses. Le *compadrito* reprend des Noirs ces formules nouvelles, sans se rendre

<sup>83</sup> Cf. VERZONI, Marcelo: *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*, Rio de Janeiro, Mémoire de Master, UNI-Rio, 1996.

compte, qu'en se moquant des Noirs, il invente dans la danse des pas nouveaux. Issue des figures du *candombe*, c'est dans les bas-fonds et les bordels que cette alchimie se produit<sup>84</sup>. »

En ce qui concerne le terme *tango*, il apparaît comme une dérivation vocable *tongo*, qui signifierait en langue kongo « lieu fermé », lieu sacré interdit aux non-initiés où se pratiquent des rituels et les tambours. Le terme aurait ensuite désigné les tambours eux-mêmes, puis, la musique produite par ces tambours<sup>85</sup>. Le *Tango* serait aussi la manière par laquelle les commerçants négriers appelaient l'endroit où ils entassaient les esclaves avant l'embarquement vers les colonies d'Amérique. Plus tard, en Amérique, on appela *tango* le lieu où l'on commercialisait les esclaves noirs<sup>86</sup>.

Il est aussi important de noter, que le terme *tango* apparaît dans différents pays d'Amérique au XIX<sup>ème</sup> siècle pour désigner des divertissements, les danses et les jeux de tambours des Noirs, notamment en Argentine, à Cuba et au Mexique. Dans le cas particulier de l'Uruguay, on trouve en 1816 un décret du responsable de la ville déterminant « qu'ils sont interdits dans la ville les bals connus sous le nom de *Tangos*, et ils ne seront autorisés en dehors des murs de la ville que dans les après-midis de jours de fête<sup>87</sup> ».

À partir de ce bref rappel historique, il n'est pas difficile d'imaginer les raisons qui ont fait du *tango* une danse maudite aux yeux de l'élite *porteña* durant longtemps. On observe un phénomène semblable au Brésil à propos du *maxixe*, danse dont on discutera plus loin. Selon l'historien Batista Siqueira, le terme *tango* apparaît pour la première fois au Brésil en 1863. Il s'agit alors d'une *habanera* de caractère dramatique nommée *Tango chanson Avanaise* composé par Lucien Boucquet<sup>88</sup>. L'auteur souligne que la pièce faisait partie du répertoire d'une des nombreuses troupes de théâtre français qui se produisaient à Rio. Des troupes qui à cette époque reprennent les numéros typiques du théâtre musical espagnol, les *zarzuelas*.

Ainsi comme à Buenos Aires, on trouve à Rio de Janeiro plusieurs compagnies théâtrales espagnoles, qui en plus de la *habanera* animent les intermèdes de ces *zarzuelas* avec des *tangos* andalous, des péruviens, et bien d'autres genres musicaux. Ces troupes se constituent en quelque sorte en diffuseurs des modes musicales à travers le continent américain.

<sup>84</sup> Cf. PLISSON, Michel : *Tango, du noir au blanc*, Arles, Cité de la musique, Actes Sud, 2004.

<sup>85</sup> *Ibid.*

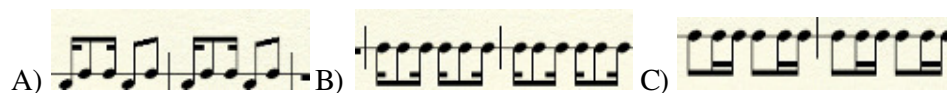
<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> VEGA, Carlos: «Las especies homónimas y afines de "Los orígenes Del tango argentino"», in *Revista Musical Chilena*, 101, 1967, p.49-65. Cité par SANDRONI, C.: *Feitiço decente, op. cit.*, p 77. C'est nous qui traduisons.

<sup>88</sup> Voir SIQUEIRA, Batista: *Três vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita – Callado - Anadeto*, Rio de Janeiro, Soc. Cultural e Artística Uirapuru, 1969.

En ce qui concerne les musiciens brésiliens, on considère le compositeur Henrique Alves de Mesquita comme étant le premier à composer des *tangos* dans le pays<sup>89</sup>. Il s'agit de la pièce *Olhos matadores*, composée en 1871 à partir de l'adaptation de la *zarzuela El joven Telêmaco*. Une musique qui sera suivie d'une pièce pour piano nommée Ali-Babá, composée en 1872<sup>90</sup>. Il s'en suit une importante production de *tangos* pour piano au Brésil, dont deux compositeurs contribuent en particulier à la fixation du genre : Chiquinha Gonzaga et Ernesto Nazareth.

En plus de la formule rythmique typique de la *habanera*, d'autres cellules se font présentes dans les partitions pour piano des *tangos* brésiliens. Celle de la figure A, que l'on peut qualifier comme étant une dérivation du rythme de la *habanera*, retrouvée aussi couramment dans les partitions de *samba carnavalesco*, *maxixe* et *tanguinho* ; Celle de la figure B, chargée de syncopes qui remettent à la cellule rythmique du *lundu* ; et celle de la figure C, une cellule présente dans le *corta-jaca*, à laquelle vient s'ajouter le rythme de la polka et bien d'autres danses présentes au Brésil dans la même période.



Il convient de noter, que les musiques populaires se développent sous le signe d'une certaine spontanéité, où, comme c'est le cas ici, la confluence des différents éléments aux origines plus diverses n'implique pas toujours « l'adoption des noms adéquats aux nouveaux faits<sup>91</sup> ». Ainsi, malgré la présence d'aspects stylistiques semblables, en tout cas sur le plan rythmique, il est probable que la distinction entre les différentes musiques se faisait par les par la « manière de jouer ».

Rappelons une fois de plus, que la ville de Rio de Janeiro est à cette époque un lieu où s'entrecroisent différentes cultures, qui dans l'obligation de se côtoyer nous révèlent des formes particulières de rejet et de dialogue. Il surgissent alors à partir de ce jeu – dialogue frottement – de nouvelles formes hybrides et métissées d'expressions qui sont à leur tour (ré)englouties par les pratiques sociales réalisées en ville. Les partitions analysées jusqu'ici apparaissent donc comme des empreintes de ces nouvelles formes d'expressions en pleine transformation. Il convient donc, comme nous rappelle François Laplantine, « d'insister sur le rôle décisif de la ville ainsi que de la mer elle-même<sup>92</sup> » dans ce processus, car ce n'est qu'à partir « des marchés et des places publiques [et on ajoute des bordels, des bars], les lieux par

<sup>89</sup> Cf. FRANCESCHI, Humberto M: *A casa Edson e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002.

<sup>90</sup> Cf. KIEFER, Bruno: *Música e dança popular*, op. cit.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>92</sup> LAPLANTINE François ; NOUSS Alexis : *Le Méissage*, Paris, Flammanion, 1997, p. 19.

excellence où s'effectuent les échanges, les lieux d'acceptation ou de refus, que non seulement des peuples se côtoient, mais se rencontrent et se mélangent<sup>93</sup>».

On pourrait aussi affirmer que la ville de Rio de Janeiro présente quelques atouts difficilement observables ou explicables d'un point de vue rationnel, mais qui ont été directement responsables du brassage culturel que l'on observe au XIX<sup>ème</sup> siècle. Car, comme l'explique une fois de plus François Laplantine, « il ne suffit pas que les cultures se déplacent, se rencontrent et même se fréquentent pour que cette transformation ait lieu<sup>94</sup> ». Dans ce contexte, les musiciens et les artistes d'une manière générale jouent un rôle singulier dans la transmission de nouvelles formes d'expressions, qui va de paire avec la création de liens entre groupes culturels

Contrairement à son homologue argentin, le *tango* brésilien apparaît comme une musique dépouillée, en tout cas sur le plan socio-symbolique, des stigmas et des préjugés. Et cela malgré son incontestable association musicale avec la *habanera*. À notre connaissance, la seule référence écrite au Brésil qui associe le *tango* aux divertissements des Noirs, figure dans une poésie du prêtre et poète satirique José Joaquim Correia de Almeida :

« N'avez-vous jamais vu dans votre vie  
Une danse africaine appelée le *tango*?  
Si tel *bambolear*<sup>95</sup> vos hanches invite  
Notez la leçon que vous enseigne les orangs-outans<sup>96</sup> ».

Rappelons que le *tango* brésilien fut dès ses débuts bien accepté dans les salons aristocratiques, de ce fait, on remarque que certains compositeurs commencent à appeler *tango* des genres de musiques marginalisées, notamment le *maxixe*<sup>97</sup>.

### **Les genres musicaux urbains *carioca*.**

Dans une époque où la dynamique sonore des milieux urbains était dictée par les galops des chevaux, le roulement de charrettes, les cris d'animaux, la voix humaine et les sons de la nature en général, dont bien moins importante en termes de décibels si comparée aux grandes agglomérations actuelles. Il n'est donc pas difficile d'imaginer qu'à partir d'un

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Réalisation de mouvements circulaires de la taille.

<sup>96</sup> ALMEIDA, Joaquim Correia de : *Republica dos Tolos*, Rio de Janeiro, 1881. Cité par EREGÊ Jota: *Maxixe – a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974, p. 22. C'est nous qui traduisons.

<sup>97</sup> À ce sujet voir VERZONI, Marcelo: *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro, op. cit.*

certain seuil sonore, toute manifestation musicale réalisée dans l'espace privé pouvait se propager aisément au-delà de ses limites et gagner par conséquent l'espace des rues. Une situation qui résultait certainement en un double « partage » musical, à la fois volontaire et involontaire. En d'autres mots, une pièce fraîchement arrivée d'Europe ou composée dans le pays, une fois exécutée dans le salon d'une maison *carioca*, créait une double « zone de transition<sup>98</sup> ». Entre l'œuvre et ceux à qui elle était destinée mais profitait en même temps à tous ceux qui se trouvaient à proximité. Rappelons que nous sommes encore à quelques décennies de l'invention du gramophone et d'autres moyens mécaniques et électriques de diffusion musicale, ce qui pouvait donner un caractère singulier au « faire » musical. Or, il est évident que pour entendre une musique il fallait soit la jouer, soit se rendre là où elle était jouée.

Sur le terrain de la littérature, le conte « *Um homem célebre* » de Machado de Assis est ponctué de passages qui nous permettent de mieux imaginer ce double « partage » musical. Se déroulant à Rio de Janeiro, le conte relate le dilemme de Pestana, un compositeur qui rêve d'écrire de grandes œuvres au même niveau qu'un Mozart ou d'un Beethoven. Mais les résultats de son inspiration se limitent à des polkas qui par l'ironie du sort, deviennent vite très populaires dans la ville. Parmi les passages les plus significatifs, on trouve cette description: « d'une maison modeste, à droite, à quelques mètres, partaient les notes de la composition de la journée, jouées à la clarinette<sup>99</sup> ». Plus loin dans le texte, on trouvera la description suivante :

« Pestana, les premiers jours, était vraiment amoureux de la nouvelle composition, il aimait la chanter doucement, et s'arrêtait dans la rue, pour l'entendre être jouée dans une maison, et se mettait en colère lorsqu'elle était mal jouée<sup>100</sup> ».

### **Le choro.**

Ces exemples viennent renforcer l'hypothèse de Batista Siqueira, selon lequel le *choro* serait né à partir d'exercices musicaux particuliers entre musiciens solistes et accompagnateurs. L'auteur explique que le musicien soliste apprenait une polka *de ouvido* (d'oreille) – exécuté généralement au piano dans un salon de la haute société. Cette mélodie

---

<sup>98</sup> ESCAL, Françoise : « Entre production et réception: les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale », in ESCAL, Françoise et IMBERTY, Michel (sous la direction de): *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, Vol. 2, p. 8.

<sup>99</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: « Um homem célebre », in *Obra Completa*, vol. II, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, p. 497. C'est nous qui traduisons.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 499. C'est nous qui traduisons.

était présentée par la suite aux musiciens accompagnateurs (guitariste et/ou *cavaquinista*), qui devraient à leur tour essayer de construire des enchaînements harmoniques adéquats<sup>101</sup>. Ce mode de transmission musicale nous convie à réaliser un bref rappel sur la théorie générative de la musique tonale, proposée par Lerdahl et Jackendoff. En fait, les auteurs expliquent que :

« l'auditeur, pour comprendre et mémoriser une phrase musicale tonale, cherche à repérer les éléments les plus importants de la structure en réduisant la surface musicale à un schéma économique fortement hiérarchisé qui sera ensuite stocké dans la mémoire<sup>102</sup> ».

En ce sens, on peut imaginer deux cas de figure possibles dans ce processus de mémorisation. L'un, où le musicien soliste arrive à mémoriser la mélodie entièrement, et l'autre, où le même musicien ne retiendrait que quelques fragments musicaux. Dans le premier cas, il doit adapter les contours musicaux mélodiques aux particularités de son instrument (le timbre et la tessiture). Dans le deuxième cas, en revanche, il se verrait probablement obligé d'improviser ou de composer les buts de mélodie manquant. Il est donc possible d'affirmer, que tant dans une situation comme dans l'autre, les procédés de perception et de transmission entraînent des nouvelles inflexions et additions stylistiques. Ils nous amènent tout droit vers une transformation, voire la création des nouveaux matériaux musicaux, qui à force de se répéter finissent par se fixer stylistiquement.

Néanmoins, le processus de formation du genre ne se limite pas uniquement à la transformation du contenu mélodique et rythmique des danses européennes appropriées par les musiciens populaires. En fait, nombreux auteurs affirment que le *choro* naît, à partir de la fixation d'une forme particulière d'interpréter les polkas et diverses danses à la mode à Rio de Janeiro aux alentours de l'année 1870<sup>103</sup>. Si un nombre considérable de compositions écrites au dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle, présentent déjà quelques éléments récurrents, qui nous permettent de caractériser le genre de musique en tant que tel<sup>104</sup>, ce n'est toutefois qu'au

---

<sup>101</sup> SIQUEIRA, Batista : *Três vultos Históricos da Música Brasileira*, op. cit.

<sup>102</sup> LERDAHL, F., JACKENDOFF, R. : « An Overview of Hierarchical Structure », in *Music Perception*, 1, n°2, 229-247, 1983-1984. Cité par IMBERTY, Michel : « Qu'est-ce que le "mouvement" d'une œuvre musicale », in ESCAL, Françoise et IMBERTY, Michel (sous la direction de) : *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, Vol. 1.

<sup>103</sup> Voir TINHORÃO, José Ramos : *Pequena história da musica popular*, Petropolis, Editora Vozes, 1975 ; FRANCESCHI, Humberto M : *A casa Edson e seu tempo*, op. cit; PINTO, Alexandre Gonçalves : *O choro*, op. cit. Chez c'est dernier la décennie de 1870 apparaît indirectement.

<sup>104</sup> Pour une exposition plus en détail au sujet des éléments qui caractérisent le *choro* comme genre musical voir De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo : *Choro, musique instrumental carioca*, Lyon, Mémoire de Master II, Univ-Lyon II.

début du XX<sup>ème</sup> siècle que le terme *choro* vient à être employé pour définir un genre de musique à proprement parler<sup>105</sup>.

Il est important de rappeler que l'interprétation ou plutôt une certaine « manière » d'interpréter les pièces, va se définir comme une composante essentielle du *choro*, sa dimension identitaire. Ce que j'ai justement pu moi-même constater lors de mon travail de master. À l'occasion, j'ai réalisé des sondages auprès d'une vingtaine de musiciens toujours à partir de la même question : Pour une personne qui n'a jamais entendu le *choro*, quels sont les dix morceaux qui à votre avis sauraient le mieux illustrer le *choro* comme genre de musique ?

Certains musiciens, principalement ceux âgés de plus de 40 ans, avant même de faire leur choix, répondaient catégoriquement que le *choro* se caractérise fondamentalement par une manière de jouer ou d'interpréter un répertoire donné. Ce qui explique qu'on a même cité une valse comme étant un *choro* caractéristique. Parmi ces musiciens, la réponse du guitariste Maurício Carilho était la plus emphatique. Il a tout simplement indiqué l'intégralité des enregistrements réalisés par Pixinguinha (flûtiste et saxophoniste) et Jacob do Bandolim (mandoliniste)<sup>106</sup>. Il est aussi important de noter, que les deux instrumentistes cités ici jouissent d'une sorte de notoriété dans le milieu du *choro*, fournissant l'une des couleurs de timbre caractéristiques.

Ainsi, on note que le timbre instrumental mais aussi les formes particulières d'interprétation, forment ensemble une structure qui nourrit constamment le *choro*. Le résultat attendu par le spectateur averti et aussi par les propres musiciens, est une musique aux airs « mélancoliques » qui comme son nom l'indique « fait pleurer<sup>107</sup> ». La mélancolie en question s'obtient à partir des traitements particuliers donnés par l'interprète à certaines phrases, voire certaines notes du morceau, qui par conséquence mettent en évidence ses traits « sentimentaux ».

On voit se manifester à partir de l'ensemble de ces aspects une esthétique propre, qui nous autorise à parler d'une anthropologie de l'interprétation musicale. En fait, quelques remarques tirées de l'ouvrage d'Alexandre Gonçalves Pinto sauront mieux exemplifier ces considérations : « [Felisberto Marques] était un mélodieux flûtiste de juste valeur par

<sup>105</sup> À notre connaissance, la première mention apparaît en disque dans les enregistrements *Choro do Calado*, d'auteur inconnu et *Está se coando* de Anacleto de Medeiros, enregistrés en 1902 par la maison Zon-O-Phone, n° de catalogue X-682 et X-684.

<sup>106</sup> De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo : *Choro, op. cit.*

<sup>107</sup> Si dans le domaine musical lié au *choro* des termes tels que sentimentaux, mélancolique, *chorado*, relèvent du sens commun, nous sommes toutefois conscients que le débat risque fort de tourner court si l'on ne se met pas d'accord sur les termes mêmes de la discussion. On renvoie le lecteur aux enregistrements du flûtiste Carlos Poyares, notamment le CD *Brasil, Seresta*, réalisées chez Discos Marcus Pereira n° de catalogue MP 10041.



l'expression avec laquelle il interprétait ses merveilleuses compositions<sup>108</sup> », ou bien dans la description que l'auteur dresse sur le flutiste Pedrinho, « [une fois] cet instrument dans ses lèvres, les bêtes féroces se calmaient et les oiseaux s'enivraient, telle était la douceur de son souffle<sup>109</sup> ». Après avoir fréquenté plusieurs *rodas de choro*, j'ai pu aussi constater l'importance accordée par les *chorões* aux qualités interprétatives citées, ce qui m'amène à conclure que sur un plan hiérarchique, les musiciens apprécient davantage une interprétation chargée de contours « sentimentaux » que la virtuosité d'un instrumentiste.

Si le *choro*, en tant que phénomène artistique et social, naît d'une situation anthropologique particulière, c'est-à-dire, un exercice de partage musical associé à une manière particulière de traiter le matériau mélodique, il serait important de discuter plus attentivement qui étaient ces musiciens-interprètes « créateurs », ainsi que les particularités de leur pratique musicale, qui a permis entre autres au *choro* de se pérenniser.

Notons tout d'abord, que le *choro* est un genre de musique essentiellement urbain. Ce sera donc dans, et par la ville qu'il se développera et connaîtra les transformations les plus significatives. En ce qui concerne les informations au sujet des premiers *chorões*, l'ouvrage déjà cité d'Alexandre Gonçalves Pinto, *Reminiscência dos chorões antigos*, demeure un document à la fois unique et incontournable. Fruit d'une démarche sans prétentions majeures, comme son propre auteur le définit, ce livre se construit à partir d'une succession de petites biographies des musiciens de son temps, formant un recueil de mémoires vécues entre 1870 et 1930. Il a permis entre autres, de sortir de l'anonymat environ trois cent pères fondateurs du *choro*. Le livre révèle aussi de nombreuses nuances et fournit en même temps des pistes à une meilleure appréhension de l'ambiance musicale qui y régnait dans les premières années de la formation du genre.

On remarque que les musiciens en question appartiennent presque entièrement à la basse classe moyenne, formée par des fonctionnaires civils et militaires. Nous avons des marins, des soldats, des employeurs de la compagnie de chemin de fer, ceux des services postaux en nombre très important, auxquels s'ajoutent les prestataires de services publics tels que le gaz, les transports et l'illumination. Il s'agit ici d'une caractéristique encore observable de nos jours, où un nombre significatif de la main-d'œuvre du *choro* est constitué par des musiciens « amateurs ».

Alexandre Gonçalves Pinto dénombre quatre-vingt seize guitaristes, dont une partie joue aussi du *cavaquinho* ; quatre-vingt trois flûtistes, quarante sept chanteurs, vingt-et-un

<sup>108</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves: *O choro, op. cit.*, p. 22. C'est nous qui traduisons.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p 19.

*cavaquinistas*, vingt pianistes, seize joueurs d'oficleide, instrument prédécesseur du saxophone très prisé parmi les musiciens de l'époque ; douze joueurs de euphonium, onze trombonistes, neuf trompettistes, huit mandolinistes, six saxophonistes, quatre violonistes et un *pandeirista*. Ces chiffres méritent quelques observations.

En fait, on assiste dès les années 1880 à une prolifération des ensembles formés par flûte, guitare et *cavaquinho*, le noyau initial du *choro*. En plus d'interpréter les danses instrumentales de l'époque, ces formations accompagnent les *modinhas* et d'autres musiques chantées lors de sérénades nocturnes. Selon José Ramos Tinhorão, les premiers *chorões* seraient en quelque sorte les héritiers musicaux de ce que l'on appelait « musique de *senzala*<sup>110</sup> ». Une musique instrumentale pratiquée dès la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle par des formations orchestrales ou petites fanfares formées majoritairement par des esclaves, avec la complaisance des propriétaires fermiers. En ville, ces groupements ou plutôt leurs pratiques, seront connus sous le nom de musique de *barbeiros*<sup>111</sup>.

Les trios de flûte, guitare et *cavaquinho*, ou ensemble de *chorões*, forgent une identité sociale dans la ville toujours associée à un savoir-faire musical. On les nommera aussi « l'orchestre de pauvre » car ce sont eux qui animent les fêtes et les bals là où on n'a pas de piano, c'est-à-dire, dans les maisons modestes du centre et dans les faubourgs de la ville<sup>112</sup>. À partir de l'observation des fonctions exercées par les ensembles de *chorões*, il serait donc possible de les concevoir comme « un objet de culture et, par conséquence, comme une représentation des valeurs en usage dans une culture, en ce qu'ils sont comme l'expression d'un type de finalité inhérent à la culture elle-même<sup>113</sup> ».

Les musiciens issus des orchestres du corps des pompiers et des corporations militaires vont peu à peu se joindre aux trios de flûte, guitare et *cavaquinho*. Les seuls « vrais » professionnels de la musique, qui apportent à travers leurs qualités technico-instrumentales d'importantes contributions dans le *choro*, principalement en termes de savoir-faire musical.

Rappelons que les premières garnisons et fanfares militaires se sont installées au Brésil après l'arrivée de la famille royale. Le nombre de militaires ne cesse d'augmenter durant la monarchie et s'amplifie principalement avec la guerre du Paraguay, entre 1850 et 1870. Le service militaire et ses fanfares proportionnent une formation musicale non négligeable aux

<sup>110</sup> TINHORÃO, José Ramos: *Pequena história da musica popular, op. cit.*, p. 61. C'est nous qui traduisons.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 61.

individus issus des classes les plus modestes<sup>114</sup>. Il offre en même temps la possibilité d'un emploi stable, ce qui « provoque une forme d'ascension sociale, à savoir la reconnaissance publique d'un rôle social plus valorisé [et valorisant] que celui qu'on a dans le quotidien<sup>115</sup> ». À certains égards, il est même possible d'établir une corrélation entre l'histoire des fanfares au Brésil et une mobilité sociale, géographique vécue par ses musiciens, voire aussi des innovations esthétiques d'un point de vue musical.

On remarque également, que Gonçalves Pinto ne cite qu'un percussionniste dans ses mémoires, le *pandeirista* João da Bahiana. Si aujourd'hui la percussion est un élément presque incontournable, l'absence de cet instrument dans les ensembles de *choro* était pourtant la règle jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. L'explication semble se trouver dans les pratiques et les genres musicaux qui précèdent le *choro*. En fait, les musiciens populaires s'approprient des danses européennes, impriment des traits stylistiques mais préservent leur structure de base, à savoir, une mélodie accompagnée harmoniquement. La deuxième raison que l'on pourrait évoquer, touche directement la réputation des instruments de percussion. Joués majoritairement par les couches populaires, ces instruments sont en bonne partie associés aux pratiques socioculturelles des esclaves. Des pratiques persécutées et réprimées surtout après la proclamation de la république, où le simple fait de se retrouver dans la rue en possession d'un *pandeiro* ou d'un *atabaque*, pouvait valoir une agression physique de la part de la police ainsi que de la prison<sup>116</sup>.

Les fêtes et les bals, réalisés majoritairement chez les gens moins favorisés, se constituent en des espaces privilégiés aux pratiques musicales des premiers *chorões*. Ils forment un réseau de sociabilité tout en étant un espace de diffusion musicale. C'est au temps de ces fêtes que se développent des rapports particuliers entre les musiciens, qui portent sur l'apprentissage, la solidarité et les disputes musicales. Une donnée observable encore de nos jours. De nombreux récits d'Alexandre Gonçalves Pinto laissent transparaître une certaine intimité entre les musiciens et les lieux dans lesquels ils se produisent. En plus de confirmer un sentiment d'appartenance à une même classe sociale, ces descriptions montrent que c'est le site où ils se produisent et surtout la situation dans laquelle ils se produisent qui « définissent

---

<sup>114</sup> Au sujet de fanfares au Brésil voir ANDRADE, Hermes de: *O « b » da banda*, Rio de Janeiro, Gráfica Jodina, 1989 ; COLLECTIF: *Memória das bandas civis centenárias do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, SEC/Nundação Museu da Imagem e do Som, 1994; SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville*, op. cit.

<sup>115</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville*, op. cit., p. 62.

<sup>116</sup> À ce sujet voir HOLLOWAY, Thomas H.: *Polícia no Rio de Janeiro - Repressão e resistência numa cidade do século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

et caractérisent le musiquer<sup>117</sup> ». À ce sujet, un fait curieux nous est révélé à partir de la description du flûtiste Salvador Martins. Le soliste ne refusait jamais une invitation pour animer une fête, à condition qu'il y trouve une abondante table de mets. Une fois arrivé à la fête, le flûtiste trouvait une excuse pour visiter la cuisine de la maison, afin de s'assurer si la quantité des plats disponibles était convenable. Si cette quantité était à ses yeux trop insuffisante, Salvador Martins à travers le code, « le chat est en train de dormir dans la cousinière », avertissait ses collègues musiciens accompagnateurs et trouvait par la suite un malaise comme excuse auprès de l'hôte de la maison pour quitter la fête<sup>118</sup>. Notons que nous sommes dans une époque où le concept même de musicien professionnel fait défaut. Vu la condition financière des organisateurs des fêtes et les liens que ces derniers entretenaient avec les musiciens, il était donc normal que la nourriture et les boissons fassent office de rémunération.

Les petits bars et les *botequins* (gargotes) figurent également comme lieux de réunion et de création musicale pour les premiers *chorões*, une sorte de deuxième maison des musiciens. Comme on peut le remarquer dans la citation ci-dessous, ces espaces deviennent des références dans le paysage musical *carioca* :

« [Pour les] anniversaires, les baptêmes, les mariages, les grands *chorões* pouvaient être retrouvés à des points précis, dans le [quartier du] Catete au *botequim* do Canella [et] au [bar] Matadouro ; dans le [quartier du] Estácio de Sá à la confiserie Bandeira ; dans [le quartier du] Andaraí, au Gato Preto et au *botequim* Braço de ouro ; dans le [quartier] du Engenho Velho au *botequim* du Major Avila ; [et] au centre ville dans une petite épicerie qu'il y avait au Lago de São Francisco [...]»<sup>119</sup> »

Le *choro* apparaît donc comme un phénomène très marqué par les lieux où il se joue, toutefois « les lieux dont il est question ici ne sont ni des enclaves ni des enclos, mais, pourrait-on dire, des lieux de passages<sup>120</sup> ». En fait, le *choro* demeure jusqu'à nos jours comme un genre de musique déterritorialisé mais qui conserve en même temps une « symbolique identitaire de classes moyennes urbaines<sup>121</sup> ».

<sup>117</sup> JAMIN, Jean ; WILLIAMS, Patrick : *Une anthropologie du jazz*, op. cit., p. 17.

<sup>118</sup> Voir PINTO, Alexandre Gonçalves: *O choro*, op. cit.

<sup>119</sup> *Ibid*, p. 95. C'est nous qui traduisons.

<sup>120</sup> JAMIN, Jean ; WILLIAMS, Patrick : *Une anthropologie du jazz*, op. cit., p. 15.

<sup>121</sup> PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », op. cit., p. 28.

### **Le *Maxixe*.**

Si le *choro* naît à partir d'une forme particulière à travers laquelle les musiciens populaires interprétaient les polkas, les valse, les quadrilles et bien d'autres danses importées d'Europe ; le *maxixe* de son côté, naît justement à partir des formes particulières avec laquelle les couches populaires *carioca* essayaient de danser ces mêmes genres de musique.

Nous sommes dans les années 1870, et le décor c'est le quartier populaire de Cidade Nova, située à cette époque aux limites de la ville. Né aux alentours de l'année 1860, ce quartier devient un terrain de contact entre différents groupes sociaux. On parle d'abord d'un contingent formé majoritairement par de Noirs – esclaves et ex-esclaves – et par des Portugais. Ils arrivent par la suite des Espagnols, des Italiens, des Juifs, des Arabes, des Gitans auxquels s'ajoute la basse classe moyenne formée par les fonctionnaires publics. La Cidade Nova se transforme ainsi en un berceau de nombreuses pratiques socioculturelles.

Dans l'ouvrage *Maxixe, a dança excomungada*, devenu aujourd'hui la principale source d'information sur le genre, Jota Efegê rassemble un certain nombre de citation de musiciens et de musicologues, qui illustrent le *maxixe* comme une danse construite à partir des formes hybrides de la polka, dont la polka-*lundu*. Du point de vue musical, le *maxixe* serait né à partir d'une manière particulière d'interpréter la *habanera* et le *tango* brésilien. Par un style tout à la fois descriptif et sarcastique, Mario de Andrade explique ainsi la naissance du *maxixe* :

« [...] Le *maxixe* consiste simplement dans le *jeitinho*. Par le *jeitinho* de jouer et de chanter. Et, avec *jeitinho*, on nationalise même Bruckner qui est un dur allemand, et Puccini un mol italien<sup>122</sup> ».

Cette description ne peut pas être plus claire au sujet du processus d'appropriation des éléments musicaux européens et surtout du comment ces éléments se transforment au contact avec des pratiques éloignées. Le terme *jeitinho*, qui renvoie généralement à la manière habile voire intelligente ou rusée d'obtenir certaines choses ou d'arranger des situations compliquées, *jeitinho brasileiro*, peut être associé ici à une manière particulière de jouer à partir de laquelle les musiciens *brésilianisent* les genres musicaux venus d'ailleurs. Ces modifications ont conduit tout droit vers les formes hybrides et métisses d'expression culturelle et artistique, il est toutefois important de rappeler que ces métissages, comme l'a

---

<sup>122</sup> Cité par EFEGÊ, Jota; *Maxixe – a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974, p. 43. C'est nous qui traduisons.

bien souligné Michel Plisson « ne furent pas l'œuvre du corps social dans son ensemble, mais presque toujours celle des couches populaires, elles-mêmes aux confluences de plusieurs cultures<sup>123</sup> ».

Comme nous avons vu précédemment, les ensembles de *chorões* s'inscrivent dans le paysage musical *carioca* comme porteurs d'animation musicale car si une fête a besoin de musique, la musique, en tout cas à cette époque, ne peut pas se passer de ses exécutants. Par leurs versatilités, ces ensembles jouent un rôle prépondérant dans la fixation de cette nouvelle manière de danser. En fait, une fois invités à jouer chez une « famille respectable », les polkas, les valse et les quadrilles de leur répertoire recevaient un traitement plutôt semblable à ceux des salons de la haute société. Toutefois, si les mêmes musiciens se produisaient dans un bal populaire (les *maxixes*) ou dans une maison « mal famée » de la Cidade Nova, les musiques devaient s'adapter aux attentes chorégraphiques des présents<sup>124</sup>. Il est donc fort probable que ces musiques étaient interprétées autrement, avec des pulsations et des accents rythmiques propres aux danses afro-brésiliennes. À confirmer cette hypothèse, on se confrontait alors à un processus d'échange continu où, le rythme conditionne la danse et est au même temps conditionnée par cette dernière.

Parmi les manifestations retrouvées dans la Cidade Nova, on pourrait citer les rites religieux du *candomblé* et les réunions ludique-festive, dont les *rodas* de *batuques* de Noirs et le *Lundu* dansé avec les *umbigadas*<sup>125</sup> par des Blancs et des Métisses. Les tentatives d'adapter les pas des danses de *roda* à la rigidité des trois pas de base de la polka fait peu à peu rejaillir des mouvements chorégraphiques plus larges, dont un *rebolado* (balancement de hanche) plus prononcé par les femmes. Avec l'arrivée des danses en couple enlacées, ces mouvements seront davantage stylisés par les couples, ce qui donne naissance à toute une série de nouveaux pas : *cobrinha* (petite serpent), *parafuso* (vis), *balão caindo* (mongolfier en train de tomber) *corta capim* (coupe herbe)<sup>126</sup>.

Notons que tous les noms des pas de danse suggèrent des mouvements zigzagants, oscillants ou des balancements et des ondulations, faisant indéniablement allusion aux mouvements sensuels, ce qui ne cesse de scandaliser les détracteurs du *maxixe*. Ces formes d'utilisation du corps, sont révélatrices de ce que l'on pourrait nommer des « morceaux » de culture. Des corps en quelque sorte moulés culturellement comme un assemblage des codes

<sup>123</sup> PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », *op. cit.*, p. 24.

<sup>124</sup> Voir TINHORÃO, José Ramos: *Pequena história da música popular*, *op. cit.*

<sup>125</sup> L'*umbigada* est un élément chorégraphique apportée par les esclaves bantous présentes dans plusieurs danses traditionnelles brésiliennes. Après avoir improvisé quelques pas de danse à l'intérieur d'une *roda*, le soliste approche son nombril, donnant une sorte de coup, contre le nombril de celui qui va le remplacer dans la *roda*.

<sup>126</sup> Voir TINHORÃO, José Ramos: *Pequena história da música popular*, *op. cit.*

apparemment disjoints et non conventionnels qui montrent cependant, grâce à son champ sémantique, à quel point l'ensemble de la société se trouve implicite dans certaines de leurs parties ou dans leurs structures d'organisation comme un tout<sup>127</sup>.

Tout comme le nom des pas de danse, l'aquarelle de Kalixto ci-dessous montre le *maxixe* comme une danse chargée de sensualité, un quasi allusion à l'acte sexuel. Nous avons en effet, deux corps constamment en contact, qui réalisent des balancements des hanches et des entrecroisements des jambes. Ces caractéristiques chorégraphiques associées à son lieu d'origine, confèrent au *maxixe* une très mauvaise réputation aux yeux moralisateurs de la bonne société *carioca* de l'époque. Une fois de plus, ce sont les hommes lettrés qui se présentent en porte-parole des mœurs sociaux, comme on peut le constater dans un article du journaliste Fernando Mendes de Almeida Junior :

« Le maxixe qui, on ne crée pas d'illusions, est un danse complètement amoral, et même très immorale, ne devrait jamais prendre place dans le salon d'une famille brésilienne, riche ou pauvre, catholique ou athée, mais respectable<sup>128</sup> ».



O Maxixe – Kalixto - (1907)

Il est toutefois à travers les diverses formes de discriminations qui gravitent autour du *maxixe* que se révèlent quelques contradictions sociales de l'époque. Or, si d'une part, cette danse verra toujours son accès interdit aux maisons des « bonnes » familles, elle sera, d'autre part, l'objet de convoitise des « honnêtes » pères de famille et des fils des « bonnes familles ». Fascinés par les déviances qu'elle proportionnait, ces messieurs n'hésitaient pas, la nuit tombée, à franchir les frontières de la Cidade Nova pour s'adonner aux plaisirs « illicites » offerts par le *maxixe*. Dans ce contexte, on voit qu'en plus du berceau d'une nouvelle couche

<sup>127</sup> Cf. ZENICOLA, Denise Mancebo: « Sanba de Gafieira: a malandragem da ginga », in *Urbanitas : Revista de Antropologia Urbana*, IV<sup>ème</sup> année, vol. 4, n° 6, décembre 2007. URL </www.osurbanitas.org/>.

<sup>128</sup> Jornal do Brasil article du 1, 2 et 6 février 1914. Cité par EFEGÊ, Jota: *Maxixe – a dança excomungada*, op. cit. C'est nous qui traduisons.

sociale urbaine, le quartier de la Cidade Nova se constitue en un décor où des formes de perméabilité sociale sont possibles, révélatrices des nouveaux codes sociaux.

Ce double jeu social, de rejet et d'acceptation<sup>129</sup>, semble accompagner l'histoire des pratiques socioculturelles populaires brésiliennes, portant des conséquences sur la formation et le développement de ces mêmes pratiques. Par ailleurs, ces considérations au sujet du *maxixe* se prêtent à une lecture similaire à ce que l'on observe actuellement avec le *funk carioca*. Né au milieu des années 1980 dans les bals populaires des *subúrbios* et des *favelas*<sup>130</sup>, le *funk carioca* est d'abord ignoré par le reste de la ville. Il gagne une visibilité par la suite, premièrement à cause des violentes disputes entre groupes rivaux qui avaient lieu à l'intérieur des bals, puis par son association au trafic de drogues, et finalement par le caractère « vulgaire » et sensuel de ses paroles et la manière de danser. Si le *funk carioca* porte à ce jour certains stigmas qui éveillent des préjugés, il n'est toutefois pas moins accepté dans d'autres cercles sociaux brésiliens. En fait, on le trouve aujourd'hui tant dans les grands médias que dans les fêtes organisées par des jeunes aisés où il est devenu une musique presque incontournable<sup>131</sup>. Cette articulation est révélatrice du regard porté par les « élites » sociales et la « bonne société » sur les pratiques socioculturelles « populaires » à différentes périodes historiques. On remarque que dans le cas du *maxixe*, la musique est discriminée plutôt par les formes de sociabilité et codes de comportement qu'elle « suggère », alors que dans le cas du *funk carioca*, c'est tout l'univers qui est critiqué et vu de manière négative, à savoir la musique, la danse et les formes de sociabilité.

Suivant un chemin similaire à d'autres expressions culturelles populaires, le *maxixe* va peu à peu s'imposer dans l'ensemble de la ville. On le retrouvera d'abord dans les bals organisés par les sociétés *camavalescas*, où son nom figurera au programme en toutes lettres dès le carnaval 1883. Dans la même année, il fait son apparition dans les spectacles de comédie théâtrale. C'est dire combien, d'une certaine manière, les producteurs de la « culture officielle », dans les différents moments de la vie sociale ne peuvent se maintenir insensibles à l'existence de pratiques socioculturelles qui sont à l'origine de réunions d'individus d'origine populaire. Il est toutefois important de noter, que l'on présente hors du territoire de

<sup>129</sup> Cf. PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », *op. cit.*

<sup>130</sup> Sur la notion et la définition de *favela*, voir VALLADARES, Licia do Prado: *A invenção da favela: do mito de origem à favela*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

<sup>131</sup> Au sujet du *funk carioca* voir ESSINGER, Silvio: *Batidão: uma história do funk*, Rio de Janeiro, Record, 2005; HERSCHMANN, M(Org.): *Abalando os anos 90 – funk e hip hop: globalização, violência estilo cultural*, Rocco, 1997; MELLO, Isabel: *Considerações sobre o funk na cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, monographie, UFRJ, 2003; RUSSANO, R: « Bota o fuzil pra cantar » : *o funk proibido no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Memóire de Master, UNIRIO, 2006.



la Cidade Nova une version « domestiquée » du *maxixe*, toujours inscrit dans un contexte comique, ce qui lui rend plus facilement acceptable à l'élite *carioca*.

### 3. La république et les nouveaux sons nationaux.

La ville de Rio de Janeiro attirera au long du XIX<sup>ème</sup> siècle un nombre de plus en plus croissant de migrants, phénomène qui va s'intensifier à partir des années 1850. Avec l'abolition de l'esclavage en 1888, un contingent considérable de Noirs récemment affranchis migrent eux aussi vers Rio de Janeiro, ville qui compte déjà avec un important contingent d'ex-esclaves et travailleurs pauvres à la recherche de nouvelles opportunités de vie. Ces nouveaux arrivés s'installent majoritairement dans des *sobrados* – vieux déjà d'un siècle – situés aux proximités de la zone portuaire, phénomène qui ne fait qu'accroître le nombre de gens vivant dans de conditions d'extrême précarité.

Aux yeux du pouvoir public, c'est-à-dire, la jeune république récemment installée en 1889 et ses collaborateurs, cette population rappelle les bribes d'un passé colonial qu'on veut à tout prix oublier. Elle représente aussi, toujours selon l'élite républicaine, un danger à l'ordre, à la sécurité et aux mœurs publiques. Pour ces raisons, on décide très tôt de prohiber et de réprimer par différents moyens toute manifestation socioculturelle liée aux traditions afro-brésiliennes. La fermeture des écoles de *capoeira* suivie de la persécution implacable de ses maîtres et pratiquants, projet mené à bout par le tyran Floriano Peixoto qui deviendra plus tard président de la république, apparaît comme l'un des lamentables exemples de répression entreprise à cette période<sup>132</sup>. Cet exemple sert à mettre à nu le caractère excluant de la pensée républicaine, qui se montre dès ses débuts incapable d'élaborer des directives politiques plus amples, destinées à intégrer l'ensemble de la population vivant dans la ville de Rio de Janeiro<sup>133</sup>.

Les atteintes aux manifestations d'origine africaine ne se résument toutefois qu'à la seule capitale républicaine. En fait, des exemples semblables sont à déplorer dans différentes régions du Brésil, notamment dans l'État de Bahia. À partir des études sur des sources normatives comme les rapports officiels, Josélio dos Santos montre que depuis 1831 – bien avant la proclamation de la république – se succèdent à Salvador ainsi que dans d'autres villes de l'État des initiatives visant à interdire et à réprimer, indépendamment de son lieu de

<sup>132</sup> Voir SEVCENKO, L. : «O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso», in SEVCENKO, L. (Org.): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

<sup>133</sup> Cf. VELOSO, Mônica Pimenta : *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1920): mediações, linguagens e espaço*, Rio de Janeiro, Edições Casa Rui Barbosa, 2004.

réalisation, toute manifestation de *batuque*, de danse de Noirs (terme présent dans le texte de loi) ou de *samba*<sup>134</sup>. L'argument du danger à l'ordre public apparaît également ici comme la principale justification aux interdictions présentées par les autorités. Cependant, on ajoutera à cette dernière la subtilité « tout divertissement retentissant<sup>135</sup> », terme qui faisait une directe allusion aux sons des tambours et aux bavarderies, conséquence des fêtes et chants collectifs pratiqués par les Noirs.

Il est toutefois intéressant de noter, les exceptions présentes dans le texte en question, qui excluent d'interdiction les « concerts » et les « réunions musicales » joués et chantés dans le cadre des maisons privées. Il demeure alors la question : est-ce que les oreilles des élites étaient-elles plus sensibles au son des tambours ? Ces « concerts » et « réunions musicales » étaient-ils vraiment moins bruyants que les fêtes des Noirs ? Comme première piste de réponse, il serait intéressant de se pencher sur la description d'une de ces « réunions musicales ». Le texte en question a été écrit par un commerçant anglais au premier quart du XIX<sup>e</sup>me siècle :

« Pendant et après le repas, ils boivent une quantité exceptionnelle de vin et lorsqu'un 'ton' hors du commun s'élève, la guitare ou le violon entrent en scène, et la *cantoria* commence, qui cède la place à l'attrayante danse des Noirs. J'emploie ce terme car c'est le plus conforme au divertissement en question, un mélange de danse d'Afrique et de *fandango* d'Espagne et du Portugal<sup>136</sup> ».

Or, de toute évidence, les subtilités citées plus haut n'étaient qu'une manière « élégante » d'opposer quelques pratiques socioculturelles que l'on considère alors comme « civilisées », à celles perçues comme « barbares ». Autrement dit, nous, les gens de « bonne famille » contre eux, la « racaille ». Outre les raisons évoquées, l'explication de ces interdictions semble se trouver dans le sens que ces pratiques pouvaient avoir pour leurs participants, à savoir, un moteur des représentations collectives qui collabore à « l'élaboration des identités et à la construction de l'image des espaces réels ou symboliques<sup>137</sup> ». Des représentations à travers lesquelles les élites se sentaient menacées. Ces interdictions expliquent aussi, sous forme de loi imposée par les hommes de lettres aux couches sociales

<sup>134</sup> Voir ANTOS, Jocélio Teles dos: «Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX», in SANSONE, L.; SANTOS, J. T., (Org.) *Ritmos em Trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo, Dynamis Editorial, 1. Ed, 1998.

<sup>135</sup> Traduction personnelle à partir de l'expression « divertimento estrondoso ».

<sup>136</sup> Cité par TINHORÃO, José Ramos: *Música popular de Índios, Negros e mestiços*. Editora Vozes, Petrópolis, 1975, p. 134. Le terme *cantoria* fait référence à plusieurs personnes qui chantent en même temps. C'est nous qui traduisons.

<sup>137</sup> BORRAS, Gérard: «Los de arriba y los de abajo», *op. cit.*, p. 187.

illettrés, l'étendu des rapports asymétriques aux diverses sphères de la vie sociopolitique citadine, phénomène qui tend à s'aggraver avec l'augmentation de l'immigration des ex-esclaves et des travailleurs pauvres originaires de la campagne vers centres urbains.

Ces quelques observations montrent à quel point les premières décennies de la république ont été profondément marquées par une constante tension entre différents groupes sociaux, révélatrice à son tour de différents *ethos* et *visions du monde*<sup>138</sup>. Si comme le souligne Alain Darré, « la musique, [et j'ajoute la pratique musicale] dans un jeu de miroir permanent [...] exprime l'espace social<sup>139</sup> », la naissance du *samba* urbain au XX<sup>ème</sup> siècle, période de sa consolidation comme genre de musique, jusqu'à sa transformation en symbole d'identité nationale, se racontera justement à travers la relation dialectique entre les normes imposées et les stratégies élaborées par les sujets qui ont résistés à ces normes. On verra que cette « résistance » compte en grande partie avec la collaboration des médiateurs culturels, qui contribuent à donner de la visibilité aux groupes sociaux marginalisés.

Avant de poursuivre dans notre discussion, il semble nécessaire de procéder à quelques précisions au sujet des termes *batuque* et *samba*. Les références au vocable *batuque* apparaissent avec une certaine régularité depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. On le trouve principalement dans les récits de voyageurs, les lettres et dans les œuvres littéraires. Il est employé presque toujours comme une forme péjorative de généraliser les sons de tambours, les musiques et les fêtes réalisées par les esclaves et les couches populaires formées notamment par des Noirs, des Métis et des Blancs pauvres. De son côté, le terme *samba* figure dans le vocabulaire latino-américain depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, toujours associé à l'univers socioculturel afro-américain<sup>140</sup>. En ce qui concerne plus particulièrement le Brésil, ce terme est employé au long du XIX<sup>ème</sup> siècle pour désigner des pratiques ludique-festives réalisées par des Noirs<sup>141</sup>. En ce sens, notons que les plus anciennes citations du mot *samba* retrouvées à ce jour font toujours référence à une pratique – bal, danse ou fête – réalisée en milieu rurale, notamment dans les régions nord-est et sud-est<sup>142</sup>. Guilherme de Melo nous

<sup>138</sup> Voir GEERTZ, Clifford : *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, LTC, 1989.

<sup>139</sup> DARRE, Alain : *Musique et Politique*, Rennes, PUR, 1996, p.13.

<sup>140</sup> Cf. SANDRONI, C. : *Feitiço decente*, *op. cit.*

<sup>141</sup> Wander Nunes défend l'hypothèse selon laquelle l'étymologie du terme *samba* serait d'origine indigène, l'auteur fonde son argumentation sur un rituel de cuisine festive autour de la cuisson d'une tortue nommée « *sâmbà* » réalisée par différents groupes indigènes Kariri (et/ou Kiriri) aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans un polygone régional qui comprend le nord-est de l'Etat de Bahia, l'ouest des Etats de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte, le sud-est de l'Etat du Piauí et le sud de l'Etat du Ceará (actuelle région du Cariri). Voir NUNES, Wander Frota : *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*, São Paulo, Annablume, 2003.

<sup>142</sup> Carlos Sandroni dédie tout un chapitre à la révision bibliographique du terme *samba*. Voir SANDRONI, C. : *Feitiço decente*, *op. cit.*, p. 84-99.

indique que ce genre de pratique était connue sous différentes qualifications selon son lieu de réalisation, à ce sujet, l'auteur explique que :

« Le *samba*, qui à Rio de Janeiro s'appelait *chiba*, dans l'État de Minas, *cateretê*, et dans les États du Sud, *fandango* c'est une danse campagnarde, [réalisée] en plein air, qui [comprend] comme instruments la guitare, la *viola de arame*, le *cavaquinho*, sous la [tonalité] desquels on chante et on *sapateia* au rythme des *palmas* des *pratos* et des *pandeiros*<sup>143</sup> ».

Sans nous attarder davantage sur les discussions étymologiques, on doit retenir que le *samba* fût d'abord une pratique musico-festive d'origine rurale. Ce ne sera qu'au XX<sup>ème</sup> siècle, lors du processus de transformation et fixation de telle pratique dans le milieu populaire urbain *carioca*, que le terme désigne peu à peu également un genre musical. Par ailleurs, tout comme son homologue *pagode*, le mot *samba* continuera à être employé pour désigner des pratiques festives, comme on peut le constater dans les paroles de quelques *sambas* célèbres tels que « *Falsa baiana* » de Geraldo Pereira :

« *Baiana que entra no samba e só fica parada*

*Não canta, não samba, não bole nem nada.*

*Não sabe deixar a mocidade louca*<sup>144</sup> »

Ou bien « *No pagode do Vavá* » de Paulinho da Viola:

« *Domingo, lá na casa do Vavá*

*Teve um tremendo pagode*

*Que você não pode imaginar*

*Provei do famoso feijão da Vicentina*

*Só quem é da Portela é que sabe que a coisa é divina*<sup>145</sup> ».

<sup>143</sup> MELO, Guilherme de: *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. URL: <[www.scribd.com/doc/40419796/Mello-Guilherme-de-A-Musica-No-Brasil-1908/](http://www.scribd.com/doc/40419796/Mello-Guilherme-de-A-Musica-No-Brasil-1908/)>, p 31.

<sup>144</sup> *Baiana* qui entre dans le *samba* et ne bouge pas/ Ne chante pas, ne danse pas, ne bouge pas, ne fait rien/ Ne laisse pas la folie de la jeunesse l'envahir. C'est nous qui traduisons.

<sup>145</sup> Dimanche, là-bas chez Vava/ Il y a eu une sacrée fête/ Vous n'imaginez même pas/ J'ai goûté les fameux haricots de Vicentina/ Seuls les gens de *Portela* savent à quel point ils sont divins. C'est nous qui traduisons.

### 3.1. Les différents visages du carnaval *carioca*.

Le Carnaval va se constituer au fil des années en la principale manifestation profane de la ville de Rio de Janeiro, devenant un « phénomène social, politique et économique autant que culturel<sup>146</sup> ». Si aujourd'hui les jours de la fête transmettent l'image d'une apparente démocratie sociale, où différents groupes se mélangent dans les espaces de la ville ayant comme pour seul but de danser, boire et s'amuser, son histoire au contraire, est marquée par de nombreuses tensions entre distincts groupes sociaux. Cela tant par la forme que par la vision que chacun avait de la manière de commémorer les jours de folie. Comme on aura l'occasion de voir dans les lignes qui suivent, le carnaval de rue à Rio de Janeiro évoluera en mettant en scène, dès les premiers pas vers l'avènement de l'urbain, des conflits entre les gestionnaires « officiels », qui essaient d'imposer une « norme idéale » d'utilisation de l'espace, et ceux qui, par leurs manières d'occuper l'espace en question, se constituent en obstacle aux désirs de normalisation. Le carnaval sera aussi le théâtre des disputes physiques et/ou symboliques entre groupes rivaux, reflet des tensions préexistantes dans les lieux de travail, entre différents quartiers ou à l'intérieur d'un même quartier. Une rivalité construite au long de l'année qui se nourrit des différents socioculturels et ethniques et qui semblent trouver dans les jours de fêtes le moment propice pour s'extérioriser.

#### **L'entrudo.**

Les origines du Carnaval populaire au Brésil remontent à la fête portugaise de l'*entrudo*<sup>147</sup>, introduit dans la colonie au XVII<sup>ème</sup> siècle. Caractérisé par un jeu, où l'on jetait de l'eau naturelle ou parfumée les uns contre les autres, l'*entrudo* tombe vite dans le goût des *cariocas*. Il se transforme en une fête à caractère populaire qui touche tous les strates sociales et perdure à Rio de Janeiro jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

La fête présentait cependant quelques nuances selon le lieu et l'origine sociale de ses participants. Comme l'illustre l'aquarelle d'Augustus Earle, dans les salons privés, on jouait en égaux à l'aide des boules faites en cire et remplies de parfum, appelées citron. Une fois lancé à l'encontre de quelqu'un, ces objets éclataient et parfumait par conséquence la victime. Notons que les esclaves n'apparaissent ici que comme de simples serviteurs. Dans la rue en

---

<sup>146</sup> AGIER Michel : *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses, 2000, p. 7.

<sup>147</sup> Cf. FERNANDES, Nelson da Nobrega, *O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro*, in *Revista geopaisagem* (online) Ano 2, n° 4, 2003 Julho/Dezembro de 2003.

revanche, la fête gagnait des contours spéciaux. Cet espace se constituait en effet en un décor où convergeaient « l'ensemble des sentiments, actions, valeurs, groupes et catégories sociales qui, dans le quotidien, sont rejetés<sup>148</sup> ». Dominée entièrement par les esclaves et par les habitants économiquement moins favorisés, on lançait pendant les festivités, en plus des citrons parfumés, de l'eau, de la groseille, du vin et même de l'urine à l'aide d'artefacts improvisés ou construits spécialement pour la manifestation, où le plus prisé était la *bisnaga* (seringue)<sup>149</sup>.



*Jogos durante o entrudo no Rio de Janeiro* (c. 1822-3) - Augustus Earle.

Notons que nombre d'habitants évitaient de sortir de leurs maisons durant les festivités mais cela ne leur empêchait pas de participer à la fête. En effet, ces personnes jetaient de l'eau sur les passants depuis leur fenêtre. Nombreux récits font référence à l'ambiance quelque peu anarchique qui régnait dans la ville durant les festivités de l'*entrudo*. Ces récits soulignent aussi plusieurs plaintes de la part des visiteurs étrangers, auxquels la méconnaissance des codes d'appartenance en faisait des proies faciles aux plaisanteries<sup>150</sup>.

Dès ses débuts sur le sol brésilien, les autorités prendront diverses mesures visant à abolir l'*entrudo*. Evoquant principalement des raisons sanitaires et s'appuyant sur les études de médecins et hygiénistes – qui cherchaient à établir des relations entre la cause de certaines maladies tropicales et l'*entrudo* – des décrets et d'autres outils légaux d'interdiction se

<sup>148</sup> Da MATTA, R : *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 71. C'est nous qui traduisons.

<sup>149</sup> Entretien avec José Ramos Tinhorão, in *revista nossa história*, ano 2, n° 16, fevereiro 2005.

<sup>150</sup> Cf. NOGUEIRA GALVÃO, Walnice : *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, Paris, Chandeigne, 2000.

succèderont jusqu'au XIX<sup>ème</sup>. Ces interdictions étaient valables pour tout le corps social, toutefois, les punitions étaient appliquées de manière plus violente à l'encontre des esclaves.

Chez certains chroniqueurs, le rejet à la fête n'était pas moindre. Il s'étendait même au carnaval populaire tout entier, contre lequel on ne mesure pas ses mots pour le comparer à une fête sauvage, indigne d'un peuple « civilisé ». Néanmoins, une sorte d'esprit d'irrévérence, d'indiscipline ou de désobéissance typiquement *carioca*, pour utiliser les mots du poète Olivio Bilac<sup>151</sup>, saura contourner une à une les mesures répressives, imposant un carnaval spontané, anarchique et autonome émanant des couches moins favorisées de la population, auprès duquel d'autres segments sociaux semblent trouver leurs comptes.

Rappelons que tout comme les manifestations socioculturelles afro-brésiliennes, durement réprimées dès les premières années républicaines, l'*entrudo* se trouvait en conflit avec la nouvelle image que l'on voulait donner de la capitale républicaine et de la République tout court. Il sera en effet férocement réprimé et finalement vaincu en 1904, l'année où par « coïncidence », on commence à démolir les vieux immeubles du centre ville en vue de la construction de l'Avenida Central, l'actuelle Avenida Rio Branco, qui marque une nouvelle période dans la vie urbaine *carioca*.

### **Les sociedades, les ranchos et les cordões.**

On assiste dès les années 1850 à l'émergence une nouvelle forme de fêter le carnaval à Rio de Janeiro, celle des *sociedades* (sociétés). S'inspirant du modèle des carnivals de Venise, Florence et Nice, les *Sociedades*, formées majoritairement par des jeunes issus des milieux sociaux aisés, organisent des chars qui gagnent les rues de la ville en forme de cortège. On compte aussi l'organisation de bals dans leurs sièges durant le jour de la fête. La critique aux événements politiques sera l'une des marques des *sociedades* qui divisent le goût du public carioca durant les jours de fête.

Pour représenter des valeurs comme celles de l'« ordre », du « bon goût » et de la « civilisation<sup>152</sup> », ce qui les oppose naturellement de la fête de l'*entrudo* tout comme d'autres manifestations populaires de l'époque, le modèle de carnaval pratiqué par les *sociedades* trouve l'appui inconditionnel de l'élite citadine. Certains segments sociaux, engagés par un sentiment libéral et progressiste, eux aussi proches ou dépendants des élites, voyaient dans le

<sup>151</sup> Cf. FRANCESCHI, Humberto Moraes, *A casa Edison e seu tempo*, Sarapui, Rio de Janeiro, 2002.

<sup>152</sup> Ces termes apparaissent couramment dans la presse du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle, voir CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

modèle de carnaval de *sociedades* un effet pédagogique, un outil qui devrait permettre le Brésil d'attendre les mœurs des pays « civilisés<sup>153</sup> ». L'éclosion, le succès et la popularisation des cortèges carnavalesques offerts par les *sociedades* ne tardent pas à inspirer d'autres groupes sociaux à suivre le même chemin. Ces derniers cherchent à copier le modèle normatif des sociétés, comme forme d'obtenir l'autorisation policière nécessaire pour gagner les rues lors des festivités. On voit surgir alors les premières *sociedades* dans les quartiers populaires comme celui de la Cidade Nova, qui seront suivis à leur tour par des formations telles que les *cordões* et les *ranchos*<sup>154</sup>, l'embryon des *blocos* et des *Escolas de Samba* actuelles. La naissance tout comme l'augmentation du nombre de ces groupements carnavalesques vont nous dévoiler une situation très particulière. Si d'un côté, ils représentent une conquête des groupes sociaux populaires, ils montrent, d'un autre côté, une relation de dépendance de ces mêmes groupements vis-à-vis de l'État. Certes, on joue dans l'espace public mais on doit demander une licence, c'est-à-dire, on doit être autorisé à être dans cet espace public. Il est intéressant de noter que l'utilisation faite par les groupes sociaux populaires du carnaval proposé par les *sociedades* se limitera toutefois au modèle. En ce qui concerne le contenu des manifestations, ces groupes continuent à faire référence à des anciennes traditions condamnées par le pouvoir public et les élites en général, des traditions qui persistent et qui semblent en plus, se renouveler à chaque nouveau carnaval<sup>155</sup>.

On s'approche ici des observations faites par Marie-Céline Lafontaine dans ses recherches sur les musiques de Guadeloupe, où l'on voit émerger, à partir des rapports entre groupes dominants et dominés, une double stratégie contradictoire, « celle des premiers qui est d'exclure tout en instituant une norme « idéale » à laquelle répond celle des seconds qui tend à vouloir s'opposer, tout en s'intégrant<sup>156</sup> ». L'auteur ajoute que « c'est précisément dans cette relation dialectique de la résistance et du changement entre groupes humains que réside la formation des cultures<sup>157</sup> », une considération qui prend encore plus de sens quand on considère que nous sommes à la genèse des différents genres et pratiques musicales urbains, nombre d'entre elles présentes encore aujourd'hui.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Ces formations viennent s'ajouter à d'autres groupements populaires présents dans le carnaval au long au XIX<sup>ème</sup> comme les *Cucumbis* et *Zé Pereiras*. à ce sujet voir CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia*, *op. cit.*; CABRAL, S: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*; MORAES, E: *História do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Record, 1987.

<sup>155</sup> Voir CUNHA, Maria Clementina Pereira : *Ecos da folia*, *op. cit.*

<sup>156</sup> LAFONTAINE, Marie-Céline cité par PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques », *op. cit.*, p. 27.

<sup>157</sup> *Ibid.*



L'organisation du carnaval ou plutôt, l'apparition des entités organisées dans le carnaval *carioca* dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, en plus de révéler différentes perceptions sociales et des façons d'être et de faire, illustrent une fête populaire en train de se stratifier socialement, à ce sujet H. Franceschi explique que :

« Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il existait deux classes de carnaval, structurées par des caractéristiques propres. D'un côté, le « grand carnaval » des grandes *sociedades* – Tenentes do Diabo, Democráticos et Fenianos – auxquels les défilés, en critiquant les faits politiques du moment, divisaient la préférence de la population ; de l'autre, le « petit carnaval » constitué par les *ranchos*, *cordões*, *blocos*. Ces groupements, réunissant les couches les plus basses de la population ont maintenu vivante cette fête populaire jusqu'au début des années 20 [...]»<sup>158</sup> »

Pour parler plus particulièrement du « petit carnaval », on trouvera de nombreux points en commun entre les premiers groupements populaires carnavalesques, on n'abordera ici que les *cordões* et les *ranchos*. On pourra citer par exemple, l'origine sociale modeste de ses participants, ainsi que les lieux où ces groupements naissent (*morros* et faubourgs de la ville). Devant le nombre croissant de nouveaux *cordões* et de *ranchos* qui surgissent d'un carnaval à l'autre, ce qui ne cesse de terroriser les défenseurs du carnaval « civilisé », la presse de l'époque ne semble pas en mesure, elle aussi, de voir une vraie distinction entre les deux formations<sup>159</sup>. Néanmoins, les différences entre ces deux types d'organisation existent bel et bien et s'avèrent assez parlantes, nous permettant de saisir entre autres, l'hétérogénéité existante à l'intérieur des différents groupes sociaux en question.

L'un des éléments distinctifs entre les *ranchos* et *cordões* concerne l'orchestration employée. Tout d'abord, il est important de noter que les *ranchos* sont une récréation sur le sol *carioca* des traditionnels *ranchos* ruraux du Nord-est<sup>160</sup>, de ce fait, ils démarrent dans la capitale avec un savoir-faire en termes d'organisation qui leur confère un caractère d'avant-garde par rapport aux manifestations déjà existantes à Rio de Janeiro à l'époque. L'orchestration chez les *ranchos* se caractérisait par la présence d'un nombre considérable d'instruments à vents et de cuivres, des instruments qui étaient accompagnés à leur tour par des guitares, des *cavaquinhos* et des percussions légères. Notons qu'un tel contingent demandait naturellement une organisation plus élaborée ainsi que des répétitions plus structurées pour la mise en place, d'où la présence aussi d'un maître de chant ou d'harmonie, chargé de la direction musicale. Les *cordões* en revanche ne comprenaient pas toujours des

<sup>158</sup>FRANCESCHI, Humberto M : *A casa Edson e seu tempo, op. cit.*, p. 265. C'est nous qui traduisons.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Voir TINHORÃO, José Ramos : *Pequena história da música popular, op. cit.*

instruments harmoniques et encore moins des instruments à vent. Ils se caractérisaient en effet par une forte présence d'instruments de percussion qui donnaient le support rythmique pour le chant. Leurs chansons étaient construites sur une structure de question-réponse, où un ou deux danseurs déguisés en indigène chantaient un couplet et le chœur à l'unisson répondait en forme de refrain.

Parmi ces différences, il faut aussi relever l'importante présence féminine dans les *ranchos*, telle que l'atteste la photo ci-dessous. On les appelait les *saloias* ou les *pastoras*, qui avaient pour rôle de donner le diapason des chansons. Dans les *cordões*, même si les femmes n'étaient pas toujours exclues, la présence masculine prédominait<sup>161</sup>.



*Rancho « O macaco é outro »* fondé par Tia Ciata dans les années 1910, © photo: Agencia Globo.

Observateur perspicace des transformations que connaît le milieu populaire *carioca* au début des années 1900, le chroniqueur João do Rio attire notre attention sur une caractéristique curieuse des chansons carnavalesques de l'époque. En fait, ces chansons se reposaient sur des thèmes tristes, qui contrastaient profondément avec l'excitation et la manière joyeuse avec laquelle elles étaient chantées par les *cordões*, « seule l'âme du peuple parvient à lier de façon prodigieuse la souffrance au plaisir selon la même loi de fatalité<sup>162</sup> » conclue-t-il.

<sup>161</sup> Voir CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia*, op. cit.

<sup>162</sup> À ce titre voir BARRETO, Paulo, (João do Rio): *A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, 1908. URL </www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almaencantadoradasruas.htm/>

Il est possible d'imaginer, et les particularités citées semblent le confirmer, que les musiques résultant des deux choix orchestraux étaient elles aussi bien différentes, surtout en ce qui touche le genre pratiqué par les deux formations. Le répertoire des *ranchos* était composé en effet des danses européennes *brésiliannisés* comme la polka et la valse, ce qu'on appelle le « répertoire des *chorões* ». Par ailleurs, on trouvera aussi les musiques urbaines *carioca* comme le *choro* interprété par les *ranchos*. Chez les *cordões*, les rythmes donnés par les percussions faisaient probablement appel aux musiques à caractère syncopé, proches du rituel du *candomblé* et des traditions africaines en général.

### Le *samba* entre en scène.

Ce qui était au départ un « petit carnaval » s'amplifie d'année en année pour enfin se transformer en « grand carnaval ». À partir de données collectées dans la presse, chez les chroniqueurs et dans les archives de la police, Maria Cunha dresse des chiffres révélateurs qui nous permettent de suivre l'évolution du nombre de groupements populaires dans le carnaval entre 1881 et 1920<sup>163</sup>. Comme l'indique le tableau ci-dessous, on note tout d'abord que le nombre de ces groupements a plus que triplé entre 1881 et 1910, pour arriver au début des années 1900 à 492 registres, tous les groupements confondus.

L'auteur attire également notre attention sur le nombre de groupes caractérisés comme « indéterminés », il s'agit en fait d'organisations qui ne reçoivent dans les sources consultées ni l'appellation de *rancho* ni de *cordão*. Ces chiffres deviennent encore plus significatifs lorsque l'on regarde de plus près les pourcentages car on remarque qu'en l'espace de vingt-ans le « petit carnaval » représente plus de 80% des organisations enregistrées dans ville de Rio de Janeiro.

| Type              | 1881-90 | %     | 1891-1900 | %     | 1901-10 | %     | 1911-20 | %     |
|-------------------|---------|-------|-----------|-------|---------|-------|---------|-------|
| <i>sociedades</i> | 23      | 26,44 | 12        | 15,79 | 36      | 7,33  | 24      | 18,75 |
| <i>Cordões</i>    | 28      | 32,19 | 42        | 55,26 | 186     | 38,41 | 16      | 12,5  |
| <i>Ranchos</i>    | 9       | 10,35 | 14        | 18,42 | 98      | 19,92 | 57      | 44,53 |
| <i>Cucumbis</i>   | 5       | 5,74  | 3         | 3,95  | –       | –     | –       | –     |
| <i>Blocos</i>     | –       | –     | –         | –     | 2       | 0,40  | 4       | 3,12  |
| Indéterminé       | 22      | 25,28 | 5         | 6,58  | 167     | 33,94 | 27      | 21,10 |

<sup>163</sup> Selon l'auteur, il ne s'agit pas ici des groupes créés dans chaque période mais plutôt des groupes en fonctionnement. Ces données doivent être considérées comme des échantillons, et non comme l'ensemble de l'univers étudié. La récolte de données a été réalisée de manière plus significative pour la première décennie des années 1900 que pour les autres périodes. Donc les chiffres en pourcentage se montrent plus significatifs en termes d'analyse que les chiffres absolus, CUNHA, Maria Clementina Pereira : *Ecos da folia, op. cit.*, p. 163.

Au début des années 1920, le carnaval qui était déjà stratifié socialement connaîtra aussi une division spatiale plus marquée. Bien que certains groupements populaires insistent pour braver les interdictions destinées à les empêcher d'occuper quelques espaces de la ville dont l'Avenida Central, les autorités arrivent tant bien que mal à placer chaque groupe social dans un espace spécifique. Le carnaval riche des *sociedades* et des *corsos* a lieu dans l'Avenida Central en plein centre-ville, tandis que celui de la population pauvre, les *ranchos* et les *cordões*, a lieu dans la Praça XI située dans quartier de la Cidade Nova<sup>164</sup>.

Si la persécution envers les *sambas* (pratique musicale) est une réalité dans les premières décennies des années 1900, ce sera à travers les *cordões*, les *ranchos* et les *blocos* que les musiques produites dans les *rodas* vont glisser vers les lieux de visibilité de la ville. Cela coïncide en effet avec l'apparition des premiers succès carnavalesques, des musiques qui se chantent partout en ville durant les festivités. Il est important de noter que l'on ne voit pas encore de genres musicaux carnavalesques à proprement parler, en plus, à l'exception des *ranchos*, les groupes populaires se caractérisaient en général par l'absence de thème et de structure. Ils étaient nombreux à défiler aux sons d'instruments de percussion, sans toutefois avoir une rythmique propre, ce qui formait une masse de gens en train de jouer, de chanter et même de crier en « totale liberté individuelle<sup>165</sup> ». Humberto Franceschi décrit ainsi l'ambiance qui régnait lors des festivités :

« Il n'existait pas une musique commune à tous. Un chaos sonore régnait sur le carnaval de rue. Les plus diverses formes de musique y étaient exécutées, avec ou sans paroles, depuis les chansons *sertanejas* jusqu'aux valse, des extraits adaptés d'opéra et d'opérettes ainsi que des musiques européennes et américaines<sup>166</sup> ».

Le paysage musical carnavalesque *carrioca* commence à se transformer à la fin des années 1910, il est fort probable que le succès du *samba Pelo telefone* (on l'abordera plus tard) ait eu un rôle dans ce changement de cap. Bien que l'on continue encore à défiler dans un carnaval animé par différentes musiques, les *sambas* et les *marchas* carnavalesques semble commencer à être privilégiées par le public. On assiste alors à la mobilisation des compositeurs tels que Sinhô, Caninha, Freitinha, Donga et Pixinguinha, pour ne citer qu'eux, tous liés à la première phase du *samba*, vers la création de musiques destinées à être spécifiquement chantées au moment du carnaval.

---

<sup>164</sup> Cf. CABRAL, S : *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit.

<sup>165</sup> FRANCESCHI, Humberto M. : *A casa Edson e seu tempo*, op. cit., p. 265. C'est nous qui traduisons.

<sup>166</sup> *Ibid.*

Au carnaval de 1929 entre en scène un *bloco* qui promouvra un tournant musical dans le carnaval *carioca*, le *Deixa falar*. Formé par un groupe de jeunes percussionnistes talentueux, ce *bloco* apporte au défilé de la Praça XI un nouveau style de *samba* développé et pratiqué alors dans le quartier de l'Estácio de Sá. Il est important de noter qu'en plus de l'intérêt pour le carnaval, la création du *Deixa falar* fut la stratégie trouvée par les jeunes musiciens de l'Estácio pour améliorer leur rapport avec la police. Bien que la répression soit moins forte, il n'était toujours pas possible dans ces années de réaliser des *sambas* ou de défiler dans le carnaval sans une autorisation préalable. Donc, l'une des premières mesures prises par les membres de la *Deixa falar* fut d'entamer les procédures pour la légalisation du nouveau *bloco* carnavalesque<sup>167</sup>.

À travers le *Deixa falar*, tout un panthéon de *sambistas*<sup>168</sup> sort de l'anonymat pour s'imposer dans le paysage urbain *carioca*. Des personnages comme Ismael Silva, Bide, João Mina, Nilton Bastos, Júlio dos Santos, compositeurs et musiciens – des percussionnistes principalement – sont alors considérés comme les professeurs du nouveau style de *samba*, donc par analogie, leur *bloco* gagnera le titre de « *Escola de Samba* » (école de samba). Cette dénomination n'a cependant jamais été utilisée par le *Deixa falar*, qui dès le carnaval de 1932 adopte une structure de *rancho*. Toutefois, le *Deixa falar* est considéré jusqu'à aujourd'hui par tous les personnages du milieu du *samba* comme étant la première *Escola de Samba* du Brésil<sup>169</sup>.

### 3.2. Ils sont les bahianais qui donnent le ton.

Les quartiers de la Cidade Nova et de la zone portuaire de Rio de Janeiro – Gamboa, Santo Cristo et Saúde –, se constituent au dernier quart des années 1800 en incubateurs d'importantes manifestations socioculturelles, elles mêmes à l'origine de différents genres musicaux, dont ce qui deviendra plus tard l'actuel *samba* urbain. Dans ce contexte, le groupe d'immigrants originaires de l'Etat de Bahia va jouer un rôle fondamental. En fait, cette région comptait alors une considérable population d'immigrants originaires de l'État de Bahia, majoritairement des Noirs qui vivaient déjà libres dans leurs lieux d'origine et qui par option migrent vers la capitale, où ils formeront une sorte « d'élite du milieu populaire<sup>170</sup> ». Au fur et

<sup>167</sup> Voir CABRAL, S : *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit.

<sup>168</sup> On nomme ainsi les chanteurs, les compositeurs, mais également tous ceux qui sont liés de manière intime au monde du *samba*.

<sup>169</sup> Cf. CABRAL, S : *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit.

<sup>170</sup> MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de música popular, 1983, p. 58. C'est nous qui traduisons.

à mesure que certains de ces immigrés retrouvent une situation financière plus confortable dans la ville, ils commencent à offrir une sorte de structure d'accueil – de la nourriture et un abri – aux nouveaux arrivés de Bahia, ce qui contribue à la construction d'une colonie bahianaise dans la capitale. Les traditions communes et la cohésion construite autour des leaders religieux du *candomblé* et des manifestations ludiques, permettent la formation d'une communauté jusqu'à un certain point homogène qui exerce une considérable influence au niveau local des quartiers.

L'histoire de vie de certains de ces leaders bahianais, va se confondre avec l'histoire de l'inscription dans l'espace urbain de Rio de Janeiro de nouvelles pratiques socioculturelles, tout comme le renouvellement des pratiques déjà existantes. C'est justement le cas de Hilário Jovino Ferreira, qui en 1893 fonde le *rancho* Rei de Ouro. Né à Pernambuco et élevé à Bahia, Hilário arrive à Rio de Janeiro à l'âge adulte en 1872 où il s'installe dans le Morro da Conceição, situé proche de la zone portuaire. Dans ces années, les *ranchos* et les *cordões* sont déjà une réalité du carnaval *carioca*. Néanmoins, Hilário apportera un savoir-faire en termes d'organisation et esthétique auxquels les *cariocas* n'étaient pas habitués, des contributions sur le contenu de l'organisation qui marqueront pour toujours les défilés des *ranchos*. Notons qu'une bonne partie de ces contributions sera employée par la suite par les *Escolas de samba*, comme Hilário le confie lors d'un entretien concédé au journaliste Vagalume :

« A cette époque, le carnaval était fait par les *cordões* des vieux, par les Zé Pereira et par deux *Cucumbis*, [celui] de la rue João Caetano et celui de la rue do Hospício. Le Rei de Ouro, mon Vagalume, lorsqu'il s'est présenté avec une parfaite organisation de *rancho*, a été un succès ! On n'avait jamais vu ça ici à Rio de Janeiro : *porta-bandeira*, *porta-machado*, *batedores*, etc. Parfaitement organisée, on est sorti agréée par la police<sup>171</sup> ».

