

Musique populaire brésilienne

Par Christophe Wavelet¹

La présente transcription suit le texte de la conférence prononcée le 14 novembre 2005 et qui répondait à l'invitation amicale de Camille Dumoulié, dans le cadre de la manifestation et du cycle de conférences consacrés au Brésil, placés sous sa responsabilité scientifique à l'Université de Nanterre. Cette intervention était accompagnée de la diffusion d'extraits musicaux, signalés ci-dessous dans le corps du texte.

Les musiques du Brésil puisent principalement leurs sources dans trois traditions distinctes : amérindienne, africaine et européenne. Deux de ces traditions sont essentiellement orales ; la troisième est écrite. Ensemble, elles ont fortement contribué à la formation de cette entité que nous nommons aujourd'hui « Brésil », à la matérialité de son histoire et aux transformations qui l'ont affectée.

Plus récemment, au XXe siècle, les nombreux immigrés venus d'Europe, du Japon et d'ailleurs, ont à leur tour adjoint et quelquefois mêlé différents aspects de leurs traditions musicales à celles déjà constituées, nombreuses et hétérogènes, de leur terre d'accueil.

Depuis la fin du XIXe siècle, la musique brésilienne constitue sans doute l'un des facteurs parmi les plus significatifs de cohésion culturelle d'un pays vaste comme un continent et qui compte aujourd'hui plus de cent soixante-dix millions de citoyens. Dans un contexte où le coût des transports dissuade encore trop souvent la plupart des Brésiliens de voyager à l'intérieur de leurs propres frontières afin d'appréhender dans leur complexité la diversité et la richesse des cultures de leur pays, la musique, aux côtés de la langue, assure en effet une puissance de cohésion (auxquelles il conviendrait d'ajouter le football, ainsi que la télévision — mais dans une tout autre mesure).

Mais parler de cohésion culturelle est insuffisant : les différents régimes de production, de diffusion et de transmission des musiques produites au Brésil n'ont rien d'homogène. Il convient donc de compliquer immédiatement cette approche et la positivité qui la sous-tend, en rappelant notamment que la coexistence sur un même territoire d'Indiens (*Indígenos*), de colons venus d'Europe et d'esclaves amenés par bateaux depuis l'Afrique est longtemps restée problématique (elle l'est encore aujourd'hui, mais selon une configuration qui n'est évidemment plus celle du Brésil de l'époque coloniale).

Par ailleurs, un autre phénomène constitutif de la formation d'une musique « brésilienne » mérite ici d'être mis en exergue : longtemps placée sous le signe du double apport des cultures rurales (jadis majoritaires) et des cultures urbaines naissantes, la société brésilienne a vu progressivement s'éloigner les premières au

¹ Christophe Wavelet, critique et chercheur, est récemment intervenu en qualité de Conseiller artistique dans le cadre de la manifestation *Brésil(s) à l'Opéra de Paris*, produite par le Festival Paris Quartier d'Été en partenariat avec l'Opéra national de Paris à l'occasion de l'année du Brésil en France.

profit des secondes (sans toutefois que celles-ci disparaissent tout à fait, comme nous le verrons à l'écoute de différents extraits musicaux). Ce phénomène historique d'urbanisation croissante, s'il n'est pas propre à ce pays, y a cependant donné lieu à des négociations successives qui n'en restent pas moins déterminantes pour l'histoire culturelle de ce pays.

Enfin, l'interpénétration de la sphère économique et de la sphère culturelle au XXe siècle s'est notamment traduite par la diffusion radiophonique d'un segment de sa production musicale (ce, dès les années 1920), et par l'instauration concomitante d'une industrie discographique dont la place, de plus en plus prépondérante, a suscité une homogénéisation progressive des moyens de production ou de diffusion (sans que celle-ci ne brise toutefois d'autres régimes de production, de diffusion et de transmission liés à des pratiques musicales non-homogènes à celles promues par cette industrie). Cette nouvelle donne a bien sûr profondément affecté le champ musical brésilien (comme ce fut le cas partout ailleurs dans le monde). Elle a dicté l'évolution de nombre de ses pratiques. Ce phénomène s'est ensuite massivement amplifié à partir des années 60, pour culminer au cours des années 80, et s'est accru avec l'influence de plus en plus prépondérante de la télévision — médium par excellence de diffusion de masse. La standardisation inéluctable des genres et des goûts à laquelle ces technologies et les économies dont elles dépendent ont donné lieu n'a cependant jamais cessé de coexister, il faut le souligner, avec d'autres dynamiques plus obliques, qui ont de fait opposé une résistance plus ou moins manifeste à ce phénomène.

