

Cahiers  
d'ethnomusicologie

## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

25 | 2012

La vie d'artiste

---

# Le samba d'une forêt imaginaire

Des fêtes du Nordeste brésilien aux festivals européens

Lúcia Campos

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1892>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 173-186

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Lúcia Campos, « Le samba d'une forêt imaginaire », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1892>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Le samba d'une forêt imaginaire

Des fêtes du Nordeste brésilien aux festivals européens

Lúcia Campos

---

- 1 Dans cet article, je m'intéresserai aux médiations<sup>1</sup> qui transforment le jeu quotidien des musiciens du *maracatu de baque solto* et de la *ciranda*, au Pernambouc, en une prestation artistique une fois transposé sur scène, dans des festivals en Europe. Pour ceux qui le vivent ce transfert implique plusieurs types de gestion du sens de l'expérience musicale, passant par la professionnalisation et l'apprentissage de la discipline musicale, par l'adaptation à divers contextes, pour des publics différents, dans un mouvement constant de transformation.
- 2 Le passage à la scène d'une pratique musicale vécue originellement dans des contextes très spécifiques, où elle manifeste de nombreux traits de la vie communautaire, est une question délicate. Cette question met non seulement en lumière des enjeux fondamentaux de l'ethnomusicologie<sup>2</sup>, mais elle est également en relation directe avec le débat contemporain sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Dans cet article, j'aborderai ces questions à travers l'exemple du groupe musical Siba e a Fuloresta.
- 3 Les membres de l'ensemble Fuloresta habitent la Zona da Mata, région du Pernambouc marquée par la monoculture de la canne à sucre. Ils participent activement aux « traditions locales »<sup>3</sup> telles que le *maracatu de baque solto*, la *ciranda* et les fanfares de *frevo*. Le directeur du groupe, Sergio Veloso, surnommé Siba, est un musicien professionnel né à Recife, la capitale de l'État. Dès les années 1990, Siba a développé une carrière internationale sur le marché de la *world music*<sup>4</sup>. Contrairement aux autres membres de l'ensemble Siba e a Fuloresta – qui sont des musiciens dits « traditionnels », ayant traversé toutes les étapes nécessaires à l'acquisition du statut de professionnels – il s'est intégré aux « traditions » du *maracatu de baque solto* et de la *ciranda* en accomplissant plusieurs rituels de passage, au point d'en devenir un *maître*.
- 4 Nous avons donc, d'une part, des musiciens « traditionnels » devenus professionnels, et, d'autre part un musicien professionnel devenu « traditionnel »<sup>5</sup> : ce jeu de miroirs se révèle pertinent pour réfléchir sur les frontières et les perméabilités entre les différents « mondes »<sup>6</sup> de la musique<sup>7</sup>.

## Fuloresta do Samba

- 5 *Fuloresta do Samba*<sup>8</sup> peut être traduit par « Forêt du Samba ». C'est le titre du CD enregistré en mai 2002 par l'ensemble Siba e la Fuloresta, dans un *engenho* (moulin à sucre) à Nazaré da Mata. Dans le texte de présentation, Siba dit avoir réuni une équipe de musiciens ayant tous en commun le lien avec les « traditions locales » de la *ciranda* et du *maracatu de baque solto*. La *ciranda* est à la fois un rythme, une danse en cercle et un style poétique populaire originaire de la région de la Mata Norte. Originaire de la même région, le *maracatu de baque solto* est un cortège de carnaval constitué de nombreux personnages et animé par de la musique et de la poésie. La Fuloresta pratique une sorte de synthèse entre ces deux formations musicales. Dans l'ensemble, le *tarol* (une caisse claire), le *mineiro* (ou *ganzá*, un hochet métallique) et le *bombo* (un tambour grave) constituent la base rythmique de la *ciranda*; s'y ajoutent la *póica*<sup>9</sup> et le *gonguê*<sup>10</sup> pour composer le *terno*, la formation percussive typique du *maracatu de baque solto*. Les joueurs de trombone et de trompette, appelés localement les *musiqueiros*, forment « l'orchestre » du *maracatu*<sup>11</sup> et de la *ciranda*.
- 6 Biu Roque<sup>12</sup>, Mané Roque et Manoel Martins sont les trois musiciens qui apparaissent avec Siba sur l'image de couverture du CD (Fig. 1). Telle une ancienne photo de famille, celle-ci met en évidence la rencontre des générations. Le texte de Siba dit qu'ils « représentent la vieille garde d'un samba dont la reconnaissance n'a jamais dépassé ses frontières géographiques originales ».