Les contributions des Bahianais semblent toutefois aller au-delà des aspects purement ludiques et religieux. En fait, dans une période où la modernité républicaine cherche à rationaliser tout à la fois, l'espace et les formes d'utilisation de ce même espace, ce qui n'est pas moins sans conséquence sur les formes de divertissement populaire, ces sujets trouveront une manière de tourner en leur faveur les règles imposées par l'Etat. Ce sera donc derrière et à travers les manifestations festives que ce groupe va élaborer des stratégies et tester les possibilités de nouvelles règles sociales. Grâce à un réseau de relations, dont faisaient partie

<sup>171</sup> Cité par MOURA, R. M.: *Tia Ciata e a pequena*, op. cit., p 59. On nommait *porta-bandeira* (porte drapeau) la personne chargée d'apporter l'étendard du *rancho*, son symbole de distinction. La figure de la *porta-bandeira* existe encore aujourd'hui étant l'un des personnages les plus importants du défilé des *escolas de samba*. De son côté le *porta-machado* était le figurant chargé d'ouvrir le cortège des *ranchos*.

certaines personnes appartenant aux élites elles-mêmes, les Bahianais arrivent à déjouer les interdits et marquent peu à peu leur présence culturelle dans la ville.

Avec les réformes urbaines perpétrées entre 1903 et 1906 par le Préfet Pereira Passos, disciple du Baron Haussmann, la ville de Rio de Janeiro se verra redessinée tant sur le plan cartographique que sur le plan social. La destruction de nombreux immeubles du centre ville durant le *bota abaixo*, pousse une masse populationnelle formée majoritairement de travailleurs et travailleuses pauvres et des gens sans activité vers le quartier de la Cidade Nova ou vers les collines qui entourent la ville. De ce fait, la modernisation de la ville va donc contraindre des sujets provenant de diverses expériences sociales et culturelles, à se côtoyer tant bien que mal dans le travail, dans la zone portuaire et à l'intérieur des vieux immeubles dans le centre ville et rues adjacentes qui ont échappé aux démolitions appelées *cortiços* ou *cabeças-de-porco*. Un des effets de cette cohabitation sera la construction d'une véritable culture populaire *canoca*, définie par une dense expérience qui englobe des frottements, des rejets, des solidarités, d'arrangements et des violences. Comme la bien indiqué Roberto Moura, « bien que sous-évalué et presque omise par les médias de l'époque<sup>172</sup> », cette formation culturelle « se révélera, précisément avec les nouvelles habitudes civilisatrices des élites, fondamentale dans la redéfinition de Rio de Janeiro et dans l'élaboration de sa personnalité moderne<sup>173</sup> ».

Dans le quartier de la Cidade Nova les formes de solidarité et sociabilité entre les Bahianais étaient en grande partie assurée par des femmes connues sous le nom de « *Tias* » (tantes), des « Bahianaises plus âgées qui [jouaient le rôle de leader] dans la famille, dans la religion et dans les loisirs<sup>174</sup> ». On cite généralement un noyau formé par Amélia Silvana de Araújo ou simplement *Tia Amélia*, mère du musicien et compositeur Donga ; Perciliana Maria Constança ou *Tia Perciliana*, mère du percussionniste João da Bahiana ; et les *Tia* Bebiana, Mônia, Carmen do Xibuca et Ciata, cette dernière probablement la plus fameuse de toutes les *Tias baianas*. Tant dans leur dimension interne que dans leur expression externe, ces femmes vont figurer comme agents des formes particulières de sociabilité<sup>175</sup> dont l'influence, en tout cas celle de *Tia Ciata*, s'étendra au-delà des frontières du quartier de la Cidade Nova.

Rappelons que ce quartier devient au fil des ans le territoire commun de différentes pratiques socioculturelles, ce qui permet aux espaces gérés par les *Tias* – maisons, petits

<sup>172</sup> *Ibid.*, p 57. C'est nous qui traduisons.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> SANDRONI, C.: *Feitiço decente*, op. cit., p 100. C'est nous qui traduisons.

<sup>175</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville*, op. cit.

commerces, *terreiros* de *candomblé* – de se constituer en épicerie des rapports culturels où diverses identités s’entrecroisent, se forment et se transforment. On assiste ainsi à la formation de ce que l’on appellera le milieu populaire urbain *carioca*.

Les récits concernant les *Tias*, en particulier *Tia Ciata*, font en général allusion au culte du *candomblé* et aux réunions musicales festives, nommées alors de *sambas*, de *pagodes* ou de *rodas de samba*. En ce qui concerne ces dernières, on souligne la réalisation des fêtes à caractère collectif et spontané, où l’une des caractéristiques était la transformation de certaines pièces de la maison en espaces dédiés à différentes pratiques musicales. Rappelons que, l’action de déterminer la place de chaque pratique musicale lors des fêtes privées était un procédé commun parmi la communauté bahianaise de la Cidade Nova. À ce sujet, le musicien Pixinguinha explique que :

« Chez le Noir, la fête était basée sur du *choro* et du *samba*. Dans une fête de Noirs, il y avait le bal le plus civilisé dans la salle des visites, du *samba* dans la salle du fond et de la *batucada* dans le *terreiro*<sup>176</sup> » (cour intérieure)

Une telle disposition spatiale s’explique en partie par l’hétérogénéité sociale des réunions festives. Ces fêtes étaient, en réalité, fréquentées tant par l’élite du milieu populaire *carioca* de l’époque, à savoir, des musiciens – nombre d’entre eux ayant un excellent niveau technico-instrumental – que par les travailleurs de la zone portuaire – qui en plus d’être mieux rémunérés que leurs homologues appartenant à d’autres corps de métiers, se distinguaient de par leur forte organisation politico-syndicale<sup>177</sup> – et par des journalistes, agents de l’ordre, intellectuels, politiciens ainsi que quelques illustres personnalités, telles que le compositeur Villa Lobos ou l’historien Sérgio Buarque de Hollanda. Originaires des milieux sociaux autres que celui de la Cidade Nova, ces derniers se constituent alors en médiateurs des différents projets. Transitant par l’hétérogénéité, ils mettent en contact des mondes qui semblaient être séparés pour toujours, ce qui génère par conséquence une redéfinition des normes courantes de la vie sociale ainsi que des frontières symboliques existantes entre les différents mondes<sup>178</sup>. Il sera justement par le biais de ces médiateurs que des personnages tout comme certaines pratiques socioculturels de la Cidade Nova gagneront de la visibilité dans le reste de la ville.

De ce fait, la maison et principalement les manifestations festives de chez *Tia Ciata* fonctionnent comme un instrument qui vient « renforcer les valeurs du groupe, affirmer son

<sup>176</sup> Cité par MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena*, op. cit., p 63. C’est nous qui traduisons.

<sup>177</sup> Cf. CABRAL, S: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, op. cit.

<sup>178</sup> Voir VIANNA, Hermano : *O mistério do samba*, Rio de Janeiro J. Zahar Editor/Editora UFRJ 1995.



passé culturel et sa vitalité créatrice refusée par la société<sup>179</sup> ». Elle apparaît aussi comme un territoire symbolique où des musiciens, des *malandros*<sup>180</sup> (débrouillards), des travailleurs, des intellectuels et bien d'autres segments sociaux tissent ce que C. Geertz caractérise comme une toile de signification<sup>181</sup>.

### 3.3. Consolidation du *choro* et dynamique du *samba* urbain.

Bien qu'encore sous le nom de polka, le *choro* est déjà, aux premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle, une musique bien ancrée dans la réalité culturelle de la ville de Rio de Janeiro. Cela semble se confirmer par le nombre de *choros* enregistrés en disque dès les premiers enregistrements réalisés au Brésil.

Ses musiciens se sont constitués « d'une certaine manière [en] agents de diffusion en milieu populaire de ce qui peut être vu, entendu et vécu dans les autres couches de la société<sup>182</sup> », formant en même temps une sorte d'élite musicale des couches populaires. Capables de jouer au pied levé, les *chorões* se transformeront en la main-d'œuvre nécessaire pour l'accompagnement des chanteurs et chanteuses lors des enregistrements et principalement à la radio.

Mais ce ne sera que vers la fin des années 1910, que l'on assiste à la fixation et stabilisation des éléments mélodiques et rythmiques, qui nous permettent de caractériser le *choro* comme un genre musical à part entière. Cela fut en grande partie grâce au talent de l'instrumentiste, arrangeur et compositeur Alfredo da Rocha Vianna Filho plus connu sous le surnom de Pixinguinha.

Fils d'une famille de musiciens, Pixinguinha commence très tôt à apprendre le *cavaquinho* avec ses frères. Encore enfant, il passe à la flûte, instrument qui l'accompagnera presque toute sa vie. À l'âge de 14 ans il est invité par son professeur, Irineu de Almeida à participer à son premier enregistrement. Respecté dans le milieu des *chorões* de l'époque, Irineu de Almeida exercera une grande influence dans la vie musicale du jeune Pixinguinha.

Après son début musical précoce, Pixinguinha suivra une vie musicale intense. Il participe à diverses formations instrumentales, nombre d'entre elles liées au *choro* ; il travaille aussi dans des théâtres, des cinémas et comme arrangeur à la radio. En plus d'un extraordinaire talent d'instrumentiste, Pixinguinha se démarque aussi comme compositeur,

<sup>179</sup> MOURA, R.M. : *Tia Ciata e a pequena*, op. cit., p 69. C'est nous qui traduisons.

<sup>180</sup> Sur la définition de *malandro* voir LAPLANTINE François : *Métissages d'Arcinboldo à Zonbi*, Paris, Pauvert, 2001.

<sup>181</sup> GEERTZ, Clifford : *A Interpretação das Culturas*, op. cit.

<sup>182</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville*, op. cit., p. 119.

domaine où il apporte de précieuses contributions. En fait, il réussira, tout en gardant ses structures caractéristiques, à incorporer dans le *choro* des éléments originaires du *maxixe*, du *lundu* et même du *samba*, une synthèse qui est devenue la marque du genre aujourd'hui.

Lors d'un sondage réalisé auprès des musiciens de *choro*, j'ai pu moi-même constater l'importance de Pixinguinha pour le *choro*. En fait, il les a été demandé dans le sondage en question de choisir les morceaux qui sauraient mieux illustrer le *choro* comme genre de musique. Le résultat final fut sans équivoque, parmi les douze morceaux meilleurs votés huit étaient signés par le compositeur, ce qui vient une fois de plus confirmer que Pixinguinha demeure une figure incontournable lorsque l'on parle du *choro*.

En 1917, ce que l'on considère comme le premier *samba* enregistré au Brésil est gravé sur disque. Son nom : *Pelo telefone*, auteurs : Donga et Mauro de Almeida. En réalité, d'autres styles de *samba* avaient déjà été enregistrés précédemment, notamment les chansons *Em casa de baiana*, en 1913 et *A viola está magoada*, en 1914<sup>183</sup> cependant, le succès que connaît *Pelo telefone*, sans précédent, lui vaudra pour toujours la réputation de premier *samba* enregistré au Brésil.

Quand à la fin de l'année 1916, le compositeur Donga dépose une demande de registre à la Bibliothèque Nationale d'une composition dont il classifie le genre comme « *samba camavalesco* », il était probablement à des lieux de songer l'impact qu'une telle entreprise allait causer dans l'histoire de la musique brésilienne. Comme le propre Donga le révélera plus tard, il semble que l'on pressentait la possibilité de diffuser les musiques pratiquées dans le cadre intime des maisons de *Tias baianas* au-delà des limites de la Cidade Nova<sup>184</sup>, mais les conséquences de cet enregistrement ont fini par dépasser toutes les attentes.

Il est important de rappeler que tant *Pelo telefone* comme les *sambas* qui l'ont suivi dans la première phase du genre, sont une sorte de collage d'éléments mélodiques et textuels existants dans la tradition orale<sup>185</sup>, le tout étant le résultat d'un long processus de rencontre et d'évolution musicale, ayant la ville de Rio de Janeiro comme lieu d'accueil. En effet, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, la ville attire au long du XIX<sup>ème</sup> siècle un nombre de plus en plus important d'immigrants, phénomène qui s'accroît avec l'abolition de l'esclavage. Si l'on regarde de plus près les membres de la communauté noire, en plus de l'espoir de trouver de nouvelles opportunités, ces immigrants apportent avec eux des savoirs et des

<sup>183</sup> Cf. MOURA, R.M.: *Tia Ciata e a pequena*, op. cit.

<sup>184</sup> Voir SILVA, Flávio: 1917: Questão social e carnaval, in *informativo FUNART*, Rio de Janeiro, março 1983.

<sup>185</sup> *Ibid.*

coutumes développés au long de trois siècles dans les régions rurales du pays. Ces différents horizons socioculturels se retrouvent alors confrontés dans les quartiers populaires du centre ville de Rio de Janeiro, qui se transforment à leur tour en incubateurs des nouvelles pratiques socioculturelles urbaines. Ce sera dans le contexte de ces pratiques, où la maison de *Tia Ciata* joue un rôle central, que naîtra alors le *samba* urbain.

Pour parler plus particulièrement des pratiques musicales qui sont à la genèse de ce qui deviendra le *samba* urbain, on doit d'abord citer trois régions du Brésil en particulier. Le *Recôncavo* bahianais, région productrice de tabac ; le Minas Gerais, qui a connu son apogée avec l'extraction de l'or et la vallée du Paraíba, région productrice de café située au sud de l'actuel État de Rio de Janeiro allant jusqu'à l'État de São Paulo.

Les activités économiques en question vont demander, à différentes périodes historiques, un nombre considérable de main d'œuvre esclave. On assiste alors à des groupes qui se disloquent à l'intérieur du pays, exportant des fragments de leur vie culturelle, dont diverses formes musicales et chorégraphiques. Une fois reconstitués ailleurs et en confrontation avec des groupes locaux, ils se forment des rituels vivants leur propre vie, nombre de fois détachés de l'ethnie qui assimilent des éléments exogènes à la culture d'origine, pouvant même intégrer des Métis, voire des Blancs dans leurs cérémonies et leurs musiques. Ce fut probablement à partir du processus décrit que surgissent les styles de *samba* ruraux du nord-est et sud-est. Nous avons ainsi le *samba de moda* de Bahia ; le *Jongo* dans la vallée du Paraíba ; le *calango* à Minas Gerais, qui était dansé aussi dans les États de Rio de Janeiro, de São Paulo et Espírito Santo. À partir d'une étude sur les possibles origines du *samba de partido alto*, Nei Lopes<sup>186</sup> cite d'autres sources qui contribuent chacune à sa façon à la formation de l'actuel *samba* urbain. Parmi ces musiques l'auteur cite le *batuque*, le *baiano* ou *chorado*, le *cateretê*, le *coco*, les *cantigas de capoeira*, la *batucada* ou *pernada carioca*, la *chula* et bien d'autres.

Quelques années après le succès de *Pelo telefone* un groupe de *sambistas* du quartier de l'Estácio de Sá (membres du *bloco Deixa falar* cités antérieurement) entrent en scène apportant plusieurs innovations au *samba*. Ce nouveau style *samba* ne tarde pas à attirer l'attention des chanteurs comme Francisco Alves<sup>187</sup>, qui commence alors à acheter, enregistrer et chanter ces compositions.

<sup>186</sup> Voir LOPES, Nei : *Partido-alto: samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005.

<sup>187</sup> Fils d'immigrants portugais, Francisco de Morais Alves est né à Rio de Janeiro le 19 Août de 1898. Ex-ouvrier et chauffeur de taxi, Francisco Alves débute la carrière de chanteur en 1918 et enregistre son premier disque en 1919. Au milieu des années 1920 le chanteur est déjà une réalité dans le domaine de la musique populaire. Sa carrière s'intensifie à partir de 1927 où l'on assiste à une augmentation du nombre d'enregistrements et par

Il est important de souligner l'existence de quelques différences stylistiques entre *pelo telefone*, à savoir le style de *samba* pratiqué à la Cidade Nova et les *sambas* pratiqués au quartier de l'Estácio de Sá à la fin des années 1910 - qui ressemblent à ceux pratiqués actuellement - dont la plus évidente demeure la cellule de l'accompagnement rythmique.

Notons que la cellule rythmique employée dans *pelo telefone* (exemple A) nous renvoie au *tango* brésilien et au *maxixe*. Par ailleurs, certains musiciens et chercheurs sont catégoriques pour affirmer que *pelo telefone* n'était qu'en réalité un *maxixe*<sup>188</sup>. En ce sens, Máximo et Didier<sup>189</sup> expliquent que deux styles de *samba* cohabitent dès la fin des années 1920. Celui pratiqué dans les maisons de *Tias* à la Cidade Nova et qui sera associé après au « style ancien » et l'autre, apparu dans la région du quartier de l'Estácio de Sá et qui sera nommé « style moderne » (exemple B).

### Exemples

A) 

B) 

Transcription Máximo et Didier

Les auteurs nous révèlent aussi l'existence d'une séparation spatio-sociale entre ces deux styles de *samba* qui reçoivent par conséquent un traitement différencié de la part des autorités :

« L'un est celui qui se fait, se joue et se danse dans les maisons de *Ciata* et d'autres *Tias* bahianaises. L'autre est celui de l'Estácio et ses environs, des *morros* et des banlieues lointaines. À l'égard du premier, fréquenté par des médecins, des intellectuels, des politiciens, des gens importants, la police ne s'en mêle pas. À l'égard du second, loisir de la population pauvre de ces localités en marge de la société, [où] le chômage et les sous-emplois contraignent les hommes à des activités mal vues, voire interdites (le jeu, le petit boulot sale, l'exploitation

---

conséquence de succès. Sa puissance vocale lui vaut alors le titre de *Rei da Voz* (le roi de la voix). Mais ce sera de toute évidence à travers la radio que Francisco Alves connaîtra le succès devenant un personnage incontournable de la musique brésilienne des années 1930 et 1940. Avec ses 526 disques, Francisco Alves est le chanteur qui a enregistré le plus grand nombre des disques 78 rpm au Brésil. Un accident de voiture mettra fin à ses jours en 1952. Voir URL <[www.mpbnet.com.br/musicos/chi.co.viola/](http://www.mpbnet.com.br/musicos/chi.co.viola/)>

<sup>188</sup> Carlos Sandroni dédie deux chapitres entiers à cette discussion Voir SANDRONI, C. : *Feitiço decente, op. cit.*, pp. 131 – 155.

<sup>189</sup> MÁXIMO, João ; DIDIER, Carlos : *Nod Rosa – uma bibliografia*, Brasília, UNB, 1990

des femmes, mille et un expédients, mais jamais de travail fixe), la loi est remplie : lieu de voyous est en prison<sup>190</sup> ».

La séparation en question semble encore plus évidente lorsque l'on observe les moyens dont dispose chaque groupe social pour pratiquer leurs musiques, ce qui nous permet en même temps d'imaginer le résultat sonore de chaque manifestation. La description qui suit montre qu'en plus d'être intrinsèquement liée à son lieu d'élaboration, ses musiques sont aussi tributaires des conditions économiques de ses pratiquants, ce qui n'est pas sans conséquence sur les résultats finaux.

« Telle pulsation - son âme - résulte d'un accompagnement réalisé fondamentalement avec des instruments de percussion, la plupart du temps fabriqués par les propres percussionnistes ou inventés par eux. Si dans la Cidade Nova les fêtes sont animées par des musiciens entraînés, de bons joueurs de piano, flûte, clarinette, cordes et cuivres, dans l'Estácio de Sá, à l'exception d'une ou d'autre guitare ou *cavaquinho* dans des mains maladroites, tout est *tamborim*, *surdo*, *cuíca* et *pandeiro*. Ou un accompagnement encore plus rudimentaire *palmas* [avec les frappes de main] cadencées ou rythmés sur les tables, chaises, verres, bouteilles. Une section rythmique bon marché telle que les poches vides des *sambistas*<sup>191</sup> ».

L'enregistrement de *Pelo de telefone* représente le début d'une nouvelle ère musicale, dans la mesure où il va permettre à un genre de musique jusqu'alors cantonné aux quartiers populaires de la ville de Rio de Janeiro de gagner de la visibilité en dehors de son lieu de production. Il est aussi intéressant de noter, qu'en plus de fixer les vers, jusqu'alors improvisés, l'enregistrement vient marquer une sorte de dissociation entre le musique et sa pratique, la *roda de samba* en occurrence. Remarquons qu'à partir de cet enregistrement, la première gagne des ailes et se voit autoriser à fréquenter des espaces qui lui étaient auparavant interdits, les salons des familles aisés par exemple. La deuxième en revanche, connaîtra encore des années bien difficiles, marquées principalement par des violentes persécutions de la part des la police et des discriminations de tout genre. Il ne sera que bien plus tard que la *roda de samba* est acceptée ou en tout cas tolérée à Rio de Janeiro. Rappelons également que la diffusion de *pelo telefone* en dehors des frontières de la Cidade Nova ne fut pas l'œuvre d'un corps social isolé. On assiste en effet à la formation d'un réseau de collaborations entre différents secteurs qui contribue à mettre en question la dichotomie élite versus populaire.

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 138. C'est nous qui traduisons.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 118. C'est nous qui traduisons.

### 3.4. La *feira da Penha* : espace d'irradiation musicale.

Depuis plus de deux-cent ans a lieu dans l'actuel quartier de la Penha la fête de Notre Dame de la Penha. Organisée par des immigrants Portugais qui seront durant longtemps les acteurs majoritaires, la fête présente à ses débuts un caractère éminemment religieux. Lors des festivités, la Penha passait d'une région bucolique à un « centre » de divertissement populaire. Rappelons que cette partie de la ville, aujourd'hui densément urbanisée, était une zone de forêt et de campagne, ce qui toutefois n'empêchait pas les croyants de venir en grand nombre en pérégrination pour les célébrations à la Sainte.

Sans perdre son caractère religieux, la fête comprend peu à peu des pratiques profanes, phénomène qui s'accroît avec l'abolition de l'esclavage et l'inauguration d'une liaison ferrée entre le centre de Rio de Janeiro et la localité de la Penha. On assiste alors à un engouement envers la fête, qui se transforme à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en la principale manifestation populaire de la ville après le Carnaval. La cohabitation entre pratiques religieuses et profanes donne alors un caractère très particulier à la *Festa da Penha*. Attirés principalement par les musiques, la danse et les nourritures diverses, au début des années 1900 plus de 100 mille personnes assistent aux festivités qui avaient lieu durant les quatre ou cinq weekends du mois d'octobre<sup>192</sup>, un nombre très significatif lorsque l'on considère que la population de la ville avoisinait les 900 mille habitants à l'époque.

Les nouvelles fréquentations ne tardent à marquer leur présence et s'approprient en même temps une partie des événements. Ils apportent aussi avec eux une autre conception et une autre manière de fêter. Les *Tias baianas* avec le *candomblé*, leurs petits plats et leurs spécialités diverses ; les Noirs avec la *capoeira* et les *rodas de samba* ; les *chorões* avec leurs sérénades ; les *Nordestinos* avec leurs nourritures et leurs musiques ; et même des membres de la bourgeoisie urbaine moderne sont alors présents. En ce qui concerne plus particulièrement la communauté noire, Nóbrega Fernandes ajoute que :

« avec la forte immigration et l'abolition, les Noirs s'approprièrent rapidement de la fête, comme pour donner un avant-goût de ce qu'ils feraient plus tard avec le carnaval. Et c'était bel et bien contre eux que les condamnations et les persécutions s'abattaient<sup>193</sup> ».

Comme on peut l'imaginer, la présence de ces nouveaux participants ne se fait pas sans générer des conflits. Si les groupes de *chorões* formés de flûte, guitare et *cavaquinho*,

<sup>192</sup> Cf. MOURA, R. M. : *Tia Gata e a pequena*, op. cit.

<sup>193</sup> FERNANDES, Nelson da Nóbrega: *Escolas de Samba – Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*, Rio de Janeiro, Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001, p. 37. C'est nous qui traduisons.

s'harmonisaient parfaitement avec les chants portugais<sup>194</sup>, ce n'était pas toujours le cas avec les musiques de *rodas de batucada* et de *capoeira* des Noirs. On voit alors éclater de violentes disputes principalement entre les Noirs et les Portugais, ou entre groupes rivaux de Noirs, très souvent motivés par des tensions préexistantes entre ces différentes communautés et groupes sociaux<sup>195</sup>. L'une des raisons que l'on pourrait évoquer c'est l'historique des rapports entretenus entre les Portugais et les Noirs. Si pendant longtemps la relation entre ces deux communautés fut marquée, tant bien que mal, par le rapport seigneur-esclave, on voit surgir après l'abolition de l'esclavage de nouveaux rapports de force. En plus de la naissance d'une relation employeur-employé, Portugais et Noirs se disputent alors les mêmes postes de travail dans le port ou dans la construction civile<sup>196</sup>. Parfois, ils se voient également obligés de cohabiter dans les mêmes *cortiços*, et cela dans une ville dont le nombre d'habitants augmente considérablement. Entre les groupes de Noirs, pratiquants de la *capoeira* pour la plupart, les disputes semblent être le reflet des tensions existantes entre les membres des différents quartiers ou à l'intérieur même de quartiers spécifiques, dont la domination du territoire ou les démonstrations de force apparaissent au premier plan. Un tout qui est transposé et qui semble trouver dans les pratiques musicales réalisées dans la *Festa da Penha* un terrain propice à l'extériorisation. De ce fait, la manifestation apparaît tout à la fois comme une scène propice aux hybridismes musicaux et aux resserrements identitaires.

Compte tenu du « danger » que certaines pratiques représentaient aux yeux des autorités, on entame dès le début des années 1900 des mesures visant à interdire dans la fête certaines manifestations socio-culturelles des Noirs. Les *cordões* carnavalesques sont alors privés d'autorisation de participer aux festivités tout comme la formation de *rodas de samba* ou de *capoeira*<sup>197</sup>. Ces persécutions se poursuivront quelques décennies durant, comme on peut le constater dans un document signé par le chef de la police Aureliano de Araújo Leal, daté du 25 septembre de 1918 : « Je vous recommande également d'empêcher à tout prix le divertissement appelé '*samba*' étant donné qu'il a été la cause de discordes et de conflits<sup>198</sup> ». En plus des manifestations, on assiste alors à une persécution contre tous ceux qui portent un instrument de musique pouvant être associé aux *sambas* tels que le *pandeiro* voire même la

<sup>194</sup> Voir FRANCESCHI, Humberto M. : *A casa Edson e seu tempo*, op. cit.

<sup>195</sup> Les forces de l'ordre, militaires pour la plupart, participent aussi de manière effective à ces conflits en question. En plus des habituels actes arbitraires, on les voit souvent infiltrés dans la foule où ils jouent le rôle de provocateurs afin de déclencher les hostilités. À ce titre voir SOIHET, Rachel : *A subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

<sup>196</sup> Voir MOURA, R. M.: *Tia Ciata e a pequena*, op. cit.

<sup>197</sup> Voir FERNANDES, Nelson da Nóbrega : *Escolas de Samba*, op. cit.

<sup>198</sup> Cité par FRANCESCHI, Humberto M. : *A casa Edson e seu tempo*, op. cit., p. 259. C'est nous qui traduisons.

guitare, des instruments qui une fois confisqués, étaient détruits sur le champ par les agents de l'ordre.

Ces mesures répressives comptent sur l'appui inconditionnel des secteurs conservateurs de la société *carioca* de l'époque. La fête sera aussi violemment critiquée dans son ensemble par les défenseurs de la modernité, et cela surtout après 1906, période qui suit les grandes transformations qu'a connues la ville de Rio de Janeiro. Ses détracteurs voyaient en elle, comme dans toute pratique populaire, les traits d'un passé qui rimait avec retard, un obstacle aux rêves de civilisation à la parisienne préconisé par ces secteurs.

Toutefois, cela n'empêche pas la *Festa da Penha* de s'inscrire dans le paysage musical de la ville en tant qu'espace de diffusion musicale et plateforme de visibilité pour les artistes populaires, «un lieu incontournable pour l'histoire et la géographie du *samba*<sup>199</sup> » et du *choro*. Dans une époque antérieure à la radio où les disques ne sont pas encore un moyen de diffusion musicale de masse, le *Festa da penha* joue le rôle d'irradiateur des nouvelles musiques. Les relates de l'époque attestent que si une musique était bien accueillie lors des festivités, son succès serait garanti pendant le carnaval de rue suivant. Les gens qui fréquentaient les festivités choisissaient les musiques qui en très peu de temps étaient diffusées dans toute la ville. À ce propos Heitor dos Prazeres explique que :

« À cette époque, il n'y avait pas de radio, on allait [donc] présenter une musique à la fête de la Penha, on était rassurés lorsqu'une musique était diffusée là-bas, [signe qu'elle était bonne] (...). Je suis devenu connu à partir de la fête de la Penha<sup>200</sup>. »



Réunion de musiciens *chorões* dans la *festa da Penha* (1912), © photo : Augusto Malta.

<sup>199</sup> FERNANDES, Nelson da Nóbrega: *Escolas de Samba*, *op. cit.*, p 37. C'est nous qui traduisons.

<sup>200</sup> MOURA, R.M.: *Tia Ciata e a pequena*, *op. cit.*, p 73. C'est nous qui traduisons.



Avec le développement du marché du disque et la naissance de la Radio, la fête deviendra moins intéressante aux yeux des musiciens, qui disposent alors de moyens de diffusion musicale plus puissants. L'arrivée en force de ces technologies fera ce que de nombreuses mesures répressives n'ont pas réussi à faire, à savoir, chasser bon nombre de pratiques musicales de la *Festa da penha*.

#### **4. Les années 1930 et les transformations du *samba*.**

Le Brésil arrive à la fin des années 1920 submergé par une grave crise économique, connaissant en même temps des moments de grande instabilité politique. Le système de gouvernance des oligarchies agraires semble à bout de souffle, n'arrivant plus à donner des réponses satisfaisantes aux divers problèmes auxquels le pays se voit confronté. C'est est dans ce contexte tendu et incertain que se déroulent les élections présidentielles de 1930, opposant alors Julio Prestes, représentant des oligarchies au pouvoir, à Getúlio Vargas, figure politique en pleine ascension dans le décor national.

Julio Prestes sort gagnant après une dispute effroyable marquée tout à la fois par la violence, la corruption et la fraude dans les deux camps. En désaccord avec sa défaite, Getúlio Vargas, avec l'appui des militaires, entame une révolte qui lui permettra d'accéder au pouvoir quelques mois plus tard. L'événement en question entrera dans les annales comme la révolution de 1930, un tournant dans l'histoire moderne brésilienne<sup>201</sup>.

En plus d'un nouveau projet politique et économique, qui résultera entre autres avec l'ouverture d'un important processus d'industrialisation du pays, l'ère Vargas sera marquée par une forte idéologie nationaliste. Par ailleurs, au long des années 1930 on voit se poursuivre, principalement dans les milieux intellectuels, les débats autour de la définition de l'identité nationale. Dans ce contexte, la musique tout comme le football, déjà très populaire, servira d'instrument à la construction d'une idéologie nationaliste sous tutelle de l'Etat<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> Cf. CAMPOS, Raymundo Carlos Bandeira: *História do Brasil, op. cit.*

<sup>202</sup> Cf. SOUZA, Denaldo Achone de: *O Brasil entra em ação! Construções da identidade nacional (1930-1947)*, São Paulo, Annablume, 2008. Au sujet de la période Vargas voir aussi FAUSTO, Boís : *Getúlio Vargas - O Poder e o Sorriso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006; LAUERHASS, Ludwig : *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro*, Belo. Horizonte, Itatiaia, 1986.

## La radio et les musiques populaires.

Comme nous avons précédemment vu, des styles dits « ancien » et « moderne » de *samba* se côtoyaient sur la scène populaire *carioca* depuis la fin des années 1920. Si la décennie en question a été marquée par les transformations du genre sur le plan stylistique, les années 1930 sont à leur tour déterminantes pour les transformations sur le plan symbolique, à savoir, la conversion du *samba* de pratique marginale en musique nationale.

L'appréhension de ce processus demande toutefois un bref regard sur les changements que connaissent la société brésilienne et en particulier la *carioca*. En fait, nous sommes dans un période où le Brésil donne ses premiers pas vers une société de masse, conséquence directe d'un accès plus large aux nouvelles technologies. Cela ouvre la voie à des nouvelles formes de consommation, pensée et coutumes en général. En plus de fonctionner comme un élément transformateur de la culture, la popularisation de ces technologies – la radio, l'enregistrement électrique et le cinéma sonore – a un grand impact sur les pratiques musicales. Elles deviennent une sorte de catalyseur des nouvelles manières d'écouter la musique, et on assiste alors à la transformation de l'activité d'écoute sociale en écoute individualisée avec des possibilités d'écoutes collectives à nouveau<sup>203</sup>. Un constat qui nous approche de la pensée de John Thompson, pour qui, le développement des nouveaux moyens techniques joue un rôle dans la réélaboration même du caractère symbolique de la vie sociale. Tel développement est, selon l'auteur :

« une réorganisation des moyens par lesquels l'information et le contenu symbolique sont produits et échangés dans le monde social et dans une restructuration des moyens par lesquels les individus se rapportent les uns aux autres<sup>204</sup> »

Pour parler plus particulièrement du radio, sa popularisation vient déterminer la création des premières idoles musicales. Ce nouvel appareil va en effet envahir le domaine privé et permettre l'« entrée » des artistes dans tous les domiciles, créant une relation particulière d'intimité artiste-public jusqu'alors inconnu. Comédiens, chanteurs et chanteuses commencent à faire partie de la vie de tous les jours, comme s'ils étaient un ami ou un parent

---

<sup>203</sup> Voir ULHÔA, M. T. : « A pesquisa e análise da música popular gravada », in *VII CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM - AL*, 2006, La Habana. ACTAS DEL VII CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM - AL, 2006. v. Online. p. 1-8.

<sup>204</sup> THOMPSON, John B. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da Mídia*. Petrópolis, Editora Vozes, 1995, p. 19-46. Cite par BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa: *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Thèse de Doctorat, UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2002, p. 64. C'est nous qui traduisons.

proche. En ce sens, la comparaison entre les funérailles de Sinhô et de Carmem Miranda<sup>205</sup> s'avèrent assez parlants.

Le pianiste Sinhô<sup>206</sup>, compositeur de nombreux succès, fut considéré le roi du *samba* dans les années 1920. Malgré une présence considérable d'amis, ainsi que des *malandros*, des marins, des prostitués, des *Tias baianas*, des *sambistas*, des *chorões*, des *macumbeiros*<sup>207</sup> et même du poète Manuel Bandeira, qui a perpétué l'occasion avec une chronique, son enterrement en 1930 ne forme pas vraisemblablement foule. José Fenerick attribue cela au fait que « Sinhô n'aie pas vécu à la plénitude de l'ère de la radio au Brésil<sup>208</sup> ». Ses obsèques, comme les personnages cités laissent imaginer, « n'est pas très loin d'indiquer le public du *samba carioca* de l'époque<sup>209</sup> », un public qui est, à l'exception de quelques médiateurs comme le propre Manuel Bandeira, « relativement petit et presque restreint aux couches pauvres de la ville<sup>210</sup> ».

Contrairement à Sinhô, la mort de la « *pequena notável*<sup>211</sup> » de la radio Carmem Miranda vingt-cinq ans plus tard générera une commotion nationale. On compte le passage d'environ soixante mille personnes dans le hall de la mairie de la capitale lors de ses funérailles, et le cortège funèbre vers le cimetière Saint-Jean-Baptiste fut accompagné d'un demi-million de personnes qui chantaient doucement *Pra Você Gostar de Mim* du compositeur Joubert de Carvalho, l'un de ses plus grands succès<sup>212</sup>.

<sup>205</sup> Voir FENERICK, José Adriano : *Nem morro, nem cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*, São Paulo, Thèse de doctorat, USP, 2002.

<sup>206</sup> José Barbosa da Silva connu sous le surnom de Sinhô est né à Rio de Janeiro le 8 septembre 1888. Il commence à travailler comme musicien professionnel en 1911, principalement dans l'animation de bals populaires dansants. Fidèle aux *rodas de samba* réalisées chez les *Tias baianas* tout comme aux manifestations populaires qui avaient lieu dans la Cidade Nova, ses compositions sont naturellement le reflet des différents éléments musicaux présents dans le milieu musical populaire naissant à Rio de Janeiro, ce qui lui vaut en même temps des accusations de plagiat et de vol de compositions. Sinhô fréquente aussi des politiciens et des intellectuels influents dans la société *carioca*, des médiateurs qui contribuent à consolider la popularité de ses chansons.

Sinhô est considéré comme l'un des fondateurs du marché musical et du professionnalisme en musique. Grand vendeur de musiques pour piano, il ira jusqu'à signer et numéroter ses partitions éditées afin d'avoir le contrôle sur les ventes. Tant par la quantité que par les succès de certaines de ses compositions – « *gosto que me enrosco* », « *jura* » ou « *eu cansei* », toutes liées à la première phase du *samba* – Sinhô gagnera le titre de Roi du *Samba*. Malgré son talent et flair commercial il mourra pauvre et malade en 1930. Voir aussi ALENCAR, Edigar de: *Nosso senhor do samba*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988; GARDEL, André: *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1996; MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de.: *O Sol nasceu para todos: A História Secreta do Samba*: Rio de Janeiro, Litteris, 2011.

<sup>207</sup> Nom générique utilisé pour caractériser les pratiquants des religions afro-brésiliennes telles que le *candomblé* et la *umbanda*.

<sup>208</sup> FENERICK, José Adriano : *Nem morro, nem cidade, op. cit.*, p. 39. C'est nous qui traduisons.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> En plus d'une courte extension vocale Carmem Miranda ne mesurait pas plus de 1,60 m ce qui lui a valu le surnom de « petite notable ».

<sup>212</sup> Voir CASTRO, Ruy: *Carmen, Uma Biografia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

En fait, la chanteuse débute sa carrière aux 1930, connaissant son apogée dans les années 1940, l'époque où, à l'exemple de ce qui se passe dans d'autres parties du monde, les moyens de communication de masse brésiliens construisent un entrelacement entre public et artiste à grandes proportions<sup>213</sup>. Régnant presque seule, la radio se trouve alors dans sa période d'or ayant le pouvoir de créer et de détruire des mythes.

La radio vient aussi en quelque sorte bouleverser compréhension du passé, dans la mesure où, selon Luiz Otávio Braga, « ce passé tout comme son étendue est devenue de plus en plus dépendante de la médiation des formes symboliques<sup>214</sup> ». Cette transformation détermine, toujours selon l'auteur, « un déracinement nécessaire au *samba*<sup>215</sup> » qui s'avèrera fondamental pour « son glissement du populaire au national<sup>216</sup> ».

Comme l'a bien indiqué L. Sevcenko, la « rencontre fortuite avec la musique qu'il fallait<sup>217</sup> » a permis aux chaînes radios de découvrir leur « potentiel d'impact auprès du grand public<sup>218</sup> ». Cette rencontre s'avère déterminante pour l'entrée en force des musiques populaires dans ses transmissions, allant de paire avec la création de structures professionnelles qui commencent à explorer la musique comme une affaire. Notons tout d'abord que le projet initial était de faire de la radio une sorte de « théâtre bourgeois irradié<sup>219</sup> », avec la diffusion de musique classique, la lecture des textes littéraires et le récit de poésie. Cependant, entre 1928 et 1929, il arrive à Rio de Janeiro pour une petite tournée un groupe originaire de l'État de Pernambuco, Os Turunas da Mauriceia, spécialisé dans les rythmes du nord-est comme le *coco*, l'*embolada*, la *trazada*, le *baião* et le *martelo*, des rythmes jusqu'alors inconnus du grand public *carioca*. Les quelques présentations prévues au départ connaissent un énorme succès. Le groupe voit les dates de sa tournée augmenter subitement et s'enchaîner vers toute la région sud du pays. Les présentations ne tardent pas à avoir lieu dans les radios, et ce qui était alors un succès tourne à la fièvre, « un authentique délire collectif<sup>220</sup> ».

De leur côté, l'industrie phonographique semblait avoir déjà connaissance du potentiel commercial que représentait les genres de musique populaire, multipliant les enregistrements

<sup>213</sup> FENERICK, José Adriano: *Nem morro, nem cidade, op. cit.*

<sup>214</sup> BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa: *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Thèse de Doctorat, UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2002, p. 16. C'est nous qui traduisons.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> SEVCENKO, L.: « A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio » in, SEVCENKO, L., (Org): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006, p. 592. C'est nous qui traduisons.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 593.

de *maxixe*, de *samba*, de *choro* et des *marchas carnavalescas* tout au long des années 1910 et 1920. Mais ce ne sera qu'à partir de la rencontre entre les maisons de disques et le potentiel de diffusion de la radio que le grand boom de musiques populaires aura lieu au Brésil, un phénomène que Renato Maurice définit comme « l'ère de l'or de la musique populaire, principalement du genre carnavalesque<sup>221</sup> ».

### **Les médiateurs culturels.**

Dès les années 1910, on remarque un intérêt de la part de certains personnages du milieu intellectuel brésilien envers le folklore et les pratiques populaires urbaines en générale. Ce qui à nos yeux semble le plus significatif, c'est que cet intérêt ne se restreint pas au niveau contemplatif, mais bien au contraire. Il va en effet se caractériser par toute une série de contacts et d'échanges qui profitent aux productions culturelles populaire et s'avèreront essentiels à la formation d'une nouvelle culture urbaine.

Les chercheurs contemporains sont de ce fait unanimes pour reconnaître l'importance des ces médiateurs culturels – intellectuels, écrivains, musiciens, politiciens – lors du processus de transformation du *samba*, tout comme la visibilité qu'auront certaines pratiques populaire dans les années 1930. Hermano Vianna explique que le processus en question « ne fut pas un événement fortuit (...), mais le couronnement d'une tradition séculaire de contacts (...) entre divers groupes sociaux dans la tentative d'inventer l'identité et la culture populaire brésilienne<sup>222</sup> ». De son côté, Luiz Otávio Braga argumente que :

« L'activité des intellectuels va s'avérer cruciale car à travers eux, ce qu'ils ont dit, de ce qu'ils ont écrit et critiqué, il est possible de faire une évaluation sur le fond de certains aspects qui ont contribué à l'invention de la musique urbaine de Rio de Janeiro dans la période<sup>223</sup> ».

Ce mouvement est intimement lié à la construction de ce qui serait à leurs yeux l'« authentique » culture nationale, dans la mesure où la question du « être brésilien » anime les débats aux premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle. D'une manière générale, les relations entre les médiateurs et les pratiques populaires apparaissent sous trois formes facilement détectables. Elles nous fournissent entre autres, une illustration du degré du rapport à l'altérité qu'entretenaient les médiateurs avec les groupes en question. On peut citer tout d'abord les

<sup>221</sup> MAURICE, Renato : *Bastidores do rádio : fragmentos do rádio de ontem e de hoje*, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p 33. Cité par SEVCENKO, L. : « A capital irradiante », *op. cit.*, p 593. C'est nous qui traduisons.

<sup>222</sup> VIANNA, Hermano : *O mistério do samba*, *op. cit.*, p20. C'est nous qui traduisons.

<sup>223</sup> BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa : *A Invenção Da Música Popular Brasileira*, *op. cit.*, p. 136. C'est nous qui traduisons.

critiques – positives ou négatives – qui gagnent peu à peu l'espace des journaux et magazines, et qui vont représenter une autre forme de visibilité pour les couches populaires. On voit ensuite des collaborations, que Luiz Otávio Braga caractérise comme des « activités véritablement constructives dans le sens de l'invention de la tradition<sup>224</sup> » qui passent, toujours selon l'auteur, par « la validation du répertoire et la construction de la mémoire<sup>225</sup> » tout comme par des formes d'insertion, allant jusqu'aux « partenariats avec des compositeurs de musique populaire<sup>226</sup> ». On trouve finalement la participation de tous ceux ou celles qui occupent des postes importants dans l'après-régime de 1930, en particulier au cours de l'Estado Novo, ayant donc une influence sur les décisions étatiques, sans oublier naturellement les personnages copropriétaires ou qui entretient de bonnes relations avec l'industrie du disque et du cinéma.

Les manifestations culturelles de Noirs et de Métis semblent avoir trouvé ainsi un terrain fertile qui les pousse vers des formes particulières de visibilité. Cela favorise naturellement les styles de *sambas* urbains originaires des quartiers de la Cidade Nova et de l'Estácio de Sá qui sont alors propagés dans les *morros* et différents faubourgs de la ville. De marginal, le *samba* devient un levier qui permet à toute une légion de personnages populaires – chanteurs, chanteuses, compositeurs, musiciens – tout comme leurs productions artistiques de sortir de l'anonymat<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>227</sup> *Ibid.*

## **Deuxième partie**

### **Ethnographie des espaces de musique.**





## Chapitre I

### Du tempo de la méthode aux partitions de la description.

#### 1. Le « la » de l'anthropologue au musicien.

Les interrogations de ce travail commencent à voir le jour entre les années 2003 et 2006, au cours de mes recherches de maîtrise et de master en musicologie à l'Université Lumière Lyon 2. La première, dédiée à la formation du langage interprétatif du mandoliniste brésilien Jacob do Bandolim, fut suivi par la mise en place d'outils en vue de définir le *choro* comme genre musical. Les études et les publications autour des ces axes de recherches étaient alors peu nombreuses et leur diffusion, hormis au Brésil, était presque inexistante. Cela me stimule donc à réaliser des séjours de terrain au Brésil, plus particulièrement dans ma ville natale de Rio de Janeiro, des séjours qui se sont réalisés en 2004 et 2005. Le but de ces incursions était entre autres, de m'entretenir avec les musiciens de *choro* (que l'on nomme les *chorões*), de participer en tant qu'interprète<sup>1</sup> et auditeur dans différentes *rodas de choro* et d'établir un contact avec les chercheurs des départements de musique et de musicologie des Universités locales. Un corpus qui devrait se compléter avec l'acquisition de livres, de thèses plus récentes sur le genre ainsi que du matériel audio (CD et Vinyle), acheté ou enregistré sur place.

Je pars tout d'abord pour un séjour de quatre mois, en croyant naïvement que le terrain allait tout simplement confirmer certaines des mes hypothèses de base. En ce sens, j'imaginai qu'à mon retour j'aurais suffisamment de données pour la rédaction d'un « excellent » travail de recherche.

Une fois sur le terrain je me trouve vite confronté à des problèmes auxquels je n'avais pas pensé, et qui peu à peu m'obligent à modifier le cours de ma démarche initiale. Je me suis d'abord heurté à différents états d'esprits et à des agendas très chargés pour ce qui est des musiciens avec qui j'avais l'intention de m'entretenir. Malgré leur bonne volonté à mon rencontre, ils n'étaient pas toujours disponibles ou disposés à répondre à mes questions, ce qui me poussera à développer toute une série de stratégies d'approche pour mener à bien mon travail. Ensuite, je constate au fil des entretiens avec les musiciens de *choro*, que bon nombre de questions amènent davantage d'autres questions, auxquels mes interlocuteurs n'arrivent pas toujours à donner, à mes yeux, une réponse satisfaisante. Cette phase du travail sera

---

<sup>1</sup> En occurrence en jouant de la mandoline, de la guitare et du *cavaquinho*.

marquée par de nombreuses hésitations concernant la poursuite de la recherche. En effet, soucieux de ne pas trop déranger mes interlocuteurs, je me sens bloqué à chaque fois que l'un d'eux se montre mal à l'aise ou expéditif au cours d'un entretien. Je remarque désormais que je me trouve face à deux problèmes majeurs : premièrement le manque d'une méthodologie appropriée au travail auquel je me suis proposé, et deuxième, le manque d'outils théoriques, qui ne me permettent pas d'affiner une partie de ma problématique en fonction des données récoltées sur place.

Au détriment des aspects purement théorico-musicaux, mes observations et mes participations comme instrumentiste dans les *rodas de choro* portent de plus en plus mon intérêt vers les éléments à l'œuvre dans la pratique musicale elle-même et ses origines. Je formule alors des questions comme : quel fut la spécificité du rôle joué par les Noirs et les Métis dans la formation des musiques populaires urbaines actuelles ? Quels facteurs extra musicaux ont déterminé que dans les musiques urbaines afro-brésiliennes, l'accent fort rythmique soit toujours placé au deuxième temps ? Comment définir la signification pour un musicien de jouer dans une *roda de choro* ? Ou alors, comment telle pratique longtemps déterritorialisée a pu pérenniser son inscription dans l'espace urbain brésilien ? Des interrogations qui me poussent à franchir le cadre théorique de la musicologie, non en opposition à cette dernière mais vers une recherche plus large, qui me permettrait d'articuler des outils empruntés à d'autres disciplines comme l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie etc., je me sens alors proche de la démarche préconisée par Roger Bastide dans sa méthodologie des recherches inter-ethniques, où l'auteur souligne que « chaque science doit contrôler l'autre et que de cet ensemble de contrôles mutuels, la nature exacte des relations interethniques devra nous apparaître finalement<sup>2</sup> ». Cette nouvelle démarche vient donner d'autres contours à mes recherches, dont, comprendre *la formation du langage interprétatif de Jacob do Bandolim*, revenait alors à dépasser le strict cadre techno-musical du musicien pour plonger dans l'histoire et dans le processus d'évolution des musiques populaires brésiliennes. Je m'intéresse aussi à la dynamique des pratiques socioculturelles urbaines et même aux traits psychologiques de l'instrumentiste en question. Il en va de même pour la *choro* comme genre de musique, où les aspects liés aux formes de transmission orale, à l'inscription des nouvelles pratiques socioculturelles dans l'environnement urbain et les transformations politiques et sociales entrent en ligne de compte et sont articulées lors de la tentative de définition du genre.

---

<sup>2</sup> BASTIDE Roger : « Méthodologie des recherches inter-ethniques », in *Bastidiana*, Paris, n°23-24, 1998, p. 67.

Ainsi, les recherches en musicologie représentent une importante avancé dans mon travail de musicien, m'amenant à penser la musique au-delà de sa représentation sous la forme de partition, des sons que l'on considère à tort ou à raison comme musicaux et du résultat des performances des musiciens. La musique, comme l'a bien indiqué Jean-Jacques Nattiez, « avant même d'être une réalité sonore [...] est d'abord un *concept*, c'est-à-dire une représentation mentale et abstraite que nous associons à une réalité du monde<sup>3</sup> », et c'est cette double appartenance à la fois psychologique et culturelle qui capte tout mon intérêt. À la fin du master, je suis convaincu que la suite des mes recherches devrait prendre en compte de manière plus explicite les sujets – musiciens et public – qui au fond sont à la genèse du « faire » musical. Partant de la re-contextualisation des questions posées par d'autres chercheurs<sup>4</sup>, je me propose alors d'interroger les pratiques musicales populaires réalisées en milieu urbain dans son sens ludique mais aussi dans un cadre plus large qui englobe les représentations, les significations, et les usages sociaux qui l'ont fait. Une démarche que l'on pourrait nommer, penser l'espace urbain à travers ses pratiques socioculturelles dans une perspective anthropologique.

Une fois cette décision prise, aller frapper aux portes du département d'Anthropologie et de Sociologie ne fut qu'une question de temps. Cependant, le chemin ne se présente pas si simple car il me fallait une immersion dans une autre manière de penser, une familiarisation avec de nouveaux canons théoriques et par conséquent avec un autre type d'écriture et de description.

Après l'entrée en thèse, ma première année et demie sera en effet entièrement consacrée à la révision bibliographique. Orienté par mon directeur de thèse, je réalise premièrement la révision bibliographique historique, en vue d'une actualisation historiographique qui comprendrait le contact avec des travaux les plus récents sur le processus de fonctionnement de la société brésilienne. Cela, afin d'approfondir mes connaissances sur la période temporelle dans laquelle mon travail semblait se délimiter, à savoir, les XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle. La deuxième fut anthropologique, visant à me familiariser avec le cadre méthodologique de la discipline et d'affiner des notions et des cadres conceptuels nécessaires à la construction et l'analyse de mon objet de recherche

---

<sup>3</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques: « Pluralité et diversité du savoir musical », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2.* Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, p. 18.

<sup>4</sup> Voir SANTOS, Jocélio Teles dos: « Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX », in SANSONE, L.; SANTOS, J. T., (Org.): *Ritmos em Trânsito. Sócio-antropologia da música baiana.* São Paulo, Dynamis Editorial, 1. Ed, 1998.

comme le symbolisme, l'identité et le métissage. En parallèle, je continue de travailler comme professeur de musique et dans un magasin de CDs et vinyls afin de faire les économies nécessaires à mon prochain séjour sur le terrain.

Outre les aspects théoriques, les lectures anthropologiques, notamment les comptes rendus ethnographiques, soulèvent quelques problèmes qui servent à délimiter le cadre de ce qui sera ma prochaine recherche. D'une part, dans « *La description ethnographique*<sup>5</sup> » de François Laplantine, ouvrage auquel j'accorde un grand intérêt lors de ma période pré-terrain, préconise entre autres que « l'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie<sup>6</sup> », un vécu qui se construit en communiquant avec les sujets, en partageant de manière durable leur existence. Ce qui revient à dire que l'ethnographie ou l'expérience ethnographique, pour être plus emphatique, est avant tout, toujours selon François Laplantine, « l'expérience physique d'une immersion totale, consistant dans une véritable acculturation à l'envers<sup>7</sup> », une expérience qui ne se contente pas toutefois de comprendre une société ou un groupe social uniquement à partir de ses manifestations extérieures, mais bien au contraire, qui doit, toujours en poursuivant la pensée de l'auteur, « l'intérioriser dans les significations que les individus eux-mêmes attribuent à leurs comportements<sup>8</sup> ».

D'autre part, dans un ouvrage collectif sous sa direction, Michel Agier cherche à nous mettre en garde sur les problèmes posés « par » et « lors de » la présence de l'anthropologue sur son terrain. Au titre particulièrement parlant, l'ouvrage en question, « *Anthropologues en danger*<sup>9</sup> », aborde des questions d'ordre épistémologiques, insistant sur les risques, essentiellement d'ordre idéologique, qui entourent la discipline et qui peuvent même la menacer à moyen terme. L'une des questions qui se posent est justement celle du positionnement affectif et moral du chercheur sur un terrain déterminé, où il doit séjourner pour une période relativement importante en interaction avec un environnement et des groupes humains éloignés de sa propre culture afin de mener son travail<sup>10</sup>. Comment alors éprouver en soi les sentiments d'une culture donnée tout en gardant des distances et une neutralité « souhaitables » au bon déroulement de la recherche ? Notons que malgré les

---

<sup>5</sup> LAPLANTINE, François : *La description ethnographique*, Armand Colin 2005.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> AGIER Michel (sous la direction de) : *Anthropologues en dangers : l'engagement sur le terrain*, Paris, J-M Place, 1997.

<sup>10</sup> CÉ MOULARD-KOUKA, Sophie : « *Senegal yewuleen !* » analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire, Bordeaux, Thèse de Doctorat, Université Bordeaux II, 2008.

années passées à l'étranger je ressentais la culture dans laquelle j'allai immerger comme étant toujours la mienne, ce qui soulève des interrogations supplémentaires.

Ce problème gagne encore d'autres contours lorsque l'on considère que pour obtenir des témoignages de « qualité » ou pour avoir des témoignages tout court, il est nécessaire d'établir des relations construites sous le signe de la confiance avec l'autre<sup>11</sup>. Ces questions, qui ne sont d'ailleurs toujours pas résolues, me poussent finalement à réagir au cas par cas sur le terrain, avec tous les risques et périls qu'une telle démarche comprend.

## 2. La Lapa : une ethnographie avant la lettre.

Le quartier de la Lapa au vieux-centre de Rio de Janeiro est lié à la fin de mon adolescence. Je le découvre lors de longues ballades que je faisais tout seul dans les nuits de vendredi et samedi. C'était l'époque de l'ancien *Circo Voador*, espace mythique qui proposait une large programmation musicale entre artistes renommés et des groupes alors débutants mais qui sont devenus des icônes de la scène musicale brésilienne. En plus de la musique, *o circo*, comme on l'appelait à l'époque, offrait des cours de théâtre, de danse, de *capoeira* et comprenait même une crèche. Il était fréquenté par un public de jeunes et de moins jeunes qui semblaient avoir en commun le goût de la nuit et de la musique.

Les années passent et le quartier de la Lapa semble devenir un lieu incontournable lors de mes sorties nocturnes. En fait, c'est dans un *pé-sujo* de la rue dos Inválidos que je fête mon départ pour l'Europe. C'est aussi dans un de ses nombreux *pé-sujos* ou dans le Restaurant Capela<sup>12</sup>, que je me réunissais à chaque retour au pays avec des amis pour me mettre à jour des événements déroulés lors de mon absence.

Comme nous avons vu précédemment, vers la fin des années 1990, la Lapa est au centre d'une nouvelle tendance musicale qui gagne peu à peu la ville de Rio de Janeiro. Cantonné d'abord à un bric-à-brac partiellement renouvelé, l'offre de *samba* et de *choro* s'accroît pour gagner ensuite tout le quartier. Lorsque je débarque à Rio de Janeiro en 2004 pour la réalisation de mon travail de terrain, j'apprends alors non sans une certaine stupeur, que la nouveauté en termes de divertissement sont alors les divers espaces dédiés presque exclusivement au *choro* et au *samba* en centre ville. Bien qu'une certaine image de la ville de Rio de Janeiro soit toujours associée à ces genres musicaux, ce nouveau visage de la Lapa demeure sans précédent. En effet, trouver une *roda de choro* ou de *samba* à Rio de Janeiro

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Le Capela est l'un des restaurants traditionnels du quartier de la Lapa où l'on se retrouvait à 3 ou 4h du matin pour manger de l'agneau aux brocolis, sa fameuse spécialité.

dans les années 1980 ou 1990 n'était pas si simple, car elles avaient lieu la plupart du temps dans un cadre privé. Ainsi, l'amateur de ces musiques désirant participer à une *roda* devait obligatoirement avoir une certaine connaissance des réseaux où elles étaient pratiquées.

Malgré le peu de connaissance méthodologique en ethnomusicologie et aucune en anthropologie, mon séjour sera marqué par les étapes d'imprégnation, d'immersion et de l'observation participante. Je fréquente alors le *carioca da gema*, le *Rio Scenarium* et le *Semente*, des espaces musicaux de diversion nocturne qui me permettent de faire des rencontres, de découvrir de « nouveaux » musiciens, de saisir différents scènes de cette nouvelle forme de divertissement implanté à Rio de Janeiro, allant de paire avec les profondes transformations que connaît alors le quartier de la Lapa et la scène musicale brésilienne.

### 3. Les terrains de l'ethnographe-musicien.

Travailler sur des pratiques socioculturelles qui ont lieu dans un milieu urbain comme ceux de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia soulève d'emblée un certain nombre de questionnements dont comment aborder d'un point de vue pratique et théorique ces pratiques dans les contextes en question ? Situées en effet, respectivement aux côtes sud-est et nord-est, les villes de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia présentent tout à la fois de nombreuses différences ainsi que des points de similitudes, forgées au long d'un peu plus de quatre siècles d'histoire. De nos jours, leurs limites semblent complètement éclatées, n'étant plus seulement des villes en soi mais tout un ensemble d'éléments qui se trouvent sur leur orbite et qui vivent dans ce que l'on pourrait appeler un « système urbain<sup>13</sup> ». Villes cosmopolites par excellence, Rio de Janeiro et Salvador de Bahia intègrent naturellement différents modes vie, présentent des dynamiques sociales et des configurations spatiales en constante transformation qu'il nous convient à opérer quelques choix d'appréhension. En ce sens, il est important de rappeler que sur le plan politique, nous sommes confrontés à deux anciennes capitales nationales, une donnée non négligeable aussi sous le point de vue de leurs formations culturelles. Rappelons que Salvador de Bahia fut la capitale coloniale au début des années 1500 jusqu'en 1763, année où la capitale est transférée à Rio de Janeiro qui gardera ce statut jusqu'à 1960<sup>14</sup>. Durant les deux siècles où Rio de Janeiro figure comme capitale, le Brésil connaîtra plusieurs transformations dans son système de gouvernance, passant d'une colonie portugaise à

<sup>13</sup> MOURA, Patrícia Patriota de : « Vivendo entre muros: o sonho da aldeia », in VELHO, Gilberto et KUSCHNIR, Karina (orgs.) : *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003, p. 43. C'est nous qui traduisons.

<sup>14</sup> Au sujet du dernier jouer de Rio de Janeiro capitale de la République voir VIDAL, Laurent : *Les lames de Rio. Le dernier jour d'une capitale (20 avril 1960)*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

Royaume-Uni à Portugal et Algarves, puis à Empire et finalement à République fédérative qui elle va osciller au XX<sup>ème</sup> siècle entre démocratie et dictatures civile et militaire.

Par leurs situations géographiques, ces villes portuaires se constitueront durant un important laps de temps comme les principales portes d'entrée et sortie du pays, ce qui contribue à les dynamiser économiquement et surtout socialement. On retrouve ainsi des villes qui se construisent à la confluence et sous l'influence de diverses cultures, où l'espace urbain héberge naturellement plusieurs formes de pratiques socioculturelles. Une situation qui peut être meilleure illustrée par l'appréhension de la répartition ethnique de leurs populations à des différentes périodes historiques. Si l'on prend par exemple les données du recensement populationnel réalisé en 1808, la ville de Salvador et ses alentours ne compte alors pas moins de 50 541 blancs, 1463 indiens, 104 285 noirs et mulâtres libres et affranchis et 93 115 noirs esclaves<sup>15</sup>. À travers ces chiffres, c'est une ville fortement stratifiée qui se distingue, où, au-delà de l'origine et de la couleur de la peau, chaque habitant verra sa place et ses droits déterminés en fonction de sa richesse, son pouvoir et son prestige dans l'espace urbain.

Ces exemples ne font que confirmer que l'historicité, sous forme d'une prise en compte dialectique entre le temps présent et le temps passé des villes de Rio de Janeiro et Salvador – ainsi que la comparaison entre les villes entre elles –, demeure une étape presque incontournable lorsque l'on décide de mener des études sur les pratiques socioculturelles inscrites dans ces espaces urbains. Une démarche qui nous rapproche des travaux de Jorge Santiago qui affirme que « les pratiques sociales sont le reflet de l'espace dans lequel elles se produisent, elles l'investissent, leur donnant un sens particulier<sup>16</sup> », ce qui nous autorise, toujours selon l'auteur, « à analyser la ville à partir des 'traits' laissés par les divers groupes sociaux, écrits, souvenirs et images<sup>17</sup>. » En fait, la mise en perspective anthropologique toujours en lien avec l'histoire guidera les premiers pas de cette recherche.

S'étendant sur un espace à la fois vaste et dense, Salvador avec environ 3,5 millions d'habitants et Rio de Janeiro avec environ 6,5 millions, forment aujourd'hui deux importantes mégapoles qui hébergent une population très hétéroclite tant sur le plan social que culturel. Comme bon nombre de centres urbains brésiliens, ces villes présentent de nombreux problèmes liés à la violence et toute sorte de criminalité. À titre d'exemple, le nombre

---

<sup>15</sup> Voir REIS, João José: *Rebelião Escrava no Brasil: a História do Levante dos Malês (1835)*, São Paulo, Companhia das letras, 2003.

<sup>16</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *A obra literária de Lima Barreto, uma proto-antropologia da cidade*, Premio Itamaraty no 2º Concurso Internacional de monografias, Ensaio Premiados A Obra de Lima Barreto, Brasília, Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2008, p. 19

<sup>17</sup> *Ibid.*

d'homicides enregistrés par la seule ville de Rio en 2006 s'élève à 2.465 cas<sup>18</sup>. Notons que nombre de ces décès ont été la conséquence de ce que les *cariocas* nomment « *bala perdida* » (balle perdue), des balles d'armes à feu – revolver, fusil, mitrailleuse et d'autres gros calibres – provenant des régions où se tiennent des conflits entre différentes organisations criminelles, ou entre ces dernières et la police qui blessent des innocents se trouvant soit disant dans le « mauvais endroit au mauvais moment<sup>19</sup> ».

Lors de mes séjours réguliers à Rio de Janeiro, je suis de plus en plus frappé par la transformation de l'humour des *cariocas*, comme si les personnes se trouvaient constamment en état d'alerte au moindre soupçon de violence. Parcourant la ville je me heurte souvent à des situations subtiles, difficilement explicables mais qui confèrent toutefois une sensation d'une omniprésence de la violence. Parmi les nombreuses scènes auxquelles j'ai pu assister, une en particulier saurait parfaitement illustrer cet état d'esprit.

Je me retrouve dans un bus circulant par la place Mauá, située en plein centre-ville, un jour de semaine en début d'après-midi, à une heure où la circulation est dense. À ce moment, j'entends au loin des tirs et j'aperçois des hommes qui fuient poursuivis par des policiers armés. Les passagers du bus dans lequel je me trouvais réagissent en se jetant par terre et en criant désespérément – *tiro* (tire), *tiro*, *é tiro* (on tire) ! La scène ne dure que quelques minutes mais une tension toujours palpable persistera à l'intérieur du véhicule durant tout le reste du trajet.

Dans un contexte que l'on pourrait nommer « sentiment partagé d'insécurité », la ville toute entière est sur le qui-vive. L'image des quartiers à grandes rues ouvertes, scénario des « stratégies plus ou moins subtiles d'inclusion ou d'exclusion<sup>20</sup> » semblent appartenir à une époque révolue. En guise de cela, les nouveaux immeubles construits sont tous encerclés de grilles ou de murs hauts de plus de 2 mètres, où certains peuvent compter, selon leur *standing*, sur des caméras de surveillance, des barbelés, des fils haute tension, des halls d'entrée comptant plusieurs portes et des sas de sécurité. Une esthétique qui est depuis longtemps suivie par les maisons et les immeubles plus anciens. En effet, si je repense à mon enfance et à mes premières visites aux immeubles de la zone sud de Rio, les images sont celles d'un accès direct à toutes les entrées, ce qui aujourd'hui est impossible sans un contact au préalable avec un interphone qui nous autorise ou non de franchir la grille.

<sup>18</sup> D'après l'institut de sécurité publique de l'État de Rio de Janeiro. <http://www.isprj.gov.br/>

<sup>19</sup> Il s'agit d'une justification couramment utilisée par les *cariocas*.

<sup>20</sup> MOURA, Patrícia Patriotade : « Vivendo entre muros », *op. cit.*, p. 45. C'est nous qui traduisons.



La prolifération des copropriétés fermées (*condominium.s*) apparaît aussi comme l'un des éléments les plus palpables de ce phénomène. Un modèle d'habitation en plein essor et qui au Brésil comporte des caractéristiques très particulières. Elles peuvent en effet varier d'un simple ensemble de maisons ou de bâtiments à un complexe d'habitations ressemblant à un petit village féodal habité exclusivement par des familles aisées, où l'on trouve à l'intérieur toutes sortes de commodités : des commerces, une crèche, une salle de *fitness*, une piscine, un terrain de tennis entre autres. Ces ensembles résidentiels sont généralement encerclés de grilles ou de murs hauts de plus de deux mètres, avec pour certains, en fonction de leur *standing*, des caméras de surveillance, des barbelés, des fils haute tension, des halls d'entrée aux portes multiples ou des sas de sécurité.

Au bout de quelques discussions, je découvre que plusieurs personnes de mon entourage à Rio de Janeiro ont changé de mode de vie en fonction de la menace de la violence. Les attitudes plus fréquemment témoignées sont celles d'éviter certains endroits, même de jour, ou des programmes de divertissement qui finissent tard dans la nuit. Paradoxalement, j'ai la sensation que les nouvelles au sujet de la violence, surtout celles apparues dans la presse, sont vécues avec une certaine indifférence par les gens, comme si le thème était devenu banal ou banalisé par la population. Ayant été moi-même victime de vol et plus particulièrement de vol suivi d'agression physique durant mon séjour en 2004 – ce qui m'a valu quelques points de suture à la hauteur du sourcil et une côte de cassée – j'ai pu malheureusement constater cet étrange rapport qu'ont certains *cariocas* avec la violence. En fait, à travers quelques commentaires – qu'est-ce que tu faisais à cet endroit à cette heure-là ?, on me faisait comprendre qu'au fond, j'étais presque coupable de l'agression que j'avais subie.

Sortant de Rio de Janeiro et arrivé à Bahia, lors des mes premiers jours à Salvador, une grève de policiers militaires est imminente. Un sujet qui est sur toutes les bouches. J'entends parler de cela dans les programmes de radio, à la messe, dans les commerces et dans la rue. Par le biais de simples discussions avec quelques personnes que je croise de manière fortuite, je remarque qu'il plane un sentiment de panique. Par ailleurs, un commerçant du Pelourinho me fournit un témoignage poignant, en m'avertissant qu'au cas où la grève venait à se concrétiser, il serait plus prudent de s'enfermer chez soi. L'homme utilisait comme exemple une précédente grève de policiers dans l'état de Bahia, où le quartier historique du Pelourinho était devenu une sorte de *no man's land* : « tous les commerces avaient fermé leurs portes et certains commerçants n'ont pas hésité à se confiner à l'intérieur de leurs établissements armés d'un fusil ou d'un pistolet pour protéger leurs marchandises des éventuels cambrioleurs »

expliquait-il. À plusieurs reprises, je me suis vu vivement conseillé par des chauffeurs de taxi ou par des simples passants et habitués, de ne pas m'aventurer dans certaines rues ou ruelles du centre-ville de Salvador, au risque de me faire voler mes affaires et de me faire agresser.

De ce fait, la question de la violence va cadrer mon champ d'observation, étant aussi déterminante pour que certains de mes projets soient reconsidérés. C'est justement ce qui arrive avec un projet de recherche sur l'usage, par les groupes de supporters organisés de football (*torcidas organizadas*), des pratiques musicales comme marqueur identitaire. Après avoir entamé quelques lectures et établi des contacts avec les membres d'un groupe de supporters, je devrais commencer le travail par des observations, en me rendant avec ce même groupe de supporters organisés au stade du Maracanã à Rio de Janeiro pour un match du championnat local entre les équipes de Flamengo et de Botafogo. Quelques heures avant le match, le groupe en question qui comptait déjà plus d'une centaine de personnes, croise sur son chemin un groupe de supporters de l'équipe adverse en nombre à peu près équivalent. Ils se livrent alors à une bataille acharnée sur le champ où ils essaient à l'aide de battons, de pierres, d'armes blanches et même d'une arme à feu de dissuader leurs ennemis. Suite à une intervention considérablement musclée de la part de la police, les groupes se dispersent et sont par la suite escortés par les mêmes policiers jusqu'au stade. Par crainte d'une atteinte de mon intégrité physique je décide qu'il ne vaut pas la peine de continuer. Le terrain venait de s'imposer à moi sans prévision de ma part.

Sachant que bon nombre des pratiques musicales auxquelles je souhaite participer se déroulent jusqu'à tard dans la nuit, je décide alors d'être très prudent en ce qui concerne le choix des lieux d'observation. Tout en reconnaissant qu'il n'existe pas de lieu sûr à cent pour cent ni à Rio de Janeiro ni à Salvador de Bahia, je décide de privilégier les pratiques musicales qui se réalisent plutôt à proximité ou dans le centre-ville, là où une circulation de personnes plus dense et une offre de transport jusqu'à l'aube me confèrent une sensation de sécurité.

D'un point de vue théorique, le séjour sur le terrain à des fins ethnographiques dans une grande ville brésilienne et les objets que je me proposais d'analyser me heurtaient à des défis auxquels une partie des méthodes préconisées par Bronislaw Malinowski étaient difficilement applicables, à savoir, planter une tente au beau milieu du village – quand bien même métaphoriquement – et séjourner de manière prolongée de façon à pouvoir observer en détail une communauté unique, une ethnie en particulier et l'ensemble de ses aspects sociaux et culturels. Or, le caractère même du matériau sur lequel je devrais porter mon étude me confronte à des environnements multiethniques, comme du reste est la composition de la

majorité de la population brésilienne ; en plus, les pratiques musicales que je me proposais d'observer, outre représenter une parcelle infime de la vie sociale, m'obligeaient à être constamment mobile et à réaliser des longs déplacements à l'intérieur des villes ; finalement, ne comptant pas avec suffisamment de ressources financières et ne pouvant pas quitter mon travail pour une très longue durée, je devais me résigner à réaliser des insertions sur le terrain de courte durée, allant d'un à trois mois maximum.

Étant à la fois riche et diversifiée, je suis amené à adopter une posture sélective à l'égard de la littérature des études portant sur la ville en sciences humaines et sociales. Tout d'abord, je ne pouvais pas m'empêcher lors des lectures à la réalisation d'une confrontation critique entre trois points : les souvenirs de mon vécu sur le terrain, la complexité des pratiques musicales sur lesquelles je souhaitais enquêter et certaines méthodes d'approche proposées. Dans ce contexte, la notion même d'anthropologie urbaine est remise en question. Certes, par leurs caractères pionniers, les travaux de l'École de Chicago mériteront une attention toute particulière lors de la réflexion autour des méthodes d'appréhension et des concepts. Toutefois, si pour des raisons pratiques le terme « anthropologie urbaine » n'est pas complètement abandonné, mes réflexions portent de plus en plus vers une « anthropologie dans le champ urbain », dans le sens proposé par Mondher Kilani, pour qui on doit montrer en quoi le regard du chercheur porté sur la ville et dans la ville se révèle pertinent pour la compréhension des « logiques sociales [aux échelles] locales dans leur articulation avec le global<sup>21</sup> ». L'auteur nous rappelle également que le fait de revisiter ou de redécouvrir des rapports sociaux et des lieux déjà explorés par d'autres disciplines n'a de l'intérêt que dans la mesure où l'anthropologue peut dire quelques éléments de plus sur « ces lieux et sur les sociétés qui les englobent<sup>22</sup> ». L'application de ces préceptes à ma recherche, me confirme que considérer le *chô* comme une culture, la *roda de samba* comme un fait rituel, la relation entre musiciens et public comme des rapports de sociabilité, devrait pouvoir, toujours en paraphrasant Mondher Kilani, m'apprendre quelque chose de plus sur la symbolique des rapports humains, sur le rituel, sur les formes de sociabilité etc<sup>23</sup>.

En même temps, j'éprouve une certaine réticence envers les manuels d'ethnographie<sup>24</sup>. Tout en reconnaissant en ces ouvrages le résultat d'un effort de synthèse de plusieurs expériences ethnographiques, étant donc à certains égards un outil important pour la recherche de terrain. L'idée d'un manuel me renvoie naturellement aux recueils instrumentaux que l'on

<sup>21</sup> KILANI, Mondher : *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Ed. Payot, 1996, p. 75.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Je pense notamment à l'ouvrage MAUSS, Marcel : *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971.

retrouve lors de l'apprentissage d'un instrument de musique – manuel de guitare, manuel de piano etc. Après avoir mis de côté depuis longtemps les manuels de mes cours de musique, ma critique envers ces derniers se base également sur le fait qu'ils ne prennent pas toujours en compte les particularités physiologiques du futur interprète qu'ils sont sensés former. Moins encore lorsque l'on pense à la psychologie cognitive particulière à chaque étudiant<sup>25</sup>. En ce sens, les lectures d'Olivier de Sardin viennent confirmer mon intuition en ce qui concerne le caractère « initiatique » de terrain, pour l'auteur « c'est aussi, et sans doute surtout, un affaire d'apprentissage, au sens où l'apprenti apprend avant tout en faisant<sup>26</sup> ». Cette observation me paraît aussitôt d'une extrême pertinence dans la mesure où, malgré une certaine connaissance du terrain sur lequel je devrais travailler et une familiarité avec mon objet d'analyse, les villes de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia, par leurs dynamismes déjà cités, se présentent à mes yeux comme deux incognitos, qui demandent chacune à sa manière un travail de (ré)immersion, de (ré)imprégnation allant de paire avec une constante réactualisation avec les codes d'appartenance. Certes, je serais forcément confronté à des situations à quelques égards prévisibles, en même temps, je peux compter sur le soutien d'un réseau de connaissances et de rapports construits bien avant ma recherche. Toutefois, les grandes villes cachent des surprises qui font efflorer les discontinuités existantes entre le « monde » du chercheur et les « mondes » de ceux qui vivent en ville, ce qui fait que même en étant brésilien et *carioca*, je ne me trouve pas à l'abri de sentiments d'étrangeté, d'épatement ou d'un choc culturel comparable à ceux des voyages dans de sociétés lointaines<sup>27</sup>.

