

Étendue et *tempo* des variations diachroniques à la lumière de la sémiotique

Etude de cas

Ivã Carlos LOPES
Universidade de São Paulo – USP

1. Introduction

Héritière d'une certaine tradition saussurienne, la sémiotique pratiquée en Europe et notamment celle de l'École de Paris aura été dès ses débuts davantage attirée par les analyses de type synchronique que par l'histoire des objets contemplés. Différentes sortes de déterminants y concouraient, tant épistémologiques – il fallait bâtir « du système » pour être en mesure d'échafauder des analyses formelles, contre la toile de fond des cursus de Lettres où pullulaient les explications causales du genre « la biographie explique l'œuvre », « le milieu explique l'œuvre », etc. – que tactiques, les sémioticiens cherchant à se frayer un chemin dans le cadre de l'introduction des sciences humaines et sociales dans les cours de Lettres, ce qui, comme chacun sait, n'allait pas de soi et ne s'est pas fait sans réticences.

La réflexion proprement sémiotique au sujet de la diachronie étant pour l'instant largement à construire, nous voudrions poursuivre ici un but assez modeste : éprouver, sur un objet spécifique tant du point de vue géographique que temporel, l'opérationnalité d'une conception stratifiée, rythmique de l'histoire, comparable, à certains égards, à la superposition de couches d'abstraction par laquelle on se figurait hier encore – mais apparemment plus guère aujourd'hui – l'engendrement du sens d'un texte le long d'un parcours génératif. Une telle conception, nous l'adapterons à partir des développements qu'y consacre Claude Lévi-Strauss dans le chapitre « Histoire et dialectique » de *La pensée sauvage*. L'objet retenu, c'est l'évolution de la chanson de consommation ou de variété brésilienne¹ à travers le XX^e siècle, et plus particulièrement celle du genre qui, dans le va-et-vient des goûts et des modes, en constitue l'épine dorsale : la samba.

Si l'intérêt d'une recherche diachronique consiste en une meilleure compréhension de l'évolution temporelle de tel ou tel objet d'étude, un minimum de précautions s'impose au chercheur qui s'y aventure, et tout d'abord le souci de savoir de quel genre de diachronie on parle. Claude Lévi-Strauss s'y est intéressé il y a un bon moment (1962, p. 308 ss.). À l'époque, il était souvent question de « codes » dans les théories du langage, de l'information, de la communication. D'après l'anthropologue, le « code » de l'histoire consiste en une *chronologie*, celle-ci étant fondée sur des dates mises ensemble dans une succession. La première chose à se demander, à propos d'une date donnée, c'est la classe de dates dont elle relève. En effet, pour qu'une date commence à avoir un sens, il faut en premier lieu savoir à quel « niveau » elle se situe ; une date telle que 1685 prend son sens au regard d'autres dates comme 1610 ou 1715, mais non pas d'un ensemble comme « premier / deuxième / troisième millénaire » ni « le 23 janvier / le 14 juin », etc. Cette première décision concerne donc *l'échelle* où il convient de placer les dates d'une diachronie². Une fois cette échelle

1 En raison des spécificités de l'histoire ici ou là, la traduction en français de l'expression « música popular brasileira » (MPB) reste malaisée. Celle-ci ne désigne ni la tradition des terroirs ruraux, ni le folklore. Il s'agit des chansons, pour l'essentiel urbaines, enregistrées sur des supports variables (vinyle, CD, disque dur...) destinées à la consommation par une vaste audience et diffusées, autrefois par la radio, ensuite par la télévision, plus récemment par Internet.

2 Et Lévi-Strauss, esprit clairvoyant, de nous avertir : ces classes de dates définissent la puissance relative de l'explication historique. « L'histoire biographique et anecdotique est la moins explicative ; mais elle est la plus

fixée, chacune des dates en son sein se verra assigner une double valeur :

- (i) en tant que *moment* d'une succession (valeur ordinale) : « d_2 est après d_1 et avant d_3 » ;
- (ii) comme le signe d'une *distance* par rapport aux dates voisines (valeur cardinale).

Ce deuxième aspect concerne le partage entre les chronologies dites « chaudes » ou « froides » : pour une chronologie chaude, étant donné l'étendue temporelle X , disons un siècle, l'historien-énonciateur y reconnaît beaucoup d'événements ; sera dite « froide », en revanche, une chronologie où, pour un même intervalle temporel, peu d'événements sont à signaler. C'est cette dernière valeur (la valeur « cardinale » de la date) qui attirera ici notre attention, à propos d'une évolution spécifique, celle de la chanson brésilienne au cours du XX^e siècle. Nous proposerons d'interpréter cette « valeur de distance » d'une date comme la mesure même du *tempo* d'une diachronie, de l'évolution d'un système, dans laquelle quelqu'un décèle tour à tour des tranches « froides » (c'est-à-dire lentes) et des tranches « chaudes » (c'est-à-dire vives). Celles-là correspondent aux périodes d'accalmie ou d'inertie de l'évolution ; celles-ci renvoient aux périodes où surviennent le plus d'événements, au sens défini par le vade-mecum des sémioticiens francophones, le *Petit Robert* : « Ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme ». On pourrait même aller un peu plus loin en traduisant cela sur le plan énonciatif, pour dire que, puisque l'historien qui rapporte une chronologie donnée est d'abord et nécessairement un *énonciateur*, et que tout énonciateur prend la parole au moment « zéro » de l'énonciation (par définition, un présent), alors les périodes rapportées comme « chaudes » seront dites telles à condition que les événements qui s'y sont produits continuent de faire sentir leur impact dans le présent de l'énonciateur.

