

## Présentation

### Pour lire avec les oreilles

Quelqu'un a demandé un jour à Pixinguinha un commentaire sur les caractéristiques musicales de « *Carinhoso* », certainement sa chanson la plus connue. Curieusement, à cette occasion, il a déclaré que sa composition « était une polka lente. En ce temps-là, tout était de la polka [...] j'ai appelé ça de la polka lente ». Il faisait sûrement encore écho aux écoutes et aux influences de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la présence de la polka et de ses multiples dérivations et mutations se démarquait parmi les sonorités urbaines au Brésil, agissant de manière décisive dans la formation d'un certain goût musical national de l'époque. Mais, très vite, le compositeur carioca ajoute : « Après, j'ai commencé à dire que c'était du "choro". Plus tard, il y en a qui ont trouvé que c'était une samba. » À une époque où les frontières des genres nationaux brésiliens sont très poreuses, les classifications et typologies rigides sont régulièrement démenties par la pratique et l'écoute musicales, créant les définitions floues et les modifications que Pixinguinha révèle. Celui-ci réussit remarquablement à identifier ces transformations musicales vécues par le Brésil dans son passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, tout en synthétisant clairement le processus de formation de ce que l'on appelait les « genres nationaux », dans une certaine linéarité qui va de la polka à la samba. Et toute cette clarté n'est pas gratuite : Pixinguinha est, en définitive, l'un des principaux protagonistes du processus de décantation des « genres urbains ».

Il n'est pas facile de comprendre le cadre musical intriqué et complexe de l'« énorme mélange rythmico-mélodique », comme l'a appelé le musicologue brésilien Mário de Andrade (1893-1945) lors des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ce « gigantesque mélange » se manifeste également dans des processus culturels et sociaux plus généraux. Le Brésil, récemment affranchi de l'esclavage et de la monarchie, lutte à tout coût pour se moderniser et pour mettre fin aux archaïsmes du monde rural qui, pour autant, fait figure de référence la plus authentique de l'« âme nationale ». Au cours de cette période de flou, où la quête de l'« identité nationale » tient de l'impératif, la culture rurale va devoir être protégée sous la forme de folklore. Face à l'expansion et à la concurrence implacable de la culture urbaine, il faut la protéger et la diffuser. Elle va devenir la préoccupation et l'axe des débats des intellectuels traditionnels et modernistes, ainsi que la « mode *sertaneja* » des grands centres. Les différents réseaux de sociabilité urbaine se multiplient dans les villes principales. Dans le circuit de la culture musicale, elle s'exprime au travers des cafés-concerts, des fêtes populaires, du théâtre de revue, de l'industrie du disque et, plus tard, dans les années 1930, de la radio. Dans ce cadre diffus, les éléments du monde rural traditionnel se mélangent aux

fragments de l'univers moderne, indiquant des intermédiations et des fusions. Bien qu'elles soient importantes dans la formation du Brésil moderne, ces cultures musicales, construites hors des modèles officiels, sont longtemps niées et rejetées. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que l'on commence à les admettre dans la « formation de l'identité brésilienne », dans un processus où Pixinguinha occupe un rôle important.

Le compositeur carioca vit totalement immergé dans cet univers ; il crée dialogue et intermédiation entre les différentes cultures et pratiques existantes. De manière directe ou indirecte, elles ont interféré dans sa formation, et ont des répercussions sur sa pratique musicale d'instrumentiste et de compositeur, tout comme sur l'image qu'on lui invente. Ainsi, en tant qu'individu bâtisseur de ce monde, il en fait l'expérience de différentes manières : il y participe, il s'y engage, il subit les barrières sociales et ethniques couramment présentes dans la société brésilienne de l'époque.

L'ouvrage *Pixinguinha. Une écoute singulière* de l'historienne Virgínia Bessa, fruit d'un travail de recherche réalisé au département d'histoire de l'université de São Paulo entre 2002 et 2006, s'efforce de démêler l'écheveau des aspects intriqués de la carrière de Pixinguinha, dans la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle. Elle évite cependant le ton qu'emprunterait une biographie de la chronique mythificatrice prédominante dans l'historiographie de la musique populaire, genre inauguré au Brésil par Mariza Lira (1889-1971) dans les années 1930, puis dominant à partir des années 1970. Dans ces ouvrages, le binôme « vie et œuvre » prévaut, associé à une conception linéaire et évolutive du temps historique et exagérément rationalisant de l'individu. Ici, l'historienne cherche plutôt à présenter la trajectoire du célèbre compositeur carioca sous un jour nouveau. Reconstituant le tableau culturel et musical de la capitale républicaine du début du <sup>xx</sup>e siècle, elle préfère comprendre la multiplicité des chemins qui s'offrent à la personne, et explicite ses choix devant ce tableau, riche et ouvert, de temps et de possibilités historiques.