Pour revenir aux travaux d'Olivier de Sardin, l'article en question me fournit aussi tout une série de repères qui s'avèrent essentiels pour la production de données à partir de mon insertion sur le terrain. En premier lieu, par les formes d'observation selon les situations auxquelles je me trouve confronté. Soit dans une position de témoin, où j'essaie de saisir à travers le regard un maximum d'informations, soit en me mettant en complète interaction avec les événements : en chantant, en frappant le rythmes avec les mains, en dansant – seul ou avec une partenaire –, en partageant une bière avec une nouvelle connaissance ou des vieux amis et en jouant d'un instrument de musique. Si cette dernière démarche me fait oublier à quelques reprises le but de ma présence sur le terrain, elle aura l'avantage de me permettre, à

---

<sup>25</sup> Cf. SLOBODA, John A. : « Dons musicaux et inertie », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Les savoirs musicaux Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 540-560.

<sup>26</sup> SARDIN, Jean-Pierre Olivier de : « La politique de terrain : sur la production des données en anthropologie », in *Les terrains de l'enquête*, Marseille, coll. Enquête, Parenthèses, 1995 n° 1, p. 74.

<sup>27</sup> Voir VELHO, Gilberto : « Observando o Familiar », in NUNES, Edson de Oliveira: *A Aventura Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

partir des sensations et des sentiments, de saisir de manière plus profonde les événements auxquels je participe, des perceptions qui ne seront pas sans conséquence sur le déroulement futur de mes observations et réflexions. Le sentir, mais aussi le ressentir, le voir, le percevoir, se constituent tout à la fois en une expérience et une expérimentation *in vivo*, qui renforce à plusieurs égards que « nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets<sup>28</sup> », mais plutôt « des sujets observant d'autres sujets au sein d'une expérience [partagée] dans laquelle l'observateur est lui-même observé<sup>29</sup> ».

À l'instar de ce qu'a indiqué Roberto Moura<sup>30</sup> au sujet de la *roda de samba*, il est possible de concevoir les pratiques musicales privilégiées dans ce travail comme un phénomène à multiples facettes, des moments uniques et non-reproductibles. En ce sens, on observe qu'elles se présentent comme des situations suspendues à la rationalité quotidienne. En d'autres mots, des événements qui instaurent par leur complexité une temporalité propre, qui s'extrait de manière cyclique et éphémère de la linéarité du temps ordinaire. Ces réflexions m'approchent, tout en m'autorisant à faire le parallèle avec les études sur le carnaval menées par Jérôme Nicolas, qui nous parle d'une « forme culturelle de fête<sup>31</sup> » qui se « constitue en substance [en] une forme de combinaisons de savoirs, de coutumes, de croyances, de légendes et de rituels<sup>32</sup> », de combinaisons qui s'inscrivent selon l'auteur, « dans les discours et les pratiques qui s'entrecroisent dans les multiples réalités humaines<sup>33</sup> ». Je dois toutefois insister sur le caractère cyclique, éphémère et particulièrement non figé des pratiques musicales en question. Or, ces événements voir les espaces de réalisation, étant, fréquemment sujets à des réactualisations, comme j'ai pu moi-même le constater entre mes premières visites et celles qui ont suivi, les descriptions, bien que s'efforçant de restituer ces mutations, se présentent comme une photo prise à un moment donné, étant ainsi inévitablement en décalage avec les faits tels qu'ils se déroulent actuellement.

Ce constat me porte à adopter une stratégie d'analyse en termes d'une « perspective situationnelle<sup>34</sup> » comme le propose Michel Agier en suivant la ligne de J. C. Mitchell. L'auteur explique que :

---

<sup>28</sup> LAPLANTINE, François : *La description ethnographique*, op. cit., p. 23.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> MOURA, R. M. : *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

<sup>31</sup> NICOLAS, Jérôme : *Le carnaval: un imaginaire politique*, Lyon, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon II, 2006, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> AGIER, M. : *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Amsterdam, Edition des archives contemporaines, 2007, p. 14.

« La perspective situationnelle s'est d'abord construite autour de deux notions-dé : la 'situation' dans sa cohérence interne et le *setting*, (le cadre, l'agencement de contraintes). La situation résulte d'une décision de méthode consistant à isoler [intellectuellement] dans l'analyse un événement ou un ensemble d'événements afin d'en rendre possible une lecture cohérente. Cette cohérence est d'abord donnée par la définition cognitive de la situation, c'est-à-dire par la présence d'un minimum de sens partagé (*shared meaning*) – ce qu'aujourd'hui l'on appellerait une interprétation *emic*. C'est cela qui définit une perception sociale, et pas seulement individuelle, de la situation<sup>35</sup> ».

Notons que le cadre social (*setting*) est formé à partir d'un ensemble de contraintes globales, susceptibles d'influencer et de déterminer certains aspects de la situation : densité résidentielle de la ville, système administratif, formes d'occupation de l'espace urbain, différences sociales et économiques, codes d'appartenance etc. Rappelons également, que le sens donné aux situations par les sujets peut être plus au moins imposé ou négocié, un sens qui se verrait tributaire du type d'espace où se déroule l'action, plus structuré tel que les lieux de travail, de culte ou l'école, ou moins structuré tel que la rue ou les lieux de divertissement<sup>36</sup>.

Résultat d'ethnographies bien plus récentes, inscrit cette fois-ci entièrement dans le contexte brésilien, plus particulièrement dans la ville de São Paulo, l'ouvrage collectif *Jovens na metrópole*<sup>37</sup> organisé par José Guilherme Magnani, révèle, à partir de l'appréhension des différentes façons dont des groupes de jeunes s'approprient la ville et circulent dans ses espaces, toute une série de logiques comportementales qui nous permettent de procéder à une autre lecture de la ville. Probablement à cause de leur proximité avec mon terrain, ces lectures me fournissent de nouveaux outils, des notions et aussi un cadre conceptuel - qui seront exposés plus en détail au long de ce travail- pour interroger les formes d'occupation de l'espace urbain à partir de l'inscription des pratiques musicales. Cela ouvre en même temps la voie à quelques questionnements, à la fois large et simple, mais qui m'ont permis d'esquisser quelques problématiques, dont, comment les villes tournées vers la modernité intègrent-elles des pratiques qui au contraire, se revendiquent comme « traditionnelles » et trouvent leur légitimité dans le passé ? Quels usages sociaux font les acteurs, principalement les jeunes, de ces mêmes pratiques ? Qu'est-ce qui a contribué à la transformation du capital symbolique de la pratique musicale de la *roda de samba* ou *pagode*, permettant à ces pratiques de s'inscrire

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> MAGNANI, J. G.; SOUZA, B. M., (Org.): *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, 2007.

dans des espaces urbains qui lui étaient jusqu'alors interdits ? Finalement, c'est en prêtant attention aux formes d'insertion de ces pratiques socioculturelles dans l'espace urbain bien comme aux sujets qui le font vivre que je chercherais à accéder à sa dimension sociale voir à ses enjeux symboliques, identitaires et politiques.





## Chapitre II

### Rio de Janeiro et les *Rodas de Samba*.

#### 1. Une redécouverte de la ville.

Enquêter sur sa propre ville c'est en quelque sorte se donner la possibilité de la redécouvrir. C'est en effet avec cet état d'esprit que je suis retourné à Rio de Janeiro après trois ans d'absence. Rio de Janeiro, ville où je suis né, où j'ai grandi et pourquoi pas, ville qui m'a élevé. Toutefois, malgré mon passé dans ses quartiers et la profonde identification avec ses plages, ses ruelles, ses *botequins*, ses habitants etc., j'arrive pour effectuer mon travail d'ethnographie avec l'idée qu'il fallait oublier, dans la mesure du possible, que j'étais un *carioca*. Si d'un côté, parler la langue, être familiarisé avec certains codes d'appartenance et bien connaître les lieux, pouvait à plusieurs égards représenter un avantage et un raccourci aux étapes d'immersion et d'imprégnation, de l'autre côté, cela risquerait de fausser mon appréhension de tout ce que cette ville pouvait me révéler de nouveau. L'animation des rues, la vie dans ses moindres détails, les tumultes de la circulation, les odeurs diverses qui embaument la ville, tout cela devrait avoir un goût de « première fois », se constituant ainsi en un spectre sémantique que j'allais déchiffrer<sup>1</sup>.

Avant de commencer à rechercher les potentiels lieux d'observation, je me laisse alors surprendre par ce qui je nommerais les échantillons de cette « nouvelle » ville dans laquelle je transite. Chaque détail devient alors important, du bruit de la circulation aux sons musicaux qui s'échappent de toutes parts, des bonnes et des mauvaises odeurs aux conversations de Monsieur Madame tout le monde, et principalement les personnages emblématiques qui semblent être tout juste sortis d'un roman ou qui attendent à ce qu'on les mette dans un film. Cette forme d'observation m'approche de ce que François Laplantine caractérise sous l'égide d'une anthropologie modale, à savoir, l'appréhension des modes de vie, d'action et de connaissance, les manières d'être et plus précisément encore, les modulations de comportement y compris les plus apparemment anodins, non seulement dans la relation à l'espace, mais dans la dimension du temps, ou plutôt de la durée<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf MAFFESOLI, Michel : « L'espace de la sociabilité », in *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, presse universitaire de Grenoble, 1979.

<sup>2</sup> LAPLANTINE, François : *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005.

Je m'héberge au quartier d'Irajá, autrement dit, je suis retourné chez ma mère. Il ne s'agit pas vraiment d'un choix mais plutôt d'une contrainte économique. Sans aucune aide financière, il me fallait faire bien attention aux dépenses et le séjour chez ma mère représente justement une importante économie. Par ailleurs, l'offre en termes de transports publics est finalement un atout dans ce quartier car elle me permet d'aller presque partout en ville malgré la distance qui sépare le quartier d'Irajá du centre-ville.

Situé dans la zone nord de la ville Rio de Janeiro, nommé aussi couramment de *subúrbio* (faubourg), le quartier d'Irajá se trouve dans une zone que l'on peut appeler de convergence, entre plusieurs quartiers traditionnels tels que la Penha, Madureira, Jardim América, Vista Alegre et Vicente de Carvalho. Malgré ces nombreux commerces il demeure un quartier majoritairement résidentiel.

Le séjour ici va me permettre de retrouver une ambiance de rue qui semble ne pouvoir se produire que dans les *subúrbios* de Rio de Janeiro. Je me trouve en effet souvent en contact avec ce que Gérard Borrás appelle « les 'messages' de la rue<sup>3</sup> ». Ainsi comme l'a observé l'auteur lors de ses travaux sur la capitale péruvienne, les rues de l'Irajá sont elles aussi marquées par ses propres sons. Le vendeur de pain qui passe tôt le matin avec son vélo, le « klaxon » du camion de gaz, le vendeur de popcorn le soir, le vendeur de sucreries dans l'après-midi, composent un vocabulaire mélodico-rythmique qui font partie d'une culture commune du quartier.

Dès les premiers jours, deux éléments attirent en particulier mon attention. Tout d'abord les styles différents et peu harmonieux des constructions qui se chevauchent, rappelant un manque de projets urbanistiques. D'une part, on trouve des constructions et des travaux réalisés par les propres habitants qui explicitent entre autres une grande différence en termes d'esthétique. D'autre part, on trouve de nombreux travaux d'aménagement qui se réalisent de manière plus intense tous les quatre ans, durant la période pré-électorale de l'assemblée municipale. Il s'agit généralement de la construction ou du réaménagement des places publiques, des terrains de foot, de la mise en place d'aires de jeux pour enfant, du ravalement des façades des immeubles, du revêtement des rues etc. Ces travaux d'« embellissement » cachent toutefois une face perverse. En fait, le quartier de l'Irajá vit depuis près de trois générations sous l'influence d'une famille de politiciens qui se font élire dans les chambres municipales, e l'État ou fédérales avec les voix locales. Les travaux se constituent comme l'une des principales sources qui leurs confèrent de la visibilité. En réalité,

---

<sup>3</sup> Voir BORRAS, Gérard: *Chansonniers de Lima : le vals et la chanson criolla (1900-1936)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

ils débloquent des fonds publics prévus initialement à la réalisation de ces travaux et se font passer par la suite pour les bienfaiteurs en assumant toute la paternité.

Le deuxième élément, sont les formes particulières d'occupation de l'espace public, où celui-ci devient régulièrement une continuation de l'espace privé. Les trottoirs situés devant les maisons sont souvent utilisés pour l'installation d'un petit commerce, généralement une table où l'on vend des bonbons et d'autres sucreries. Dans certaines situations, les habitants aménagent le garage de leur maison pour l'installation d'un *botequim* (gargote), d'une épicerie, d'un salon de coiffure et bien d'autres activités commerciales ou de prestation de service.

Il est intéressant de noter que ces espaces se transforment naturellement en des lieux de rencontre et de sociabilité, d'où se déploie toute une dynamique d'actions de la part des ses fréquentations qui donnent un caractère très particulier à chacune des rues du quartier. On pourrait donc affirmer que le quartier d'Irajá emprunte sa physionomie aux rues qui le traversent, « dans la mesure où ses habitants imposent un caractère particulier à l'ensemble du voisinage<sup>4</sup> ». Notons aussi, que les espaces en question exercent, semble-t-il, une influence qui se limite à un tronçon de la rue. En fait, chaque commerce aura tendance à compter avec un certain nombre d'habités, qui peuvent certes varier selon l'heure de la journée, mais qui fréquentent presque toujours le même espace et cela même dans les rues hébergeant deux, trois ou même plus de petits commerces.

Sous une chaleur dépassant aisément les trente degrés, l'ombre des arbres se constitue dans la journée comme un lieu naturel de refuge. Là aussi, se forment d'autres espaces de sociabilité où les retraités majoritairement, se retrouvent assis par terre ou sur des petits tabourets construits à l'improviste, en train de partager un verre de bière, d'observer les passants, de jouer aux cartes et d'échanger des longues conversations.

L'ambiance dans les rues du quartier se modifie avec la tombée de la nuit. À ce moment-là de la journée, certains habitants, quelques fois des familles entières, s'asseyent devant leur maison pour profiter d'une relative fraîcheur mais pas seulement. La rue devient alors ce lieu où on n'est plus à l'abri des regards, des commentaires et de toute sorte de jugement, elle est donc « l'observatoire idéal pour connaître la vie des voisins, dont chaque

---

<sup>4</sup> GUGLIELMI, Nilda : « La rue, espace polysémique », in Alain Leménoel (textes réunis par), *La rue, lieu de sociabilité? : Rencontres de la rue*, Actes du colloque de Rouen 16-19 novembre 1994, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997, p 89.

habitant se sent responsable et juge, comme des parents très proches<sup>5</sup> », la rue gagne l'aspect d'une grande famille. C'est l'heure aussi où les enfants transforment la rue en leur espace de jeu, où bon nombre de personnes rentrent de leur travail, où circulent des vendeurs ambulants, qui confèrent un mouvement régulier de va-et-vient. Toutefois, subitement les rues se voient partiellement vidées à l'heure des *novelas* (feuilletons télévisés), un moment que l'on pourrait considérer comme « sacré » pour une parcelle importante de la population brésilienne.

## 2. La *roda de samba* de la Rua do Ouvidor.

Après quelques jours à Rio de Janeiro, j'ai la sensation de faire du surplace ce qui me met dans une impasse. Or, si d'un côté, l'une des leçons que je pensais avoir bien retenue lors des lectures de Mondher Kilani était « l'objet de l'anthropologie ne se conçoit-il pas comme une donnée a priori et ne préexiste-t-il dans sa pureté à l'observateur<sup>6</sup> », mais bien au contraire, « correspond-il à un processus de construction<sup>7</sup> », d'un autre côté, je ne savais tout simplement pas comment, ni par où commencer pour construire cet objet. Il était évident que je devais investir les lieux où se réalisent les pratiques musicales liées aux traditions afro-brésiliennes. Mais par où commencer ?

Dans ce contexte, la découverte de la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor fut pour moi un soulagement, car je pouvais enfin commencer le travail d'enquête ethnographique auquel je m'étais proposé. Cette découverte fut le fruit du hasard, comme il en sera le cas pour beaucoup d'autres situations qui auront lieu durant mon séjour.

En fait, un samedi, toutes les trois semaines, a lieu au centre de Rio de Janeiro, plus précisément face au numéro 37 de la Rua do Ouvidor, l'événement nommée la « *roda de samba na rua do Ouvidor* ». Une *roda* qui est organisée par un groupe de commerçants locaux, parmi lesquels la librairie Folha Seca, spécialisée en histoire et culture *carioca*, le Restaurant Antigamente, le Boteco Casual et le Bar Toca do Baiacu. Notons qu'en plus de la proximité spatiale, une proximité sociale se crée entre les membres des différents établissements qui semblent être à l'origine de la réalisation d'un événement qui relie des intérêts communs, à savoir, augmenter les profits. C'est justement la propriétaire de la Folha Seca, librairie de laquelle je suis client depuis quelques années qui me fait savoir qu'une *roda de samba* était organisée dans la rue ce samedi-là.

---

<sup>5</sup> DUPONT, Florence : « La rue, lieu unique de la sociabilité dans la comédie romaine », in Alain Lenérol (textes réunis par), *La rue, lieu de sociabilité? : Rencontres de la rue*, Actes du colloque de Rouen 16-19 novembre 1994, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997, p. 45.

<sup>6</sup> KILANI, Mondher : *Introduction à l'anthropologie, op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.*

La *roda* est prévue à 14h mais je m'aperçois dès ma première participation qu'elle ne commence jamais avant 16h. Je décide cependant d'arriver tôt car cela me permet d'observer les transformations qui se produisent dans la rue au fur et à mesure que toute l'organisation et l'ambiance se mettent en place.

Dès midi, sont installées devant les bars et les restaurants des petites tables pour quatre personnes, où la différence de couleur permet de distinguer un établissement de l'autre. Bien que cette parcelle de la rue soit piétonne, il ne faut pas plus de quelques minutes pour qu'elle gagne des allures d'une grande terrasse.

En arrivant par la rue *Primeiro de Março*, j'aperçois tout d'abord les jolies tables en bois ciré du restaurant *Antigamente*, une sorte de mémoire matérielle de la *Rua do Ouvidor* qui garde à ce jour une charmante décoration style belle époque qui a bien traversé le temps. Quelques personnes tiennent une conversation animée autour de plusieurs bouteilles de bière. Habillés de manière plutôt formelle, ils semblent avoir fini de travailler dans les alentours. À côté de l'*Antigamente*, on trouve un deuxième bar, d'un style bien plus modeste que l'on nomme « *pé sujo* ». Depuis l'intérieur ils échappent aussi des conversations très animées, les gens parlent très fort, on dirait presque des cris.

La chaleur de ce début de mois de mars avoisine les trente-cinq degrés en plein après-midi, et cela, avec environ quatre-vingt-cinq pourcent d'humidité qui rend l'atmosphère très pesante. Pour avoir semble-t-il, perdu l'habitude de cette température, je cherche assez souvent refuge dans la librairie *Folha Seca* où la climatisation, les discussions, la découverte des nouveaux ouvrages et les bières partagées avec le patron et les clients habitués rendent l'attente très agréable.

C'est dans cette ambiance plutôt paisible, contrastant avec le brouhaha extérieur, devant l'imposante bibliothèque que je me mets à imaginer : quelle lecture nous offrirait Machado de Assis, Lima Barreto, Luiz Edmundo, João do Rio et bien d'autres chroniqueurs de cette même *Rua do Ouvidor* s'ils avaient été là aujourd'hui ? Si le fait de penser aux écrivains me plongeait dans une « drôle de rêverie », une deuxième question me ramenait sur terre : comment moi, allais-je décrire tout ça ? Comment allais-je rendre compte à travers une description ethnographique de toutes les sensations vécues cette après-midi ? Je suis envahi d'un double sentiment, à la fois de la joie, pour être enfin en contact avec mon objet d'étude, et de l'inquiétude, pour avoir à rendre des comptes de cette expérience.

J'esquisse alors quelques notes en guise de réponse, comme si je voulais prouver à moi-même que j'étais en train de travailler. Mais tout paraît aller tellement vite qu'après une première relecture les notes sont aussi vite mises de côté. Je me sens confronté à des

d'événements en forme d'images qui ne peuvent pas être écrites, ou en tout cas, que je n'ai pas la capacité de décrire à la vitesse à laquelle elles défilent.

Je songe alors à utiliser une petite caméra vidéo que je porte sur moi. Malgré le fait que je ne me sente pas très à l'aise à capturer délibérément des images des gens, je privilégie finalement ce moyen. Toutefois, ne connaissant pas la réaction éventuelle des spectateurs de la *roda*, je prends soin de capturer des images dans un lapsus de temps très court et de façon toujours très discrète.

Pour ce qui est des notes, je me sers d'un mini enregistreur numérique. En fait, l'appareil en question ressemble de près à un téléphone portable, ce qui fait qu'à chaque fois que je ressens le besoin de noter quelque chose, je fais semblant de parler avec quelqu'un au téléphone et je réalise ainsi une description en forme de dictée sur mon appareil. Ce procédé, certes peu classique et qui peut paraître paranoïaque, permet entre autres de ne pas attirer l'attention sur moi et en même temps d'avoir toutes les observations enregistrées en temps réel.

Environ trente minutes avant le début de la *roda*, a lieu le *sound-check* (le passage de son), l'accordage des instruments et les dernières préparations. Les musiciens semblent calmes, ils discutent entre eux pendant qu'un camarade fait le réglage de son instrument. En fait, il n'existe pas de « vraie » entrée en scène comme lors d'un concert réalisé dans une salle. Ici, la rue se transforme en scène tout en mettant en scène le spectacle à venir. Les artistes quant à eux, semblent rester dans l'anonymat au milieu de la foule jusqu'au moment où commence la musique.

Pendant ce temps, les bières coulent à flot accompagnées par des nombreux *tira gostos* (amuses bouche), les gens rient, parlent à voix haute, se bousculent pour se trouver une place dans une ambiance plutôt bon enfant. Telle que l'on peut le voir dans la photo ci-dessous, cette parcelle de la Rua do Ouvidor est déjà bien remplie et il devient presque impossible de se procurer une table libre ou même à certains endroits de marcher. Proche de la table où se trouvent les musiciens, une foule s'entremêle, en cherchant elle aussi une place dans le *samba*. Mais oui ! Il s'agit bien d'un *samba* et c'est bien dans la Rua do Ouvidor que tout cela se passe, la reterritorialisation culturelle et sociale de la *roda de samba*.

Les événements vécus jusqu'alors, comportent à mes yeux une bonne dose de surréalisme. En effet, dans l'ensemble, les personnes réunies ici diffèrent en plusieurs aspects du public auquel je me suis habitué à voir dans les *pagodes* qui se réalisent dans les quartiers des *subúrbios*. Si comme dans les *pagodes suburbanos*, le public de la Rua do Ouvidor semble avoir majoritairement entre 20 et 45 ans et le nombre d'hommes et de femme semble

être équivalent, en revanche, il se diffère ici considérablement dans la manière de s'exprimer par le vocabulaire employé, dans les gestes et dans la façon de s'habiller, ce qui me laisse supposer que les participants appartiennent pour la plupart aux classes moyennes et au milieu universitaire.



© Photo Bia Petri

Ces premières observations soulèvent naturellement quelques questionnements car si d'une part, les répétitions des écoles de *samba* sont devenues depuis longtemps un divertissement très prisé par la classe moyenne *carioca*, d'autre part et d'après mes souvenirs, la *roda de samba* n'avait jamais connu un tel engouement qui lui permettait d'investir un espace comme celui de la Rua do Ouvidor. Bien au contraire, cette pratique musicale fut durant des années la cible de discriminations et persécutions, comme atteste les paroles du *samba* «*Delegado Chico Palha*<sup>8</sup>», qui raconte la manière brutale avec laquelle un commissaire de police réprimait les fêtes et manifestations religieuses afro-brésiliennes dans le quartier de Oswaldo Cruz.

*Delegado Chico Palha/ sem alma, se coração/ não quer samba nem curimba/ na sua jurisdição.*

*Ele não prendia/ só batia.*

<sup>8</sup> Auteurs : Tio Hélio et Nilton Campolino, 1938.

*Era um homem muito forte/ com o gênio violento/acabava a festa a pau/ainda quebrava os instrumentos.*

*Ele não prendia/ só batia.*

*Os malandros da Portela/ da Serrinha e da Congonha/ pra ele eram vagabundos/ e as mulheres sem vergonha.*

*Ele não prendia/ só batia.*

*A curimba ganhou terreiro/ o samba ganhou escola/ ele expulso da polícia/ vivia pedindo esmola<sup>9</sup>.*

Je me souviens, lors d'un cours de mathématiques dans mes années collège, d'une scène où une camarade de classe dit un gros mot durant une conversation triviale. Le fait est immédiatement très mal perçu par notre professeur qui sur le champ lui émet le reproche suivant, « eh jeune fille, tu n'es pas dans ta *roda de samba* ! ». Je ne suis toujours pas sûr que notre maître ait eu l'occasion de participer à une *roda de samba*, toutefois, le fait d'associer la *roda* à un comportement qu'il considérerait comme vulgaire ne fait que renforcer les préjugés qui accompagnent durant longtemps cette forme de divertissement.

Une fois les réglages faits, les premiers accords, les lignes de basse et le rythme des percussions débutent. On n'arrive presque plus à marcher dans la rue qui est maintenant littéralement bondée de monde. Il fait excessivement chaud et chacun accroché à son verre de bière cherche à trouver une place comment il peut. C'est dans cette ambiance que la *roda de samba* commence animé par un ensemble musical formé par : Tiago Prata, guitare à sept cordes ; Gabriel Cavalcante, *cavaquinho* et chant ; Anderson Balduino, *pandeiro* et chant ; Fabio Cazes, percussion ; Jorge Alexandre, percussions ; Júnior de Oliveira, percussions. Notons que certains percussionnistes n'ont pas vraiment d'instrument fixe, pouvant passer du *tamborim* au *pandeiro*, du *tam-tam* à l'*agogo* etc.

Les musiciens s'habillent en style décontracté, *tee-shirt*, bermuda, sandale ou *basket*. Ils jouent tous assis autour d'une grande table placée au milieu de la rue, entre les appareils sonores (câbles, pieds de micro) et plusieurs bouteilles de bière, ainsi que quelques bouteilles d'eau et de sodas.

---

<sup>9</sup> Commissaire Chico Palha/ sans âme, ni cœur/ ne voulait pas entendre parler de *samba* ni de *curimba*/ dans sa juridiction. Il n'emprisonnait pas/ il ne faisait que frapper. Il était un homme très fort/ avec un génie violent/ Il finissait les fêtes par des coups/ et cassait les instruments. Il n'emprisonnait pas/ il ne faisait que frapper. Les *malandros* da Portela/ de la Serrinha et de la Congonha/ pour lui étaient des vagabonds/ et les femmes des effrontées. Il n'emprisonnait pas/ il ne faisait que frapper. La *curimba* est devenue *terreiro* / le *samba* est devenu école / et lui expulsé de la police finit par faire la manche. C'est nous qui traduisons.



Du point de vue musical, on pourrait supposer que cette perméabilité de milieux sociaux, tendrait à favoriser les formes de mélange ou d'hybridation de genres de musique, mais c'est le contraire auquel on assiste. Le répertoire est composé exclusivement de *sambas* d'auteurs comme Cartola, Nelson Cavaquinho, Moacy Luz et Paulinho da Viola pour ne citer qu'eux, des styles de *samba* regroupés dans la catégorie de *samba de raiz*, terme qui sera discuté plus loin. Ce choix exclusiviste en termes de répertoire porte à supposer que la *roda* joue un double rôle, elle agrège en même temps qu'elle fonctionne comme un espace qui dicte des références musicales communes.

Suivant les phénomènes observables dans d'autres formes de langage, les discours musicaux semblent avoir besoin de produire « des symboles et des mythes autour desquels se structurent les pratiques<sup>10</sup> ». Il est en effet courant qu'au début ou à la fin de chaque morceau, on annonce le nom du ou des compositeurs du *samba* en question. Ces noms viennent souvent précédés de superlatifs, d'éloges ou d'autres formules en ton valorisant, comme par exemple : *grande* (grand) Noel Rosa. À chacune de ces annonces, le public exalté répond avec des applaudissements et par différentes démonstrations de joie collective.

La *roda de samba* gagne de plus en plus d'animation et certains membres du public s'aventurent maintenant à prendre part dans la musique, généralement en jouant un instrument de percussion et d'autres viennent pour chanter (*dar uma canja*). Malgré les codes sous entendus, il n'existe pas une autorisation ou une interdiction formelle à ce que d'autres personnes viennent jouer dans la *roda*, mais le regard de quelques membres du groupe suffisent à faire comprendre celui qui est et celui qui n'est pas le bienvenu à la table. D'ailleurs, une de mes amies, proche des meneurs du groupe, me révélera qu'ils n'apprécient pas beaucoup que d'autres personnes viennent *dar uma canja*, la raison c'est la recherche de la mise en place d'un répertoire très sélectif.

Parmi les personnages qui se ressemblent derrière les musiciens, un d'entre eux attire mon attention par son enthousiasme. Il s'agit d'un jeune blanc, habillé en style hippie, qui chante ou qui fait semblant de chanter tous les morceaux. Il verse de temps en temps de la bière dans les verres posés sur la table, parle dans l'oreille des musiciens, le tout comme s'ils voulaient jouir de la même visibilité que les artistes. À l'opposé de ce dernier, j'aperçois d'autres personnes réunies en groupe, assises autour des tables placées un peu plus loin, pour qui la *roda de samba* semble fonctionner comme lieu de rencontre, où l'on se retrouve entre

---

<sup>10</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain: « Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire », in DARRÉ, Alain (Sous la direction de.): *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1996, p. 176.

amis pour discuter sans prêter très attention à la musique. Eux passent leur temps à boire, à manger, à gesticuler, à se prendre en photo, à rigoler etc.

Le temps de chaque set de musique dure une heure et demie environ, et est entrecoupée d'une pause d'environ vingt minutes. À chaque pause les musiciens se dispersent au milieu de la foule tout en étant félicités par quelques membres du public et par ceux qui semblent être des connaissances. Je constate que l'animation de la *roda* dans toute sa durée ressemble à une courbe, où le premier set, peut être associé à une sorte de premier mouvement ascendant, lent ou moyen. Le deuxième set est le moment où l'animation bat son plein et le troisième set qui suit en termes d'animation descend lentement vers la fin.

La *roda* se tient jusqu'à environ vingt heures trente, l'heure où la nuit est complètement tombée et que la température devient plus clémente. À la fin, la rue se vide peu à peu, et à l'exception de quelques bars qui continuent à servir les clients, c'est une ambiance de fin de fête qui règne.

### **3. La *roda de samba* de la Pedra do Sal.**

Aux alentours de la zone portuaire de Rio de Janeiro, plus particulièrement dans le quartier de la Saúde, cachée au font d'une impasse se trouve l'imposante Pedra do Sal. Nous sommes en effet dans un *largo*<sup>11</sup>, où se superposent plusieurs traces matérielles appartenant à différentes périodes historiques de la ville : la pierre en granite présente dans le paysage naturel depuis toujours dans laquelle des marches ont été taillées ; un bar qui garde soigneusement sa façade en style colonial ; de larges escaliers formant un deuxième accès au Morro da Conceição, construits probablement suite aux travaux de remblai au début du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont repoussé la mer à quelques kilomètres plus loin ; et un immeuble d'une dizaine d'étages apparemment érigé dans les années 1970.

Marqué depuis le XIX<sup>ème</sup> par une forte présence d'une population d'esclaves, d'affranchis et de travailleurs pauvres, les quartiers de la zone portuaire de Rio, nommée autrefois la *pequena África* (la petite Afrique), se constituent historiquement en une parcelle de la ville où s'inscrivent diverses pratiques religieuses et ludiques liées aux traditions afro-brésilienne. De ce fait, le Morro da Conceição, tout comme les quartiers de la Saúde et de la Gamboa, forment avec celui de la Cidade Nova, situé à quelques kilomètres plus loin, ce qui fut le noyau des premiers *sambistas cariocas*. Des personnages qui ont joué un rôle prépondérant dans la formation et la fixation des genres musicaux urbains, tels que le *choro* et

---

<sup>11</sup> Dans un aménagement urbain on nomme *largo* une zone aux dimensions plus spacieuses que les rues qui la traversent.

le *samba*, et dans l'inscription urbaine des fêtes de caractère populaire dont le carnaval. C'est d'ailleurs en hommage à un de ces premiers *sambistas*, le percussionniste João da Bahiana, que le *largo* a officiellement hérité de son nom.

Relégués durant longtemps à une zone de passage, du et vers le centre-ville, les quartiers de la zone portuaire connaissent au début des années 2000 une transformation de leur capital symbolique, dû principalement à l'action des groupes musicaux tels que *O fabuloso eu canto samba* et le *bloco* carnavalesque *Escravos da Mauá*. La zone portuaire commence alors à être fréquentée par des musiciens, des amateurs de *samba-choro* et des étudiants venus d'autres quartiers de la ville qui trouvent ici une nouvelle forme de divertissement. Le *largo* de São Francisco da Prainha abrite des *rodas de choro* et de *samba* tandis que de nouveaux espaces dédiés au *samba* voient le jour, tels que Trapiche da Gamboa et Cabaret Kalesa.



La Pedra do Sal ©Photo Cláudio Lara

C'est aussi grâce à mon amie et propriétaire de la librairie Folha Seca que j'apprends l'existence d'un endroit nommé Pedra do Sal où tous les lundis soir se tient une *roda de samba*. Malgré ses explications m'indiquant de manière détaillée le chemin à parcourir à pied depuis la Rua do Ouvidor, trouver la Pedra pour la première fois ne fut pas tâche facile. En fait, une fois passé par la Place Mauá, marquée par les néons clignotants des cabarets, l'intense va-et-vient des gens et la traditionnelle animation autour de ses bars, la rue Sacadura Cabral se transforme subitement. Une mutation qui saura me proportionner des sensations très

particulières. Or, si d'un côté l'architecture de nombreux *sobrados* qui longent mon chemin, ainsi que celle de l'église de São Francisco da Prainha me confèrent l'impression d'un retour dans le passé, cette même parcelle de la rue, presque déserte et éclairée de manière insuffisante, m'éveille un sentiment d'insécurité si caractéristique du présent de la ville de Rio de Janeiro.

Tout en restant sur mes gardes, j'essaie de maintenir une posture tranquille tant dans ma façon de marcher que dans la manière de lancer les regards, en faisant comme si ce chemin inconnu était pour moi familier. Ce jeu de rôle s'explique par le fait de que montrer de la crainte à Rio de Janeiro nous rend doublement « victime potentiel », d'abord de ceux qui fréquentent la rue avec le but précis de voler et de ceux qui par goût de la plaisanterie font semblant d'être des voleurs, ce qui peut créer pas mal de tensions.

Après des demandes d'information ainsi que de nombreuses hésitations à poursuivre le chemin, j'entends au loin des sons de voix venants d'une rue située à quelques centaines de mètres. En continuant de suivre les sons, j'aperçois au loin un chariot d'où échappe de la fumée, l'indication d'un probable vendeur de *churrasquinho* (brochette de viande) est signe que la *roda de samba* de la Pedra do Sal n'est plus très loin. Je n'avais marché qu'une dizaine de minutes mais la crainte ressentie tout au long du chemin avait rendu le temps beaucoup plus long.

Le sentiment est tout à la fois, de soulagement, pour avoir enfin trouvé la *roda de samba* et en même temps d'étonnement, pour avoir découvert cette espace bucolique ancré en plein centre ville, auquel j'ignorais complètement l'existence jusqu'à présent.

Arrivé à l'entrée du *largo* João da Bahiana, je tombe sur un espace ressemblant plutôt à une cour, entourée par des murs et des petits immeubles où sont installés une guirlande pour le renfort de l'éclairage et une bâche bleue, formant un grand toit de protection, recouvrant essentiellement la table des musiciens au cas où la pluie s'inviterait.

Comme lors de la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor, les musiciens se réunissent ici autour d'une grande table généralement pleine de bouteilles de bières. L'ensemble musical de base est formé par une guitare à sept cordes, un *cavaquinho*, un banjo et plusieurs instruments de percussions (le *surdo*, le *pandeiro*, la *cuíca*, le *tamborim*, le *reco-reco*, le *tam-tam* et d'autres).

Toujours en comparaison avec la Rua do Ouvidor, je remarque que les instruments de musique employés sont tous de facture modeste, il est de même pour les moyens techniques mis à disposition. Ils se limitent en effet à un microphone, pour la prise de son du *surdo* ; une petite table de mixage, sur laquelle sont branchés la guitare, le *cavaquinho* et le microphone ;

et à une enceinte amplifiée à la fin de la chaîne, qui fonctionne à la fois comme retour pour les musiciens et enceinte de façade pour le public. Le chant se fait entièrement de manière collective par les musiciens qui, sur les morceaux les plus connus, comptent sur le renfort d'une partie du public positionné autour de la *roda*.

Les musiciens sont presque tous des noirs et des métis dont une partie se produit habillée de manière décontractée (*basket*, sandale, *t-shirt*, *short*), tandis que les autres musiciens s'habillent de manière plutôt formelle (pantalons, chemise et chaussures), ce qui laisse imaginer que ces derniers arrivent directement de leur travail dans différentes activités professionnelles.



© PhotoZé Marcelo de Andrade.

Tout au long de la soirée, il est courant de voir d'autres musiciens qui prennent place autour de la table, pendant que ceux qui restent assis changent d'instrument. Ce va-et-vient confère une ambiance plutôt décontractée, joyeuse et conviviale qui semble être partagée par l'ensemble des participants de la *roda*.

Dans presque toute l'extension du *largo* sont posées des tables et des chaises où deux serveurs assurent le service. Toutefois, leur nombre n'est pas suffisant pour accueillir l'ensemble des participants. Par ailleurs, il est courant de voir plusieurs personnes se formant de petits groupes éparpillés sur le *largo*. Nombre d'entre eux choisissent de s'asseoir sur la pierre ou sur les marches des escaliers ce qui nécessite des interventions de la part du responsable du bar ainsi que le leader du groupe de musique qui, au nom du maintien du bon rapport avec le voisinage, demandent de temps en temps aux personnes assises sur les escaliers taillées dans la pierre de ne pas obstruer le passage. Cette négociation constante avec le voisinage montre que malgré le caractère festif et spontané de l'événement, rien n'est vraiment laissé au hasard par l'organisation.

L'unique bar du *largo* João da Bahiana se situe juste à côté de la pierre. Peint en violet à l'extérieur et jaune claire à l'intérieur, il est entièrement décoré avec des photos de la ville de Rio de Janeiro du début du XX<sup>ème</sup> siècle et c'est là d'où proviennent les boissons et les amuses bouches nécessaires à l'ambiance.

À l'étage supérieur du bar se trouvent les toilettes, où une file d'attente s'agrandit au fur et à mesure que la soirée avance. Cette file d'attente est pour moi l'occasion de faire quelques conversations, certes brèves, mais qui permettent de saisir les types de personnages qui fréquentent la *roda de samba*. La Pedra do Sal se présente alors à mes yeux comme une manifestation hybride, une *roda* qui obéit aux mêmes caractéristiques des *pagodes* suburbaines mais qui est fréquentée par un public tel que j'ai pu le voir dans la Rua do Ouvidor.

Le soir de ma première visite coïncide avec l'avant-première d'une vidéo documentaire sur la Pedra do Sal<sup>12</sup>. On installe alors un grand écran dans le *largo* João da Bahiana qui durant quelques minutes se voit transformé en *piazza grande*. Récemment produit par une jeune réalisatrice habituée de la Pedra do Sal, le documentaire est entièrement construit à partir de témoignages des habitants de la région : des enfants, des adultes et des personnes âgées.

Avoir l'occasion de voir un tel documentaire tout en découvrant pour la première fois cet espace représente pour moi une aubaine, quelque chose que l'on pourrait caractériser comme une « chance du chercheur ». J'apprends alors que les maisons dans la région, en tout cas dans le Morro da Conceição, se transmettent d'une génération à l'autre, et par conséquence « les voisins sont les mêmes depuis toujours », comme l'explique un des interviewés. Indépendamment de l'âge de tout un chacun, les récits des habitants révèlent une relation avec la pierre qui est marquée par le ludisme, où les générations changent mais les jeux, autour et sur la pierre semblent se conserver, comme si en plus des marches taillées, il était gravé en son flanc les mémoires de tout un quartier, « c'est un village postée en plein centre-ville », explique un des habitants.

L'histoire de la pierre est sur toutes les lèvres où à quelques exceptions près, on raconte que « les débardeurs amenaient les cargaisons de sel depuis le port et le déchargeaient ici, avant on l'appelait Pedra bunda et puis c'est devenu Pedra do sal ». Si ce récit est le plus unanime, il est complété par de petits rajouts où chacun met un peu de soi dans l'histoire, comme explique une femme, « ça a dû être une grande souffrance de laisser cet héritage sur

---

<sup>12</sup> *Pedra do Sal*, documentaire produit et dirigé par Juliana Chagas e Renata Schiavini, 2008.

lequel nous marchons aujourd'hui. Il a coulé certainement beaucoup de sang ici ». Un autre habitant s'interpelle, « [Je me pose la question] comment les esclaves ont pu tailler ces marches à la main car il n'avait pas d'outils, il n'avait pas de machines [à cette époque là] ». Certaines personnes cherchent à participer à l'histoire en évoquant des souvenirs familiaux, comme c'est le cas d'un jeune habitant qui souligne que :

« C'est ici qu'a été créé le premier *samba* à Rio de Janeiro. *Pelo telefone* a été créé ici dans ce bar, cet endroit a donc une histoire. Mon père a accompagné ces gens qui ont fait l'histoire. Derrière le comptoir, pas en faisant des *sambas* mais en servant les *sambistas* ».

Toutefois, les témoignages tendent à se contredire lorsque l'on aborde la question de la Pedra do Sal comme un ancien *quilombo*<sup>13</sup>. Un habitant évoque l'imprécision historique, en argumentant que :

« Il arrivait des navires avec les esclaves mais il n'y a jamais eu de *quilombos* dans le Morro da Conceição, il n'y avait même pas d'endroits pour se cacher. Les canons pour la défense de la ville étaient installés ici, les soldats aussi. Où est-ce que les esclaves allaient-ils donc trouver de la place pour faire des *quilombos* ? ».

Alors que pour une habitante engagée et militante d'un mouvement politique local, l'idée de *quilombo* semble fonctionner comme un symbole qui sert à légitimer sa lutte actuelle.

« Nous avons ici une église qui fait du travail social, l'Église de l'Ordre Terceiro de la Providência. Il y a quelques temps nous avons appris que l'église [l'administration centrale et propriétaire de tous les terrains] allait expulser les habitants et confisquer toutes les maisons. Tel en fut le cas, ils ont expulsé beaucoup de monde de chez eux. On a donc décidé de résister en travaillant de manière plus effective à l'intérieur du quartier, sinon on risquait nous aussi d'être expulsés. On s'est imposé contre les expulsions, nous sommes là en train de résister et de leur montrer que *quilombo* n'est pas seulement un lieu de Noirs fugitifs, mais un endroit où le Noir est arrivé, où il résiste et où il demeure ».

En ce sens, nombreux sont les récits qui cherchent à revaloriser l'histoire du paysage, allant aussi dans le sens de la formation d'une représentation communautaire. Cela nous laisse penser à une intention de dicter quels doivent être les orientations de cette même communauté où la mémoire figurerait comme un lieu d'instrumentalisation politique. Pour ce

---

<sup>13</sup> Le *Quilombo* était un lieu de refuge pour les esclaves Noirs au Brésil qui arrivaient à échapper de la captivité. Ils formaient ainsi un territoire autonome qui servait également d'abris à des métis, des minorités blanches et des Indiens autochtones. Cf REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos: *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*, São Paulo, Cia das Letras, 1996.

faire, chacun semble avoir son propre modèle qui, semble-t-il, cachent un désir de contrôler les représentations symboliques du groupe toujours en s'appuyant sur un fort caractère ethnique, comme l'on peut attester dans la série de récits transcrits ci-dessous.

« Les *sambistas* qui étaient noirs, Pixinguinha, Donga, João da Bahiana, Sinhô, ont connu des persécutions sur la Place XI et c'est ici dans la Pedra do Sal qu'il ont commencé à se réunir pour faire du *samba* »

« Les Noirs comme Pixinguinha faisaient leurs *choms* ici, et c'est justement ce côté culturel que l'on veut préserver, cet espace comme berceau du *samba*, comme l'histoire du *samba* ».

« De nombreux habitants ne connaissent pas leur culture, ne savent pas ce qu'il y a à la Pedra do Sal, ce qui s'est passé autrefois, le commerce du sel, l'esclavage ».

« Cette Pierre est un symbole, si elle était classée, j'aimerais que l'on parle davantage de son importance, que l'on fasse plus attention à ce monument, à ce patrimoine ».

« Comme on peut voir sur cette photo, João da Bahiana assis sur la Pedra do Sal à côté de Jota Êfege, l'histoire de la *malandragem* carioca est liée à La Pedra, et on garde cela avec beaucoup de soin ».

Je commence à fréquenter les *rodas* du lundi soir qui sont fréquemment bien remplies. Mais, contrairement à la Rua do Ouvidor, on trouve facilement de la place pour se déplacer à l'intérieur du *largo* ou même sur les escaliers taillés dans la pierre. Ici, chacun est libre de *puxar um samba* que l'orchestre accompagne sans trop de difficultés. Au cas où la personne oublie une partie des paroles ou se perd rythmiquement les musiciens se chargent de la corriger et ainsi la musique ne s'arrête jamais. Il n'est pas rare que des musiciens plus connus dans le milieu du *samba* viennent participer à l'événement. Ce fut justement le cas d'une des soirées, où la *roda* comptait avec la présence de Deni, *partideiro*<sup>14</sup> célèbre qui compte dans son curriculum des enregistrements avec Zeca Pagodinho. Il y a eu des soirées où même les instruments à vent étaient présents, comme un tromboniste qui vient de temps en temps et un trompettiste que j'ai vu jouer une fois. Un soir, un des musiciens, également engagé dans des travaux sociaux dans son quartier de Bangu, au courant de la raison de ma présence, est venu me féliciter. Faisant allusion à mon intérêt pour la culture Noire, il m'a dit, « c'est comme ça que les choses doivent se passer, notre histoire c'est nous même qui devront la raconter ».

Je remarque que certains morceaux de musique ont la capacité de créer des changements particuliers dans la *roda*. Il s'installe en effet une ambiance de joie, où il n'est

---

<sup>14</sup> Celui que dans le *samba de partido alto* est capable d'improviser avec aisance des vers-chantés.



pas rare de voir les musiciens chanter en se regardant les uns les autres avec un sourire, comme si les paroles produisent des fonctions particulières et avec lesquelles les musiciens racontent leurs propres histoires, leurs secrets et expriment leurs sentiments, leurs humeurs et leurs valeurs etc.

Il est aussi commun de voir des enfants du quartier qui essaient de prendre part dans la musique, ce qui est généralement très bien reçu par les musiciens. Cela apparaît comme une des formes de transmission de connaissance par laquelle la *roda* assure sa permanence.

Quelques mètres plus loin, dans la rue qui précède le *largo*, un certain nombre de commerces ambulants s'est installé. Là on vend des canettes de bière, des *churrasquinhos*, des hot-dog et bien d'autres choses. En fait, l'événement n'attire pas seulement un public avide de fête mais représente aussi une source de revenu non négligeable.

Lors de mon deuxième voyage au Brésil, je participe aussi à la soirée *samba na fonte* (*samba* à la source) qui se tient le mercredi soir à la Pedra do Sal. Il s'agit d'une *roda* particulière, dédiée entièrement aux compositeurs où l'on montre de nouveaux *sambas*. Le nombre de spectateurs lors de ces soirées est moindre que le lundi, ce qui donne plutôt l'impression d'un clan d'amis. Généralement avant de présenter un *samba*, le compositeur distribue au public les paroles de sa composition sur papier, un procédé semblable à ce que l'on peut observer dans les Écoles de *Samba* lors des compétitions pour le choix du *samba enredo* pour le carnaval. Ensuite, le compositeur chante lui-même le morceau en question, ce qui peut valoir une approbation du public qui chante lui aussi le *samba*, ou de l'indifférence, mesurable par les applaudissements peu enthousiastes.

Par le biais d'un ami compositeur, j'apprends que les organisateurs cherchent à travers cet événement à réactualiser l'essence même de la *roda de samba*, à savoir, un lieu de création, de diffusion et qui permettrait au *samba* de se pérenniser.

#### 4. La *roda de samba* du Beco do Rato.

Depuis environ trois semaines d'observations à Rio de Janeiro la sensation de « rien faire » est enfin dissipée. Je me sens alors dans le rythme de la ville, ou en tout cas de l'ethnographie, le corpus de ma recherche devient plus conséquent et les gens de mon entourage cherchent à m'aider un peu, chacun à sa manière. Il y a ceux qui me proposent des lieux à visiter, d'autres des ouvrages à lire et bien-sûr des musiciens à écouter. J'ai l'impression d'avoir impliqué presque tous mes proches dans mon travail, et maintenant, même si certains ne comprennent toujours pas ou pensent encore que je suis en vacances à Rio de Janeiro, un réseau de collaboration s'est mis en place, comme si le travail appartenait désormais à tout le monde. Je dois avouer que pour ma part, il m'était parfois difficile d'expliquer aux gens pour quelles raisons j'allais travailler dans une *roda de samba*, d'autant plus que de nouveaux questionnements surgissant sur le terrain changeaient peu à peu le cours de mon travail sans que je m'en rende véritablement compte.

C'est dans ce nouveau état d'esprit que je prends contact avec Jorge, l'un des musiciens qui participent à la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor. Il me donne rendez-vous dans un bar au nom intrigant situé dans une ruelle cachée entre les quartiers de la Lapa et de la Glória, le Beco do Rato. En fait, j'avais l'intention depuis un certain temps de m'entretenir avec les musiciens qui jouent dans la rue do Ouvidor, mais j'éprouvais à chaque fois de la difficulté voire même de la timidité à entamer la discussion, ce qui n'arrangeait pas les choses.

Le chemin jusqu'au lieu du rendez-vous est pour moi l'occasion de revisiter quelques rues du centre-ville situées entre le quartier de la Lapa et celui de la Glória. Nous sommes toujours dans le vieux-centre et malgré quelques immeubles récents qui se profilent entre les *sobrados* et les petits commerces de style colonial, le paysage est presque le même que celui de mes souvenirs d'enfance. Je suis en avance, ce qui me permet de marcher lentement sur les trottoirs étroits et d'observer ainsi davantage les détails.

Bien que marchant lentement, j'arrive au Beco do Rato avec encore un peu d'avance, la lumière du lieu attire d'emblée mon attention, il est mardi et les derniers rayons de soleil de la fin après-midi rendent l'atmosphère très agréable. Un certain nombre de clients qui semblent avoir tout juste fini de travailler occupent les tables. Dans une des tables à côté de l'entrée se trouve le compositeur Moacyr Luz qui concède une interview à un journaliste.

Jorge n'est pas encore arrivé, je choisis une table, je commande une bière et je profite pour réaliser une première lecture de l'établissement. À droite de l'entrée nous avons de grands portails, les premiers fermés par des barrières en métal font office de fenêtre, et le deuxième, une entrée grande ouverte, donne directement sur une petite ruelle. L'intérieur entièrement décoré avec des photos, des tableaux, des statues et des peintures murales. Il se compose en effet d'une mosaïque de motifs : catholiques, de l'*umbanda* et du *samba*. Le long du mur à gauche de l'entrée, on trouve un tableau avec l'image d'un *preto velho* (vieux noir, une entité de l'*umbanda*), suivi d'une statue bien entretenue de *Nossa Senhora da Aparecida* (vierge de l'*Aparecida*), posée entre deux pots de fleur au-dessus d'une étagère. Ensuite, un tableau où l'on reconnaît quatre *sambistas* assis autour d'une table : Walter Alfaiate, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho qui tient une guitare et Zeca Pagodinho. Ils sont peints tous souriant autour d'une table recouverte de bouteilles de bières, ayant au fond l'image des aqueducs de la Lapa. Accrochée sur la colonne, à côté, une série de photos de clients illustres, alignées à la vertical. Le tableau suivant porte l'image classique de Saint Georges en train de tuer le dragon. Ce dernier est également suivi d'une série de photos. Il est toujours important de noter que ce style de décoration qui rappelle une sorte de fierté *carioca* – où l'on cherche à mettre en valeur les aspects du paysage naturel de la ville, des personnalités liées au « monde *samba* » et aux « mondes religieux » – est devenue une image de marque des nouveaux espaces musicaux à Rio de Janeiro. Si cette façon particulière de revisiter ou d'évoquer des éléments du passé peut paraître quelque peu anachronique dans une ville cosmopolite tournée essentiellement vers la modernité telle que Rio de Janeiro, elle n'en est pas moins révélatrice, comme le signale Lionel Obadia :

« d'une capacité des acteurs sociaux (collectifs et individuels) à produire du sens pour et sur leur environnement et leur action – et non plus sur leur subordination simple à des structures de sens inscrites dans des idéologies mondialisées<sup>15</sup> »

Mon interlocuteur arrive une dizaine de minutes plus tard, nous nous mettons à discuter et j'apprends entre autres que le bar en question n'existe que depuis deux ans environ et qu'une *roda de samba* est prévue le soir même. Ce cadre me paraît dès lors idéal pour entamer une nouvelle observation, encore une fois les coïncidences sont au rendez-vous de mes observations. Une fois l'entretien fini, Jorge me présente à quelques personnes assises à la table à côté de la nôtre, qui semblaient curieux de notre conversation. On s'assoit alors tous

---

<sup>15</sup> OBADIA, Lionel: « Mondialisation et culture: bref éclairage anthropologique », in MILIANI, Hadj et OBADIA, Lionel (sous la direction de): *Art et transculturalité au Maghreb : Incidences et résistances*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2007, p. 21.

ensemble et nous poursuivons, à l'aide de quelques bières, une conversation qui devient en peu de temps très animée. La nuit est déjà tombée, le bar se remplit considérablement et il règne une bonne ambiance, je dois avouer qu'en ce moment je n'ai pas vraiment l'impression de travailler.

Le Beco do Rato sera aussi pour moi un lieu de retrouvailles, en effet, ce soir-là je retrouve un ami du collège que je n'avais pas vu depuis au moins quinze ans. À ma surprise l'ami en question, devenu avocat, est aussi un habitué des rodas du vieux centre *carioca* et un compositeur de *sambas*.

Après ces quelques heures vécues dans le Beco do Rato, il me vient à l'esprit que Rio de Janeiro a quelque chose de spécial, une sorte d'atmosphère ou de personnalité propre que je ressens certes, mais que je peux difficilement expliquer avec les mots qui sont en ma possession. Il faut vraisemblablement être là, discuter avec les gens, écouter leurs histoires qui doivent impérativement être racontées dans leurs propres langues, dans leurs temps, à leur rythme, avec leur timbre, avec leurs accents. Des histoires qui ne prennent leur sens que lorsqu'elles sont écoutées autour d'une table de *botequim* arrosée par quelques bières et au milieu d'une polyphonie. Je suis convaincu que ce n'est qu'à partir de ce partage du sensible, dans le sens entendu par François Laplantine, que l'on peut accéder aux connaissances de la ville et de ses vies « minuscules<sup>16</sup> ».

Au Beco do Rato c'est aussi littéralement dans la rue qu'ils installent les musiciens. On place en effet plusieurs tables les unes à côté des autres dans une ruelle sans issue d'une vingtaine de mètres qui longe le bar, un amplificateur pour la guitare à sept cordes et voilà, le décor est prêt pour accueillir la *roda de samba*. Il n'y a pas beaucoup de lumière dans ce tronçon de la rue, ce qui rend l'ambiance plus intimiste, donnant à la *roda* un caractère de *casa*<sup>17</sup>.

J'observe que les musiciens qui se produisent ce soir-là sont presque les mêmes que ceux de la Pedra do Sal, hier au soir. Bien que l'endroit diffère considérablement, à plusieurs égards la *roda de samba* du Beco do Rato apparaît à mes yeux comme une continuation de celle de la Pedra do Sal. En fait la *roda* ici se tient tous les mardis soir, donc au lendemain de la Pedra do Sal. On trouve parmi les fréquentations aussi de nombreux habitués de la *roda* antérieure. Il va de même pour les moyens techniques mis à disposition des musiciens, du répertoire, de la liberté entre les musiciens de s'échanger les instruments et de laisser la place

<sup>16</sup> Cf. LAPLANTINE, François : *Le social et le sensible*, op. cit.

<sup>17</sup> Cf. Da MATIA, R. : *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

à d'autres personnes, et surtout l'ambiance joyeuse et conviviale qui règne entre les musiciens eux-mêmes autour de la table et le public.

Pendant toute la période où j'ai fréquenté la *roda de samba* du Beco do Rato, le déroulement de la pratique musical en lui-même n'a pas éveillé en moi de nouveaux questionnements. Cependant, connaître un peu plus de l'histoire et des formes de fonctionnement de cet espace de musique (éléments qui seront analysés dans la troisième partie de ce travail), m'a permis en effet de constater une dynamique particulière qui s'instaure en ville et particulièrement au vieux centre. Or, si à Rio de Janeiro les pratiques musicales sont historiquement marquées par leurs étroites relations avec les espaces où elles se réalisent, ce qui est particulièrement vrai pour les *rodas de samba* et *de choro* ; le nouveau capital symbolique acquis, a transformé ces pratiques musicales en ce que l'on pourrait appeler *commodity*<sup>18</sup>, dans le sens donné par Arjun Appadurai, à savoir, des objets pourvus de valeur économique. L'une des conséquences de cette transformation sera justement la prolifération des espaces dédiés presque exclusivement au *samba-choro*, des espaces qui mettent en valeur une esthétique particulière donnant à voir un nouveau visage du paysage musical de la ville. De ce fait on ne peut qu'être d'accord avec Jorge P. Santiago lorsque l'auteur signale que :

« parler des changements dans le panorama musical c'est postuler une autre faisabilité d'une anthropologie de la ville et de la musique, d'une autre histoire urbaine, la prise en compte d'autres lieux, donc de nouvelles expériences du vivre urbain alors en train de s'élaborer<sup>19</sup> ».

Le terrain m'avait permis jusqu'alors de faire la découverte de deux espaces où l'inscription de la *roda de samba* obéissait à des caractéristiques distinctes. Une transformation symbolique temporaire à la rua do Ouvidor et un outil de célébration de la mémoire à la Pedra do Sal. Le Beco do Rato va finalement donner une toute autre tournure à mon travail, m'obligeant à penser l'inscription de la *roda de samba* dans l'espace urbain sous un angle commercial.

<sup>18</sup> À ce sujet voir APPADURAI, Arjun: « Les marchandises et les politiques de la valeur », in *Sociétés politiques comparées*, n°11, janvier 2009. URL < <http://www.fasopo.org> >

<sup>19</sup> SANTIAGO, Jorge P.: « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », in LAPLANTINE, François (dir.): *Mémoires et imaginaires dans les sociétés de l'Amérique latine. Harmonies, Contrepoints, dissonances*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p. 105

## 5. Les rencontres.

Mon séjour à Rio de Janeiro se présente riche en contacts et rencontres qui me permettent entre autres, de réaliser une réactualisation ainsi qu'une découverte de nouveaux codes d'appartenance urbaine. Il sera de même pour certains espaces et formes de production musicale, pour la plupart nouveaux à mes yeux, que je n'aurais peut-être pas pu connaître sans les indications d'un réseau de connaissances mis en place. Cependant, la grande majorité de mes rencontres en ville ont un caractère éphémère, comme par exemple, le temps du partage de quelques bières dans un bar ou dans une *roda de samba*. Certes, à force de fréquenter les mêmes espaces je retrouvais presque toujours les mêmes personnes, toutefois, la qualité des rapports a tendance à demeurer éphémère.

Je remarque d'emblée qu'il ne serait pas possible de travailler avec un « informateur » privilégié. Tout d'abord, c'est l'idée même d'un tel personnage, qui me rappelle le temps de la dictature militaire au Brésil, qui me pose problème. Ensuite, il y a la question de l'emploi du temps, c'est-à-dire, le temps auquel je vivais, celui du chercheur toujours disponible pouvant organiser les journées selon ses stratégies d'observation, et le temps de mes interlocuteurs, qui en dehors des espaces festifs dans lesquels nous nous retrouvons sont toujours occupés. Cela, associé au peu de temps disponible sur le terrain, me pousse à être très attentif à la moindre phrase prononcée lors des conversations, j'essaie ainsi de récolter un maximum d'informations de toute sorte qui sont comme les pièces d'un puzzle que je compte rassembler plus tard.

La dynamique d'une ville comme Rio de Janeiro, m'oblige à une composition et une remise en question constante dans la manière de récolter les informations, une situation comparable à celle d'un musicien qui lors d'une *performance* improvise un morceau de musique. C'est à partir de ces jeux de compositions et recomposition que j'ai pu réaliser des entretiens plus ciblés avec trois musiciens habitués des rodas de sambas qui ont fait l'objet de mes observations à Rio de Janeiro : Régina Café, Junior et Jorge.

### 5.1. Regina Café.

Regina Café fut le premier contact à Rio de Janeiro avec qui j'ai pu avoir une longue discussion. J'ai eu l'occasion de faire sa connaissance par le biais d'une amie, qui me l'a présenté avec grand enthousiasme comme étant professeur de percussion, d'ailleurs son futur professeur de *tamborim*, et faisant partie de la *bateria* de l'*Escola de Samba Mangueira*.

Notons qu'encore une fois, c'est le réseau de connaissance sur place qui me permet d'avoir le contact avec certains personnages.

Regina se montre très aimable lors de notre premier contact téléphonique, intéressée par ma démarche, elle se dispose d'emblée à collaborer. Tout en étant assez occupée avec des enregistrements en studio, des répétitions et des prévisions de concert, Regina me donne rendez-vous la semaine suivante. Notre première rencontre a lieu dans son appartement au quartier de Botafogo, où la décoration de son salon semble parler par elle-même. On trouve une table de travail avec un ordinateur accompagné de nombreux papiers, les instruments de percussion de diverses parties du monde sont posés partout : la *cuica*, le *surdo*, le *pandeiro*, le *jambé*, la *burka*. En plus, une collection de vinyles, de CD et de livres rangés dans des différentes étagères complètent la décoration.

Issue d'une famille de musiciens, Regina travaille comme percussionniste professionnelle depuis l'adolescence, une activité qu'elle partage à un moment donné avec des études de journalisme et un travail dans le domaine de la publicité. Originaire de la ville de São Paulo, Regina vit à Rio de Janeiro depuis les années quatre-vingt, ville où elle semble avoir trouvé ses marques: « ici j'ai rencontré un univers, un groupe, des gens cools avec qui on crée, avec qui on a fait des choses ».

Après quelques années de travail comme musicienne autodidacte, Régina décide d'entamer des études de musique à l'UNIRIO (Université de Rio de Janeiro) où l'apprentissage de la percussion conjugue des éléments de la musique classique et populaire.

L'entrée dans la *bateria* de l'École de *samba* Mangueira apparaît comme l'une des principales conquêtes de sa vie musicale, en fait, Regina fut une des premières femmes à pouvoir défiler dans l'école comme percussionniste.

Regina dirigeait l'*ala de tamborins* (set de percussion formé par les *tamborins*) d'une petite *Escola de samba* de la zone sud de Rio de Janeiro nommée Bala de Quiabo, lorsqu'un ami du quartier et membre de la *bateria* de la Mangueira l'invite à rejoindre le groupe de percussionnistes de l'école, « je lui ai dit qu'à chaque fois que j'y allais ils ne me laissaient pas jouer, et le copain a répondu - viens avec moi », témoigne Régina, qui commence alors à jouer dans l'école, ayant l'ami en question comme protecteur jusqu'à aujourd'hui.

Toutefois, les premières participations dans la *bateria* ne lui assuraient pas pour autant le droit de défiler dans l'*Escola* au moment du carnaval, « j'allais toujours à la Mangueira et les gens me disaient – tu sais que les femmes ne peuvent pas jouer ici, c'est une interdiction qui figure dans le statut de fondation de la Mangueira » raconte-t-elle. Jusqu'alors, les rôles de chaque groupe sexuel étaient bien définis au sein de l'école en ce qui concerne la production

musicale, les femmes avaient le statut de *cabrochas* (choristes) et les hommes de *batuqueiros* (percussionnistes), de compositeurs ainsi que diverses activités. Par ailleurs, on observe que différentes écoles de *samba* suivent cette même division des rôles. Dans le film documentaire *O mistério do samba*<sup>20</sup>, le compositeur Monarco rappelle qu'à « son époque » un *samba* pour obtenir du succès dans la *quadra* devait indéniablement plaire aux femmes, les choristes, aussi nommées « les *pastoras* ». En fait, le morceau était chanté par les ou l'un des compositeurs sur la scène de la *quadra*, s'il était repris par les choristes, l'effet d'amplification était assuré, conquérant aussi tout le public présent. Si au contraire, les choristes ne chantaient pas, la seule voix masculine n'arrivait pas semble-t-il, à enflammer les participants.

Si l'interdiction de la présence des femmes dans la *bateria* fut de toute évidence une initiative masculine, à savoir, des hommes qui ont élaboré le statut de l'école, elle est revendiquée aujourd'hui par des femmes influentes de la communauté, en effet, « même Dona Zica et Dona Neuma désapprouvent la présence des femmes dans la *bateria* » avec comme argument « il faut revenir à la normale (comme avant) » m'explique Regina. Elle remarque que « jusqu'à aujourd'hui les femmes sont conservatrices » dans la communauté. Cependant, il ne s'agit pas de la capacité musicale des femmes, ni d'une quelconque baisse de qualité des prestations fournies par la *bateria* qui est mise en cause lorsque l'on parle de « revenir à la normale », Regina affirme « que c'est quelque chose qui a avoir avec les habitudes, les coutumes, le traditionalisme. C'est la communauté, c'est le *morro*, c'est le *samba*, car le *samba* c'est une culture conservatrice, très conservatrice même ». D'un autre côté, Regina précise que cela ne représente pas une unanimité mais au contraire, « certaines femmes applaudissent en disant – c'est bien, vous avez réussi ! ».

Regina se bat dès ses premières répétitions dans l'*Escola de samba* Mangueira pour brandir l'interdiction de défiler dans la *bateria*, étudiante en journalisme à l'époque, elle essaie même d'utiliser les médias pour condamner et diffuser l'existence de ce type d'interdiction. Plusieurs chaînes télévisées sont alors contactées, « mais personne n'a voulu s'en mêler car c'est une communauté difficile à atteindre. On a affaire avec le *morro*, la tradition », témoigne-t-elle.

Rappelons que le rapport entre les médias et les *Escolas de samba* à Rio de Janeiro révèle plusieurs ambiguïtés. Or, si bien souvent les médias dans leur devoir d'information dénoncent les diverses formes de crime organisé, lorsqu'il s'agit des *Escolas de samba*, dont

---

<sup>20</sup> Film documentaire réalisé par Carolina Jabor et Lula Buarque de Hollanda, 2008.



bon nombre d'entre elles sont sous la direction ou sous l'influence des patrons des organisations criminelles, un étonnant silence persiste.

L'engagement se poursuit, Regina participe régulièrement aux répétitions de la *bateria* tout au long de l'année mais elle se voit empêchée de défiler à chaque carnaval. On l'invite à défiler dans d'autres *alas*, notamment celle des *passistas*<sup>21</sup>, une proposition qu'elle refuse catégoriquement : « je ne défile que dans la *bateria*, dans une autre école j'aurais pu songer à le faire mais dans la Mangueira non, c'est une question d'honneur ».

L'arrivée du musicien Ivo Meirelles au poste de directeur de *bateria* de la Mangueira change finalement la situation. Le nouveau directeur décide de se heurter à l'interdiction en organisant un concours qui doit permettre aux premières femmes, certaines comme Regina faisant déjà depuis longtemps partie de la *bateria*, de défiler dans le carnaval. Regina est alors admise comme *cuiqueira* (joueuse de *cuíca*) et peut enfin, après vingt ans d'attente, concrétiser son rêve de défiler dans la Mangueira.

La condition de femme et musicienne lui demande des efforts complémentaires pour être insérée dans le domaine professionnel, étant dans presque toutes les occasions la seule femme d'un groupe de musique, « Je dois toujours dans le travail musical m'arranger, d'abord pour éviter le harcèlement et aussi pour montrer mes capacités musicales » explique-t-elle. « Les hommes ont toujours les mêmes intentions, et ça c'est valable pour n'importe quel genre de musique » par exemple, « tout le monde fait des erreurs dans les répétitions, mais si moi, je fais trois fautes tout le monde fait de commentaires. Je suis toujours en état de tension » raconte-t-elle en souriant.

À la fin des années 1990, Regina met sur pied le projet Dalailata, un projet écologico-social qui proposait parmi ses activités des formations musicales aux jeunes défavorisés et la confection d'instruments musicaux à partir de déchets récupérés. Le travail commence dans le Morro do fubá, suite à un concours sponsorisé par une entreprise, « on a passé deux jours à récupérer les déchets et fabriquer les instruments. J'ai eu un prix, les médias sont venus et j'ai eu l'indication pour travailler auprès du gouvernement de l'état », témoigne Regina. Le projet gagne de l'ampleur comptant jusqu'à 1.200 jeunes de différentes communautés de Rio de Janeiro. Néanmoins, après quelques changements dans la politique de l'État, la gouverneur Benedita da Silva décide de mettre fin au projet.

---

<sup>21</sup> Danseurs ou danseuses des *Escolas de Samba*.

## 5.2. Junior.

Jeune compositeur et habitué des *rodas de samba* de la Pedra do Sal et du Beco do Rato, j'ai l'occasion de connaître Junior au quartier de Irajá où il réside à quelques mètres de chez ma mère. Malgré une certaine intimité, fruit de quelques années de connaissance, notre discussion prendra la forme d'un entretien plutôt formel. Junior me reçoit chez lui un dimanche après-midi et commence par me raconter ses débuts dans la musique :

« En réalité j'ai toujours parlé de musique, ici chez moi il y avait toujours des fêtes. Je voulais être joueur de foot mais j'aimais aussi la nuit, ce qui valait des reproches de la part de mon père, il rallait en disant – tu veux faire quoi au juste? Jusqu'au jour où j'ai tout laissé tomber pour ne faire que de la musique. J'ai toujours aimé la musique mais je n'ai jamais eu la prétention de faire quelque chose de sérieux ».

Sans se constituer en une famille de musiciens à proprement parlé, Junior a grandi dans un environnement qui compte avec plusieurs références musicales dont son père, lui-même musicien amateur est un des fondateurs d'un *bloco* de carnaval local, son oncle, le célèbre chanteur et compositeur Zeca Pagodinho et les plusieurs amis de la famille, musiciens eux aussi, qui fréquentent les fêtes auxquelles Junior fait allusion et qui jouent un rôle important dans tous les aspects de sa formation musicale.

Musicien autodidacte, Junior prend quelques leçons privées de *cavaquinho*, instrument qu'il abandonne pour ne pas avoir, selon lui, « de la patience pour étudier la musique ». Notre discussion tourne autour de la composition et du *samba de partido alto*, son style de prédilection, comme il explique :

« Ce que j'aime le plus c'est *versar* (créer des vers en improvisant), si je pouvais je ne ferais que ça dans le *samba*. C'est quelque chose qui fait travailler la tête. Vous devez penser vite, c'est une chose auquel votre esprit doit être toujours attentif. Il y a des jours que ça ne marche pas, il ne sert à rien de forcer mais il a des jours où je le fait pendant plus d'une heure ».

Comme bon nombre de musiciens qui pratiquent le *samba de partido-alto*, Junior estime que le talent pour *versar* relève d'un don, toutefois, il souligne « il faut avoir le courage pour mettre sa tête », un courage qu'il considère lui-même avoir eu. En ce sens, il témoigne que :

« Aujourd'hui il y a une bonne génération de *partideiros*, et je te le dis sans fausse modestie, si l'on nous met devant nos maîtres on ne fait pas honte comme ces étudiants qui ne prennent que des bonnes notes ».

Cette nouvelle génération à qui il fait référence compte avec le soutien inconditionnel de l'un des plus importants *partideiros* de l'actualité, Renatinho Partideiro, personnage qui l'a initié dans une scène théâtrale et que Junior considère comme étant son parrain dans le « monde du *partido-alto* ». Remarquons que dans l'univers du *samba*, les références aux parrains et marraines sont courantes, des figures qui initient, tout en offrant aux jeunes *sambistas* la possibilité d'avoir de la visibilité.

Si d'un côté, Junior fréquente un réseau où l'on pratique le *samba partido-alto* encore dans sa forme dite « traditionnelle », à savoir, avec des vers improvisés, il fait remarquer que de nos jours l'acte de *versar* est devenu rare que dans les *rodas de samba*. Cette situation contraste profondément, selon lui, avec les *roda de samba* que fréquentait son père, qui raconte qu'« auparavant, dans toutes les *rodas* il y avait du *partido-alto* ».

Les thèmes de ses compositions sont construits à partir de son vécu et des éléments qu'il voit dans son entourage, qui forment une sorte de chronique du quotidien où ses textes seraient tout à la fois, des symboles et métaphores des aspects de la vie. Quant au processus de création, il a lieu généralement en collaboration avec ses amis compositeurs « les *parceiros* ». Il est courant qu'un compositeur présente une première partie de la musique (*a primeira*) qui est ensuite complétée par un autre compositeur. Rappelons que le *samba* se fixait comme genre de musique respectant une structure qui compte deux, voire trois parties, auxquelles s'ajoute le refrain.

### 5.3. Jorge.

Musicien professionnel depuis quatre ans, Jorge participe comme percussionniste et spectateur dans les trois *rodas de samba* qui ont fait l'objet de mes observations à Rio de Janeiro. Comme il a été mentionné plus haut, notre entretien a lieu dans le bar Beco do Rato, ce qui m'a permis par la même occasion de connaître une nouvelle *roda de samba* en ville.

Jorge a commencé à jouer de la musique à l'âge de quinze ans avec ses cousins, « ils étaient aussi musiciens mais ils ont laissé tomber car à leur époque la musique et le *samba* en particulier n'étaient si valorisés comme aujourd'hui » m'explique-t-il. L'ambiance musicale de son foyer compte aussi avec quelques *rodas de samba* organisées lors de fêtes familiales. À l'âge de 17 ans il participe à son premier groupe de musique, l'âge où il commence à étudier à l'école de musique Villa-Lobos.

« Je me suis fait quelques amis avec qui j'ai commencé à jouer professionnellement, le groupe « *fé e raiz* ». On a reçu une invitation pour faire partie d'une *roda* que [le compositeur]

Moacyr Luz organisait. J'ai alors commencé à étudier davantage, à enchaîner une séquence de présentation et c'est dans ce projet que j'enregistre mon premier CD, « *samba do trabalhador* ».

À l'école Villa-Lobos Jorge étudie la percussion symphonique et la batterie. Il ressent une importante différence entre l'abordage de la percussion classique et la populaire, selon lui « la percussion populaire travaille beaucoup avec les sentiments, le plaisir, il faut l'avoir dans le sang, tandis que la classique n'a pas de sentiment, c'est de la précision et des études ». Toutefois, les études classiques représentent l'opportunité d'apprendre à lire et à écrire la musique dans le but de transposer les techniques classiques pour le populaire.

Jorge se montre comme un musicien curieux, ouvert d'esprit, toujours disposé à découvrir et à étudier des différents rythmes, comme ceux du nord-est brésilien ou l'afro-cubain. Néanmoins, il se montrera plus conservateur en ce qui concerne le *samba* à proprement parler. À ce moment-là, notre discussion prend la forme d'une interview.

Pourquoi l'effort de jouer les anciens *sambas* ?

« Parce qu'ils ont restés longtemps oublié et les [anciens] *sambistas* se sont battus pour que le *samba* soit cela aujourd'hui. On doit faire cela en signe de respect aux plus anciens. Avant, le *samba* était très discriminé, chanter du *samba* était synonyme de vagabondage. Si l'on chantait du *samba*, si l'on jouait du *pandeiro* on se faisait agresser. Dans les années 1960, 1970 le *samba* était dans la merde. Dans les années 80 il a eu le [groupe] *fundo de quintal*, où le *samba* a pris un nouveau souffle. Dans les années 90 le *samba* est tombé de nouveau. Des gars sont arrivés avec un *samba* bien plus moderne, avec des synthés, de la basse, plus moderne qui n'est pas vraiment la caractéristique des anciens *sambas*. Et ces gens ont pris le dessus, ceux que l'on appelle les *pagodeiros*. Les anciens n'ont eu aucune gloire, ni l'argent, ils ont été oubliés. Paulo da Portela, Bide, Baiacu, ils ont inventé une manière de jouer le *samba*. Bide fut celui qui a inventé cette manière de jouer le *samba* d'aujourd'hui. Ils ont mélangé le *jongo*, le *maxixe* et je ne sais quoi de plus. Actuellement on enregistre plutôt les nouveaux compositeurs, les anciens *sambas* sont plutôt joués dans les *rodas*, des fois on enregistre un hommage à quelqu'un, Candeia par exemple ».