2. Histoire de la samba, moments-pivots d'une brève diachronie

En gardant à l'esprit ces idées simples de base, nous aimerions proposer maintenant un bref aperçu d'une diachronie particulière : l'évolution de la chanson de consommation brésilienne au XX^e siècle. À l'intérieur de cette évolution, nous retiendrons tout spécialement les métamorphoses de la samba, qui fut longtemps l'épine dorsale de la formation du répertoire des chansons du pays. Vu les limites de cet exposé, nous tâcherons simplement de montrer, en cours de route, la dénivellation des moments-clés de cette histoire autant que faire se peut en de si brèves lignes ; ces moments délimitent notamment la décennie la plus « chaude » du siècle en ce qui concerne notre objet.

Nos choix nous feront parcourir inégalement et non sans quelque désinvolture les segments de cette histoire. D'un point de départ situé aux toutes premières heures du XX^e siècle, on avancera directement vers la décennie 1930 où le langage de la samba acquiert ses traits majeurs. Pendant la Seconde Guerre Mondiale et tout de suite après, on observe un *crescendo* d'emphase dans les paroles comme dans les mélodies, y compris dans les arrangements, qui donnera le genre *samba-canção* (samba-chanson) et qui ira en s'accroissant jusqu'à un point de saturation. Ce sera, en 1958, l'avènement de la Bossa Nova, dont les pionniers travailleront avec des lames bien aiguisées pour enlever la graisse des morceaux et présenter au public une quintessence de la samba, mise à jour au contact d'harmonies et de mouvements rythmiques nouveaux. Débute alors un âge d'épanouissement et d'effervescence, au Brésil, pour la chanson, qui connaîtra une autre date d'importance en 1967 avec l'entrée en scène d'un mouvement novateur connu sous l'appellation de « Tropicalisme » ou « Tropicália », dont la phase héroïque ne survivra pas à la décennie, mais qui se répercutera longuement sur la production ultérieure des Brésiliens. Ces deux années marquant des points d'inflexion décisifs dans notre chronologie, nous ne nous soucierons pas de détailler les périodes suivantes (bien entendu, une étude plus minutieuse ne saurait s'en dispenser), que nous

riche du point de vue de "information [...]. Selon le niveau où l'historien se place, il perd en information ce qu'il gagne en compréhension ou inversement [...]. » (1962, pp. 311-312) Dilemme de l'énonciateur, toujours renouvelé.

traiterons sommairement comme « l'après-Tropicália ».

3. Avant-Bossa Nova

L'esclavage ne fut officiellement aboli au Brésil que très tardivement, en 1888. Nombreux furent les Noirs ou Métis désormais hommes libres qui, dès lors, affluèrent vers la capitale de l'époque, Rio de Janeiro, dans l'espoir d'y trouver une situation meilleure. Installés à Rio, ils formèrent des communautés où devaient prendre naissance les formes embryonnaires de la samba. Dès ses balbutiements, le genre se présente typiquement rythmé en 2/4, avec des phrases mélodiques à huit mesures, un traitement instrumental à base de guitare (ou de piano), *cavaquinho* (petite guitare à quatre cordes, proche de l'ukulélé des îles Hawaï) et section rythmique (cf. Napolitano, 2007, p. 17). Ses formes mi-rurales mi-urbaines, aux paroles plutôt élémentaires mais parfois agrémentées d'images renvoyant à la poésie parnassienne du crépuscule du XIX^e siècle, enchaînant souvent des strophes hétéroclites qui passaient du coq à l'âne, étaient tributaires de ses origines au sein de ces communautés où, autour des instrumentistes, on improvisait à tour de rôle des couplets ponctués par un refrain chanté en chœur. Dans le courant des années 1920, on se mettra à enregistrer les compositions, dorénavant destinées à la vente sous la forme de disques vinyle, ce qui entraînera le besoin d'individualiser auteurs et interprètes. C'est la période où brille le compositeur-chanteur Sinhô, qui jettera un pont entre les tout premiers compositeurs (Donga, Pixinguinha) et la génération suivante, qui verra apparaître dans les années 30 – premiers pas des « écoles de samba » cariocas – de grands noms comme Cartola, Ismael Silva, Zé da Zilda, Ary Barroso et, par-dessus tous, Noel Rosa, dont les chansons connaîtront un nouveau moyen de diffusion massive : la radio.