Fig. 1. Couverture du CD *Fuloresta do Samba*.



- 7 Le mot *samba* a plusieurs acceptions au Pernambouc : il désigne notamment une des formes poétiques les plus utilisées dans le *maracatu de baque solto*. Il est pratiqué lors de joutes appelées *sambada de pé de parede*, qui opposent deux maîtres représentant chacun son groupe respectif. Dans cette dispute, il y a une succession de genres poétiques plus ou moins établis, allant du *samba em dez*, sur des sujets variés, au *samba curto* et au *samba curtinho*, plus agressifs (Veloso et Astier 2008). Le verbe *sambar* est aussi utilisé dans le sens de « danser » : *sambar maracatu*. Pendant que les poètes chantent leurs vers, les percussions et les cuivres restent silencieux, les *brincantes*<sup>13</sup> (participants, danseurs)

s'arrêtent et écoutent. Dès que la rythmique reprend, les *brincantes* recommencent à danser.

- 8 Sur la couverture du CD *Fuloresta do Samba*, le mot *samba* désigne « tout type de réunion impliquant la musique, la danse ou la fête », avec une importante remarque : il ne s'agit pas du « rythme-roi de l'axe Rio-São Paulo ». Dans le texte de couverture du CD, le compositeur Siba s'interroge pour savoir combien de mots et d'explications il faut pour décrire une musique qui n'a pas de nom ? Il se concentre sur cette collaboration créative avec « des musiciens qu'il avait l'habitude de côtoyer » dans « la chaleureuse ambiance de la musique de rue traditionnelle de la Zona da Mata Norte de Pernambouc », expliquant qu'il s'agit « d'une collaboration différente pour certains d'entre eux » car l'attention « est portée exclusivement sur la musique », et non sur « la fête, la rue, le *samba* ». Alors le défi se présente : comment transposer cette ambiance dans un autre domaine, un autre monde ?

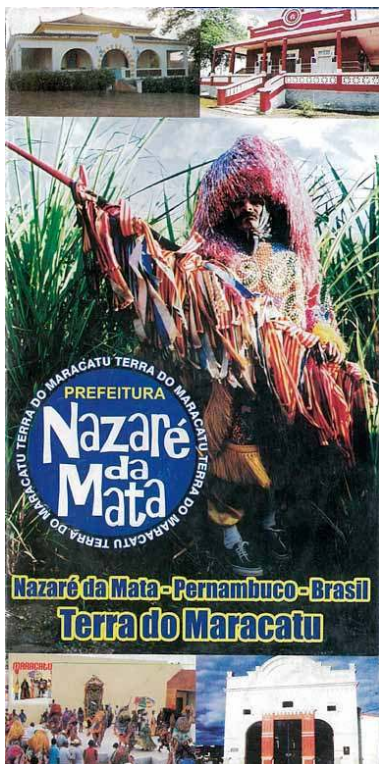
### « Musicien n'est pas un produit générique »

