

**Democracia racial : experiência brasileira,
atualidade para a América Latina e Europa ?**

Mesa 1 : “Do local ao nacional : uma experiência brasileira”
Experiências sociais e culturais

**Blancs à la production et noirs à la percussion :
les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne (années 1920-50)**

Vassili RIVRON

Maître de conférences
Université de Caen Basse Normandie

Résumé

Nous nous intéressons ici à un aspect particulier du processus de valorisation de la samba, pour questionner l'un des paradoxes de la démocratie raciale à la brésilienne : la consécration de la samba comme symbole national et industrie musicale a apporté des bénéfices très inégaux, en fonction de leur couleur de peau, aux professionnels du champ musical. La présentation des conditions dans lesquelles la samba s'est développée dans l'industrie culturelle permet de mieux éclairer le processus de professionnalisation de ceux qui y ont introduit les rythmes perçus comme d'origine afro-brésilienne. En analysant l'accès, différencié en fonction de la couleur de peau et du capital culturel, à des positions dans l'industrie musicale nous pourrions alors mettre en avant comment la production radiophonique a reproduit, dans ses structures et dans ses programmes, une hiérarchie fondée sur un imaginaire fortement racialisé.

Introduction

Le titre de cette communication fait une référence qui n'apparaît peut-être pas clairement, surtout en Français. Il fait allusion à un vers de la Samba da bônção de Vinícius de Moraes, qui m'a toujours interloqué :

“Parce que la samba est né là-bas à Bahia
Et si aujourd'hui il est blanc dans la poésie
Si aujourd'hui il est blanc dans la poésie
Il est trop noir dans le cœur”

Vinicius de Moraes a été témoin de tout le processus de valorisation de la samba, depuis le début des années 1930, quand il débute à la radio et sur le disque, jusqu'à la phase bossa-nova et ses fameux afro-sambas des années 1970.

Dans cette chanson, il mobilise du vécu — ses collaborations réelles avec Moacyr Santos ou virtuelles avec Pixinguinha — et s’inscrit en même temps dans des représentations bien connues, jusqu’à l’étranger. La samba est simultanément d’essence noire et authentiquement nationale, faisant partie de l’expérience intime de tout Brésilien. La bonne samba serait de rythme noir, mais deviendrait encore meilleure avec des paroles blanches. Dans une vision héritée des dilemmes cognitifs pour rationaliser la valorisation de la samba, Vinícius de Moraes oppose ainsi le corps noir et l’esprit blanc.

Le processus de valorisation de la samba est, selon la formule d’Hermano Vianna (1995), un “mystère” dont les sciences sociales s’efforcent de dévoiler les multiples facettes. Nous nous intéresserons ici à un aspect particulier de ce processus, celui des professionnels de la radio, pour questionner l’un des paradoxes de la démocratie raciale à la brésilienne : la consécration de la samba comme symbole national et industrie musicale a apporté des bénéfices très inégaux, en fonction de leur couleur de peau, aux professionnels du champ musical.

Nous travaillerons ici à partir d’une sociologie du milieu musical à la radio des années 1930-50 (cf. Rivron, 2005 et Pereira, 2001), nous concentrant sur les artistes qui seront reconnus à partir des années 1940 comme membres de la Velha Guarda. Non-seulement la notoriété accumulée par ces artistes donne accès à des données biographiques satisfaisantes, mais leur profil culturel, leurs vastes compétences musicales et leurs expériences sociales très diversifiées permettent de mieux les comparer à d’autres professionnels et de mettre en avant le rôle spécifique de la couleur de peau.

La présentation des conditions dans lesquelles la samba s’est développée dans l’industrie culturelle permet de mieux éclairer le processus de professionnalisation de ceux qui y ont introduit les rythmes perçus comme d’origine afro-brésilienne. En analysant l’accès, différencié en fonction de la couleur de peau et du capital culturel, à des positions dans l’industrie musicale nous pourrions alors mettre en avant comment la production radiophonique a reproduit, dans ses structures et dans ses programmes, une hiérarchie fondée sur imaginaire fortement racialisé.

La complexité du processus de valorisation de la samba

Avant de pénétrer dans l’univers de la samba et de la radio carioca, il nous faut rappeler quelques faits afin d’éviter les caricatures ou malentendus. Pendant la période coloniale (1500-1822) et esclavagiste (abolition en 1888) il existait des formes de permissivité relative quant aux pratiques musicales dites “noires” ou perçues comme telles. Ceci, dans la mesure où il leur était assigné des moments et des espaces sociaux strictement définis (maisons d’esclaves et périphérie des fêtes catholiques, par exemple) qui pouvaient à tout instant être supprimés par diverses dispositions légales ou répressives. C’est ce qui a permis l’existence et le développement des formes culturelles dites afro-brésiennes.