C'est l'une des singularités de l'histoire sociale brésilienne : au XX^e siècle, se fait jour tout un effort d'interprétation de la nation par des historiens, philosophes, sociologues, hommes de Lettres, etc., qui va s'amplifier à partir des années 1930. Pour un public plus large, c'est en même temps le début d'un « âge d'or » sur le terrain des musiques populaires et tout spécialement pour la samba, dont la consolidation en tant que genre date de la même époque. Sortie d'un passé colonial dont elle portait les plaies non cicatrisées à fleur de peau, la jeune république se cherchait une identité, euphorisante de préférence, à présenter à elle-même et aux autres. Quelque chose se produit à l'époque qui aura des retombées culturelles non négligeables : au moment même où l'Europe sombre dans ses différents régimes ouvertement racistes et/ou fascistes, le Brésil, par le truchement de quelques intellectuels, commence à se mirer dans la glace du métissage, conçu non plus comme une faiblesse ou une tare, mais au contraire comme un trait positif. Dès les années 1930, surtout à la suite de la parution de l'ouvrage – controversé mais vite devenu classique – de Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala (Maîtres et esclaves, 1933)*, on observera un mouvement de mise en valeur du métissage, appelé à devenir un topos central du débat sur l'identité brésilienne. Jusqu'alors envisagé comme une abomination, le contact et le mélange des races, Blancs et Noirs en premier lieu, deviendra pour beaucoup, et durablement, un atout du pays.

Si un tel renversement se produisait sur le plan du débat des idées, ce qui s'observait dans des couches plus modestes de la population n'était pas tout à fait coupé de cet air du temps local. Rassemblant des paroles en portugais, des mélodies d'origine européenne et une base rythmique africaine, la musique populaire était partie prenante de ce brassage. Le gouvernement populiste de Getúlio Vargas ne s'y est pas trompé, qui s'est empressé d'abord de mettre fin à la routine de répression policière contre les premiers pratiquants de la samba, ensuite – se rendant compte des dividendes politiques à en tirer – en déclarant légal et officiel le Carnaval à Rio de Janeiro, dont les jeunes « Écoles de samba » se verront édicter tout un règlement à observer, toute une organisation à pourvoir. Dès lors, les deux genres majeurs de la chanson carnavalesque, la *marcha* et la samba, ne cesseront de s'affirmer et de se diversifier ; cette dernière en viendra à être érigée, au bout de quelques décennies, en emblème privilégié de la culture brésilienne aux yeux du monde entier. Pour une population peu scolarisée, massivement illettrée, avec, jusque vers la moitié du XX^e siècle, un

taux élevé d'analphabétisme – le Brésilien moyen lit très peu – on comprend sans peine que ses arts les plus en vue ne soient pas littéraires ou érudits, mais bien plutôt attachés à l'oral et à la parole de tous les jours.

Ses bases ayant été jetées dans les premières décennies du XX^e siècle et son langage propre s'étant consolidé dans les années 1930, la samba connaîtra une histoire constellée d'assimilations de tendances, alternant avec un nombre non moindre d'exclusions et de tris. Là-dessus, il faut savoir départager les sphères impliquées dans les phénomènes en cause. Une chose est de penser au contexte social où prend naissance et se développe la samba qui, d'abord forme régionale liée à une certaine classe socio-économique des laissés-pour-compte de Rio au tournant des XIX^e et XX^e siècles, connaîtra un essor remarquable à partir de la décennie 1930, favorisé par l'expansion du microsillon et de la radio, de même que par le projet nationaliste du gouvernement Getúlio Vargas qui ne s'est pas privé d'en faire un moyen de propagande politique. Une autre chose est de se pencher sur les contraintes des supports d'enregistrement et de mise en circulation (disques vinyle puis, progressivement dans les années 1930 et 40, la radio), lesquels se sont avérés déterminants pour la sédimentation de certains modèles de formation instrumentale et pour la prééminence conservée par la voix au premier plan des enregistrements sonores. Enregistrements encore rudimentaires, les moyens technologiques imposaient leur tri : il fut longtemps impossible, par exemple, d'obtenir une sonorité présentable en enregistrant un grand orchestre. Et c'est encore une autre chose que de s'intéresser aux propriétés « chansonnières » de la samba en tant que genre doté d'une constitution propre³. De toute évidence, ces multiples sphères évoluent chacune selon son *tempo*, dans une certaine mesure indépendant de celui des autres. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de constater des changements plus rapides au niveau des ressources technologiques scandant la saisie, le traitement et l'écoute des morceaux, tandis que les traits définissant le genre devraient présenter une plus solide stabilité.

Un bon exemple d'une samba datée de l'âge d'or de la radio en tant que moyen de diffusion, est la chanson de Vadico et Noel Rosa, *Conversa de Botequim* (1935), dont le protagoniste est le client d'un bistrot qui s'installe à sa table et qui ne se gêne pas pour demander au serveur tout un tas de petits services qu'il n'entend pas rémunérer. Étonnamment moderne, l'élocution de Noel Rosa, exempte de toute affectation, fait penser à une de ces conversations casuelles et banales du quotidien urbain⁴.