Tout comme de nombreux musiciens populaires de cette époque, « Pixinguinha a développé une écoute ouverte. À son répertoire, il intègre des rythmes et des timbres nouveaux » d'alors. Pour Virgínia Bessa, cette écoute fait d'ailleurs partie d'une stratégie de survie dans le sens où elle permet au musicien de devenir un professionnel multiforme et d'en tirer une mobilité sociale. Dans le dramatique contexte qui suit l'abolition de l'esclavage, dans lequel la société brésilienne ne se soucie pas de l'insertion des ex-esclaves et de leurs descendants sur le marché du travail libre, de nouvelles formes de divertissement urbain apparaissent telle une alternative possible de subsistance matérielle, bien que précaire au début, dans sa phase amatrice.

Ce sont justement certains des éléments de ces expériences, ainsi que l'écoute singulière de l'artiste qui transparait dans ses compositions, interprétations et arrangements, que l'auteur privilégie en tant qu'objet et qu'elle examine dans cet ouvrage. La tâche n'est pas mince puisque, tout au long de ce processus, le compositeur incorpore à son œuvre non seulement le « mélange des genres », mais aussi des éléments du folklore, des influences jazzistiques, des discours de la musique savante et jusqu'aux besoins de la toute jeune industrie phonographique et radiophonique, puisqu'elle est son gagne-pain. Ainsi, il expose à ses contemporains – ainsi qu'aux analystes qui interpréteraient son œuvre encore aujourd'hui – les divers dilemmes de la musique populaire d'alors

(et d'aujourd'hui également) : moderne ou typique, populaire ou folklorique, divertissement ou art, commercial ou national, blanche, noire ou métisse...

Face à la personnalité complexe de Pixinguinha et à l'histoire culturelle et musicale dans laquelle l'artiste a évolué et dont il est l'un des protagonistes, Virgínia Bessa agit en tant qu'historienne attentive et se risque à une périodisation pour mieux saisir le compositeur multiforme et son époque. Après sa formation, il vit une phase régionaliste (1919-1928), quand – suivant une certaine mode de l'époque – il intègre l'« orchestre typique Oito Batutas ». La période suivante coïncide avec l'expansion des industries du disque et de la radio au sein desquelles il entreprend une intense professionnalisation en tant qu'instrumentiste et orchestrateur (1928-1937). La phase ultérieure signe son éloignement progressif de l'industrie du divertissement (1937-1952) et il se voit remplacé par Radamés Gnattali et ses arrangements et orchestrations « symphonisants » et « jazzifiés » qui marqueront nos écoutes de la musique populaire. À partir de là, la carrière professionnelle de Pixinguinha connaît un repli et, en même temps, la muséification de sa musique et de sa personne est à l'œuvre. Ainsi, la mémoire et l'histoire de la musique populaire en construction commencent à qualifier précocement le compositeur créatif (qui n'a alors que 45 ans) de plus authentique représentant de la « vieille garde », de garant d'une tradition et de « musée vivant » de la musique populaire et de l'« identité nationale ». Ce n'est pas sans raison que cette opération se déroule dans l'émission de radio dirigée par Almirante, *O Pessoal da Velha Guarda* (de 1947 à 1952), dans laquelle joue l'ensemble homonyme dirigé par Pixinguinha. L'animateur considérait ce dernier comme « le plus brésilien des musiciens brésiliens, l'un des rarissimes instrumentistes à conserver pureté et brasilianité dans ses morceaux ». Il est curieux d'observer qu'à seulement 39 ans, Almirante s'efforce de « récupérer » des artistes comme Pixinguinha, qui n'avaient pas encore atteint la cinquantaine. Prématurément vieilli par l'industrie de la radio et du disque, il est estampillé « musicien de jadis », vivant dans un nostalgique et onirique « âge d'or » de la musique populaire. On perçoit d'ailleurs au travers de cet épisode que la logique de broyage et la rapide substitution d'idoles et de genres commençait à s'imposer dans le secteur de la culture musicale au Brésil.

Le chemin que choisit l'historienne pour reconstituer la riche trajectoire de Pixinguinha est éclairé par l'horizon d'une histoire culturelle de la musique et des sonorités. Il ne se perd pas en théorisations conceptuelles, puisqu'il est solidement documenté. Son investigation sillonne en contrepoint d'une certaine « paresse méthodique » existante dans les travaux dans ce domaine, qui répète malheureusement et obstinément thèmes, objectifs et sources. À l'inverse, Virgínia Bessa s'appuie sur une documentation solide et diversifiée, sur des chroniqueurs de l'époque, la presse périodique et spécialisée, les mémoires, les entretiens, des dizaines et des dizaines de registres phonographiques et radiophoniques et de nombreuses partitions. De ce fait, ses apports théoriques sont obligatoirement interdisciplinaires – sans tomber dans un certain éclectisme ni dans des complications inutiles – puisqu'ils exigent des analyses qui sont le propre du travail de l'historien, mais aussi de l'interprétation de phonogrammes et de performances, pénétrant l'herméneutique du langage musical, avec sérénité et clarté.

Ce faisant, l'historienne a façonné une œuvre historiographique rare auquel le lecteur pourra donner différents accompagnements et lectures. Parmi ces dernières, je lui suggérerai l'originale et enrichissante expérience de « lire avec les oreilles ».

José Geraldo Vinci de Moraes

Professeur du Département d'histoire de la Faculté de philosophie,  
lettres et sciences humaines de l'Université de São Paulo (FFLCH/USP)