Ainsi de la persistance des traditions régionales, encore très vivaces aujourd'hui dans de nombreux états du pays ; ainsi également, de plus récente date, de deux phénomènes particulièrement significatifs de l'évolution des scènes musicales brésiliennes. D'une part, l'instauration d'un marché discographique parallèle, indépendant de l'économie des *majors* et des circuits de production longtemps hégémoniques, témoigne depuis quelques années de la vivacité et de l'inventivité de formes musicales émergentes produites parmi des populations numériquement majoritaires mais politiquement et culturellement minoritaires (notamment à travers le courant musical extraordinairement diversifié né de la *brega*, venue du Nord du pays mais qui n'a cessé de s'étendre à de nombreux pôles urbains). D'autre part, une nouvelle génération de musiciens, de compositeurs et de chanteurs, dont beaucoup sont soucieux d'intégrité musicale et d'une plus grande autonomie artistique au regard des diktats que font peser les logiques de marketing de la grande industrie discographique. L'émergence récente de labels indépendants tente, au Brésil comme ailleurs, de relayer à présent cette volonté auprès du public qui est celui de ces artistes.

Aujourd'hui connue des Brésiliens sous le simple acronyme de MPB, la *musique populaire brésilienne* est née sous cette appellation de manière récente, vers le milieu des années 1960, opérant une fusion des différents courants qui l'avaient irriguée au cours de son histoire. La multiplicité des courants qui contribue aujourd'hui à la richesse de la MPB, son dynamisme et l'enthousiasme populaire qui fait escorte à sa vitalité témoignent de son incessante faculté de renouvellement. Par ailleurs, la capacité des musiciens et des chanteurs brésiliens à conjuguer passé, présent et avenir selon le principe d'un dialogue ouvert se retrouve également dans cette façon si brésilienne d'intégrer, pour mieux les transformer, les apports provenus

d'autres cultures du monde, de l'Amérique latine aux Caraïbes, et de l'Afrique à l'Europe ou à l'Amérique du Nord.

Aux sources historiques de la MPB se trouve un ensemble de traditions constituantes — musiques et danses souvent inextricablement mêlées, et où le chant occupe une place d'égale importance —, inhérentes à la coexistence sur un même territoire de cultures longtemps tenues séparées et socialement hiérarchisées.

Baroque, époque coloniale, chants d'esclaves et Candomblé

L'aube de l'époque coloniale du Brésil correspond à ce moment où l'exubérance de la nature retient toute l'attention du colon. La splendeur des églises, véhiculée à travers l'imagerie pieuse, y donne lieu à des processions de rue : la foule chante, performant la hiérarchie qui la régit : représentants de l'Eglise et de la couronne, suivis des militaires en armures, puis des congrégations et confréries ; enfin, les esclaves assemblés sous la bannière du "Saint de la Miséricorde". (Sevcenko, 2000). La musique qu'exportent alors les jésuites depuis l'Europe nous est parvenue grâce aux systèmes de notation musicale qui permettent aujourd'hui aux musicologues du Brésil d'engager un travail d'interprétation de ces partitions un temps reléguées.

[1er extrait musical : chants religieux du XVIIIe siècle composés et joués au Brésil]

Comme le rappelle Helena Katz dans un texte récent, "c'est à partir du Baroque, et de l'exploitation des réserves d'or et de diamants du Brésil, que s'élabore cette modalité spécifique d'assujettissement à l'exploitation que soulignent les travaux récents des historiographes brésiliens. Le Brésil a, en effet, d'abord été incorporé à la vie Européenne par morceaux, identifiés comme "typiques", morceaux séduisants pour le colonisateur, fait de saveurs et d'arômes différents, d'une exubérance qui est aussi la promesse réalisée d'une extension des sens, à son tour productrice d'attentes, de désirs et de fantaisies qui seront dès lors associés à ce lieu, à cette géographie d'où proviennent mille richesses inédites." Le Brésil est ainsi appréhendé par les colons comme ce territoire "où les épicerie seraient en quelque sorte originelles : richesses des sens associées aux richesses des coffres, eux-mêmes emplis d'or et de diamants. À travers chacun de ces morceaux, le colonisateur se nourrissait de la fantaisie d'un "Nouveau Monde" riche d'excès : excès de soleil, de chaleur, de végétation, de couleurs, de fleuves et d'océans, de fleurs, de fruits et d'hommes différents." Mais c'est aussi au cours de cette époque Baroque que "les *menuets* et *contredanses* s'échappent des grands bals, franchissant le seuil des riches demeures coloniales pour y rencontrer le *lundu*, puis, dans la rue, les *congo*, *batuque* et *cucumbi*" (Katz, 2005), qui relèvent de traditions orales maintenues vivantes et transmises à travers les générations par les descendants d'esclaves.