Tout au long des années 1940 et dans la première moitié des années 1950, la samba absorbe l'influence, qui ira croissante, de certains genres en provenance des voisins latino-américains, tels que le tango ou le boléro. Il en résulte un nouveau sous-genre que l'on baptisera « samba-canção » (samba-chanson), au *tempo* moins rapide que celui des sambas carnavalesques de la décennie précédente, aux mélodies fortement passionnelles exploitant de larges contours dans la tessiture vocale des chanteurs, et dont les paroles, où l'on pleure des amours impossibles ou défaites, deviendront de plus en plus grandiloquentes. Témoin ce *Nervos de Aço* (1947), du compositeur Lupicínio Rodrigues, qui met en scène un homme en proie au sentiment de la perte d'un grand amour. Si de telles gesticulations langoureuses, matraquées par la radio et le cinéma, accaparaient les audiences populaires, en revanche la fraction la plus instruite du public consommateur – les classes moyennes et aisées des grandes villes – commençait peu à peu à tourner le dos à ces compositions qui sonnaient parfois trop emphatiques et même ringardes dans leurs excès mélodramatiques.

3 C'est-à-dire de répondre à la question « quels sont les traits irréductibles permettant de reconnaître l'appartenance de tel ou tel morceau à la classe des sambas ? ». Réponse moins aisée qu'il n'y paraît : l'éventail de la samba n'a cessé de s'élargir, d'accueillir des formes nouvelles au fil de l'histoire. Il n'empêche, les gens possèdent bien une idée intuitive de ce que c'est, idée rattachée aux marques les plus usuelles du genre.

4 À l'aide des moteurs de recherche, on peut facilement trouver et écouter librement sur Internet toutes les chansons ici mentionnées.

4. Bossa Nova

Survint alors un événement de grande envergure qui, tout en renouant avec certains aspects de la samba des années 1930, trancha net avec cette toile de fond ; l'avènement de la Bossa Nova, à partir de 1958. Les chansons composées par Tom Jobim, d'un côté, et les interprétations de João Gilberto, de l'autre, étaient son noyau dur. Ils avaient réécouté et médité en profondeur la tradition de la chanson brésilienne et, par-dessus tout, de la samba, dont ils ont projeté de ne garder que l'essentiel du noyau de compatibilité paroles et mélodies. À cet effet, pétris par ailleurs de culture jazz et, pour Jobim, de musique classique également, ils ont modéré les extensions mélodiques verticales de la samba et façonné les mélodies sur mesure pour « faire passer le message » des paroles. Le traitement instrumental pouvait être ramené à peu d'instruments, et la voix du chanteur – qui, disposant maintenant d'un microphone, pouvait enfin chanter sans posséder forcément des poumons herculéens – se recentrait dans le voisinage immédiat des registres de la parole quotidienne. Côté textes, il fallait éviter toute éloquence et chercher un *ethos* de fraîcheur, assez gai, penchant vers des thèmes et des figures paisibles, parfois frisant l'enfantin, comme *L'amour, le sourire et la fleur* (titre d'un album de João Gilberto en 1960).

Nombreux ont été les commentaires d'ensemble, nombreuses les évaluations générales de ce qu'aura représenté la naissance de la Bossa Nova pour la musique à grande diffusion, d'abord à Rio, ensuite dans tout le pays. Nous porterons ici notre attention sur un aspect précis de cette transformation, souligné spécialement par Luiz Tatit, à savoir que l'esthétique Bossa Nova relève d'une attitude de *tri* vis-à-vis de ce qui se faisait auparavant dans cette tradition. D'un point de vue musical, le *tempo* moyen de la samba carioca se voit légèrement ralenti, ce qui ouvre la possibilité d'une exploitation harmonique plus soignée où prennent place des dissonances (jusqu'alors étrangères au genre), librement inspirées du *cool jazz* américain et de la musique impressionniste. Les mélodies gagnent des parcours nouveaux, sans pour autant devenir trop complexes. L'habillage instrumental est réduit, ou rendu plus discret, notamment dans la section rythmique qui, face à la samba, paraîtra assagie sinon supprimée dans bon nombre d'arrangements. Désormais un instrument pourra à lui seul corporifier la section percussive, comme c'est le cas de la guitare de João Gilberto, miniaturisant le jeu de l'alternance entre le tambour le plus lourd, le *surdo*, qui bat régulièrement, mais comme en sourdine, les mesures (c'est le pouce de la main droite du guitariste), et les tambourins attaquant certains temps faibles (les autres doigts de la même main, qui plaquent, sans les arpéger, les notes de l'accord). Une autre liberté perfectionnée par João Gilberto : les temps forts frappés à la guitare ne coïncident plus forcément avec ceux du chant, qui peuvent les anticiper ou les poursuivre, à la guise du chanteur. Contrastant fortement avec le style de la samba-canção, la voix des bossa-novistes, jamais criante, restera à proximité des registres moyens de la conversation quotidienne sans trop s'en éloigner⁵. La liste des modifications proprement musicales apportées par la Bossa Nova pourrait être poursuivie. « La diction de João Gilberto et de Jobim rassemble donc deux gestes apparemment antagoniques : l'élaboration d'une harmonie complexe et la simplification de la sonorité générale. » (Tatit, 1996, p. 162) Il en résulte une samba d'un type nouveau, plus mesurée, plus *clean*, plus attentive aux détails subtils, moins bruyante ; bref, de la « musique populaire de chambre », comme l'a définie un jour Tom Jobim. Mais les évolutions techniques, pourtant nombreuses, n'égalent pas en importance la réflexion entamée par les pionniers bossa-novistes pour cerner l'assiette même du langage de la chanson brésilienne, dans un effort analytique d'une ampleur jusqu'alors inédite.