Quel rôle joue le marché (les grands médias) dans cet engouement qu'est devenu le *samba* au centre de Rio de Janeiro ?

« Le marché n'aide en rien. Aujourd'hui il y a beaucoup de disques indépendants, un gars économise de l'argent, il va en studio et fait tout. Les maisons de disques ne s'intéressent pas beaucoup au *samba*, ils en enregistrent quelques uns juste pour compter dans la catalogue. Ils enregistrent le Zeca [Pagodinho] et ceux qui vont rapporter de l'argent. Aujourd'hui la majorité des artistes enregistre de façon indépendante, il y a beaucoup de label de distribution

mais le marché reste très fermé. Aujourd'hui il y a seulement deux radios qui jouent du *samba* ».

Il y a pour toi une quelconque revendication ethnique quand tu fais du *samba* ?

« Non, je fais du *samba* parce que je suis de la culture du *samba*. Aujourd'hui, de mon point de vue, ceux qui font vraiment du *samba* sont les gens de la zone sud, le vrai *samba*, les gens qui font revivre les *sambas*, qui font des compositions en forme de *samba*. Il y a des résistances aussi dans le *subúrbio*, dans ma rue je suis le seul à jouer du *samba*, les autres sont de la culture du *funk*, du *hip hop*, ils ne jouent rien, ou quand ils jouent c'est plutôt du *pagode*, des choses qui n'ont rien à voir avec le *samba*. Le *samba* c'est une mélange de *jongo* avec le *maxixe*, avec un peu de *candomblé*, le *pagode* au contraire c'est une mélange de *pop* avec le *jazz*, plus contemporain avec un peu de rythme de *samba*, une mélodie *pop*. Ils utilisent dans l'orchestration beaucoup d'instruments qui ne sont pas du *samba* : de piano, du synthé. Ils cherchent une mélodie plus pauvre et une harmonie plus riche. Je ne différencie pas trop le *pagode* du *samba* car comme dit Martinho da Villa, *pagode* c'est une réunion, une fête. Et les gens font la différence, ils cherchent la différence dans la mélodie car le *samba* est beaucoup plus mélodieux et moins harmonieux. Les *sambas* anciens ont une ligne africaine, et dans le *samba* moderne on essaie de donner une sophistication mais allant vers le *brega* (*kitch*) ».

Il y a de la place pour un bon synthé dans le *samba* ?

« Ce n'est pas la caractéristique, c'est la même chose si tu mets du *tam-tam* ou un *cavaquinho* dans un groupe de rock. Ils utilisent du synthé pour donner un support harmonique dans le *samba*, pour jouer les cuivres car c'est moins cher, mais ça ce n'est pas la vraie caractéristique du *samba*. *Samba* c'est guitare, *cavaquinho* et percussion. On peut mettre une flûte, une clarinette pour faire plus sophistiqué ou un saxophone bien joué ou un trombone. De mon point de vue le synthé, la basse, ce ne sont pas des instruments de *samba*, car les anciens, Candeia par exemple, il détestait la basse, le synthé, la batterie. *Samba* pour lui était l'*atabaque*, le *tamborim*, le *repique de anel*, le *pandeiro*, la *cuíca*, l'*agogô*, le *reco-reco*, la *frigidára*, la *caixa*, le *repenique* ».

Donc, toi en tant que batteur tu ne vas jamais jouer du *samba* ?

« Oui j'y vais parce que le marché aujourd'hui est différent, les gens mettent de la batterie dans le *samba* pour donner un peu plus de sécurité car la basse et la batterie soutiennent la musique, ainsi tu es plus libre pour travailler la percussion. J'y vais pour travailler mais mon intérêt avec la batterie c'est de jouer d'autres styles de musique comme le *jazz*, le *funk-soul* et non le *samba*, parce que je suis un peu contre la batterie dans le *samba*. Je préfère un *samba* plus percussif avec une harmonie plus rustique, *cavaquinho*, guitare à sept cordes ».

Ces rencontres ont été révélatrices de nombreuses histoires de vie, telles que celle de Regina Café, qui même en ayant à son avantage des années d'expérience professionnelle, la collaboration avec des artistes renommés de la scène musicale brésilienne, doit constamment faire ses preuves pour s'imposer dans le monde de la musique et du *samba* en particulier. Un monde qui se révèle particulièrement machiste et conservateur à son égard, l'obligeant à développer des stratégies pour contourner les « barrières » professionnelles.

L'histoire de Jorge, jeune percussionniste qui fort de ses idéaux musicaux fait ses premiers pas dans la vie professionnelle, rappelle celles de plusieurs jeunes musiciens à Rio de Janeiro, qui doivent se battre, chercher des alternatives et parfois même s'assujettir aux lois du marché musical pour trouver une place dans la très disputée « nouvelle scène musicale carioca ».

Enfin, le parcours de vie de Junior me fait penser à ceux de bon nombre de *sambistas*. Né dans le berceau du *samba*, il se nourrit de musique au sens large mais aussi d'une pratique, d'une morale et d'une éthique qui finissent par forger son identité de *sambista*. Le *samba* devient ainsi un style, une partie de la vie ou même la vie toute entière, ce qui fait que la question d'être ou non musicien ne se pose même pas car si un jour on devient professionnel, ce sera malgré nous.

Les entretiens ont révélé également une culture qui englobe une diversité de pratiques : le chant et ses différentes façons de chanter ; le jeu instrumental et sa manière de jouer ; le travail de composition, les différentes logiques d'investir la ville, les façons de s'habiller et de se montrer. Il est aussi intéressant de noter que, bien que le *samba* – musique et pratique musicale – soit associé aux Noirs et à l'univers culturel afro-brésilien, aucun de nos interlocuteurs ne met en avant un quelconque sentiment d'appartenance ethnique. Leur choix envers le *samba* est orienté avant tout par le goût, pouvant aussi apparaître comme la conséquence d'identification à un quartier, à la culture du *samba* ou au fait d'être *Carioca* ou Brésilien.

Bien que succincts, ces échanges me permettent d'apprendre quelques mécanismes de construction d'un sentiment d'appartenance à ce que l'on pourrait nommer le « monde du *samba* ». Un environnement qui cultive et réactualise des traditions à forte sanction morale qui ne s'expriment qu'à travers la musique. Relevant d'une acquisition culturelle, par le biais de différentes expériences sociales et la formation de liens familiaux symboliques, les connaissances sont essentiellement transmises oralement, un procédé de transmission encore bien présent de nos jours principalement dans les quartiers de *subúrbio*.

## Chapitre III

### Salvador des visages musicaux.

#### 1. La découverte du terrain.

Alors qu'à Rio de Janeiro je devais constamment m'efforcer d'oublier mon appartenance à la ville, à Salvador, au contraire, l'effort est tout concentré sur la découverte d'une nouvelle ville. Ce terrain ne m'était toutefois pas complètement méconnu. En fait, j'avais eu l'occasion lors d'un voyage dans la région nord-est de passer trois jours dans la capitale bahianaise, il y a une dizaine d'années de cela, ce qui me permettait d'avoir encore quelques repères de la ville.

Je dois pourtant avouer que ce sont les images plutôt romantiques de Bahia construites durant mon adolescence qui me sont restées en tête avant ce deuxième contact avec Salvador. Les histoires sensuelles, engagées et sarcastiques de l'écrivain Jorge Amado m'avaient plusieurs fois transporté à travers la *ladeira do Tabuão*, la *cidade velha* (vieille ville), le port, les cabarets, l'*elevador* Lacerda (ascenseur Lacerda), les plages et la mer. Un scénario qui reçoit les chansons de Dorival Caymmi et Caetano Veloso comme bande son. Par la suite, les tambours de l'Olodum rappelaient des racines africaines en même temps que l'*Axé Music* me révèle une ville cosmopolite tournée vers la globalité. Mon premier réflexe sera donc d'essayer d'opérer un dialogue entre ces images de Bahia et la « réalité » à laquelle j'allais être confronté sur le terrain.

Tout de suite après avoir débarqué à l'aéroport international de Salvador de Bahia, deux grandes photos bien mises en valeur couvrant le mur du hall de l'aéroport – une *Baiana* souriante et un Noir musclé en train de jouer la *capoeira* – semblent vouloir donner au voyageur sous forme de cliché exotique un avant goût de la Bahia « traditionnelle ».

Une fois passé toutes les zones de contrôle, je retrouve le chauffeur de taxi qui devrait m'amener à la *pousada*. En le voyant porter un maillot d'une équipe de football local, l'*Esporte clube Bahia*, je ne peux m'empêcher de faire une plaisanterie, ce qui déclenche une longue et agréable conversation qui durera tout le trajet. Je m'aperçois une fois de plus que parler de football au Brésil instaure généralement un terrain d'entente commun et cela même si l'on a des divergences d'opinions en termes de club ou de système tactique de jeu.

Il me propose de longer la côte et sur ce chemin, entre les cocotiers d'Itapuã, on discute de la situation de son équipe de foot, de la politique locale et des problèmes de

violence que rencontre la ville. À la fin de la conversation, il me présente la *pousada* ainsi que le quartier dans lequel j'allais être logé, en mettant l'accent sur les deux *barracas* (points de vente) d'*acarajés*<sup>1</sup> qui se trouvent à proximité, selon lui les meilleurs de la ville.

Bien que je puisse considérer que les longs dialogues avec les clients fassent partie du métier d'un chauffeur de taxi, je remarque un certain plaisir de la part de mon interlocuteur lors de ses descriptions de sa ville, comme s'il ouvrait les portes de sa maison à un visiteur et cherchait par différents biais à que ce dernier se sente à l'aise, comme chez soi.

Nous sommes finalement arrivés à Rio Vermelho, un quartier essentiellement résidentiel se trouvant à 20 min (en bus) environ du centre ville de Salvador. Il se trouve entre les quartiers d'Odina et d'Amaralina, chacun de ces trois quartiers sont en bord de mer, limitrophes des quartiers Engenho Velho da Federação et Santa Cruz.



Les noms de quartier affichés sur les panneaux de circulation ou à l'avant des bus m'éveillent naturellement les chansons de Caetano Veloso qui commencent à avoir un tout autre signifié pour moi. Or, si auparavant ces poésies venaient meubler mes lectures de Jorge Amado, maintenant elles sont bien là, à leur « place », elles me font découvrir la ville tout en donnant l'impression de *déjà vu*.

Par le style des ses maisons et de ses immeubles, il serait possible de caractériser le Rio Vermelho comme un quartier de classe moyenne. Certaines de ses ruelles cachent toutefois des habitations très pauvres, résultat de ce que les Bahianais appellent les *invasões* (invasions) qui seraient le même que les *favelas* à Rio de Janeiro. Rassemblant une grande variété de bars et de restaurants tout en offrant une palette considérable d'attractions, le Rio Vermelho se s'impose comme l'un des points les plus prisés pour les diversions nocturnes de Salvador de Bahia.

<sup>1</sup> L'*acarajé* est une spécialité afro-brésilienne qui se compose d'éléments phare de la cuisine de l'État de Bahia. Sa pâte est préparée avec une variété de haricot (*feijão fradinho*), des oignons et du sel. Cette pâte est ensuite frite en petites boules dans de l'huile de palme.



Le deux février le quartier se transforme en lieu de fête et de pèlerinage. En effet, des milliers des personnes venant de toute la ville et aussi d'ailleurs, se rassemblent sur le sable des ses plages pour rendre hommage et fêter le jour de Iemanjá, la Reine du monde aquatique dans la tradition Yoruba. Cette fête débute tôt dans la matinée, animée par les rythmes et danses afro-brésiliennes, et connaît son apogée lors du départ dans la mer de petites embarcations construites de manière artisanale qui portent des offrandes faites à la Reine. Comme le veut la tradition, les cadeaux ne sont acceptés que si ces petites embarcations coulent au fond de l'eau, ce qui au dire des locaux arrive toujours<sup>2</sup>.

Aujourd'hui, les traces matérielles de ce que fut la région du Rio Vermelho avant les années 1900 ont presque toutes disparu. Toutefois, dans cette région se concentre quelques pans de l'histoire brésilienne et de Bahia.

C'est probablement sur ces mêmes sables que Diogo Alvares fut sauvé par les Indiens de la tribu Tupinambás. Nous sommes en 1510 et Diogo Alvares, matelot portugais, est un des seuls rescapés du naufrage d'un bateau de contrebande français sur la côte brésilienne. Retrouvé complètement affaibli sur le sable par les Indiens, il sera soigné et nourri par ces derniers, recevant ensuite le surnom de Caramuru. Diogo apprend la langue Tupinambá et la culture des Indiens, reçoit une femme, avec laquelle il a de nombreux enfants. Des années plus tard, il embarqua pour l'Europe avec la femme que les Tupis lui avaient donnée en mariage, Paraguçu, et quelques autres Indiens qu'il voulait montrer à la cour de France. Il fait baptiser sa bien aimée du nom de Catherine et l'épouse sous les bons auspices de Jacques Cartier. Après avoir cherché en vain de la reconnaissance et du soutien politique en France et au Portugal, Diogo décide de s'installer à nouveau au Brésil, où il devient tout à la fois courtier favorisant l'exportation du bois Brésil vers l'Europe et assurant le ravitaillement des navires de passage, traducteur des langues tupis, portugaise et française, mais aussi pacificateur des contacts entre les Blancs et les Indiens du littoral<sup>3</sup>.

Au début des années 1620, lors de l'invasion hollandaise, une partie de la population de Salvador se sentant menacée par les nouveaux occupants cherche du refuge justement à Rio Vermelho, une fuite qui profite aussi aux esclaves qui saisissent l'occasion pour s'échapper du domaine de leurs maîtres. Cette région demeurera toutefois peu peuplée jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, servant de balnéaire pour quelques familles aisées de Salvador.

---

<sup>2</sup> Ces éléments m'ont été rapportés selon les acteurs locaux.

<sup>3</sup> Cf. AGIER, Michel (texte de), CRAVO, Christian (photogr. de) : *Salvador de Bahia : Rome noire, ville mâtisse*, Paris, Autrement, 2005.

C'est dans ce cadre que j'initie mon travail ethnographique à Salvador de Bahia. Je loge à la *pousada escola* Jorge Amado, qui comme son nom l'indique, fonctionne tout à la fois comme lieu d'hébergement et de formation, plus spécifiquement pour de jeunes défavorisés. Ici, j'ai depuis la terrasse au deuxième étage une vue privilégiée sur la plage du large de la Mariquita et des deux principales avenues qui traversent le Rio Vermelho.

Dans la journée, la circulation est plutôt dense et tend à s'empirer en fin d'après-midi, où l'important nombre de véhicules allant dans tous les sens donnent au paysage des airs de métropole chaotique mais à la tombée de la nuit une métamorphose se produit dans le paysage. Au rythme inversement proportionnel à celui de la circulation, tous les bars et restaurants de la région s'emplissent et dévoilent un tout autre décor. À ce moment-là les bières coulent à flot, les vendeurs ambulants circulent parmi les clients des bars vendant les plus diverses marchandises (du fromage grillé, de l'artisanat, des bonbons), et une tente est plantée au milieu du *largo* de la Mariquita proposant quelques spécialités de Bahia. En fin de semaine, d'autres petits commerçants viennent s'installer sur le *largo*, on propose alors des hamburgers, des *churrasquinhos*, des sucreries et bien d'autres choses. Un peu partout on discute, on chante, on rigole, on drague, ce qui contribue à créer une ambiance gai et détendue. Après une semaine passée dans la *pousada*, je remarque que cette scène se répète tous les jours, se produisant toutefois de manière plus intense dans les nuits du jeudi au dimanche.

Pour revenir à mon premier jour à Salvador. Une fois mes bagages posés, j'échange quelques mots avec l'une des dames qui travaille ce jour-là à la *pousada*. Elle m'explique d'un air sympathique les règles du lieu et je pars ensuite réaliser un premier tour dans le quartier. En début de soirée je me rends au Pelourinho, quartier historique de Salvador. Nous sommes samedi soir et la musique est partout dans la région, ou pour être plus précis, les musiques sont partout. Sans avoir encore une idée exacte sur quelles pratiques musicales travailler, je décide alors de me balader en suivant les sons, en adoptant une attitude d'« observation flottante », telle que le préconise Colette Pétonnet, à savoir

« [...] rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser 'flotter' afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repères, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes<sup>4</sup> ».

---

<sup>4</sup> PÉTONNET Colette : « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », in : *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4. Études d'anthropologie urbaine, pp. 37-47, p. 39  
 Url : <[http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/hom\\_0439-4216\\_1982\\_num\\_22\\_4\\_368323](http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/hom_0439-4216_1982_num_22_4_368323)>

Je m'arrête tout d'abord devant une scène montée sur la place Municipale qui accueille ce soir un groupe au style musical plutôt éclectique, mélangeant de l'*acid jazz*, du *rap* et du *hip hop*. Après avoir entendu quelques morceaux, je continue ma promenade où j'arrive au bout de quelques minutes sur la place Terreiro de Jesus. Je me trouve alors face à un imposant immeuble de style colonial, à l'intérieur duquel un groupe joue du *samba de partido alto* et je peux apercevoir quelques couples en train de danser. Je continue maintenant en passant par des rues plus étroites en direction du largo do Pelourinho, en passant devant un bar qui utilise le trottoir et une partie de la rue comme terrasse. Ici sont posées des tables et des chaises ainsi qu'une scène musicale sur laquelle se trouve un tabouret et un microphone pour le chanteur et guitariste qui se fait accompagner par une batterie et un *cajon*<sup>5</sup>. Le répertoire musical varie autour de la MPB et le bar est presque vide. À la convergence des rues Gregório de Mattos et João de Deus, je trouve un deuxième bar qui utilise aussi une partie de la rue comme terrasse. Devant la porte, un chanteur solitaire avec sa guitare interprète des chansons connues de la MPB. J'arrive finalement au largo do Pelourinho, où un Dj fait animer une fête au son de la musique *reggae*.

Les premiers jours de contact avec Salvador me permettent d'expérimenter des situations uniques, révélatrices en quelque sorte d'un état d'esprit bien différent auquel j'étais habitué. Un des exemples fut la difficulté voire l'impossibilité de trouver des toilettes publiques en ville. Ainsi, uriner dans un coin de rue semble être une pratique banale pour quelques habitants. En soirée, surtout aux endroits proches des grandes agglomérations de personnes, on aperçoit régulièrement des hommes et des jeunes hommes en train de faire pipi contre les murs ou contre les piliers des immeubles. Un soir, lors d'une ballade au Pelourinho, éprouvant moi-même un grand besoin de trouver des toilettes, je m'adresse après quelques minutes de vaine recherche à un policier qui répond d'un air quelque peu étonné, « *rapaz* (mon gars), ça c'est une honte, il n'y a pas de toilettes publiques à Salvador, c'est absurde, non ? » Ensuite, d'un air sympathique il me propose une solution pragmatique, « vas dans cette petite rue à gauche et fais là-bas ».

Cette situation dont j'avais complètement perdu l'habitude, sert à une sensation de début d'intégration au terrain, non par l'attitude « déviante » en soi mais bien au contraire, par le sentiment de répugnance qu'elle m'éveille, à savoir, être en train de contribuer à l'odeur d'urine qui caractérise malheureusement plusieurs endroits de la ville de Salvador, une odeur qui lors de fortes pluies se mélange à l'odeur des égouts.

---

<sup>5</sup> Instrument de percussion d'origine péruvienne.

Voir URL : <<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/204-Cajonhtml>>.

Après ma première soirée au Pelourinho, je continue de réaliser des incursions en centre ville, plutôt en journée. Ces incursions sont suivies de ballades dans le centre historique, tant en journée qu'en soirée. Cela me permet de faire connaissance avec quelques vendeurs ambulants qui au bout de la deuxième fois se contentent en me saluer et n'essaient plus de vouloir me vendre leurs marchandises. Intéressé par la manière avec laquelle ils abordent leurs potentiels clients ainsi que par la réaction de ces derniers, je m'arrête à plusieurs reprises aux points de plus grande concentration touristique pour les voir travailler. Je distingue alors deux manières classiques d'abordage, une première où ils parlent de respect en ne demandant qu'un peu d'attention pour qu'ils puissent montrer leurs travaux et une deuxième qui se fait à travers l'offre d'un cadeau, la fameuse *fitinha do senhor do Bonfim*, une bande faite d'un tissu synthétique qui selon eux doit être nouée au poignet (par un *baiano*) de la personne qui la portera. Toujours d'après eux, cette *fitinha* porte bonheur et protège son porteur de tous les malheurs.

Dans la zone du centre historique on est aussi souvent abordé par des personnes, de tout âge, hommes et femmes, en train de faire la manche. En cas de refus, la personne insiste pour que l'on lui donne au moins autre chose, qui peut être soit de la nourriture, soit un verre de ce qu'on est en train de boire etc. Il m'est toujours difficile de prendre une décision dans ces situations, d'un côté voir les gens en situation de détresse me fend le cœur et d'un autre côté, donner quelque chose à un mendiant en plein centre historique attise l'envie de plusieurs autres personnes qui viennent demander aussi à leur tour.

Les références à l'Afrique ou plutôt à une certaine image de l'Afrique qui va de paire avec l'ethnicité et la culture Noire sont partout mises en évidence par les commerces du centre historique. Des références portant sur presque tous les articles commercialisés, les habits, les instruments de musique, l'artisanat, les salons de coiffure et les cours de danse.

Sur les places publiques du centre historique, non loin des commerces, on trouve souvent les groupes qui jouent de la *capoeira*. Ces espaces confèrent des moments de visibilité qui leur permettent de récolter un peu d'argent donné par les passants et de proposer des cours. Les places sont aussi occupées par le petit commerce de nourriture, les *barracas* des *baianas* offrant des plats et des amuses bouches typiques de Bahia, et d'autres qui proposent des boissons et des brochettes de viande.

Les promenades par le centre historique de Salvador sont l'occasion pour moi de voir comment différents individus ou groupes sociaux essaient, par différents moyens, de survivre dans une parcelle restreinte de l'espace urbain. Ce qui attire dans un premier temps mon attention sont les formes de créativité développées qui se montrent toujours renouvelées tant

par la forme d'abordage que par les produits proposés. En même temps, bien que l'ensemble des pratiques commerciales offrent au visiteur l'idée d'une occupation spontanée de l'espace, je remarque qu'ici les gens sont en constante négociation pour l'utilisation de ce même espace, étant de ce fait tous soumis à une sorte de « loi du milieu », un ensemble de règles créées naturellement ou imposées par un groupe non nécessairement visible mais connu de tous qui garantit un fonctionnement harmonieux dans l'espace.

Ces promenades vont aussi me permettre de mesurer à quel point j'arrive à me faire passer ou en tout cas être vu, moins comme un touriste mais plutôt comme un habitant de Salvador de Bahia. Si mon accent révèle toujours d'où je viens, ce qui me permet de continuer à recevoir des informations données de forme très didactique, n'être pas vu comme un touriste se constitue à mon avis comme une condition essentielle à la réalisation des échanges d'une autre qualité. Les ballades au Pelourinho sont l'occasion aussi de m'entretenir avec les commerçants locaux, je n'achète rien mais il y a conversation. Et c'est ainsi que je fais connaissance avec *Seu Preto Velho* (vieux noir), mémoire vivante du Pelourinho. Ce dernier me raconte plusieurs anecdotes locales, me fait goûter le *cravinho* (type de boisson alcoolisée) qu'il prépare, me vend du *rapé* (une sorte de tabac en poudre) et m'apprend des recettes de cuisine.

Après une première fin de semaine durant laquelle l'expérience d'« observation flottante » m'envahit d'informations, il vient une fois de plus la question de comment allais-je rendre compte par l'écriture de tout ce qui allait se passer lors de mes journées. Je me rends compte que cette vitesse d'informations, si elle se poursuivait, risquait de me faire oublier des éléments primordiaux à l'analyse de mon terrain. Loin d'être quelqu'un de méthodique et sans laisser complètement de côté mon précieux mini-enregistreur, je décide de me livrer à l'expérience de la rédaction d'un journal, dans lequel je noterais tous les soirs les faits de la journée. Voici quelques extraits :

Lundi 31 mars. En promenade dans la proximité de la zone portuaire, venant depuis le Mercado Modelo j'arrive en bas de l'ascenseur Lacerda. J'aperçois alors une discussion entre une femme et un adolescent qui attire mon attention. Elle a environ 25 ans, métisse de peau plutôt foncée, les yeux vert clair. Lui, un jeune grand de peau noire faisant partie d'un groupe de *capoeira*. La curiosité me fait m'approcher de l'incident afin d'essayer de comprendre les motivations. J'ignore toujours les raisons de la dispute mais je suis vite frappé par l'agressivité et les propos racistes de la femme en question. Lors de la première phrase, dont je n'ai pas pu saisir tout le contenu, la femme profère des injures à l'égard d'un garçon en le comparant à un esclave. Ensuite, toujours sur un ton assez énervé, elle lui dit « toi, t'es un

noir et pauvre, cela ne m'intéresse pas», et continue en disant, « j'ai un fils blond aux yeux bleus, et mon mari est lui aussi blond aux yeux bleus. Toi, t'es un noir de merde ». Ils sont arrêtés devant un feu pour piétons qui passe au vert. Les passants commencent à traverser la rue et la femme continue à suivre le jeune homme en proférant à son encontre les mêmes propos racistes. Le jeune homme lance un regard plutôt nonchalant, donne de temps en temps un petit sourire de mépris et poursuit sa route.

Mardi 01 avril. La deuxième promenade nocturne au Pelourinho a lieu mardi. L'une des dames qui travaille à la *pousada* m'explique qu'il s'agit du jour de la bénédiction du Pelourinho, où après les cérémonies religieuses les gens font la fête partout. Je me rends tout d'abord à une messe à l'église du Rosário dos Pretos qui fusionne des éléments liturgiques catholiques traditionnels avec les musiques afro-brésiliennes. Le rythme est dicté par l'*atabaque*, le *pandeiro*, l'*agogo*. Les chants mélangent des mélodies à caractère populaire avec les paroles religieuses mais il y a aussi de la place pour les chants venus directement de l'univers populaire, comme par exemple la chanson « *um abraço negro* ». Quelques touristes prennent des photos et font des vidéos mais la majorité des participants semblent être des locaux qui chantent et prennent part au rituel de manière très engagée.

Mardi 8 avril. Deux collègues de la *pousada* qui étaient à Salvador pour réaliser des travaux volontaires, m'ont emmené à la *favela* Saramandaia, une communauté où la pauvreté est latente. Situé derrière la gare routière de Salvador, cette communauté fut considérée comme une de plus dangereuse de la capitale. Mais durant ces dernières années, grâce à une série d'initiatives prises par les habitants eux-mêmes, par un système d'auto organisation, le niveau de violence et de conflits interne a considérablement diminué. Mon contact se réalise avec l'association « art conscient », qui développe des ateliers de graffiti, cirque, boxe et percussion. L'association a été formée par des habitants qui avaient participé et reçu des formations auparavant dans un projet semblable nommé *projeto Axé*. Grâce à quelques donations les membres ont réussi à acheter un petit terrain dans la communauté et ont entamé un projet de construction du siège de l'association, qui doit contenir un studio de percussion, des salles de cours et un bureau. Les difficultés financières s'accumulant, tout le travail de construction, de menuiserie et de maçonnerie est aussi à la charge des membres.

Le cours de percussion se passe dans une salle encore en construction. Le professeur installe trois gros tambours (*surdo*), un *repique*, une caisse claire et un *atabaque*. Il montre à chacun ce qu'il doit faire avec son instrument et essaye de lancer la musique. Nous sommes trois, moi plus une fille anglaise et une australienne. L'une qui aide dans le projet de construction du bâtiment et l'autre qui enseigne l'anglais aux enfants. Malgré la patience, le

professeur éprouve un peu de difficulté pour aider à régler les difficultés des élèves. La musique commence à attirer l'attention de quelques enfants qui viennent nous rejoindre et prennent part à la *performance*. Certains, âgés de 7 ans tout au plus, ont une incroyable facilité à jouer d'un instrument. Ils essayent aussi d'aider les filles qui peinent à réaliser certains rythmes. Petit à petit la musique commence à prendre forme, un homme se présente avec un *berimbau*, puis avec un *tan-tan*, joue avec nous en souriant et s'en va.

Vendredi 11. Je me rends au milieu de l'après-midi dans un bar proche de la place da Sé, bar do Dy, où j'avais repéré une semaine avant un groupe de *samba*. Intéressé par le lieu, proche du centre historique mais fréquenté plutôt par des locaux, je m'adresse au propriétaire afin de savoir s'il y aurait du *samba* ce soir-là. Il me répond, l'air un peu mal à l'aise, que malheureusement ce soir-là, il avait programmé du *choro*. L'argument était une musique plus calme pour un jour plus calme, ainsi que de promouvoir une musique que l'on n'écoute pas souvent. Quel ne fut sa surprise lorsque je lui dis que le *choro* me convenait parfaitement et que je reviendrai plus tard. Après avoir étudié le *choro* lors de ma monographie et master, j'avais décidé de travailler sur d'autres musiques mais, pourquoi pas le *choro*, une fois de plus.

Samedi 12. *Favela Saramandaia* cours de musique pour les enfants et adolescents. En réalité le cours est mélangé avec une *performance*. Alex, musicien et professeur de percussion. Les enfants arrivent et le professeur les sépare entre ceux qui ont le matériel, baguette et sangle pour tenir l'instrument, et ceux qui n'en ont pas, soit tout soit l'un des deux. Il pose des questions pour savoir ce que se passait avec ceux qui avaient le matériel et ceux qui sont venus sans. Les arguments sont les plus divers, on m'a volé, je l'ai laissé avec un tel etc. Certains, qui n'arrivent pas à convaincre avec les arguments, démarrent la confrontation mais toujours sur le ton de la plaisanterie. Alex arrive tant bien que mal à maintenir une discipline. L'ordre c'est : pendant que l'on prend les instruments personne ne joue. Il note le nom complet de chacun sur un cahier et l'autorise à aller chercher un instrument. Certains veulent changer d'instrument mais la réponse est négative : – tu ne sais pas encore jouer de celui-ci et tu veux déjà changer. De cette façon tu ne joueras d'aucun instrument. En réalité le cours est mélangé avec une *performance* et par manque d'espace il se passe dans la rue. On place les enfants en lignes horizontales par groupe d'instruments. La première ligne de *surdo*, deuxième de *repique*, troisième de caisse claire et quatrième d'un *surdo* plus aigue.

La circulation est chaotique aux heures de point, rien d'exceptionnelle pour une grande ville si ce n'est que, aux dire des habitants, cette situation a commencé à empirer il y a cinq ans environ. Une des explications se trouve aux taux de croissance de l'économie brésilienne et surtout au réchauffement du marché interne.

## 2. Le pagode du Mercado do Peixe (Marché du Poisson).

Quelques jours après mon arrivée à Salvador – encore en train de tâter le terrain – des rythmes de percussion attirent mon attention en direction d'une zone plus reculée au bord de la mer. Il est lundi soir, jour peu commun pour les fêtes mais de cet endroit, qui est en réalité un agglomérat de bars, un *samba* semble avoir lieu. Un peu pris par la curiosité je pars à la recherche de cette *batucada*.

En me rendant sur place, je tombe sur cinq jeunes garçons, tous noirs et métissés, souriants, habillés en style décontracté (*tee-shirt*, bermudas, casquette et baskets) en train d'animer un *pagode*. Il n'y a pas grand monde mais je décide de m'asseoir, de prendre une bière et de laisser le temps passer.

L'endroit en question s'appelle le Mercado do Peixe qui, en plus du commerce de poisson frais vendu durant la journée, abrite aussi une vingtaine de petits bars préfabriqués en forme de cube. Ces bars se présentent parfaitement alignées les uns à côté des autres tout au long de deux colonnes où l'on peut compter une dizaine de bars de chaque côté. La première moitié de ces établissements se trouve face à la mer, et l'autre moitié derrière se trouve face à des toilettes publiques (ici au moins on y trouve), à quelques commerces et résidences. L'intérieur de chacun de ces bars ne mesure pas plus de 4m<sup>2</sup> et ils ont tous un ou deux frigos, un friser, un four micro-onde (certains ont aussi une cuisinière). Devant chaque établissement sont posées des tables et des chaises formant une petite terrasse mi-couverte où l'on propose en plus des boissons, des menus, des plats et des amuses bouche à des prix raisonnables. La couleur des tables nous permet de distinguer l'espace qui appartient à chaque commerce. J'apprends par la suite que les habitués nomment la première moitié, celle se trouvant face à la mer de « côté riche », car selon eux « c'est le côté où l'on boit du whisky », et l'autre moitié naturellement « côté pauvre », où, toujours selon eux, « c'est le côté où l'on boit de la cachaça et la bière est moins chère ». Néanmoins, pour un regard peu averti comme le mien, le seul élément permettant de distinguer les deux côtés demeure la quantité de tables et de chaises disposées devant chacun des établissements, qui fait environ un tiers de plus dans le



« côté riche ». J'apprends aussi qu'il n'y a rien de sporadique dans l'événement de la soirée et que le *pagode* en question a lieu ici en effet tous les lundis soir.

Ce soir-là, les bars du Mercado do Peixe sont presque vides, à l'exception de celui où se déroule le *pagode*, qui même sans se constituer une foule, compte avec une bonne moitié de ses tables remplies. En plus des instruments de musique, les moyens techniques utilisés par les musiciens se limitent à une petite table de mixage, quelques enceintes et deux ou trois microphones. Un matériel modeste et loin d'être sophistiqué mais qui semble suffire à faire le bonheur du public présent.

Contrairement aux *rodas de samba* qui ont fait l'objet de mes observations à Rio de Janeiro, où les musiciens jouent au milieu du public assis autour d'une table, ici on joue assise face au public, dans une disposition qui l'on pourrait nommer « concert », à savoir, une ligne de trois musiciens suivi d'une ligne de deux musiciens. J'ai l'occasion de voir par la suite le même groupe se produire dans d'autres espaces placé aussi en demi-cercle mais jamais au milieu du public. Comme on a pu voir, la disposition dans laquelle les musiciens se produisent peut jouer un rôle dans le jeu d'interactions établies entre artistes et public, ce qui n'est pas sans conséquence sur le déroulement d'une pratique musicale.

En plus de la disposition dans laquelle le groupe se produit, je remarque bien d'autres dissimilitudes par rapport aux *rodas* enquêtées quelques jours auparavant à Rio de Janeiro. La plus frappante des différences est somme toute le répertoire. En fait, on joue ce soir-là au Mercado do Peixe une palette assez large de genres musicaux. Toujours dans l'orbite du *samba*, on passe toutefois sans complexe des genres musicaux bahianais typiques tels que l'*Afoxé* et le *samba de roda*, à un style « *samba romantique* » aussi nommé *pagode paulista* (comme on verra plus loin), un style qui a connu un grand succès au Brésil par le biais du groupe Revelação et du chanteur Belo. En ce qui concerne ces derniers artistes, j'ai à priori du mal à les imaginer jouer dans les espaces de la Lapa ou par exemple dans la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor étant donné leur caractère extrêmement sélectif voire sectaire. Vient s'ajouter aux particularités observées l'utilisation d'une *maraca* dans l'orchestration, instrument certes très prisé dans la musique des caraïbes mais que je n'avais jamais vu auparavant utilisé dans les *rodas de samba*.

Les particularités observées ci-dessus, la possibilité de dresser des comparaisons avec des espaces visités à Rio de Janeiro – surtout en ce qui concerne les différents modes d'expression esthétique du *samba* –, la proximité du *pagode* de mon lieu d'hébergement ainsi que le cadre agréable que représente le Mercado do Peixe en soirée, finissent par peser dans ma décision de privilégier le Mercado comme lieu d'observation. Je deviens donc dès ce soir-

là un habitué du Mercado do Peixe. Cependant, afin de pouvoir saisir l'espace dans son ensemble, je passe aussi à le fréquenter à différents horaires et jours de la semaine.

Les *pagodes* du lundi soir m'offrent dans un premier temps une grande richesse d'événements, auxquels j'accroche le regard comme s'il était devant mon « fait social total ». Afin d'élargir au maximum les possibilités d'observation, je choisissais habituellement une table relativement reculée de la scène où je passais presque toutes les soirées seul. Toutefois, me semble-t-il, ma présence en solitaire n'attirait pas l'attention des gens autour et j'ai des fois même l'impression que le fait d'être noir et de porter des *dreadlocks*<sup>6</sup>, composants avec lesquelles j'essayais de me faire passer par un *soteropolitain*<sup>7</sup>, me rendaient en quelque sorte invisible. Une discrétion qui représente un avantage lors des premières observations, me permettant d'appréhender les comportements du public et des musiciens dans un état « naturel » sans les possibles « contaminations » engendrées par ma présence.

Mon isolement volontaire lors des *pagodes* contraste vivement avec la situation des autres clients que je voyais arriver ce soir-là, qui au contraire, se trouvaient toujours réunis en groupe autour d'une table. Je remarque que même en arrivant seuls ils ne tardent pas à retrouver leurs paires au cours de la soirée. J'ai l'impression que le Mercado do Peixe fonctionne comme une sorte de lieu naturel de rencontre où l'on n'a pas besoin de se donner rendez-vous car on est sûr d'y retrouver des personnes que l'on connaît.

Si pour la réalisation des observations le Mercado do Peixe se présente d'emblée comme un endroit idéal, la prise de contact avec les autres participants des nuits du lundi va s'avérer pour moi très difficile. Je me trouvais face à plusieurs petits groupes réunis autour de différentes tables sans trouver le courage de les aborder. Si lors des *rodas de samba* à Rio de Janeiro je n'éprouvais pas de difficulté à engager une discussion avec une quelconque personne qui comme moi, se trouvait debout autour des musiciens, je me rends compte que lorsqu'une *roda* se réalise dans des endroits où le public se trouve dispersé à différentes tables, ce même public aura tendance à se renfermer par petit groupe. Certes, la pratique musicale confère à l'espace un caractère de sociabilité mais on assiste au fond à la transposition de microformes de sociabilité se trouvant éparpillées dans l'espace.

Les nombreuses voitures parkées aux proximités me portent à supposer que le public présent au Mercado dans les *pagodes* du lundi est formé par un mélange de locaux et de personnes venues d'autres quartiers. On observe un nombre plutôt égal d'hommes et de

---

<sup>6</sup> Les *dreadlocks* ou cadennettes, appelés parfois tout simplement *dreads* ou *locks* ou encore *rastas* (à tort), sont des mèches de cheveux emmêlés qui se forment seules si les cheveux sont laissés à pousser naturellement (ou bien après avoir été tressés), sans l'utilisation de brosses, peignes, rasoirs, ni ciseaux.

<sup>7</sup> Personne originaire de Salvador.

femmes, en grande majorité métissés, qui se réunissent autour de tables mixtes ou hétérosexuels. Il est à noter aussi une importante présence d'homosexuels et de quelques transsexuels. En ce qui concerne ces derniers, il est évident que mes perceptions se sont construites uniquement sur des apparences, un critère il est vrai extrêmement subjectif. Là encore, je me fais valoir d'une certaine connaissance de codes d'appartenance brésiliens. Bien qu'il ne faille se pencher sur les questions de genre qui dépassent de loin l'intérêt de ce travail, la présence en nombre d'homosexuels dans une certaine manifestation au Brésil peut nous dire beaucoup sur l'espace et la pratique musicale en question, surtout lorsque l'on considère que dans ce contexte brésilien, encore de nos jours, les « non-hétérosexuels » sont la cible d'innombrables discriminations.

Je remarque que d'un lundi à l'autre le nombre de présents dans le Mercado do Peixe peut, pour différentes raisons, considérablement varier. Si par exemple, nous sommes à la veille d'un jour férié, l'affluence au *pagode* risque d'être très importante et la fête peut durer jusqu'à très tard dans la nuit. Si au cas où la nuit s'annonce plutôt fraîche<sup>8</sup>, il y a une forte chance que bon nombre de tables restent vides. En cas de pluie, on peut même s'attendre à ce que le *pagode* soit tout simplement annulé. Toutefois, si la pluie tombe dans la soirée, comme j'ai eu l'occasion de le voir, on s'arrange avec tous les moyens pour que la fête se poursuive.

Il est toutefois possible d'observer dans toutes les soirées une sorte de courbe d'intensité dans le degré d'animation du public. Les *pagodes* commencent en général de façon calme, les gens arrivent au fur et à mesure durant le premier set de musique. Au fil de la soirée, probablement sous l'effet du nombre de bouteilles et verres d'alcools vides sous les tables, les gens se mettent à danser, principalement les femmes et les homosexuels. Il s'instaure alors un dialogue très particulier entre les musiciens qui semblent être pris par une motivation complémentaire, et le public qui répond en dansant avec frénésie, dans une contagion d'animation qui dure normalement une bonne demi-heure.

Dans les après-midis, le Mercado do Peixe offre une ambiance plutôt paisible. Il est fréquenté à ce moment de la journée majoritairement par les vendeurs de poisson, les pêcheurs et quelques habitants du quartier. Chaque établissement paraît avoir sa propre clientèle et les gens semblent tous se connaître. Les postes de télévision sont toujours allumés et transmettent les *novelas*<sup>9</sup> ainsi que des programmes journalistiques à caractère sensationnaliste.

---

<sup>8</sup> Dans le contexte bahianais en dessous de 20°.

<sup>9</sup> Feuilleton télévisé.

## 2.1. La rencontre avec le groupe Pexinxi.

Un peu plus de deux semaines se sont écoulées depuis le début des mes fréquentations dans le Mercado do Peixe et une impression d'avoir déjà tout vu s'installe : tantôt j'affine davantage le regard vers les modes d'action et les modulations de comportement<sup>10</sup>, tantôt il me semble que les événements obéissent à une logique répétitive, où même que les acteurs sociaux changent, rien de vraiment nouveau ne se passe.

Étant presque au point mort, l'ethnographie prendra un tour différent à partir du moment où j'ai fait la connaissance de Bruno, l'un des musiciens du groupe de *pagode*. Ce contact a été possible grâce à la mère du musicien, un personnage assidue du marché dans les après-midi, que j'ai eu l'occasion de connaître par hasard quelques jours auparavant. Sachant que je me trouvais seul à Salvador de Bahia, elle propose de me présenter à un de ses fils, qui pouvait me faire connaître davantage la ville.

Probablement par timidité ou par méfiance, Bruno ne se montre pas très bavard lors de nos premiers contacts, se limitant à fournir des courtes réponses à mes questionnements. Je décide donc de ne pas trop l'importuner avec des demandes, en me contentant de l'accompagner aux endroits auxquels il me propose d'aller, toujours avec l'espoir que les conversations aillent bon train. Ma démarche se montre peu féconde, et mon interlocuteur demeure muet dans la plupart du temps. Ce contact va en revanche me maintenir au courant des présentations du groupe en dehors du Mercado do Peixe, ce qui me permet de réaliser d'autres observations toujours dans le cadre du quartier du Rio Vermelho.

Le temps passe et mon séjour à Salvador de Bahia touche à sa fin. Toujours sans arriver à établir une discussion avec Bruno qui puisse rassembler à un « vrai » entretien, tel que je l'imaginais jusqu'alors, je commence à réfléchir sur la façon de construire un texte ethnographique basé uniquement sur les observations et le peu d'informations fournies par mon interlocuteur. Il faut souligner que la facilité avec laquelle se sont déroulés les entretiens à Rio de Janeiro m'avaient mal habitué.

Néanmoins, à la veille de mon départ une agréable surprise a lieu. Bruno me donne rendez-vous chez lui vers 22h, l'heure à laquelle il devait rentrer du travail, pour ensuite aller ensemble voir son groupe qui se produisait ce soir-là.

Nous arrivons vers 22h30 passée dans le lieu où se tient la présentation, un bar d'allure branché, fréquenté, semble-t-il, par des gens plutôt aisés. Le groupe *Pexinxi* se produit assis devant le bar, dans une sorte de grande terrasse à ciel ouvert, en réalité une place publique sur

---

<sup>10</sup> LAPLANTINE, François : *Le social et le sensible*, op. cit.

laquelle l'établissement étale ses nombreuses tables. L'ambiance n'est toutefois pas celle d'un *pagode* à proprement parlé, telle que j'ai pu témoigner nombre de fois au Mercado do Peixe. À y regarder de plus près, on remarque que les gens assis autour des tables restent plutôt renfermés en petits groupes menant des discussions en général très animée. La musique semble être là que pour meubler l'espace, personne ne danse et de façon sporadique, lors d'une chanson un peu plus connue, j'observe une ou l'autre personne faisant un mouvement labial, comme s'il chantait les paroles.

À une des tables, comptant une douzaine de personnes, où l'on fête un anniversaire, on arrive même à rivaliser en termes de volume sonore avec la musique qui vient de la scène. Devant le peu d'intérêt envers la musique démontré par les clients Bruno me fait spontanément un commentaire, « je préfère mille fois jouer gratuitement pour le *provão*<sup>11</sup> que gagner de l'argent pour jouer pour ces gens-là ». Mais il se joindra quand même à ses compagnons pour jouer quelques morceaux.

À la fin de la présentation, j'étais sur le point de partir avec quelques audio-notes de la soirée et un certain sentiment de frustration lorsque Bruno m'appelle et me présente aux autres musiciens du groupe. À mon grand étonnement, il avait en fait averti ses collègues du travail que j'étais en train de réaliser, et ces derniers m'ont aimablement concédé un entretien. Je me retrouve donc quelques minutes plus tard assis autour d'une table avec tous les membres du groupe.

Nous entamons une conversation qui devient très vite animée et, comme autre surprise, c'est justement Bruno qui prend l'initiative de présenter un à un les musiciens devenant l'un des plus bavards d'entre eux.

J'apprends ainsi que le groupe *Pexinxi* est formé par : Junior, *tam-tam* ; Carlinhos, *cavaquinho* ; Guinho, *pandeiro* ; Marquinhos, *surdo* et Bruno lui-même, *tam-tam*<sup>12</sup>. En plus de partager le goût pour les mêmes styles musicaux, les musiciens présentent plusieurs points communs : ils sont âgés entre vingt et trente ans, ils ont grandi dans le quartier du Rio Vermelho, quartier d'ailleurs où ils résident actuellement et sont tous issus d'un milieu social modeste. Grâce aux liens créés depuis leur plus jeune âge, ils établissent aujourd'hui des rapports qui vont au-delà du cadre strictement musical. « On a tous grandi ensemble, tu sais. Donc on se considère comme une famille, on considère l'un et l'autre comme étant un membre de la famille », m'explique Bruno interrogé au sujet du pourquoi ils se considèrent

---

<sup>11</sup> Augmentatif de peuple dans la traduction littéraire, ce terme est utilisé pour désigner les gens issus des milieux populaires.

<sup>12</sup> Il convient de noter qu'ils jouent tous plus d'un instrument et que cette formation orchestrale peut connaître des changements selon leurs envies et le cours de la soirée.

comme des cousins, un raisonnement poursuivi par Carlinhos qui complète, « ici l'un donne la vie pour l'autre ».

Régi par une logique de relations de forte amitié et de signifiants partagés, les rapports développés entre musiciens s'avèrent révélateur de l'existence d'une famille symbolique. Une relation familiale qui semble influencer – tout en étant la conséquence – le développement de toute une série de comportements de forte cohésion et de solidarité que le groupe musical contribue à matérialiser, « on a signé un compromis avec le groupe », souligne Carlinhos à plusieurs reprises.

Au fil de notre conversation, il afflue des témoignages qui nous permettent de saisir les différentes formes que cette solidarité peut exprimer. Bruno relate que lorsque l'un des membres du groupe se trouve dans l'impossibilité (partielle ou entière) de réaliser un travail quelconque (musical ou non), il cherchera par tous les moyens de se faire remplacer par un des collègues membre du groupe. Il est important de noter qu'il justifie ce geste comme une façon d'aider le collègue, qui comme lui, connaît des difficultés pour subvenir à ses besoins.

Leurs prestations musicales étant généralement peu ou parfois même non rémunérées, ils sont obligés en effet de continuer à exercer en parallèle à la musique d'autres activités professionnelles. Ainsi, à l'exception de Guinho qui ne travaille qu'en tant que musicien, trois d'entre eux ont un emploi fixe. Bruno est agent de sécurité, Junior travaille dans une salle de fitness et est aussi agent de sécurité et Marquinhos travaille dans une corporation militaire. Carlinhos qui était sans emploi lors des entretiens, avait déjà réalisé différents jobs sans pour autant avoir une formation spécifique. Malgré le peu de moyen économique, « on ne se prend pas la tête pour de l'argent ! » tranche Carlinhos qui démontre ainsi tout comme ses collègues un certain détachement par rapport à l'argent. Tout en reconnaissant l'importance d'en avoir et combien cela peut leur être utile, Bruno souligne, « l'argent c'est bien, ça aide, mais ce n'est pas tout ». Les autres musiciens ajoutent à leur tour qu'ils ne jouent pas pour l'argent, mais plutôt pour le plaisir et pour la divulgation du groupe. Ils racontent qu'une fois sur scène, la motivation du groupe est entièrement aux dépens du public, « quand tout le monde est en train de danser », note Carlinhos, « ça nous fait quelque chose et nous n'avons pas envie de nous arrêter ». J'ai eu d'ailleurs l'occasion à plusieurs reprises de témoigner de cette synergie où, l'animation du public servait comme une sorte de combustible pour les musiciens et vice-versa, une animation qui fonctionne comme une sorte de rémunération pour les membres du groupe. Dans de telles situations, il n'est pas rare de les voir dépasser largement le temps prévu de leur présentation musicale. Ils m'expliquent qu'un précédent contrat au

Mercado do Peixe prévoyait les *pagodes* du lundi de 16h à 20h, mais qu'ils le dépassaient généralement, ayant déjà joué jusqu'à 3h du matin.

Notons toutefois que cette approche ludique de la pratique musicale et la manière de mener le groupe profite à plusieurs égards aux propriétaires d'établissements, qui se permettent de proposer des cachets bien en dessous de la réalité du marché sans que cela ne diminue le temps d'animation musicale réalisé.

## 2.2. Comment tout a commencé.

Aborder l'histoire de la formation du groupe *Pexinxi* depuis son début m'a permis de saisir l'ensemble des changements qui touche le rapport qu'entretiennent les musiciens avec leurs musiques et la façon de les pratiquer. On remarque que les souvenirs racontés ensemble vont s'amonceler pour former en effet un « système de réminiscences qui permet de légitimer et d'assurer la survie de la mémoire du groupe<sup>13</sup> ».

Le groupe *Pexinxi* est né à partir d'une série de rencontres musicales spontanées et sans grandes prétentions, auxquelles Bruno explique ainsi :

« on a commencé à se réunir pour le plaisir de boire et de jouer quelques *sambas*, sans avoir la moindre idée en tête de former un groupe professionnel, c'était tout simplement une forme de s'amuser, un jeu, pour se faire plaisir, pour boire ».

Et c'est toujours avec ce même état d'esprit qu'ils enchaînent les premières présentations, majoritairement dans des fêtes privées – anniversaires, mariages et baptêmes – organisées par des personnes de leurs entourages. Quelque temps plus tard, ils sont invités à se produire tous les vendredis dans le bar d'un ami, ce fut leur premier engagement fixe.

Les prestations musicales connaissent peu à peu du succès, ils reçoivent des éloges sur leur travail, des signes de reconnaissance ainsi que des suggestions pour former un groupe de musique. « On a remarqué que beaucoup de gens commençaient à aimer ce que l'on faisait. Beaucoup de gens nous invitaient pour jouer et demandaient – vous jouez bien, pourquoi vous ne formez pas un groupe ? », témoigne Carlinhos. Les suggestions se succèdent, le réseau d'admirateurs s'élargit dans le quartier finissant par les encourager à mettre en place ce qu'ils appellent un « vrai groupe de musique ».

Les premières présentations en tant que groupe de musique ont eu lieu au Mercado do Peixe et comptaient sur très peu de moyens matériels. L'orchestration était composée de leurs

---

<sup>13</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 123.

propres instruments et complétée par quelques-uns empruntés. On utilisait une chaîne hi-fi maison (*micro system*) comme amplificateur – pour la voix et pour le *cavaquinho* – sur laquelle étaient rajouté un maximum d'enceintes possible, « il y avait plein d'enceintes sous la table [il imite le son du larsen], et on trouvait ça super ! », rappelle Carlinhos. De son côté, Junior raconte ainsi ces premières présentations :

« La première fois qu'on a joué dans le côté pauvre on a réussi une chose inédite. On a rempli ce côté avec trois fois plus de monde que dans le côté riche. Juste dans le bar où l'on a joué il y avait plus de personnes que dans la totalité des bars du côté riche. [...] Le côté riche était tellement vide que les serveurs venaient tous voir ce qu'il se passait ».

Une réussite qui pouvait se mesurer par le nombre de bières vendues durant la soirée, Carlinhos explique qu'« à chaque fois qu'on jouait, le propriétaire vendait au moins quinze caisses de bière, qui étaient alors empilées dehors ». En fait, le manque de place disponible à l'intérieur du bar obligeait son propriétaire à entreposer les caisses vides à l'extérieur de l'établissement. Si cette surexposition représente une réussite, elle ne tarde à semer de la jalousie chez les concurrents qui cherchent alors par tous les moyens de stopper ces présentations musicales. Le propriétaire du bar sera finalement contraint à mettre fin aux *pagodes* qui pour des raisons que j'ignore, passeront plus tard à avoir lieu dans le côté riche.

Si dans un premier temps la pratique musicale représentait pour eux un exercice de pur ludisme, « avant on jouait complètement ivre » rappelle un des leurs, aujourd'hui, en guise de professionnalisme, leurs consommations d'alcool avant et pendant les concerts est presque nulle.

Avec la formation du groupe arriva alors la question d'un nom à lui attribuer, « on voulait un nom court, un seul mot, qui aie en même temps un lien avec le Mercado do Peixe », explique Junior, pour qui l'identification au lieu de leurs premières présentations était apparue comme le premier critère. Au bout de quelques tractations, sans faire l'unanimité, *pexinxi* fut finalement adopté en misant sur le fait que les gens retiennent plus facilement les noms étranges. La formule gagne en notoriété, non seulement le nom choisi se popularise auprès de ses admirateurs, mais il sert également à identifier les membres du groupe, « des fois je me promène dans la rue et quelqu'un me salut, eh *pexinxi*, il y a *pexinxi* aujourd'hui ? », souligne Junior.



### 2.3. L'auto-image.

En essayant de suivre une démarche semblable à celle esquissée par Clifford Geertz<sup>14</sup>, mon intérêt au fur et à mesure que l'entretien avance se porte non pas à m'imaginer comme eux, et cela malgré le fait que je sois moi-même musicien, « mais en cherchant et en analysant les formes symboliques – mots, images, institutions, comportements<sup>15</sup> » avec lesquels les musiciens se voient les uns les autres et se définissent eux-mêmes.

Au fil de notre conversation, des expressions telles que « on ne se prend pas la tête » ou « on a une attitude simple » vont surgir de façon récurrente. Ayant toujours recours aux anecdotes, les musiciens ne cessent en effet à travers ces termes, de mettre en valeur leur simplicité et leur côté humble qui selon eux, serait l'une de leurs principales qualités. « Partout où on va, on arrive avec la joie, la simplicité, l'humilité, on n'a pas cette histoire de vouloir être meilleurs que les autres », explique Junior à propos de leur insertion sur la scène musicale de Salvador de Bahia. Ce sera cependant dans les rapports qu'ils entretiennent avec d'autres musiciens et groupes de musiques, une situation naturellement passible de disputes, que cette « attitude simple » sera le plus facilement repérable. Tout d'abord, ils se montrent souvent ouverts à « qui veut *dar uma canja* », à ce sujet Junior explique que :

« Lorsqu'on arrive à un endroit on demande [à ceux qui s'approchent] : - toi tu joues ? Tu veux prendre un instrument ? Il y a des groupes qui sont comme ça, ils laissent quelqu'un *dar uma canja* et après le gars reprend son instrument et essaie de montrer qu'il joue mieux, juste pour griller celui qui a joué. Avec nous c'est le contraire, le gars vient *dar uma canja* et on ne reste pas là en train de le regarder s'il joue bien ou pas, on se met aussi à danser et on l'applaudit »

Bruno poursuit en rajoutant quelques nuances :

« On essaie de faire en sorte que le gars soit à l'aise. Quand une personne vient *dar uma canja* dans un groupe qu'il ne connaît pas il ne se sent pas très à l'aise, d'autant plus si celui à qui appartient l'instrument reste à côté et le regarde jouer, le gars il pense – il est en train de me regarder, qu'est-ce que je vais lui dire si je me plante ».

Bien que ce type de comportement ne semble pas se produire de façon calculée, il sert à mettre en avant les points qui les différencient d'autres groupes de la scène musicale de Salvador de Bahia. Une différenciation qui se fait aussi et surtout dans le choix instrumental, où le meilleur exemple serait justement donné par l'emploi des *maracas* qui va, selon eux,

<sup>14</sup> GEERTZ, Clifford : *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, Paris, Puf, 2002.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p 75.

dans le sens contraire des tendances actuelles des formations de *samba* à Salvador. « Aujourd'hui les groupes n'utilisent plus les *maracas*, ils n'utilisent plus le *caxinxi*, on est en train d'enlever le *repique* en détriment du *surdo*, et on met de plus en plus les congas comme dans le style des groupes d'Axé Music », explique une fois de plus Junior. À leurs yeux, cette « nouvelle » orientation instrumentale adoptée par les groupes musicaux tend à fausser l'image que l'on se fait de la musique à Salvador de Bahia, « les gens disent que nous ici on fait de l'Axé music et non pas du *samba* » intervient Guinho. On remarque que, si dans un premier temps les instruments employés par le groupe *pexinxi* ont été en quelque sorte imposés par le peu de moyen financier dont ils disposent, aujourd'hui ces mêmes instruments ont permis de signer leur appartenance au « monde du *samba* », permettant en même temps de se distinguer de l'Axé Music. Carlinhos souligne que « Il y a beaucoup de gens qui demandent – pourquoi n'ajoutez-vous pas d'autres instruments ? Et j'argumente que si ça marche comme ça, on n'a pas besoin de mettre d'autres choses ».

La construction d'une identité propre passe aussi par les compositions, partant d'un procédé déjà cité qui consiste à ce qu'un compositeur réalise la *prim eira*, complété ensuite par un deuxième compositeur, les musiciens du groupe *pexinxi* commencent à mettre sur pied des compositions propres, à ce sujet Carlinhos explique que : « on aurait déjà pu enregistrer un CD, c'est bien et on doit le faire mais l'idéal c'est d'enregistrer un CD avec nos propres musiques, non pas avec les musiques des autres ».

#### **2.4. Au nom du groupe : les conflits et les efforts.**

Au long de toute notre conversation, on évoque avec une bonne dose d'humour et de satisfaction les efforts réalisés au nom du groupe. Ces récits dont quelques extraits sont transcrits ci-dessous, nous permettent d'appréhender l'ampleur et l'importance qu'a prise le groupe de musique dans leurs vies. Carlinhos fut le premier à témoigner les nombreuses « *folies* » réalisées pour le groupe.

« J'étais gérant dans un bar ici au Rio Vermelho mais les jours où mon horaire de travail coïncidait avec nos présentations au Mercado, je m'empressais de trouver quelqu'un, normalement un des serveurs, pour surveiller le bar à ma place. Et puis, à chaque fois qu'il y avait une pause là-bas, je revenais en courant pour voir si tout allait bien. Ensuite, je repartais en courant vers le Mercado pour continuer de jouer ».

Junior explique:

« Je suis marié, j'ai un fils et ma femme est à nouveau enceinte. Plusieurs fois je suis parti de la maison le dimanche pour aller jouer et ma femme se plaignait – aujourd'hui c'est dimanche et tu pars jouer ! Il y a eu même une fois où j'étais en train de jouer et ma femme (enceinte) ne se sentait pas bien. Je l'ai emmené à l'hôpital puis je l'ai laissé à la maison et je suis revenu jouer au Mercado ».

Marquinho :

« Je me suis disputé à plusieurs reprises avec ma copine. Je travaille du lundi au vendredi dans la (...) militaire, c'est très stressant. Le week-end elle me propose de sortir faire la fête et je dis que je dois jouer. Et là, la dispute est enclenchée ».

Bruno :

« À cause de la musique j'ai déjà perdu plusieurs petits boulots. Une fois je suis allé travailler dans une entreprise dans laquelle je devais travailler le week-end. Le salaire était le double de ce que je devais gagner ici au Mercado. Je travaillais la nuit du jeudi au vendredi et on devrait travailler aussi la nuit du vendredi au samedi. Et j'ai dit non, je dois jouer ».

## 2.5. Les objectifs.

Je les interroge finalement sur les objectifs que chacun a tracé pour le groupe, sujet auquel Junior est le premier à répondre : « j'aimerais que le groupe soit reconnu [sur la scène musicale], pouvoir avoir un groupe avec une structure, comme les autres tels que *Fundo de Quintal*, *Revelação*, *Exalta Samba* qui étaient aussi des petits groupes de musique et qui ont grandi avec le travail ».

Guinho de son côté remarque qu'il aimerait :

« créer un nom et avoir une histoire pour un jour raconter à ses petits-enfants. Raconter qu'on a sillonné les mêmes chemins que d'autres groupes, qu'on est passé par les mêmes situations que d'autres groupes. Ils ont tous commencé par le bas ».

Junior intervient une fois de plus en disant, « avoir la possibilité de jouer dans des endroits célèbres » et Carlinhos rajoute que l'idéal est de « pouvoir vivre de la musique ». Aborder leurs buts est révélateur d'une sorte de projection de l'auto-image qui se construit en s'appuyant sur l'histoire et le vécu d'artistes et de groupes de musiques qui leur servent de source d'inspiration, un tout qui fonctionne comme une sorte de moteur tant en termes de motivation comme de coexion du groupe.

## 2. Le Grupo Cultural Arte Consciente.

Le Grupo Cultural Arte Consciente (G.C.A.C), est né de la mobilisation d'un groupe de jeunes amis et habitants de la communauté Saramandaia<sup>16</sup> qui sensibilisés par le degré élevé de violence locale, a décidé de s'organiser et de chercher des stratégies afin de faire face à une telle situation. Selon Alex, professeur de percussion et l'un des directeurs de l'Arte consciente, le but du projet est de « réveiller » la population locale. Pour ce faire, le projet offre régulièrement des cours et des activités, à savoir de la percussion, de la boxe, de la danse, du cirque et du graffiti. Ces activités, toutes gratuites, sont ouvertes à toute la communauté mais se destinent principalement aux enfants et aux adolescents. Les membres du G.C.A.C organisent aussi, en parallèle au travail sportif et artistique, des manifestations à caractère politique à l'intérieur de la communauté, où l'on fait appel à l'union entre les habitants et à la non-violence. « Notre travail c'est aussi la conscientisation des droits de l'enfant et des droits humains, pour leur montrer que nous avons aussi le droit de vivre » explique Alex.

Selon Fábio, professeur de boxe et l'un des directeurs du projet, grâce à leurs efforts et aux mobilisations la communauté Saramandaia commence à connaître des jours moins violents. Néanmoins, on remarque qu'en dehors de ses limites le stigma d'une communauté violente et dangereuse perdure. J'ai pu justement mesurer les représentations que l'on se fait de la communauté Saramandaia depuis l'extérieur, lors des discussions menées avec des personnes habitant d'autres quartiers. En fait, au cours de mes entretiens je posais naïvement la question : connais-tu la *favela* Saramandaia ? Les réponses faisaient inexorablement allusion à un endroit risqué et très dangereux, paradoxalement, aucune des personnes interpellées n'avaient jamais mis les pieds dans la communauté. Les médias semblent donner une importante contribution à la construction de cette image négative de la communauté, comme explique une fois de plus Alex : « les médias ne viennent à Saramandaia que s'il y a un mort, pour eux il n'y a que des voleurs à Saramandaia ». En ce qui concerne le travail du G.C.A.C, il poursuit, « ils refusent de venir voir ce genre de travail, car seul le sensationnel leur donne de l'audience. »

Parmi les cinq idéalisateurs du G.C.A.C, quatre ont fait partie du *projeto Axé*<sup>17</sup>. Ils ont été d'abord encadrés en tant qu'élèves et postérieurement formés comme éducateurs. Au sujet

---

<sup>16</sup> Ce quartier situé aux proximités de la gare routière de Salvador de Bahia est couramment associé à une *favela* Saramandaia.

<sup>17</sup> Projet qu'a comme but de donner de l'éducation et conséquemment de l'auto estime aux enfants de rue, les enfants de l'exclusion.

du *projeto Axé*, Alex est celui qui se montre le plus enthousiaste, ne cessant en effet de mettre en avant l'important rôle joué par le *projeto* dans sa vie.

« Ma formation a été entièrement réalisée dans le *projeto Axé*. Le *projeto Axé* est toute ma vie. Ils m'ont pris dans la rue à l'âge de douze ans, aujourd'hui j'ai trente ans (...) j'ai passé huit ans en train de travailler comme employé là-bas et plus sept ans comme élève. Cela fait quinze ans en tout, quinze ans vivant à l'intérieur du *projeto Axé*. Donc toute notre vie est liée au *projeto Axé*, dans tout ce que l'on dit il y a une part du *projeto Axé* ».

En plus des opportunités en termes d'éducation, ils reçoivent aussi des formations professionnelles qui leur permettent de trouver du travail, ce qui va contribuer à leur auto-estime. Je m'aperçois que tant pour lui comme pour les autres membres du G.C.A.C, le travail développé aujourd'hui apparaît comme une obligation de rétribuer à la communauté les connaissances acquises dans le *projeto Axé*.

Les activités développées par le G.C.A.C ont lieu dans différents espaces à l'intérieur de la communauté. Tout d'abord dans le siège du groupe, une maison de deux étages, encore en construction durant mes visites, érigée dans une parcelle d'environ quatre-vingt mètres carrés qui est sensée héberger toutes l'activité du groupe ; dans les espaces improvisés ou prêtés, comme c'est le cas d'une petite maison où se tiennent les cours de boxe, prêtée occasionnellement par un des amis du projet ; et dans une école locale, où les membres du G.C.A.C développent des activités tous les samedis sous l'égide d'un projet géré par l'état nommé école ouverte.

Une partie considérable du soutien financier du Groupe Culturel est obtenue grâce à des donations faites par des privés, des Européens pour la plupart qui réalisent des séjours de quelques mois au Brésil afin de faire du volontariat car à part les directeurs du groupe qui touchent un petit salaire, tout le travail compte sur le volontariat. Ce fut justement par le biais de trois volontaires que j'eus l'occasion de connaître le G.C.A.C. Il s'agissait en effet de trois jeunes filles qui logeaient dans la même *pousada* où je me trouvais. La première de nationalité anglaise qui prêtait de l'appui technique pour la construction du siège du groupe<sup>18</sup>, la deuxième, aussi de nationalité anglaise qui enseignait de l'anglais et une dernière de nationalité australienne, qui enseignait également l'anglais. En fait, dans la *pousada* le petit-déjeuner était servi sur une grande table commune située au deuxième étage. Cela transforme naturellement cet espace en un espace de convivialité matinale, permettant aux hôtes de faire

---

<sup>18</sup> Elle avait une formation en ingénierie civile (niveau bac) mais m'a révélé qu'elle se sentait frustrée car elle avait du mal à se faire comprendre et avait finalement la sensation de ne rien faire lors des travaux de construction.

connaissance. Lors de discussions matinales, l'une d'elles m'invite à participer à un cours de percussion qui devrait avoir lieu le même jour dans l'après-midi.



Siège du G.C.A.C. © photo Zé Marcelo de Andrade.

## 2.1. Le cours de percussion.

Fabio nous donne rendez-vous à la gare routière de Salvador de Bahia pour ensuite nous accompagner sur le lieu du cours qui devait se tenir dans une des salles du siège du Groupe. Nous étions en principe trois, moi et deux des jeunes filles volontaires. Durant le chemin parcouru ensemble Fabio m'explique patiemment la manière dont fonctionne le groupe, il raconte son histoire et explique le travail développé jusqu'alors. Après quelques entrées et sorties par diverses ruelles de la communauté nous sommes enfin arrivés au siège du G.C.A.C. Ce chemin me permet d'avoir un premier aperçu des conditions de vie de la communauté, je remarque alors que malgré l'apparence simple et pauvre, toutes les maisons ont des appareils électroniques récents tels que des téléviseurs, des chaînes hi-fi et des lecteurs de DVD. Cela me semble être une confirmation des chiffres des différents instituts de sondage<sup>19</sup>, au sujet de l'augmentation de la consommation des classes plus pauvres durant le gouvernement Lula.

<sup>19</sup> Institut brésilien de géographie et de statistique (IBGE) et Institut de recherche économique appliquée (IPEA) en tête.

Dans une salle improvisée, Alex installe trois *surdos*, un *repique*<sup>20</sup>, une caisse claire et un *atabaque*<sup>21</sup>. L'état des instruments est semi précaire, laissant supposer qu'il s'agit des instruments récupérés d'un autre orchestre puis restaurés. Une fois les percussions installées, il propose que chacun choisisse un instrument sur lequel il montre, en jouant séparément, le rythme que l'on doit réaliser sur l'instrument en question. Dès que chacun des élèves parvient tant bien que mal à réaliser la cellule rythmique prévu pour son instrument, notre instructeur essaye de lancer la musique. Le rythme en question est le *samba-reggae* qui peine toutefois à prendre forme. Alex fait preuve d'une grande patience lors des corrections revenant plusieurs fois de suite sur les démonstrations. En même temps, il éprouve un peu de difficulté à se faire comprendre et à aider rythmiquement les jeunes filles, d'autant plus que lui-même ne parle pas l'anglais et que les jeunes filles comprennent à peine le portugais.

Quelques minutes se passent et d'autres membres du groupe, qui jusqu'alors observaient à distance le déroulement de l'activité, prennent eux aussi part dans la musique. Les nouveaux arrivants apportent un support rythmique qui finit par donner plus de sécurité aux élèves en difficultés. Ces derniers peuvent alors par mimétisme mieux réaliser les cellules rythmiques de leurs instruments. Loin des fameux clichés, « les brésiliens ont le rythme dans la peau », je remarque toutefois durant ce début d'activité, que la supposée facilité à réaliser des rythmiques à laquelle on associe les Noirs ainsi qu'aux personnes issues des milieux sociaux moins favorisés, serait plutôt dû à un rapport avec la musique qui serait plus dans l'ordre du partage, du besoin et d'un ressentir lié aux habitudes. Cela se manifesterait en effet selon des principes semblables observé par Simha Aron dans les musiques d'Afrique centrale, à savoir, « dans la raison d'être de ces musiques et dans leur fonction sociale, dans le mode de transmission, ainsi qu'au travers de certains principes structurels sur lesquels elles sont fondées<sup>22</sup> ».

Les sons de percussion ne tardent pas à attirer l'attention de quelques enfants du quartier qui se posent devant la porte et la fenêtre pour regarder l'activité qui se déroule à l'intérieur de la salle. Peu à peu, ils sortent de leur coin pour se joindre à la *performance* collective. Il va sans dire l'incroyable facilité et dextérité qu'ont ces enfants, certains âgés de 7 ans tout au plus, à jouer d'instrument, réaliser les cellules rythmiques et même à essayer d'aider mes camarades qui peinent toujours à réaliser certains rythmes. Plus tard, c'est un ami

<sup>20</sup> Tambour moyen (12cm de diamètre et 10cm de hauteur) joué avec une ou deux baguettes et responsable de la réalisation des figures rythmiques qui caractérisent les *Escolas de Samba* et les orchestres de *samba-reggae*.

<sup>21</sup> Long tambour joué avec les mains ou des baguettes, présent principalement dans le rituel du *candomblé* et dans la *capoeira*.

<sup>22</sup> ARON, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris, SELAF, 1985.

et voisin d'Alex qui se présente en possession d'un *berimbau*. Assis à l'extérieur il prend lui aussi à sa manière part à la musique. Après avoir joué quelques minutes, toujours avec un grand sourire il part discrètement.

La *performance* dure environ deux heures et demie avec une salle pleine d'enfants. À la fin, Alex me parle un peu plus au sujet du travail du G.C.A.C et m'invite à la répétition de leur *bloco*, qui devrait avoir lieu le samedi. Il me fait comprendre que lors de la répétition j'allais vraiment voir de bonnes choses.

## **2.2. Le *bloco*.**

Le jour de la répétition, Fábio nous donne encore une fois rendez-vous à la gare routière de Salvador de Bahia pour nous emmener au local. En effet, toutes les fois auxquelles je me suis rendu à la Saramandaia ont respecté cette même routine, me laissant supposer qu'en plus de la cordialité, mon collègue se faisait du souci pour notre sécurité.

Sur le chemin, parcouru à pied sous une chaleur impitoyable de début d'après-midi, Fábio m'explique encore une fois spontanément le travail qu'ils sont en train de développer, en mettant l'accent sur son travail dans la boîte et les objectifs qu'ils comptent atteindre avec les enfants de la communauté. En même temps, il essaie d'échanger tant bien que mal quelques mots d'anglais avec nos collègues anglophones.

Une fois arrivé au siège du G.C.A.C on trouve déjà un petit groupe d'enfants et d'adolescents (presque entièrement constitué de garçons) attendant le début de l'activité, l'ambiance est d'amusement et décontractée. Les enfants et les adolescentes jouent entre eux d'une manière assez particulière qui se situe à la limite entre la plaisanterie et la dispute. Lors des jeux, il est courant d'en voir un parmi eux, généralement le plus petit, finir en larmes suite à un bizutage.

Alex initie le travail par un contrôle de présence en prenant note dans un cahier du prénom et du nom de chacun des présents. Il devient alors très strict en ce qui concerne la discipline et attentif au moindre désordre. L'une des consignes mises en avant consiste à ne permettre en aucun cas à ce que les participants se nomment par leur surnom, à ce sujet, il m'explique que c'est une des formes trouvées pour créer une ambiance de respect mutuel au sein groupe. Rappelons par ailleurs, que les surnoms sont couramment employés au Brésil, où nombre de fois il est utilisé pour mettre en relief des particularités physiques telles qu'un grand nez, une grande tête, des grandes oreilles ou la couleur de la peau.



Une fois terminée la vérification du nombre de présents, Alex autorise les enfants à prendre – un à la fois – un instrument de musique, dont ils n'ont pas encore le droit de jouer. Chaque participant est sensé emmener avec soi ses baguettes et sa sangle de soutien de tambour, une obligation qui n'est toutefois pas toujours suivie à la lettre. Les élèves qui n'ont pas apporté leur matériel trouvent toute sorte d'excuse pour justifier le manque. Malgré la posture ferme, Alex et son assistant finissent par arranger la situation, en faisant en sorte qu'aucun enfant ne soit privé de jouer.

Passés les détails de préparation, les élèves s'alignent en plein milieu de la rue afin de commencer la répétition. Il est environ quatorze heure trente et le soleil se montre particulièrement implacable, la température atteint facilement les trente et cinq degrés.

Les élèves sont alors disposés par groupe d'instrument de la manière suivante : une ligne des *repiques* en premier, suivie d'une ligne de caisse claires et finalement une ligne de *surdos*. Incarnant le rôle de chef d'orchestre, Alex, avec des gestes de la main, se met à conduire l'ensemble des élèves musiciens. Les consignes musicales sont toutes données par le biais des mêmes gestes. On a des signes pour le départ de la musique, pour jouer tous ensemble, pour faire jouer un groupe d'instrument séparément, pour les changements de rythme, pour les conventions, pour les conclusions etc. Chaque nouvelle cellule rythmique proposée est exemplifiée directement par Alex sur l'instrument en question, à remarquer qu'en général les participants ne connaissent pas de difficultés pour les reproduire après une ou deux démonstrations. Au cas où, l'un des participants n'arrive toujours pas à réaliser un rythme proposé, c'est l'assistant d'Alex qui se charge de lui donner une attention particulière. Durant l'exécution il est commun de voir le groupe des *surdos* en train d'essayer quelques chorégraphies, parmi lesquelles une qui consiste en jouer un premier coup sur l'instrument dans sa position normale, et le coup suivant sur l'instrument levé au-dessus de la tête.