[2e extrait musical : chants d'esclaves]

Dans le Baroque du Brésil, les gestes, les mouvements, les états de corps fortement codifiés venus des cours d'Europe et ceux des cultures africaines se contaminent mutuellement pour produire ce mixte inédit de culture blanche et de culture noire où le Brésil contemporain puise en grande partie ses sources. La texture des rapports entre métropole et colonie configure ainsi, dès cette aube de la culture brésilienne, une façon de donner forme à l'image du Brésil qui ne signifie pourtant pas l'abolition de traits spécifiques de cultures noires issues de l'esclavage. En témoigne aujourd'hui encore la forte prégnance de techniques du corps telles que la mondialement célèbre Capoeira, ou les rituels religieux caractéristiques des pratiques du Candomblé (elles-mêmes issues du Vaudou d'Afrique) dans le Brésil

contemporain, et notamment dans le *Nordeste*. Parmi les paramètres les plus constants, identifiables dans chacun des genres musicaux de la production musicale du Brésil, rayonne ainsi la puissante influence des traditions musico-religieuses des communautés noires et métisses : celles, poly-rythmiques, vocales et chorégraphiques des descendants d'esclaves provenus en particulier du Congo ou d'Angola.

[3^e extrait musical : extrait d'une cérémonie de Candomblé]

Choro

Voyageant depuis la vieille Europe avec l'arrivée des Portugais, un autre moment a par ailleurs compté au cours de l'histoire musicale de ce pays : celui de l'époque où les musiques savantes ou de salon se sont implantées et développées dans les grands centres urbains — à commencer par Rio de Janeiro — à partir de l'exil brésilien de la cour royale portugaise, chassée par les armées de Napoléon en 1808. La fin du XIX^e siècle voit en particulier surgir une nouvelle culture musicale qui s'approprie progressivement les codes de la musique européenne, pour les transformer selon une dynamique de métissage de plus en plus féconde. Je renvoie ici aux écrits, traduits en français, d'Oswald de Andrade, ce représentant exemplaire du mouvement moderniste au Brésil, qui proposa le modèle de l'anthropophagie comme stratégie critique visant la transformation de ce qui avait été imposé du dehors à la culture brésilienne durant une très longue période de son histoire. Andrade montre ainsi comment la démultiplication des processus de dévoration symbolique a permis au Brésil de ne pas se conformer à la logique de l'apprenti qui resterait en dette par rapport au modèle des colons européens. Dans sa poétique de la dévoration, il s'agit de "manger" l'autre afin de le métaboliser, le transformant ainsi en puissance bénéfique.

C'est d'une logique semblable de transformation qu'est né par exemple l'un des courants majeurs de la musique du Brésil : le *choro*. Semblablement au *danzon* cubain, à la *biguine* martiniquaise ou au *ragtime* nord-américain (qui donnera naissance au *jazz*), ce genre musical populaire est initialement issu de la *polka*. Mais il l'est aussi de la *mazurka*, de la *scottish* et du *quadrille* européens, comme de la *habanera* cubaine, du *tango* ou des *dobrados* (marches militaires).

[4^e extraits musicaux : *polkas, maxixes et dobrados* (édition de l'Istituto Moreira Salles)]

Il convient également de souligner que le *choro* ne s'est formé en tant que culture spécifiquement brésilienne qu'à partir des transformations qu'il a opérées au cours des années 20 vis-à-vis d'éléments pour la plupart provenus des traditions noires. Sous l'impulsion des deux musiciens les plus célèbres du genre, Pixinguinha et Jacob do Bandolim, qui y intègrent les apports du *lundu* et du célèbre *maxixe* (prononcer *machichi*), la *polka* des salons européens s'africanise, adoptant la syncope caractéristique des traditions musicales polyrythmiques propres aux esclaves bantous. Après une brève éclipse à l'aube des années 60, liée à sa désaffection momentanée par l'industrie discographique et par la télévision naissante, ce genre connaît depuis la fin des années 70 un extraordinaire renouveau. En témoigne aujourd'hui la constante réinvention dont il est l'objet de la part de toute une nouvelle génération de musiciens.