L'avènement de la Bossa Nova, et la secousse sismique qu'elle a discrètement provoquée dans le

5 Là réside l'une des différences entre la Bossa Nova et le jazz. Dans la première, le chanteur n'exploite jamais sa voix afin d'en faire un instrument musical. Autrement dit, le chant, aussi ludique soit-il, n'a pas le droit de délaïsser sa fonction de « faire passer le message » du texte.

milieu des chansonniers brésiliens, intervenait pourtant dans les dernières années de cet interlude optimiste et démocratique, fertile en créativité artistique, que fut la deuxième moitié des années 1950 et à la veille du grand désastre du coup d'État militaire qui plongera la nation, dès 1964, dans un régime autoritaire destiné à durer jusqu'en 1985. La décennie 1960 assiste à une diversification des styles et à la poussée en force de la télévision en tant que grande concurrente de la radio dans la course à la diffusion des chansons de variété. À partir des années 1965, de grands festivals de « musique populaire brésilienne » (MPB) ont été promus par la télévision, notamment par la chaîne Record de São Paulo, qui ont mis au jour, sur fond de polarisation idéologique et esthétique des publics, les lignes de partage entre :

(i) les tenants de la chanson politiquement engagée, dénonciatrice des injustices sociales (dont plusieurs héritiers de la Bossa Nova évoluant dans le nouveau contexte : Chico Buarque, Edu Lobo, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Nara Leão...). Ils étaient très suivis par le public de gauche et par un contingent grandissant d'étudiants des principales universités qui avaient tendance à ne plébisciter que les compositions décriant les perversions du régime mis en place lors du putsch du 1^{er} avril 1964 – le pire poisson d'avril que l'on ait jamais joué à la nation brésilienne. Pour cette portion du public, une chanson s'estimait avant tout à la teneur idéologique de ses paroles, tout le reste méritant moins d'attention. Au fil des années 1960, la plupart des admirateurs de Tom Jobim et de João Gilberto viraient à cette chanson engagée et protestataire, porteuse d'un *ethos* tout entier formé d'indignation et de sérieux, au service des bonnes causes politiques. Face à eux,

(ii) les jeunes créateurs (Roberto & Erasmo Carlos) d'une forme locale de rock'n'roll, la *Jovem Guarda* – lesquels, à grand renfort de publicité et de marketing, écrivaient des morceaux dansants et légers, célébrant les faits et gestes d'une petite jeunesse dorée des quartiers aisés de São Paulo, leurs amourettes adolescentes, leurs balades nocturnes, leurs escapades à la plage, etc. À la faveur de l'essor mondial du *pop*, ils lançaient leurs tubes faciles à chanter, d'humeur joviale et souvent futile, faits pour le plaisir et le divertissement. En l'espace de quelques années, ils avaient conquis une immense popularité, leurs disques se vendaient comme des petits pains et leurs morceaux passaient à la radio et à la télévision à longueur de journée.

Entre-temps, certains bossa-novistes de la première heure, dont João Gilberto et Tom Jobim, étaient partis aux États-Unis où ils se sont mis bientôt à donner des concerts et à enregistrer aux côtés de musiciens locaux, en particulier des jazzmen qui voyaient dans la Bossa Nova une variante douce et latino du jazz, vision qui ne manque pas de vérité, même si en elle il y a surtout du faux. Cela mérite d'être rappelé pour deux raisons. D'abord parce que la présence de Jobim et Gilberto aux États-Unis fera décoller la diffusion hors frontières de ce nouveau style ; ensuite parce que, installés pendant plusieurs années à l'étranger, les deux créateurs majeurs de la Bossa Nova seront demeurés passablement à l'écart de la mêlée. En revanche, au Brésil, chanteurs et compositeurs, comme d'ailleurs tous les personnages en vue dans l'industrie culturelle, étaient de plus en plus sommés, qu'ils le veuillent ou non, de prendre parti pour telle ou telle tendance politique ou, à tout le moins, contre le gouvernement en place (illégitime, en effet). Dans une telle ambiance, tout souci d'élévation du niveau technique du musicien, de pureté esthétique ou encore d'enrichissement de sa culture musicale exposait celui-ci à des condamnations sommaires et sans appel : récupéré par le système, innocent au service des impérialistes, etc. Préservés de ces querelles intestines par la distance géographique, João Gilberto et Tom Jobim ont pu profiter de leur séjour américain pour continuer de se perfectionner musicalement.