Pendant toute la répétition, Alex fait preuve de beaucoup de rigueur en termes de discipline. À plusieurs reprises il arrête le contrôle de présence ou la répétition elle-même pour rappeler les participants à l'ordre. Les repréailles peuvent se produire pour les motifs les plus divers et prennent des fois la forme de longs discours sur un ton éducatif. Parmi lesquels, s'éloigner des mauvaises fréquentations, à savoir les trafiquants de drogues ; l'importance de l'éducation et de la formation intellectuelle ; des éléments d'une bonne conduite dans la société, etc. Lors des discours, Alex se sert de son propre vécu comme exemple, illustré par plusieurs histoires dont il fut le protagoniste à travers lesquelles il espère inculquer chez les jeunes certaines valeurs.

Après quelques minutes de ce que l'on pourrait appeler « la répétition préliminaire », l'ensemble prend la forme d'un cortège en investissant les rues et les ruelles de la communauté. Une marche qui est marquée par des arrêts fréquents, les uns pour la répétition d'une cellule rythme spécifique, d'autres pour laisser place aux nombreux véhicules qui circulent à l'intérieur de la communauté. C'est l'occasion d'assister à des négociations constantes pour l'utilisation de l'espace public des rues.

Le cortège ne tarde pas à devenir un événement festif dans les rues du quartier où le niveau de décibels ne laisse personne indifférent. Toutefois, je note que le rapport des habitants avec le cortège et le projet du G.C.A.C ne va pas de soi et est quelque peu mitigé. D'un côté, j'observe de nombreux adultes qui démontrent de l'amabilité envers les élèves musiciens. Une sympathie qui s'expriment sous forme d'applaudissement, de sourires, de mots d'encouragement. Quelques adultes au seuil de leur porte se mettent même à danser en portant généralement un petit enfant dans leurs bras. Toutefois, c'est chez les enfants que l'on voit les démonstrations d'approbation les plus spontanées. Il y a ceux qui accompagnent le cortège avec un regard très attentif, d'autres qui se mettent à danser entre eux devant leur maison comme une sorte de fête privée, et ceux qui suivent le cortège pour qui la manifestation représente une occasion pour réaliser des bêtises tout au long du trajet.

D'un autre côté, certains habitants ne se gênent pas démontrer leur mécontentement à l'encontre de la manifestation. J'ai pu observer quelques personnes appartenant aux religions évangéliques<sup>23</sup> en train de boucher les oreilles et faire des grimaces avec un air de réprobation lors du passage des élèves musiciens. Cependant, deux situations en particulier attirent mon attention. D'abord celle d'un homme qui criait depuis sa fenêtre : « on ne peut plus vivre avec ce bruit tous les samedis, on veut se reposer », contre lequel Alex essaye d'argumenter, en vain, que tout cela était fait pour le bien des enfants du quartier. Des arguments qui ne sensibilisent pas son interlocuteur qui continue de son côté à crier depuis la fenêtre tout son mécontentement. Le deuxième fut celle d'une demoiselle qui investi le cortège pour prendre de force son petit frère qui était en train jouer du *repique* dans le *bloco*. Elle lui fait rendre son instrument et lui reproche en disant : « tu sais très bien que maman ne veut pas te voir en train de faire ça ! ». Le cortège enfin s'achève devant le siège du G.C.A.C, où les élèves déposent les instruments et se dispersent par la suite.

---

<sup>23</sup> Au Brésil on les reconnaît normalement par la tenue et par le fait qu'ils aient toujours une bible dans les mains.

### 3. Le bar du Dy et la roda de choro.

Ainsi comme les autres lieux qui ont fait l'objet des mes observations à Salvador, mon premier contact avec le bar du Dy est le fruit du hasard. Comme je l'ai signalé dans mon cahier de terrain, un vendredi soir, en sortant du Pelourinho et en allant en direction de l'arrêt de bus, j'entends au loin des rythmes de percussions. Bien que le temps de séjour à Salvador m'ait déjà habitué à ces surprises sonores, je me sens pris de curiosité et je me laisse guider en direction des sons de la rue. Je poursuis mon chemin au-delà de l'arrêt de bus, en prenant la rue Chile, pour me retrouver finalement devant un bar à l'allure modeste – j'apprends par la suite que l'établissement en question s'appelle bar do Dy –, bondé de monde où se réalise un *pagode*. La fréquentation est telle, que les tables posées à l'extérieur de l'établissement sont placées au-delà des limites du trottoir allant jusqu'à y gagner une partie de la rue. Le contraste est alors saisissant entre cette scène aux airs dionysiaques que j'ai devant mes yeux et les rues autour presque toutes désertes à cette heure-là de la nuit.

À l'intérieur l'agitation ne semble jamais se terminer. D'un côté les musiciens jouent avec obstination comme s'ils étaient en transe et de l'autre côté un groupe de femmes aux corps luisants de transpiration danse frénétiquement, emballé par le *samba*. Les bouteilles de bière recouvrent les tables. La façade grande ouverte de l'établissement ainsi que ses ventilateurs tournent à plein régime sans pour autant suffire à réduire la chaleur humide qui règne dans cette atmosphère.

Parmi les clients, on remarque une prédominance de Noirs et de Métis où le nombre de femmes est légèrement supérieur au nombre d'hommes. Malgré la proximité du Pelourinho, centre historique de grand appel touristique, le bar semble fréquenté majoritairement par des habitants locaux.

Ce cadre me paraît tout de suite idéal pour la réalisation d'une étude comparative avec le *pagode* du Mercado do peixe, lieu dans lequel j'avais déjà entamé des observations, tout comme le Beco do Rato à Rio de Janeiro. Je reste ainsi un moment à l'extérieur en observant les détails, en prenant quelques notes, puis, pris par la fatigue, je décide de m'en aller et de revenir le vendredi suivant afin de commencer une nouvelle série d'observations.

Une semaine plus tard, je me rends au milieu de l'après-midi dans le même bar où je m'adresse au propriétaire afin de savoir s'il y aura du *samba* ce soir-là. D'un air un peu mal à l'aise, il me répond que « malheureusement pas, ce soir j'ai programmé du *chorinho*. Tu sais, c'est une musique plus calme pour un jour plus calme, et c'est quelque chose qu'on ne trouve

pas souvent ». Il s'est montré très surpris lorsque je lui ai répondu que le *choro* me convenait très bien aussi et que je reviendrai plus tard pour assister à la présentation.

En fait, l'occasion me parut idéale pour une (re)appréhension du *choro*, genre de musique sur lequel j'avais travaillé dans une perspective musicologique lors de ma maîtrise et de mon master. En plus, doté des différents outils théoriques et méthodologiques, ces nouvelles observations devraient me permettre naturellement d'avoir un autre regard sur le *choro*, plus particulièrement la pratique musicale, et ainsi combler certaines lacunes laissées lors des travaux antérieurs.

### 3.1. Le soir de la *roda de choro*.

Le soir même, vers dix-huit heures, je me rends à nouveau au bar du Dy, où il y a effectivement une toute autre ambiance, à savoir, bien plus paisible que celle observée une semaine auparavant. Tant à l'intérieur comme à l'extérieur de l'établissement, on observe quelques habitués en train de discuter sereinement autour de quelques bouteilles de bière, où certain, me semble-t-il, s'adonnent à cette activité depuis quelques heures, vu la quantité de bouteilles vides sur les tables. Les serveurs quant à eux, se divisent entre la disposition des tables et le service auprès des clients.

Après avoir commandé une bière directement au comptoir, je me dirige vers une table placée à l'extérieur du bar, une localisation privilégiée qui me proportionne une bonne vue d'ensemble, du bar, des musiciens et du public. Par coïncidence, un couple de clients a la même idée que moi, ce qui fait qu'on se retrouve, moi et le couple, au même moment devant la même table. Après un brève échange de politesses, nous avons décidé de partager la table en question et par conséquent quelques bières. Cette rencontre fortuite me permet alors de faire la connaissance de *Seu Paulinho Munoz*, percussionniste du groupe de *choro* et avec qui j'aurai l'occasion de réaliser quelques entretiens par la suite. En fait, le couple avec qui je partageais la table – elle originaire de Salvador de Bahia et lui Américain – était propriétaire d'un magasin de CD au Pelourinho situé à quelques mètres de l'école de musique Didá, où *Seu Paulinho* enseigne la percussion. *Seu Paulinho* vient alors à notre table afin de saluer ses amis, qui me présentent au musicien.

La *roda de choro* commence vers dix-huit heures trente animée par un quatuor. L'orchestration comprend une guitare à sept cordes, une mandoline, un *tan-tan* joué par celui qui est aussi le chanteur et un *pandeiro*. Les musiciens se produisent dans un coin à gauche de l'établissement, trois d'entre eux assis dos contre le mur et *Seu Paulinho* debout. Dans le

répertoire on joue des morceaux classiques du *choro*, tels que les compositions de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo et Ernesto Nazareth, interprétés toujours sous forme instrumentale, complétés par quelques *sambas* chantés.

En comparaison avec les *rodas* observées jusqu'à présent à Rio et à Salvador, les musiciens dans le bar du Dy s'habillent en style moins décontracté. En effet, je ne les vois jamais en short ou en bermudas, même les pantalons jeans ne sont pas très courant, mais plutôt en pantalon de lin. Il est de même pour le port de chemises ou lieu de t-shirt, et le percussionniste apporte sa touche personnelle en se produisant toujours avec un chapeau Panamá.

Au soir de ma première visite les tables sont disposées jusqu'à la hauteur du trottoir, et ne gagnent pas la rue comme il y a une semaine. Occupées majoritairement par des couples elles ne seront jamais toutes prises. Les clients, semble-t-il, tous des locaux, sont bien moins bruyants qu'il y a une semaine. Je constate que certains se taisent pour prêter attention à la musique et que d'autres discutent un peu plus doucement. J'assiste toute au long de la soirée à un petit mouvement de vas et viens de gens, cependant, le bar ne se remplit pas complètement. En fait, durant toute la période durant laquelle j'ai fréquenté le bar du Dy, à savoir, trois vendredis de suite, l'ambiance qui vient d'être décrite a très peu oscillé.

Comme c'est le cas dans bon nombre de *rodas de choro* et *samba*, d'autres musiciens, viennent prendre part dans la *performance*. La tournure qu'a prise l'une de ces *canjas* au bar do Dy mérite d'être décrite. Un soir, un homme d'une trentaine d'années demande le micro en vue de faire quelques remerciements. Il commence son discours, qui selon lui n'allait pas être très long, en racontant le succès qu'a connu son *bloco* lors du dernier carnaval. Ensuite, il adresse des remerciements particuliers au propriétaire du bar, le Dy, pour les avoir accueillis – lui et son équipe d'organiseurs du *bloco* – dans l'établissement durant les réunions de préparation du carnaval. Comme s'il avait pris goût pour le micro, l'homme se met aussi à présenter quelques personnes qui se trouvent dans le bar ce soir-là. Notons que chacune des ces présentations sont précédées par de nombreux superlatifs avec lesquels l'homme s'emmêlent les pinceaux, allant jusqu'à oublier le nom de la personne qu'il souhaite présenter, comme ce fut le cas lorsqu'il s'adresse à *Seu Paulinho* : « toi qui es le grand dieu du *pandeiro* de la grande Salvador des Orixás, ton nom est déjà en train de se faire prononcer partout, mais nous allons le dire encore une fois ».

Chaque présentation s'achève par une demande d'applaudissement à laquelle le public, au fur et à mesure que le discours s'étale, répond d'une façon de moins en moins enthousiaste. J'observe que l'absence de rhétorique ainsi que les nombreuses surenchères du

personnage finissent par ennuyer quelques présents qui de leur côté commencent à se moquer de la situation. Non satisfait, l'homme demande à chanter ce qui fut la chanson thème de son *bloco* lors du dernier carnaval. La demande est promptement accueillie par les musiciens du groupe, qui l'accompagnent dès le premier morceau de mélodie chanté. Rappelons qu'accompagner un soliste du premier coup est un élément courant, presque indispensable chez les musiciens qui animent les *rodas* de *samba* ou de *choro*. L'homme est toutefois vite en difficulté pour chanter avec l'accompagnement instrumental, se perd dans le rythme et chante à côté de l'harmonie. Il demande alors de ne se faire accompagner que par les percussionnistes en finissant de manière quelque peu lamentable son intervention.

La description qui précède m'a permis de constater une fois de plus que la pratique musicale de la *roda* peut se constituer en un espace aux multiples possibilités de visibilité. Elle se constitue en un espace propice aux mises en scènes identitaires, en même temps elle offre à certains personnages une tribune de visibilité généralement cantonné au niveau local, on reviendra plus tard sur cette question.

### 3.2. *Seu Paulinho Munoz.*

Contrairement à ce que j'ai pu croire lors du premier contact, avoir des entretiens avec *Seu Paulinho* ne fut pas une tâche facile. Lors de notre première rencontre au bar du Dy, je lui explique le travail que je suis en train de réaliser à Salvador de Bahia et je lui propose de collaborer. Sa riposte est négative et il complète avec un air peu convaincu : « Je n'ai jamais fait ces choses-là ». Il me faut donc encore quelque temps en explications supplémentaires, toujours avec une étrange sensation que mon interlocuteur ne comprend pas grand chose de ce que je dis, pour finalement le convaincre que cela ne l'engage à rien et que cela ne lui apportera pas de problèmes. Or, je venais de faire l'expérience, tel que l'explique Gilberto Velho, que :

« Parler la même langue, non seulement n'exclut pas qu'il existe de grandes différences dans le vocabulaire, mais que des significations et des interprétations différentes peuvent être données à des mots, à des catégories ou à des expressions apparemment identiques<sup>24</sup> ».

Si jusqu'alors je faisais très attention en ce qui concerne le langage avec lequel je m'adressais à mes interlocuteurs, sous peine de paraître pédant ou tout simplement de ne pas me faire comprendre, je remarque qu'avec *Seu Paulinho* cette attention devrait être redoublée. En fait, mon interlocuteur avait l'air à la fois timide et méfiant, ce qui me porte à être très

---

<sup>24</sup> VELHO, Gilberto : « Observando o Familiar », *op. cit.*, p. 3-4. C'est nous qui traduisons.

attentif sur la manière avec laquelle j'allais aborder certains sujets. Par ailleurs, après avoir vécu un certain nombre d'années en Europe sans pratiquer quotidiennement le portugais, les difficultés à m'exprimer dans ma langue maternelle avec des codes linguistiques locaux se faisaient de plus en plus ressentir, ce qui ne facilitait pas notre dialogue.

*Seu* Paulinho me donne alors un premier rendez-vous, auquel il ne comparait tout simplement pas. J'essaie une deuxième fois, toutefois, par précaution je propose de le retrouver directement à la sortie de son lieu de travail, l'école de musique Didá (de propriété de Neginho do Samba, l'un des fondateurs du groupe Olodum). Je me rends sur place au jour et à l'heure convenues. Il me fait alors attendre une bonne demie heure, jusqu'à la fin d'un de ses cours, pour me dire ensuite qu'il avait un autre compromis et que par conséquent nous ne pourrions pas discuter ce jour-là. Malgré ces changements de dernières minutes, il ne démontrera à aucun moment du regret ou ne présentera des excuses. Bien au contraire, il gardera son semblant toujours tranquille comme s'il voulait dire « c'est comme ça ».

De mon côté, je n'interprète pas cette attitude comme une manque de considération à mon égard ou comme une forme quelconque de méchanceté car il me semblait fort possible que le fait de se trouver devant un inconnu, qui au premier contact demande une collaboration pour un supposé travail de recherche, ait pu éveiller de la méfiance chez mon interlocuteur.

Le peu de temps disponible pour l'ethnographie me poussait à brûler certaines étapes, surtout en ce que concerne l'approvisionnement. Je décide donc de changer de stratégie en lui proposant de devenir son élève de percussion à l'école de musique Didá. J'espérais qu'ainsi, en plus que d'acquérir de bonnes notions de *pandeiro*, instrument de percussion de ma prédilection, pouvoir mener à bien mon ethnographie.

Par l'ironie du sort, on a pu établir finalement un troisième rendez-vous après ma proposition de prendre des cours. C'est lors de cette discussion que j'ai pu me rendre compte des éventuelles raisons de la méfiance de *Seu* Paulinho à mon égard. Après la première leçon, nous marchons ensemble depuis l'école de musique en direction du Bar du Dy, où l'on devait discuter avant sa présentation. Il dit soudainement, « tu vois ce livre ? », m'interpelle-t-il en ouvrant l'ouvrage sur une page spécialement marquée, contenant sa photo et un texte à son sujet. « C'est moi qui l'a aidé à faire tout ça », poursuivi-t-il avec un air dépité, « sans moi, elle n'aurait jamais écrit tout ça ». Le livre en question était un travail sur le mouvement musical afro-pop à Salvador, écrit par une musicologue à qui il reproche le fait de ne lui avoir pas donné une copie. « C'est un de mes élèves qui m'a fait prendre connaissance de ce livre,

qui est allé l'acheter et me l'a donné », il complète en disant, « c'est ce qui me rend le plus triste, le manque de considération<sup>25</sup> ».

Les cours de percussion se révèlent d'une grande valeur, tant du point de vue musical que de la recherche proprement dite. Je dois avouer qu'à certains moments j'avais du mal à distinguer l'un de l'autre. Les leçons donnent la possibilité d'élargir mes connaissances en termes rythmiques et instrumental, ainsi que d'une meilleure connaissance de l'Autre devant moi.

*Seu* Paulinho semble être une personne simple, timide et laconique. Originaire de Juazeiro da Bahia, ville située à environ 500 Km de Salvador, il a appris la musique dans l'enfance en autodidacte, par curiosité, « personne ne m'a appris, j'ai commencé tout seul, Dieu m'a donné le don et je me suis lancé », m'explique-t-il. Par ailleurs, il considère le don toujours en premier plan en musique. Le passage vers le professionnalisme a lieu dans sa ville natale où il joue dans les fanfares et les orchestres de bal. Comme c'est le cas de nombreux musiciens brésiliens, *Seu* Paulinho migre par la suite vers un grand centre urbain, en l'occurrence Salvador de Bahia. Il signale que : « quand je suis arrivé à Bahia [Salvador] j'étais déjà un musicien complet. J'avais une batterie que j'ai fabriqué, une batterie avec des boîtes de conserves, avec laquelle je jouais là-bas dans la place Castro Alves en face de la statue ».

Son premier travail dans une structure professionnelle dans la capitale sera dans l'orchestre de la police où il joue d'ailleurs encore aujourd'hui sur demande. Peu à peu, il se fait de contacts dans la ville, participant à plusieurs formations instrumentales dont les ensembles de *choro*, les orchestres de bal et les groupes tels que le Brazilian Boys et les Turunas.

Actuellement, il travaille seulement en tant que musicien invité, se montrant peu enclin à assumer la position de leader d'un groupe de musique:

« j'ai déjà organisé des groupes mais cela donne beaucoup de travail, actuellement je ne veux plus me mêler à cela, mon truc c'est comme ça, tu veux me contracter et je viens. [Organiser de groupes] c'est beaucoup de prise de tête, cas les musiciens sont un problème, c'est une mafia. C'est dommage, la musique est une chose très belle mais les musiciens sont une mafia »

Dans toutes les présentations auxquelles j'ai eu l'occasion d'assister, *Seu* Paulinho se produisait vêtu de façon impeccable, un choix vestimentaire qu'il justifie comme : « le

---

<sup>25</sup> Manque de considération ici peut être compris comme ce que l'on appelle en anthropologie la restitution.



musicien doit se valoriser ». Notons que cet aspect soigné ne se limite pas aux seuls vêtements mais aussi à la manière de traiter la musique. En fait, quand je lui pose la question, comment décrivez-vous le sentiment que vous avez envers le *choro* ?, il me répond, « je ne veux pas te dire, c'est toi qui vas dire ». Après mon insistance il répond en frappant légèrement le côté gauche de la poitrine, « le *chorinho* est une chose très belle, c'est un truc fait pour s'asseoir autour d'une table comme sont tous ces genres et écouter, ce n'est pas une musique pour danser. (...) Certes, il y a des *choros* où l'on danse, mais le *choro* est une musique faite pour entendre, et non pas pour danser ». Il est important de souligner que malgré quelques thèmes qui se prêtent à la danse, le *choro* demeure une musique pour l'écoute.

Aujourd'hui, il travaille depuis 10 ans comme professeur à l'école de musique Didá, où presque tous ses élèves sont d'origine étrangère. *Seu* Paulinho montre d'ailleurs avec fierté les nombreux cadeaux, cartes postales et photos que ses anciens élèves lui envoient par la poste après avoir quitté le Brésil. Ses élèves sont majoritairement des jeunes qui séjournent au Brésil pour une période déterminée, certains avec l'intention d'étudier la musique d'autres qui profitent de l'occasion pour le faire. *Seu* Paulinho affirme que « ce ne sont pas les Bahianais qui s'intéressent aux rythmes brésiliens, ce sont les étrangers qui les aiment le plus ». Toutefois, son idée de rythmes brésiliens semble un peu confuse lors de ses explications : « j'ai montré tout à l'heure à un Allemand et à un Australien tous les rythmes brésiliens : *bolero*, *Rumba*, *Cha-cha-cha*, *Guanja*, *Salsa*. Je mets des choses nouvelles comme le *Funk*, le *Samba-Reggae* ».



## **Troisième partie**

**Pratiques et dynamiques du goût musical et des  
espaces de la ville.**



# Chapitre I

## Pratiques, goûts musicaux et globalisation.

### 1. En quête de *raiz*.

Au cours d'une communication présentée lors de la IV<sup>ème</sup> rencontre de l'Association Brésilienne d'Ethnomusicologie (ABET)<sup>1</sup>, je m'interrogeais sur les éléments qui ont permis à la *roda de samba*, pratique musicale longtemps réprimée, censurée et marginalisée, de sortir du *fundo de quintal* (le fond de cour) pour gagner des espaces de visibilité en ville, un fait inimaginable il y a une vingtaine d'années – parmi toutes les *rodas de samba* visitées durant mon ethnographie, celle de la Rua do Ouvidor au centre-ville de Rio de Janeiro en demeure l'exemple le plus emblématique. Mon questionnement grandissait, méritant ainsi d'être problématisé, dans la mesure où l'on observe que toutes les *rodas de samba* qui ont fait l'objet de mon ethnographie à Rio de Janeiro étaient des lieux de diversion très prisés par les jeunes issus des classes aisées – dans certains cas ils représentaient même la majorité des personnes présentes –, alors que l'on sait que cette forme de divertissement fût pendant longtemps associée aux Noirs, aux vagabonds et à toute sorte de marginaux sociaux, « indignes » par définition de la présence des fils de « bonnes familles ». Une dynamique qui engendre un renouvellement de « la valeur » ou de l'expression aussi bien de ces genres musicaux, des instruments employés que « des musiciens eux-mêmes et leurs inscriptions dans le paysage musical de la ville<sup>2</sup> ».

Le choix du répertoire musical interprété dans les manifestations apparaît également comme un élément significatif. Par les modèles qu'ils imposent et les frontières qu'ils tracent, les styles de *samba* joués dans ces *rodas*, outre la fonction d'entretenir, révèlent plusieurs processus dont l'élaboration de représentations et la construction d'un ensemble de « valeurs objectivées<sup>3</sup> ». À travers un répertoire appelé « *samba de raiz* » (*samba de racine*), expression qui sera discutée plus loin, on assiste, aussi bien à la célébration d'une certaine idée de

---

<sup>1</sup> Cf. De ANDRADE PPEREIRA, José Marcelo: « A roda de samba no atual contexto urbano carioca », in *A etnomusicologia e a produção do conhecimento - Anais do IV encontro nacional da ABET*, Maceió, 2008., pp 316-324.

<sup>2</sup> SANTIAGO, Jorge P.: « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », in LAPLANTINE, François (dir.): *Mémoires et imaginaires dans les sociétés de l'Amérique latine. Harmonies, Contrepoints, dissonances*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p 103.

<sup>3</sup> Cf. AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », in *Identités musicales / Ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, GEORG Editeur, 2007., pp. 29-38.

l'« authentique » qu'à l'« invention d'une tradition<sup>4</sup> », qui va de paire avec la construction de nouveaux espaces de sociabilité, de mémoire collective à travers la musique et même d'un « imaginaire social largement construit sur les reprises<sup>5</sup> » et les références musicales du passé.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'enthousiasme des jeunes issus de milieux aisés envers la *roda de samba* ou le « *samba de raiz* » semble loin d'être un simple phénomène éphémère. Nombreux sont ceux qui se sont mis à jouer et à en étudier le genre en profondeur, ce qui a donné lieu à différents travaux académiques et principalement en ce qui concerne les *rodas de samba* organisées et tenues par ces mêmes jeunes. On voit aussi naître une lutherie spécialement orientée vers les nouvelles exigences en termes de timbre instrumental du *samba de raiz* et du *choro*, tout comme une mobilisation des maisons de disques et des éditeurs, ce qui résulte en une augmentation de CDs, DVDs et de livres sur le *samba-choro* sur le marché. Ces nouvelles données ont entraîné des modifications rapides et profondes sur la scène musicale brésilienne, des modifications qui n'ont pas agi vraiment sur le contenu mais plutôt sur le capital symbolique des genres musicaux en question.

Rappelons par ailleurs que le changement de capital symbolique que connaît la *roda* et par conséquent le *samba* qui engendre une majeure visibilité, ne se restreint pas à la seule ville Rio de Janeiro. En fait, il est tout aussi observable dans d'autres grandes villes brésiliennes, notamment São Paulo et Belo Horizonte, où il semble que les mêmes logiques observées à Rio de Janeiro se produisent. On se rapproche des observations faites par Martha Ulhôa au sujet de la globalisation de la musique *sertaneja*<sup>6</sup>, où l'on assiste en effet à la coexistence de méthodes de production artisanales, de consommation locales et communautaire à côté de la construction de modèles de diffusion et consommation massives<sup>7</sup>.

On remarque également que les ensembles de *maracatus*<sup>8</sup> formés par des jeunes universitaires des grands centres urbains, et la mode du *forró*<sup>9</sup> présente à Rio de Janeiro et à

---

<sup>4</sup> À ce sujet HOBSBAWN, E. (Dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Ed. Amsterdam, 2006.

<sup>5</sup> APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la Globalisation*, Paris: Payot, 2001, p.67.

<sup>6</sup> ULHÔA, M. T.: « Música sertaneja e globalização », in TORRES, Rodrigo: *Música Popular en América Latina*, Santiago, Fondata; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, pp. 47-60.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Le Maracatu est une manifestation culturelle rurale caractéristique du Nord-est brésilien, plus particulièrement de l'état de Pernambuco. Cf. ARAÚJO, Alceu Maynard : *Folclore nacional II: danças, recreação e música*, São Paulo, Martins Fontes 2004.

<sup>9</sup> Le forró est un rythme et une danse caractéristique du nord-est du Brésil, joué couramment dans plusieurs manifestations festives. Cf. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, São Paulo, Art Editora/Publicfolha, 1998; ALVARENGA, Oneyda: *Música Popular Brasileira: Lundu e Danças Afins*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1942.

São Paulo<sup>10</sup> depuis une dizaine d'années, se prêtent à une lecture et à un questionnement similaire à ceux que l'on vient d'évoquer par rapport à la *roda de samba*, résolument inscrite dans les nouvelles formes de divertissement et de célébration du « traditionnel » employées par les jeunes des classes aisées brésiliennes.

En ce qui concerne plus particulièrement le *fornó*, il est utile de rappeler que cette pratique ne connaît pas au long de son histoire les mêmes contraintes répressives que la *roda de samba*, cependant, elle n'est pas pour autant moins discriminée dans les grands centres urbains du sud-est brésilien. En fait, le *fornó* « *pé-de-serra* », sa forme la plus traditionnelle, ou le *fornó* dit « universitaire<sup>11</sup> » qui fait danser aujourd'hui bon nombre d'écoliers et d'étudiants, la plupart enfants des familles aisées – qui s'en disputent même la propriété du genre musical – n'était autrefois qu'un bal de *Nordestinos*<sup>12</sup>, fréquenté par des gardiens d'immeuble, des femmes de ménage et des ouvriers de la construction civile, un groupe social contre lequel de nombreux préjugés sont à déplorer.

Il est toutefois important de noter que l'intérêt des sujets originaires de milieux aisés – des artistes et des intellectuels principalement – pour ce qui relève du « populaire » est un élément qui rebondit sans cesse dans l'Histoire du Brésil. Dans les années 1920, ce que l'on appelait le « peuple », se constitue comme une des principales sources d'inspiration pour les jeunes artistes modernistes, tels que Tarsila do Amaral, Mario et Oswald de Andrade. Lors de ses analyses au sujet de l'importance des médiateurs culturels dans le processus de transformations du *samba*, aussi dans les années 1920, Hermano Vianna<sup>13</sup> nous rappelle que les rencontres festives étaient courantes entre Villa-Lobos, Gilberto Freyre et Sérgio Buarque de Hollanda – artistes et intellectuels originaires des « bonnes familles blanches » – avec Donga, Pixinguinha et Patrício – musiciens Noirs et métis issus des milieux populaires. Au début des années 1960 c'est le tour de Nara Leão, jeune issue de la « bonne société » de la zone sud de Rio de Janeiro, d'entamer une collaboration avec les compositeurs de *samba*, des rencontres que la chanteuse décrit ainsi :

« Quand le Carlinhos m'a présenté à Zé Kéti, à João do Vale et à Cartola, chez Bené Nunes, j'ai remarqué qu'ils étaient davantage en accord avec la réalité brésilienne, qui ne

---

<sup>10</sup> Cf. ALFONSI, D. A.: « O fornó universitário na cidade de São Paulo », in MAGNANI, J. G. ; SOUZA, B. M. (Org.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. 1a ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> En plus de *Nordestino* qui désigne une personne originaire du Nord-est du Brésil, ces immigrants reçoivent différents surnoms à caractère discriminatoire et péjoratif, on les appelle entre autres *paraíba*, *baianos*, *paus-de-araras*.

<sup>13</sup> VIANNA, Hermano, *Omistério do samba*, Rio de Janeiro J. Zahar Editor/ Editora UFRJ 1995.

consistait pas qu'à rester à la plage en jouant de la *bossa nova* [...] j'ai eu l'impression de découvrir le Brésil. Je pense qu'avant j'étais aliéné<sup>14</sup> ».

Ces derniers exemples, bien que proposant quelques pistes de réflexion, demeurent néanmoins des faits isolés dans l'Histoire du Brésil, ne suffisant pas à eux seuls à expliquer l'engouement envers les *rodas de samba*, les *farrós* et bien d'autres pratiques auxquelles on assiste actuellement. Comment et sous quel angle penser alors ce phénomène ?

On serait alors tenté de voir l'intérêt croissant d'une poignée de jeunes issus de classes aisées envers les musiques et les pratiques musicales évoquées – se traduisant par le changement de capital symbolique de ces mêmes pratiques – comme étant une sorte de résistance des acteurs locaux aux pressions d'homogénéisations imposées par la globalisation, qui s'exprimerait justement par le recours à des formes d'opposition culturelles enracinées. C'est dans ce sens qu'argumente Nei Lopes, l'intérêt envers les styles de *samba* considérés comme « *de raiz* », selon lui s'insère « dans un contexte de quête d'identité culturelle à travers la musique populaire<sup>15</sup> », que de nombreux jeunes des centres urbains expérimentent actuellement. Une fois politisé, ajoute-t-il, le jeune est mené à « une consommation plus sélective, laissant de côté les facilités et les immédiatetés vendus par la culture de masse en faveur de l'élaboration artistique<sup>16</sup> », c'est-à-dire, il aura tendance à préférer le permanent plutôt que l'éphémère.

À propos de ces arguments, à la fois séduisants et politiquement corrects, l'une des questions qui peut se présenter est celle de comment concilier les nombreuses démonstrations de cette même classe de jeunes de vouloir participer aux processus globalisateurs, particulièrement en ce qui concerne la consommation de produits globaux qui l'on pourrait associer à la « culture de masse », avec cette supposée forme de résistance qui se construit toute en s'appuyant sur les musiques et les pratiques dites traditionnelles ? Si l'on regarde de plus près les pratiques et les manifestations qui véhiculent cet intérêt pour le « traditionnel », on remarque que le phénomène se produit suivant des mécanismes à peu près identiques à d'autres centres urbains à travers le monde. En ce sens, il apparaît en définitive moins comme une inscription locale, mais plutôt comme faisant partie d'une logique de processus globalisateurs à part entière, ce qui apporte de nouveaux contours à nos questionnements et nous oblige en définitive à élargir notre champ analytique vers ce que l'on pourrait nommer :

---

<sup>14</sup> CHEDIAK, Almir (Org.), *Songbook bossa nova Vol. 1*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1990, p. 32. C'est nous qui traduisons.

<sup>15</sup> LOPES, Nei, *Partido-alto: samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005, p.11. C'est nous qui traduisons.

<sup>16</sup> *Ibid.*



les observations locales d'un phénomène global. En ce sens, F. Laplantine et F. Saillant proposent une notion qui nous semble particulièrement opératoire :

« La globalisation est un processus immense, macroscopique, alors que la démarche ethnographique est une démarche micrologique. Autrement dit, nous ne pouvons, en ethnographie, étudier des processus macroscopiques qu'en montrant comment ils s'inscrivent dans de minuscules interactions. Ce n'est qu'à partir du *micro* que les ethnographes peuvent aller vers le *macro*<sup>17</sup> ».

Il s'agirait ici de mettre en perspective les pratiques musicales, sans se borner à la seule *roda de samba*, et certaines logiques des processus globalisateurs, ce qui me permettra de questionner certains phénomènes observés lors de mon ethnographie et de traiter ces mêmes phénomènes à la lumière du présent.

Cependant, pour ne pas engager la discussion dans des considérations trop générales, quelques précisions au sujet de la globalisation, spécialement les dimensions culturelles du phénomène, s'imposent. On discutera par la suite les représentations construites autour du *samba de raiz* ainsi que l'idée « *de raiz* » en elle-même et ses dédoublements, pour enfin, à partir des exercices d'historisation et des analyses comparatives, proposer quelques explications au phénomène que l'on pourrait appeler de redécouverte de la culture populaire au Brésil<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> LAPLANTINE, François ; SAILLANT, Francine : « Globalisation, terrain et théorie. L'anthropologie retraversée », in *Parcours anthropologiques*, n° 5, CREA-Lyon II, 2005, pp. 21-28.

<sup>18</sup> Voir TRAVASSOS, Elizabeth : « Música folclórica e movimentos culturais », in *Debates* n° 6, Rio de Janeiro, 2002, pp. 89-113.

## 2. Le global et l'intelligible.

Il ne s'agit pas ici d'une étude approfondie sur les notions de mondialisation ou de globalisation<sup>19</sup>. Notre but n'est pas toutefois de présenter ces notions comme étant fondamentales, ni de réaliser une quelconque anthropologie de la globalisation, sujet qui a déjà été mobilisé par d'autres chercheurs<sup>20</sup>, en fait, ces discussions ont été amenées au premier plan car, à nos yeux, il n'est pas possible de faire abstraction de telles notions étant donné que les pratiques musicales analysées dans ce travail s'inscrivent et ont, d'une manière ou d'une autre, une relation avec le phénomène de la globalisation.

À ce jour, nombreuses sont les études dans différentes disciplines qui se penchent sur la globalisation mais il demeure encore difficile de saisir son caractère complexe et multiple dans la globalité. Une telle difficulté n'est pas pour le moins due à l'état des connaissances rassemblées jusque-là mais en grande partie due aux processus globalisateurs en soi, qui se dessinent comme un ensemble de processus d'homogénéisation et de fragmentation articulé du monde<sup>21</sup>. Lionel Obadia va même plus loin en ce sens, en argumentant que :

« Les *Globalization Studies* relèvent avant tout d'un domaine interdisciplinaire, et dans ce sens, n'ont pas de cadre épistémologique ou méthodologique propre, mais regroupent des travaux d'horizons les plus divers, réunis autour d'un objet et d'un locus commun – la mondialisation, malgré les imprécisions qui affectent le terme – et un certain nombre de paradigmes théoriques<sup>22</sup> »

Rappelons que pour les partisans de la globalisation, la diffusion par le biais des grands médias, telle qu'elle se présente aujourd'hui, ainsi que la marchandisation des cultures populaires, sont des points positifs qui permettent l'augmentation de créolisation dans le monde et la popularisation des styles de vie cosmopolite dépassant les spécificités locales. D'un autre côté, ses détracteurs y voient l'uniformisation des pratiques et des consommations culturelles comme une menace, une forme d'annihiler les réponses locales car les règles globales sont dictées exclusivement par le capitalisme, processus qu'ils dénomment

---

<sup>19</sup> Bien qu'il existe une préférence parmi les auteurs de langue latine pour le terme mondialisation, on préférera se ranger ici du côté des auteurs anglo-saxons qui utilisent eux le terme globalisation. Pour une discussion plus approfondie et critique au sujet de ces termes voir GEMDEV : *Mondialisation. Les mots et les choses*, Paris : Karthala, 1999.

<sup>20</sup> À ce titre voir OBADIA, Lionel: « Mondialisation et culture : brefs éclairage anthropologique », in MILIANI, Hadj et OBADIA, Lionel (sous la direction de) : *Art et transculturalité au Maghreb : Incidences et résistances*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2007, pp. 11-22.

<sup>21</sup> Cf. CANCLINI, Néstor G., *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>22</sup> OBADIA, Lionel: « Mondialisation et culture : brefs éclairage anthropologique », *op. cit.*, p. 12-13.

américanisation ou occidentalisation du monde<sup>23</sup>. Afin de discuter et d'articuler ces deux points de vue de façon critique, l'on préférera adopter ici une position intermédiaire suggérée par Lívio Sansone, pour qui la globalisation contient deux aspects :

« elle apporte une nouvelle conscience autour des produits, des styles de vie, des symboles et des cultures locales de régions lointaines, cependant, en élargissant substantiellement les horizons dans lesquels les sujets au niveau local évaluent leurs réalisations, la globalisation augmente le sentiment de relative privation<sup>24</sup> ».

En fait, une telle perspective réflexive permet, en plus d'abandonner les dichotomies habituelles entre les « pour » et les « contre » de la globalisation, de discerner derrière une certaine « homogénéisation » des comportements, d'autres logiques principalement au niveau local, parfois plus subtiles, qui demandent à être mises en évidence comme le refus, les innovations sociales, l'hybridation, la formation de nouveaux espaces identitaires - nombre de fois déterritorialisés - et les nouvelles formes d'affirmations identitaires.

Sans perdre de vue les notions des paysages (*scapes*)<sup>25</sup>, dispositif théorique à partir duquel Arjun Appadurai appréhende les principaux flux culturels globaux constitutifs des disjonctions fondamentales entre économie, culture et politique causées par la globalisation, il semble utile, pour les analyses qui nous intéressent, d'isoler et de reconnaître deux éléments qui ensemble orientent le phénomène de la globalisation : la généralisation du marché, exprimée par la marchandisation de tout objet et les avancées technologiques, exprimées par l'automatisation et l'instantanéité de l'information.

La chute du mur de Berlin suivie de l'effondrement des dictatures « communistes » en Europe de l'Est, marque pour certains la « fin de l'histoire<sup>26</sup> » et le début d'une nouvelle période pour le monde capitaliste. Autrement dit, « le triomphe définitif des valeurs occidentales de la démocratie et du marché sous le commandement des États-Unis d'Amérique<sup>27</sup> » ou si l'on préfère, la métaphore « la victoire de l'ange guerrier contre le dragon du mal ». À l'heure où la carte géographique du globe se redessine et où émergent de nouveaux rapports de force, les conditions semblent être réunies pour l'expansion et l'implémentation de la doctrine néolibérale. Préconisant, entre autres, le fait que la véritable liberté ne réside que dans « l'affranchissement des responsabilités collectives d'un individu

<sup>23</sup> À ce titre voir SANSONE, Lívio: *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*, Salvador, Edufba, Pallas, 2007.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 142. C'est nous qui traduisons.

<sup>25</sup> À ce titre voir APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme [...]*, op. cit.

<sup>26</sup> Cité par KILANI, Mondher, *Anthropologie : du local au global*, Paris, A. Colin, 2009, p. 293. Voir FUKUYAMA, F. *La fin de l'histoire ?* Commentaire, n°47 : pp. 457-469.

<sup>27</sup> KILANI, Mondher, *Anthropologie, op. cit.*, p. 293.

qui, dans le cadre du marché concurrentiel, serait entièrement responsable de son sort<sup>28</sup> », le néolibéralisme, malgré les nombreux actes de résistance perpétrés par des acteurs sociaux au niveau local, avance au fil des ans sans rencontrer d'obstacles idéologiques majeurs. L'ouverture de marché apparaît comme la solution magique, qui devrait permettre aux pays du tiers monde (expression utilisée à l'époque) d'atteindre le niveau de développement des pays riches du Nord du globe. En plus, l'adoption d'un modèle de société industrielle globalisée permettrait l'unification du destin de l'humanité.

S'il est vrai que les échanges internationaux se sont développés, aussi bien d'un point de vue quantitatif que qualitatif, il faut noter que la distribution de ces bénéfices se poursuit de manière peu équitable. En réalité, on observe que la globalisation se fait à partir d'un déséquilibre d'échanges de biens, de symboles et de produits culturels, où en même temps qu'elle favorise l'expansion des industries culturelles, principalement celles capables d'homogénéiser et de servir de manière articulée les diversités sectorielles et régionales, elle détruit ou affaiblit les productions peu efficaces et concède aux cultures périphériques la possibilité de s'enfermer dans ses traditions locales<sup>29</sup>. Toutefois, il ne s'agit pas de parler d'une culture globale qui remplacerait les cultures nationales, car on observe que seule une petite fraction de produits comme les films cinématographiques ou les musiques sont produits sans particularités locales<sup>30</sup>. On note également que certains groupes sociaux, qui en apparence se présentent comme « fragilisés » ou des « victimes passives » des engrenages des processus globalisateurs, sont en fait capables de mettre en oeuvre des différentes formes subtiles de résistance et de visibilité<sup>31</sup>, ce que j'ai pu par ailleurs observer lors de mon séjour à Salvador de Bahia, notamment en travaillant avec le G.C.A.C.

Pour ce qui est des avancées technologiques, l'audiovisuel apparaît comme le principal véhicule et où se produit au mieux la globalisation. L'accès instantané à des événements, à des idées, à des produits émanant d'autres sociétés créent la perception chez les individus d'une appartenance au monde global. Il est toutefois évident, nous souligne Martin-Barbero, « que ce qui fait la force des images télévisées et des flux d'informations, ce n'est pas tant le

---

<sup>28</sup> DUTERME, Bernard: « Mondialisation, acculturation et résistances », in *Cultures et mondialisation : résistances et alternatives*, Paris, l'Hamattan, 2000, p.17.

<sup>29</sup> Cf. CANCLINI, Néstor G., *La globalización*, op. cit.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> APPADURAI, Aijun : *Après le colonialisme* [...], op. cit.

pouvoir des technologies<sup>32</sup> » mais plutôt, rajoute l'auteur, « leur capacité à catalyser, amplifier et approfondir les tendances structurales de notre société<sup>33</sup> ».

Le phénomène de la globalisation nous porte aussi à repenser notre perception du temps et de l'espace. Tout d'abord, celle du temps globalisé, où quel que soit l'événement qui a lieu dans un recoin de la planète, il peut être instantanément connu quasiment partout ailleurs, comme il en fut le cas pour les attaques du 11 septembre. D'autre part l'espace, qui est en quelque sorte aspiré par le temps car les nouvelles technologies de communication redéfinissent les distances et les proximités<sup>34</sup>.

Néanmoins, les avancées technologiques ne sauraient être efficace dans la mesure où un nombre important de personnes peuvent y avoir accès. En effet, malgré les mécanismes mis en œuvre afin de réduire les coûts de production, la délocalisation par exemple, une partie considérable de la population mondiale se voit toujours dans l'impossibilité de consommer des produits globalisés et d'être connectée au monde global, en tout cas par les voies classiques. Les sujets sont invités – ou forcés – à participer à la globalisation en même temps qu'ils en sont exclus par leur manque de moyens. Les créativités locales et informelles développent donc des formes alternatives d'innovation, comme j'ai pu le témoigner lors de mes incursions sur le terrain et notamment dans d'autres pays dits émergents comme l'Inde et l'Afrique du Sud<sup>35</sup>. Dans les grandes villes de ces pays, les CD, les DVD et les logiciels qui l'on nomme « pirates » sont vendus sans aucune pudeur à chaque coin de rue, on construit des *Lan Houses* avec les moyens du bord et sans autorisation préalable, et plus particulièrement à Rio de Janeiro, on repère quelques réseaux « illégaux » de chaînes câblées et satellites offertes par le crime organisé dans différents quartiers et communautés<sup>36</sup>. En parallèle, le développement de la technologie *peer-to-peer* ouvre la voie à une sorte de grand partage global, non seulement de l'information mais surtout du contenu (*softwares*, musiques, vidéos, livres etc.).

---

<sup>32</sup> MARTIN-BARBERO, Jésus : « Décentrage culturel et palimpsestes d'identité », in BRUNO, Olivier (Org.) *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. CNRS Éditions, Paris, 2009, p.110.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Cf. TARDIF, Jean; FARCHY, Joëlle : *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Montreuil, Hors commerce, 2006.

<sup>35</sup> Il est important d'ajouter que penser en tant qu'ethnographe est devenu pour moi une habitude au long de ces dernières années et cela même dans des situations apparemment sans liens « direct » avec mes recherches. De ce fait, les voyages en Inde et Afrique du Sud, bien que n'ayant pas été réalisés dans le cadre de ma thèse, ont été pour moi l'occasion de me demander dans quelle mesure les différentes réalités observées dans ces pays dialoguent avec les espaces privilégiés dans mon travail.

<sup>36</sup> À ce sujet voir SOARES, Luiz. É. ; PIMENTEL, Rodrigo.; BATISTA, André.; *Elite da tropa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

La distribution des produits locaux à travers le monde ne se fait cependant pas sans un certain nombre d'ajustements et de concessions. Si l'on prend par exemple quelques chants en langue d'origine, outil de résistance culturelle pour certaines minorités telle que les Kabyles, les Amérindiens, les minorités de l'Europe centrale, on remarque qu'une fois approprié par l'industrie phonographique globale, les *majors*, ces chants doivent être en principe dilués de leurs sens pour voyager à travers le monde. Le phénomène est remarqué également par Lívio Sansone au sujet des manifestations des Noirs bahianais, où la nature syncrétique ou métisse de ces produits est expurgée pour pouvoir s'inscrire dans le réseau global. L'auteur argumente que le syncrétisme et la logique métisse ne sont intelligibles que dans un contexte local, en même temps ces objets doivent être intelligibles sous l'optique de la culture noire nord-américaine qui joue un rôle d'homogénéisateur de la culture noire globale<sup>37</sup>.

Ne s'agissant pas moins d'un phénomène complètement nouveau, le flux de personnes à travers le monde, de façon dense comme on peut l'observer aujourd'hui, semble être en rapport étroit avec les mécanismes de la globalisation. En cette première décennie du XXI<sup>ème</sup> siècle, il est possible de distinguer trois grandes catégories : les touristes (ceux qui peuvent profiter de la globalisation), encouragés par le grand nombre d'offres d'évasion, et par l'entrée en force dans le marché concurrentiel des compagnies aériennes *low-cost* ; les réfugiés politiques (ceux qui sont contraints à participer de la globalisation), issus de nombreuses régions qui connaissent des conflits armés, où bon nombre sont liés aux questions identitaires ; et les immigrants économiques (ceux qui veulent profiter de la globalisation), hommes et femmes qui sans perspective de travail dans leurs lieux d'origines se déplacent vers des centres économiques attractifs dans l'espoir de trouver de nouvelles opportunités.

Les notions et les perceptions de la globalisation restent ainsi variables selon le degré d'accès que chacun a de ce que l'on appelle « économie ou culture globalisée<sup>38</sup> ». Pour le PDG d'une multinationale, l'imaginaire de la globalisation se restreint probablement aux pays où son entreprise est installée ; pour les familles qui comptent un ou plusieurs de ses membres dans un pays étranger, la notion de globalisation fera probablement allusion aux zones où se trouvent ces pays ; pour certains politiciens latino-américains, c'est le rapport avec les États-

---

<sup>37</sup> Cf. SANSONE, Lívio, *Negritude sem, op. cit.*

<sup>38</sup> Au sujet de la globalisation comme phénomène culturelle voir APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme, op. cit.*

Unis qui sera pris en compte, ainsi que la France ou la Belgique en ce qui concerne certains politiciens africains<sup>39</sup>.

Partant de ces constats, il est possible de supposer que ce qu'on pourrait comprendre comme étant l'imaginaire globalisé de *Seu Paulinho*, par exemple, se construit à travers ses élèves venus d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Australie. Chez lui, le langage musical remplace les difficultés de la compréhension verbale, permettant de réaliser des échanges durant un temps défini, à savoir la période où se tiennent ses leçons de percussion. Par la suite ce sont les cartes postales, les photos et les cadeaux lui parvenant par la poste qui continuent de nourrir son imaginaire. On observe que pour les membres du G.C.A.C, en plus des médias comme Internet, l'imaginaire se construit aussi par le contact avec les étrangers, les bénévoles qui pendant un laps de temps travaillent dans le projet comme professeur de langue et d'art.

### **3. *Samba de raiz* versus *pagode*?**

L'expression « *samba de raiz* » apparaît au milieu des années 1990 afin de distinguer un style de *samba* que certains considèrent comme le « vrai », d'un nouveau style de *samba* alors très en vogue, nommé, par les mêmes médias responsable de cette mode, *pagode* ou *pagode paulista*. En plus d'un moyen de distinction, l'apparition et l'utilisation en force du terme « *samba de raiz* » par des musiciens, amateurs de musique et les médias semble se rejoindre sur deux facteurs : la transformation du quartier de la Lapa en un important lieu de divertissement, ayant le *samba* et le *choro* comme principales offres musicales, et l'intérêt croissant des secteurs de la classe moyenne envers le *samba*, surtout envers les formes que l'on classifie de « traditionnelles » ou « authentiques » du genre. Dans ce contexte, des compositeurs qui autrefois comptaient avec une reconnaissance qui se restreignait au « milieu du *samba* », deviennent, du jour ou lendemain, une ressource valorisée et célébrée par un nombre chaque fois plus important de nouveaux adeptes du *samba*.

Un phénomène d'ampleur considérable et un mouvement un plein essor, le *samba* dit « *de raiz* » acquiert une place solide dans le paysage musical brésilien. Les constantes apparitions de la chanteuse Tereza Cristina, des chanteurs Monarco et Paulinho da Viola dans les programmes transmis par la TV Globo ne font que confirmer cela. En même temps, il compte actuellement sur plusieurs moyens de diffusion qui lui confèrent de la visibilité et de la reconnaissance. En plus des espaces traditionnels régulièrement investis par des habitués – bars, café-théâtre, maisons de spectacle – qui affichent leurs programmations musicales

---

<sup>39</sup> Cf. CANCLINI, Néstor G., *La globalización, op. cit.*

comme « *de raiz* », plusieurs stations de radio commencent à lui dédier une partie de leurs programmations. Il va de même pour les magasins de disques qui réservent des rayons spécialisés et certaines librairies qui se mettent aussi à vendre des CD des artistes considérés comme « *de raiz* ».

Mais qu'est-ce exactement le *samba de raiz* ? À ma connaissance, il n'existe aucun travail qui définisse en termes de langage ou d'esthétique musicale le « *samba de raiz* » comme un genre musical à part entière ou, comme un style propre à l'intérieur du *samba*. Si l'on se fie, par exemple, à l'écoute des disques des compositeurs et des interprètes reconnus comme traditionnels de *samba* vénérés actuellement comme étant de « *raiz* » : Beth Carvalho, Candeia, Cartola, Ismael Silva, Monarco, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Roberto Ribeiro et bien d'autres, nous sommes heurtés à une large palette de styles de *samba*, parmi lesquelles le *samba-canção*, le *samba-enredo*, le *samba de partido-alto*, le *samba-choro*, le *samba-maxixe* ou le *samba* tout court, mais aucune mention au « *samba de raiz* ».

Le terme *samba de raiz* apparaît évidemment de façon abondante sur Internet, et cela spécialement dans la *tribuna livre* (tribune libre)<sup>40</sup> du site [www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br), espace de discussions virtuelles où de nombreux musiciens, amateurs et chercheurs postent leurs opinions sur des thèmes liés à la musique. S'il est vrai que dans la *tribuna livre* une définition valable de « *samba de raiz* » fait aussi défaut, il est cependant possible, à partir de la lecture des échanges réalisés par les participants, de dégager les représentations construites par ces mêmes participants autour du concept de « *raiz* » et qui va de paire avec la fixation des limites sémantiques du terme.

À partir de l'examen des dialogues entre les participants de la communauté virtuelle *tribuna livre* on distingue tout d'abord deux points de vue : certains intervenants estiment que le terme *samba de raiz* n'a pas raison d'être car il ne définit aucun style de *samba*. On note que le fait qu'il s'agisse d'une invention médiatique contribue davantage à ce que ses détracteurs émettent des réserves. Pour d'autres, le terme est clairement utilisé pour opposer un style de *samba* considéré, à leurs yeux, comme « authentique » – des catégories telles que

---

<sup>40</sup> A l'instar de ce qu'Adla Bourdoukan qualifie comme étant son ethnographie réalisée sur internet, on peut considérer la tribune libre comme *pedaço* virtuel, à savoir, l'espace dans lequel sont créés et récréés des rapports sociaux qui impliquent l'établissement de codes de comportement et de communication. Les espaces d'interaction hébergés sur l'Internet sont virtuels mais cela ne porte pas préjudice à son potentiel de promotion de la sociabilité – en réalité, certaines caractéristiques de ces espaces, comme une plus grande liberté par rapport aux contraintes géographiques et temporelles, semblent mener vers l'hypothèse opposée. La notion de *pedaço* sera discuté dans le prochain chapitre de ce travail. Voir BOURDOUKAN, Adla: « Cape Noctem – Góticos na Internet », in MAGNANI, J. G.; SOUZA, B. M., (Org.): *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, 2007.



« traditionnel », « vrai », « beau », « de bonne qualité » et « de bon goût » apparaissent aussi fréquemment – à un style de *samba* considéré, aussi selon eux, comme « commercial », « de mauvaise qualité » ou de « bas niveau ». Il est toutefois important de noter que les explications de ces concepts ne sont pas toujours très élaborées, et que les discussions peuvent tourner facilement au sarcasme, comme une façon de ridiculiser l'autre, ou même arriver aux agressions verbales .

Une question qui demeure ouverte est celle de comment interpréter une telle inquiétude envers une supposée tradition ou authenticité, alors que nous sommes à même de constater que le *samba* au long de toute son histoire ne se caractérise pas comme un genre de musique figé, mais connaît, bien au contraire, de nombreuses transformations esthétiques ?

En ce qui concerne le *pagode*, ce terme figure quoi qu'il en soit dans le lexique musical brésilien depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>41</sup>, étant pendant longtemps utilisé pour désigner les fêtes de *fundo de quintal* et de *rodas de samba* réalisés généralement chez des particuliers. L'année 1986 marque le premier tournant dans l'utilisation du terme *pagode*, où, en plus de sa désignation festive, il est employé auprès du grand public pour définir un style de *samba* alors à la mode. Le style en question est le *samba de partido-alto*, caractérisé par le chant improvisé sous forme de défi, qui à travers la voix des *versadores*<sup>42</sup> jusqu'alors inconnus du grand public comme Almir Guineto, Jovelina Perola Negra, Zeca Pagodinho et Beto Sem Braço<sup>43</sup>, gagne de la visibilité devenant un grand succès dans le paysage musical brésilien. Toutefois, il est important de noter que le *samba de partido alto* est pratiqué à Rio depuis au moins les années 1930 et que ces « nouveaux » interprètes, sont le fruit d'années de gestation des fêtes et *rodas de sambas* réalisées dans divers espaces des subúrbios de Rio de Janeiro dont le principal fut le Club *Cacique de Ramos*<sup>44</sup>.

Dans les années 1990, l'industrie phonographique, déjà bien orientée par la globalisation pop, emploie une fois de plus de manière délibérée le terme *pagode*, cette fois-ci comme « *pagode paulista*<sup>45</sup> », pour baptiser un nouveau style de *samba* pratiqué principalement par des groupes musicaux originaires de la ville de São Paulo. La recette de ce style est le mélange du rythme du *samba* avec des contours mélodiques et des paroles

<sup>41</sup> Cf. LOPES, Nei, *Partido-alto, op. cit.*

<sup>42</sup> Dans une *roda* où l'on chante le *partido alto*, on nomme *versar* l'acte de chanter en défiant l'autre par le biais de vers improvisés, et *versadores* ceux qui improvisent ces vers.

<sup>43</sup> Voir PEREIRA, Carlos Alberto Messeder: «Quem Sabe Faz a Hora... E Espera Acontecer», in *Em Busca do Brasil Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Notrya Ed., 1993.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Voir LOPES, Nei, *Partido-alto, op. cit.*

romantiques, qui mené par des jeunes musiciens à l'apparence toute soignée, devient une mode dans presque tout le pays et connaît naturellement un énorme succès commercial.

### 3.1. Question de goût ou bataille symbolique ?

À plusieurs égards, les formes de sociabilités construites autour d'un genre ou d'une pratique musicale proprement dite, semblent déceler une société dans la société ou pour paraphraser Erving Goffman, une « société significative<sup>46</sup> », où les gens vivent entre eux avec leurs modes de vie, leurs rythmes de vie, et avec une liturgie et un vocabulaire bien particulier. Dans ce contexte, la défense de ce que l'on croit comme le « vrai » ou l'« authentique », gagne parfois des allures dogmatiques et les discussions observées dans la *tribuna livre* ne font que confirmer cela.

Les discussions de la *tribuna livre* sont également révélatrices de l'ambiguïté avec laquelle sont conçues les productions artistiques développées et consommées par les classes moins favorisées : soit exaltées comme étant des formes d'art « authentiques » ou « *de raiz* », soit rejetées comme étant un produit « kitsch » ou de « mauvaise qualité<sup>47</sup> ». L'usage qui est fait de ces catégories répond donc exactement à celui des critères de consommation, néanmoins, c'est ici qu'il nous est permis de relever quelques contradictions. Car, en même temps que des segments sociaux plutôt économiquement favorisés s'adonnent à la défense féroce du *samba* « *de raiz* » contre le *pagode* ou du *forró* « *pé-de-serra* » contre le *forró* électronique, d'autres segments sociaux, moins favorisés économiquement mais généralement à la base de la production de ces styles musicaux, apprécient et consomment, apparemment sans y voir d'incompatibilité, les deux formes d'expression artistiques. La comparaison faite entre la *roda de samba* do Ouvidor et celle du Mercado de Peixe est tout à fait instructive en ce sens. Il me semble aussi clairement que le fait qu'un style ou genre musical soit à la mode ou tout simplement apprécié par un nombre plus large de personnes, soit automatiquement classé comme étant « commercial » voire de « mauvaise qualité ». On constate que ce jeu d'appropriation et de répulsion d'une forme quelconque de production artistique est en effet révélateur d'une forme particulière de stratification sociale, de ce fait, on ne peut que être d'accord avec Marcello Keller quand il nous explique que :

---

<sup>46</sup> Cf. COSTA, Sandra Regina Soares da: *Universo sonoro popular: Um estudo da carreira de músico nas camadas populares*, Rio de Janeiro, UFRJ/ MN/ PPGAS, 2006. Voir GOFFMAN, Erving, *Manicômios, prisões e conventos*, São Paulo, Perspectiva, 2001, (7<sup>a</sup> edição).

<sup>47</sup> Cf. COSTA, Sandra Regina Soares da: *Universo sonoro*, *op. cit.*

La stratification est fondée sur des facteurs tels que la richesse, le pouvoir et le prestige, qui, bien que pas nécessairement interdépendant, sont toujours corrélés. La distinction est également valable sous l'angle musical, avant tout parce que la musique – qui est également une forme de comportement – devient en tant que telle symbole et métaphore d'autres aspects de la vie socioéconomique<sup>48</sup>

Le risque est grand de céder à une approche réductrice en associant le « *samba de raiz* » aux jeunes riches et de classe moyenne. Si d'une part, on ne peut attribuer le goût envers le « *raiz* » comme un privilège exclusif des personnes aisées car bien d'autres segments démontrent vouloir participer, d'autre part on ne peut pas non plus ignorer que l'intérêt, associé au pouvoir d'achat de ces adeptes aisés, finit par stimuler le développement de tout un ensemble d'offres destinées à cette clientèle. On assiste alors à des formes d'appropriations culturelles qui renvoient à la création ou au renforcement des différentes frontières symboliques au Brésil.

On observe que l'idée de « *raiz* » se construit autour de représentations qui se caractérisent par la forme particulière avec laquelle les acteurs s'approprient le répertoire et le genre musical proprement dit mais tout aussi des connaissances autour de ce genre, de sa pratique, des espaces où se réalisent cette pratique et sa diffusion. Il va de même pour la mise en valeur des catégories telles que « traditionnel », « originel », « authentique », notions comprises comme une construction sociale qui privilégient un passé et construisent une histoire à partir de la dispute symbolique entre groupes déterminés<sup>49</sup>. Dans cette dispute, les termes « *de raiz* » et « *pagode* » apparaissent comme des catégories signifiantes, parce que sociales. Elles permettent en effet, de se positionner dans un champ musical et de construire des référents identitaires, de même qu'elles correspondent très précisément à un ensemble de valeurs à leurs yeux très différentes<sup>50</sup>. À ce titre, on ne peut qu'être d'accord avec A. Bidart et A. Darré, quand ceux-ci affirment que :

---

<sup>48</sup> KELLER, Marcelo S.: « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Musiques et culture. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de lamusique, 2005, p 568.

<sup>49</sup> Cf. ALFONSI, D. A.: « O forró », *op. cit.*

<sup>50</sup> Cf. OBADIA, Lionel : « le « plaisir » de « jouer ». Présence et métamorphose du ludisme dans le football professionnel français », in *Socio-anthropologie* [En ligne], n° 13/2003. URL : <<http://socio-anthropologie.revues.org>>

« Les usages sociaux des musiques traditionnelles sont donc multiples, chacun d'eux renvoyant aux intérêts particuliers des groupes qui se les approprient au nom de la défense de la tradition et de l'identité<sup>51</sup> ».

Partant de ces constats, il nous semble possible de postuler que l'ensemble des représentations subjectives cachées derrière l'idée de « *raiz* », exprimées aussi par les expressions telles que le « beau » ou le « bon goût », sont révélatrices entre autres des préjugés envers la musique de l'Autre, qui va de paire avec une image négative qu'on a de l'Autre<sup>52</sup>.

Interrogé au sujet de la place privilégiée qu'occupe le *samba-choro* actuellement, un collègue, guitariste accompagnateur de plusieurs artistes renommé de la scène musicale *carioca*, me révèle que « personne ne supportait plus la quantité de merde qui se jouait à ici et là-bas ». Son affirmation faisait allusion aux différentes modes musicales qui chaque année envahissent le marché musical brésilien, dont l'*Axé music*<sup>53</sup>, le *pagode paulista*, le *Tchan*, le *sertanejo* pour ne citer qu'elles. À considérer les nombreuses plaintes à l'égard des ces modes musicales préférées par des musiciens et des amateurs de musiques de mon entourage, le *samba-choro*, telle qu'il se présente actuellement à Rio de Janeiro, apparaît comme une sorte de mouvement de réaction et de revendication pour la « bonne musique ». Notons que tout comme dans la *tribuna livre*, les termes « bonne musique », « bon goût », « musique de qualité », « culture », sont apparus de manière récurrente lors de certains de mes entretiens.

Quand David Hume proclame que : « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple et chaque esprit perçoit une beauté différente<sup>54</sup> », il semble non seulement ramener la question du « beau » à un niveau strictement subjectif, comme il met un point final tout court à la question. En nous invitant indirectement à regarder de plus près les mécanismes qui rendent un quelconque élément beau aux yeux des hommes. Ce qui va de pair avec les catégories comme le « bon goût », la « bonne qualité » etc.

Notons tout d'abord que toute société tend à développer ses propres notions de ce qui est « beau » et ce qui ne l'est pas. Des modèles de distinctions varient naturellement selon les

<sup>51</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire », in DARRÉ, Alain (Sous la direction de.) : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1996, p. 181.

<sup>52</sup> À ce sujet voir AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *op. cit.*

<sup>53</sup> L'*Axé-Music* est le résultat de la rencontre entre la musique faite traditionnellement par le *blocos de trio* avec la musique de *blocos afro*, le *samba-reggae* principalement. À ce titre voir GERREIRO, Goli: *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador Música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.

<sup>54</sup> HUME, David : « De la norme du goût », in *Essaies esthétiques*, Garnier-Flammarion 2000, p 127.

époques. À l'heure actuelle l'amplification du pouvoir médiatique semble faciliter la création des systèmes de valeurs standards perméables à différentes cultures.

Lors d'un essai au sujet de la musique comme un phénomène social – ses formes de production et acceptabilité –, le musicien José Wisnik nous propose quelques réflexions qui méritent d'être décrites dans leur intégralité :

« Un cri peut être perçu comme un son banal dans une cour d'école et comme un bruit scandaleux dans une salle de conférence ou dans un concert de musique classique. Une ballade commerciale peut être un grand succès dans un bal populaire de banlieue et être considérée comme kitsch ou exotique dans une fête « branchée » dans un quartier riche. Un piano désaccordé peut être une expérience intéressante dans le cas du ragtime et insupportable lorsqu'il s'agit d'une sonate de Mozart. Un cluster (accord formé par un aggloméré de notes jouées ensemble, produit par un pianiste lorsque ce dernier frappe avec le poignet, la main ou le bras entier le clavier de l'instrument) peut provoquer l'étonnement dans un concert de musique traditionnel, sans cesser d'être routinier et ennuyeux dans un concert de musique contemporaine. Un concert de rock peut être un cauchemar pour les oreilles des parents, et fonctionner comme une berceuse pour le fils dans le monde du bruit généralisé<sup>55</sup> ».

Les observations autour de ce thème sont particulièrement instructives et invitent à un dernier point de discussion, à savoir, la formation du « bon goût » en musique. Ne s'agissant pas moins d'un marqueur identitaire que d'une construction sociale, l'idée de « bon goût » suivie par celle de « bonne qualité » et bien d'autres superlatifs, apparaît dans le domaine social comme un révélateur de préjugés, c'est-à-dire, de critères de valeurs construits à partir d'une vision du monde spécifique, autoproclamés et donc auto-validés. Il nous renvoie aux notions binaires telles que le « nous (auxquels je m'identifie) et les autres (dont je me distingue, que j'ignore ou que je rejette)<sup>56</sup> » qui forment ainsi les éléments d'un couple opposés, « aussi irréductible que le Bien et les Maux<sup>57</sup> ». En même temps qui contribuent à l'unification et à la reproduction du corps social, ces catégories exposent les différences esthétiques entre cultures et révélant des lignes de fractures. Vu ainsi, en plus de se caractériser comme construction culturelle, le goût ainsi que les valeurs qui en découlent, sont élaborés à partir et par la fréquentation sociale, en d'autres mots, par la formation culturelle de l'individu.

<sup>55</sup> WISNIK, José Miguel: *O Som e o Sentido, uma outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 32. C'est nous qui traduisons.

<sup>56</sup> AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *op. cit.*, p. 30.

<sup>57</sup> *Idem*.

### 3.2. L'« authentique » au goût du jour.

Il est toutefois important de noter que les questionnements au sujet de l'« authentique », du « traditionnel » et de la « préservation des racines » s'insèrent dans une longue tradition de débats et d'études menés par des journalistes, des folkloristes, des sociologues, des historiens, des musicologues et des musiciens eux-mêmes autour de la musique brésilienne. Comme premier exemple on pourrait citer les nombreuses plaintes de certains musiciens contre l'introduction des éléments *Jazzistiques* ou de *Rock* dans le *choro*, des éléments qui videraient le contenu « authentique » du genre, comme si pour eux, la musique populaire devrait être constamment défendue et protégée des néfastes influences « modernes », « étrangères » ou « américaines »<sup>58</sup>. En plus de montrer une sorte de frottement entre « culture locale » et « culture globale », ce constat nous rapproche des analyses faites par Jocelyne Guilbault, qui cherche à expliquer comment la globalisation peut être comprise comme occidentalisation. L'auteur nous explique que :

« le local est cet Autre construit à travers le filtre d'une perspective occidentale qui pense *a priori* que celui-ci existe à l'état 'pur' avant l'arrivée des occidentaux. Dans cette approche, les situations de contact entre des cultures non occidentales ne les dénaturent pas comme peut le faire un contact avec la culture euro-américaine »<sup>59</sup>.

Néanmoins, c'est dans les ouvrages du journaliste Francisco Guimarães<sup>60</sup>, connu aussi sous le surnom de *Vagalume*, et du chroniqueur et compositeur Orestes Barbosa<sup>61</sup>, que nous trouvons, au sujet de l'« ancien » et du « nouveau » style de *samba*, ce qui semblent être le germe des débats actuels. Datant de 1933, ces travaux pionniers nous permettent un regard détaillé sur les discussions à propos de l'authenticité des styles de *samba* présents à l'époque, autrement dit, la période de fixation du *samba* comme genre de musique et de la modernisation du carnaval, ainsi que le conflit entre différents acteurs et groupes sociaux durant ce même processus de stylisation du *samba*.

---

<sup>58</sup> J'ai eu l'occasion moi-même d'entendre ces plaintes lors de mes contacts avec des musiciens brésiliens, principalement ceux qui jouent le *choro*.

<sup>59</sup> GUILBAULT, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, p. 316.

<sup>60</sup> GUIMARÃES, F.: *Na roda de samba*, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1978.

<sup>61</sup> BARBOSA, Orestes: *Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

Les narratives des deux auteurs ont déjà été l'objet d'analyses exhaustives dans l'ethnomusicologie<sup>62</sup> et dans les sciences sociales<sup>63</sup>, raison pour laquelle on se bornera à décrire ici de manière succincte, tout en s'appuyant sur les analyses réalisées, les grandes lignes qui caractérisent la pensée de ces auteurs. Rappelons par ailleurs, surtout en ce qui concerne le discours de Orestes Barbosa, que les références faites par ce dernier sur l'acceptation du *samba* par différents segments sociaux ne concernent que le genre musical, qui se popularise dans ces années-là.

Francisco Guimarães présente une vision homogène et ségrégationniste de l'univers du *samba*. Mulâtre d'origine pauvre, il se présente comme un défenseur farouche des racines du *samba* bahianais, joué dans le quartier de la Cidade Nova. Ces racines étaient encore conservées à Rio de Janeiro dans sa forme plus « traditionnelle » et « authentique » – termes qu'il emploie – dans les *rodas de samba* réalisées chez les *tias baianas*<sup>64</sup>. Selon lui, la *roda de samba* était l'espace d'excellence du genre, où l'on trouve le *samba* « pur » et par conséquent où l'on reconnaît les vrais *sambistas*, ceux qui sont intimes avec la *roda*. La *roda* était aussi le principal, voire le seul espace de diffusion du *samba*. Pour l'auteur, l'industrie phonographique, la radio et le commerce de *sambas* représentent des éléments et des pratiques qui (de)caractérisent le « vrai » *samba* et ne servent qu'à satisfaire l'intérêt gourmand des « éditeurs des auteurs de la production des autres<sup>65</sup> ». D'un ton à la fois pessimiste et nostalgique, Francisco Guimarães explique que son ouvrage sert à « rappeler de bons souvenirs d'un temps joyeux ; réminiscences d'un passé heureux, souriant, plein d'espoir en l'avenir et qui se trouve défait des nos jours<sup>66</sup> ». Notons que ce type de nostalgie du passé est devenu par la suite un trait caractéristique du milieu du *samba*, ce qui me fait rappeler la phrase d'un ami dans une *roda de samba*: *para o sambista o melhor carnaval é sempre aquele que passou*<sup>67</sup>.

De son côté, Orestes Barbosa loue la capacité du *samba* à s'intégrer, à travers la radio, dans des univers sociaux distincts de Noirs et de Blancs, de pauvres et de riches<sup>68</sup>, « le *samba* configure un élément d'agrégation de l'univers social hétérogène et cosmopolite inhérent à la

<sup>62</sup> Voir SANDRONI, C., *Feição decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Zahar Ed. Ed. UERJ, 2001.

<sup>63</sup> Voir ALVES, Diego Ramiro Araoz, *Entregue o samba aos seus donos: imagens e significados de Bahia no Rio de Janeiro da belle époque*, Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS/PPGSA, 2006.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> GUIMARÃES, F.: *Na roda de*, *op. cit.*, p. 36. C'est nous qui traduisons.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>67</sup> Pour le *sambista* le meilleur carnaval est toujours celui qui fut.

<sup>68</sup> Cf. ALVES, Diego Ramiro Araoz, *Entregue o samba*, *op. cit.*

vie urbaine de Rio de Janeiro<sup>69</sup> ». Il se montre comme étant un profond admirateur des *sambas* conçus dans le quartier de l'Estácio de Sá, *sambas* qu'il considère comme urbains et qui connaissent un grand succès dans la voix de Francisco Alves. Il voit d'un bon œil la modernité et voit notamment des aspects positifs dans les transformations et les nouvelles formes de réception du *samba*, pour lui le temps des vers improvisés est révolu, « les auditeurs du radio veulent apprécier la mélodie et comprendre les couplets<sup>70</sup> ». Tout en reconnaissant la valeur des premiers *sambistas*, Orestes Barbosa préfère dédier son texte à ceux qui ont introduit le *samba* dans « l'ambiance aristocratique<sup>71</sup> », ce qui a permis, selon lui, de dignifier, d'immortaliser et de sauver le *samba* du mépris.

Comme nous l'avons vu précédemment, le *samba* connaît des transformations significatives entre les années 1920 et 1930, des transformations qui se reportent tant du point de vue esthétique que du point de vue symbolique. La préférence des deux auteurs des différents styles de *samba* nous présente des contrastes significatifs, en effet, en plus d'une constante tension entre les forces d'action et de réaction, autrement dit « tradition » versus « modernité », leurs visions sont révélatrices des différentes conceptions autour de l'idée de l'« authentique ». Pour l'un, l'authenticité est en train d'agoniser, tandis que pour l'autre c'est justement la naissance de celle-ci qui est célébrée. On remarque que le thème de l'origine bahianaise ou *carioca* du *samba*, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre et vider de nombreuses bouteilles de bière dans les différents espaces musicaux bien entendu, est également présent. Il est aussi important de noter que pour Francisco Guimarães, c'est dans l'intimité que le *samba* se construit tout en se préservant : à l'intérieur des maisons des *Tias* et à l'intérieur de la *roda*. Pour Orestes Barbosa au contraire, le *samba* n'est pas attaché à un espace, la modernité, concrétisée par l'objet du poste radio, lui permet d'échapper à l'oubli auquel il était condamné et va en même temps le démocratiser.

La période après la Seconde guerre mondiale marque l'apparition en force de la revendication d'authenticité en musique, plus spécifiquement dans l'interprétation musicale. Selon Jean-Jacques Nattiez, ce phénomène « a pu être vu comme une conséquence du positivisme qui a animé la musicologie historique pendant près d'un siècle<sup>72</sup> ». Dans les discussions on cherche alors à savoir comment restituer de manière fidèle les compositions telles qu'un Mozart ou un Beethoven les avaient conçues. Plus tard, motivés par une sorte

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>70</sup> BARBOSA, Orestes, *Samba sua historia, op. cit.*, p. 91. C'est nous qui traduisons.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>72</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : Intéprétation et Authenticité, in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2.* Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, p. 1128.



d'esprit d'authenticité totale, nombre de musiciens et producteurs commencent à chercher le « caractère authentique » des musiques médiévales, de la Renaissance et des musiques baroques à travers l'utilisation des instruments d'époque ou des copies « fidèles » de ces derniers, une tendance qui sera stimulée par les maisons de disques<sup>73</sup>.