Ceci étant dit, ces pratiques étaient soumises à d’innombrables contraintes. Et, jusqu’aux années 1930, de nombreux documents nous donnent des indices de la honte, de la pression morale et juridique qui pesaient sur les différentes manifestations liées aux origines de la samba telle que nous la connaissons aujourd’hui. Les paroles de sambas du début du XXe siècle et les témoignages bien connus de la

“vieille garde” de la samba carioca montrent comment les réunions musicales dites “rodas de samba” pouvaient se transformer, à chaque instant, en “affaire de police” (cf. série “depoimentos” du Museu da Imagem e do Som). Ce sont d’ailleurs les caractéristiques spécifiques de certaines personnalités centrales des communautés issues de l’esclavage et recomposées à Rio qui ont contribué à l’essor du genre. Ainsi, les fêtes promues par lesdites “Tias baianas” bénéficiaient du statut particulier de ces femmes qui, comme Tia Ciata, disposaient de formes d’accréditation auprès des secteurs influents de la société carioca, grâce à leurs pratiques religieuses (*candomblé*). Pour ceux qui n’étaient pas issus de ces groupes sociaux et visaient un public qui ne l’était pas non plus, la mobilisation de ressources musicales des registres dits “noirs” impliquaient l’investissement de diverses stratégies de dissimulation ou l’usage de pseudonymes : Ernesto Nazareth préférait ainsi cacher l’origine de certaines de ses inspirations en les classant sous la catégorie “Tango” ; de même, le fils d’industriel João de Barro ou encore le compositeur savant Radamés Gnattali, ont appelé à des pseudonymes au moment de publier certains de leurs produits musicaux populaires, au début de leur carrière.

À partir des années 1930, et bien que conservant jusqu’à aujourd’hui toute une série de stigmates, la samba devient progressivement le genre le plus diffusé sur les ondes radiophoniques, tout en faisant l’objet d’une fierté nationale (il devient un emblème de la culture nationale) et en étant un support majeur de la communion sociale (mixité sociale de la bohème et du carnaval). Cette transformation spectaculaire, cette véritable inversion symbolique (avec attribution de valeur en termes culturels, économiques et politiques), ne s’est pas opérée de façon spontanée et a impliqué l’intervention de nombreux acteurs. Deux analyses de ce processus de valorisation de la samba sont répandues dans la sociologie et l’anthropologie brésilienne.

L’aspect le plus étudié est sans aucun doute celui de la politique officielle par rapport à la samba : le rôle de la propagande et de la censure à travers le DIP (Département de Presse et Propagande), organisme emblématique de l’Estado Novo (1937-45). Mais en examinant les données institutionnelles autant que les pratiques et les sociabilités musicales, on s’aperçoit que le rôle de l’Etat est loin d’épuiser les explications de l’amplitude qu’a pu prendre le phénomène de valorisation de la samba.

Plus récemment, l’analyse du rôle spécifique des médiateurs culturels, diffusée notamment grâce à l’étude d’Hermano Vianna, a montré comment les contacts entre certains intellectuels et musiciens populaires ont contribué à déstigmatiser ce genre musical. La critique que nous aurions à faire de ces analyses est que la mixité sociale constitue non pas une exception (favorisée par l’intervention de médiateurs) mais, à des degrés divers, une des caractéristiques intrinsèques aux événements festifs et musicaux. En fin de comptes, le “mystère de la samba” ne serait peut-être pas tant celui du contact entre des classes distinctes, dans des lieux spécifiques, mais bien celui des modalités de circulation sociale d’un genre musical et de ses praticiens. De façon schématique, nous pouvons retracer deux mouvements. Il s’agissait d’abord de les faire exister en dehors d’espaces restreints (*senzala, terreiro, quintal*, école de samba et quartiers adjacents) ce qui a été fait grâce au carnaval. Et ensuite, il s’agissait de le rendre viable en des moments moins exceptionnels ou trans-

gressifs que le carnaval ou la bohème, c'est à dire l'invention, pour un public élargi, d'une samba "de courant d'année" (*samba de meio ano*) qui pourrait être écoutée et dansée dans les salons de toutes catégories sociales.

Le fait est que tant l'Etat brésilien que les intellectuels influents se sont toujours montrés plus sensibles aux rythmes perçus comme issus du *Sertão*, puis du Nordeste, car ils représenteraient mieux le processus de métissage national conçu comme rural, tellurique et anhistorique (alors que la samba de Rio était perçue comme urbaine et noire). On a ainsi pu voir le bon accueil idéologique des différentes campagnes commerciales au cours desquelles se sont manifestés des concurrents potentiels de la samba au titre de "musique authentiquement nationale". Et ce furent toujours des candidats nordestins : la vague de l'Embolada à Rio (1928), la promotion du Côco (notamment par Luiz Heitor Corrêia de Azevedo dans *Cultura Política*), le succès presque absolu du baião à la fin des années 1940, la juxtaposition de João do Vale, à côté de Zé Ketí et Nara Leão dans le Show Opinião (1965) et autant de maracatus et forrós pé-de-serra qui jalonnent la désormais noble tradition de la MPB (Musique Populaire Brésilienne).

