

Préface à l'édition française

Le Brésil est un extraordinaire creuset de musiques populaires du fait de la diversité de ses cultures dans l'étendue de son territoire aux dimensions continentales. Certaines de ces musiques sont bien connues et ont reçu un succès international, au premier rang desquelles figurent samba et bossa-nova, qui sont devenues comme la marque de l'identité brésilienne. D'autres, bien que bénéficiant d'une ample reconnaissance au Brésil, sont beaucoup moins connues à hors du pays : musique « sertaneja », forro, frevo, choro, etc. Or, de telles dénominations et les catégorisations actuelles sont les fruits de constitutions progressives au cours du temps qui ont bénéficié de réseaux de promotion multiples, journalistiques, publicitaires, phonographiques, radiographiques, sans parler, plus récemment, des moyens numériques modernes. Il faut donc le regard attentif de l'historien pour mettre au jour ces racines musicales souvent hétérogènes, sans frontières rigides, héritées de nombreuses hybridations.

C'est bien le propos de Virgínia Bessa qui vise à restituer la trajectoire originale du musicien brésilien connu sous le nom de Pixinguinha (1897-1973), en le situant dans le contexte social et musical des années 1920-1930 au Brésil, et, plus précisément, à Rio de Janeiro. Pixinguinha, de son vrai nom Alfredo da Rocha Viana Filho, est unanimement considéré comme le grand représentant du style choro, bien que ce style ait sans doute commencé à se développer dès la fin du XIX^e siècle à Rio avec ses caractéristiques de modulations rapides, de sauts mélodiques et d'improvisations virtuoses, sur la base d'importation de musiques variées, dont des danses européennes. Il est aussi un « passeur » entre la musique populaire brésilienne et le jazz, à une période bien antérieure à la proximité bien connue des années 1960 entre bossa-nova et jazz dit *cool*, dont Stan Getz a été le représentant le plus emblématique. Cette médiation effectuée par Pixinguinha dès les années 1920 a souvent été ignorée voire niée dans les analyses de la musique brésilienne, comme pour préserver une mythique authenticité originelle.

C'est sur la question de l'écoute que Virgínia Bessa formule son hypothèse de travail sur Pixinguinha : il a fait preuve, au début du XX^e siècle, d'une écoute singulière, ouverte, capable d'intégrer des styles différents, pour en extraire une production originale et construire une nouvelle tradition musicale. Pixinguinha commence sa carrière dans l'atmosphère sociale spécifique de Rio de Janeiro, la capitale brésilienne de l'époque, dont rend compte très précisément l'auteur : une culture urbaine développée à partir de la zone portuaire où avaient été livrés les esclaves africains. La nouveauté des premières décades du XX^e siècle est une transformation moderne de la ville qui prétend se montrer comme une ville-spectacle, une ville de loisirs, avec théâtres, cafés-concerts, salles de cinéma, etc. Pourtant une forte hiérarchie sociale subsistait et distinguait des espaces réservés à une élite blanche et d'autres fréquentés

et animés par des couches sociales plus modestes, parmi lesquels des musiciens noirs et mulâtres, qui étaient autorisés à jouer dans les salles d'attente des théâtres ou des cinémas. De plus, l'industrie phonographique naissante donnait l'occasion de diffuser ces musiques en les faisant connaître par un plus large public. Pixinguinha connaissait donc bien ce mode de vie très particulier et même très paradoxal de Rio de Janeiro, où les mélanges culturels et musicaux étaient de plus en plus valorisés et où, en même temps, se maintenaient de fortes ségrégations sociales. En réalité, il est issu de milieux de classe moyenne et de fonctionnaires publics, à la fois amateurs, producteurs et diffuseurs de musiques hybrides, mélangées, faites à la fois pour écouter et pour danser. On rapporte que les *chorões* (les musiciens de style choro) se réunissaient pour jouer dans des lieux domestiques, dans les jardins (les *quintais*) des arrière-cours de certaines maisons, en petits groupes constitués, par exemple, de guitaristes et de divers instrumentistes à vent, dont des flûtistes. Mais ils pouvaient être aussi appelés à jouer dans divers lieux publics, comme les salles de cinéma.

Pixinguinha est remarqué très jeune comme flûtiste dans son propre quartier et il se professionnalise très rapidement en jouant dans des brasseries du quartier Lapa de Rio et en participant à des orchestres de théâtre, où il est apprécié pour ses qualités de virtuose et d'improvisateur à la flûte, sur des bases rythmiques bien marquées. Il ne tarde pas à diriger lui-même des groupes et c'est à son initiative qu'en 1919 le groupe des Oito Batutas, majoritairement composé de musiciens noirs, est réuni pour jouer une musique populaire dans une salle d'attente de cinéma où ils recueillent un franc succès (on pourrait traduire approximativement les Oito Batutas par les « Huit Maîtres »). En suivant Virgínia Bessa dans sa recherche documentaire, les témoignages journalistiques estimaient qu'ils pratiquaient du « typique », de « l'authentique », une musique parlant, disait-on, « au cœur des Brésiliens », en fait, avec un répertoire principalement centré sur la musique rurale « *sertaneja* ».