La diffusion planétaire des traditions musicales jusqu'alors cantonnées à des niveaux locaux, tout comme l'avènement de nouveaux langages musicaux et des nouvelles sonorités, ont en effet « bouleversé les a priori relatifs aux universaux (le beau, le bon, le vrai)<sup>74</sup> » et ont en même temps amené la quête de l'« authentique » au goût du jour. Pour James Clifford, « la notion d'authenticité ne puise pas son origine dans la société observée mais dans l'esprit de l'observateur en mal d'altérité<sup>75</sup> », une phénomène qui prend toute sa dimension dans une sorte d'imaginaire de l'altérité, qui semble être éveillé à partir de ce que l'on pourrait appeler, dans notre cas en particulier, la découverte de « la musique de l'Autre(s) » : l'Autre d'une période historique passée, l'Autre qui appartient à une culture lointaine, l'Autre issu d'une classe sociale « inférieure » ou « supérieure », l'Autre originaire d'un autre lieu géographique. On observe alors dans le contexte des musiques populaires l'apparition de revendications d'authenticité qui semblent suivre la même logique de ce que l'on vient de voir dans l'interprétation des musiques du moyen âge, de la renaissance et du baroque. Mais qu'est-ce qui fait qu'une musique ou un artiste soit considéré comme authentique et un autre ne le soit pas ?

Des institutions culturelles telles que la Maison des Cultures du Monde à Paris et les Ateliers d'ethnomusicologie à Genève, chargées de la préservation et la représentation des arts traditionnelles, utilisent l'authenticité comme l'un des critères pour le choix des artistes invités. Pour ces institutions, un artiste est authentique dans la mesure où il peut être considéré comme représentatif de leur culture<sup>76</sup>. Ce critère nous révèle un autre point sur lequel l'authentique peut prendre forme, à savoir, l'héritage culturel. En suivant ce raisonnement, il ne suffit plus qu'une musique vienne d'ailleurs, elle doit en effet porter en elle des signes caractéristiques qui nous permettent de l'associer à une culture spécifique.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> DESROCHES, Monique ; GUERTIN Ghyslaine: « Musique, Authenticité et Valeur », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Musiques et Cultures. Vol. 3.* Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005., p 743.

<sup>75</sup> CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1988, p. 189. Cité par MOULARD-KOUKA, Sophie: « *Senegal yewuleen !* » analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire, Bordeaux, Thèse de Doctorat, Université bordeaux II, 2008.

<sup>76</sup> À ce titre voir AUBERT, Laurent : *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, George Éditeur, 2001.

Mais comme nous allons le voir maintenant, en plus de discutable, ce critère d'authentique se heurte à d'autres problèmes.

Dans une étude au sujet de la musique à caractère sacrée produite par le Tamouls de L'île de la Réunion ainsi qu'aux Antilles françaises, M. Desroches et G. Guertin<sup>77</sup> attirent notre attention sur les différents niveaux de musique rituelle tout comme sur les variations que cette même musique subit selon le contexte dans lequel elle est insérée. Les auteurs nous expliquent qu'en milieu rural, cette musique a comme fonction première d'appeler, voire même interpeller les divinités. Un procédé qui se caractérise du point de vue musical « par la prédominance de membranophones aux rythmes cycliques et répétitifs<sup>78</sup> », où le collectif prend le pas sur l'individuel. En milieu urbain en revanche, ces mêmes descendants des Tamouls privilégient un « culte et une musique inspirés d'une Inde brahmanique moderne et ouverte<sup>79</sup> ». Il est important de rappeler que cet esprit d'ouverture est « vu par les ruraux comme trop permissif et distant de l'authenticité du culte ancestral villageois<sup>80</sup> ». Le résultat est une musique qui fait appel, en milieu urbain, aux improvisations solistes et à une orchestration diversifiée, ce qui met en valeur l'individuel au détriment du collectif.

Bien qu'en s'agissant d'une même origine sociale, leurs productions musicales montrent différentes formes de rapport à l'authentique. On assiste en effet à l'édification d'une sorte de cohérence de comportement culturel à l'intérieur de ces productions musicales qui va du social au musical, en passant évidemment par le religieux, à partir duquel chaque groupe témoigne de son système de valeurs respectif<sup>81</sup>.

Pour revenir aux discussions de la *tribuna livre*, certains « puristes » argumentent que l'on peut distinguer le *samba de raiz* du *pagode* par les instruments employés, par exemple : dans une *roda de samba de raiz* on utilise les guitares de six et sept cordes, le *cavaquinho*, le *pandeiro*, le *surdo* (qui ont obligatoirement une peau en cuir), le *reco-reco*, l'*agogô*, le *tamborim* et le *cuíca*. Pour ce qui est du *pagode* on utilise plutôt la guitare, le banjo, le *pandeiro* (avec de la peau synthétique), le *tan-tan*, le *repique de mão* et même le synthétiseur. S'il est vrai que la « couleur de timbre » entre les deux orchestrations se fait ressentir, rien ne garantit en revanche qu'elles soient exclusives à un seul style de *samba*. La distinction entre les deux supposés styles de *samba* par l'orchestration pose un problème, dont comment expliquer la présence de la basse, du piano électrique, du synthétiseur de la batterie et du le

<sup>77</sup> DESROCHES, Monique ; GUERTIN Ghyslaine : « Musique, Authenticité et Valeur », *op. cit.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 748.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

*pandeiro* (avec de la peau synthétique) dans certains enregistrements des artistes considérés comme *de raiz* tels que Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Roberto Ribeiro pour ne citer qu'eux ?

Ces quelques exemples nous révèlent les pièges qui entourent la question de l'« authentique » ou de l'« authenticité », rappelons que bien d'autres pourraient se joindre comme la question des œuvres authentiques, la notion d'authenticité dans l'improvisation, l'authenticité pour les ethnomusicologues<sup>82</sup> etc. De notre côté, nous partagerons ici avec Jean-Jacques Nattiez l'idée que « le jugement de l'authenticité est [avant tout] une construction symbolique qui fait le pari d'un statut de vérité dans l'établissement d'un lien entre deux ordres de réalité<sup>83</sup> ». Tout se passe comme si les groupes culturels établissaient un certain nombre de traits, eux mêmes ancrés dans la culture, à travers lesquels ces groupes se reconnaissent et peuvent à tout moment revendiquer comme étant les siens. Construits au fil des années, ces traits peuvent avoir à un moment donné une forme que l'on croirait définitive. On remarque toutefois que le processus de construction ne s'arrête pas et qu'au fond, l'« authentique » se voit constamment retravaillé. Ainsi, la problématique de l'authenticité « ne serait être conçue comme statique, figée, immuable. Elle met au contraire en évidence la démultiplication des cadres de référence<sup>84</sup> » qui peuvent apparaître un sein d'un même groupe ou bien évidemment dans des groupes différents.

---

<sup>82</sup> À ces sujets voir NETIL, Bruno : « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Actes, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1113-1126.

<sup>83</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : « Interprétation et Authenticité », *op. cit.*, p. 1142.

<sup>84</sup> DESROCHES, Monique ; GUERTIN Ghyslaine : « Musique, Authenticité et Valeur », *op. cit.*, p. 748.

#### 4. La classe moyenne va à la *roda de samba*.

Nous venons de voir que derrière l'idée de *samba de raiz* se cachent et se construisent des représentations socio-symboliques, qui fonctionnent à leur tour comme des formes de se positionner socialement. On se penchera maintenant sur les imbrications entre le phénomène *samba de raiz* et certains aspects des processus globalisateurs, une analyse qui doit nous fournir quelques pistes pour comprendre l'engouement envers les musiques et pratiques vues comme « traditionnelles » lors du processus que l'on pourrait appeler « le moderne goût des raizes (racines) »<sup>85</sup>. Tout d'abord, il serait intéressant de souligner que les appréhensions au sujet du « *samba de raiz* » dans le marché musical brésilien semblent obéir à la même logique de la consommation des produits surnommés « ethno » et à moindre mesure de la « *world music* »<sup>86</sup> dans le marché américain et européen. En fait, on assiste depuis plusieurs années un peu partout dans les grandes métropoles du globe à ce que Lívio Sansone décrit comme « le goût et la commercialisation pour tout ce qui relève de l'ethno », qui selon lui, viendrait en substitution de l'exotique, l'étrange et du non-blanc<sup>87</sup>. Renvoyant aussi à des notions telles que l'« authenticité » et le « traditionnel », l'« ethno » envahit de façon massive les centres urbains mondiaux, étant au goût du jour d'abord pour une groupe de personnes composé d'étudiants, de professionnels libéraux et de militants alter mondialistes et, ensuite, d'une parcelle plus large de personnes. Pouvant être conçu aujourd'hui comme une sorte de label de qualité, il est possible de compter par centaines la variété des produits offerts et commercialisés dans le monde sous la dénomination « ethno », depuis les restaurants et les magasins de prêt-à-porter jusqu'aux coiffures en passant par le maquillage<sup>88</sup>.

Remarquons également que la logique de consommation de l'« ethno » semble ne pas se satisfaire uniquement et exclusivement de produits matériels venus d'ailleurs : bijoux, CD, artisanat et bien d'autres. Il faut pour certains, vivre comme l'Autre, en tout cas selon les représentations construites, l'imaginaire ou l'image de l'Autre qui convient le mieux, un constat qui confirme, comme le souligne Arjun Appadurai, que :

---

<sup>85</sup> On fait allusion ici au titre d'un projet de recherche élaboré par TRAVASSOS, Elisabeth, « *O moderno gosto das raizes: uma abordagem etnomusicológica da mediação cultural* », présenté au près de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasília, 2006.

<sup>86</sup> Selon Laurent Aubert le terme *world music* (musique du monde en français) s'appliquerait essentiellement aux expériences culturelles de la musique populaire contemporaine, expérience suscitées par la rencontre de musiciens d'origine diverses et par l'intégration d'instruments et de sonorités « exotiques » à l'appareillage électronique et informatique de la production musicale occidentale actuelle. Voir AUBERT, Laurent : *La musique de l'autre*, *op. cit.*, p 99.

<sup>87</sup> Voir SANSONE, Lívio, *Negritude sem*, *op. cit.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

« l'imagination est devenue un champ organisé de pratiques sociales, une forme de travail et une forme de négociation entre des sites d'actants (les individus) et des champs globalement définis de possibles<sup>89</sup> ».

Ce travail d'imagination comme pratique sociale collective donne naissance, toujours selon Arjun Appadurai, à des *communautés affectives* transnationales qui sont « potentiellement capables de passer du stade des représentations que l'on partage à celui des actions que l'on accomplit collectivement<sup>90</sup> », l'auteur argumente également que ces dynamiques font

« s'entrecroiser diverses expériences locales du goût, du plaisir et de la politique des convergences autrement difficiles à imaginer peuvent ainsi naître de la rencontre entre diverses actions sociales translocales<sup>91</sup> ».

Notons que les médias actuels ont fait de l'Autre une figure proche comme il n'a jamais été le cas auparavant. En même temps, ces mêmes médias créent des images moulées et filtrées de l'Autre qui éveillent toute sorte de sentiment : de l'attraction à la haine en passant par la peur ou la compassion. Allié à cela, tout se passe comme si la globalisation transforme en marchandise certains traits de cultures locales pour ensuite diffuser à travers le monde, créant une « banque de symboles » dans laquelle d'autres groupes culturels locaux retirent leurs inspirations<sup>92</sup>. Le constat est saisissant et les exemples nombreux, aujourd'hui on danse la *salsa* à Genève, le *tango* argentin à Paris, le *bikutsi* camerounais à Dakar, la *capoeira* à New York, en même temps que les jeunes Allemands portent des *dreadlocks*, des Japonais s'habillent en rappeur, des rebelles armés de Sierra Leone en Rambo.

Les observations faites sur le terrain nous ont montré que derrière ce jeu de mimétisme culturel déclenché par la rencontre des altérités se cachent des processus et des réalités bien plus complexes<sup>93</sup>. On se contentera pour l'heure de ramener un certain nombre d'éléments à la surface, qui seront à leur tour mieux analysés dans la suite de ce travail.

Les pays de l'hémisphère sud, en particulier ceux du continent africain, se configurent comme les principaux « producteurs » et « exportateurs » d'éléments « ethno ». De l'autre côté de l'Atlantique, le *Pelourinho* à Salvador de Bahia, « comme paysage et *locus* de pratiques sociales et symboliques, est une représentation scénographique d'un ensemble de

<sup>89</sup> APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme*, op. cit., p 66.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>92</sup> Voir SANSONE, Lívio, *Negritude sem*, op. cit.

<sup>93</sup> Cf. OBADIA, Lionel : « Festivités religieuses, publiques et discrètes : mondialisation, tourisme, et mimésis chez les Sherpas du Nord Népal », in *Anthropologie et Sociétés* [En ligne], vol. 34, n° 2, 2010, p. 177-197. URL <<http://id.eudirit.org/iderudit/045712ar>>

signifiants<sup>94</sup> » de ce que l'on pourrait appeler « l'Afrique idéalisée ». De ce fait, ce quartier historique se constitue en un terrain d'observation privilégié de comment l'Afrique ou plutôt les éléments qui renvoient à une quelconque référence que l'on croit africaine, l'« afro », viennent transformer en marchandises en dehors du continent africain dans le processus global de commercialisation de l'« ethno ». Il se constitue aussi en ce sens, en espace où s'opère de manière intensive des dialogues entre ce qui est de l'ordre du « local » avec celui du « global ».

Il faut d'abord rappeler que ce fut au travers des images construites d'Afrique que plusieurs *blocos* de carnaval bahianais, l'Île Aiyê en tête mais aussi l'Ara Ketu, le Malê Debalê, l'Olodum et le Muzenza, ont développé leurs discours de lutte contre le racisme. L'histoire, la religion et la mythologie africaine deviennent alors pour ces groupements des ressources symboliques d'affirmation et d'orgueil identitaire dans le but précis de changer l'auto image des Noirs. L'importance accordée à l'afro en tant que telle est soulignée par les manifestations et les signes matériels et immatériels de conscience et de « négritude » tels que les habits colorés, les cheveux tressés, les mots d'argot « africanisés » et principalement par la musique percussive<sup>95</sup>. La mobilisation de ces *blocos* dépassent toutefois le cadre du carnaval, originaires des quartiers pauvres de Salvador de Bahia, ces groupements développent aussi différents travaux sociaux auprès de leurs communautés respectives<sup>96</sup>, dont le G.C.A.C, où j'ai eu l'occasion de réaliser une partie de mon ethnographie. Cela nous fournit un bon exemple de comment certains éléments locaux une fois globalisés peuvent être appropriés et retravaillés par des cultures locales. Notons que dans ce cas en particulier, les éléments africains sont en quelque sorte (re)globalisés créant, comme on vient de le voir, un mouvement continu d'échanges entre le local et le global.

L'attente de l'augmentation du nombre de touristes est probablement une des raisons qui mènent le pouvoir public à investir massivement depuis 1993 le centre historique de Salvador de Bahia, jusqu'alors en état avancé de détérioration. Étant dans l'épicentre du processus nommé « re-africanisation », le *Pelourinho* qui hébergeait déjà le groupe d'*afoxé* Filhos de Gandhi, se constitue peu à peu en un référentiel pour la « négritude<sup>97</sup> » bahianaise et devient suite aux travaux de renouvellement l'endroit le plus visité de Salvador +.

<sup>94</sup> PINHO, Osmundo de Araujo: «Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador», in *Afro-Asia*, Salvador, 1998-99/ n° 21-22, p. 258. C'est nous qui traduisons.

<sup>95</sup> GUERREIRO, Goli: *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador Música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.

<sup>96</sup> Voir AGIER Michel : *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses, 2000.

<sup>97</sup> PINHO, Osmundo de Araujo: «Espaço, poder e relações raciais», *op. cit.*

Une ballade à travers les ruelles pavées, en longeant les églises baroques et les maisons coloniales polychromes aux couleurs vives, souvent ornées de décorations en stuc, offre au visiteur la légère sensation de retour dans le temps. La surexposition d'artisanat, d'habits, d'instruments de musique et de bijouteries à connotation afro rend cependant ce décor bien plus actuel. Des instruments de percussion comme les *berimbaus* mais aussi les *atabaques*, *bongos*, *timbaus*, *congas* et *djem bés*, sont exposés et en vente partout dans le Pelourinho, et certains magasins proposent même des cours de percussion. Il va de même pour les démonstrations de *capoeira* qui se déroulent dans divers points du centre historique, les *baianas* qui proposent les mets traditionnels de Bahia et les vendeurs de la petite bande du Seigneur du Bonfin. La mode du *Pelô*<sup>98</sup> dans les cheveux, peut être appliquée dans un certain nombre de lieux à la fois dans la rue ainsi que dans les petites boutiques qui ont pignon sur rue, où l'on tisse les cheveux pour les femmes, les hommes, les Noirs, Blancs, entre-deux, et bien d'autres.

Malgré l'apparence festive, il demeure l'impression que derrière les imaginaires colorés qui évoquent ce paysage se cachent des réalités plus concrètes, et les policiers présents à chaque coins de rue semblent confirmer cela. Comme si tout était fait « *pra inglês ver*<sup>99</sup> », et que la vieille ville de Salvador de Bahia, patrimoine de l'UNESCO joliment transformée, prenait à chaque instant des allures de grand théâtre à ciel ouvert ou de « shopping center colonial<sup>100</sup> ». Devant ces constats, il paraît possible d'utiliser ici la notion de « paysage de pouvoir<sup>101</sup> » (*Landscape of Power*) développée par Sharon Zukin et décrite ainsi par Osmundo Pinho :

« La structuration des paysages de pouvoir post-moderne, (...) [sur]git en fonction de l'action, des intérêts économiques et politiques, qui négocient des images et des rêves pré-moulés, à la TV ou dans les packs touristiques. Les consommateurs d'images et de paysages se heurtent à des structures de consommation visuelle prédéfinies par des intérêts distants de leurs expériences quotidiennes. Des intérêts économiques qui opèrent directement dans la production de formes collectives et uniformes de consommation spatiale comme à *Disney* ou dans le *Pelourinho*<sup>102</sup> »

<sup>98</sup> « *Pelo* » est l'abréviation locale pour "Pelourinho".

<sup>99</sup> L'expression "pour l'anglais voir" surgit avec l'interdiction imposée par la couronne Anglaise à la traite négrière au milieu du XIXe siècle. Les Portugais faisaient alors semblant de respecter l'interdiction tout en continuant le commerce outre atlantique de Noirs. Cf FLORENTINO, Manolo (org.): *Tráfico, cativoiro e liberdade (Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

<sup>100</sup> GUERREIRO, Goli: *A trama dos tambores, op. cit.*, p. 166. C'est nous qui traduisons.

<sup>101</sup> Cité par PINHO, Osmundo de Araujo: « Espaço, poder e relações raciais », *op. cit.* Voir ZUKIN, Sharon, *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*, Los Angeles, Univ. of California Press, 1991.

<sup>102</sup> PINHO, Osmundo de Araujo: « Espaço, poder e relações raciais », *op. cit.*, p. 264. C'est nous qui traduisons.

Dans le contexte globalisé, les musiques semblent voyager plus vite que les autres formes d'expression culturelle, se constituant à la fois comme un marqueur socioculturel fort et un moyen de communication puissant entre les individus et les communautés<sup>103</sup>. Il est toutefois clair que nombre de musiques passibles d'être vendues comme « ethno » ou sous l'appellation de « traditionnelle » risquent de se réduire à de simples éléments amorphes en dehors de leurs contextes de production et de transmission. Cela semble être le cas des musiques jouées lors des pratiques telles que la *capoeira* ou le *candomblé*, où, comme le soulignent Lortat-Jacob & Miriam Olsen,

« c'est l'œil et non l'oreille qui est sollicité ; ce sont les propriétés organiques et systématiques de la nature – et non les sons de la nature – qui sont transposées sur le plan musical et chorégraphique dans un double projet intellectuel et esthétique<sup>104</sup> »

La pratique est en quelque sorte collée à l'objet musical et semble ne jamais devoir se dégager de sa prégnance, ce qui rend bien plus difficile une dissociation. À cet égard, musique et pratiques socioculturelles sont elles aussi à même de devoir subir un processus (de)contextualisation afin d'être rendues plus accessibles et ainsi pouvoir répondre aux désirs de fétichisation.

Néanmoins, certaines pratiques, soit par les caractéristiques spécifiques de son esthétique musicale, soit pour une résistance propre à leur caractère initiatique, demeurent difficilement modulables ce qui les préservent de la voracité culturelle contemporaine. Lors d'un entretien avec le Père Alfredo, propriétaire de la *pousada* dans laquelle j'étais hébergé à Salvador de Bahia, celui-ci me révèle qu'il ne répond plus aux demandes des touristes qui souhaitent visiter les *terreiros de candomblé*. Sa décision est due aux constantes plaintes de ces mêmes touristes qui jugent les cérémonies de *candomblé* « trop longues » et finissent par s'ennuyer, « ils veulent voir un spectacle, mais il n'y a aucun spectacle à voir » conclut-il. Cet exemple nous donne à voir une nouvelle dimension conflictuelle qui vient opposer certaines traditions locales d'un côté, pour qui, des objets ne peuvent sortir de leurs places respectives, des « divinités sacrées » ne peuvent pas être photographiées, les danses et les chants doivent se réaliser dans un contexte précis, et de l'autre côté l'impatience des consommateurs globaux de l'« ethno » avides de l'exotique, pour qui, tous les symboles doivent circuler librement,

<sup>103</sup> Cf. AUBERT, Laurent, Prélude, in AUBERT, L. (Dir.) *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, Genève, MEG, In folio, 2005.

<sup>104</sup> LORTAT-JACOB, Bernard, et OLSEN, Miriam Roving, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », in *L'Homme*, 171-172 juillet-décembre 2004, p. 8.

URL <<http://lhomme.revues.org/index1266.htm>>



devant en plus, selon une utopie (multi)culturaliste, être intelligibles et montrés au plus grand nombre possible<sup>105</sup>.

En ce sens, la notion de fétiche contemporain, tel que propose José Jorge de Carvalho, apparaît comme la meilleure appropriée à notre cas, et nous aide à essayer de comprendre les motivations spécifiques qui régissent ce mécanisme actuel de rapport à l'altérité. José Jorge de Carvalho réalise tout d'abord une distinction fort utile entre la notion marxiste de fétichisme, qui serait liée à l'objet matériel et concret à proprement parlé, et le fétiche contemporain. Il soutient que le fétiche contemporain serait le résultat concret d'une extrapolation des limites du mercantile, qui viendrait même commercialiser ce qui relève exclusivement du symbolique, et aussi du radicalement immatériel<sup>106</sup>. À partir de cette distinction, il semble possible de réaliser un rapport comparatif entre les formes de consommation et d'appropriation du « *raiz* » par un ensemble de musiciens et d'amateurs de musique issus des classes aisées au Brésil, et celui manifesté par certains habitants de pays riches de l'hémisphère nord pour l'« ethno ». Le fétichisme envers les pratiques et les formes dites traditionnelles de musique comme *la roda de samba* et le *forró* qu'on a pu observer à Rio de Janeiro<sup>107</sup>, serait en fait une dérivation, un réflexe du fétichisme construit dans les pays nommés développés envers les pratiques socioculturelles des pays du sud, ou comme on les appelle actuellement, en voie de développement. Et ce d'autant plus lorsque l'on sait qu'une partie considérable de l'élite brésilienne des grands centres urbains vit encore la tête tournée vers New York, Londres ou Paris. Le fétichisme est donc susceptible de construire des catégories de pensée et d'action, étant une recomposition, à travers le mécanisme de substitution, d'une sorte de carence et du manque de diversité culturelle active chez certains groupes sociaux<sup>108</sup>.

La tentative d'appropriation et d'incorporation des éléments étrangers à leurs cultures, en d'autres mots, des éléments Asiatico-afro-latino-américains, ainsi que de ses expressions symboliques telles que la fête, le sourire, l'érotisme, la liberté corporelle, la détente, la sacralisation de la nature, « jouent, dans la fantaisie, le rôle de restituer des valeurs humaines perdues<sup>109</sup> » dans les sociétés dites développées. La culture Asiatico-afro-latino-américaine

---

<sup>105</sup> CARVALHO, José Jorge de: «Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales», in AROCHA, Jaime (Org.): *Utopía para los Excluidos. El Multiculturalismo en África y América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2004.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> CARVALHO, José Jorge de: «Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable e lo Innegociable», in CANCLINI, Nestor Garcia (Org.) *Iberoamerica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural*, Madrid, OEI/Santillana, 2002, p. 6.

comme fétiche apparaît comme la promesse d'un type de convivialité joyeuse, un contact solidaire, interpersonnel direct, riche et sans barrière. D'une façon plus profonde, telle que le souligne Laurent Auber, « cette solidarité passe par l'écoute de l'Autre dans sa différence dans la mesure où nous reconnaissons<sup>110</sup> » que cet Autre est « détenteur de valeurs que nous avons perdues, voire que nous n'avons jamais connues<sup>111</sup> », une remarque issue du travail de de Sophie Moulard-Kouka complète en ce sens la citation qu'on vient de faire, car pour cet auteur, les « occidentaux ont besoin d'un Autre qui soit, d'une manière ou d'une autre un soi-même culturel perdu<sup>112</sup> ». Les personnes compenseraient leur « manque symbolique » avec la consommation de marchandises culturels venant d'autres sociétés ou d'autres groupes culturels, puisant dans leurs traditions, leurs pratiques socioculturelle et dans leurs sources symboliques. On remarque que ce climat idéologique provoque une sorte de schizophrénie très particulière car pour certains, ces objets ne sont plus de simples éléments étrangers, qui viennent périodiquement combler le vide, ils se constituent en fait petit à petit comme étant une partie exotique de leurs propre culture et qui leur appartient de droit<sup>113</sup>.

Un changement de focale nous permet de constater des mécanismes à peu près semblables qui se produisent dans d'autres domaines. En fait, une brève recherche d'informations sur Internet concernant le tourisme<sup>114</sup> en Afrique, nous permet de retrouver facilement sur l'écran la description suivante : « Vivez au cœur des rites & des traditions parmi les plus authentiques de l'Afrique de l'Ouest<sup>115</sup> » ! Il est intéressant sur ce point d'essayer d'interpréter plus en profondeur ce spot publicitaire de prime abord anodin. Pour ce genre de voyage le tour opérateur propose bien plus que quelques jours d'évasion, de découverte de l'« exotique », à savoir l'illusion de vivre une expérience unique. Comme dans un film en 3D, il est possible d'investir le territoire et de jouer le rôle de l'Autre, avec un avantage, sans s'inquiéter et vivre les réels inconvénients de l'Autre dans une période au-delà du temps prévu du voyage. Ce type de « relation » a été l'objet de vives critiques de la part de Bernard Duterme, qui la resume ainsi :

« Friand ou non de stéréotypes, de clichés ou d'« authenticité », le touriste, plus ou moins dupe, participe *de facto* à la marchandisation des cultures locales, et donc à leur « mise en

---

<sup>110</sup> AUBERT, Laurent : *La musique de l'autre*, *op. cit.*, p124.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> MOULARD-KOUKA, Sophie: « Senegal yewuleen ! » *analyse anthropologique du rap à Dakar*, *op. Cit.*, p. 20-21.

<sup>113</sup> À ce titre voir CARVALHO, José Jorge de: « Las Culturas Afroamericanas », *op. cit.*

<sup>114</sup> Longtemps ignoré par l'ethnologie le tourisme se présent désormais au premier rang des objets de l'anthropologie contemporaine, à ce sujet voir OBADIA, Lionel: « Festivités religieuses, publiques et discrètes », *op. cit.*

<sup>115</sup> [www.togo-tourisme.com/togo-tourisme-pag-e-libre-fetes.php](http://www.togo-tourisme.com/togo-tourisme-pag-e-libre-fetes.php).

scène », à leur folklorisation commerciale. Au mieux, l'autochtone s'adapte pour en tirer profit ; au pire, il est lui-même instrumentalisé par d'autres intérêts, comme ces « peuplades indigènes » parquées que l'on visite, appareil photo en bandoulière, comme l'on visite un zoo<sup>116</sup> ».

Toujours en ce sens, l'ennui est que l'on voit se développer un rapport spectral avec l'Autre qui serait contaminé mutuellement par la dichotomie « civilisés » et « primitifs ». Un rapport qui se constitue comme réel, dans la mesure où il est possible de théâtraliser, comme si l'un est à la place de l'autre tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion commandée, imposée et payée. Il surgit un double rapport à l'étrange, celui des autochtones, qui deviennent « étrangers » ou « autres » à eux-mêmes et à leurs propres cultures et histoire, et celui des voyageurs qui essaient de se faire passer par des locaux *fake*, « étrangers » à leur propre condition d'étranger<sup>117</sup>.

Depuis mon arrivée en Europe – plus particulièrement à Genève en Suisse – et suite à plusieurs récits de voyage des lieux les plus insolites de la planète, j'ai commencé à demander ce qui motivait certaines personnes de mon entourage, jouissant d'une situation économique confortable, de choisir de passer ses vacances dans la banlieue de Calcutta ou dans une *villa* à Mexico. Et cela d'autant plus que personne dans les pays en question ne songerait à passer des vacances dans les endroits choisis par mes connaissances. Serait-ce une corroboration de la fameuse phrase « le pauvre aime le luxe, celui qui aime la pauvreté est l'intellectuel » du *carnavalesco*<sup>118</sup> Joãozinho Trinta ? Mais il y en a davantage car cette motivation ne se restreint pas à mes proches, en effet, des milliers de personnes en Allemagne, en Suisse, au Canada, aux États-Unis, qui soit disant, ressentent le besoin de se retrouver, payent d'importantes sommes d'argent pour « dormir comme un bédouin » dans une tente au milieu du désert, pour apprendre « à construire un iglou » au Groenland ou pour participer à un « rituel chamane » en Amazonie, des exemples considérés par certains critiques comme étant du « cannibalisme culturel<sup>119</sup> ».

Enfin, après avoir discuté sur les possibles raisons qui ont fait que des pratiques socioculturelles si lointaines des nôtres se soient converties en objet de consommation et de désir, la question qui se pose est de savoir quand cet intérêt à plus grande échelle a-t-il surgi ? Il est intéressant de ce point de vue de rappeler que dans les années 40, 50 et 60 du XX<sup>ème</sup>

<sup>116</sup> DUTERME, Bernard : « Expansion du tourisme international : gagnants et perdants », in *Alternatives Sud*, vol 13, 2006/3, p. 17.

<sup>117</sup> À ce titre voir CARVALHO, José Jorge de: « Las Tradiciones Musicales », *op. cit.*

<sup>118</sup> C'est le concepteur et metteur en scène du thème que les *Escola de Samba* présentent lors du carnaval, il est chargé du contrôle artistique général que présente l'*Escola* : les costumes, les chars et l'apparence générale du cortège carnavalesque. Devenue emblématique au Brésil, cette phrase du *carnavalesco* est souvent citée au cours de conversations pour évoquer les plaisirs et les goûts du luxe.

<sup>119</sup> Cf. CARVALHO, José Jorge de: « Las Tradiciones Musicales », *op. cit.*

siècle, hormis quelques chercheurs et mélomanes, personne en dehors des communautés d'origine ne s'intéresse aux pratiques telles que les chants des moines tibétains ou la polyphonie des pygmées d'Afrique Centrale, ni aux voyages à caractère soit disant « exotique ».

Il faut alors revenir au contexte de la seconde moitié des années 1980 et à l'orientation donnée alors par les mouvements médiatiques des pays centraux de l'hémisphère nord, pour détecter les premiers signes de cette tendance mondiale. Il surgit une sorte de pédagogie de l'intégration symbolique, où les signes « primitifs », les éléments périphériques, des pays du sud ont été appropriés et ont été esthétiquement retravaillés par les grands artistes anglo-saxons<sup>120</sup>. De ce modèle naissent les grands concerts à caractère humanitaire, *Live Aid* ou *Tribute to Mandela* par exemple, et la projection mondiale des festivals de « *world music* ». Comme part de cette tendance, quelques années plus tard au Brésil, plus précisément au début des années 1990, c'est la fièvre de la nouvelle musique *pop* bahianaise, l'*Axé music*, qui gagne tout le territoire national.

L'époque est elle aussi marquée par les collaborations entre les *pop stars* Nord-américaines/européennes et les personnalités/artistes africains/sud-américains, symboles d'une amitié nord-sud naissante qui atténuerait le clivage entre populations plus ou moins éloignées. Un processus que Laurent Aubert nous explique plus en détails dévoilant les deux faces de la même pièce:

« Certains ont cru y voir la manifestation musicale d'un courant de pensée profondément altruiste, d'un état d'esprit nouveau qui, dans un élan spontané vers la fraternité universelle, serait censé de donner la parole à tous dans le respect de chacun. D'autres, au contraire, en ont perçu le potentiel économique et se sont appliqués à en développer une image conforme aux goûts d'un public dans l'ensemble jeune, ouvert et malléable. En effet, il est vite apparu que, sous cet humanisme de surface, se cachaient des enjeux économiques de taille ; il a donc fallu élaborer des stratégies commerciales efficaces permettant d'y répondre<sup>121</sup> ».

L'image du chanteur Sting, visage peint en train de sauver la forêt d'Amazonie à côté de l'Indien Raoni, fait le tour du monde ; l'ex Genesis, Peter Gabriel, introduit le chanteur sénégalais Youssouf N'dour et la chanteuse Totó la Mambosina sur la scène internationale de la « *world music* » ; Paul Simon enregistre des disques avec Ladysmith Black Mambazo (Graceland) et le groupe de percussion bahianais Olodum (Rythm of the Saints) ; le même groupe Olodum épaula le chanteur Michael Jackson au *Pelourinho* dans la réalisation d'un

<sup>120</sup> À ce sujet voir CARVALHO, José Jorge de: «Las Culturas Afroamericanas», *op. cit.*

<sup>121</sup> AUBERT, Laurent : *La musique de l'autre, op. cit.*, p 109.

vidéo clip. Le monde découvre alors « le monde » et les expressions culturelles et les ethnies des pays du sud deviennent tendance dans les pays riches du nord du globe. En peu de temps la dite « *world music* » tout comme les musiques à appellation « ethno » et « traditionnelle » gagnent les marchés de l'Amérique du nord et de l'Europe, s'imposant ainsi dans les rayons de CD, dans les festivals prestigieux, comme si la musique produite sur ces continents ne suffisait plus aux marchés internes et à ses consommateurs.



## Chapitre II

### Pratiques musicale, formes d'occupation et d'usages des espaces.

#### 1. Les pratiques socioculturelles et ville multiple.

C'est dans les espaces de la ville que l'art et les manifestations socioculturelles dégagent leur poésie en établissant un rythme constant d'échanges avec le milieu social urbain<sup>1</sup>. Malgré les changements dus à la modernité, la ville demeure une scène privilégiée de transformations quotidiennes, un décor où des fonctions multiples, variables et complexes s'articulent<sup>2</sup>. Les *performances* urbaines, avec leurs expressions et données, représentent des phénomènes significatifs qui nous invitent à développer des processus sélectifs d'appréhension, car comme le souligne Michel Agier, « ce n'est pas à partir de la ville elle-même qu'émergent les connaissances de l'anthropologie urbaine mais à partir d'un montage de séquences de la vie urbaine tirées d'une infime partie de cours réel du monde<sup>3</sup> ».

Une caractéristique commune à toutes les pratiques musicales décrites dans ce travail est justement leur caractère urbain. Néanmoins, on observe qu'outre les aspects d'ordre musical, ces pratiques sont elles aussi révélatrices de différentes formes d'occupation et d'usage de l'espace<sup>4</sup> urbain. On note qu'une fois inscrites dans la configuration territoriale – non sans stratégies spécifiques ou non sans générer des conflits – les pratiques musicales, ou socioculturelles au sens large, vont jusqu'à redessiner certains espaces des villes, ce qui contribue indéniablement à leur redéfinition géographique, fonctionnelle et symbolique<sup>5</sup>. En d'autres termes, ces nouvelles formes d'occupation de l'espace urbain contribuent à la création de nouveaux territoires urbains, favorisent l'adoption de nouvelles stratégies de visibilité sociale et se manifestent comme un élément de transformation et/ou de légitimation

---

<sup>1</sup> Cf. BARRETO, Gabriela Mafra: *A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatruxo do Teatro da Vertigem*, São Paulo, Mémoire de Master, USP-FAU, 2008.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> AGIER, M.: « Les savoirs urbains de l'anthropologie », in *La ville des sciences sociales*, coll. Enquête, Marseille, Parenthèses, 1996 n° 4, p 35.

<sup>4</sup> Le terme espace sera entendu ici selon la distinction établie par Michel Certeau entre l'espace et le lieu, pour qui le lieu serait un ordre dans lequel les éléments sont distribués dans les relations de coexistence, une configuration instantanée de positions, tandis que « l'espace est un lieu pratiqué », un produit des relations humaines, tissées par les relations qui ont lieu en termes de vie, qui garantit la construction d'un réseau de significations, où les significations sont tissées. Voir CERTEAU, Michel de: *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2004.

<sup>5</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P.: « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », *op. cit.*

du capital symbolique des espaces. La ville, ses quartiers, ses lieux et ses traits, ne se configure donc plus uniquement par sa matérialité mais aussi comme un tissu vivant de relations sociales. Nous sommes alors heurtés à une ville en perpétuel mouvement, à une ville qui pulse, à une « autre ville » plurielle et polyphonique très différente de celle dessinée sur les plans des architectes<sup>6</sup>.

J'ai pu constater que les pratiques musicales transforment l'espace réel de la ville en scène musicale, ce qui modifie la relation de l'individu envers certains de ces espaces, en même temps elles requalifient et (re)signifient ces mêmes espaces, le transformant en espace d'action, en symboles du quotidien et de la vie urbaine<sup>7</sup>. De ce fait, les pratiques musicales permettent d'établir un nouveau regard sur la ville, qui vise à concevoir les espaces urbains au-delà d'une simple scène figée, mais tout à la fois comme le produit d'un amas de pratiques socio-culturelles et comme facteur déterminant de ces mêmes pratiques<sup>8</sup>. À ce titre, il est toujours important de rappeler qu'en Amérique Latine, où la territorialité musicale se présente très marquée<sup>9</sup>, les pratiques musicales sont intrinsèquement liées à l'espace et à leurs lieux d'élaboration<sup>10</sup>, étant en même temps un reflet de l'espace dans lequel elles se produisent, comme j'ai pu moi-même vérifier dans différents quartiers visités lors de mon ethnographie à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia.

Tel qu'on a vu précédemment, le développement et la diffusion des nouveaux médias ne fait qu'accélérer davantage le rythme auquel les informations sont transmises de part et d'autre du globe, comme nous le révèle Goli Guerreiro, cet élément « facilite la pénétration des productions locales dans le marché [...] international<sup>11</sup> ». Dans ce contexte, les musiques semblent voyager plus vite que les autres formes d'expressions culturelles, se constituant à la fois comme un marqueur socioculturel fort et un moyen de communication puissant entre les individus et les communautés<sup>12</sup>. En même temps, mais dans le sens inverse, les musiques et les pratiques locales sont à même de subir des interférences et des influences globales, l'attitude des acteurs locaux – assimilation, filtrage, indifférence ou refus catégorique – face à

<sup>6</sup> Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta : *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1920): mediações, linguagens e espaço*, Rio de Janeiro, Edições Casa Rui Barbosa, 2004.

<sup>7</sup> Cf. BARRETO, Gabriela Mafra : *A cidade como cena para os grupos teatrais*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Cf. MAGNANI, J. G. ; SOUZA, B. M., (Org.) : *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, 2007.

<sup>9</sup> Voir PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles n° 10*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 1997.

<sup>10</sup> SANTIAGO, Jorge P. : « Pratiques musicales urbaines et esthétiques », *op. cit.*

<sup>11</sup> GUERREIRO, Goli : *A trama dos tambores*, *op. cit.*, p 159. C'est nous qui traduisons.

<sup>12</sup> Cf. AUBERT, Laurent : « Prélude », in Aubert, L. (Dir.) : *Musiques migrantes: de l'exil à la consécration*, Genève, MEG, In folio, 2005.



ces nouvelles données se constitue un terrain d'action privilégié, à l'observation de la construction d'un mode de vie urbain appartenant à un réseau global.

Avec le phénomène de la globalisation, la ville devient plus que jamais un catalyseur de rêves, un croisement de chemins, le lieu par excellence où se concrétise tous les dilemmes et les contradictions générées à échelle mondiale. Autrement dit, c'est dans les mailles urbaines que se ressentent de façon plus intense les réalités et les paradoxes de la globalisation y compris ceux qui dérivent du malaise provenant du sentiment général d'insécurité, générant des craintes qui, selon Zygmunt Bauman, « sont nées avec l'éruption simultanée de la libéralisation et de l'individualisme<sup>13</sup> ». En fait, dans les villes, ces craintes se manifestent, entre autres aspects, dans l'organisation du propre espace urbain, qui se referme et exclut différents individus et groupes sociaux, où l'un des exemples plus contentant serait la construction de condominiums fermés<sup>14</sup>. Il serait intéressant de ce point de vue de se demander comment les pratiques socioculturelles locales peuvent-elles se reproduire dans un contexte de modernité : sont-elles à même de reproduire une quelconque mixophobie ou au contraire, se constituent-elles des lieux d'accueil et d'inclusion ?

Ne s'agissant pas moins d'une forme particulière de rapport que d'une forme de perception, la présence du public autour des pratiques musicales ainsi que leur interaction avec les musiciens dans ce que l'on pourrait appeler le « faire musical », se trouve au centre des processus d'appréhension de la vie sociale. Autrement dit, leur comportement et leurs propres pratiques, les transforment en acteurs et producteurs d'interventions urbaines capables d'influencer les habitudes, les perceptions de la ville, et de construire une réalité à partir de la propre expérience avec la ville. De ce rapport émergent de formes particulières de sociabilité urbaine, exprimées principalement par les modalités d'utilisation et d'appropriation des espaces urbains, dans un processus fertile de construction sociale des lieux et la démarcation territoriale forgée dans la ville. Cela nous autorise à parler de la construction d'une « culture de la ville<sup>15</sup> », dans le sens entendu par Michel Agier, où en effet, sont à relever deux aspects majeurs, l'un qui « concerne le sens des relations entre citoyens, c'est-à-dire les représentations de l'identité et d'altérité<sup>16</sup> » et l'autre qui fait référence à « la symbolique à l'aide de laquelle les habitants donnent un sens à l'espace matériel de la ville<sup>17</sup> ».

---

<sup>13</sup> BAUMAN, Zygmunt : *Confiança e medo na cidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009, p. 16. C'est nous qui traduisons.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> AGIER, M. : *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Amsterdam, Éd. des archives contemporaines, 2007, p. 131.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

Dans une dynamique que l'on pourrait appeler « reterritorialisation culturelle », certains espaces urbains de villes comme Rio de Janeiro et Salvador de Bahia par exemple, marquées par l'individualisme, souvent attribué aux grandes villes, acquiert, à partir de l'inscription des pratiques ludiques de divertissement, un caractère de sociabilité. On voit ainsi apparaître de nouveaux territoires d'appartenance, qui vont de pair avec de nouvelles formes d'inclusion et d'exclusion, de sujets et de certaines pratiques socioculturelles, fournissant des éléments pour l'analyse de nouvelles formes d'expression et de nouvelles esthétiques susceptibles d'installer d'autres lectures du cadre socioculturel et politique<sup>18</sup>.

Il est toutefois important de noter, que les pratiques musicales traitées ici sont également des fragments immatériels qui portent l'empreinte d'un passé. Dans ce sens, on peut donc affirmer qu'elles sont capables de fournir une autre lecture du passé, plus spécifiquement du passé de villes et même d'un passé en devenir, Mônica Velloso souligne que, « c'est à partir de l'entrecroisement entre la matérialité des actions humaines et son complexe réseau de représentations symboliques que l'on cherche à capter l'intelligibilité [et l'histoire] des villes<sup>19</sup> ». C'est ce qui revient à dire, penser la ville à partir de la perspective de ses habitants, ou penser la ville comme une addition d'expériences historiques, un espace où se projettent ambitions, espoirs et utopies<sup>20</sup>. La mémoire, le témoin, le souvenir, la défense de traditions, de pratiques socioculturelles et même les oublis des groupes sociaux les plus divers, sont des bribes d'une histoire, « racontée dans le terrain accidentel du quotidien et des expériences concrètes, par lesquelles les hommes laissent empreintes des marques de vie et d'appartenance<sup>21</sup> ».

Partant de l'articulation entre les pratiques socioculturelles urbaines et les espaces, tout à la fois, récupéré, transformé et réintégré dans son usage, dans son identité et dans sa valeur symbolique, il sera question de voir ici comme la ville intègre, transforme et se transforme à partir de l'insertion de certaines pratiques musicales, dans une dynamique que l'on pourrait appeler : penser la ville à travers ses pratiques socioculturelles dans une perspective anthropologique. Cependant, et malgré quelques appuis et références, il ne s'agirait pas d'axer le débat sur la construction d'une culture urbaine, thème qui a d'ailleurs déjà occupé de nombreux auteurs<sup>22</sup>. On se concentrera plutôt sur l'appréhension et la restitution des logiques

<sup>18</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : « Pratiques musicales urbaines et esthétiques », *op. cit.*

<sup>19</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta : *A cultura das ruas*, *op. cit.*, p. 11. C'est nous qui traduisons.

<sup>20</sup> À ce titre voir RONCAYOLO, Marcel : *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>21</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta: *A cultura das ruas*, *op. cit.*, p. 12. C'est nous qui traduisons.

<sup>22</sup> Voir BAILLY, Antoine : « Pour une nouvelle culture urbaine », in *La ville en débat*, Paris [etc.], L'Harmattan, cop, 2003 ; CLARKE, Graham: *The American city: America as Urban culture*, Mountfield East Sussex, Helm

des acteurs sociaux, l'interaction entre musiciens et public, qui mettent en relief l'espace social comme produit d'un jeu de relations entre individus, mais aussi et surtout, qui mettent en évidence différents angles et singularités de l'urbanité<sup>23</sup>.

## 2. De l'écologie urbaine à l'anthropologie de la ville.

Il est aujourd'hui commun d'affirmer que l'École de Chicago a donné naissance à un grand courant de sociologie urbaine, qui profite également à toute une série d'études réalisées par l'anthropologie. L'originalité de ses méthodes sociologiques, accordant une part importante à la démarche empirique, et des sujets de ses travaux, tels que les ségrégations, l'immigration, la criminalité, a fourni d'importants outils pour penser la ville en tant que société, en tant que culture et état d'esprit. Plusieurs théories, notions et concepts élaborés par l'École de Chicago semblent néanmoins avoir résisté au temps pouvant ainsi être adaptés aux observations faites dans les villes de nos jours.

Le concept d'« aire naturelle » élaboré par Robert Park<sup>24</sup> cherche à rendre compte de la constitution de secteurs de la ville qui apparaissent de façon spontanés, sous l'action de mouvements qui lui semblent naturels, en fait, l'aire naturel « naît sans dessein préalable et remplit une fonction spécifique dans l'ensemble urbain ; c'est une aire naturelle parce qu'elle a une histoire naturelle<sup>25</sup> ». Ces aires trient et filtrent les populations en fonction de leurs appartenances culturelles, sociales ou d'un statut.

Ce concept est le résultat d'observations réalisées dans les années 1930 dans des quartiers de Chicago qui présentaient de nombreux secteurs particuliers comme Bohoemian, quartier spécifiquement masculin ; le ghetto juif, constitué de population venant d'Europe de l'Est ; ainsi comme Blackbelt, Chinatown et Little Italie, marqués par des regroupements en fonction des appartenances sociales et ethniques. En même temps, certains quartiers sont réservés aux riches, d'autres aux divorcés, aux gens du troisième âge etc., nous révélant ainsi une ségrégation spatiale hautement raffinée<sup>26</sup>.

D'après les observations faites à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia, la dynamique de croissance des villes est à même de reproduire des répartitions sectorielles semblables à celles

---

Information, cop, 1997 ; GUERRAND, Roger-Henri : *Moeurs citadines : histoire de la culture urbaine : XIX<sup>ème</sup> - XX<sup>ème</sup> siècles*, Paris, Quai Voltaire, 1992 ; MILES, Malcolm : *Cities and cultures*, London, Routledge, 2007.

<sup>23</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : *A obra literária de Lima Barreto, uma proto-antropologia da cidade*, Premier Prix Itamaraty au Concours International de monographies, *A Obra de Lima Barreto, essais récompensés*, Brasília, Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2008, pp. 19-85.

<sup>24</sup> Cf. HANNERZ, Ulf : *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1983.

<sup>25</sup> GRAFMEYER Yves ; JOSEPH Isaac : *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, p. 173.

<sup>26</sup> *Ibid.*

étudiées par Robert Park, toutefois, la particularité observée au Brésil est qu'elles apparaissent non sous forme de quartiers spécifiques, mais plutôt à l'intérieur même des quartiers. Désordonnées en termes de politique administrative urbaine de l'état, mais ordonnée selon des critères développés localement, on assiste à partir d'invasions de terrains ou d'occupations « sauvages » d'espaces inhabités à la formation de quartiers à l'intérieur des quartiers. À un niveau plus restreint d'observation, on constate que l'inscription de certaines pratiques socioculturelles dans l'espace urbain brésilien est à même de reproduire la logique de construction d'un « aire naturelle ».

Contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis, ce sont d'abord les petites localités du littoral de l'état de São Paulo qui se constituent en objet d'étude sous l'influence des concepts de l'École de Chicago au Brésil. Malgré les quelques ethnologies en ville et d'études sur le folklore dans l'agglomération de São Paulo, il faudra attendre les années 1970 pour que l'anthropologie brésilienne se penche vraiment sur la réalité des grands centres urbains<sup>27</sup>.

Sans se caractériser par une volonté théorique clairement annoncée en termes d'une « anthropologie urbaine », l'articulation entre la *casa* (maison) et la *rua* (rue)<sup>28</sup> va cependant exercer une grande influence sur les études sur le milieu urbain au Brésil. Au sujet de ces « catégories sociologiques » Roberto Da Matta explique que :

Quand je dis que la « *casa* » et la « *rua* » sont des catégories sociologiques pour les Brésiliens, je suis en train d'affirmer, que entre nous ces mots ne désignent pas simplement des espaces géographiques ou des éléments physiques commensurables mais surtout des entités morales, des sphères d'action sociale, [...] , des domaines culturels institutionnalisés, de ce fait, capables de susciter des émotions, des réactions, des lois, des prières, des chansons et des images esthétiquement encadrées et inspirées<sup>29</sup>.

L'opposition entre ces catégories est l'outil avec lequel Roberto Da Matta se propose d'analyser l'univers social brésilien, principalement en ce qui concerne les formes de ritualisation. L'articulation de ces concepts vise à rendre compte de ce que la société pense et établie donc comme son code de valeurs et d'idées : « sa cosmologie et son système de classification, mais aussi la traduction de ce que la société vit et fait précisément<sup>30</sup> ».

<sup>27</sup> Cf. MAGNANI, J. G.: «Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole», in MAGNANI, J. G.; Torres, L., (Org.): *Na metrópole: textos de antropologia urbana*, Ed. USP, FAPESP, 1996.

<sup>28</sup> À ce sujet voir Da MATTA, R.: *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

<sup>29</sup> Da MATTA, R.: *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

p. 8. C'est nous qui traduisons.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 7. C'est nous qui traduisons.

D'après l'auteur, la *rua* indique le monde en soi, ses imprévus, ses accidents et ses passions, « tandis que la *casa* renvoie à un univers contrôlé, où les objets se trouvent à leurs places respectives<sup>31</sup> ». La *rua* est associée au mouvement, à la vitesse d'informations, au terrain d'action, de son côté, la *casa* renvoie à l'idée d'harmonie, de calme et de tranquillité. Da Matta nous rappelle également que dans « la *casa*, les relations sont régies et formées par la parenté et par la consanguinité », et « dans la *rua*, les rapports ont un caractère indélébile de choix, ou impliquent cette possibilité<sup>32</sup> ». Enfin, l'auteur signale que la *rua* peut se présenter comme étant un prolongement ou une partie de la *casa*, tandis que certaines parties de la *casa* peuvent être conçues comme une partie de la rue<sup>33</sup>.

Pour ma part, j'ai pu constater qu'en ce qui concerne les pratiques socioculturelles, les frontières entre la *casa* et la *rue* tendent à se dissiper ou en tout cas à devenir invisibles. On observe que bien qu'elles renvoient à une idée de spatialisation, ces catégories sont tout aussi transportables dans le temps et dans l'espace. Cela semble se confirmer lors des manifestations telles que les *rodas de samba* ou de *choro* réalisés dans la sphère privée, où la salle de visite ou le *quintal* (jardin ou fond de cours) de la résidence est pris par le va-et-vient, ainsi que par « certaines » libertés de la rue. En même temps, on note que les pratiques qui se tiennent littéralement dans la rue, et je reviens à la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor, reproduisent à plusieurs égards certaines hiérarchies de la *casa*, comme par exemple qui peut *puxar um samba*, qui est autorisé à être assis à la table des musiciens et même à jouer d'un instrument dans la *roda*.

C'est justement, semble-t-il, à partir de ces espaces chargés d'ambiguïtés, ce frottement entre le privé et le public – mais aussi quand la *casa* devient la *rua* et quand la *rua* est la *casa* – que José Guilherme C. Magnani développe quatre unités significatives d'observation et d'analyse. Ces concepts nous intéressent particulièrement car ils sont le résultat théorique d'observations sur des espaces qui acquièrent de nouvelles fonctions et significations à partir de l'inscription de pratiques socioculturelles. José Guilherme C. Magnani explique que :

Le *pedaço* (le morceau), [...] désigne l'espace intermédiaire entre le privé (la maison) et le public, où se développe une sociabilité basique, plus ample que celle fondée sur les liens

---

<sup>31</sup> Da MATTIA, R. : *Carnaval, malandros e heróis*, op. cit., p.91. C'est nous qui traduisons

<sup>32</sup> *Ibid.* C'est nous qui traduisons.

<sup>33</sup> *Ibid.* C'est nous qui traduisons.

familiaux, cependant plus dense, significative et stable que les relations formelles et individualisées imposées par la société<sup>34</sup>.

C'est dans ces espaces que se déroulent la trame du quotidien, la vie de tous les jours, les échanges, les conflits, les arrangements. Il est notamment l'espace des loisirs et des différentes activités des quartiers populaires. Le *pedaço* est en même temps le résultat de pratiques collectives qui déterminent la condition à sa réalisation et utilisation. José Guilherme C. Magnani souligne que « faire partie de ce réseau implique l'accomplissement de certaines règles de loyauté qui fonctionnent aussi comme une protection » et, poursuit-il, « y compris quand les personnes s'aventurent [...] en dehors du *pedaço*<sup>35</sup> ».

Le *pedaço* est facilement reconnaissable dans le contexte des quartiers, où se développe une sociabilité qui s'articule autour de liens comme la famille ou le voisinage. Toutefois, dans les espaces de rencontres ou de loisirs, on trouve une différence par rapport à l'idée habituelle de *pedaço*. En fait, les personnes qui fréquentent ces espaces ne se connaissent pas forcément, en tout cas comme dans les quartiers, « mais se reconnaissent comme porteurs des mêmes symboles qui renvoient aux goûts, aux orientations, aux valeurs, aux habitudes de consommation et aux modes de vie<sup>36</sup> », c'est ce que j'ai pu par ailleurs vivre et partager avec les gens dans les *rodas de samba* visitées à Rio de Janeiro. Ces premières définitions nous renvoient aussi aux observations réalisées à Salvador auprès du groupe Pexinxi dans le *Mercado do Peixe* et lors du travail du G.C.A.C dans la communauté Saramandaia. En fait, on assiste dans les deux cas à la construction de familles symboliques, qui à travers leurs pratiques musicales interviennent et finissent par résinifier l'espace de leurs quartiers respectifs.

Une autre forme d'occupation de l'espace que nous signale José Guilherme C. Magnani, renvoie à des lieux qui fonctionnent comme point de référence à un nombre plus diversifié de personnes. Il s'agit de *manchas* (les tâches), que l'auteur caractérise comme des « aires contigües dans l'espace urbain dotées d'équipements qui marquent ses limites et viabilisent – chacun avec sa spécificité, en compétition ou en complément – une activité ou pratique prédominante<sup>37</sup> ». Les équipements d'une *mancha* peuvent être les bars, les restaurants, les cinémas, les théâtres, le café du coin etc., qui soit en compétition ou en complémentarité contribuent au même effet.

---

<sup>34</sup> MAGNANI, J. G. : « Quando o campo é a cidade », *op. cit.*, p. 32. C'est nous qui traduisons.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 40.

Revenant encore une fois à José Guilherme C. Magnan, la *mancha* remet à l'implantation d'éléments stables tant dans le paysage que dans l'imaginaire. Toujours selon l'auteur :

« Les activités qu'elle offre et les pratiques qu'elle favorise sont le résultat d'une multiplicité de relations entre ses équipements, constructions et voies d'accès – c'est que l'assure une majeure continuité, en la transformant ainsi en un point de référence physique, public et visible à un plus grand nombre d'utilisateurs<sup>38</sup> ».

Rappelons par ailleurs qu'au Brésil, l'occupation ou l'appropriation de l'espace par une quelconque pratique socioculturelle est généralement suivie de la mise en place, formelle ou informelle, d'un nombre d'*aparelhos* (appareils) - commerce de boisson, de nourriture, d'artisanat, installation de tables et de chaises - qui, en plus de soutenir et d'assurer le bon déroulement de la manifestation, contribuent à donner de la visibilité à l'espace de réalisation. Si d'une part certaines *manchas* urbaines surgissent de manière spontanée, on observe qu'elles tendent à suivre une même logique, ce qui m'a permis de dégager quelques aspects typologiques. Nous avons un premier type de *mancha*, que j'appellerais ici stable, qui se configure par un ou plusieurs bars et commerces qui accueillent ou qui voient le jour à partir de l'inscription spatiale d'une pratique socioculturelle. Il va sans dire que s'agissant d'établissements commerciaux, l'offre de services proposés tend à s'adapter aux exigences du public. Dans le cas spécifique des *manchas* que j'ai observés à Rio de Janeiro, on note que les artefacts matériels présentent généralement une esthétique qui met en relief les aspects « authentiques » de la ville et de la culture *cañoca*, comme des tableaux et des photos de la ville de Rio de Janeiro du début du XX<sup>e</sup>, des *sambistas*, et d'autres personnalités. Par ailleurs, les travaux et les réformes, lorsqu'ils ont lieu, visent à améliorer les structures mises à disposition et par conséquent à pérenniser les pratiques musicales qui se réalisent dans l'espace en question, où le meilleur exemple serait la transformation qu'a subie le bar du Beco do Rato.

La deuxième *mancha*, que j'appellerais temporaire, est une forme d'occupation de l'espace très courante dans les grandes villes brésiliennes. De fait, chaque événement public se voit agrégé de vendeurs de tous genres, où, plus la manifestation est importante plus l'offre se verra variée : boissons (bière, eaux gazeuses, l'eau minérale, les jus de fruit, l'eau de coco, la *cachaça*, le whisky), *churrasquinho* (des brochettes de viande), *hot dog*, artisanat, vêtements, vendeurs de CD et DVD (contrefaçon ou originaux). Si comme dit le dicton

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 43.

brésilien, « l'occasion fait le voleur », au Brésil, certaines conditions objectives semblent éveiller la créativité. Il n'est donc pas rare de voir les *manchas* stables et temporaires qui se chevauchent lors d'une manifestation réalisé en plain air, je pense une fois de plus à la Rua do Ouvidor, mais notamment à la Pedra do Sal, où des vendeurs ambulants viennent se greffer à l'événement malgré la présence d'un bar dans l'espace sensé d'assurer la consommation de boissons et d'amuse bouches.

L'ensemble de *pedaços* et *manchas* d'une ville renvoie à l'idée de choix entre diverses possibilités et à la circulation entre les différents espaces : les personnes fréquentent un espace plutôt qu'un autre ou un espace après l'autre. Ces déplacements ont tendance à suivre une certaine logique où, même le déplacement vers un *pedaço* habituel à l'intérieur d'une *mancha* n'a rien d'aléatoire.

De cette observation résulte une troisième catégorie que José Guilherme C. Magnani appelle le *trajeto* (le trajet). Il s'applique, selon l'auteur, « à des flux au sein de l'ensemble de la ville et à l'intérieur des manchas urbaines [...] les *trajetos* lient des points, des *manchas*, des *circuitos*, complémentaires au altematifs<sup>39</sup> ». L'auteur argumente aussi que « la constitution des *trajetos* n'est pas aléatoire ni illimitée dans ses possibilités de combinaisons<sup>40</sup> », l'idée de *trajeto* permet selon lui, de penser les déplacements sur deux aspects : « la possibilité de choix à l'intérieur des *manchas*<sup>41</sup> » et « l'ouverture de ces *manchas* et *pedaços* vers d'autres points de l'espace urbain et, par conséquent, à d'autres logiques<sup>42</sup> ». L'on pourrait ajouter dans le cas précis de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia, que la question de la sécurité – lieux sûrs et lieux dangereux, donc à éviter – apparaît comme une des principales variables capable de déterminer le développement et la modification des *trajetos* urbains. Par ailleurs, j'utilisais moi-même ces critères lors des déplacements effectués dans le cadre de mon travail ethnographique.

Enfin, José Guilherme C. Magnani nous propose la notion de *circuito* (circuit) :

« Qui unie les établissements, les espaces et les équipements, caractérisé par l'exercice d'une pratique particulière ou l'offre d'un service déterminé, cependant, non contigus dans le paysage urbain, en étant reconnu dans sa totalité uniquement par ses utilisateurs: *circuito* gay, *circuito* de cinémas d'art, *circuito* ésotérique, des salons de danse et concerts *black*, *circuito* religieux [...] clubs nocturnes et autres<sup>43</sup> »

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 45.



Dans le cadre de l'ethnographie réalisée, il serait alors possible de dessiner le *circuito* du *samba-choro* de la zone centrale de Rio de Janeiro – qui part de la Pedra do Sal en passant par la Rua do Ouvidor, la Lapa, qui monte jusqu'au quartier de Santa Tereza et finit au Beco do Rato. Ainsi que le *circuito* de diversions nocturnes du Rio Vermelho à Salvador – qui va du Mercado do Peixe au large de la Mariquita – ou celui qui englobe tout le Pelourinho. Et bien évidemment, cette notion pourrait être élargie à une échelle plus conséquente si l'on considère le grand *circuito* du *samba-choro* qu'est proposé par le site web [www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br), qui cherche à réunir les *rodas* réalisées dans tout le pays.

L'ensemble d'informations, de lectures et de représentations possibles de la ville extraites à partir de l'appréhension des pratiques socio-culturelles urbaines ont donné également lieu à différentes métaphores dans la manière de conceptualiser la ville, dont « l'autre ville<sup>44</sup> » et « la ville bis<sup>45</sup> ». Il semble cependant que ces notions peuvent être enrichies par l'idée de « ville multiple », qui chercherait justement à rendre compte de la diversité active présente à l'intérieur des centres urbains, et qui nous révèlent en effet l'existence de plusieurs micro-villes s'y chevauchant et cohabitant ensemble, tant bien que mal, sous l'égide d'un même nom et d'une même limite géographique.

L'anthropologue devant la juxtaposition de ces différentes villes, et par conséquent confrontée à son processus constant de re-sémantisation, est amenée à réfléchir sur la relation entre espace et culture, qui renvoie donc à la notion de paysage. Jorge Santiago rappelle par ailleurs que la notion de paysage<sup>46</sup> fut proposée en premier par les géographes, en particulier Milton Santos, pour qui le paysage est le morceau de configuration territoriale que le regard de chacun peut embrasser ; outre cette dimension spatiale, toujours selon Milton Santos, le paysage « relève de la perception, de ce qui advient aux sens ». Jorge Santiago<sup>47</sup> va cependant affinée et adaptée la notion de paysage, ce qui accentue son caractère perceptif, et la présenter sous forme de « paysage musicale ». Vu ainsi, il est possible de dégager trois aspects de la notion renouvelée : ce que l'on voit, où l'on voit et comment on voit. Une première adaptation

---

<sup>44</sup> Voir BARRETO, Paulo, (João do Rio): *A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, 1908, p. 4. URL <<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almencantadoradasruas.htm>> C'est nous qui traduisons. Voir aussi VELLOSO, Mônica Pimenta: *A cultura das ruas*, *op. cit.*

<sup>45</sup> Voir AGIER, M. : « Les savoirs urbains de l'anthropologie », *op. cit.*

<sup>46</sup> Voir SANTIAGO, Jorge P. : « Paysage musical urbain et perception du sociopolitique au Brésil », in PENJON, Jacqueline (sous la direction de) : *Cahiers du Crepal, n° 15, Paysages de la lusophonie : intimisme et idéologie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 127-146 ; SANTIAGO, Jorge P. : « Le Paysage urbain de Rio et les terrains du récit », in MALHEIROS-POULET, Maria Eugênia et SEMILLA DURAN, Maria Angélica (coord.): *Texturas – Hors Série Hommage à Jacques Poulet*, Langues et Cultures Européennes, Université Lumière Lyon2, 2010, pp. 315-326.

<sup>47</sup> *Ibid.*

de ces aspects nous autorise à postuler qu'investir l'espace d'une pratique musicale, c'est être confronté à une forme particulière d'être dans un espace urbain déterminé, ainsi qu'aux fonctions et aux significations perpétrées par les sujets dans ces mêmes espaces.

### 3. *Roda de Samba* et symboliques de la Rua do Ouvidor.

Comme il a été avancé dans le chapitre précédant, l'acquisition d'un nouveau capital symbolique a permis à la pratique de la *roda de samba* de s'inscrire dans des espaces qui lui étaient jusque là interdits. Les vidéos où le compositeur Moacyr Luz chante un *samba de partido-alto* accompagné par un public exalté en pleine Rua do Ouvidor sont particulièrement éloquentes en ce sens<sup>48</sup>. Même si la *roda de samba* qui se tient dans cette rue, connue sous le nom de *Samba da Ouvidor*, fait déjà partie du paysage musical du centre ville, et de ce fait, peut être perçue comme une *roda* de plus du *circuito* du *samba*, dans ce grand lieu vu comme de « culte » aux « traditions populaires » qu'est devenue le centre ville de Rio de Janeiro. Tel qu'on a évoqué dans la première partie de ce travail, cette forme de divertissement n'a pas toujours été acceptée et vécue avec naturel, moins encore dans une des rues des plus connues et célébrées comme « traditionnelles » du centre ville. En ce sens, un exercice d'articulation entre le temps présent et le temps passé de la ville, plus particulièrement de la Rua do Ouvidor, peut s'avérer tout à fait instructif et nous dévoiler également l'ampleur que représente l'événement actuel. Rappelons tout d'abord, qu'une telle démarche trouve sa pertinence dans le projet même de l'anthropologie, qu'en fonction des « objets d'analyse auxquels elle est confrontée, et qui renvoient à différents systèmes symboliques<sup>49</sup> », se constitue en une discipline comparative par excellence. De ce fait, le dialogue proposé ici peut « favoriser une évaluation renouvelée des pratiques socioculturelles, des nouvelles formes de regroupement<sup>50</sup> » ainsi que de « nouvelles formes d'occupation et usage de l'espace urbain<sup>51</sup> ».

Les nombreuses transformations perpétrées dans la ville de Rio de Janeiro au début du XX<sup>ème</sup> siècle pendant la gestion du préfet Pereira Passos<sup>52</sup> marquent l'instauration d'un nouvel ordre urbain. Le renouvellement de la zone portuaire et la construction de l'Avenue Centrale, pour ne citer que ces exemples, sont les symboles d'un moderne espace urbain que l'on veut à

<sup>48</sup> Plusieurs vidéos sont disponibles sur le site [www.youtube.com](http://www.youtube.com) à partir de la recherche : Moacyr luz, rua do Ouvidor.

<sup>49</sup> SANTIAGO, Jorge P : *Ethnographie(s) et Anthropologie de la ville : deux expériences d'écriture à la lumière du regard*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2010, p. 82.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Pereira Passos fut le préfet de Rio de Janeiro entre 1902 et 1906.

tout prix implanter. Ces projets montrent clairement qu'une telle perspective de modernisation est centrée de manière prédominante sur la vision de ceux que l'on appelle les « producteurs de l'espace<sup>53</sup> ». L'appréhension de cette nouvelle idéologie de l'espace, surtout en ce qui concerne ses conséquences sur la cartographie symbolique de la ville, suggère néanmoins quelques interrogations, à savoir, qui conçoit ce nouveau espace urbain? Pour qui cet espace est-il conçu ? Et principalement, qui est autorisé à l'usufruit de cet espace ?

En essayant de répondre à ces questions, rappelons que sur le plan politique, Rio de Janeiro capitale républicaine compte parmi ses dirigeants des préfets nommés – des médecins ou des ingénieurs – directement par le Président de la République et corroborés ensuite par le Sénat. Une situation qui s'avère d'emblée problématique car très souvent ces intervenants sont appelés dans leurs états d'origine par le Président de la République et n'ont aucun rapport avec la ville<sup>54</sup>. En parallèle, il faut noter la forte influence du positivisme ou plutôt d'une certaine lecture positiviste presque omniprésente durant toute la première république<sup>55</sup>. Préconisant notamment l'idée du progrès par le biais de la science et le concept de dictature républicaine, le positiviste, qui au fond va se révéler « négativisme », sert de guide idéologique à une bonne partie des « producteurs d'espace » de la belle époque brésilienne, qui cherchent à imposer des modèles et des valeurs importés d'Europe et des États-Unis comme instruments pour « civiliser » la jeune République<sup>56</sup>.

Durant les réformes réalisées par le préfet Pereira Passos, on ne dénombre pas moins de 1.600 anciens bâtiments d'habitation démolies. Naissent ainsi, des décombres de la vieille ville ou du « *túmulo do estrangeiro* » (la tombe de l'étranger)<sup>57</sup>, la *cidade maravilhosa* (ville merveilleuse). Au fur et à mesure que la zone centrale de Rio de Janeiro devient la « Paris tropicale », il ne reste plus qu'à la population délogée et pauvre du centre-ville l'option de s'entasser dans d'autres vieux immeubles épargnés par le *bota abaixo* (mettre à terre/abattage)<sup>58</sup>, et par conséquent payer des loyers élevés, ou de se déplacer vers la

<sup>53</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta: *A cultura das ruas* [...] *op.cit.* p 43

<sup>54</sup> Voir CARVALHO, José Murilo de: *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Pour une explication plus pertinente au sujet du succès des idées positivistes au Brésil voir, HOLANDA, Sérgio Buarque de : *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

<sup>57</sup> La conjonction insalubrité-climat tropical, fait de la ville de Rio de Janeiro une cible privilégiée d'endémies telles que la diphtérie, la malaria, la tuberculose, la lèpre, le typhus, la variole et la fièvre jaune. Des maladies qui étaient encore plus menaçantes et dangereuses pour les étrangers qui ne possédaient pas les anticorps nécessaires à la protection. Voir SEVCENKO, L. : « O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso », in Sevcenko, L., (Org.) : *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

<sup>58</sup> Difficilement traduisible, l'expression *bota abaixo* ainsi comme d'autres expressions sarcastiques de la même période, permet cependant de mesurer la perception des couches populaires face aux démolitions de la ville durant les réformes de Pereira Passos, s'exprimant généralement par le biais de la dérision. À ce sujet voir

banlieue de la Cidade Nova ou dans les faubourgs de la ville. Une partie considérable de la population touchée par les zones de réaménagement choisit de s'installer dans les collines situées dans le centre ville – Providência et Santo Antônio principalement. Autrefois de faible densité populationnelle, ces collines connaissent alors une occupation rapide qui ne fait qu'aggraver les conditions de précarité d'habitation. Ils surgissent ainsi les premières *favelas*, qui marquent encore aujourd'hui la cartographie de la ville Rio de Janeiro.

L'état intervient de manière plus substantielle dans la ville, ce qui accélère en même temps le processus de stratification sociale, et impose en quelque sorte la zone de chaque groupe ethnique et culturel. Le « bout de ville » moderne qui émerge en un temps relativement rapide pour l'époque, peut être ainsi comparé à une machine à produire de la richesse, des inégalités, des conflits et des contradictions.

S'il est vrai que nombre de mesures prises par les premières administrations républicaines – l'amélioration de l'approvisionnement en eau de la ville et la vaccination obligatoire – visent entre autres le confort de la population, c'est dans les méthodes d'implémentation qu'est mit en évidence le caractère exclusiviste de la modernité *carioca* et l'incapacité de la jeune république à élaborer des politiques qui englobent l'ensemble de la population.

Le point de vue des chroniqueurs, observateurs sensibles et participants de leurs temps et de leur ville sont particulièrement parlants. Ils fournissent de précieuses représentations qui révèlent les particularismes et les ambiguïtés durant la formation du moderne espace urbain *carioca*<sup>59</sup>. Par sa centralité et son importance économique et sociale, la Rua do Ouvidor se constitue en un passage presque obligatoire dans les trames romanesques, les articles et les mémoires de la ville de Rio de Janeiro au tournant du XIX<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans son ouvrage *O Rio de Janeiro do meu tempo*<sup>60</sup>, l'écrivain et journaliste Luís Edmundo décrit ainsi, dans un chapitre qui lui est complètement dédié, la Rua do Ouvidor de l'année 1901 : « L'artère principale de la ville, la plus élégante, la plus propre, celle d'aspect moins coloniale, c'est encore la Rua do Ouvidor<sup>61</sup> ». À ce portrait, il serait possible d'ajouter « la plus française », vu le nombre de références à la France et aux « bonnes choses » françaises faites par l'auteur, comme par exemple les « patrons en uniforme en lin blanc [...]

BENCHIMOL, Jaime. « Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro », in FERREIRA, Jorge et DELGADO, Lucília de Almeida Neves: *O Brasil Republicano. Vol.1 O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003; SEVCENKO, L., (Org.): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

<sup>59</sup> Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta : *A cultura das ruas*, op. cit.

<sup>60</sup> EDMUNDO, L. : *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Brasília, Senado Federal, 2003.

<sup>61</sup> *Ibid.* p 39.

souriant et parlant en français<sup>62</sup> », ou la librairie de « Mme Fauchon<sup>63</sup> », ou encore « l'édifice Notre Dame de Paris<sup>64</sup> ».

Notons tout d'abord la fidélité du texte avec son temps, période où les réflexions sur la relation « ville-santé » sont au premier plan, et la question de la circulation – de l'air, de l'eau, de l'énergie, de citoyens – obsède les ingénieurs. Dans son historique au sujet du développement des conceptions urbaines, Alain Leménorel explique que ce thème prend une valeur médicale, à telle point qu'ils sont appliqués à la ville les mêmes « mots et les raisonnements de l'anatomie et de la physiologie humaine<sup>65</sup> ». Il va aussi sans dire que les mœurs françaises retrouvées dans la Rua do Ouvidor par Luis Edmundo, symbolisent depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle le modèle de pays rêvé par l'élite brésilienne, c'est-à-dire, un Brésil moderne et à peau blanche, l'Europe tropicale possible. Parmi les exemples les plus pathétiques qui illustrent cette période on retrouve l'importation des oiseaux. En fait, le préfet Pereira Passos qui a habité à Paris lors des travaux Haussmanniens, ira jusqu'à faire importer des moineaux depuis la France pour meubler la récemment inaugurée Avenue Centrale. Rappelons par ailleurs, que l'enthousiasme envers les éléments américains, qui ont une forte influence dans le changement de régime au Brésil, se limitent en quelque sorte aux formules politiques, l'éclat de la jeune République, lui, s'exprime par les formules européennes, principalement celles de la belle époque parisienne<sup>66</sup>.

Il est aussi intéressant de noter dans la description de Luis Edmundo l'opposition faite entre la Rua do Ouvidor et la période coloniale, période qui représente un passé qui n'a pas de raison d'être, qui fait honte, une tâche aux yeux de la nouvelle élite citadine. À plusieurs égards, ce passé représente une menace envers le présent « moderne » qui est en train de se dessiner. De ce fait, les interventions du pouvoir public dans l'espace urbain ne se limitent pas à l'embellissement de la ville et aux modifications du tracé des rues. Elles visent aussi et surtout, à éliminer de l'espace urbain, en tout cas de la zone centrale, toutes les pratiques ou les activités qui rappellent l'époque coloniale, comme les manifestations religieuses ou ludiques afro-brésiliennes ainsi que les activités économiques liées à ces mêmes groupes, telles que les vendeurs ambulants et les *baianas* vendeuses de beignets et autres produits dans les rues de la ville. Ce qui nous amène à conclure que les élites *cariocas* ne pouvaient pas

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p 40.

<sup>63</sup> *Ibid.* p 41.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> LEMÉNOREL, Alain: « Rue, ville et sociabilité à l'époque contemporaine », in Alain Leménorel (textes réunis par), *La rue, lieu de sociabilité? : Rencontres de la rue*, Actes du colloque de Rouen 16-19 novembre 1994, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997, p. 428.