[5^e extrait musical : *Jacob do Bandolim*]

Samba

Aujourd'hui, le peuple brésilien est l'un de ceux, rares, qui continue de danser et de chanter — cette double activité étant restée culturellement structurante, de l'extrême Sud du pays à l'Amazonie. Ce qui en témoigne exemplairement, c'est par exemple la place cruciale qu'occupe le carnaval dans le calendrier social. À cet égard, demeure emblématique l'expression musicale, devenue brésilienne par excellence — aux yeux du monde comme des Brésiliens eux-mêmes —, qu'est la *samba*. Masculin en brésilien (*o samba*, littéralement *le samba*), la signification de ce terme n'a cessé de varier selon les époques et les contextes. Devenu majoritaire, le genre de la *samba carioca* (samba de Rio de Janeiro) a connu une longue histoire, qui se confond en partie avec celle de la culture du pays tout au long du XXe siècle. Provenues des traditions maintenues vivantes par les colonies noires et métisses implantées à Rio dès l'aube de cette époque, les communautés issues de l'esclavage ayant migré depuis de l'état de Bahia, au Nord-Est du pays, ont donné naissance à quelques-uns des grands inventeurs du genre : Donga, Sinhô (prononcer *Siniou*) et João da Baiana (littéralement « Jean de la bahianaise »).

[6^e extraits musicaux : sambas des années 1920 et 1930 (anonymes)]

Faisant le lien avec les musiques brésiliennes formées à partir d'une transformation des danses de salon de l'Europe du XIXe siècle, le compositeur, flûtiste et arrangeur de génie Pixinguinha (prononcer *Pichinguinia*) confère à la *samba carioca* ses premières lettres de noblesse, contribuant fortement à ancrer la popularité du genre.

[7^e extrait musical : Pixinguinha (samba composée dans les années 30)]

À ses côtés, deux des autres compositeurs de *samba*, dont la popularité reste immense en dépit des décennies écoulées : Noel Rosa et Ary Barroso.

[8^e extraits : Noel Rosa (*Samba da boa vontade*, puis Ary Barroso (*Aquarela do Brasil*, int. Francisco Alves)]

Conjointement, la naissance de l'industrie discographique du pays et l'apparition de la radio comme médium de diffusion de masse suscite un mouvement de professionnalisation de ce genre musical au cours des années 20 et 30, assurant ainsi un succès de plus en plus vaste à ceux qui accèdent au rang nouveau d'*auteurs* et leur garantissant un prestige social et économique croissant. Ainsi du chanteur populaire Francisco Alves, dont la notoriété au cours des années 30 est incomparable, et qui fut la première vedette à commanditer des *sambas*, notamment aux musiciens du groupe historique Deixa Falar (littéralement « cause toujours »). Structurée à partir de deux moments historiques distincts, la *samba carioca* a également connu deux structures rythmiques : celle des deux croches pointées suivies d'une croche, tout d'abord. Proche du *tresillo* cubain, on en trouve la trace dès le milieu du XIXe siècle. Puis, à partir des années 30, apparaît l'autre modèle qui en fixe le canon, et que l'on retrouve aujourd'hui dans tous les carnivals du pays : la croche pointée suivie de trois croches et d'une dernière croche pointée. Elle se décline désormais selon un ensemble de formes aussi variées que les *samba pagode*, *samba choro*, *samba forró*, *samba valsa*, *samba afro-cubano*, etc.

[9^e extrait : samba (int. : groupe Angêlo Madureira, percussions)]

Historiciser la tradition et les pratiques transformatrices de la *samba* constitue une nécessité : c'est non seulement la société, mais aussi les corps et les modes de (re)présentation de ce registre musical qui ont connu de nombreuses mutations tout au long du XXe siècle. À cet égard, le rôle de la télévision et les modes de relation entre les *favelas* et villes se révèlent décisifs. Je renvoie le lecteur lusophone aux

éclairantes analyses récemment consacrées à ces questions par le sociologue et musicologue brésilien Hermano Vianna dans son ouvrage intitulé *O mistero do samba*.