5. Tropicália (et après)

Quant aux tropicalistes, arrivés en scène (c'est-à-dire, installés à Rio / São Paulo) vers 1965-66, tiraillés entre ces tendances en confrontation, ils prendront finalement le parti de ne pas prendre

parti, mais de proposer une « tierce voie » qui ne se laissait ramener ni à l'un ni à l'autre bout de ce spectre. À l'écoute des sources les plus « primitives » tout comme des dernières expériences des avant-gardes, ils ont laissé libre cours à leur soif d'incorporation de toutes les tendances à portée de main, sans préjuger de leur provenance ni de leur goût. Formés à l'école de la MPB des années 60, admirateurs inconditionnels de João Gilberto pour qui ils nourrissaient une passion sans bornes, mais amateurs à la fois du rock des grandes stars internationales telles que les Beatles et les Rolling Stones, les jeunes Gilberto Gil et Caetano Veloso, secondés par un petit groupe de copains, ont alors décidé de secouer par des compositions et des performances provocatrices la scène musicale nationale, qui avait tendance à s'enfoncer dans des retranchements antagonistes de plus en plus manichéens (« engagés » au service des bonnes causes *vs* « fils à papa »), et qui risquait, du coup, de passer à côté des transformations de langage, d'esthétique et de comportement qui agitaient le *pop* planétaire. Ils ont participé aux festivals de la télévision avec des compositions où fusionnaient les chants de travail (*worksongs*) et l'indignation politique, les déclarations d'amour ringardes et les expérimentations de la « poésie concrète » de l'avant-garde brésilienne, les musiques rurales exhumées des zones les plus reculées de leur Bahia natale et les amourettes inconséquentes du *pop* de São Paulo, les percussions rudimentaires des confins du Nordeste et les guitares électriques des groupes de rock internationaux. Sous le libellé général de « Tropicália », ils proposaient dans des concerts agressifs mais non sans humour une déprovincialisation générale, une salade anarchisante dans laquelle étaient dévorés et assimilés les ingrédients les plus contrastants, reprenant à leur compte le célèbre slogan de Mai 68 à Paris, « Il est interdit d'interdire ».

Dans un entretien à la revue *Navilouca* en 1975, Veloso déclarera : « Je suis un enfant et un sociologue psychologue philosophe mathématicien mystique danseur écrivain dentiste poète etc. etc. etc. » (Veloso, 2005, p. 342). Cette volonté de brassage, ce parti pris de l'inclassable se lisait déjà dans les compositions de la période héroïque de la Tropicália, ainsi dans « Alegria, alegria » (1967), une singulière *marcha* carnavalesque électrifiée qui se terminait sur ce refrain soutenu par des guitares rock : « J'y vais / Pourquoi pas ? / Pourquoi pas ? ». *Pourquoi pas ?* – interrogation qui à elle seule résume le geste d'ouverture du programme tropicaliste. Eu égard au critère des opérations formelles que nous mentionnions à l'instant, la Tropicália aura été, dans ses propres productions musicales, comme dans ses nombreuses collaborations avec les arts plastiques, l'architecture, le cinéma, esthétiquement et éthiquement une initiative de promotion des *mélanges* les plus bigarrés, de démolition des cloisons à tous les niveaux de son intervention. Leur attitude irrévérencieuse et leur comportement jugé rebelle devaient valoir à Caetano et Gil, dès le durcissement de la dictature à partir de décembre 1968, d'être invités par les autorités militaires à quitter le pays ; après quelques mois d'incarcération, ils partiront tous les deux pour l'exil à Londres en 1969.

Caetano Veloso, dans une interview à la radio suisse en 1971 (reproduite dans Calado, 1997, pp. 282-283), commente avec lucidité les tenants et les aboutissants de l'action du groupe tropicaliste entre-temps dispersé :

Je pense que tout ce qu'a vraiment fait le Tropicalisme, ça a été d'apporter une vision critique de l'état où se trouvait la musique brésilienne lors de son apparition – non seulement une vision critique de ce moment précis, mais encore de toute l'histoire de la musique brésilienne. Il s'agissait d'un effort pour offrir un certain nombre de références critiques à la musique brésilienne, plutôt que pour en présenter une forme nouvelle. La Bossa Nova, par exemple, était critique également, mais il s'agissait avant tout de créer une nouvelle façon de faire de la musique, tandis que nous, nous étions plus attachés à la critique [...]. Nous, on n'avait rien d'autre qu'une vision critique différente. Voilà l'apport du Tropicalisme : une radicalisation de la critique.

De l'ébranlement produit par le bref moment de la Tropicália – fin des années 1960 – découlera

un changement d'attitude appelé à résonner à travers les décennies suivantes et se traduisant, chez les compositeurs, par un certain détachement des « marqueurs de genre » affectés à leurs chansons. Celles-ci gagneront désormais une plus grande indépendance à l'égard des signes d'appartenance à la samba, au blues, au reggae, au hip-hop, etc., à la faveur, justement, des croisements tous azimuts stimulés par le comportement et l'esthétique tropicalistes. À partir des années 1970, dans l'univers de la musique de consommation au Brésil, les conventions génériques, sans pour autant disparaître, céderont le pas à la création des rapports de dissension et de compatibilité entre mélodie et paroles pour chaque morceau composé ou interprété, toutes tendances confondues. Dans les hybridations pratiquées sans complexe dès lors, il suffit pourtant de leur prêter une oreille tant soit peu attentive pour y déceler souvent, voilés par leurs habits technologiques, les soubassements de vieille souche, comme dans certaines productions d'une Fernanda Porto (*Sambassim*, 2002, une samba-drum'n'bass) ou d'un Marcelo D2 (*A maldição do samba*, 2003, une samba-rap) au début du nouveau siècle. Cependant la revendication des tropicalistes, s'écriant « Mais enfin, on est en république ! », a depuis été entendue et digérée : de nos jours, la samba n'a plus la centralité dont elle a pu jouir autrefois dans le répertoire des chansonniers du pays, pas plus qu'aucun autre genre identifiable.