<sup>66</sup> À ce titre voir CARVALHO, José Murilo de : *Os bestializados, op. cit.*

accepter de partager l'espace urbain avec des individus et des pratiques auxquels elles se croyaient être supérieures.

La plume de l'écrivain Machado de Assis, connue pour sa critique sociale très fine, nous dévoile d'autres aspects de la modernité *carioca* inscrite dans la Rua do Ouvidor:

« Voulez-vous voir l'élégance *fluminense* ? Ici vous trouverez la fleur de la société, les dames qui viennent choisir des bijoux au Valais ou des soies à Notre-Dame, les jeunes hommes qui viennent parler de théâtre, de salons, de la mode et des femmes. Voulez-vous être informé de la politique ? Ici, vous apprendrez les nouvelles les plus fraîches, les progrès en cours, les événements susceptibles d'advenir. Ici vous verrez le député actuel avec le député sortant, le ministre défunt et parfois le ministre vivant. Vous voyez cet individu-là ? C'est un homme de lettres. De ce côté, arrive l'un des premiers marchands de la place. Voulez-vous connaître le taux de change ? Voilà le Journal du Commerce qui est le *Times* d'ici. Vous pourrez fréquemment voir un coupé à la porte d'un magasin de mode : c'est une *Ninon fluminense*. Vous voyez l'individu à ses côtés dans le magasin, qui lui fait un compliment ? C'est peut-être un diplomate. Vous dites que je ne mentionne que la société plus ou moins élégante ? Non, l'ouvrier s'arrête ici aussi pour avoir le plaisir de contempler pendant quelques minutes une de ces vitres étincelantes de richesse – parce que, mon cher ami, la richesse a ceci de bien, un simple regard console<sup>67</sup> ».

Bien qu'il écrit avant les grandes transformations qu'a connu le centre ville, le conte *Tempo de crise* préconise déjà la Rua do Ouvidor comme une scène propice à l'exhibition, un lieu pour se montrer, pour voir et surtout pour être vu, ou pour paraphraser Michel Maffesoli, « le lieu des figurations<sup>68</sup> », ce qui devient la tonique d'une nouvelle manière de vivre en ville à Rio de Janeiro dans les premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le texte laisse aussi transparaître la manière à travers laquelle les illusions, les imaginaires et les opportunités des différents groupes sociaux impliqués par le processus d'embellissement physique de l'espace urbain, se confrontent et s'entrecroisent dans le nouvel espace citadin. Un espace auquel le processus de modernisation confère de plus en plus un caractère d'exclusion où, la condition sociale, la couleur de la peau, ou les deux à la fois, vont déterminer le morceau de ville auquel chacun a droit. La rue devient plus que jamais, comme

<sup>67</sup> Machado de Assis: «Tempo de crise», in Magalhães Júnior, R., (Org.): *Contos Avulsos*, Editora Civilização Brasileira/ Cia Brasileira de Livros, 1956, URL <<http://www.biblio.combr/default.asp?link=http://www.biblio.combr/conteudo/MachadodeAssis/tempodecrise.htm>>.

<sup>68</sup> MAFFESOLI, Michel : « L'espace de la sociabilité », in *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, presse universitaire de Grenoble, 1979, p. 18.

le souligne Alain Leménorel, un « lieu de reconnaissance sociale pour les uns que d'exclusion pour les autres, lieux de rencontre mais aussi d'évitement<sup>69</sup> ».

Certaines rues reflètent les formes particulières de ségrégation établies en ville, qui même sans porter exactement ce nom arrivent aux mêmes fins, à savoir, séparer les uns des autres et déterminer la place de chaque groupe social et ethnique dans la ville. L'apparente « démocratie » spatiale, ainsi que d'autres formes de « démocratie illusoires » brésilienne, rendent toutefois difficile de discerner les actions individuelles et collectives qui conduisent de fait aux phénomènes de ségrégation, autrement dit, « distinguer ce qui est voulu de ce qui est subi, de dissocier l'effet attendu de l'effet pervers<sup>70</sup> » dans ce processus. Le fait est que les classes démunies se voient contraintes à une situation de double absence, l'une qui relève des aspects matériels et économique, où être pauvre se traduit inéluctablement à toute sorte de privations ; et l'autre sociale, à travers différentes formes d'exclusion à l'intérieur de l'ensemble du corps social, parmi lesquelles l'« impossibilité d'accès aux systèmes qui permettent l'insertion comme l'éducation ou plus simplement les transports<sup>71</sup> ». Dans un contexte où les droits se trouvent presque toujours dans une même région de la ville, la propre idée de citoyenneté semble être mise en question, et ici je fais mien le questionnement de Brigitte Moulin, quel est l'issue possible vers la « citoyenneté » pour tous ceux qui sont du mauvais côté de la ville<sup>72</sup> ?

Le réaménagement de la ville fait surgir de nouveaux quartiers en même temps que s'accroît la population des quartiers populaires déjà existants. Nombre de ces quartiers gagnent alors la réputation de dangereux, soit associés aux violences de tous genres, soit pour abriter une population considérée comme marginale. La ville révèle peu à peu des frontières sociales urbaines, des lignes de démarcation inexistantes sur les cartes mais pourtant bien présentes dans la cartographie « imaginaire » de ses habitants, vers laquelle convergent des représentations et des préjugés construits par le regard des habitants et/ou par celui des autorités. La connotation négative dépasse toutefois le cadre de quelques quartiers spécifiques pour englober des zones entières de la ville tout comme des groupes socio-ethniques dans son ensemble, qui sont fréquemment catégorisées par l'emploi de « représentations et des étiquettes totalisantes et unificatrices<sup>73</sup> ». Le terme *suburbanos*, qui désigne les habitants des

<sup>69</sup> LEMÉNOREL, Alain : « Rue, ville et sociabilité », *op. cit.*, p. 425.

<sup>70</sup> GRAFMEYER Yves : « Regards sociologiques sur la ségrégation », in Brun, Jacques et Rhein, Catherine (org) : *La ségrégation dans la ville : concepts et mesures*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1994, p. 87.

<sup>71</sup> GOIRAND, Camille : *La politique des favelas*, Paris, Éd. Karthala, 2001, p. 61.

<sup>72</sup> MOULIN, Brigitte (sous la direction de) : *La ville et ses frontières : de la ségrégation sociale à l'ethnisation des rapports sociaux*, Paris, Karthala, 2001.

<sup>73</sup> SANTIAGO, Jorge P. : *Ethnographie(s) et Anthropologie de la ville*, *op. cit.*, p. 222.

faubourgs ou des banlieues, et *favelados*, qui désigne les habitants des *favelas*, prennent alors des connotations très péjoratives. En effet, habiter ces quartiers ou être originaire de ces parties de la ville catalogue l'individu de pauvre, de vagabond, de marginal, de noir, d'illettré et de mal-élevé. Ces catégories se dédoublent en expressions « populaires », non moins péjoratives, qui servent à désigner des pratiques ou des comportements associés aux gens issus de ces régions, comme par exemple: « *isso é coisa de preto* » (ça c'est un truc de Noir). Notons dans ce cas que le nom *preto* peut être remplacé par *favelado*, *suburbano* ou *paraíba*, et si sur la forme toutes ces expressions renvoient à une image négative de l'Autre on observe au fond l'existence d'un classement de valeurs, qui varie du plus ou moins péjoratif tout dépend si l'on dit *favelado* ou *suburbano*, *preto* ou *paraíba* et dans quelles circonstances.

Profond connaisseur de la ville de Rio de Janeiro et réputé par le caractère incisif de ses critiques, le journaliste João do Rio décrit la Rua do Ouvidor différemment :

Voyez la Rua do Ouvidor. C'est l'arrogance en personne, exubérante, menteuse, se mêlant de tout, mais déserte, fermant les volets des fenêtres à la moindre ombre de danger. Cette allée infernale [...], de la vanité, de l'envie, a la spécialité de la fanfaronnade. [...] Un jour, elle a décidé de s'appeler de l'Ouvidor sans que le Sénat ou la chambre soit entendu. Elle s'est auto appelée en calomnie, et le louange, comme elle insulte et applaudit, [...], et parce que chaque nom utilisé fut comme une anticipation morale d'un des aspects actuels de cette irresponsable artère de futilité<sup>74</sup>.

Démarche qui semble être suivie par Joaquim Manoel de Macedo :

Malgré le respect dû à sa condition actuelle de riche, belle et fière dame, je prends avec mon autorité de mémorialiste-historien et j'expose au public la Rua do Ouvidor dans son *coeirinhos* de fille nouveau-née et pauvre<sup>75</sup>.

En effet, il est intéressant d'observer que chez les deux auteurs, la rue se configure comme un genre à part entière. Elle n'est plus simplement une scène publique, neutre et ouverte, où tout semble possible, mais bien au contraire, elle est un espace qui se confond avec l'ordre social et exprime ses hiérarchies. Elle se présente également comme un pôle de personnalité propre qui agrège et incorpore même des valeurs, étant capable d'exprimer une identité bien précise, qui peut engendrer de la sympathie, de l'amour, mais aussi de la haine et de la répulsion.

<sup>74</sup> BARRETO, Paulo, (João do Rio) : *A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, 1908, p. 4. URL <[http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almencantadora\\_dasruas.htm](http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almencantadora_dasruas.htm)>

<sup>75</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de : *Memórias da rua do Ouvidor*, p. 22. URL <<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/JoaquimManueldeMacedo/memoriasdaua.htm>>.



Figure incontournable du roman social brésilien, Lima Barreto, qui à travers ses personnages, nous fournit de précieux détails du paysage de la ville, dresse lui aussi quelques passages sur la Rua do Ouvidor. Si l'on n'a pas pu trouver chez l'auteur des descriptions similaires à celles citées plus haut, son œuvre ne demeure pas moins révélatrice de la place centrale qu'occupe la Rua do Ouvidor au tournant du XIX<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle. Mais ce qui est mis en lumière, et il semble que c'est là où se trouve la particularité de l'œuvre de Lima Barreto, c'est la manière par laquelle sa narrative oppose les rues favorisées et défavorisées de la ville, renvoyant naturellement à la dichotomie blancs et noirs, inclusion et exclusion, intellectuels et illettrés, « civilisés » et « sauvages ». Plus que des descriptions, ce sont principalement des vies mises en relief des manières de vivre, des stratégies et des opportunités de vie dans chacun de ces deux hémisphères que l'auteur aborde avec adéquation. Des écrits qui « permettent de reconstituer des façons de « dire la ville », de la représenter<sup>76</sup> » mais qui, chez lui, vont bien au-delà de simples figures de rhétorique ou de style car l'auteur a lui-même vécu l'« entre-lieu<sup>77</sup> », caractérisé par le dilemme d'appartenir à deux lieux antagoniques encore de nos jours difficilement conciliables, celui de mulâtre descendant d'Africains et celui d'écrivain et intellectuel.



La Rua do Ouvidor aux alentours de 1890 (photo [www.queilaferaz.fashionbubbles.com](http://www.queilaferaz.fashionbubbles.com)) et de 2008 (photo [www.rioetc.com.br](http://www.rioetc.com.br)).

<sup>76</sup> SANTIAGO, Jorge P.: *Ethnographie(s) et Anthropologie de la ville*, op. cit., p. 152.

<sup>77</sup> Voir SANTANA, Suely S.: *Uma voz destoante na rua do Ouvidor: Lima Barreto e a representação das relações raciais no início do século XX*, Salvador, Mémoire de Master, UFBA, Instituto de Letras, 2005.

Certes, la Rua do Ouvidor de l'année 2008 n'a plus le même glamour qu'elle avait une centaine d'années auparavant, ainsi la pratique de la *roda de samba* ne connaît plus les mêmes contraintes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, la rencontre historique entre ces deux entités, matérielle et immatérielle, nous permet de discerner les nouveaux significats donnés à certains espaces urbains *cariocas*. En ce sens, et à partir de cette brève incursion historique, il est possible de constater dans quelle mesure la pratique de la *roda de samba* instaure dans la Rua do Ouvidor une double dynamique de changement de capital symbolique, celle du lieu et celle de la pratique musicale proprement dite. C'est ce qui vient donner d'autres contours au phénomène impensable une cinquantaine d'années auparavant, à savoir, une foule – de classe moyenne en sa majorité – cherchant à s'amuser dans une rue traditionnellement commerciale du centre ville transformée ce jour-là en une vaste *roda de samba*.

Si la discussion concernant l'intérêt des classes favorisées envers les musiques et les pratiques « traditionnels-populaires » nous a occupé dans le chapitre précédent, il semble intéressant de se pencher ici sur cette nouvelle forme d'utilisation de l'espace urbain, ainsi que sur les significats engendrés, que la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor nous invite à voir.

Les *rodas* se sont développées historiquement dans des espaces « fermés » qui renvoient à une certaine idée de *casa*, communauté ou de famille, comme les *terreiros* en milieu rural, avec la tolérance des propriétaires fonciers ou les maisons et les *quintais* en ambiant urbain, non moins sans obéir à des stratégies spécifiques de dissimulation. Une des premières questions qui se posent lorsqu'on observe la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor, est de savoir si, et dans quelle mesure la *roda* transporte ou restitue l'intimité de la *casa* dans l'espace public ?

En entretien réalisé par le site internet *Oce no Samba*<sup>78</sup>, le musicien Gabriel Cavalcanti ou Gabriel da Muda, explique les raisons qui l'ont amené à choisir la rue pour « faire » un *samba*, projet qui sera à l'origine du *Samba do Ouvidor*.

« Il a été créé à Rio de Janeiro une culture qui veut que le *samba* soit une forme de divertissement. Donc, le *Samba* en tant que mouvement a été entièrement abandonné à Rio de Janeiro. Moi et quelques amis nous nous en sommes rendus compte et nous sommes allés chanter différents trucs. Puis on s'est dit, "et si on faisait quelque chose tous les quinze jours dans la rue, gratuit, avec de la bière en bouteille ouvert à tous". Avec cela, nous avons essayé de changer le décor du *samba*. Pas avec cette prétention, mais pour essayer de montrer aux gens

---

<sup>78</sup> Entretiens réalisés le 12 septembre 2010, URL <<http://ocenosamba.com.br>>

que le *samba* peut aussi se faire dans la rue gratuitement, tout en étant de qualité. Il y a plusieurs chansons et compositeurs auxquels vous n'avez pas accès ».

Remarquons tout d'abord que malgré une apparente spontanéité, l'émergence de la *roda* est au fond motivée par un double esprit de résistance, celui d'un type et aussi d'une forme de « faire » le *samba*. Des catégories qui apparaissent comme indissociables et qui renvoient à des formes particulières de construction d'une identité musicale urbaine. Une identité qui est liée à la manière de pratiquer la musique et aux espaces socio-symboliques construits et nécessaires à cette pratique. Les musiciens, non par l'absence d'espace, étant donné le nombre d'endroits dédiés au *samba* actuellement à Rio de Janeiro, mais fort probablement à cause de ce que l'on pourrait nommer, sentiment de « non-appartenance », se voient obligés de forger dans l'espace urbain leur territoire musical et de développer des stratégies d'organisation, d'appropriation et de production de légitimité<sup>79</sup>. Ainsi, le lieu « ouvert et gratuit » apparaît comme une notion à travers laquelle on cherche à s'opposer à une certaine « culture » du *samba* présente actuellement en ville tout en proposant des normes spécifiques capables de véhiculer ses propres valeurs.

Il est d'ailleurs significatif, tel qu'on a vu aussi chez le Groupe Culturel Arte Consciente à Salvador de Bahia, que ce soit dans la rue que le groupe d'amis décide de s'installer pour mener à bien leur projet de « contre-culture ». Cela nous renvoie d'abord à une forme de rapport ambivalent envers les éléments publics, laquelle je m'autorise de nommer « typiquement brésilienne », vue soit comme un objet de mépris et par conséquent sujet à la déprédation et au vandalisme, ou comme un élément qui nous appartient de droit et par conséquent sujet à l'appropriation. La rue, en partant de ce dernier point, se configure comme l'espace où s'ouvrent et s'entrecroisent de multiples possibilités, elle rend visible une esthétique particulière, elle est le lieu d'accueil d'une autre forme de sociabilité possible, mais elle est aussi l'espace politique qui permet aux acteurs de se différencier à travers une pratique spécifique. En suivant la pensée de Jorge Santiago, on pourrait y ajouter que :

« les formes d'usage des rues, sont donc un moyen d'indiquer qu'il existe une spécificité supplémentaire dans les interrelations du milieu populaire urbain et, de ce fait même, une autre composante de l'identité urbaine<sup>80</sup> ».

Par ailleurs, le jeu d'interaction entre division d'espace et sentiment d'appartenance fait apparaître et renforce des éléments langagiers qui trouvent dans la musique un moyen

<sup>79</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : *Ethnographie(s) et Anthropologie de la ville, op. cit.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 108.

privilegié d'expression. La polyphonie du paysage sonore quotidien de la rue cède la place pour ainsi dire, à la musique et aux sons qui marquent et identifient le nouveau territoire urbain.

Revenons brièvement sur les questions qui opposent le *Samba do Ouvidor* à certains *sambas carioca*. En parlant du quartier de la Lapa, Gabriel Cavalcanti explique les raisons qui le font désertier les maisons de spectacle de ce quartier :

« Aujourd'hui ils [les propriétaires de maison de spectacle] arrivent vers le musicien et disent: "je veux ceci et cela, autrement allez-vous-en". Et le *samba do Ouvidor* a cette intention de chanter quelque chose hors normes. Ce n'est pas de la prétention. C'est parce que nous aimons vraiment ça. [...] Aujourd'hui, je ne joue pas à la Lapa, par choix, sauf avec Moacyr [Luz] qui est mon fidèle compagnon. Je ne joue pas plus là-bas parce que je ne peux pas chanter ce que je veux. Vous pouvez jouer seulement ce qu'ils veulent, vous pouvez jouer seulement les choses qui font bouger, parce c'est du divertissement. Les gars veulent vendre de la bière. Dans leur esprit, on ne vend pas de la bière si l'on chante Valter Rosa, ni Mano Décio da Viola ».

Musique pour « bouger » ou musique pour écouter ? Si sur le plan socio-anthropologique ces entités peuvent se révéler antagonistes, dans le cas spécifique du *samba* la question elle, ne semble même pas se poser. Toutefois, il se cache ici un élément d'ordre économique, qui renvoie aux musiques identifiées comme rentables (commerciales) ou déficitaires. Après avoir fréquenté les espaces de la Lapa et la Rua do Ouvidor, il est possible d'affirmer que l'on interprète, tant dans un espace comme dans l'autre, les mêmes styles de *samba*, qui nous renvoient indéniablement à la catégorie « *samba de raiz* » évoquée dans le chapitre précédent. Cependant, c'est dans la manière ou plutôt dans la vitesse d'interprétation que résident les différences les plus significatives. Suite à une écoute comparative<sup>81</sup> j'ai pu moi-même constater qu'à la Lapa on joue les *sambas* dans l'ensemble dans une pulsation nettement plus vite de ce que l'on joue à la Rua do Ouvidor. Ceci nous permet de supposer que dans les maisons de spectacles de la Lapa, où la présence des *rodas* dans la programmation se constitue en facteur de visibilité, le processus de professionnalisation va jusqu'à imposer des standards esthétiques, alors que à la Rua do Ouvidor, où la pratique est venue en quelque sorte s'ajouter aux commerces locaux, les musiciens jouissent d'une plus grande « liberté » de choix.

Malgré sa fréquence de réalisation peu habituelle, deux fois par mois, il est possible de remarquer la présence de quelques visages familiers, certains que l'on retrouve également dans d'autres *rodas* du *circuito* comme la Pedra do Sal ou le Beco do Rato. Notons cependant

---

<sup>81</sup> Les conclusions ont été réalisées à partir d'écoutes sensibles, sans l'aide du métronome.

que cette parcelle de la Rua do Ouvidor abrite d'elle-même quelques habitués, des personnes qui en raison de leurs activités professionnelles ou de leurs loisirs, partagent des codes communs d'appartenances et deviennent facilement repérables. Nous avons ainsi les *bicheiros*<sup>82</sup> assis toute la journée sur ces petites chaises à côté de l'entrée de certains commerces ; l'agent de surveillance habillé en civil mais qui ne fait aucun effort de discrétion ; les différents groupes qui se retrouvent dans les bars et restaurants pour le déjeuner ou pour la bière en fin d'après-midi ; les serveurs des ces mêmes bars et restaurants ; les propriétaires de commerces. Il est fréquent que le contact entre ces personnes dépasse même le cadre strictement professionnel pour générer un micro champs de rapports sociaux, où les compétences de chacun créent des arrangements ou des échanges de faveurs et de services. En même temps que ces situations assurent les bons rapports de voisinage entre la plupart des acteurs impliqués, elles peuvent devenir aussi l'occasion pour certaines potentialités individuelles de se mettre en avant<sup>83</sup>, et occasionner des mésententes et des conflits. Des éléments d'observation ne font que confirmer que la rue, comme l'a bien indiqué Alan Leménorel, « résulte des pratiques sociales dans cet espace, [...] c'est la sociabilité qui crée la rue qui *ipso facto* engendre la sociabilité<sup>84</sup> ».

Lors de mes séjours à Rio, je me rends souvent à la librairie Folha Seca, des visites qui depuis longtemps n'ont pas comme seul but l'acquisition de livres. En fait, les vendredis après-midi ou les veilles des jours fériés, l'établissement prend, parallèlement à son fonctionnement habituel, des allures de club d'amis, où de nombreux habitués, de clients réguliers pour la plupart, viennent boire un verre et discuter. Il arrive assez régulièrement qu'à la fermeture de l'établissement quelques-uns continuent à l'extérieur ou se retrouvent dans un bar environnant pour manger et boire ensemble et poursuivre les conversations. Si le goût pour le *samba*, le football, l'histoire, la littérature et les « choses » de la ville de Rio de Janeiro en général se constituent en un point commun, les trajectoires, les origines et les occupations des personnes présentes se montrent toutefois très hétéroclites : avocats, professeurs, dessinateurs, musiciens, étudiants, fonctionnaires et bien autres.

Les jours de *roda de samba* la Rua do Ouvidor semble devenir le prolongement de cette forme de sociabilité vue à la Folha Seca, par ailleurs, le fait que la *roda* se déroule dans

---

<sup>82</sup> Celui qui prend note et encaisse les mises du *jogo do bicho* (loterie des animaux ou jeu de l'animal). Paradoxalement, en dépit de sa popularité et de sa réalisation dans des espaces publics, cette loterie est officiellement interdite, bien que plus ou moins tolérée. Voir EVANGELISTA, Helio de Araujo: *Rio de Janeiro: violência, jogo do bicho e narcotráfico segundo uma interpretação*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, 2003; MAGALHÃES, Felipe: *Ganhou, leva! O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960)*, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2011.

<sup>83</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P : *Ethnographi(s) et Anthropologie de la ville, op. cit.*

<sup>84</sup> LEMÉNOREL, Alain : « Rue, ville et sociabilité », *op. cit.*, p. 426.

une parcelle piétonne paraît contribuer à la construction d'un espace où le public et le privé se confondent. La rue, investie ce jour-là par une pratique musicale, voit son caractère primaire de lieu de circulation se transformer en espace ludique, qui nous permet de parler en termes de juxtaposition de territoires, à savoir, un territoire quotidien routinier, qui comme lors du changement de décor d'un opéra cède sa place à un territoire rituel festif. L'installation et la délimitation temporaire d'un territoire symbolique<sup>85</sup>, observé ici, aux frontières mobiles et éphémère, dure le temps qu'il doit durer, le temps relativement précis d'un spectacle, pour qu'après tout revienne à la « normale ».

---

<sup>85</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P : *Ethnographie et Anthropologie de la ville*, *op. cit.*

#### 4. La Pedra do Sal, entre lieu de mémoire et invention d'une tradition.

Une des questions que l'on pourrait se poser à partir de l'observation des *rodas* qui se réalisent dans les grands centres urbains brésiliens, est celle de savoir comment les villes qui ont un regard tourné vers la modernité intègrent-elles des pratiques qui, au contraire, se revendiquent comme « traditionnelles » et trouvent leur légitimation dans le passé. À ce titre, on observe ainsi que Rio de Janeiro et Salvador, Genève, Paris, New York et bien d'autres villes, hébergent « une multitude d'entités régionales ou ethniques où se vivent au quotidien des coutumes et des pratiques bien typées qui paraissent quelque peu anachroniques<sup>86</sup> » par rapport au cadre d'une vie urbaine des sociétés globalisées. Cette forme de résistance de la « tradition » qui engendre diverses formes de sociabilité, de solidarité et aussi de conflits est, selon Michel Maffesoli, « due avant tout à la prégnance d'une mémoire spatiale, qui [...] constitue une réserve d'énergie insondable et mystérieuse que l'on ne peut sous-estimer<sup>87</sup> ».

En ce sens, les espaces des villes semblent avoir plus à parler de ce que l'on imagine réellement. Les tracés des rues, les ruelles, les cours, les jardins et les places publiques mais aussi les espaces tombés dans l'oubli, sont porteurs d'une forte charge symbolique, fragments d'une histoire marquée par l'inscription de pratiques et d'expériences humaines, un tout qui vient renforcer la pensée de Maurice Halbwachs, lorsqu'il affirme qu'« il n'est pas aussi facile de modifier les rapports qui se sont établis entre les pierres et les hommes<sup>88</sup> ».

Il convient de noter à cet égard, l'attention spéciale que la question du patrimoine reçoit de la part du pouvoir public et des administrations des villes depuis une vingtaine d'années. Une tendance qui se voit renforcé par l'augmentation du nombre des demandes formalisées auprès de l'UNESCO d'octroi du statut de « patrimoine mondial ». De fait, il est à remarquer que depuis 1993, le nombre de sites classés patrimoine se présente supérieur à la moyenne des années 1970 et 1980<sup>89</sup>. Si d'une part ces mesures visent un renforcement de l'identité symbolique des villes à travers la préservation de ces lieux de mémoire, d'autre part ce sont les retombées économiques non-négligeables liées à l'activité touristique qui expliquent mieux ce phénomène. Ainsi, on note que les pays qui comptent plusieurs sites

<sup>86</sup> MAFFESOLI, Michel : « L'espace de la sociabilité », *op. cit.*, p. 17.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 137.

<sup>89</sup> CARVALHO, Nuno Vieira de: *Cultura urbana e globalização*, 2006, URL <<http://www.bocc.uffbr/pag/carvalho-nuno-cultura-urbana-globalizacao.pdf>>.

classés « patrimoine mondial de l'humanité » acquièrent une plus grande visibilité et deviennent les destinations touristiques les plus vendues par les tours opérateurs<sup>90</sup>.

L'état brésilien compte actuellement de nombreux instituts chargés de l'évaluation, du classement et de la préservation du patrimoine matériel et immatériel. C'est dans ce contexte que la Pedra do Sal fut classée en 1984, patrimoine culturel de la ville de Rio de Janeiro par l'Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Institut de l'état de Rio de Janeiro du Patrimoine Culturel), qui la décrit comme :

Un témoignage culturel plus que séculaire de l'africanité brésilienne, un espace rituel sacré et le plus ancien monument lié à l'histoire du *samba carioca*. Autrefois nommé Pedra Bunda, Pedra da Prainha et, comme il fut transporté du sel à proximité, s'est popularisé sous le nom « du Sel ». À cet endroit se sont installés les premiers Noirs de la Saude, se sont rencontrés les *Tias Baianas*, là ont retenti les échos des luttes populaires, des fêtes de *candomblé* et des *rodas de choro*. Dans les rues tortueuses et dans les cours qui l'entourent, sont nés les *ranchos* et le carnaval *carioca*. Sur le dos de la Pedra do Sal sont inscrites les racines de notre *samba*<sup>91</sup>.

Comme le suggère la description, la Pedra Sal du début du XX<sup>ème</sup> siècle bien comme toute la zone portuaire de Rio de Janeiro a, contrairement à la Rua do Ouvidor, son histoire marquée pour une importante concentration d'une population défavorisé économiquement formée majoritairement des Noires et des Métis. Cela s'explique premièrement par la forte attraction que les activités économiques proposées par le port exerçaient sur les esclaves, des activités qui représentaient principalement du prestige et de bonnes rémunérations. En fait, une journée de travail comme débardeur par exemple, pouvait rendre à l'esclave *de ganho*<sup>92</sup> une indemnité jusqu'à sept fois plus importante que l'indemnité journalière exigée par son propriétaire, ce qui par conséquent lui permettait d'acheter sa liberté en un laps de temps bien plus court<sup>93</sup>.

Comme on a vu précédemment, avec l'abolition de l'esclavage un nombre significatif d'anciens captifs tend à migrer vers la ville de Rio de Janeiro, principalement encouragés eux

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> <http://www.inepacri.gov.br>. C'est nous qui traduisons.

<sup>92</sup> Durant lapériode de l'esclavage il était fréquent qu'en ville, les propriétaires d'esclaves louaient ou faisaient travailler leurs esclaves dans d'autres activités économiques. L'esclave en question devait ainsi payer une partie de son revenu à son propriétaire. À ce titre voir MATTOSO, Kátia de Queiros : *Ser escravo no Brasil*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 2003; SILVA, Marilene Rosa Nogueira da : *Negro na Rua: a nova face da escravidão*, São Paulo, Hucitec, 1988; SOARES, Luiz Carlos : « Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX », in *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, n°16 (mar/ago), 1988.

<sup>93</sup> Cf. LOPES, Nei : *Partido-alto: samba de bamba, op. cit.*



aussi par les perspectives de travail dans la zone portuaire de la capitale<sup>94</sup>. De part leur proximité du port, les quartiers de la Saúde, de la Gamboa et aussi le Morro da Conceição, deviennent un important redut de la population d'anciens esclaves qui forment un substrat culturel relativement homogène dans la capitale républicaine, et qui sera nommée la « petite Afrique ». Parmi les lieux d'origine de ces nouveaux affranchis on distingue deux régions en particulier, les fermes du Vale do Paraíba<sup>95</sup> et l'état de Bahia, plus précisément la ville de Salvador et la région du Recôncavo. Ces migrants jouent un rôle prépondérant dans le brassage culturel afro-brésilien que connaîtra une partie de la zone centrale de la ville, de la zone portuaire à la Cidade Nova, et sèmeront les bases des pratiques et musiques qui verront plus tard le jour à Rio de Janeiro, à savoir le *maxixe* et le *samba* urbain principalement.

« Il y avait la Pedia do Sal, dans [le quartier de la] Saúde, c'est là-bas qu'étaient les maisons des Bahianais et des Africains, lorsqu' ils arrivaient d'Afrique ou de Bahia. De leur maison on voyait les navires, et il y avait un signal lorsque des gens arrivaient. C'était un drapeau blanc, signe d'Oxalá [...]. La maison était sur la colline, elle appartenait à un couple d'africains, elle s'appelait *Tia Dadá* et lui *Tio Ossum*, ils donnaient des vêtements, ils donnaient tout jusqu'à ce que la personne puisse se prendre en charge<sup>96</sup> ».

Comme nous révèle ce témoignage de Carmen T. da Conceição, c'est autour de certaines personnalités que les immigrés africains et bahianais récemment arrivés à Rio de Janeiro construisent des formes de solidarité et de sociabilité. Ces figures, qui exercent le rôle de leaders, seront par la suite des personnages fondamentaux dans la construction d'une identité bahianaise dans la capitale. Parmi eux, il y eut *Tia Ciata*, figure historique et incontournable du quartier de la Cidade Nova, *Mãe de Santo* (Mère de Saint) dont l'influence dépasse les frontières de la communauté afro-bahianaise de son quartier. *Tia Ciata* fut aussi connue pour l'organisation de fêtes anthropologiques, qui avaient la capacité de réunir chez elle différentes strates sociales, allant des *malandros* aux politiciens en passant par des intellectuels et artistes.

Il faut noter également dans le récit cité ci-dessus la dimension ethnique, « lorsqu' ils arrivaient d'Afrique ou de Bahia » et religieuse, « c'était un drapeau blanc, signe d'Oxalá », qui dès le début se constituent comme un fort marqueur socio-symbolique dans les relations

<sup>94</sup> Cf. SEVCENKO, L. : «O prelúdio republicano», *op. cit.*

<sup>95</sup> Le Vale do Paraíba est une vaste région géographique qui comprend l'est de l'État de São Paulo et l'ouest de l'État Rio de Janeiro, où se concentrait jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle une importante partie de la production de café.

<sup>96</sup> Témoignage de Carmen Teixeira da Conceição, cité par MOURA, R. M.: *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de música popular, 1983. C'est nous qui traduisons.

établies entre les immigrés afro-brésiliens dans la capitale, et qui jouent un rôle homogénéisateur dans la communauté.

Lors d'entretiens accordés au Musée de l'Image et du Son, le célèbre compositeur et *sambista* Heitor dos Prazeres<sup>97</sup> dira que :

« Je suis du temps de l'apprentissage qui maintenant est devenu difficile. Celui qui savait davantage apprenait aux autres, ce qui permettait la formation de groupement autour de certains métiers qui sont devenus traditionnels dans le groupe de bahianais de la place Onze, de la zone Peo, et dans la Saúde<sup>98</sup> ».

Ne s'agissant pas moins d'une forme de sociabilité que d'une forme de solidarité, la présence bahianaise à Rio de Janeiro se caractérise aussi par les formes de transmission de la connaissance, qui s'expriment dans les diverses professions exercées, dans les pratiques ludiques et dans la religion. Roberto Moura nous rappelle que nombre de bahianais vivaient déjà comme *alforriados*<sup>99</sup> (affranchis) à Salvador de Bahia, où ils avaient appris des métiers urbains, réalisé des économies et exercé un leadership religieux et/ou ludique<sup>100</sup>. Arrivés à Rio, ces immigrés occupent diverses fonctions telles que maçons, tailleurs, cordonniers, barbiers, forgerons, charpentiers, peintres, teinturiers, couturières, confiseuses, blanchisseuses et vendeurs de tout genre, ce qui leur confère de la visibilité et un statut lié au savoir-faire.

Chez les femmes, il prévalait le même système de transmission du savoir par l'expérience, comme nous révèle Cícinha, petite fille de *Tia Ciata* :

« Elles savaient toutes faire de la pâtisserie - nous apprenons tout - disaient-elles. - demain quand tu seras mariée, si tu te sépares de ton mari, tu n'auras pas besoin de demander aux voisins ou aux parents, il te suffira de faire quelque chose pour gagner de l'argent<sup>101</sup> ».

Tout porte à imaginer, et le témoignage de Cícinha semble le confirmer, l'existence d'un féminisme avant la lettre, construit et transmit de forme visuelle, auditive et verbale, entre ces femmes qui en plus de s'occuper de leurs famille devaient trouver une manière d'aider financièrement à subvenir aux besoins de leurs maison.

« Derrière le théâtre lyrique, à l'endroit qui donne sur la rue Senador Dantas, très proche du début de la route en zigzag qui conduit au Morro de Santo Antônio, il y a toujours une

<sup>97</sup> Heitor dos Prazeres (1896-1960), compositeur et peintre est considéré comme l'une de figures les plus importantes du *samba carioca*. Voir URL<<http://www.heitordospzaeres.com.br>>

<sup>98</sup> Cité par, MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena África*, op. cit, p. 46. C'est nous qui traduisons.

<sup>99</sup> Anciens esclaves en possession d'un document de liberté (acheté ou reçu en don) de liberté, aussi nommé *carta de alforria*. Voir MATTOSO, Kátia de Queiros : *Ser escravo no Brasil*, op. cit

<sup>100</sup> Voir MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena África*, op. cit.

<sup>101</sup> Cité par, MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena África*, op. cit, p. 46. C'est nous qui traduisons.

"*baiana*" assise devant un étalage de *puxa-puxa*, de *cocada*, de *pé-de-moleque*, de *pamonha*, des cacahouètes, des gâteaux de riz et *cuscuz*. Les *baianas* sont les plus belles et le plus pittoresques des traditions de cette ville<sup>102</sup> ».

S'il est vrai qu'une bonne partie des activités féminines sont liées à la culinaire et au travail domestique, on trouvera aussi, comme l'atteste la description de Luiz Edmundo, de nombreuses femmes dans le commerce de rue, les fameuses *baianas*, qui sur des étalages fixes ou de manière itinérante commercialisent des sucreries et de la nourriture à travers la ville. C'est donc très certainement dans les rues que ces femmes vont élaborer des stratégies d'usage et d'appropriation de l'espace urbain, et à partir de ce que l'on pourrait appeler « marquer son *pedaço* », construire « les liens entre les lieux et les formes d'interaction et d'échange<sup>103</sup> ». Leur marquante présence dans l'espace urbain *carioca* est cependant bien antérieure à l'abolition de l'esclavage, comme nous révèle une fois de plus Luis Edmundo : « Debret peignait déjà [les *baianas*] au temps de D. João et de D. Pedro I [début du XIX<sup>ème</sup> siècle], telles qu'elles se présentent encore aujourd'hui<sup>104</sup> ». Tout porte à croire que les différentes formes d'organisations menées par les Bahianais à Rio de Janeiro développées au tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle fonctionnent par la suite comme une sorte de structure d'accueil destinée aux nouveaux arrivants à Bahia, et qu'il est probablement à cause de la dynamisation de ces organisations que les nouveaux acteurs sociaux vont forger leur place dans le fragmenté milieu populaire urbain *carioca*. Rappelons par ailleurs que la ville de Rio de Janeiro du début du XX<sup>ème</sup>, comporte un vaste monde populaire de niches dispersées, de sociabilités formées par des brésiliens et des étrangers de diverses origines, qui forment une importante masse populaire défavorisée vivant dans des conditions difficiles. À ce sujet, José Murilo de Carvalho nous explique que :

« La ville n'était pas une communauté au sens politique, il n'y avait pas de sentiment d'appartenance à une entité collective. La participation qui existait était avant tout de nature religieuse et sociale et était fragmentée. [...] elle se concrétisait en de petites communautés ethniques, locales et même d'habitation. [...] Il y avait la colonie portugaise, l'anglaise, les colonies composées d'immigrants de divers États, il y avait la Petite Afrique formée par les Noirs de Bahia<sup>105</sup> »

On peut donc imaginer que pour se faire une place dans une ville en pleine transformation, en bonne partie imposée de manière violente par ceux d'en haut – l'État – et

<sup>102</sup> EDMUNDO, L. : *O Rio de Janeiro do meu tempo*, op. cit., p. 145. C'est nous qui traduisons.

<sup>103</sup> SANTIAGO, Jorge P. : *Ethnographi(e)s et Anthropologie de la ville*, op. cit., p. 97.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> CARVALHO, José Murilo de : *Os bestializados*, op. cit., p. 38. C'est nous qui traduisons.

se faire respecter dans un environnement si hétérogène, où diverses communautés cohabitent en lutte pour la survie et en conflit permanent pour une place, qu'il devient impératif de se ranger à côté des siens.

Du travail dans la zone portuaire naissent également d'importantes organisations de travailleurs, parmi lesquelles la Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café, qui est probablement la première organisation à caractère politique qui compte un nombre important de Noirs parmi ses associés et dans les postes de direction<sup>106</sup>.

Les immigrés bahianais sont souvent associés à la fixation du carnaval populaire de rue, à la naissance du *samba* urbain ainsi qu'à d'autres pratiques ludiques et religieuses. Toutefois, c'est à l'intérieur de ces manifestations que l'on retrouve toute une série de disputes et de conflits entre les bahianais, qui viennent ébranler l'image généralement faite de cette communauté comme soudée et homogène.

C'est justement ce qu'a bien vu Maria Cunha<sup>107</sup> dans son analyse des *cordões cariocas* de la fin du XIX<sup>ème</sup> et début du XX<sup>ème</sup> siècle. Souvent associés à la violence, non sans raison, par une presse qui reflète tout en étant le reflet des préjugés de la nouvelle élite urbaine, les *cordões* jouent un double rôle durant le carnaval, période où les rues de la ville se transforment en scène d'inversion sociale<sup>108</sup>. En même temps qu'ils permettent aux gens moins favorisés d'avoir une autorisation de gagner ensemble les rues durant les festivités, ils sont aussi les formations à travers lesquelles des groupes rivaux marquent leurs territoires et règlent leurs comptes par des disputes corporelles et à l'arme blanche. Les fêtes se caractérisent comme une forme de sociabilité mais aussi de conflit, et la ville « se transforme en un spectacle qui exprime, en même temps, la rivalité et la rencontre entre différents segments et parties urbaines<sup>109</sup> ». À cet égard, les noms choisis pour désigner certains *cordões* semblent parler d'eux-mêmes. En fait, l'on voit apparaître l'ostentation de noms qui suggèrent clairement de la bravoure associés à la *capoeira*, aux luttes corporelles et aux conflits de tout genre, où la férocité de l'image donnée par les intégrants est synonyme de succès du groupe à ses propres yeux<sup>110</sup>. Nous trouvons donc le *Rompe e rasga* (Rompt et déchire), *os Aborrecidos* (les Fâcheux), *os Destemidos das Chamas* (les Audacieux des Flammes), ainsi que d'autres « *Destemidos* » qui suggèrent l'intention de se bagarrer ; et des noms liés à un territoire spécifique de la ville comme les *Teimosos da Gamboa* ou du *Morro da Conceição*

<sup>106</sup> Voir MOURA, R. M. : *Tia Ciata e a pequena África*, op. cit.

<sup>107</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

<sup>108</sup> Voir les analyses du carnaval réalisés par Da MATTA, R. : *Carnaval, malandros e heróis*, op. cit.

<sup>109</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta: *A cultura das ruas*, op. cit., p 47.

<sup>110</sup> Voir CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia*, op. cit.

(Les Têtus da *Gamboa*) le *Terror do Castelo* (Terreur du *Castelo*) et d'autres « terreur » sectorielles<sup>111</sup>.

Maria Cunha nous signale aussi que ces formations sont passées de vingt-huit dans les années 1881-1890, à cent-quatre-vingt-neuf dans les années 1901-1910, étant présentes dans tous les quartiers de la ville. Ils arrivent même, dans les années 1891-1900, à représenter plus de cinquante pour cent de toutes les formations autorisées à fêter le carnaval dans les rues (*Sociedades, Ranchos, Cucumbis* et *Blocos*). De ce fait, les *cordões* se constituent en une source privilégiée qui permet d'observer les différentes stratégies et possibilités utilisées par les Noirs et les pauvres en général, pour tester les nouvelles règles sociales après la fin de l'esclavage et le début de la République<sup>112</sup>.

Réaliser une *roda de samba* dans un espace qui porte la mémoire, les traces et les fragments de l'histoire afro-brésilienne, peut avoir un sens bien particulier et révéler des contours sociaux assez parlants. La *roda de samba* semble retrouver dans la Pedra do Sal son « habitat naturel », en même temps qu'elle vient s'ajouter à un ensemble plus large de manifestations liées à la culture afro-brésiliennes qui ont lieu dans ce même espace : les festivités du jour national de la conscience Noire (le 20 novembre) ; le jour national du *samba* (le 2 de décembre) ; le jour de la Saint-Georges (le 23 avril), personnage aussi vénéré dans le *candomblé* où il reçoit le nom d'Oxossi et dans l'*umbanda* où il est connu comme Ogum ; le carnaval et bien d'autres. On observe que les dates en question forment dans leur ensemble un calendrier rituel<sup>113</sup> (cyclique), qui fonctionne tout à la fois comme un marqueur temporel d'une mémoire collective et comme un moteur identitaire qui assure, par la répétitivité-même, la pérennité du groupe. Autrement dit, le même calendrier qui marque les moments rituels, l'ensemble unifié des fêtes et commémorations, apparaît donc comme un fait rituel et ritualisé en lui-même<sup>114</sup>. À plusieurs égards, on est à même de constater que la période qui précède les festivités génère elle aussi un ensemble d'actions rituelles, qui permettent à tout un chacun, selon ses possibilités, de se contribuer à la manifestation et ainsi renforcer leurs liens et leur sentiment d'appartenance à la communauté. C'est justement ce que j'ai pu témoigner pendant les jours qui précédaient la fête de la Saint-Georges de l'année 2010, où durant le mouvement

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Les rites et les faits rituels sont entendus selon la conception de Roberto Da Matta, pour qui toute activité sociale est un rite ou est ritualisé, puisque reposant sur des conventions et des symboles, voir Da MATTIA, R. : *Carnaval, malandros e heróis, op. cit.*

<sup>114</sup> Voir AGIER, M. : *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses, 2000.

pré-festif un ami raconte qu'il avait pris une pause à son travail pour apporter de la viande et de la charcuterie pour la préparation de la *feijoada* qui devait être servie le jour de la fête.

Selon un imaginaire dominant, les références faites à la Pedra do Sal sont récurrentes comme une sorte de refuge des esclaves, un îlot de liberté possible au milieu de l'océan d'oppression, comme l'on peut le constater dans le journal *A verdade*, où le titre de la rubrique culturelle dit ceci : « Dans la Pedra do Sal les esclaves étaient libres<sup>115</sup> ». Il est de même pour les références, toujours sur un ton valorisant, qui associent la Pedra do Sal à un lieu d'habitation d'esclaves, d'anciens esclaves, des bahianais, d'africains, ainsi qu'à l'existence (hypothétique) d'un *quilombo* ou de populations *quilombolas* dans la région. La notion de *casa* que l'on voit émerger derrière ces références, met en évidence l'importance que prend l'espace, ou plutôt l'attache à l'espace lors du processus de construction de liens organiques avec le passé, « et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet par le milieu matériel qui nous entoure<sup>116</sup> ». On voit se joindre deux images du passé, l'une, d'un passé vécu par les acteurs et l'autre, d'un passé appris par l'histoire orale ou écrite. Ce qui nous permet de supposer que le fait d'être dans cet espace, représente un retour à la maison ou plutôt, revisiter la maison de ses ancêtres. C'est en quelque sorte projeter et faire revivre des images du passé dans le présent, et marquer ainsi son ancrage culturel. On peut aussi affirmer que les formes d'appropriation de mémoire jouent de ce fait un rôle fondamental dans le processus de re-signification de l'espace. En même temps, elle se constitue comme le moyen par lequel on cherche à régler, en tout cas sur le plan symbolique, certains dilemmes et contradictions de la vie sociale<sup>117</sup>.

On trouve aussi dans le même article du journal *A verdade* l'inscription suivante : « Rio de Janeiro est en train de réactiver un pôle de résistance de notre culture populaire. La culture racontée par les révolutionnaires *quilombolas* ». Tout en gardant une certaine prudence par rapport à la manière emphatique avec laquelle le terme « résistance » et « *quilombolas* » sont mis en avant, ce texte nous permet de dégager une autre logique, celle qui consiste à vouloir associer la Pedra do Sal, à travers le recours à des imaginaires historiques, à un lieu de luttes et symbole de résistance aux formes d'oppression liée à l'esclavage. Une fois de plus c'est l'idée de *casa* qui semble prévaloir sur toutes les autres, comme l'espace intime et familial, où le rassemblement entre égaux nous rend moins vulnérable. Toutefois, la charge politique imprimée ici va nous permettre d'enrichir la notion

<sup>115</sup> Journal *A verdade*, édition du 27 mai 2009. C'est nous qui traduisons.

<sup>116</sup> HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 146.

<sup>117</sup> Cf. AMARAL, R. C. de Mello Peixoto: *Festa à Brasileira - Significados do Festejar no País que "Não é Sério"*, São Paulo, Thèse de Doctorat, USP, 1998.

de *casa* avec la notion de « contre-espace<sup>118</sup> » développée par Muniz Sodré, qui l'explique ainsi :

« Un territoire symbolique où les anciens esclaves et leurs enfants se rassemblent, à l'abri des répressions, des discriminations et des regards réprobateurs. C'est un lieu de non-pouvoir blanc mais qui admet le contact, l'arrangement, dès que cela n'implique pas une certaine forme de pouvoir direct sur la communauté noire<sup>119</sup> ».

Si d'un côté il est peu probable qu'il ait existé un *quilombo* dans les immédiateurs de la Pedra do Sal, il est toutefois intéressant de voir, comme nous rappelle Suely Santana, que « la mémoire a la capacité de construire et pas seulement reproduire une image du passé<sup>120</sup> ». Ce qui fait que l'idée de *quilombo*, « imaginaire » ou pas, apparaisse ici comme une notion de plus, qui vient s'ajouter à un ensemble de signifiés nécessaires à la construction de références identitaires liées à l'espace. Se souvenir, comme dit Paul Ricoeur, « c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la rechercher, « faire » quelque chose<sup>121</sup> ». La mémoire présentée sous une forme que l'on pourrait nommer « active », se transforme en un instrument de valorisation et d'estime de soi, et en investissant cet espace, les personnages s'engagent dans une situation ludique et de sociabilité, qui passe d'une définition essentiellement festive à une définition politique et identitaire<sup>122</sup>.

En partant de ce constat, plutôt que de rechercher une quelconque « véracité » à l'intérieur de ce discours-là, l'on serait plutôt tourné vers l'ensemble des significations qui représentent ces mêmes souvenirs. En d'autres termes, les « erreurs », les « oublis », les points de vue apparemment contradictoires apparaissent en effet comme des repères individuels et collectifs<sup>123</sup> d'une identité urbaine qui se construit et qui renvoie constamment à une autre histoire et mémoire de la ville. Ils sont aussi, comme l'a bien observé Jorge Santiago, « un moyen de comprendre la signification de la vie sociale quand elle est racontée par des acteurs d'habitude anonymes dont les souvenirs restent parfois limités au groupe<sup>124</sup> ».

<sup>118</sup> Citée par MOURA, R. M.: *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 164. Voir MUNIZ SODRÉ, de Araújo Cabral: *O Terreiro e a Cidade, a Forma Social Negro-Brasileira*, Rio de Janeiro, Vozes, 1988.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> SANTANA, Suely S.: *Uma voz destoante na rua do Ouvidor*, op. cit., p. 32.

<sup>121</sup> RICŒUR, Paul: *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Édition du Seuil, 2000, p. 67.

<sup>122</sup> Cf. AGIER, M.: *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Amsterdam, Edition des archives contemporaines, 2007.

<sup>123</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P.: *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos*, Brésil, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 112.

Si comme l'indique Marie-Claire Lavabre, la mémoire fait surgir un « présent du passé<sup>125</sup> », nous sommes à même de constater que son élaboration et sa transmission sont intrinsèquement liées aux intérêts, aux trajectoires, et aux conditions sociales des groupes qui la revendiquent et créent les manières de la faire vivre. L'interaction avec d'autres groupes sociaux ainsi que les situations spécifiques vécues au présent peut en effet révéler « simultanément plusieurs mémoires des mêmes passés et que ces mémoires peuvent se transformer<sup>126</sup> » en réparations et en une forme spécifique de raconter et de se réapproprier sa propre histoire<sup>127</sup>.

Le film-documentaire « Pedra do Sal<sup>128</sup> », nous fournit aussi un important recueil de « mémoires » racontées sous forme de récits, qui permet de dégager à partir du vécu des habitants et des habitués de la Pedra do Sal, différentes constructions de paysages, géographique, social et symbolique. Il est intéressant de noter que dans un premier temps, tous les récits convergent et décrivent une pierre qui est avant tout un lieu de passage, une présence que la routine quotidienne rend presque invisible, et cela malgré sa forme imposante, ce qui confirme d'une certaine façon, tel comme le souligne Maurice Halbwachs, que

« lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi se règlent sur la succession d'images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs<sup>129</sup> ».

Mais peu à peu cette même pierre apparaît comme un déclencheur d'autres souvenirs, et sa présence dans la configuration territoriale est alors décrite avec des contours plus spécifiques, pour lesquels on emprunte des références, comme le recours à un ensemble d'idées ou de mots que l'on n'a pas inventé mais dont nous avons besoin pour nous exprimer<sup>130</sup>. À ce moment, les récits de vie des interlocuteurs se confondent avec les images de l'espace, et leurs témoignages font de plus en plus allusion aux moments heureux de leur enfance, les jeux de toboggan réalisés sur la pierre, les amours vécus sur ces chemins et d'autres faits qui peuvent paraître anodins mais qui dévoilent l'existence d'un paysage de quartier paisible et même bucolique à quelques mètres à peine du centre économique de la ville.

---

<sup>125</sup> Cité par MARTIN, Denis-Constant : « Traces d'avenir : mémoire musicales et réconciliation en Afrique du Sud », in *mémoire, traces, histoire / Ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, GEORG Editeur, 2009, p 145. Voir LAVABRE, Marie-Claire : « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », in MARTIN, Jean-Claude (Dir.) : *La guerre civile entre histoire et mémoire*. Nantes, Ouest Éditions, pp. 39-47.

<sup>126</sup> MARTIN, Denis-Constant : « Traces d'avenir : mémoire musicales et réconciliation », *op. cit.*

<sup>127</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : *La musique et la ville*, *op. cit.*.

<sup>128</sup> Documentaire produit et dirigé par Juliana Chagas e Renata Schiavini, 2008.

<sup>129</sup> HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>130</sup> *Ibid.*



Pour les habitants liés aux mouvements sociaux et politiques, on note qu'outre les formes de sociabilité, les récits fonctionnent comme la revendication d'un héritage et cherchent à mettre en avant la pierre comme un lieu de rencontre entre les anciens *sambistas*, un lieu d'offrandes aux Orixás et de travail des esclaves. Il est d'ailleurs significatif que l'on célèbre les héros du passé toujours au pluriel, on cite ainsi « les *sambistas* », dont les noms de Pixinguinha, João da Bahiana et Heitor dos Prazeres apparaissent invariablement en premier ; et il va de même pour d'autres figures telles que « les esclaves », « les anciens esclaves », « les Noirs ». Ces héros forment au fond un panthéon d'images qui permettent à tout un chacun de se reconnaître, de se construire, de renforcer et partager une identité afro-brésilienne. Ces éléments semblent aussi favoriser l'élaboration de nouvelles formes pour célébrer l'ethnicité, construite à partir de sentiments vécus en commun, ou, comme le bien souligne Denis-Constant Martin, « le passé de groupes sociaux qui la mémoire évoque au présent les constitue en communauté affective<sup>131</sup> ». Nous sommes donc constamment face à une mémoire historique construite à partir d'un ensemble de souvenirs et d'imaginaires, qui prend ainsi l'ampleur d'une mémoire collective dans le sens entendu par Maurice Halbwachs, à savoir,

« un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificielle, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient<sup>132</sup> ».

En même temps, cette même mémoire collective nourrit les mémoires individuelles dans un mouvement continu d'interpénétration de mémoire, ce qui revient à dire, comme l'indique également Maurice Halbwachs, que

« la mémoire individuelle peut, pour confirmer tels de ses souvenirs, pour les préciser, et même pour combler quelques-unes de ses lacunes, s'appuyer sur la mémoire collective, se placer en elle, se confondre momentanément avec elle<sup>133</sup> »

Enfin, on note que si notre mémoire est limitée dans l'espace et dans le temps, le partage va justement pouvoir nous permettre de ressentir au-delà de ces frontières. Néanmoins, dans le cas spécifique de la Pedra do Sal on remarque que la mémoire reste plutôt attachée à l'espace et qu'elle a même besoin de cet espace pour se nourrir en permanence.

Les récits, comme une forme de reconstruction d'une mémoire spatiale, nous apprennent beaucoup sur la relation des individus et des groupes avec leur espace et

<sup>131</sup> MARTIN, Denis-Constant : « Traces d'avenir : mémoire musicales et réconciliation », *op. cit.*, p. 145.

<sup>132</sup> HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 36.

permettent de remarquer que l'espace qui éveille des imaginaires favorise aussi une esthétique. La *roda de samba*, ainsi que les autres manifestations qui ont lieu dans la Pedra do Sal, sont donc vécues comme un territoire spécifique et qui propose une délimitation sociale bien particulière. Car si dans certains lieux, comme c'est le cas du *Carioca da gema* cité dans les parties précédentes, l'inscription du *samba* finit par reproduire les formes urbaines de discrimination social, à la Pedra do Sal, probablement par la nature et la charge symbolique de l'espace en soi, on remarque un effort, en tout cas de la part des organisateurs, de créer un espace accueillant et pluriel, tout en ayant l'entité afro-brésilienne comme point de référence.

Site singulier de par les traits qui l'inscrivent dans la ville de Rio de Janeiro, les observations réalisées à la Pedra do Sal nous autorisent à plusieurs égards à parler d'un processus d'« invention de tradition<sup>134</sup> », dans le sens conféré par E. Hobsbawn. Néanmoins, si comme l'indique Jean-Loup Amselle, « il n'existe jamais de transmission en ligne directe d'un trait culturel en provenance du passé<sup>135</sup> », on constate que tant le calendrier évoqué précédemment, marqueur des moments rituels étalés tout au long de l'année ou des *rodas de samba* hebdomadaires, tant les pratiques socioculturelles elles-mêmes, fonctionnent comme un moyen à travers lequel on cherche à construire des liens en permanence avec le passé. Toutefois, la tradition ou la culture, notions qui peuvent être traitées comme équivalentes, ne se présentent pas comme des faits figés existants d'eux-mêmes, mais comme étant le « produit d'une construction ou d'une localisation au sein d'un répertoire<sup>136</sup> ». Cela nous autorise à affirmer que la tradition ou la culture, à l'œuvre et dramatisée lors des pratiques réalisées à la Pedra do Sal, obéissant aux mêmes principes observés par Jean-Loup Amselle au sujet des sociétés africaines précoloniales, et de ce fait, ne se limite pas aux frontières symboliques de ce lieu de mémoire, mais impliquent des « contaminations » avec des pratiques proches ou éloignées. Ainsi, l'idée de tradition ou de culture envisagée en termes de répertoire prend une toute autre importance car elle nous amène à relativiser la conception même d'une communauté locale. À l'inverse, les soi-disant communautés locales doivent, également selon Jean-Loup Amselle, « toujours être considérées comme étant incluses dans des espaces englobants et c'est ce qui nous a poussé à utiliser à leur propos l'expression de "chaînes de sociétés"<sup>137</sup> ».

<sup>134</sup> À ce titre voir HOBBSAWN, E. (Dir.) : *L'invention de la tradition*, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.

<sup>135</sup> AMSELLE, J.-L. : « Retour sur "l'invention de la tradition" », in *L'Homme* 2008/1-2, N° 185-186, pp. 187-194., p. 192.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>137</sup> *Ibid.*

Pour parler plus particulièrement de l'inscription de la *roda de samba* dans ce contexte, et bien évidemment des éléments à l'œuvre lors de sa pratique, à savoir, le chant, mais aussi la manière de chanter ; la danse, mais aussi la manière de bouger le corps ; la musique, mais aussi la manière de jouer ; elle surgit ici comme l'élément capable de cristalliser, célébrer, ironiser, ritualiser ou sacraliser les expériences sociales des groupes engagés dans sa réalisation<sup>138</sup>. Comparé à un moment rituel liturgique, sa durée et son développement dans le temps sont une forme de « sacraliser » l'espace de sa réalisation. L'histoire qu'elle raconte et les imaginaires qu'elle éveille, surgissent ainsi comme une source fondamentale de légitimation de l'espace – physique et social – qu'exerce une influence sur les actions et agit comme ciment pour la cohésion du groupe<sup>139</sup>. On observe qu'il n'existe pas une réelle intention de signifier l'objet, c'est-à-dire la *roda* elle-même mais de le célébrer, et par ce biais l'on investit tous les moyens expressifs disponibles pour révéler la valeur que l'on attribue à cet objet<sup>140</sup>. Le chant collectif, mais notamment les bières partagées, les codes d'appartenances et l'espace vécu en commun, figurent comme composants non-verbaux à travers lesquels le rituel communique et raconte sa propre histoire.

---

<sup>138</sup> Cf. AMARAL, R. C. de Mello Peixoto : *Festa à Brasileira*, *op. cit.*

<sup>139</sup> Cf. HOBSBAWN, E., (Dir.) : *L'invention de la tradition*, *op. cit.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

## 5. Les entre-lignes du « non-lieu » dans le Beco do Rato.

Il est à signaler qu'à moindre échelle les espaces chargés de sociabilité, les lieux anthropologiques ou encore de mémoire, ceux vus comme dépourvus d'identité et d'histoire, des espaces que certains peuvent désigner comme des « non-lieux<sup>141</sup> », sont pourtant des « lieux » pour d'autres. Notamment car en termes de charge d'histoire, il convient de considérer la notion de temps et l'inscription, temporaire ou quotidienne, de certains individus comme les employés de commerce, les agents d'entretiens, les voyageurs qu'y s'arrêtent fréquemment, entre autres. Autrement dit, les non-lieux ont également mérité l'attention de certains chercheurs, y compris la mienne. Malgré les différents (non)lieux appréhendés et la diversité des approches employées, la démarche suivie obéit indéniablement au même cheminement, à savoir « des lieux aux non-lieux<sup>142</sup> » ou « quand la ville devient non-lieu<sup>143</sup> ». De ce fait, la journée impersonnelle de Monsieur Pierre Dupont, qui avant de prendre sa voiture retire de l'argent au distributeur automatique, et qui ensuite se paye un trajet jusqu'à l'aéroport où il s'achète du cognac et des cigares pour finalement se trouver seul attaché à son siège dans l'avion<sup>144</sup>, laisse transparaître une certaine malaise et pessimisme envers les impacts causés par la modernité sur la ville et sur le mode de vie urbain, que les ouvrages romanesques telles que « 1984<sup>145</sup> » ou « *Não verás país nenhum*<sup>146</sup> » ne font qu'amplifier.

Néanmoins, les observations faites dans le Beco do Rato vont proposer une autre logique possible au cheminement traditionnel lieux non-lieux, que l'on pourrait aussi appeler le chemin inverse de Monsieur Pierre Dupont. L'histoire du Beco do Rato commence lorsque le commerçant Márcio Pacheco décide d'installer un dépôt de boissons dans une petite rue entre les quartiers de la Lapa et de la Glória. Remarquons que le premier est un quartier historique d'inspiration bohème pour les poètes et les musiciens, où se concentre encore de nos jours une grande variété de lieux de diversions nocturnes tels que des bars, des restaurants, des salles de concert, des salles de jeu et des cabarets. Le second est un ancien quartier dit historique, noble, considéré comme le premier quartier de la zone sud carioca. La Glória était entre autre le lieu de résidence des députés et des sénateurs à l'époque de Rio de Janeiro capitale républicaine, mais comme bien d'autres quartiers de la ville, il souffre

<sup>141</sup> À ce titre voir AUGÉ, M. : *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>143</sup> LEMÉNOREL, Alain : « Rue, ville et sociabilité », *op. cit.*, p. 437.

<sup>144</sup> Voir AUGÉ, M. : *Non-lieux, op. Cit.*

<sup>145</sup> Orwell, George : *Nineteen Eighty-four*, London, Penguin Books, 1989.

<sup>146</sup> Brandão, Ignácio de Loyola : *não verás país nenhum*, Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

aujourd'hui de la violence, de la pollution et de l'indifférence des autorités à l'égard de son patrimoine.

Situé entre deux quartiers symboliques, des « lieux de mémoire<sup>147</sup> » qui portent une part essentielle de l'histoire politique, sociale et culturelle *carioca*, la Rue Joaquim Silva semble cependant avoir été oubliée par cette même histoire. Elle était alors un lieu indésirable, comme le rapporte lui-même Marcio Pacheco sur son site internet : « Cette allée, il y a trois, quatre ans, était marginalisée par les habitants des alentours et même par ceux qui ne la connaissaient pas<sup>148</sup> », et il ajoute, « les restes de tout ce qui se faisait de mauvais dans la Lapa étaient jetés dans cette ruelle<sup>149</sup> ». Marcio rappelle qu'à cause des conditions précaires et le manque d'infrastructures, aucun négociant ou commerçant ne restait très longtemps en place. À cet égard, il témoigne « qu'il n'y avait pas de sécurité, c'était mal éclairé, sale et mal fréquenté<sup>150</sup> », et il poursuit « dans cette ruelle il y avait des documents, des vêtements, des chaussures, de tout. À chaque plainte pour vol, c'était le premier endroit où la police cherchait les malfrats<sup>151</sup> »

Dès son ouverture, un petit groupe d'amis et proches de Marcio Pacheco passent à se réunir au dépôt de boissons les dimanches après le marché, des rencontres informelles pour le simple plaisir de discuter et se partager des bières. Peu à peu, le nombre de visiteurs augmente et Marcio décide d'ouvrir le dépôt au public aussi le samedi. C'est alors que le percussionniste Fabio Bananada propose de transformer le dépôt en un bar, et se pontifie à organiser un *samba* dans le local. Marcio Pacheco adopte l'idée et les premières *rodas de samba* ont lieu les vendredis, et tout comme les réunions informelles entre amis, elles deviennent vite très fréquentées. Le succès de l'entreprise encourage Marcio Pacheco à changer la raison sociale de son commerce, et ainsi le dépôt 3G devient le bar « Beco do Rato ».

Suite à des nombreuses réformes, le Beco do Rato est devenu aujourd'hui un bar spacieux qui, outre les habituelles *rodas de samba* du mardi soir, compte dans son programme des *rodas de choro*, les vendredis et les dimanches, ainsi que des projections de films et des événements liés à la poésie. Son intérieur exhibe une décoration très hétéroclite où se côtoient des statues et des peintures qui relèvent du catholicisme : Saint-Georges, Notre-Dame d'Aparecida, Saint-Jude Thaddée ; de l'*Um banda*, Preto Velho et le symbole de la *Figa*<sup>152</sup> ;

<sup>147</sup> À ce sujet voir NORA, Pierre : *Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>148</sup> <http://www.becodorato.com.br>. C'est nous qui traduisons.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Amulette ou talisman en forme de poing avec la phalange distale du pouce insérée entre l'index et le majeur (sorte de représentation des organes génitaux féminins) utilisé contre les sorts, la jalousie et le mauvais-œil.

des célèbres *sambistas* tels que Walter Alfaiate, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre, Noel Rose ; ainsi que des photos d'une partie du paysage de la ville de Rio de Janeiro comme l'aqueduc de la Lapa. Un tout qui exprime les différentes imbrications présentes au Brésil entre les mondes religieux et celui du *samba* sous l'égide de l'espace *carioca*.



L'intérieur du Bar Beco do Rato, mars 2008 © photo Zé Marcelo de Andrade.

Si la présence de la *roda de samba* a fortement contribué à transformer le « non-lieu » (Rue Joaquim Silva) en le « lieu » (Beco do Rato), qui a ouvert en même temps la voie à d'autres pratiques socioculturelles qui confèrent un caractère particulier ainsi que de la visibilité au Beco do Rato. Il semble que plutôt que la pratique elle-même, c'est principalement du côté des retombées économiques générées à partir de son inscription dans le Beco qu'il faut envisager ces phénomènes. Certes, les gens auraient pu continuer à se réunir une fois par semaine devant le dépôt de boissons afin de partager un verre et chanter un *samba* sans que cela n'apporte la moindre transformation substantive du lieu. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que le nouveau capital symbolique duquel jouie le *samba* et plus particulièrement la *roda de samba* comme forme de divertissement, allié au mouvement d'embellissement économique que connaît le Brésil depuis l'année 2005, figurent comme des éléments déterminants dans le processus de (re)humanisation de cet espace. La conjonction entre ces deux facteurs apparaît aussi comme un élément déclencheur des processus analogues observés dans la zone centrale de Rio de Janeiro, notamment dans la reconfiguration du

quartier de la Lapa et bien d'autres *manchas* urbaines qui offrent des *rodas de choro* et de *samba* aujourd'hui. Plus particulièrement à propos de la revitalisation de la Lapa, Cláudia Góes nous rappelle que la récupération de ce quartier a de toute évidence « un lien direct avec le renforcement dans les dernières décennies du mouvement musical du *samba-choro*<sup>153</sup> ». Ce mouvement a en effet généré une sorte de réaction en chaîne, il est à l'origine de l'ouverture de nombreux établissements liés à la musique, qui permettent à de nouveaux groupes et interprètes de trouver une scène ouverte sur le marché, ce qui contribue par conséquent à l'accroissement de l'intérêt de différents groupes sociaux envers le genre du *roda de samba*.

Vu dans son état actuel, telle pratique se présente bien au-delà d'une simple forme de ludisme, mais plutôt comme un produit commercial sujet aux règles du marché comme n'importe quel autre produit. Les témoignages du compositeur, producteur et arrangeur Cláudio Jorge paraissent aller dans ce sens. Convie par Roberto Moura à définir la *roda de samba*, ce dernier lui demanda si la *roda de samba* pouvait être associée à une fête, une question à laquelle le musicien répond ainsi:

« Au début oui, puis c'est devenu un *business*, c'est devenu un spectacle, elle a ainsi alors beaucoup perdu du plaisir qu'elle nous procurait. Je me rappelle de quelques *rodas* où mon père m'a emmené dans mon enfance. C'était presque toujours dans un *quintal* de banlieue [dans les quartiers de Rocha Miranda, Irajá], et il n'y avait personne qui vendait de la bière, qui faisait la promotion d'un CD indépendant. Ce qui fait la magie d'une *roda* c'est le naturel avec lequel elle se déroule<sup>154</sup> ».

Puis, on lui a demandé si aujourd'hui on retrouve la *roda de samba* de partout, Cláudio Jorge poursuit :

« La *roda de samba* a toujours été dans de nombreux endroits. Maintenant elle est même dans la zone sud de Rio et à São Paulo. Cependant, la majorité, est un *business*, qui vise les bénéfices, ou dans la bière qui est vendue, ou dans la promotion personnelle de celui qui produit la *roda*<sup>155</sup> ».

Il est intéressant de noter que le musicien insiste sur le fait que la *roda* a perdu de sa spontanéité pour devenir une forme de commerce, c'est ce qui permet d'affirmer que l'appropriation de ce type de divertissement par les segments plus aisés économiquement crée une situation ambivalente. Or, si d'une part elle permet aux *rodas* d'acquiescer de la visibilité et

<sup>153</sup> GÓES, Cláudia: «O choro na Lapa: comunicação, movimento musical e revitalização do Rio Antigo», in *Urbanitas: Revista de Antropologia Urbana*, IV<sup>ème</sup> année, vol. 4, n° 5, février 2007, p. 1. URL <<http://www.osurbanitas.org>>. C'est nous qui traduisons.

<sup>154</sup> Cité par MOURA, R. M. : *No princípio era roda, op. cit.*, p. 166. C'est nous qui traduisons.

<sup>155</sup> *Ibid.*

de se professionnaliser, d'autre part la *roda* tend à gagner des traits formels et structurels auxquels ses habitués « traditionnels » ne s'y reconnaissent plus. De ce fait, il est possible de tracer ici un parallèle avec le processus de professionnalisation du carnaval *carioca*, considéré comme l'élément responsable du retrait de nombreux *sambistas* des *Escolas de Samba*.

Roberto Moura explique qu'au fur et à mesure que le défilé des *Escolas de Samba* devient le centre du carnaval *carioca*, et que la popularité de la fête dépasse les frontières de la ville pour gagner le monde, certains *sambistas* au contraire, se sentent de moins en moins concernés par cette nouvelle réalité même s'ils prennent part. La *quadra*, qui autrefois était l'espace d'excellence de la diffusion des *sambas*, des disputes entre *partideiros* et des fêtes autour de la *roda*, se transforme en un espace de répétitions hebdomadaires et de disputes lors du choix du *samba-enredo* qui sera chanté par l'*Escolas de Samba* dans le carnaval suivant, disputes engendrées par les importantes sommes d'argent que le droit d'auteur impose<sup>156</sup>. Le compositeur et professeur universitaire Nuno Velloso explique ce processus et situe l'an 1967 comme celui de la rupture définitive.

« Mais bien avant, les compositeurs et les *partideiros* préféraient déjà aller au Buraco Quente, ils trouvaient déjà la *quadra* trop pleine d'« étrangers ». Et en dehors de [l'école de *samba*] Mangueira, je pense que c'était à partir du thème de Palmares, [de l'*Escola de samba*] Salgueiro, que la classe moyenne a timidement commencé à considérer le *samba* et les répétitions [des *Escolas de samba*] comme une activité du week-end. Quand est arrivé [le thème] Monteiro Lobato, on ne pouvait déjà plus marcher dans la *quadra*<sup>157</sup> ».

L'une des particularités au Beco do Rato, c'est que malgré les efforts entrepris en matière d'embellissement de l'établissement portant par exemple sur la peinture intérieure, le mobilier ou les services offerts, la *roda de samba* continue de se réaliser dans une atmosphère plutôt informelle, c'est-à-dire, une dizaine de musiciens autour d'un ensemble de tables recouvertes de bières, entourés par un public exalté qui accompagne les chansons en frappant dans les mains un rythme et en chantant à l'unisson.

Si à la Pedra do Sal, la *roda de samba* apparaît comme un élément de plus à la célébration de l'espace, des « traditions » – inventées ou non – et de la mémoire, au Beco do Rato on a l'impression que ce qui y est célébré c'est la pratique elle-même, « ainsi qu'une idée de 'lieu' au sens d'une inscription partagée dans un univers social<sup>158</sup> ».

<sup>156</sup> Cf. MOURA, R. M. : *No princípio era roda, op. cit.*

<sup>157</sup> Témoignage de Nuno Velloso, cité par MOURA, R. M. : *No princípio era roda, op. cit.*, p. 166. C'est nous qui traduisons.

<sup>158</sup> Cf. SANTIAGO, Jorge P. : « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », *op. cit.*, 106.



## Chapitre III

### Pratiques musicales et mise en scène de l'appartenance.

Les discussions réalisées jusqu'ici nous ont permis d'appréhender, à partir de la relation dialectique identités individuelles et identités collectives, différentes stratégies de construction identitaire manifestées dans des contextes culturels, sociaux, historiques, géographiques et politiques. Dans le présent chapitre, nous nous concentrerons sur le processus de développement de l'identité musicale proprement dite, à savoir, par quels mécanismes l'objet (musique) et le contexte (pratique musicale) contribuent à la revendication et aux constructions identitaires. Des analyses qui devront nous permettre d'appréhender comment se développe le rapport pratique musicale-identité tant dans la sphère de la rationalité comme dans celle des émotions.

#### 1. Un processus de construction.

Comme on a eu l'occasion d'évoquer, l'ensemble des composants à l'œuvre dans les pratiques musicales telles que la *roda de samba* et/ou la *roda de choro* – le comportement des présents, le lieu de réalisation, les genres musicaux interprétés, les instruments de musique employés, les appareils mis à disposition – favorisent, chacun à sa manière, la construction de formes spécifiques de revendications identitaires. Par ailleurs, ces manifestations semblent se transformer en un terrain propice à ce que Michel Agier appelle la « mise en scène de l'identité<sup>1</sup> », c'est-à-dire, une séquence d'événements où les « participants, eux-mêmes des cibles de leurs propres actions rituelles, se mettant en condition de recevoir et d'exprimer les traits de ce qu'ils croient être<sup>2</sup> ».

En effet, j'ai pu moi-même remarquer lors de mon ethnographie que certains individus étaient plus repérables que d'autres dans l'espace-temps des *rodas*. Parmi ces personnages, on pourrait citer l'homme qui demande le microphone au bar du Dy pour faire un long discours ; un jeune habitué du Beco do Rato et de la Pedra do Sal qui se présentait toujours avec un petit bonnet vert ; un personnage qui fréquente le Beco do Rato habillé avec un costume blanc en lin et un chapeau panama (en jouant le style *malandro*) ; un homme qui durant mes prises

---

<sup>1</sup> AGIER, M. : *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses, 2000, p. 152.

<sup>2</sup> *Ibid.*

d'images lors du cortège du G.C.A.C essaie de se faire passer pour un des responsables, etc. Il s'agissait en fait des situations d'une extrême subtilité mais qui renfoncent l'idée qu'il est possible, à travers l'observation des mises en scènes identitaires, d'en apprendre plus sur les logiques comportementales des sujets et par conséquence sur la vie sociale locale dans son ensemble. Ces exemples confirment que, tel que le souligne B. Cherubini:

« Pour signifier à l'Autre son identité, il faut délimiter son appartenance en termes d'espace [et des signes] signifiants : produire son propre contexte, définir un extérieur et organiser symboliquement cet espace<sup>3</sup>. »

On se permettra d'y ajouter que l'espace auquel fait référence l'auteur ne concerne pas seulement l'espace matériel géographique, mais il comprend aussi et surtout l'espace corporel, ce qui donne une tout autre dimension à notre analyse. Si l'on considère, toujours à l'instar de ce que nous propose B. Cherubini, que la mise en scène de son appartenance, vue comme un acte de communication, suppose un codage culturel, il serait donc nécessaire de trouver de formes de décodage si l'on veut accéder à une compression, même que partielle, du système de signification en question<sup>4</sup>. Malgré une certaine intimité avec les lieux et les pratiques musicales en question ce décodage n'est toutefois pas si simple à réaliser, car comme nous rappelle Victor Turner :

« C'est une chose que d'observer des gens pendant qu'ils exécutent les gestes stylisés et chantent les chants hermétiques de cérémonies rituelles et c'est une toute autre chose que de parvenir à une compréhension adéquate de ce que ces mouvements et ces mots signifient pour eux<sup>5</sup> »

Le chercheur qui s'aventure dans une *roda de samba* comme celle de la Rua do Ouvidor ou dans une *roda de choro* comme au bar du Dy – des espaces où se déroulent une myriade de micro-événements autour de la pratique musicale elle-même – se retrouve indéniablement avec davantage d'interrogations qu'avant d'y aller, dont une émerge tout particulièrement : à quelle type d'identité sommes-nous exactement confronté ?