L'aspect proprement commercial de la valorisation de la samba est plus rarement analysé. De ce point de vue, la valorisation de la samba serait liée au processus de différenciation, de rationalisation et de professionnalisation de l'industrie de la musique populaire, une industrie qui va simultanément inaugurer les temps et espaces spécifiques d'une culture authentiquement nationale.

Dans cette ligne de raisonnement on pourrait penser que la samba s'impose dans le carnaval des années 1920, certainement comme un élément de congrégation pour des groupes définis et localisés, mais surtout comme un élément de transgression (caractère exceptionnel du carnaval) pour le public du centre-ville (défilés d'écoles de samba à partir de 1929), des stations de radio et des journaux. Sur la base de ce cycle annuel de communion transgressive, la disponibilité de sambas venait répondre, au début des années 1930 à une exigence fondamentale de l'"industrie culturelle émergente" (selon l'expression de Renato Ortiz, 1995) : celui de la variation et de la rénovation constante des répertoires et vedettes, sans sortir pour autant des modèles industrialisants de la standardisation et de la rationalisation. À cela venaient s'ajouter les innombrables concours de carnaval, promus avec un grand intérêt commercial, et dans des synergies inédites jusque-là entre la radio, le disque, la presse, les cabarets, les éditeurs de partitions et, bientôt, le cinéma parlé (et chanté, 1929). Ces concours ont fait du carnaval une instance fondamentale de consécration pour des artistes et des répertoires populaires. Le carnaval constituait sans aucun doute, l'un des moments forts dans la vie professionnel du musicien populaire.

Dans ce processus, le rôle de la radio a été de diffuser, simultanément, sur tout le territoire national et parmi quasiment toutes les classes sociales, une série de référents musicaux communs, bien qu'étant appréciés de façons différentes en dehors de la période du carnaval. La radio a littéralement "familiarisé" les brésiliens avec la samba, la transmettant sur tout le territoire depuis des émetteurs centralisés (ondes courtes à partir des années 1940) jusqu'à l'intimité des foyers. L'une des fonctions de la radio a ainsi été de "syntoniser" le Brésil (selon l'expression de Saroldi et Moreira, 1988) et en particulier de "synchroniser" des classes d'âge exposées aux mêmes

produits et expériences culturelles (selon l'expression de Christophe Charle, à propos de l'institution scolaire en France). On peut également mentionner ici le fait que ces représentations musicales du Brésil étaient également véhiculées vers l'étranger, depuis les années 1940, grâce aux ondes courtes de la Rádio Nacional.

Mais ce qui est spécifique à la radio dans le processus d'anoblissement de la samba est certainement le fait d'avoir développé un milieu social et économique favorable à ses métamorphoses. On se doit ainsi de rappeler que la production radiophonique de ce qu'on appelle aujourd'hui l'"ère de la radio" (années 1930-50) s'est caractérisé par la diffusion de programmes interprétés en direct par les principales vedettes de la musique (la formule commerciale pour maximiser l'audience étant alors celle du "défilé d'étoiles"). Plus que le disque, c'est la radio qui, durant cette période, a été en mesure de construire des vedettes et des carrières musicales à long terme. La radio est ainsi devenue un dispositif important pour la production et l'innovation musicale, créant grâce au financement publicitaire, des configurations orchestrales inédites, des arrangements inespérés, produisant des artistes et des œuvres. On peut identifier, dans la production radiophonique, le travail spécifique qui explique le passage de la samba carnavalesque (paradigme de l'Estácio, cf. Sandroni, 2001) à la samba-exaltação et à la samba-canção. À en croire la presse sur la radio et les témoignages de divers professionnels de la musique, on peut comprendre que l'avènement de l'arrangement symphonique a constitué un moment décisif dans l'acceptation de la samba comme valeur proprement esthétique (*Aquarela do Brasil*, 1939).

Un accès différencié au marché musical

Si la présence de registres musicaux "marqués par la couleur" a fait l'objet de polémiques surtout au début des années 1930, celle des professionnels n'a pas été ouvertement contestée. Pour restituer les mécanismes implicitement discriminatoires du champ musical, on se doit donc de qualifier la présence d'artistes de couleur et surtout les dynamiques de carrière qui les ont affectés.