- 9 « Siba présente son samba rare » est à la une du supplément culturel du 10 août 2002 du *Jornal do Comércio*, le principal quotidien de Recife<sup>14</sup>. L'article invite au lancement du CD *Fuloresta do Samba* qui aura lieu le soir même, avec un concert du groupe. Dans l'article, sous le titre « Un partenariat avec beaucoup de respect », le journaliste explique que le CD « cherche à explorer de nouvelles possibilités pour la *ciranda* et le *maracatu*, à partir d'un partenariat avec des musiciens traditionnels de Nazaré da Mata ». Il souligne que « beaucoup d'entre eux » n'avaient jusqu'alors « aucun témoignage de leurs sonorités ». Il prévient qu'il ne s'agit pas « d'un travail de cartographie d'artistes considérés comme folkloriques, de sons exotiques », en bref « d'une espèce de Buena Vista Social Club », affirmant qu'il faut « l'encadrer » comme un CD prenant sa source dans une vieille garde dont « les manifestations sont nées dans l'espace démocratique de la rue ». Un paragraphe plus loin, c'est à Siba de le contredire : « Je ne crois pas à des musiciens génériques, en un art qui passe de père en fils, sans compositeur, uniquement destiné à divertir. Nous savons qui étaient les musiciens, qui ils sont, ce qu'ils représentent. Musicien n'est pas un produit générique ».
- 10 Dans le communiqué de presse du CD *Fuloresta do Samba*, l'anthropologue Hermano Vianna<sup>15</sup> met en évidence la relation entre le compositeur et les maîtres et les *brincantes*, une relation qui « n'est ni démagogique, ni paternaliste, ni condescendante, ni éblouie » et où le respect est réciproque. Vianna souligne que « le respect que Siba a pour ces musiques n'est pas paralysant. Il sait que le secret de la vitalité de la « culture populaire » est l'innovation dans la tradition, innovation qui ne peut être faite que par celui qui respecte la tradition (que cela ne sonne pas comme un paradoxe : il s'agit d'une tradition novatrice) »<sup>16</sup>.
- 11 La conception technique et esthétique du CD est mise en relief par Vianna. Il estime que le partenariat entre Siba et Beto Villares, le directeur musical, a perfectionné « une technique plus créative d'enregistrer avec des musiciens qui n'étaient jamais entrés dans un studio auparavant – pour qui mettre un casque est une expérience d'une autre planète – et des styles musicaux qui n'avaient jamais été enregistrés décentement ». Dans ce sens, le travail artistique de Siba e a Fuloresta a en quelque sorte anticipé les politiques sur la protection du patrimoine immatériel au Pernambouc<sup>17</sup>. Il suffit de relever à cet

égard que quelques compositions de Biu Roque ont été enregistrées pour la première fois et qu'il a été reconnu hors de la Mata Norte grâce à ce travail.

- 12 Plusieurs questions sont mises en évidence dans le projet, à savoir la relativisation du mot *samba*, la valeur artistique de la musique « traditionnelle », une nouvelle façon d'enregistrer cette musique, la créativité dans la « tradition » et le statut du musicien « traditionnel ». Siba s'y assume comme médiateur entre deux mondes musicaux : d'une part, les *brincadeiras* (jeux)<sup>18</sup> de la *ciranda* et du *maracatu de baque solto*, et, d'autre part, la profession de musicien. Il se positionne face à cet écart, qui est encore plus sensible et critique dans un pays comme le Brésil, marqué par de grands contrastes sociaux. Dans cette démarche radicale, l'identité du groupe est peut-être difficile à saisir hors de sa région, car elle problématise plusieurs dichotomies et catégorisations récurrentes : urbain/rural, art/folklore, tradition/modernité. En même temps, elle met en relief des noms et des notions – *maracatu*, *ciranda*, « l'ambiance festive de la Mata Norte » – qui échappent à toute tentative de catégorisation hâtive. Ce n'est pas un label ou une catégorie musicale qui est mis en lumière par le projet, mais une ville, ses « traditions » musicales et les musiciens qui la font vivre quotidiennement.

Fig. 2. Brochure touristique de la ville de Nazaré da Mata, « La Terre du Maracatu » (2009).