Un tournant essentiel de l'histoire du groupe et, par conséquent, de Pixinguinha lui-même, est la tournée effectuée à Paris en 1922. Loin d'être un épisode anecdotique, dès alors le style du groupe fut influencé par les musiques dites de jazz band et incorpora de nouveaux instruments à vent, dont le saxophone ténor tenu par Pixinguinha, ainsi que l'instrument caractéristique des groupes de jazz, la batterie. De tels changements résultent de rencontres avec des musiciens américains ou antillais pratiquant une musique syncopée proche du jazz. Le contexte parisien qui a suivi la Première Guerre mondiale offrait précisément des conditions favorables à la fois au grand succès du groupe brésilien et à sa rencontre avec des musiques extra-européennes. C'est alors la vogue des musiques exotiques, des danses dites nouvelles, comme la matchiche brésilienne, le tango argentin, le cake-walk et le fox-trot nord-américain, le paso-doble espagnol, la rumba cubaine, etc. La fascination pour les arts nègres et pour ce qui semblait provenir de l'Afrique a constitué une nouveauté dont les Batutas ont pu profiter. Pour plusieurs observateurs, ce séjour a été un moment crucial dans la carrière du groupe. L'étape parisienne a constitué le moment clef d'un processus de reconnaissance et de professionnalisation de ces musiciens, en même temps que le renforcement idéologique de leur « authenticité », Pixinguinha personnifiant dès lors progressivement dans l'esprit de tous la « musique populaire brésilienne ».

Pourtant, le retour au Brésil ne fut pas exempt de contradictions. D'un côté, le groupe accomplit avec succès des tournées en Argentine et il enregistra des disques ; d'un autre, il fut accusé d'avoir été américanisé et perverti par le jazz. L'utilisation de la batterie, par exemple, a suscité l'hostilité de ceux reprochant à l'instrument de faire un bruit insupportable. Il semble pourtant que les styles joués aient été très hétérogènes, combinant polka, ragtime, fox-trot, et répertoires traditionnels de la musique brésilienne.

Plus tard, Pixinguinha a constitué de nouveaux orchestres et profité du développement de l'industrie phonographique (*via* par exemple la marque RCA Victor) pour asseoir une réputation d'arrangeur et de compositeur, avec des morceaux bientôt reconnus et joués encore de nos jours, tels que « *Carinhoso* » ou « *Um a Zero* » (ce dernier morceau ayant été composé pour célébrer la victoire du Brésil contre l'Uruguay en football !). Mais on retient aussi des analyses minutieusement documentées de Virgínia Bessa sur les harmonies utilisées que, dans un contexte de concurrences entre musiciens et arrangeurs, la place attribuée à Pixinguinha fut celle du « typique » et du « traditionnel », les qualificatifs de « moderne » et de « sophistiqué » étant décernés à d'autres que lui. En ce sens, pour reprendre les propres termes de l'auteur, la « brasilianité » de Pixinguinha fut fondée *a posteriori*.

En suivant les conclusions de l'ouvrage, on peut retenir l'hypothèse de deux phases différentes de la carrière de Pixinguinha. Une première phase, bien représentée par le séjour parisien et ses répercussions (tournées et succès au Brésil et en Amérique du Sud), et une phase créative, d'appropriation de sonorités aussi variées que celles provenant du fox-trot, du choro, des marches et des sambas carnavalesques, correspondant à ce que l'auteure nomme une période de constitution d'un univers sonore, d'incorporation de différentes influences. Dans la deuxième phase, vers la fin des années 1930, Pixinguinha est promu comme le dépositaire, comme le gardien de la tradition musicale brésilienne, presque comme une pièce de musée. Dans son analyse, Virgínia Bessa se démarque d'autres auteurs qui n'ont pas reconnu cette promotion tardive de Pixinguinha comme « arrangeur » brésilien, dans une seconde phase de sa carrière.

Pour le public français, cet ouvrage ouvre à une connaissance remarquablement documentée de la genèse complexe du style choro et de la place qu'y occupe Pixinguinha. Il est une icône de la musique populaire brésilienne, célébré par une fresque représentant son saxophone et la partition de « *Carinhoso* » dans la station de métro Nossa Senhora da Paz à Rio de Janeiro et par une statue de bronze dans une petite rue du centre-ville, au nom bien évocateur, en pleine phase avec les propos du livre, la rue « do Ouvidor » (« de celui qui écoute ! »). Au Brésil même, ce travail d'une telle érudition et d'une telle précision documentaire n'a pas d'équivalent. Il se distingue des autres biographies existantes de type journalistique, centrées sur le diptyque traditionnel « la vie et l'œuvre », car il restitue la trajectoire singulière de Pixinguinha, non seulement au sein des contextes culturels et sociaux de l'époque, mais aussi dans sa créativité musicale, avec des recours à de nombreux exemples musicaux étayés par des partitions et des comparaisons avec d'autres musiciens. C'est ainsi que Virgínia Bessa contribue à l'histoire sociale de la musique populaire brésilienne, en montrant

comment Pixinguinha a donné une véritable identité au style choro et quel est son apport original jusqu'au moment présent.

Éric Plaisance

Université Paris-Descartes
Centre de recherche sur les liens sociaux