

INTRODUCTION

Premiers accords

À la différence du document écrit ou iconographique qui, interprété à la lumière d'un vaste substrat théorique, permet à l'historien de révéler les formes discursives par lesquelles une réalité sociale déterminée se donne à lire ou à voir –, en histoire, les conceptions théoriques et les recherches documentaires désireuses de comprendre les formes par lesquelles une société ou une époque précise est entendue, ou se donne à écouter, manquent encore de structure.

L'écoute, en tant que phénomène psychosocial, s'étudie dans différents domaines du savoir, tels l'acoustique, la phénoménologie ou l'anthropologie sonore. Bien que les premières considérations sociologiques sur le sujet datent des années 1930¹, sa mise en problématique – ou le fait de reconnaître qu'elle ne se réduit pas à la simple capacité physiologique ni qu'elle ne naît dans un vide social – s'est élargie grâce aux expérimentations menées dans les domaines de la musique concrète et de l'électro-acoustique. L'émergence de nouvelles voies d'exploration du son et du bruit et leur corollaire, l'élargissement du champ de l'ouïe, dans les années 1950, ont mis l'auditeur au défi de porter son attention sur des sons qui, auparavant, lui semblaient inécoutables, ou susceptibles de n'avoir du sens que dans un contexte donné, mettant à nu les limites (ou les amplitudes) imposées par l'époque à l'oreille des individus et des groupes sociaux². Dans ce sens, ce que Murray Schafer³ a appelé le « paysage sonore » pourrait, jusqu'à un certain point, être compris par l'historien comme le substrat à partir duquel se développent les imaginaires sonores⁴ des époques et des sociétés. Quelles sont les sources susceptibles de permettre à l'historien de les mettre en évidence ? Quels sont les liens possibles entre l'écoute ou les écoutes et leur temps ?

Au Brésil, les rares études qui visaient, directement ou indirectement, à reconstituer l'imaginaire sonore d'une époque précise ont pris comme objet d'analyse l'écoute des intellectuels et des écrivains ayant un projet musical, comme Mário de Andrade ou

-
1. Le critique Theodor W. Adorno fut l'un des premiers auteurs à évoquer l'écoute moderne, dans des travaux tels que « Sur le jazz » (1936), « Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute » (1938) (traduit en français par Christophe David, Allia, 2001 [*NdT*]) et « Sur la musique populaire » (1940-1941).
 2. Cáznoók, 1992.
 3. Schafer, 1986.
 4. L'imaginaire s'entend comme l'ensemble des perceptions, pratiques, idées et aspirations pouvant s'imaginer dans un contexte historique donné. Il s'agit, en fin de compte, des limites qu'une époque ou qu'une réalité sociale donnée impose au mode de penser et d'agir des individus. « Chaque époque dispose de ses propres modalités à imaginer, reproduire et renouveler l'imaginaire, tout comme elle dispose également de ses propres modalités à croire, ressentir et penser » – et, peut-on ajouter, à voir et à entendre. (Backzo, 1985).

Villa-Lobos. Or, même avec la musique populaire comme objet, l'écoute des élites reste le paramètre qui prévaut : modernisme et musique populaire, samba et identité nationale, bossa-nova et développementisme, sont des thèmes désormais classiques de l'historiographie de la musique populaire brésilienne. Par conséquent, comment reconstruire l'écoute de la personne lambda, dépourvue de ce type de projets mais néanmoins plongée dans le même univers sonore que celui des artistes érudits et des intellectuels ?

Cet ouvrage explore cette écoute singulière à la lumière des récentes contributions de l'histoire culturelle, en général, et de l'historiographie de la musique populaire brésilienne, en particulier. À partir de la carrière et de l'œuvre du compositeur, instrumentiste, arrangeur et maestro Alfredo da Rocha Vianna Filho, dit Pixinguinha, il s'emploiera à révéler les formes, audibles ou non, par lesquelles le musicien a perçu, construit et révélé l'univers musical dans lequel il s'est inscrit, dans lequel il s'est fait entendre et qui a fini par le faire taire. Il ne s'agit toutefois pas d'une biographie, tant d'autres travaux ayant déjà été réalisés en ce sens, mais plutôt d'une sélection, dans la carrière de l'artiste, des événements qui permettent de comprendre son écoute (comment a-t-il écouté ?), et de souligner son rôle dans l'univers florissant du spectacle carioca et plus tard, brésilien. Bien que cette sélection corresponde *grosso modo* aux décennies 1920 et 1930, il ne s'interdit aucun va-et-vient chronologique, bien au contraire, tant ils se sont nécessaires. Les arrangements produits par l'artiste pour l'industrie du disque dans les années 1930 constituent la source documentaire privilégiée dans la mesure où s'y concentrent certains des éléments clés qui permettent d'écouter son écoute de manière optimale.