## Nazaré da Mata : de la culture canavieira à la Culture Populaire

- 13 Nazaré da Mata est une petite ville située dans le nord de l'État de Pernambouc, dans une région appelée la Zona da Mata<sup>19</sup>. À première écoute, le nom de la ville et de la région suggèrent l'existence de forêts. Cependant, tout au long de la route qui y mène, on ne voit que des champs de canne à sucre, ainsi que les effrayants *treminhões*, d'énormes camions

transportant la canne jour et nuit. Autour de la ville, les grandes maisons des anciens *engenhos* (moulins à sucre)<sup>20</sup> rappellent l'époque d'une « culture *canavieira* assez développée<sup>21</sup> ». La consommation du *Pitú*, boisson de canne alcoolisée très répandue, et les cendres, qui se dégagent des feux nocturnes et s'éparpillent sur la ville, témoignent de la permanence de la canne dans la région. Néanmoins, le terme « culture » semble avoir aujourd'hui pris d'autres connotations à Nazaré, « terre des *maracatus* », dont le carnaval est la principale attraction touristique.

- 14 Dans la brochure récemment publiée par la mairie, Nazaré da Mata est présentée comme la *Terra do Maracatu* (terre du *maracatu*). La préfecture se déclare « agent » du processus de « préservation et [de] diffusion de la Culture Populaire de l'État », avec cette « importante manifestation du folklore » appelée « Maracatu Rural ou de Baque Solto ». Les majuscules sont dans le texte original ; elles témoignent d'un processus de valorisation visant à transformer des noms communs, employés dans des contextes très spécifiques, en des noms propres, considérés comme importants et affichés comme des slogans.
- 15 Le sens ici donné au mot « culture » permet de comprendre la transformation du *maracatu* à Nazaré, d'une « conduite sociale » à une « pratique culturelle », c'est-à-dire à « une forme de comportement fonctionnant par codes consentis, justifiable, d'une prise en charge institutionnelle » (Laborde 2005 : 16), auquel participent plusieurs acteurs.
- 16 Tout d'abord, les *maracatuzeiros* ont créé en 1989 l'Association des Maracatus de Baque Solto de Pernambouc<sup>22</sup>, ce qui a contribué à leur reconnaissance officielle et leur a permis de participer aux programmations de carnaval. Depuis, les *maracatus* sont devenus « le principal étendard de l'identité culturelle de la région », ce qui explique la multiplication des groupes à partir des années 1990 par la mise en place d'un réseau culturel financé par les préfectures ou par l'État, dans une démarche de valorisation touristique de la région.
- 17 À la « culture » appartiennent ceux qui sont capables d'adapter la *brincadeira*<sup>23</sup> à d'autres règles, à d'autres circonstances, ceux qui veulent et savent négocier une certaine « valeur ». Un maître dit qu'il « travaille dans la culture », l'autre souligne qu'il « *brinca* pas cher », un troisième chante : « je suis un artiste de la culture ». Une conduite sociale devient une pratique culturelle ; mais cette pratique est-elle une profession ? Chacun s'approprie le terme « culture » à sa manière : les uns de façon démagogique et réactionnaire, d'autres d'une manière plus active et progressiste, afin de permettre aux acteurs de la « culture » eux-mêmes de négocier leur place d'une façon plus équitable<sup>24</sup>.