Carnaval

L'histoire du carnaval brésilien correspond elle-même à ces deux époques de la *samba*. Marqués d'abord par un ensemble de formes populaires festives et ritualisées, les premiers carnivals mêlent à l'occasion de grandes rondes les musiques, les chants et les danses. Mais ils sont encore loin de la codification plus ou moins systématique qu'ils vont connaître au fil des décennies suivantes. Incluant non seulement la forme ancienne de la *samba* mais aussi des valse, des mélodies, des *toadas* et même des airs d'opéra, ces premiers carnivals vont eux aussi se professionnaliser, donnant naissance aux fameuses *écoles de samba* (la plus ancienne étant celle de Mangueira, à Rio de Janeiro). Passant au cours des années 30 de la forme de la ronde dansée à celle du défilé et de la compétition, le carnaval va également générer un secteur économique spécifique permettant à des populations pauvres, majoritairement noires et métisses, de s'organiser collectivement. Ce n'est qu'au cours des années 40 qu'apparaissent les grands principes complémentaires qui structurent le carnaval sous sa forme actuelle, avec son thème annuel, sa narration obligée, ses chars allégoriques et ses costumes exubérants. L'ensemble de ces éléments contribuent depuis plusieurs décennies à renforcer l'impact de la fonction symbolique qui reste celle du carnaval : garantir une part décisive de l'identité brésilienne en la rejouant rituellement, selon un principe d'intense dépense collective et de transformations successives scandées chaque année par cet événement dont la popularité n'est plus à prouver.

[10^e extrait musical : *Os Fuzileiros da Fuzarca* (*samba de carnaval destinée à être jouée dans les rues, São Luis de Maranhão*)]

Baião et bossa-nova

Le Brésil a connu l'une des plus longues dictatures de l'histoire de l'Amérique latine. Celle dite de la « Révolution », conduite en deux temps (de 1930 à 1937, puis plus durement de 1937 à 1945). Instaurée à partir du coup d'état militaire de 1964, la seconde ne prit fin qu'en 1985, il y a seulement vingt ans. Elle fut aussi la plus dure, caractérisée à la fois par une forte répression policière, des expulsions nombreuses, la suppression de droits civils, l'établissement d'une législation autoritaire, l'usage d'instances étatiques à des fins de propagande et de manipulation de l'opinion, mais aussi par la censure, la torture et l'assassinat de dirigeants de l'opposition. Entre ces deux époques et ces 36 années de dictature, l'après-guerre est, lui, marqué par un essor économique en forme de promesse et par celui, concomitant, de deux formes musicales nouvelles particulièrement marquantes : le *baião* et la mondialement célèbre *bossa nova*.

Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira sont les deux principales figures artistiques du *baião*, lequel devient à cette époque l'emblème musical d'une nouvelle classe de migrants, contraints en grand nombre à l'exil du fait de l'urbanisation croissante que connaît alors le pays, en particulier ceux du *Nordeste*. Mais cette époque est aussi marquée par le triomphe de la *samba canção*, représentée par des chanteuses comme Dolores Duran, Angela Maria, puis Doris Monteiro ou Maysa. Cette forme chantée de la *samba* ne tarde pas à reléguer au rang d'antiquités les voix belcantistes en vogue au cours des générations précédentes (Francisco Alves, Silvio

Caldas, etc), dans un pays longtemps placé sous influence partielle du modèle européen. Venu de Bahia, le chanteur et compositeur Dorival Caymmi, dont les Brésiliens ont fêté en fanfare l'an dernier les 90 printemps, est l'un des chefs de file de ce mouvement, aux côtés de guitaristes aussi inventifs que Luis Bonfá, Garoto et bien d'autres. Ce sont eux qui vont introduire ces accords altérés dont la *bossa nova* va à son tour se saisir pour en radicaliser la donne.

[1^{er} extraits musicaux : HUMBERTO TEIXEIRA, puis : DOLORES DURAN]

L'intermède démocratique conduit par Juscelino Kubitschek puis par João Goulart est ensuite marqué, au plan culturel et social, par la montée en puissance d'une nouvelle génération d'étudiants.