Émise en pleine chaleur des événements, en 1967, l'appréciation du poète Augusto de Campos⁶ sur la signification de la vague de fond tropicaliste garde toute sa valeur :

« Alegria, alegria », de Caetano Veloso, prend à l'heure actuelle, me semble-t-il, une importance comparable à celle de « Desafinado » en tant qu'expression d'une prise de position critique face à l'évolution de la chanson brésilienne. Dans leur plaidoyer pour le « comportement anti-musical » de « celui qui chante faux », Newton Mendonça & Tom Jobim (par le truchement de João Gilberto) associaient la théorie & la pratique de leur mouvement. [...] C'était, réflexion faite, un manifeste contre les préjugés de l'harmonie classique qui bloquaient la réceptivité de l'interlocutrice imaginée (ou bien du public de l'époque) et qui ce faisant les empêchait d'accueillir comme « justes », c'est-à-dire comme familières ou « musicales », les harmonies dissonantes de la Bossa Nova. L'explosion d'« Alegria, alegria » sonne comme un nouveau manifeste-défolement, d'autant plus nécessaire en présence de la crise d'assurance qui, tout en engendrant de nouveaux préjugés, a pris d'assaut la chanson brésilienne dont elle menace de couper la marche évolutive [...].

Le véritable culte voué par tous les tropicalistes à Jobim et, encore davantage, à João Gilberto, jamais démenti depuis la période guerrière de leur auto-affirmation, doit sans doute quelque chose à cette communauté d'intention « évolutive » qui animait hier, et qui continue d'animer aujourd'hui, des artistes par ailleurs si contrastés.

6. Pour conclure

Nous aimerions revenir un instant aux tris et aux mélanges qui ont guidé notre lecture du sens de cette ligne chronologique, avec ses pleins et ses déliés, afin d'ajouter quelques remarques en guise de synthèse :

(a) Ils sont indépendants du « message » sémantique porté par les chansons : il s'agit d'opérations formelles se traduisant à chaque fois par l'admission de « moins » ou de « plus », que ce soit dans la composante linguistique ou musicale du morceau.

(b) Une même chanson peut présenter un style plus épuré pour ce qui concerne, par exemple, son

6 Parue dans un grand journal quotidien en novembre 1967 et reprise un an plus tard dans Campos, 1993 (1968), p. 151-152.

soubassement harmonique, mais aussi plus hétérogène quant à ses choix linguistiques ou rythmiques ; les gestes opposés d'assimilation et d'exclusion peuvent donc être simultanément à l'œuvre sur les différents plans de l'engendrement du sens de la chanson.

(c) Les opérations de tri interviennent sur une toile de fond mélangée, et vice versa⁷. Le cas de la Bossa Nova, qui survient au bout de longues années de mélodramatisation grandissante de la samba-canção pour dire « Basta! » et dégrossir avec sa lame stricte, est exemplaire à cet égard.

(d) Les mélanges et les tris, le choix des valeurs d'univers ou des valeurs d'absolu, peuvent relever de n'importe quelle instance de l'énonciation de la chanson. Traditionnellement, ces instances, côté énonciateur, sont au nombre de trois : le compositeur, l'arrangeur, l'interprète. Certes, d'autres acteurs peuvent éventuellement participer à l'élaboration et à la mise en circulation d'un morceau ou d'un album, mais ce sont là les trois instances irréductibles, *sine qua non*, pour cette énonciation. Choisir d'enregistrer telle chanson *a cappella*, par exemple, c'est déjà une option d'arrangement, en l'occurrence tributaire d'une opération de tri après laquelle on ne retient que le strict minimum pour une chanson : la ligne du chant unissant ses paroles et sa mélodie.