## À chaque pas, le monde bouge : l'artiste crée son contexte

- 18 Au-delà l'appropriation du terme « culture » en parlant de pratiques musicales du type des *brincadeiras*, ces mêmes pratiques sont reconnues comme étant « de la musique » dès lors qu'elles entrent dans les mondes de l'art professionnels. Elles appartiennent dès lors à un autre réseau de relations, de dispositifs et de valeurs. Le projet de Siba avec l'ensemble Fuloresta s'inscrit pleinement dans ce processus<sup>25</sup>.
- 19 Aujourd'hui percussionniste et chanteur dans l'ensemble Fuloresta, Cosmo Antônio, maître de *maracatu*, est un ancien travailleur des champs de canne à sucre. Dans un entretien à Nazaré da Mata, il porte l'appréciation suivante sur son travail :

Je travaille avec Siba. Nous sommes allés partout. Je ne pouvais pas imaginer qu'à mon âge j'allais voyager en avion, que j'allais visiter tous ces endroits où je suis allé en Europe : le Portugal, la Suisse, l'Espagne, Berlin... Rien ne pourrait me faire quitter ce travail. Je suis un musicien professionnel<sup>26</sup>.

Fig. 3. Cosmo Antônio et Siba Veloso. Flyer du film *Fuloresta do Samba*.



- 20 La professionnalisation des maîtres Cosmo Antônio et Biu Roque, ainsi que celle de Mané Roque, des *musiqueiros* Galego do Trombone et de Roberto Manoel, semble être une question d'adaptation. Ils ont dû se plier à une conception de la « musique comme discipline »<sup>27</sup>, selon les mots de Siba, vu qu'ils étaient habitués à une conception plus informelle, liée à un « professionnalisme amateur ». Siba dit que les plus âgés « ont pris plus de temps pour comprendre le processus », mais qu'à part cela, « ça a toujours été très naturel de monter sur une scène ». En effet, la *ciranda* et le *maracatu* avaient déjà été adaptées à la scène. Avec les voyages hors de la Mata Norte, ce qui change, c'est le public, qui apporte d'autres sensibilités, des formes nouvelles d'appropriation, en un mot, d'autres contextes.
- 21 Déjà habitués à jouer dans n'importe quelles conditions, sur scène ou dans la rue, payés ou non, les mêmes musiciens débarquent sur une scène professionnelle européenne en 2008, à l'occasion du festival Paléo, en Suisse. Ce qu'ils y trouvent est une ambiance qui cherche à reproduire leur pays d'origine. En effet, comme dans les fêtes de la Mata Norte, il y a plusieurs scènes à Paléo : la grande scène pour le *main stream*, et la petite, qui n'est pas la scène de la « culture populaire », mais celle du « Village du Monde : couleur Brésil ». Ce n'est pas seulement une scène, mais toute une aire du festival qui est dédiée au Brésil. Il y a des stands de cuisine typique de plusieurs régions du pays, des façades qui imitent l'architecture baroque et même un petit espace arborisé censé évoquer l'Amazonie. La brochure atteste que « les six scènes du Festival » se destinent à « assouvir » la « curiosité culturelle » et les « envies musicales et festives ».
- 22 Parmi les artistes brésiliens programmés, Siba e a Fuloresta sont les premiers à monter sur scène, vers 17h30. Le public suit le concert avec attention, quelques personnes dansent, d'autres se risquent à de timides mouvements corporels. Avec d'autres Brésiliens

du public, j'essaie de former une ronde, qui ne dure que le temps d'une chanson : les mouvements sont amples, rapides et énergiques, différents de ceux de la Mata Norte, où une *ciranda* (à petits pas) peut durer des heures... Après les *cirandas*, l'ensemble présente des *maracatus*. Siba chante : « Adieu, le concert va se terminer, que ceux qui veulent poursuivre la fête viennent avec nous se promener. » Les musiciens quittent la petite scène et forment un cortège qui parcourt l'espace du Village du Monde. Les gens applaudissent, maintenant tous sont réunis, musiciens et public. Les cuivres jouent fort, sans amplification, et tout le monde danse avec animation. Cuivres et percussions alternent avec le chant du poète, qui improvise un vers pour demander aux musiciens de changer de *marcha*, c'est-à-dire de modifier la mélodie « pour que les gens ne se fatiguent pas ». Ici le temps est autre, nous ne sommes pas à Nazaré da Mata. Laissant les musiciens jouer plus longtemps entre deux improvisations poétiques, le poète déclare en chantant : « Ceci est de la rime en direct, elle n'était pas enregistrée sur le CD. » Animés par la *marcha* du *maracatu*, musiciens et public parcourent le Village du Monde. Un drapeau du Brésil reçoit le salut du poète, qui prend congé du public : « Merci à ceux qui ont aimé, moi aussi j'ai bien aimé ! »