Pixinguinha, à l'instar de nombreux musiciens populaires brésiliens du début du ^{xx}e siècle, a développé une écoute ouverte. À sa musique, il intègre de nouvelles sonorités qui proviennent du contexte urbain, de la musique populaire produite dans d'autres pays et diffusée par le disque et l'édition de partitions, ainsi que de la rythmique d'origine africaine, présente dans les rites religieux afro-brésiliens pratiqués à l'époque, à Rio de Janeiro. Et en même temps, il participe, consciemment ou non, de la construction d'une nouvelle tradition musicale brésilienne.

Cette écoute s'insérait dans une stratégie de survie. En effet, elle permettait à l'artiste de pénétrer une nouvelle niche professionnelle – et d'inclusion sociale – puisqu'en produisant un discours sur les sons nationaux, les musiciens populaires contribuaient aussi, même indirectement, au débat sur l'identité et la culture brésiliennes. Cette écoute donnait simultanément naissance à de nouveaux langages musicaux, observables tant dans les arrangements orchestraux produits par Pixinguinha que dans ses compositions et interprétations. Plus que les formes de cette musique nouvelle (qui ne seront toutefois pas négligées), ce sont les éléments sociétaux qui ont permis sa commercialisation et sa préservation, voire son oubli, dans la mémoire sociale, ainsi que ses modes de réception qui sont tout l'intérêt ici. Et c'est une tâche ardue et risquée s'il en est puisque les sources ne permettent pas toujours de comprendre la *diversité* des écoutes d'une époque.

Par ailleurs, l'analyse de son œuvre révèle des aspects de la musique brésilienne souvent occultés par l'accent mis sur l'hégémonie de la chanson ou sur l'influence

du langage érudit dans la constitution de la musique populaire. Or, contrairement aux grands compositeurs brésiliens Ernesto Nazareth ou Radamés Gnattali – dont les carrières musicales seront parfois ici rapportées à celle de notre arrangeur –, Pixinguinha n’a jamais été érudit ni par formation, ni par ambition. Par ailleurs, l’absence quasi totale d’oralité dans ses mélodies révèle son éloignement des paroliers qui produiront la partie la plus consommée (et révéree) de la musique populaire. Pourtant, il a œuvré à leurs côtés, produit l’arrangement de leurs chansons. Au fond, quelle est la place de l’œuvre de Pixinguinha ?

Comprendre la carrière de l’artiste, ses vicissitudes, sa notoriété et les limites imposées par la société qui l’entourait compte, somme toute, autant que l’étude de sa production. En ce sens, l’un des aspects les plus notables de la carrière de Pixinguinha est qu’elle se soit déroulée lors des différentes phases de l’évolution du spectacle public au Brésil, de ses formes les plus balbutiantes à sa gestion par le monde des affaires. Dans chacun de ces contextes, Pixinguinha a inventé des solutions nouvelles pour répondre aux exigences que l’on imposait au musicien populaire. De l’incorporation d’éléments folkloriques au mimétisme de la musique de jazz, de la performance pour l’industrie du disque à la construction d’un discours sur le passé musical brésilien, Pixinguinha a su utiliser les divers espaces ouverts à la culture de masse, jusqu’à ce qu’elle finisse par le dévorer.

Dans sa biographie, la substitution de ses arrangements, véhiculés par le disque et la radio, par les orchestrations de Radamés Gnattali dès la fin des années 1930 est également frappante. De ce fait, Pixinguinha subit un vieillissement précoce : il a la trentaine et dirige un groupe appelé Guarda Velha (« Garde Vieille ») qui a pour objet artistique d’être la « garde avancée de nos vieilles traditions musicales⁵ ». Au cours de la décennie suivante, avant son cinquantième anniversaire, il est le protagoniste, en compagnie de musiciens qui sont ses contemporains, d’une émission musicale sur la chaîne de radio Record, conçue par l’animateur radio Almirante, intitulée *O Pessoal da Velha Guarda* (*Les gens de la Vieille Garde*⁶), nom d’origine du groupe à l’envers. Dès lors, il devient le personnage central autour duquel on construit la mémoire de la musique populaire brésilienne (MPB). Cette image se renforce dans les années 1950 avec l’apparition de la *Revista da Música Popular* qui élira les années 1930 et 1940 comme étant l’« âge d’or » de la MPB, et Pixinguinha l’un de ses principaux « piliers ». En ce sens, ce livre est également une investigation sur la construction de la mémoire musicale populaire du Brésil.

*

Cet essai s’inscrit au croisement d’une série de problématiques traçant trois axes de recherche : tout d’abord, l’étude de la musique populaire brésilienne urbaine. Initié dans les années 1960, avec les premiers débats sur la bossa-nova, cet axe de recherche

5. « A verdadeira música regional », *Diário da Noite*, 1932.

6. Ils sont les tenants de l’intégrité des traditions musicales qu’ils défendent face aux novateurs [NdT].