Le succès de la samba — un registre musical "marqué par la couleur" s'il en est —, a autorisé la presse spécialisée à commémorer les hauts-faits méritocratiques de la radio¹. Et effectivement, la perspective de devenir "vedette de la radio" — comme pouvait l'apparaître celle du "craque de futebol" (cf. Lopes, 1994) — apparaissait comme une possibilité concrète d'ascension sociale dénuée de préjugés de couleur et donnant "renommée et fortune" à ceux qui auraient du talent. Et l'on rencontre de nombreux exemples d'artistes perçus comme "non-blancs", comme Orlando Silva,

1 Plusieurs articles démentent l'idée qu'il y aurait un "préjugé de couleur à la radio", contrairement à ce qui était connu pour les États-Unis. Selon la Revista do Rádio, dans un article intitulé "Les artistes de couleur vainqueurs à la radio" ("Os artistas de côr vencem no rádio", Revista do Rádio, n°10, décembre 1948, p. 24-25), on lit "(...) la couleur n'est pas un obstacle pour les artistes nationaux. Gagnent ceux qui ont vraiment mérité la consécration du public (...)". Illustrant ce propos, la revue cite les noms des "noirs" (ou du moins des "non-blancs") les plus connus : Orlando Silva, Ciro Monteiro, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Nilo Chagas, Horacina Corrêa ("tipo acabado da mulata brasileira"), Black-out ("embaixador da raça"), Carmem Costa, Edson Lopes, Luiz Gonzaga, Carmem Barbosa, Grande Otelo.

Ciro Monteiro, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Carmen Costa, Luiz Gonzaga, Blecaute, etc.

On doit rappeler ici que l'univers symbolique et professionnel du champ musical en général est hautement structuré et hiérarchisé, même si de façon différente selon les époques. La professionnalisation dans le(s) marché(s) de la musique est ainsi marquée par un accès différencié à des genres nobles et vulgaires (la fameuse trilogie qui s'impose au Brésil à partir des années 1950 : musique érudite, populaire et folklorique). Les différents genres qui les composent sont en général eux-mêmes segmentés en nombre de sous-genres (samba carnavalesque, samba-exaltação, samba-canção, pagode, samba-de-roda, choro etc.) et d'espaces sociaux (théâtres, cinémas, fêtes familiales ou privées, événements de bonnes œuvres, "réunions" bourgeoises ou *saraus* et "salons" aristocratiques, etc), plus ou moins interpénétrés, mais impliquant tout de même une certaine hiérarchisation et un accès conditionné. Les instruments eux-mêmes et leurs fonctions au sein d'un même orchestre sont fortement connotés (mélodie/harmonie, solo/accompagnement, cordes et piano / cuivres et percussions) et révèlent des formations musicales, des modes de vie et des statuts sociaux bien différenciés et hiérarchisés (cf. Pinto, 1997).

On a ainsi pu constater la concentration des artistes "non-blancs"² dans deux pôles du champ de la musique populaire. On les trouve en tant que compositeurs et interprètes, surtout dans le marché des répertoires variés et socialement exotiques pour le public du théâtre de revue, du cinéma muet, du disque et de la radio : folklore, samba de type rural, répertoires populaires anciens comme le choro. D'autre part, pour ce qui est des musiciens solistes, ils se concentrent sur les instruments socialement exotiques qui caractérisent la "couleur", les "condiments" (tempero) des samba-exaltação et samba-canção. C'est le cas des Donga, João da Bahiana, Pixinguinha. Pixinguinha, avait été arrangeur et chef d'orchestres, notamment pour la maison de disques RCA-Victor. Mais, jusqu'à une période tardive (années 1960), les musiciens et chefs d'orchestre noirs, se sont concentrés sur des orchestres de type "regional"³ et éventuellement "jazz". À l'opposé, les orchestres symphoniques mobilisaient aux fonctions nobles (solistes, cordes), des instrumentistes issus notamment de l'immigration allemande et italienne. Etant donné les compétences accumulées par certains artistes noirs, on ne peut toutefois réduire cette réalité à une simple question de capitaux culturels ou de formation musicale.

Si une vision statique montre déjà une tendance à la répartition racialisée des tâches, c'est en regardant les carrières sur le long terme qu'apparaissent des inégali-

2 Une étude spécifique devrait être consacrée à l'analyse des modes d'attribution de caractères "noirs", "métis" ou "non-blancs" dans le champ musical, que cela soit à propos des musiques elles-mêmes, des registres culturels, de leurs auteurs et interprètes ou encore que l'on considère les modes d'identification par les agents eux-mêmes au sein de la radio ou par le public. La complexité et l'ampleur de cette question nous a obligé dans cette communication à ne traiter que des artistes systématiquement identifiés comme noirs (Velha Guarda).