Une première piste d'éclairage nous est donnée par Ulf Hannerz, qui propose cinq « domaines » d'interaction à l'intérieur desquels se définirait le « répertoire des rôles » de chaque citoyen : 1) le foyer de la parenté, 2) l'approvisionnement, 3) les loisirs, 4) le

<sup>3</sup> CHERUBINI, Bernard : « Localisme, territoires et dynamiques identitaires », in TURGEON, L.,(dir.) : *Les Entre-Lieux de la culture*, Paris, L'Hamattan, 1998, pp.57-82.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> TURNER, Victor Witter : *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 16.

voisinage, 5) le trafic<sup>6</sup>. Parmi ces domaines, trois vont nous intéresser particulièrement : le « foyer familial », non pas par son image « classique » mais plutôt par le micro-espace des *rodas* d'où émerge l'idée de *casa*. Un micro-espace qui est à son tour en interaction permanente avec un macro-espace, c'est-à-dire, son lieu de réalisation. « Le loisir » apparaît comme le deuxième domaine, car ce n'est qu'à partir d'une forme particulière de fête qu'émergent les espaces intimes cités, où se développent différentes formes de sociabilité, voire la construction d'une famille symbolique, auxquelles vient s'ajouter le domaine du « voisinage ». Notons que l'inscription, disons la durée même d'une *roda* dans l'espace urbain est conditionnée par le consentement, voire un arrangement avec le voisinage. Les voisins doivent soit avoir l'impression de trouver leurs compte avec la manifestation, soit être tolérants à l'égard des personnes étrangères au lieu de réalisation et surtout aux nuisances sonores.

Dans un autre registre, à la fois poétique et psychologique, naît de la plume de Fernando Pessoa *O eu e meus eus*<sup>7</sup>, qui renvoie à une sorte de fragmentations de l'être en plusieurs personnalités. À cela on pourrait ajouter les considérations de Carl Dahlhaus car pour ce musicologue, il faudrait substituer le mot « identité » du terme allemand *Wesen* que l'on peut traduire par « être », par « conscience de l'être », ce que reviendrait à dire que « cette expression désigne la conscience de ce que l'on est et, donc, dans la même mesure, de ce que l'on n'est pas<sup>8</sup> ».

Ces articulations ouvrent bien évidemment la voie à plusieurs autres réflexions, toutefois, ce qu'il semble plus important à retenir c'est que la notion d'identité, bien qu'elle nous renvoie à une certaine idée de permanence et de stabilité, relève d'un processus continu de construction, de déconstruction et de reconstruction. Le tout soumis à des facteurs de diverses origines ou animés par différentes motivations, dont le sujet est plus au moins conscient<sup>9</sup>. En d'autres mots, un individu peut, au gré des différentes conjonctures auxquelles il est confronté, être amené à vivre au long d'une vie ou tout simplement d'une journée de nombreuses identités qui peuvent respecter une logique analogique ou se présenter comme contradictoires.

<sup>6</sup> Voir HANNERZ, Ulf : *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1983.

<sup>7</sup> Se traduit par « moi et mes autres moi »

<sup>8</sup> Cité par KELLER, Marcelo S. : « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales », in NATIIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Actes, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1127-1143.

<sup>9</sup> Voir FERNANDO, Nathalie : « La construction paranétrieque de l'identité musicale », in *Identités musicales / Cahiers d'ethnomusicologie n°20*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 2007, pp. 133-145.

De ce point de vue, l'identité apparaît en premier lieu comme un fait de nature culturelle car elle existe toujours dans un contexte et se définit par rapport à des conditions distinctes. C'est ce qui va conditionner notre langage et par conséquent notre manière de penser et agir également. Les problématiques de l'identité et de la culture sont donc reliées entre elles de manière organique. En ce sens, l'identité relève d'une communauté minimale de sensibilité, de pratiques et aussi de langages ; réciproquement la culture, plus précisément dans le sens où elle intègre l'histoire d'un groupe et sa relation à son contexte matériel et immatériel, est le pilier permanent de l'identité, et peut être même son créateur presque exclusif<sup>10</sup>.

Comme nous avons vu précédemment, le phénomène de la globalisation a entre autres, rendu extrêmement visible des phénomènes qui étaient autrefois relativement limités à des situations et des échelles locales, venant en effet ajouter d'autres données à la notion d'identité. Les paysages culturels et les symboles disséminés à l'échelle mondiale, au lieu de créer une culture globale homogène – comme prédisaient et souhaitaient certains défenseurs de la globalisation – ont été en fait résinifiés et sont devenus des objets d'appropriation à des échelles locales, ce qui contribue à éveiller ou renforcer des sentiments d'appartenance. Il est important de souligner que l'idée de local évoquée ici ne fait pas forcément référence à un ancrage territorial, on pourrait affirmer en ce sens, tout en revenant à la pensée de A. Appadurai, que :

« la localité est avant tout une question de relation formée d'une série de liens entre le sentiment de l'immédiateté sociale, les technologies de l'interactivité et la relativité des contextes<sup>11</sup> »

La capacité de diffusions en temps réel et à niveau global des nouveaux médias font que les cultures locales soient en contact plus étroit avec d'autres cultures locales, ce qui n'est pas sans conséquence sur le plan des revendications identitaires, des revendications qui peuvent même se transformer en instrument de résistance à l'homogénéisation. Enfin, le désenchantement envers les grandes idéologies qui ont marqué le XX<sup>ème</sup> siècle, n'a laissé comme dernier recours à certains groupes sociaux qu'une quête identitaire encore plus prononcée. Cela ne fait que compliquer davantage l'appréhension du caractère complexe et multidimensionnel du concept d'identité<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. POCHE, Bernard : « Principe de réalité », in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean (sous la dir.) : *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>11</sup> Cf. APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme*, op. cit., p. 271.

<sup>12</sup> Cf. TARDIF, Jean ; FARCHY, Joëlle : *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Montreuil, Hors commerce, 2006.

Pour revenir plus précisément aux pratiques musicales décrites dans cette thèse, tout en prenant en compte ce que l'on vient d'évoquer, il est souhaitable que l'analyse des aspects identitaires observables suive un cheminement par différents niveaux tel que le préconise Ernesto Laclau, à savoir, passer « d'un premier niveau – celui des objets effectifs (dans notre cas, les identités) – à un second niveau – celui des règles de leur construction –, et puis à un troisième – celui des logiques qui sous-tendent ces règles<sup>13</sup> ». Il est important de souligner qu'on ne s'attachera pas seulement à la place de la musique et des pratiques musicales dans la vie de nos interlocuteurs, mais principalement aux différents modes de construction identitaires que cela engendre.

## 2. Le goût musical comme marqueur d'appartenance.

A la fin d'une de mes répétitions avec un groupe de *samba*, un collègue *cavaquinista*, surnommé Carlinhos, commence spontanément à raconter l'histoire de ses débuts en musique. « Je me suis produit comme musicien professionnel dès l'âge de quinze ans dans un groupe formé par mes amis de quartier », racontait-il. Il faisait aussi partie, à peu près à la même époque, de l'équipe de football des moins de seize ans du Palmeiras, club dont il est d'ailleurs un supporter passionné. « J'ai joué avec des joueurs qui sont connus aujourd'hui » témoigne-t-il et il conclut en montrant son *cavaquinho* qu'il tient à la main, « mais ceci a parlé plus fort dans mon cœur, c'est comme ça ». Son histoire est semblable à celle de Junior, qui jouait lui aussi à l'adolescence dans son club de prédilection, le Vasco da Gama et qui fait par la suite le choix de la musique au détriment du football.

Ces récits d'apparence anodine, sont en fait chargés d'implications et suffisent à développer une première approche. Ils nous révèlent en effet le substrat qui a orienté le choix des deux jeunes pour la musique, le goût en occurrence. On s'identifie à deux éléments profondément enracinés dans la vie culturelle brésilienne, dans le cas particulier du football, cela représente en plus, une possibilité d'avenir pour de nombreux jeunes des milieux défavorisés. Il s'agit cependant de deux activités qui demandent chacune à sa façon une part importante d'investissement corporel, disciplinaire et mental, finissant ainsi par devenir inconciliables, en tout cas sur le plan professionnel.

Le goût musical, ici au sens large, apparaît donc à la fois comme un déterminant de choix et un marqueur identitaire, l'élément à travers lequel le sujet délimite sa place à l'intérieur de la société tout en développant un sentiment d'appartenance à une culture ou

---

<sup>13</sup> LACLAU, Ernesto : « La guerre des identités », in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean (sous la dir.) : *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.10.

sous-culture précise, à un lieu spécifique, à une ethnie, à une classe sociale, à un groupe d'âge à un champ politique et bien d'autres. Rappelons par ailleurs, que ces entités ne se présentent pas comme des catégories isolées ou autonomes mais en constant chevauchement entre-elles. La musique – celle que nous aimons – et la pratique musicale qui en découle – conçue comme activité sociale – viennent contribuer de façon significative à définir et à signifier à l'Autre notre identité sociale<sup>14</sup>. Choisir un genre musical de prédilection ou adopter un artiste en particulier comme idole c'est se positionner socialement, voir politiquement, c'est comme rendre visible son appartenance. Le goût musical apparaît aussi comme un agent mobilisateur vers une pratique voire comme un vecteur d'adhésion à un groupe social spécifique, où le « faire de la musique » serait utilisé, comme le sont bien d'autres activités, « pour établir et définir les rôles<sup>15</sup> », se distinguer et de se situer socialement.

L'explosion du *rock and roll* dans les années 1950 représente une importante rupture en termes de goût musical, étant une illustration significative où toute une génération utilise un genre de musique « pour rompre avec la manière de vivre et la manière de voir de ses aînés<sup>16</sup> ». L'écart musical entre générations n'a pas cessé d'être creusé depuis, arrivant probablement à son sommet dans les années soixante-dix avec l'émergence du mouvement *punk*. Construits presque toujours sous le signe de la transgression, de la contestation et du marquage continu de la différence, les mouvements musicaux adoptés par les jeunes vont alors se multiplier et se transformer en des entités à travers lesquelles « les individus travaillent et transforment de représentations collectives, des mythes, en support identitaire par la création continue de nouveaux découpages de la réalité<sup>17</sup> ».

Nés généralement dans les grandes métropoles du globe et caractérisés avant tout par leurs ancrages dans le contexte urbain, ces mouvements sont utilisés dans bon nombre de cas comme un moyen de construction ou d'affirmation d'une identité urbaine. Il nous donne aussi à voir un phénomène qu'on pourrait appeler « instrumentalisation des goûts ». En fait, conscient des retombées financières qui peuvent représenter les différentes modes musicales adhérentes par les jeunes, des producteurs passent à travailler afin de repérer ou carrément inventer des artistes ou des groupes potentiellement vendables. Il est important de souligner

---

<sup>14</sup> À ce titre voir AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », in *Identités musicales / Ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, GEORG Editeur, 2007

<sup>15</sup> Cf. KELLER, Marcelo S. : « Représentation et affirmation de l'identité », *op. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 1148

<sup>17</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire », in DARRÉ, Alain (Sous la direction de.) : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1996, p. 177.

que ce travail obéi à des logiques extrêmement professionnelles où rien ne semble laisser au hasard.

Pour revenir brièvement sur l'utilisation un goût musical comme marqueur de distances, notons que ceci ne concerne pas seulement les distances entre différentes générations, en fait, il est observable, et de manière plus explicite, parmi les adolescents où le goût qui uni les uns est capable de créer des conflits avec d'autres. Ce qui porte Rosalba Deriu à affirmer que:

« les goûts musicaux qu'expriment les adolescents en les défendant avec passion contre les attaques des camarades et des enseignants sont un moyen d'exprimer valeurs et croyances, angoisses et difficultés face au présent, doutes, conjonctures et espoir pour l'avenir<sup>18</sup>. »

Les choix qui en découlent du goût vont jusqu'à créer une sorte de loi du milieu, où les gens sont « invités » pour ne pas dire « obligés » à aimer certaines musiques sous peine d'être exclus ou méprisés au sein ou par un certain groupe d'appartenance. Cela semble être particulièrement le cas du mouvent *samba-choro*, où on assiste à une adhésion émotionnelle en même temps qu'une adhésion mécanique et contractuelle. Dans l'autre côté, la « collectivisation » du goût semble fonctionner comme un moteur qui assure la pérennité du groupe. On voit apparaître en ce sens une triple dimension: esthétique, qui remet au sentir en commun, éthique, qui remet aux liens collectifs, et la coutume, qui serait associé au « non dit », le « résidu » qui fonde l'ensemble<sup>19</sup>.

Si je remonte à la première phase de mon adolescence et le développement de mes goûts musicaux, j'ai d'abord apprécié la *funk-soul* et le *pop-rock* et peu à peu je les ai remplacés par le *heavy metal* et le *punk hardcore*, en d'autres termes, j'ai parcouru un chemin qui va du mélodieux au extrêmement bruyant. Je constate que le passage par ces étapes musicales m'éloignaient de plus en plus des goûts musicaux de mes parents. Quand plus tard, mes études musicales m'amènent vers la MPB, le *Jazz* et le *choro*, le dialogue musical avec les miens tend peu à peu à se renouer. En effet, on assiste à un phénomène semblable dans le cas du *samba-choro* aujourd'hui, où une génération de jeunes adhère à un genre musical, auquel ne les identifient pas, mais qui au moins les rapprochent du contexte de leurs aînés. La musique ici cesse d'être une marque de distinction générationnelle pour devenir un sujet de ressemblance. En fait, il n'est pas rare de voir père et fils jouer ensemble dans une *roda de*

<sup>18</sup> DERIU, Rosalba: « Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié du XXème siècle », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2004, p. 863.

<sup>19</sup> Cf. MAFESOLI, Michel: *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

*choro* ou de *samba*. Cela nous renvoie une fois de plus à l'histoire de vie de Junior. Originaire d'un foyer musical où l'on réalisait souvent des fêtes, cet espace lui a permis une intériorisation des goûts et la construction d'une manière d'être, qui sont en réalité très proches des goûts et la manière d'être de ceux qu'il considère comme ses maîtres, ce qui contribue précisément, pour paraphraser M. Stokes<sup>20</sup>, à un processus de « transfert » d'identité. En plus de façonner son identité culturelle, l'espace familiale - on revient une fois de plus à l'idée de *casa* - joue aussi un rôle important dans l'apprentissage musical, dans la mesure où fêtes sont en même temps un moment d'échanges de savoirs.

On pourrait y ajouter, à partir des exemples qu'on vient d'évoquer, que la rencontre tout comme le partage collectif du goût contribue à la création des territoires spécifique, où, dans le cas spécifique du *choro* et du *samba*, les références du présent se construisent toutes sous le signe de l'attachement et de l'idéalisation du passé. Enfin, ces considérations nous permettent de remarquer le développement de deux conceptions identitaires distinctes, l'une qui relèverait de la symbolique, d'un lien direct sous forme d'unité et de continuité, et l'autre qui privilégierait la mobilité, le changement et la revendication des référents propres.

### 3. Exprimer son appartenance.

On note toutefois qu'il n'est pas par la musique elle-même, mais plutôt par des signes extérieurs qu'elle fait matérialiser, que ce phénomène est dans un premier temps plus facilement observable. Lors de mon parcours en tant que musicien, professeur de musique et ingénieur du son, j'ai eu l'occasion de côtoyer et de faire partie notamment de nombreuses « tribus<sup>21</sup> » urbaines, de micro-cultures qui se caractérisent avant tout par le goût d'un genre de musique spécifique telles que le *Hip Hop*, le *Rap*, le *Reggae*, le *Punk* et le *Heavy Metal*, pour n'en citer que quelques uns. Sans se tenir à une description détaillée de chacun de ces mouvements, notons que ces « tribus » ont en commun l'adoption d'un style vestimentaire très particulier qui apparaît comme un type de langage symbolique renvoyant à un mode de signification et distinction culturelle. Or, dans des sociétés où le « culte » de l'image devient omniprésent ou la norme, il semble presque naturel que les signes gagnent une grande importance, devenant ainsi un marqueur culturel et identitaire efficace.

Influencé dans la majorité des cas par des icônes artistiques, ils résultent simultanément en toute une série d'attitudes comportementales et d'autres signes de

<sup>20</sup> STOKES M. : « Musiques, identité et “ville-monde”. Perspectives critiques », in *L'homme* 2004/ 3-4, n° 171-172, p. 371-388.

<sup>21</sup> À ce titre voir MAFFESOLI, Michel : *Le temps des tribus*, op. cit.



reconnaissance « relatifs au langage, aux lieux de réunion, à la manière de se situer socialement<sup>22</sup> ». Tout se passe comme si le goût musical devrait forcément s'afficher sur l'aspect, les choix vestimentaires et à travers les accessoires que l'on porte sur soi, dans un effort constant, à la fois pour être différent tout en ressemblent à son groupe d'appartenance.

Ce qui nous permet de noter que le processus de construction d'identités, individuelle et de groupe, a besoin pour se développer de s'appuyer sur un certains nombre de signes matériels et immatériels, capables de montrer à l'autre combien je suis moi-même et de renforcer sa place<sup>23</sup>. En d'autres mots, il serait presque possible, à partir d'un ensemble de signaux visibles par le vestimentaire, de deviner le style de musique qu'un jeune que l'on voit se balader dans la rue écoute sur son Ipod. À ces observations on pourrait ajouter, comme le signale Jorge Santiago, que :

« jouer, composer, chanter, danser, *gingar*, [s'habiller ou se montrer au monde] c'est raconter une façon de vivre, raconter une histoire locale et parfois celle d'une relation à ce qui s'établit sur le plan politique au niveau national ; c'est exprimer, y compris avec le corps, le partage d'expériences sensibles d'un vivre de plus en plus urbain, même dans ce qu'il a de chaotique<sup>24</sup> ».

Rappelons cependant, que certains styles vestimentaires peuvent nous renvoyer à plusieurs appartenances. C'est justement le cas de ce que l'on pourrait caractériser comme le genre vestimentaire *hippie* qui ajoute une couche supplémentaire à notre discussion. Au Brésil, il est adopté par des groupes des sujets aux goûts musicaux divers, tant par ceux qui fréquentent les *rodas de samba* du vieux-centre de Rio de Janeiro, comme par ceux qui n'aiment pas forcément le *samba*. Parmi cela on peut citer les adeptes du Rock progressif et d'un style particulier de MPB joué par des compositeurs et interprètes tels que Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Lô Borges, Beto Guedes, ce qui montre en quelque sorte que les gens peuvent « partager des symboles, mais ils ne partagent pas forcément le contenu de ces symboles<sup>25</sup> ».

Le *malandro* est probablement l'un des archétypes le plus ancré dans l'imaginaire social urbain brésilien, ou du moins *carioca*. Personnage à la fois réel et fictif, le *malandro* apparaît dans sa représentation classique comme un homme de la nuit, toujours vêtu en lin

<sup>22</sup> AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *op. cit.*, p. 33.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> SANTIAGO, Jorge P.: « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », *op. cit.*, p. 107.

<sup>25</sup> KILANI, Mondher : *L'Invention de l'autre : Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Ed. Payot, 2000, p. 23.

blanc (costume et pantalon), chapeau panama, chemise rayée et des chausseurs bicolores (noir et blanc). Une tenue vestimentaire qui fournit une grille narrative à travers laquelle il serait possible de « lire et voir les principaux aspects de la construction de son identité sociale<sup>26</sup> ». L'anthropologue Roberto Da Matta le caractérise comme un sujet non conforme aux règles formelles qui est de ce fait inévitablement exclu du marché du travail, il est par ailleurs, « totalement opposé au travail et individualisé dans sa manière de marcher, de parler et de s'habiller<sup>27</sup> ».

La rue est le lieu social du *malandro* par excellence, la passerelle de sa *ginga*, le théâtre des ses *performances*. Son champ d'action s'étend naturellement aux bars, aux *gafieiras*, aux cabarets, aux *rodas de capoeira* ainsi qu'à bien d'autres espaces de sociabilité mondaine, où il vit et garantit sa survie par le biais de petites combines liées justement au jeu, aux femmes qui le soutiennent et aux tricheries qu'il applique contre les dénommées *otários*<sup>28</sup>. Le *malandro* se constitue tout à la fois synonyme et l'image de l'« authentique » *sambista*, en effet, dès la fin des années 1920 le *malandro* devient un thème recourant dans les *sambas*.

Cette figure, « dans la culture urbaine brésilienne », non seulement doit être appréhendée à partir de ses comportements spécifiques mais ne peut être comprise en dehors des systèmes de valeurs et de croyances qu'elle exprime. L'évolution des mœurs brésiennes a rendu en quelque sorte anachronique la figure du *malandro* « classique » dans les centres urbains actuels. Son image a été en quelque sorte cantonnée aux caricatures sociales, ou aux personnages fictifs des films qui mettent en avant des stéréotypes d'un *malandro* et des aspects d'une *malandragem*<sup>29</sup> romantique d'un autre temps. Il est toutefois intéressant de noter que certains traits caractéristiques du *malandro* continuent à être adoptés par les *sambistas* actuels s'y identifiant. Lors d'un témoignage dans le film « *O mistério do samba*<sup>30</sup> », le chanteur et compositeur Zeca Pagodinho révèle qu'il a toujours été « fasciné par les *sambas* des *malandros bicheiros* » et il cite « le défunt Dodô, Hugo [du quartier] de l'Irajá ». Il explique quelques particularités de ces « gars *malandros* », parmi lesquels celle de chanter les *sambas* toujours bien présentés « avec les ongles propres ». Son témoignage est complété par toute une série de gestes qui nous laissent supposer des accessoires tels que des

<sup>26</sup> ROCHA, Gilmar : « “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro », in *Tempo* [online], 2006, vol.10, n.20., p. 135.

URL: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042006000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042006000100007&lng=en&nrm=iso)>

<sup>27</sup> Da MATTÁ, R : *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 263.

<sup>28</sup> Personne naïve, sotté, inexpérimentée qui se laisse facilement abuser.

<sup>29</sup> Manière d'être, les actions du *malandro*.

<sup>30</sup> Film documentaire réalisé par Carolina Jabor et Lula Buarque de Hollanda, 2008.

colliers et des anneaux, du même style que le chanteur porte sur soi. Ces éléments d'ostentation d'une certaine identité de *sambista* et *partideiro* par la manière s'habiller sont également adoptés par Junior, où les signes les plus évidents sont la chemise décontractée et un collier avec une médaille de Saint Georges, figure qui renvoie à sa double appartenance : au monde du *samba* et de l'*umbanda*. Il est important de souligner que la figure du *malandro* se trouve également présente dans l'*umbanda*, où il est fréquemment nommé *Seu Zé Pelintra*<sup>31</sup> et associé à l'univers des esprits (*falanges* et *linhas*), ce que l'on appelle dans le vocabulaire *umbandista* « *o povo da rua* » (les esprits qui habitent la rue et la nuit).

Si la figure du *malandro* rappelle indéniablement le monde du *samba*, certains de ses aspects vestimentaires vont toutefois être repris par d'autres segments culturels comme les *chorões*. Un bon exemple nous est donné par *Seu Paulinho* qui se présente sur scène toujours habillé de manière impeccable, et qui porte parfois un pantalon en lin, des chaussures blanches et une chemise rayée. Interrogé au sujet de ce choix, il m'explique que « le musicien doit se valoriser ». Or, on remarque que chez lui cette forme de valorisation se fait par une double construction. Tout d'abord technico-matérielle, qui implique dans l'utilisation d'un savoir-faire musical lié aux instruments de percussion qu'il pratique et en tant que quelqu'un qui connaît tous les rythmes musicaux, comme on a évoqué précédemment. L'autre c'est une construction sociale, qui fait appel à une dimension symbolique de par sa manière de se montrer au monde à travers ses codes vestimentaires. À quelques égards, elle est aussi sémantique et renvoie au sens que la musique – le *choro* en occurrence, car selon lui : « le *chorinho* est une chose très belle, c'est un truc fait pour s'asseoir autour d'une table et écouter, comme ils font tous ces gens-là [il montre tout les gens assis dans le bar], ce n'est pas une musique pour danser », me racontait-il à plusieurs reprises. Mais l'adhésion à ces codes vestimentaires ne sera en aucun moment utilisée telle comme les *sambistas* le font. Ces exemples nous permettent en effet de mesurer ce que P. Bidart et A. Darré appellent la « mutabilité », à savoir, « la capacité d'adaptation des figures symboliques et donc la souplesse des dynamiques identitaires<sup>32</sup> ».

On remarque que la figure du *malandro* perdure dans le contexte actuel à travers la mémoire corporelle – gestes et vestimentaires – toutefois resignifiée et réactualisée par le processus qui mène à l'expression identitaire. Inscrites dans une continuité symbolique qui crée un dialogue constant entre le passé et le présent, ces formes d'affirmation finissent par

<sup>31</sup> Il s'agit ici d'un personnage qui montre l'inbrication, l'articulation et les dialogues entre le monde du *samba* et les mondes des pratiques religieuses afro-américaine. Au sujet des personnages présents dans l'*umbanda* voir GASPAR, Eneida D. (org): *Guia de Religiões Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas, 2002

<sup>32</sup> BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque », *op. cit.*, p. 181.

dépasser le strict cadre du goût musical, s'inscrivant dans une culture plus ou moins librement choisie, qui renvoie à une idéologie, une esthétique et des codes de conduites propres<sup>33</sup>. Enfin, elles se configurent comme des actions performatives susceptibles de traduire des attitudes individuelles et des réactions affectives, et révèlent de ce fait des aspects autrefois cachés de la vie sociale.

---

<sup>33</sup> Cf. AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *op. cit.*

## Conclusion

Ce travail se donnait comme objectif d'analyser des pratiques musicales, plus particulièrement la *roda de samba*, dans le contexte urbain de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia, afin de comprendre les mécanismes qui ont permis à ces pratiques de sortir des marges sociales pour gagner des espaces de visibilité en ville et également les enjeux sociaux, identitaires et symboliques observés à partir de l'inscription de la *roda* dans différents espaces de ces villes. Partant d'une démarche à la fois pluridisciplinaire et interdisciplinaire qui fait appel aux connaissances et aux préceptes théorico-méthodologiques des disciplines telles que l'anthropologie, la musique, la musicologie, l'ethnomusicologie, l'histoire et la sociologie, on a essayé de montrer les contradictions et les transformations d'une parcelle de la société brésilienne qui renouvelle ses formes de « consommation » matérielle et immatérielle.

Cette recherche se consacrait initialement à un phénomène rythmique caractéristique des musiques brésiennes, à savoir, le déplacement du temps fort du premier vers le deuxième temps. En fait, le rythme ou plus particulièrement la pulsation déplacée, devrait se constituer en point de départ pour l'appréhension de quelques aspects liés à la manière d'être, de penser et d'agir d'une partie de la population urbaine brésilienne. Il faut cependant revenir au contexte de mes séjours de terrain pour voir la transformation de ma problématique initiale.

Comme on a pu le constater, un phénomène sans précédent s'instaure au centre-ville de Rio de Janeiro en ce début de XXI<sup>ème</sup>, que l'on a nommé « mouvement *samba-choro* ». Des pratiques musico-festives jusqu'alors écartées des grands médias et maisons de production, comme la *roda de samba* – longtemps persécutée et discriminée – et la *roda de choro* – longtemps ségréguée – gagnent des espaces de visibilité en ville. Ces pratiques acquièrent en même temps un nouveau capital symbolique, ce qui les transforment en un type de divertissement très prisé par un public majoritairement de classe moyenne. Avec l'inscription de cette nouvelle forme de divertissement, c'est une importante parcelle du vieux centre de la ville Rio de Janeiro – le quartier de la Lapa et de ses espaces adjacents – qui est transformée en scène musicale. Des vieux *sobrados* tout comme diverses surfaces commerciales se métamorphosent au fil du temps en café-concert, bar, salle de spectacle, café-théâtre, afin d'accueillir aussi bien la nouvelle génération du *samba-choro* que les *chorões* et les *sambistas* confirmés. Malgré ces

profonds changements, on assiste à une préoccupation lors de la transformation des espaces de garder des aspects de l'architecture originale. À cela vient s'ajouter une décoration particulière où, à travers les anciennes photos de la ville de Rio de Janeiro, des dessins de personnalités liés au monde du *samba* ou de l'*umbanda* et d'un mobilier datant de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, on chercherait, semble-t-il, à faire appel à une sorte d'identité ou d'« authentique » culture *canioca*.

Un tel phénomène ne se limite pas à la seule ville de Rio de Janeiro, ni aux aspects ludico-festifs. En fait, nombreux sont les adeptes du *samba* et du *choro* qui ont commencé à jouer et à étudier ces genres musicaux, ce qui est à même de générer toute une série d'offres liées à ces musiques comme de CDs, de DVDs, de publications, de cours de musiques ainsi qu'une lutherie spécialement orientée vers les nouvelles exigences en termes de timbre instrumental. Des éléments qui nourrissent et renouvellent constamment le mouvement « *samba-choro* », et de ce fait, le différencie des nombreuses modes ou phénomènes musicaux éphémères qui apparaissent d'une année à l'autre au Brésil.

Participer à des *rodas de samba* qui sont majoritairement fréquentées par les jeunes universitaires et de classe moyenne représentait à mes yeux une bonne dose de surréalisme. Mais outre cela, assister à des scènes comme celle où les musiciens accompagnateurs – de la nouvelle génération du *samba choro* – font des grimaces lorsque le jeune Chico est en train de *dar uma canja*, ou celle d'un couple qui se voit refuser l'entrée dans une « maison de *samba* » parce qu'ils n'étaient pas, soit disant, assez bien habillés, éveillent d'autres interrogations. Le terrain va ainsi s'imposer peu à peu à moi, et durant mes séjours ce ne sera plus le rythme mais une pratique musicale qui le fait vivre qui attirera peu à peu mon attention.

Les séjours à Rio de Janeiro et Salvador de Bahia ont été déterminants pour la construction et la définition de mon objet étude. Pour ce faire, il m'a fallu opérer quelques choix en termes théorico-conceptuels, ce qui m'a amené à privilégier l'étude des certains éléments plutôt que d'autres. À travers un travail ethnographique ayant principalement comme base l'observation participante, les entretiens et les enquêtes, il a été d'abord possible de saisir l'ampleur du mouvement « *samba-choro* », dont la transformation matérielle et symbolique du quartier de la Lapa, citée plus haut, apparaît comme le résultat le plus achevé. La participation y compris en tant que musicien dans les *rodas* m'ont notamment permis d'appréhender différentes formes de production symbolique tout comme les stratégies de construction et revendication identitaires. Elles

ont montré également que les *rodas* ne sont pas des pratiques neutres, leur structure, les musiques interprétées, leur lieu de réalisation, sont en effet le reflet de visions du monde très spécifiques. C'est justement ce que l'on a pu voir lors de la comparaison entre les descriptions de la *roda de samba* de la Rua do Ouvidor à Rio de Janeiro et celle du Mercado do Peixe à Salvador de Bahia. Dans la première, le choix exclusiviste en termes de styles de *samba* interprétés est à même de créer une reterritorialisation culturelle, en d'autres mots, le territoire du « *samba de raiz* », qui va de pair avec l'inclusion et l'exclusion de certains styles de *samba* et même de quelques personnes. Si à Salvador de Bahia on retrouve quelques ressemblances avec Rio de Janeiro, la *roda* dans la capitale bahianaise présente en revanche un caractère plus spontanée, où tous les styles de *samba* semblent être les bienvenus, même ceux que l'on pourrait considérer comme « interdits » sur la nouvelle scène musicale *carioca*. Mais dans tous les cas, la *roda* semble jouer un double rôle, elle agrège en même temps qu'elle fonctionne comme un espace qui dicte des références musicales communes.

L'ethnographie a également permis de vivre des moments de rencontres qui se sont avérés révélateurs d'histoires de vie comme celle de Regina Café, une musicienne professionnelle qui doit incessamment faire ses preuves pour s'imposer dans le monde de la musique et du *samba* en particulier ; celle de Jorge, jeune percussionniste qui muni d'idéaux musicaux fait ses premiers pas dans la vie professionnelle ; celle de Junior, née dans le berceau du *samba* et qui comme bon nombre de *sambistas* devient professionnel malgré lui ; celle d'Alex, qui d'enfant des rues à éducateur cherche à travers la musique à redonner confiance en soi aux membres de sa communauté ; celle du groupe Pexinxi, une famille symbolique qui se nourrit d'espoirs et des adversités ; et celle de Seu Paulinho Muñoz, fier d'être un percussionniste « complet » au service de la musique. Des personnalités qui, en quelque sorte, ont tracé les cheminements de ma recherche et sans lesquelles ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Les enseignements tirés à partir de ce que l'on appelle « les observations locales d'un phénomène global » ont montré que les différentes célébrations du « traditionnel » faites par les jeunes des classes aisées brésiliennes s'inscrivent dans une logique globalisée et globalisante, dans laquelle les musiques et les pratiques labélisées comme « traditionnelles », « ethno » ou « authentiques », acquièrent un nouveau capital symbolique. Dans une dynamique qu'il est habituel aujourd'hui d'être dite comme étant de la redécouverte de la culture populaire du pays dans les différentes villes, elles sont non seulement célébrées mais servent également à célébrer un panthéon d'artistes

considérés comme les « vrais » représentants d'une culture à laquelle on revendique appartenir. On assiste aussi à des méthodes de production artisanales et de consommation locales qui dialoguent et se servent d'un réseau global de diffusion pour se fixer.

À partir de l'analyse *samba de raiz vs pagode* on a vu se dégager des formes de se positionner dans un champ musical et de construire des référents identitaires. Le goût envers un genre de musique spécifique est apparu non seulement comme un fort marqueur des différences mais est aussi capable de créer, à quelques égards, différentes frontières symboliques. Ainsi, les représentations construites autour du concept de « raiz », en plus de nous révéler une sorte de bataille symbolique, ont montré dans quelle mesure les musiques considérées comme « traditionnelles » peuvent se prêter à des différents usages sociaux et même commerciaux.

Les observations des *rodas de samba* nous ont permis aussi de montrer des formes particulières d'occupation et d'usage de l'espace urbain, qui nous invitent à concevoir les espaces urbains, au-delà d'une simple scène figée, comme le produit d'un ensemble d'actions humaines. La ville reflète tout en étant le reflet de ses pratiques socioculturelles, elle est une scène privilégiée de transformations quotidiennes, un décor où des fonctions multiples, variables et complexes s'articulent. À partir de l'idée de « ville multiple », on a cherché à mettre en évidence une sorte de diversité active, présente à l'intérieur des centres urbains. L'étude des pratiques musicales qui ont lieu en ville nous a révélé l'existence de plusieurs micro-villes qui se chevauchent et cohabitent, tant bien que mal, sous l'égide d'un même nom et d'une même limite géographique.

Le caractère opératoire de certaines notions et des concepts tels qu'« aire naturelle », *casa*, *pedaço*, *mancha*, pour ne citer quelques-uns déjà mobilisé par des anthropologues brésiliens, a montré comment les groupes sociaux lors des actions plus ou moins organisées ou conscientes, re-signifient certains espaces des villes, ce qui contribue en quelque sorte à la redéfinition géographique, fonctionnelle et symbolique tout comme la transformation et/ou de légitimation du capital symbolique de ces mêmes espaces. On a assisté alors à la création de nouveaux territoires urbains, et ce que l'on pourrait appeler dans notre cas en particulier, de nouveaux paysages musicaux. Des espaces qui favorisent l'adoption de stratégies particulières de visibilité sociale et de revendication identitaire.



Les observations nous ont permis également de voir comment la ville intègre, transforme et se transforme à partir de l'inscription des pratiques musicales dans l'espace urbain. Les exercices d'articulation réalisés entre le présent et le passé des villes se sont montrés fondamentaux en ce sens. Tout d'abord il était question de comprendre la place sociale et symbolique qu'occupaient certaines pratiques tout au long de l'histoire brésilienne. Le recours aux récits des chroniqueurs, d'observateurs sensibles et participants de leurs temps, en plus de nous apprendre quelques particularités sur la période de redéfinition de la cartographie symbolique de la ville de Rio de Janeiro, nous a dévoilé d'autres perceptions sociales de ces événements. Cela nous a permis en effet une évaluation renouvelée des pratiques socioculturelles réalisées en ville et en même temps de mesurer l'ampleur que représente actuellement la présence d'une *roda de samba* en plein air au centre-ville de Rio de Janeiro. Dans le cas particulier de la *roda de samba* de la rua Ouvidor, exemple à nos yeux le plus emblématique, on a pu assister à une double dynamique de changement de capital symbolique, celle du lieu et celle de la pratique musicale à proprement parlé. La rue, espace public par excellence, se transforme lors des jours de *roda* en grand espace privé associé à l'idée de *casa*, donnant à voir une juxtaposition de territoires, à savoir, un territoire quotidien routinier qui comme lors du changement de décor d'un opéra cède sa place à un territoire rituel festif.

S'agissant de villes cosmopolites et tournées vers le futur, il fut aussi question d'essayer de comprendre comment les villes de Rio de Janeiro et Salvador de Bahia intègrent-elles des pratiques qui, au contraire, se revendiquent comme « traditionnelles » et célèbrent un moment festif tout en cherchant leur légitimation dans le passé.

En fait, à partir de l'inscription de la *roda* dans des espaces porteurs d'une forte charge symbolique – construits principalement avec des fragments matériels qui rappellent le passé – on a pu observer qu'une telle pratique musicale semble fonctionner comme un élément de médiation qui permet de créer un dialogue constant entre le présent et le passé. En plus de contribuer à un processus de construction de liens organiques avec le passé et la revendication d'un héritage culturel, la conjonction « espace-pratique musicale », donne la possibilité à tout un chacun de se reconnaître, de partager une identité et de renforcer ainsi le sentiment d'appartenance à une communauté. Cette expérience nous a montré que les lieux de mémoire ne se construisent pas seulement par leur matérialité mais aussi et principalement par addition

de pratiques et d'expériences humaines. Des actions laissent indéniablement des empreintes qui contribuent à leur tour à la construction d'une mémoire spatiale. L'espace éveille, reflète tout en étant une projection d'imaginaires qui peuvent prendre la forme d'une mémoire collective.

Bien que revêtant des aspects ludiques les *rodas de samba* et de *choro* se sont constituées en élément déclencheur de différentes dynamiques urbaines dont la transformation du « non-lieu » en « lieu » observées sur place et ensuite analysée à partir du Beco do Rato semble la plus significative. D'autres constats de ce genre nous ont finalement conviés à interroger ces pratiques non seulement dans leurs dimensions festives mais aussi dans leurs potentialités économiques. Dans le contexte globalisé, les pratiques socioculturelles considérées comme « traditionnelles » ou « authentiques », en plus d'une meilleure visibilité, commencent à engendrer des retombées économiques non négligeables sur les espaces qui les accueillent et pour les organisateurs d'activités autour de la musique, en l'occurrence des *rodas de samba* et de *choro*. On a pu alors remarquer que dans certains cas, la *roda* ne se construit plus uniquement sous le signe de la spontanéité, en fait, elle se transforme en une sorte de produit sujet aux règles du marché comme n'importe quel autre produit. Si ces nouveaux traits caractéristiques nous ont révélé une pratique en train de se professionnaliser – entendant par professionnalisation des musiciens qui se font rémunérer pour leur travail et la mise en place d'appareils destinés à optimiser la manifestation – ils engendrent également des traits formels et structurels auxquels les habitués « traditionnels » de la *roda* ne se reconnaissent plus.

Enfin, à partir de l'appréhension des diverses stratégies de mise en scène identitaires, tant par ses expressions que par ses dramatisations, il a été possible d'apprendre davantage sur les formes de construction, de déconstruction et de reconstruction identitaires. Le goût musical mais également les signes extérieurs utilisés pour exprimer un soi-même qui se produit aux frontières perméables entre individuel et collectif, ont montré des manières spécifiques de se distinguer, de signifier à l'Autre son identité et de se situer socialement.

À son terme, cette étude débouche sur l'idée que les musiques et les pratiques qui en découlent, outre les aspects ludiques, sont des sources presque inépuisables de savoirs. Le caractère de la *roda de samba* allié à la dynamique des vies urbaines font le chercheur se heurter constamment aux imprévus et demandent de ce fait des stratégies qui peuvent s'avérer tortueuses donc très différentes des chemins linéaires et limpides

retrouvés dans les théories. Ce travail n'est évidemment qu'un premier compte-rendu, il s'agit en effet d'un ensemble d'observations qui m'ont permis certes d'avancer quelques conclusions mais qui n'épuisent pas toutes les possibles connaissances produites à partir de la *roda*. S'agissant d'une pratique en pleine transformation, elle m'a amené et m'a montré la fertilité et les possibilités ouvertes par d'autres aspects et objets d'analyse que les espaces d'exécution musicale engendrent. De même, ces pratiques musicales m'ont permis un renouvellement de mes questionnements de départ. Je tenterai de faire la lumière par la suite sur comment la *roda de samba* dialogue avec d'autres pratiques présentes dans l'espace urbain. Il s'agira aussi de se demander comment se construisent de possibles représentations et identités de *sambistas* dans des villes qui se situent loin des lieux géographiques, sociaux et symboliques du *samba* et peut-être dans un cadre de transnationalisation. Je compte réaliser également des études plus poussées au sujet des différents langages esthétiques en vue de la production de films anthropologiques. En d'autres mots, je me prépare pour une nouvelle aventure sur le plan ethnologique.



## Bibliographie.

### Ouvrages et articles.

ADAM, J-M.; BOREL, M-J.; CALAME, C.; KILANI, M.: *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Lausanne, Ed. Payot, 1995.

ADAMS, Kathleen M.: «Making-up the Toraja? The appropriation of tourism, anthropology, and museums for politics, in upland Sulawesi, Indonesia», in *Ethnology*, University of Pittsburgh, 1995, Vol. 34 Issue 2.

ADAMS, Kathleen M.: «More than an Ethnic Marker: Toraja Art as Identity Negotiator», in *American Ethnologist* 25 no3, 327-51, 1998.

AGAWU, Kofi : «The invention of “african rhythm” », in *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLVIII, n°3, 1995, p. 380-395.

AGAWU, Kofi: « Rythme », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2004, pp. 89-115.

AGIER Michel : « Les savoirs urbains de l’anthropologie », in *La ville des sciences sociales*, coll. Enquête, Marseille, Parenthèses, 1996 n° 4, pp 35-58.

AGIER Michel, RICARD Alain (dir.) : *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, Paris, ORSTOM /La Tour d’Aigues, Editions de l’Aube, 1997.

AGIER Michel (sous la direction de.): *Anthropologues en dangers : l’engagement sur le terrain*, Paris, J-M Place, 1997.

AGIER Michel : *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l’Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses, 2000.

AGIER, Michel (texte de), CRAVO, Christian (photogr. de): *Salvador de Bahia : Rome noire, ville m’étisse*, Paris, Autrement, 2005.

AGIER Michel : *L’invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Amsterdam, Edition des archives contemporaines, 2007.

ALENCAR, Edigar de.: *Nosso senhor do samba*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de: «Vida privada e ordem privada no Império», in, ALENCASTRO (Org.): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das letras, Vol. 2, 1997.

ALFONSI, Daniela A.: «O forró universitário na cidade de São Paulo», in Magnani, J. G.; Souza, B. M., (Org.): *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, 2007.

ALMEIDA, Renato: *Compêndio de História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia, 1958.

ALVARENGA, Oneyda: *Música Popular Brasileira: Lundu e Danças Afins*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1942.

AMSELLE, J.-L. : « Retour sur “ l’invention de la tradition” », in *L’Homme* 2008/1-2, N° 185-186, p. 187-194.

ANDRADE, Hermes de: *O « b » da banda*, Rio de Janeiro, Gráfica Jodina, 1989.

ANDRADE, Mário de: *Modinhas Imperiais*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Mário de: *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1989.

APPADURAI, Arjun : *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la Globalisation*, Paris: Payot, 2001.

APPADURAI, Arjun : « Les marchandises et les politiques de la valeur », in *Sociétés politiques comparées*, n°11, janvier 2009. URL < <http://www.fasopo.org> >

ARAÚJO, Mozart de: *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.

ARAÚJO, Alceu Maynard: *Folclore nacional II: danças, recreação e música*, São Paulo, Martins Fontes 2004.

ARON, Simha: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique centrale*, Paris, SELAF, 1985.

AUBERT, Laurent : *La musique de l’autre : les nouveaux défis de l’ethnomusicologie*, Genève, George Éditeur, 2001.

AUBERT, Laurent : « Prélude », in Aubert, L. (dir) : *Musiques migrantes : de l’exil à la consécration*, Genève, MEG, In folio, 2005.

AUBERT, Laurent : « Le goût musical, marqueur d’identité et d’altérité », in *Identités musicales / Cahiers d’ethnomusicologie n° 20*, Ateliers d’ethnomusicologie Genève, GEORG Éditeur, 2007, pp. 29-38.

AUGE, M : *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la sumodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BAERLE, Caspar Van: *Rerum per octennium in Brasilia*, Amsterdam, Typographeio Ioannis Blaev, 1647

URL <<http://www.brasiliiana.usp.br/bbd/handle/1918/00246000#page/1/mode/1up>>

BAILLY, Antoine: « Pour une nouvelle culture urbaine », in *La ville en débat*, Paris [etc.], L'Harmattan, cop, 2003.

BARBOSA, Orestes: *Samba sua historia, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

BARRETO, Paulo, (João do Rio): *A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, 1908.  
URL<[www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almaencantadoradasruas.htm](http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/almaencantadoradasruas.htm)>

BASTIDE Roger: « Méthodologie des recherches inter-ethniques », in *Bastidiana*, Paris, n°23-24, 1998.

BAUMAN, Zygmunt: *Confiança e medo na cidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.

BENCHIMOL, Jaime. « Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro », in FERREIRA, Jorge et DELGADO, Lucília de Almeida Neves: *O Brasil Republicano. Vol.1 O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BIDART, Pierre et DARRÉ, Alain : « Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire », in DARRÉ, Alain (Sous la direction de.) : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 1996.

BIRRER, Frans : « Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music ? » in *Popular music perspectives 2; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Italy, Reggio Emilia, Septembre, 12-24, 1983.

BISILLIAT, Jeanne : *La construction du populaire au Brésil*, Paris, Éditions Karthala et Orstom, 1995.

BONICCO, Céline: « Goffman et l'ordre de l'interaction: Un exemple de sociologie compréhensive », in *Philonsorbonne* n° 1/Année 2006-07.

BORRAS, Gérard: « Los de arriba y los de abajo, espaces de musique dans la capitale péruvienne (1940-1990) », in *Histoire et sociétés de l'Amérique latine*, no. 8, 1998, p. 187-197.

BORRAS, Gérard: *Chansonniers de Lima : le vals et la chanson criolla (1900-1936)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

BOURDIEU, P: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1998.

BOURDOUKAN, Adla: « Carpe Noctem – Góticos na Internet », in MAGNANI, J. G.; Souza, B. M., (Org.): *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, 2007.

- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa: *O violão de 7 cordas*, Rio de Janeiro, Lumiar Ed., 2004.
- BRASIL, Hebe Machado: *A música na cidade de Salvador 1549-1900*, Salvador, Publicação da Prefeitura Municipal de Salvador, 1969.
- BRODY, Jeanne : « Le quartier de la rue des Rosiers ou l'histoire d'un cheminement », in GUTWIRTH, J., et PéTONNET, C., (sous la direction de) : *Chemins de la ville : enquêtes ethnologiques*, Paris, Éditions du C.T.H.S, 1997.
- CABRAL, S: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- CAMPOS, Raymundo Carlos Bandeira: *História do Brasil*, São Paulo, Atual Ed., 1983.
- CANCLINI, Néstor G: *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- CARRILHO, Maurício; PAES, Anna, (Orgs): *Princípios do choro*, VOL. I-V, Rio de Janeiro, editora UERJ 2003. Recceulle de 214 pièces composées entre 1870 et 1920.
- CARNEIRO, Edison: *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- CARPENTIER, Alejo: *La música em Cuba*. Havana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- CARVALHO, Nuno Veira de: *Cultura urbana e globalização*, 2006, URL<<http://www.bo cc.uff.br/pa g/c arvalho-n uno-cultur a-urbana-globaliza cao.pdf>.>
- CARVALHO, José Jorge de: «Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable e lo Innegociable, in CANCLINI, Nestor Garcia (Org.): *Iberoamerica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural*, Madrid, OEI/Santillana, 2002.
- CARVALHO, José Jorge de: «Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales», in AROCHA, Jaime (Org.): *Utopía para los Excluídos. El Multiculturalismo en África y América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de: *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CERTEAU, Michel de : *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2004.
- CHAUÍ, Marilena: *Convite à filosofia*, São Paulo, Editora Ática, 2000.
- CHEDIAK, Almir (Org.): *Songbook bossa nova Vol. 1*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1990.
- CHERUBINI B: «Localisme, territoires et dynamiques identitaires», in, TURGEON L.,(dir.) : *Les Entre-Lieux de la culture*. Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 57-82.



CLARKE, Graham : *The American city: America as Urban culture*, Mountfield East Sussex, Helm Information, cop, 1997.

CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachussets, Havard University Press, 1988.

COLLECTIF : *Memória das bandas civis centenárias do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, SEC/Nunção Museu da Imagem e do Som, 1994.

CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

DAVIS, Curtis W.; MENUHIN, Yehudi: *The Music of Man*, London, Macdonald General Books, 1979.

De ANDRADE PPEREIRA, José Marcelo: «A roda de samba no atual contexto urbano carioca», in *A etnomusicologia e a produção do conhecimento - Anais do IV encontro nacional da ABET*, Maceió, 2008., pp 316-324.

Da MATTA, R: *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

Da MATTA, R.: *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DERIU, Rosalba : «Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié du XXème siècle», in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2004, pp. 854-872.

DESROCHES, Monique : « Musique et rituel: significations, identité et société », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Musiques et Cultures. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005, pp. 538-558.

DESROCHES, Monique ; GUERTIN Ghyslaine : « Musique, Authenticité et Valeur », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Musiques et Cultures. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005, pp. 743-755.

DUPONT, Florence : « La rue, lieu unique de la sociabilité dans la comédie romaine », in Alain Leménorel (textes réunis par), *La rue, lieu de sociabilité? : Rencontres de la rue*, Actes du colloque de Rouen 16-19 novembre 1994, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997.

DUTERME, Bernard : « Expansion du tourisme international : gagnants et perdants », in *Alternatives Sud*, vol 13, 2006/3, pp. 7-22.

EDMUNDO, L: *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Brasília, Senado Federal, 2003.

*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, São Paulo, Art Editora/Publifolha, 1998.

EFEGÊ, Jota; *Maxixe – a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

ESCAL, Françoise: «Entre production et réception: les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale», in ESCAL, Françoise et IMBERTY, Michel (sous la direction de): *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, Vol. 2.

ESSINGER, Silvio: *Batidão: uma história do funk*, Rio de Janeiro, Record, 2005.

EVANGELISTA, Helio de Araujo: *Rio de Janeiro: violência, jogo do bicho e narcotráfico segundo uma interpretação*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, 2003.

FAUSTO, Boris: *Getúlio Vargas - O Poder e o Sorriso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

FELD, Steven: «Una Nana Dulce para la Música del Mundo», in *Música Oral Del Sur* n° 5, 2002, p. 185-208.

FERNANDO, Nathalie: «La construction paramétrique de l'identité musicale», in *Identités musicales / Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 2007, pp. 133-145.

FERRÃO Cristina; SOARES, J. P. Monteiro (Ed Responsáveis): *Dutch Brazil, The Thierbuch and Autobiography of Zacharias Wagener*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1995.

FLIGSTEIN, Neil: «Rhétorique et réalités de la "mondialisation" », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 119, septembre 1997. Économie et économistes. pp. 36-47.

FLORENTINO, Manolo (org): *Tráfico, cativo e liberdade (Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005

FRANCESCHI, Humberto M: *A casa Edson e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002.

FONTOURA DA COSTA, A. (org): *Viagem de Pedro Álvares Cabral*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Massan gana, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira: *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, Paris, Chandeigne 2000.

GARDEL, André: *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1996

- GASPAR, Eneida D. (org): *Guia de Religiões Populares no Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas, 2002.
- GEERTZ, Clifford: *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford : *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, Paris, Puf, 2002.
- GEMDEV : *Mondialisation. Les mots et les choses*, Paris : Karthala, 1999.
- GÓES, Claudia: «O choro na Lapa: comunicação, movimento musical e revitalização do Rio Antigo», in *Urbanitas : Revista de Antropologia Urbana*, IVème année, vol. 4, n° 5, février 2007. URL <<http://www.urbanitas.org/>>
- GOFFMAN, Erving: *Manicômios, prisões e conventos*, São Paulo, Perspectiva, 2001, (7ª edição).
- GOIRAND, Camille : *La politique des favelas*, Paris, Éd. Karthala, 2001.
- GOMES, Laurentino: *1808 – Como Uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2007.
- GRAFMEYER Yves ; JOSEPH Isaac : *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984.
- GRAFMEYER Yves : « Regards sociologiques sur la ségrégation », in Brun, Jacques et Rhein, Catherine, (eds) : *La ségrégation dans la ville : concepts et mesures*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1994.
- GUERRAND, Roger-Henri : *Moeurs citadines : histoire de la culture urbaine : XIXe - XXe siècles*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- GUERREIRO, Goli: *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador Música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- GUILBAULT, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 313-336.
- GUIMARÃES, Francisco: *Na roda do samba*, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1978.
- HALBWACHS, Maurice : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950.
- HANNERZ, Ulf : *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1983.
- HEIZ, Daniel: *A história secreta da Rede Globo*, Porto Alegre, Tchê Editora Ltda, 1987.
- HERSCHMANN, M (Org.) : *Abalando os anos 90 – funk e hip hop : globalização, violência estilo cultural*, Rocco, 1997.

- HOBBSAWN, E, (Dir.) : *L'invention de la tradition*, Paris, Ed. Amsterdam, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- HOLLOWAY, Thomas H: *Polícia no Rio de Janeiro - Repressão e resistência numa cidade do século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- HOUAISS, Antonio: *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2010.
- IMBERTY, Michel: « Qu'est-ce que le "mouvement" d'une œuvre musicale », in ESCAL, Françoise et IMBERTY, Michel (sous la direction de): *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, Vol. 1.
- JAMIN, Jean; WILLIAMS, Patrick: *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- KELLER, Marcelo S: « Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Musiques et culture. Vol 3*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2005, pp. 559-592.
- KELLER, Marcelo S: « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1127-1143.
- KIEFER, Bruno: *A modinha e o lundu*, Porto Alegre, Editora Movimento 1977.
- KIEFER, Bruno: *Música e dança popular, sua influência na música erudita*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1979.
- KILANI, Mondher : *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Ed. Payot, 1996.
- KILANI, Mondher : *L'Invention de l'autre: Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Ed. Payot, 2000.
- LACLAU, Ernesto : « La guerre des identités », in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean (sous la dir.): *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme?*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- KILANI, Mondher : *Anthropologie : du local au global*, Paris, A. Colin, 2009.
- LAPLANTINE François ; NOUSS Alexis : *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997.
- LAPLANTINE François : *Métissages d'Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.
- LAPLANTINE François: *L'Anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

- LAPLANTINE François : *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin 2005.
- LAPLANTINE François: *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005.
- LAPLANTINE, F; SAILLANT, F : « Globalisation, terrain et théorie. L'anthropologie retraversée », in *Parcours anthropologiques*, n° 5, CREA-Lyon II, 2005, pp. 21-28.
- LAVABRE, Marie-Claire : « Entre histoire et mémoire, à la recherche d'une méthode », in Martin, Jean-Claude (Dir.), *La guerre civile entre histoire et mémoire*. Nantes, Ouest Éditions, p. 39-47.
- LEMÉNOREL, Alain : « Rue, ville et sociabilité à l'époque contemporaine », in Alain Leménorel (textes réunis par), *La rue, lieu de sociabilité? : Rencontres de la rue*, Actes du colloque de Rouen 16-19 novembre 1994, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1997.
- LERDAHL, F., JACKENDOFF, R: «An Overview of Hierarchical Structure», in *Music Perception*, 1, n°2, 229-247, 1983-1984.
- LIMA, Edilson Vicente de: *As modinhas do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- LOPES, Nei: *O samba, na realidade- a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- LOPES, Nei: *Partido-alto: samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005.
- LORTAT-JACOB, Bernard, et OLSEN, Miriam Rovsing : « Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire », in *L'Homme*, 171-172 juillet-décembre 2004, URL<<http://lhomme.revues.org/index1266.html>>
- LAUERHASS, Ludwig: *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: «Tempo de crise», in Magalhães Júnior, R., (Org.): *Contos Avulsos*, Editora Civilização Brasileira / Cia Brasileira de Livros, 1956, URL<<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/tempodecrise.htm>>
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: «Gazeta de Holanda», in *Obra Completa de Machado de Assis*, Edições Jackson, Rio de Janeiro, 1937. URL<<http://www.dominiopublico.gov.br>>
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: «Um homem célebre» in, *Obra Completa*, vol. II, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985.

MACEDO, Joaquim Manuel de: *Memórias da rua do Ouvidor*, URL <<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/JoaquimManueldeMacedo/memoriasdarua.htm>>

MAFFESOLI, Michel: « L'espace de la sociabilité », in *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, presse universitaire de Grenoble, 1979.

MAFFESOLI, Michel: *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

MAGALHÃES, Felipe: *Ganhou, leva! O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960)*, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2011.

MAGNANI, J. G: «Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole», in Magnani, J. G; Torres, L., L., (Org). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*, São Paulo, Ed. USP, FAPESP, 1996.

MAGNANI, J. G; SOUZA, B. M., (Org): *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. 1 ed. São Paulo, Terceiro Nome, 2007.

MANUEL, Peter: *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

MARTIN-BARBERO, Jésus: « Décentrage culturel et palimpsestes d'identité », in Bruno, Olivier (Org.): *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, CNRS Éditions, Paris, 2009.

MARTIN, Denis-Constant: « Traces d'avenir : mémoire musicales et réconciliation en Afrique du Sud », in *mémoire, traces, histoire / Cahiers d'ethnomusicologie n°22*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 2009, pp. 141-168.

MARY, André: « Culture globale et religions transnationales », in Saillant, Francine (sous la direction de): *Réinventer l'anthropologie? : les sciences de la culture à l'épreuve des globalisations*, Montréal, Liber, 2009.

MATTOSO, Kátia de Queiros: *Ser escravo no Brasil*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 2003.

MAURICE, Renato: *Bastidores do rádio : fragmentos do rádio de ontem e de hoje*, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

MAUSS, Marcel: *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos: *Noel Rosa – um a bibliografia*, Brasília, UNB, 1990

MELO, Guilherme de: *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908. URL <<http://www.scribd.com/doc/40419796/Mello-Guilherme-de-A-Musica-No-Brasil-1908>>

- MELLO, Isabel: *Considerações sobre o funk na cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, monographie, UFRJ, 2003.
- MILES, Malcolm: *Cities and cultures*, London, Routledge, 2007.
- MORAES, E.: *História do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Record, 1987.
- MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de.: *O Sol nasceu para todos: A História Secreta do Samba*: Rio de Janeiro, Litteris, 2011.
- MOULIN, Brigitte (sous la direction de) : *La ville et ses frontières : de la ségrégation sociale à l'ethnisation des rapports sociaux*, Paris, Karthala, 2001.
- MOURA, Patrícia Patriota de: «Vivendo entre muros: o sonho da aldeia», in VELHO, Gilberto et KUSCHNIR, Karina (orgs.): *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.
- MOURA, R, M.: *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de música popular, 1983.
- MOURA, R, M.: *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- MUNIZ SODRÉ, de Araujo Cabral: *O Terreiro e a Cidade, a Forma Social Negro-Brasileira*, Rio de Janeiro, Vozes, 1988.
- NADER Alvaro: «O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição», in *Per Musi*, Belo Horizonte, n°22, 2010, p. 181-195.
- NATTIEZ, Jean-Jacques : «Pluralité et diversité du savoir musical», in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 17-40.
- NATTIEZ, Jean-Jacques : «Interprétation et Authenticité », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1128-1148.
- NETTL, Bruno : «La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. L'unité de la musique. Vol 5*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1113-1126.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega: *Escolas de Samba – Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*, Rio de Janeiro, Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice: *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, Paris, Chandeigne, 2000.
- NORA, Pierre : *Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

NUNES, Wander Frota: *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*, São Paulo, Annablume, 2003.

OBADIA, Lionel : « le « plaisir » de « jouer ». Présence et métamorphose du ludisme dans le football professionnel français », in *Socio-anthropologie* [En ligne], n° 13/2003. URL<<http://socio-anthropologie.revues.org>>

OBADIA, Lionel: « Mondialisation et culture: brefs éclairage anthropologique », in MILIANI, Hadj et OBADIA, Lionel (sous la direction de) : *Art et transculturalité au Maghreb : Incidences et résistances*, Ed. des Archives contemporaines, Paris, 2007., pp. 11-22.

OBADIA, Lionel: « Festivités religieuses, publiques et discrètes : mondialisation, tourisme, et mimesis chez les Sherpas du Nord Népal », in *Anthropologie et Sociétés* [En ligne], vol. 34, n° 2, 2010, p. 177-197. URL<<http://iderudit.org/iderudit/045712ar>>

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder: «"Quem Sabe Faz a Hora... E Espera Acontecer"», in *Em Busca do Brasil Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Notrya Ed., 1993.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder: *Cacique de Ramos: Uma Historia Que Deu Samba*, Rio de Janeiro, E-papers, 2003.

PÉTONNET Colette : « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », in *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4. Etudes d'anthropologie urbaine. pp. 37-47. URL<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_0439\\_4216\\_1982\\_num\\_22\\_4\\_368323](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439_4216_1982_num_22_4_368323)>

PINHO, Osmundo de Araujo: «Espace, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador», in *Afro-Asia*, Salvador, 1998-99/ n°21-22.

PINTO, Alexandre Gonçalves: *O choro*, Rio de Janeiro, FUNART, 1978.

PLISSON, Michel : « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles n° 10*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 1997.

PLISSON, Michel: *Tango, du noir au blanc*, Arles, Cité de la musique, Actes Sud, 2004.

POCHE, Bernard: « Principe de réalité », in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean (sous la dir.): *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

POLLAK, Michael: «Memória, Esquecimento e Silêncio», in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3, 1989, pp 3-15.

POLLAK, Michel: «Memória e identidade Social», in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro v.5, n.10, 1992, pp. 200-212.



- RAMOS, Arthur : *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos: *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*, São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- REIS, João José: *Rebelião Escrava no Brasil: a História do Levante dos Malês (1835)*, São Paulo, Companhia das letras, 2003.
- RIBEIRO, Darcy: *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges: *O Jongo*, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- RICEUR, Paul : *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Édition du Seuil, 2000.
- ROCHA, Gilmar: «“Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro», in *Tempo* [online], 2006, vol.10, n.20, pp. 121-142.  
URL <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141377042006000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141377042006000100007&lng=en&nrm=iso)>
- RONCAYOLO Marcel : *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990.
- SAILLANT, Francine: «L'anthropologie au carrefour des globalisations», in Saillant, Francine (sous la direction de): *Réinventer l'anthropologie? : les sciences de la culture à l'épreuve des globalisations*, Montréal : Liber, 2009.
- SALAZAR, Marcelo: *Batucadas de samba; como tocar samba*, Rio de Janeiro, Lumiar Ed, 1991.
- SANCHES, Pedro Alexandre: «A carapuça serve em todos», in *Revista da Cultura*, Edição 32, Março 2010.  
URL <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/RC32/index2.asp?page=capa.>>
- SANDRONI, C: «Changements de modèle rythmique dans le samba de Rio, 1917-1933 », in *Musiques d'Amérique Latine, Actes du Colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn)*, C.O.R.D.A.E/La Talvera, 1998, pp. 93-106.
- SANDRONI, C: *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Zahar Ed. Ed. UERJ, 2001.
- SANSONE, Lívio: *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*, trad. Vera Ribeiro, Salvador, Edufba, Pallas, 2007.
- SANTIAGO, Jorge P. : *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998.

SANTIAGO, Jorge P. : « Le Paysage urbain de Rio et les terrains du récit », in MAHLEIROS-POULET, Maria Eugênia et SEMILLA DURAN, Maria Angélica (coord.), *Texturas – Hors Série Hommage à Jacques Poulet*, Langues et Cultures Européennes, Université Lumière Lyon 2, 2010, pp. 315-326.

SANTIAGO, Jorge P. : « Paysage musical urbain et perception du sociopolitique au Brésil », in PENJON, Jacqueline (sous la direction de) : *Cahiers du Crepal, n° 15, Paysages de la lusophonie: intimisme et idéologie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 127-146.

SANTIAGO, Jorge P. : « Pratiques musicales et revendications politiques e identitaires », in URIBE, Guillermo (dir.) : *Nouvelles configurations de la question sociale au Brésil: cultures populaires, acteurs politiques et citoyenneté*, Grenoble, Collection du GRESAL, Maison des Sciences de l'Homme – Alpes, (2010, sous presse).

SANTIAGO, Jorge P.: *A obra literária de Lima Barreto, uma proto-anthropologia da cidade*, Premio Itamaraty no 2º Concurso Internacional de monografias, Ensaios Premiados A Obra de Lima Barreto, Brasília, Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2008, pp. 19-85.

SANTIAGO, Jorge P. : *Ethnographie et Anthropologie de la ville : deux expériences d'écriture à la lumière du regard*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2010.

SANTIAGO, Jorge P. : « Regards anthropologiques sur les espaces, quartiers et habitats 'sensibles' », in VILLANOVA, Roselyne de & DUARTE, Cristiane Rose, *Nouveaux regards sur l'habiter : outils et méthodes, de l'architecture à l'anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp.59-78.

SANTIAGO, Jorge P. : « Pratiques musicales urbaines et esthétiques de reconfigurations symboliques », in LAPLANTINE, François (dir.) : *Mémoires et imaginaires dans les sociétés de l'Amérique latine. Harmonies, Contrepoints, dissonances*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 103-113.

SANTOS, Jocélio Teles dos: « Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX », in SANSONE, L.; SANTOS, J. T., (Org.) *Ritmos em Trânsito. Sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo, Dynamis Editorial, 1. Ed, 1998.

SARDIN, Jean-Pierre Olivier de : « La politique de terrain : sur la production des données en anthropologie », in *Les terrains de l'enquête*, coll. Enquête, Marseille, Parenthèses, 1995 n° 1, pp 71-109.

SAUVENT, Pierre : « L'ethnomusicologie et la philosophie : quand ils se rencontrent sur le phénomène du "rythme" », in AUBERT, Laurent (dir.) *Rythmes / Cahiers de musiques traditionnelles n° 10*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, GEORG Editeur, 1997, pp 3-16.

SEVCENKO, L.: « O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso », in SEVCENKO, L., (Org): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

SEVCENKO, L.: «A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio», in, SEVCENKO, L., (Org): *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3, 2006.

SILVA, Flávio: «1917: Questão social e carnaval», in *informativo FUNART*, Rio de Janeiro, março 1983.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da: *Negro na Rua: a nova face da escravidão*, São Paulo, Hucitec, 1988.

SIQUEIRA, Batista: *Ernesto Nazareth na música brasileira*, Rio de Janeiro, Edição do autor, 1967.

SIQUEIRA, Batista: *Três vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita – Callado - Anacleto*, Rio de Janeiro, Soc. Cultural e Artística Uirapuru, 1969.

SLOBODA, John A. : « Dons musicaux et inertie », in NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la direction de) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Les savoirs musicaux. Vol 2*. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 540-560.

SOARES, Luiz Carlos: «Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX», in *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, nº16 (mar/ago), 1988.

SOARES, L. E. ; PIMENTEL, R.; BATISTA, A.: *Elite da tropa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

SOARES, Maria de Carvalho: *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2000.

SOIHET, Rachel: *A subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUSA, Gabriel Soares: *Tratado descritivo do Brazil em 1587*, Rio de Janeiro, Typographia Universal de Lammmer, 1851.  
URL<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01720400#page/5/mode/1up>>

SOUZA, Tatiane Lopes de: *Samba e identidade nacional: o Brasil na voz de Clara Nunes*, monographie, Universidade Feevale, História, Novo Hamburgo, 2010.

STOKES M. : «Musiques, identité et “ville-monde”. Perspectives critiques», in *L'homme* 2004/ 3-4, nº 171-172, p. 371-388.

TARDIF, Jean ; FARCHY, Joëlle: *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Montreuil, Hors commerce, 2006.

TAVARES, Luiz Carlos V: *O corpo que ginga joga e luta: a corporeidade na capoeira*, Salvador, edição do autor, 2008.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara: *Os perigos da paixão: visitando jovens torcidas cariocas*, São Paulo, Annablume, 2003.

THOMPSON, John B. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da Mídia*, Petrópolis, Editora Vozes, 1995.

TINHORÃO, José Ramos: *Pequena história da música popular*, Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

TINHORÃO, José Ramos: *Música popular de Índios, Negros e mestiços*, Editora Vozes, Petrópolis, 1975.

TINHORÃO, José Ramos: *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos: *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos: *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo, Ed. 34, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth : «Música folclórica e movimentos culturais», in *Debates n° 6*, Rio de Janeiro, 2002, p. 89-113.

TRILLA, Jaume: *La educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

TURNER, Victor Witter: *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

ULHÔA, M. T.: «Música sertaneja e globalização», in TORRES, Rodrigo: *Música Popular en América Latina*, Santiago, Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, pP. 47-60.

ULHÔA, M. T.: «A pesquisa e análise da música popular gravada», in *VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - AL*, 2006, La Habana. ACTAS DEL VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - AL, 2006. v. Online. p. 1-8.

ULHÔA, M. T.: «Inventando moda: a construção da música brasileira», in *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, 2007, Vol. 8, No 2, pp 7-20.

URL<[www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/10/showToc](http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/10/showToc)>

VALLADARES, Licia do Prado: *A invenção da favela: do mito de origem à favela*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

VEGA, Carlos: «Las especies homônimas y afines de “Los orígenes Del tango argentino”», in *Revista Musical Chilena*, 101, 1967, pp.49-65.

VELHO, Gilberto: «Observando o Familiar», in NUNES, Edson de Oliveira: *A Aventura Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

VELOSO, Mônica Pimenta: *A cultura das nuas no Rio de Janeiro (1900-1920) : mediações, linguagens e espaço*, Rio de Janeiro, Edições Casa Rui Barbosa, 2004.

VIANNA, Hermanno: *O mundo funk carioca*, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1997.

VIANNA, Hermanno: *O mistério do samba*, Rio de Janeiro J. Zahar Editor/ Editora UFRJ 1995.

VIDAL, Laurent : *Les lames de Rio. Le dernier jour d'une capitale (20 avril 1960)*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

WISNIK, José Miguel: *O Som e o Sentido, um a outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

ZENICOLA, Denise Mancebo: «Samba de Cafieira: a malandragem da ginga», in *Urbanitas : Revista de Antropologia Urbana*, IVème année, vol. 4, n° 6, décembre 2007. URL<<http://www.urbanitas.org/>>

ZUKIN, Sharon: *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*, Los Angeles, Univ. of California Press, 1991.

## Dissertations, Mémoires et Thèses.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers: *Capoeira de Angola : Cultura popular e o jogo des saberes na roda*, Campinas, thèse de doctorat, UNICAMP, 2004.

ALVES, Diego Ramiro Araoz: *Entregue o samba aos seus donos : imagens e significados de Bahia no Rio de Janeiro da belle époque*, Rio de Janeiro, Dissertation de Master, UFRJ/IFCS/PPGSA, 2006.

AMARAL, R. C. de Mello Peixoto: *Festa à Brasileira - Significados do Festejar no País que "Não é Sério"*, São Paulo, Thèse de Doctorat, USP, 1998.

BARRETO, Gabriela Mafra: *A cidade com o cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatux e do Teatro da Vertigem*, São Paulo, Memoire de Master, USP-FAU, 2008.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo: *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto « época de ouro »*, Mémoire de master, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

BEVIN, Didier : *Le choro, musique instrumentale brésilienne*, Paris, Mémoire de maîtrise, Université de Paris VIII, 1998.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa: *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Thèse de Doctorat, UFRJ/IFCS/PPGHIS 2002.

CARNEIRO, Josimar: *A baixaria no choro*, Rio de Janeiro, Mémoire de master, UNIRIO, 2001.

COSTA, Sandra Regina Soares da: *Universo sonoro popular: Um estudo da carreira de músico nas camadas populares*, Rio de Janeiro, Thèse de Doctorat, UFRJ/ MN/ PPGAS, 2006.

De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo: *La formation du langage interprétative de Jacob do Bandolim*, Lyon, Mémoire de Maîtrise, Univ-Lyon II, 2004.

De ANDRADE PEREIRA, José Marcelo: *Choro, musique instrumentale carioca*, Lyon, Mémoire de Master II, Univ-Lyon II, 2006.

DORING, Katharina: *O samba de roda do sem bagota: tradição e contemporaneidade*, Salvador, Mémoire de Master, UFBA, Escola de Música, 2002.

FENERICK, José Adriano: *Nem morro, nem cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*, São Paulo, Thèse de doctorat, USP, 2002.

LIMA, Edilson Vicente de: *A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*, São Paulo, Thèse de Doctorat, USP, 2010.

MOULARD-KOUKA, Sophie: « *Senegal yewuleen !* » *analyse anthropologique du rap à Dakar : lim inarité, contestation et culture populaire*, Bordeaux, Thèse de Doctorat, Université bordeaux II, 2008.

NICOLAS, Jerome: *Le carnaval: un imaginaire politique*, Lyon, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon II, 2006.

RUSSANO, R: « *Bota o fuzil pra cantar* » : *o funk proibido no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Memoire de Master, UNIRIO, 2006

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de: *Receita de choro ao molho de bandolim : uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*, Rio de Janeiro, Mémoire de master, C.M.B, 1999.

SANTANA, Suelly S.: *Uma voz destoante na rua do Ouvidor: Lima Barreto e a representação das relações raciais no início do século XX*, Salvador, Dissertation de Master, UFBA, Instituto de Letras, 2005.

SOUZA, Eduardo Conegundes de: *Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade*, Campinas, Mémoire de Master, UNICAMP, 2007.

VERZONI, Marcelo: *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*, Rio de Janeiro, Mémoire de Master, UNI-Rio, 1996.

## Filmographie.

CHAGAS Juliana et SCHIAVINI Renata: *Pedra do Sal*, 12 min, Documentaire, Rio de Janeiro, 2008

JABOR, Carolina et BUARQUE de HOLLANDA, Lula: *O mistério do samba*, 88 min, Documentaire, Rio de Janeiro, 2008.

## Sites internet.

[www.barcariocada.gema](http://www.barcariocada.gema)

[www.beco.drato.com.br](http://www.beco.drato.com.br)

[www.biblio.com.br/](http://www.biblio.com.br/)

[www.brasiliانا.usp.br](http://www.brasiliانا.usp.br)

[www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)

[www.isp.rj.gov.br](http://www.isp.rj.gov.br)

[www.mpbnet.com.br](http://www.mpbnet.com.br)

[http://ocenosamba.com.br](http://http://ocenosamba.com.br)

[www.osurbanitas.org](http://www.osurbanitas.org)

[www.pandeirobrasileiro.com](http://www.pandeirobrasileiro.com)

[www.persee.fr](http://www.persee.fr)

[www.rioscenarium.com.br](http://www.rioscenarium.com.br)

[www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br)

[www.teresacristina.com.br](http://www.teresacristina.com.br)

[www.togo-tourisme.com](http://www.togo-tourisme.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

[www.zecapagodinho.com.br](http://www.zecapagodinho.com.br)