Si l'on prend un peu de recul pour observer les choses dans leurs grandes lignes, on peut se rendre compte qu'entre la fin des années 1950 – court *intermezzo* de régime démocratique, de renouveau du cinéma, du théâtre, de la littérature, et de l'avènement de la Bossa Nova – et la fin des années 1960, avec la Tropicália, juste avant l'imposition des lois d'exception et le déclenchement de la période la plus néfaste de la dictature militaire, sont donc survenus, à dix ans d'intervalle, les deux événements qui étaient appelés non seulement à marquer de leur éclat ce moment précis de l'histoire, mais à prendre valeur de véritables gestes archétypes qui, en matière de chanson brésilienne, guideront en sous-main tout ce qui se fera d'important dans les décennies subséquentes. Autrement dit, Bossa Nova et Tropicália, outre le fait qu'elles délimitent la tranche la plus « chaude » de la chronologie retenue, deviendront des *attitudes paradigmatiques* pour autant que les compositeurs ne cesseront plus de créer leurs morceaux en faisant appel à des doses variables, tantôt d'épuration (attitude Bossa Nova), tantôt d'assimilation des hétérogénéités (attitude Tropicália), aussi bien pour leurs mélodies que pour les paroles. Car, à la différence de leurs prédécesseurs, bossa-novistes et tropicalistes, chacun à son moment, a poursuivi un projet d'intervention artistique médité, visant des objectifs bien définis. Sous la plume de Luiz Tatit⁸, on peut lire les éclaircissements suivants :

[...] jusqu'à la Bossa Nova, le Brésil courait après lui-même, à la recherche de la décantation de ce qui lui était propre, de ce qui le distinguait en tant que nation et, par voie de conséquence, en tant que sonorité authentique. Cette soif de tri l'a amené à la samba, forme complexe qui atteint le sommet de son élaboration dans la période Bossa Nova. [...] Pendant les années 1960, à l'issue de plusieurs tentatives pour approfondir ce regard intérieur, les nouveaux protagonistes de la chanson [...] finissent par se rendre compte du besoin d'apporter une réponse autrement plus large à ce qui était en train de se passer dans la chanson *pop* en Occident [...].

Ceci nous rappelle, si besoin en était, que la succession qui nous occupe est effectivement une suite inégale, à rythme variable au gré des lignes de force qui la traversent. À la charnière des deux moitiés du XX^e siècle, un moment « super chaud » de cette chronologie ressort qui ne trouve d'équivalent ni en amont ni en aval. Depuis – quelle que soit la difficulté, dans les temps plus récents, d'identifier des territoires nets au milieu de la pléthore de styles et de genres entrecroisés

7 « La solidarité des deux opérations a cette conséquence qu'un tri a nécessairement pour objet un mélange antérieur, dans l'exacte mesure où un mélange n'est envisageable que s'il porte sur un tri antérieur stabilisé ». (Zilberberg, 2006, p. 222).

8 Tatit, 2004, p. 214.

dans l'univers de la chanson « après-Tropicália » – les attitudes Bossa Nova et Tropicália se laissent repérer dans la régulation, plus ou moins consciente, mise en œuvre par les compositeurs à l'écoute non seulement de leurs penchants proprement artistiques mais aussi des demandes du marché de la consommation dans l'industrie culturelle. À une saturation de « plus » vient répondre un tri atténuateur. Lorsque, au contraire, l'insistance mise sur le « moins » finit par l'emporter partout et que l'on frise le silence, on peut toujours intervenir par un geste Tropicália injectant un minimum de mélange et, partant, d'hétérogénéité. Le retentissement des attitudes Bossa Nova et Tropicália sur les compositions qui s'ensuivent est tel que ces deux mouvements figurent désormais comme des clés interprétatives pour la compréhension et l'évaluation, à certains niveaux de pertinence, de la chanson brésilienne en général. Autant dire que ce ne sont plus seulement des jalons, au sens de « moments d'une trajectoire » historiquement concrétisés, mais qu'ils ont bel et bien fini par prendre un rang paradigmatique pour ainsi dire « hors du temps », ouvrant une grille *conceptuelle* pour la compréhension des phénomènes en question.

Science de la culture parmi d'autres, la sémiotique dans sa quête permanente du sens ne peut se soustraire, à un moment donné de ses investigations, à l'effort de compréhension de ses textes-objets placés *en contexte*, c'est-à-dire contemplés en présence des autres textes au regard desquels ils s'offrent à l'interprétation et acquièrent leur sens dûment *situé*, dans telle ou telle société, à tel moment historique. Pour le sémioticien, la diachronie ne peut jamais s'expliquer à la façon d'un mouvement rectiligne et uniforme, car, si l'on veut bien convenir qu'il s'agit de l'écoulement du temps, il ne faut pas oublier que ce passage se produit à des vitesses variables qui viennent rythmer l'allure des événements au gré de leurs ralentissements ou accélérations. Prévoir une variabilité de droit du rythme des événements, voilà qui devrait nous aider à ne pas céder trop facilement à l'illusion d'une histoire homogène, et, par ailleurs, à faire la part des gestes de l'historien-énonciateur lors de la mise en scène des temps racontés.

Références bibliographiques

- CALADO, Carlos, (1997), *Tropicália : história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34.
- CAMPOS, Augusto de, (1993) [1968], *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5^e éd. São Paulo, Perspectiva.
- GARCIA, Walter, (dir., 2012), *João Gilberto*, São Paulo, Cosac Naify.
- LEVI-STRAUSS, Claude, (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- NAPOLITANO, Marcos, (2007), *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- TATIT, Luiz (2004), *O século da canção*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz (1996), *O cancionista : composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP.
- VELOSO, Caetano (2005), *O mundo não é chato*, Volume présenté et dirigé par Eucanaã Ferraz, São Paulo, Companhia das Letras.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.