3 Orchestre composé essentiellement de guitares, cavaquinho (toute petite guitare à quatre cordes), flûte, pandeiro (tambourin), on y ajoutait parfois des instrument issus des orchestres martiaux dont des cuivres (clarinette, trombone, saxophone) ou l'accordéon.

tés plus criantes. L'examen de l'évolution de la composition sociale des stations cariocas, ainsi que celui des trajectoires des professionnels qui ont assuré la présence croissante de la musique populaire et de la samba pendant l'"ère de la radio", concordent en grande partie avec les tendances statistiques mises en avant par João Batista Borges Pereira (2001) à propos du cas de São Paulo. En considérant des paramètres sociaux comme l'héritage culturel/musical, la scolarité et la formation musicale, les trajectoires professionnelles (première activités, entrée à la radio, stratégies de carrière), on constate que, à profil culturel/artistique et compétences professionnelles équivalentes, les destinées sociales des noirs et des blancs à la radio sont très inégales. On pourrait développer ces aspects en comparant, par exemple, les trajectoires radiophoniques de Pixinguinha, Donga, João da Bahiana à celles d'Almirante, Haroldo Barbosa ou Renato Murce, qui sont tous entrés à la radio en tant qu'artistes interprètes et eurent leur destinée professionnelle tributaire de ce milieu.

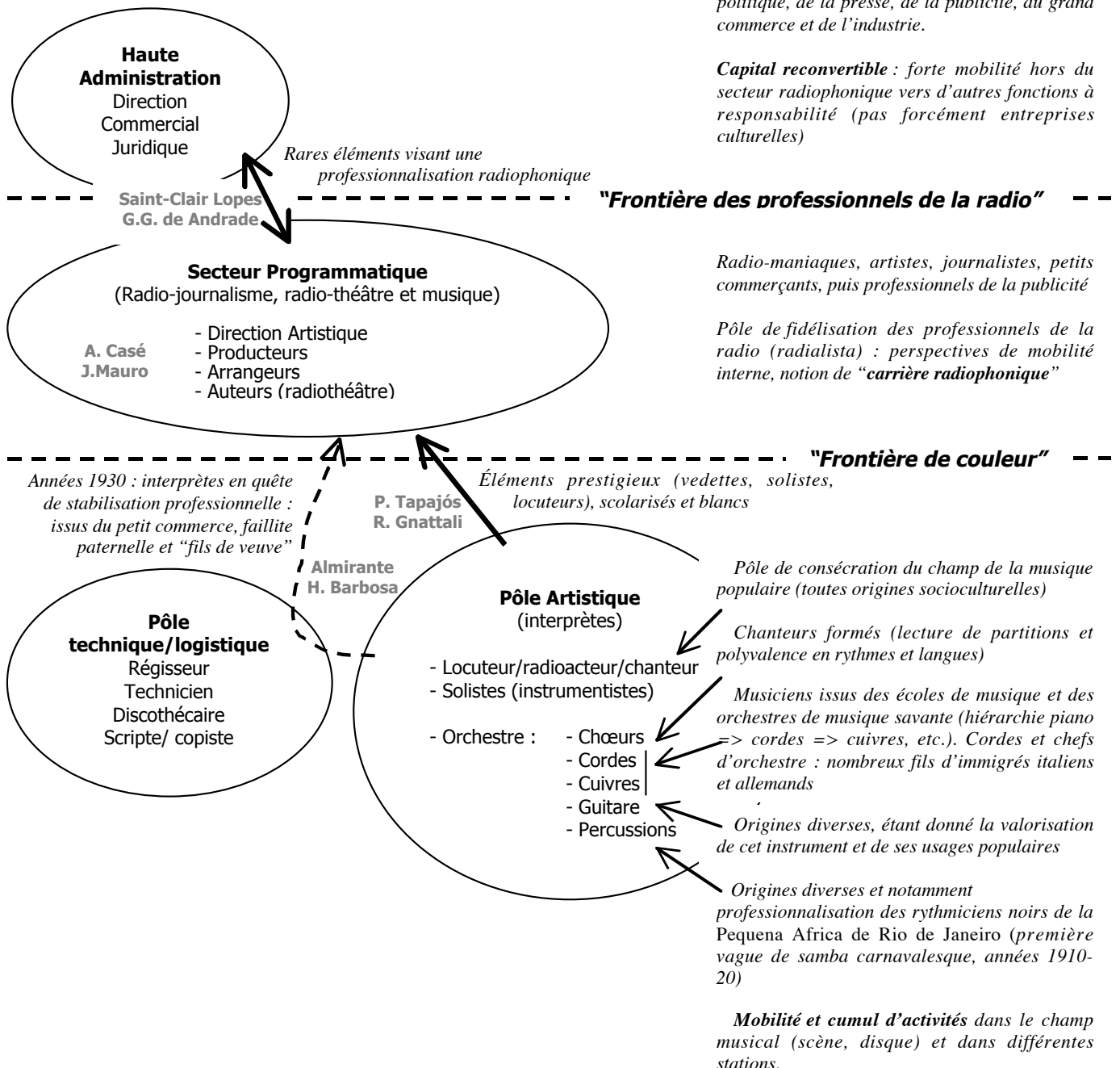
L'étude de la mobilité professionnelle dans les stations indique deux tendances lourdes. D'une part l'existence d'une frontière marquée entre les pôles de la programmation et de l'administration, qui n'est que très difficilement franchie par les professionnels de la radio, puisque les postes administratifs étaient monopolisés par des personnels issus d'autres secteurs (industriels, comptables, commerciaux, juristes, etc.). D'autre part, pour ce qui nous concerne ici, une "frontière de couleur" est clairement identifiable entre les pôles artistiques/techniques et le pôle programmatique (conception et encadrement des programmes).