Après la Seconde Guerre Mondiale, le *boom* économique et démographique qu'a connu le Brésil semble porteur d'une possibilité d'émancipation à l'égard du legs culturel colonial. La prospérité matérielle paraît alors redistribuable socialement, à travers un principe de solidarité collective prôné au titre des politiques gouvernementales et visant à mettre un terme au sous-développement économique. Brasília, la nouvelle capitale du pays, constitue ainsi le grand symbole de l'utopie moderniste d'alors. Cette "capitale de l'espoir, logée dans le désert du *sertão*, province du Brésil, c'était" — d'après Sevcenko (2000, 33) — "l'opportunité, pour le Brésil, de régler sa dette avec son passé colonial, prédateur, inhumain, en bâtissant le paysage merveilleux de l'avenir — ce jardin tropical où s'épanouirait la "race cosmique" chantée par José Vasconcelos, les "muralistes" mexicains et les modernistes brésiliens". Ce "rêve" déboucha en réalité sur le coup militaire de 1964, instaurant une dictature qui allait durer 20 ans. La capitale, devenue cette fois le Brasília des militaires, représenta du jour au lendemain "la fin du monde", ainsi que le chanta Torquato Neto — la dictature qui y résidait y implantant à la fois torture, censure, et inflation.

Mais revenons à ce moment d'émergence heureuse où tout semble encore placé sous le signe de la promesse et de l'élan vers les formes d'une vie nouvelle. Au plan musical, cette époque est celle de la rencontre, devenue mythique, dans un bar du quartier d'Ipanema à Rio, d'un pianiste qui se produit à cette époque dans différents clubs de la ville et d'un poète, par ailleurs diplomate : Antônio Carlos Jobim et Vinícius de Moraes.

[1^{er} extraits musicaux : Tom Jobim (*The Girl from Ipanema + Desafinado + Quiet Nights and Quiet Dreams + Wave*) ; puis : Vinícius de Moraes (*Valsinha*, en collaboration avec Chico Buarque ; int. Mônica Salmaso)]

De très nombreux autres musiciens vont se joindre progressivement à eux. Des chanteuses d'abord, comme Elizeth Cardoso (pour laquelle ils composent l'album *Canção do amor demais*, lequel jette les premières bases du mouvement), puis Sylvia Telles et, peu après, Nara Leão. Un guitariste venu de Bahia ne va pas tarder à se signaler. Il deviendra l'un des principaux chefs de file de cette « nouvelle vague » (traduction de *bossa nova*) aux côtés des deux premiers, tout comme l'instrument qu'il joue restera inscrit en tant que base obligée de l'*instrumentarium* de la *bossa*. Il s'agit bien sûr de João Gilberto, depuis promu au rang de *star* emblématique aux yeux de la scène internationale, et qui enregistre en juillet 1958 son premier album en collaboration avec Vinícius et Tom Jobim. C'est ce disque qui va fixer le canon de la *bossa*, en inventant notamment cette fameuse *batida* qui reste sa caractéristique majeure : structure rythmique qui marie irrégularité des accords et régularité de la basse, tout en accentuant les temps faibles. La voix de Gilberto

tranche elle aussi avec l'héritage des traditions vocales qui avaient marqué le premier âge d'or de la radio brésilienne. Délibérément intimistes, ses interprétations marquent un refus de toute forme de grandiloquence, au profit d'un caractère particulièrement suave et doux.

[13^e extrait musical : *João Gilberto (Corcovado, int. João Gilberto, Stan Getz & Astrud Gilberto)*]

Rejoins par d'autres (Carlos Lyra, Roberto Menescal, et bien d'autres encore), le mouvement prend vite de l'ampleur et gagne le monde grâce aussi au succès qu'il remporte auprès de *jazzmen* tels que Stan Getz et de *crooners* comme Frank Sinatra, sans oublier cette vocaliste hors pair qu'est Sarah Vaughan.

[14^e extrait musical : *DINDI par Sinatra*]

À l'aube des *swinging sixties*, le Brésil connaît un essor artistique qui fait pendant à son essor économique (et tel qu'il n'en avait pas connu de semblable depuis la célèbre Semaine du modernisme de 1922), marqué par l'émergence de figures majeures dans le champ des arts plastiques (avec le mouvement du néo-concrétisme, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape...), comme dans celui du cinéma (avec les auteurs du Cinema Novo, au premier rang desquels Glauber Rocha, suivi de Ruy Guerra, Walter Lima Jr...) ou du théâtre (Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Correa et les Teatro Oficina, Teatro da Arena, le Teatro do Oprimido ...).