L'idée de "frontière" ou "barrière de couleur", empruntée à João Batista Borges Pereira, est toutefois fortement connotée dans le milieu académique et militant brésilien, renvoyant à la notion largement débattue d'une "ligne de couleur" qui organiserait la hiérarchie sociale dans les sociétés post-esclavagistes ou post-coloniales. On m'objectait récemment l'idée que l'inégalité devant la mobilité interne dans les stations de radios pourrait surtout être le produit d'une intériorisation des normes faisant en sorte que la propension des professionnels à aspirer à cette mobilité ascendante serait plus faible chez les personnels de couleur. Il est sûr que les valeurs de "malandragem" élaborées dans la samba et cultivées dans l'imaginaire diffusé par la radio, ne mettent pas particulièrement en avant l'idée que le travail paye. Au contraire, les paroles qui insistent tant sur la naturalité et la spontanéité d'une samba venant "droit du cœur", renvoient à l'espoir d'un succès social obtenu sans effort, mais avec malice. Par ailleurs, l'idéologie sociale du "chacun à sa place", liée à la propension particulièrement brésilienne à éviter les confrontations directes, expliquerait en partie l'instauration de cette "ligne de couleur" et à la résignation des personnels de couleur aux fonctions de composition et d'interprétation artistique.

Or la caractéristique fondamentale de ces dernières carrières est la soumission aux aléas du succès. Les contrats radiophoniques qui se systématisent à partir de 1938 (avant, leurs interventions avaient lieu sur la base du cachet) sont apparus comme une forme particulièrement rassurante de stabilisation professionnelle dans le milieu musical. Les budgets des stations explosent en effet avec la légalisation de la publicité (1932) et le développement des agences publicitaires, permettant le recrutement par contrat d'exclusivité les vedettes les plus en vue et les instrumentistes les plus pointus ou polyvalents.

Structure administrative type d'une société de radiodiffusion publicitaire

Hiérarchies et mobilité interne/externe



Une possibilité d'améliorer encore sa situation était de faire jouer la concurrence entre les stations, et cela donc, seulement pour les plus demandés. Pour les autres, il y avait la possibilité de cumuler les interventions, au sein de la radio (accompagnement vocal ou instrumental d'autres artistes) ou en dehors (cinéma, scènes, fêtes, etc.). Mais les stations, qui ont un personnel de plus en plus volumineux (la Rádio Nacional do Rio de Janeiro emploie plus de 700 personnes en 1956), offrent également des perspectives de diversification professionnelle et d'ascension sociale, par le biais de l'encadrement et de la création des programmes. Si l'accès aux hautes fonctions administratives étaient en général réservées à des personnels qui ne sont pas du métier radiophonique, celles de producteur était accessible à des personnels divers, y compris les interprètes et musiciens pour les programmes musicaux. Pour "passer derrière le micro" différents chemins ont été empruntés, mais le plus commun a été une transition (avec cumul des fonctions artistiques) par le pôle technique et logistique (cf. schémas).

Certains musiciens, compositeurs et interprètes ultérieurement désignés comme "velha guarda" (vieille garde) avaient amené la samba sur la sphère publique et professionnelle — la partition, la scène, le disque et la radio — à partir de la fin des années 1910 et principalement au cours des années 1920 et 30. Nombre de ces professionnels étaient dotés de compétences artistiques pointues et éclectiques, puisant dans les registres traditionnels brésiliens variés (alternant entre les pôles "carioca" et "nordestin" de l'authenticité populaire), mais aussi européens (valse, mazurkas, schottisch, etc.) et nord-américains (fox, jazz).

Avec les années 1940, ces artistes quittèrent le devant de la scène pour se retrancher dans le travail d'orchestration (Pixinguinha) ou d'accompagnement rythmique (Donga, João da Bahiana) d'oeuvres composées ou interprétées vocalement par les nouvelles vedettes de la *samba-canção* (Francisco Alves) ou de la *samba-exaltação* (Ary Barroso). Quand s'ajoute à cela le succès du boléro à partir de la seconde moitié des années 1940 certains comme Donga avaient déjà quitté la scène. Pixinguinha vivait de son emploi de fonctionnaire, sombrant dans une dépression alcoolique. D'autres plus jeunes, comme Cartola, eurent également ce type de destins très irréguliers qui contraste avec la grande mobilité interne qu'offraient les stations de radio.

Rares sont ceux qui comme Moreira da Silva (Kid Morengueira) réussissent à maintenir un bon seuil de notoriété, en innovant périodiquement ses recettes musicales. Seul les cycles de "revival" suscités par Almirante (1955-56) ou les redécouvertes de la Velha Guarda par la génération de la MPB (années 1960-70) leur ont garanti un regain d'activité et la postérité qu'on leur connaît.

Il est donc bon de comprendre ce qu'implique exactement le grand succès de la samba au Brésil. Ce succès est d'ordre symbolique et macro-social : ils sont désormais autorisés à représenter le Brésil et sa culture. À ce titre ils accèdent au statut le plus prestigieux, celui de vedette. Mais ce statut est aussi le plus risqué, car il ne garantit aucune stabilité professionnelle à moyen et long terme. Se cramponnant au rêve d'un succès pérenne ou empêchés d'assumer des fonctions d'encadrement, de conception ou de production dans l'industrie culturelle, on constate clairement la difficulté de ces musiciens à capitaliser en positions professionnelles ascendantes, la

richesse de leur expérience culturelle, sociale et professionnelle. La notion de “frontière de couleur” est certainement problématique, mais le fait est que l’on ne trouve quasiment aucun producteur musical de couleur. Si la position de producteur n’est pas forcément un objectif pour tout interprète, c’est tout de même une trajectoire très récurrente dans cette phase de la radio.

L’analyse des discours des responsables des ressources humaines par João Batista Borges Pereira indiquent que cette frontière existait bel et bien dans les stations et était bien ancrée dans les mentalités. Soit ils mobilisent des stéréotypes discréditant les éventuels candidats : manque de sérieux, trop bohème, alcooliques, des bêtes de scène (ou du micro) mais inaptes à concevoir, organiser diriger, etc... Soit ils invoquent, en se donnant bonne conscience, les difficultés qu’ils auraient à se faire obéir en tant que personnes de couleur.

Figures de la discrimination dans l’industrie musicale

Une étude systématique du champ musical brésilien, dans les sociétés de droits d’auteur ou maisons de disques, par exemple, confirmerait certainement cette tendance à la reproduction de la hiérarchisation raciale de la société brésilienne. Il faut donc rappeler que, par delà le discours méritocratique, la radio s’est aussi faite le relai et le producteur, à travers la samba, d’un imaginaire et de pratiques insidieusement racistes qui se développent à plusieurs niveaux.

Au niveau de la production des répertoires de samba, on peut mentionner l’accès différencié à la professionnalisation dans l’industrie culturelle. On peut rappeler, par exemple, la nécessité dans laquelle s’est trouvée Donga, pour déposer en 1916 la première “samba-carnavalesque” (*Pelo Telefone*), de cautionner son acte en s’associant à un journaliste blanc (Mauro de Almeida). Plus tard, avec le succès de la samba dans les années 1930, une figure assez commune est devenue celle du “compositor”, vedette de l’industrie musicale qui achète des compositions à des auteurs qui restent anonymes et exclus des droits d’auteurs. Certaines “parcerias” (collaborations auteur/compositeur) sont également apparues comme des formes de caution pour que le succès d’une oeuvre soit assuré.

Les artistes “non-blancs” sont donc contraints d’évoluer artistiquement dans un espace restreint, qui correspond à des répertoires et des instruments “socialement exotiques”. Incarnant ce que João Batista Borges Pereira appelle le “noir caricatural”, l’industrie culturelle met en scène une culture revendiquée comme “noire”, légitimement produite et interprétée par des “non-blancs”. Mais cette production vise prioritairement un public urbain et consommateur (le financement de la radio était la publicité), comme l’indique le fait que les enquêtes d’audience réalisées par l’institut de sondage IBOPE n’intègre pas jusqu’aux années 1960 les classes dites “C” et “D” qui correspondent aux banlieues, favelas et espaces ruraux. Bien que cette figure du “noir caricatural” paraisse moins choquante que dans d’autres sociétés, il semble que la samba joue sous cet aspect un rôle d’exotisme analogue au jazz des premiers temps, dans le paradigme nord-américain qui a tant été critiqué au Brésil. Il faut par ailleurs rattacher à cela le fait que le succès de la samba a initialement été fondé sur le registre de la transgression sociale du carnaval, de la bohème. Ce sont des institutions, par l’inversion ritualisée du monde ou par le développement d’une mixité sociale, peuvent être interprétées comme des “soupapes de sécurité” de l’ordre social.

Le mythe des trois races

L'artefact du métissage dans l'historiographie musicale



En peignant lui-même la couverture de son histoire de la musique brésilienne, Francisco Acquarone (1898-1954) nous révèle les principes d'opposition et de hiérarchisation des pratiques qui sont occultés par la déclinaison du mythe des trois races et l'appel à la notion de "métissage culturel". En représentant séparément les trois référents raciaux et culturels, il déploie toute la gamme des homologues entre les oppositions non-blanc / blanc ; nu / habillé ; nature / culture ; fonctionnel (rituel) / esthétique ; danse / écoute ; transe / intellect ; oral / écrit ; percussion / cordes.