Mais le coup d'état militaire du 31 mars 1964 vient soudain assombrir l'enthousiasme de cette génération montante, provoquant l'exil de nombre d'entre eux. Après cette date, la *bossa* se fragmente en innombrables courants, traversés par des controverses plus ou moins fécondes, mais connaîtra encore de riches heures grâce à tous ceux qui reprennent le flambeau (Chico Feitosa, Sergio Mendes, Paulo Moura, Oscar Castro Neves, Lula Freire...).

Nouveaux courants et tropicalisme

En 1965, la chanteuse Elis Regina, si chère aujourd'hui encore au cœur des Brésiliens, remporte un prix important grâce à son interprétation inoubliable de la chanson *Arrastão* (« pêche à la traîne »).

Cette chanson est composée pour Elis Regina par ce parolier magnifique qu'est resté Vinicius, et par un jeune compositeur, Edu Lobo. C'est celui-ci qui lance, en 1965, le nom générique de MPB, revendiquant une fusion des courants constitutifs de l'histoire musicale du Brésil. À partir de cette date, c'est aussi une génération nouvelle d'artistes qui apparaît, dont les noms brillent aujourd'hui encore au firmament de la MPB : outre Elis Regina, les chanteuses Nana Caymmi (sœur de Dorival), Rita Lee, Beth Carvalho, Gal Costa, et avec elles les compositeurs, musiciens ou chanteurs Chico Buarque, Hermeto Pascoal, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, ainsi que les groupes Os Mutantes (« les mutants »), MPB4, Quarteto Novo...

[15^e extraits musicaux : *Arrastão ; int. Elis Regina*]

La dictature militaire se durcissant, de nombreux artistes s'exilent à New-York, Paris ou à Londres. C'est là que Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa et Maria Bethânia prennent, aux côtés d'autres chanteurs poursuivant une carrière solo comme Tom Zé ou Jorge Ben, la tête d'un mouvement musical qui est aussi un mouvement de contestation marquée à l'égard des valeurs conservatrices et répressives prônées par la dictature militaire du Brésil : le *tropicalisme*.

[16^e extrait musical : Jorge Bem]

Avec la volonté affichée de « cannibaliser » le passé de la MPB, ils entendent agir de même vis-à-vis des éléments qu'ils retiennent de la *pop'* anglo-américaine : stratégie anthropophage, au sens où l'entendait Oswald de Andrade, qu'ils ont bien sûr lu. La création, en 1976, de leur groupe Doces Barbaros (« les doux barbares »), donne lieu à la publication d'un album qui marque un tournant dans l'histoire de la MPB. Théoricien du mouvement, on pourra consulter à ce sujet le témoignage de Caetano Veloso, publié dans son remarquable *Pop tropicale et révolution* (titre de sa traduction française).

[17^e extrait musical : Doces Barbaros]

Les grands disques du Tropicalisme ne manquent pas, pas plus que les chanteurs, musiciens, et autres groupes qui vont éclore au cours des années 70 et marquer durablement la vie musicale brésilienne (notamment les Secos e Molhados — Secs et mouillés —, d'une part, et d'autre part Os Mutantes — les mutants —, un excellent groupe de Pop' de cette époque).

[18^e extraits musicaux : Os Mutantes, puis Secos e Molhados]

Aujourd'hui

L'intérêt renouvelé que connaissent aujourd'hui les musiques du Brésil en de nombreux lieux du monde tient d'abord à l'extraordinaire richesse de leur production, à la diversité de leurs styles, mais aussi à leur dialogue constant avec les grands courants qui scandent l'actualité musicale mondiale. Il est hélas impossible, faute de temps, de présenter les différents segments, très nombreux, qui constituent l'actualité musicale brésilienne. On écouterait simplement trois extraits, de trois des figures les plus emblématiques de la production récente : Chico Science, Lenine, Suba.

[19^e extraits musicaux : Chico Science & Nação Zumbi, Lenine, Suba]

Mais ces tendances ne sont représentatives, encore une fois, que d'une part infime de la production d'aujourd'hui, laquelle continue de coexister avec toutes les formes qui viennent d'être brièvement présentées.