Alors que l'artefact du métissage est le principe fondamental d'individuation de la culture brésilienne, évacuant la destinée morbide énoncée par Gobineau et les théories raciologiques, toute la teneur raciste du dispositif est transférée dans le discours culturaliste, dans la hiérarchisation des pratiques.

Source : Acquarone, Francisco : 1948. *Historia da música brasileira*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.

On peut accessoirement mentionner le sobriquet par lequel on désignait le public des programmes d'auditorium les plus populaires. L'expression "macacas de auditorio" (guenons d'auditorium) est récurrente et indique le mépris dans lequel les professionnels du champ musical et médiatique tenaient une partie de l'audience, dont ils avaient pourtant besoin pour mettre en scène le statut à part de ces vedettes qui déchaînaient les passions du "peuple".

Conclusion

La "valorisation" de la samba est donc un processus extrêmement complexe. Nous assistons certes à une inversion symbolique faisant en sorte que ce registre devient un emblème national et devient un objet d'érudition légitime. Mais il faut rappeler encore une fois que le choix de la samba s'est initialement faite à l'insu des intellectuels et des prescripteurs culturels autorisés, qui lui préféreraient systématiquement d'autres registres et en particulier les musiques nordestines et sertanejas. Par ailleurs, la diversification de la samba en une foule de sous-genres a permis la différenciation de sambas plus ou moins légitimes.

Si la samba et le "malandro" sont devenus des emblèmes et des schèmes communs d'interprétation du Brésil, ils sont aussi les vecteurs de la reproduction et de la diffusion d'un imaginaire national racialisé. En tendant son miroir biaisé, la radiodiffusion de registres et vedettes noires fait croire, un instant, à la fantaisie d'une société où la couleur de peau n'importe pas. Mais des trajectoires de vedettes nous font plus penser au fait que les artistes seraient une sorte de "chair à canon" de l'industrie culturelle. La radio commerciale est là pour "divertir", donc faire oublier une réalité sociale par des espaces et des temps de licence.

Même dans les secteurs où s'opère de façon plus explicite la valorisation de la culture des groupes dominés, on voit ainsi se reproduire le schémas binaire de la domination symbolique. Que cela soit dans les paroles de Vinícius de Moraes ou de Moreira da Silva ("Samba aristocrático", 1970) ou encore sur la couverture d'un des ouvrages de Francisco Acquarone (cf. illustration), on se rend compte que la composante noire de la samba "vient du coeur"... et y reste. Ceci en vertu d'une pensée binaire qui se reproduit dans le temps et dans incessantes illustrations :

Noir	Blanc
coeur	poésie
rythme	harmonie
corps	esprit
spontané	rationnel
léger	sérieux
populaire	savant
race	culture
...	...

Les dynamiques professionnelles générées par la valorisation de la samba créent une tension, un contraste entre deux phénomènes. D'une part, on constate une indéniable capacité des agents à investir et à ressémentiser des éléments culturels, qu'ils soient linguistiques, musicaux ou en termes d'imaginaires. Cela aboutit à la valorisation de la samba et de ses professionnels, constituant ainsi un élément fédérateur dans la représentation de l'unité nationale. Mais d'autre part, la superposi-

tion du symbolique et du social fait en sorte que les représentations culturelles et raciales reproduisent les formes de domination sociale.

Bibliographie :

- Cabral, Sérgio, *Pixinguinha, vida e obra*, MEC/Funarte, Rio de Janeiro, 1978
- Lopes, José Sérgio Leite, "A vitória do futebol que incorporou a pelada", In *Revista USP*, n° 22, juin-août 1994, pp. 64-83.
- Moura, Roberto, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 1995
- Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira — cultura brasileira e indústria cultural*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1995.
- Pereira, João Batista Borges, *Côr, profissão e mobilidade, o negro e o rádio e de São Paulo*, Edusp, São Paulo, 2001.
- Pinto, Paulo Gabriel Hilu da Rocha, *Práticas acadêmicas e o ensino universitário : uma etnografia das formas de consagração e transmissão do saber na universidade*. Dissertação Mestrado, Prog de Pós-graduação em antropologia e ciência política da UFF, Niterói, 1997.
- Rivron, Vassili, "Le reclassement de la musique populaire brésilienne - Trajectoires de producteurs radiophoniques et construction d'un patrimoine national (1936-1970)", *Regards sociologiques*, n°33/34 (Dossier « Les champs artistiques »), juin 2007, pp.55-67.
- Rivron, Vassili, *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire : étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*, thèse, EHESS, 2005.
- Sandroni, Carlos, *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sonia Virginia, *Radio Nacional : o Brasil em sintonia*, MEC/Funarte/Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1988.
- Vianna, hermano, *O mistério do Samba*, Jorge Zahar/UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.