- 23 Qu'il se présente à la Mata Norte ou dans un festival en Suisse, l'ensemble est d'une cohésion sans faille. La démarche artistique radicale de Siba est assez emblématique, non seulement d'une volonté contemporaine de valorisation des cultures autochtones (et de retour aux sources), mais aussi d'un désir de participation directe, d'une volonté de communiquer qui suggère d'autres relations possibles entre l'art et la société. La scène devient une contrainte nécessaire, une limite pour la création, un format globalisé, avec tous les dispositifs qui lui permettent de fonctionner. Mais l'espace scénique ne suffit pas à la transposition de l'ambiance. À chaque concert il faut que l'ensemble sorte déambuler dans le public. Au delà de la contrainte imposée par la scène et ses dispositifs de « mise en concert », l'expression reprend sa forme originelle de déambulation au milieu du public, et c'est là qu'elle se retrouve, que les vers sont à nouveau improvisés, que la création est en marche. Certes d'une façon toujours formatée – parce qu'elle a lieu dans le cadre d'un festival –, la manifestation musicale cherche l'élan vital qui la fait bouger, la non-séparation entre l'art et la vie quotidienne.
- 24 Dans une autre étude, j'ai montré le rôle de l'ethnomusicologue dans cette transposition (Campos 2011). Ici c'est l'artiste lui-même qui assume le rôle du médiateur entre « la rue » et « la scène internationale ». Certes, il y a un formatage, de nouvelles contraintes qui diffèrent des circonstances du cortège du *maracatu* ou de la ronde de la *ciranda*. Mais il y a en amont un travail de création artistique et de répétition, sérieux et respectueux, qui valorise la dimension musicale et contribue à créer un nouveau contexte pour la *brincadeira*, sans pour autant l'affaiblir.
- 25 Siba dit cependant préférer l'école de « la rue » et cherche à amener « l'informalité de la rue vers la scène » :
- Dans la rue, la valeur est autre, elle a un rapport avec la chaleur, les gens qui sont à côté, la poussière, la *cachaça*<sup>28</sup>... Il y a donc un son de la rue qui lui est propre. Mais pour apporter cela à un ensemble séparé de la rue, qui va enregistrer, qui va monter sur scène, il fallait chercher un nettoyage minimum du son, sans pour autant perdre cette saleté de la rue qui est, d'ailleurs, la chose plus importante à maintenir<sup>29</sup>.
- 26 Sur la scène des festivals, les musiciens de la Fuloresta ne sont pas décontextualisés, bien au contraire. En tant qu'artistes, ils créent un contexte dans la mesure où ils réussissent à transposer « la chaleureuse ambiance de la musique de rue traditionnelle » dans chacune



de leurs prestations. Après quelques tournées hors de la Mata Norte, le deuxième CD de l'ensemble porte le titre suggestif de « *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar* », littéralement « À chaque pas que je fais, le monde change de place » ou simplement « À chaque pas, le monde bouge ».

## La musique, la ville, le samba d'une forêt imaginaire

- 27 D'une *sambada de pé de parede* dans la Mata Norte à un cortège de *maracatu* au Festival Paléo, plusieurs questions ont surgi. L'une d'entre elles concerne le problème de traduction, de labellisation de la musique jouée par l'ensemble Siba e a Fuloresta (assez inconnue, même des Brésiliens). Entre le poids du terme « *samba* » et celui des différentes catégories musicales, commerciales ou non (musique traditionnelle, world music, pop...), le processus de traduction est finalement centré sur l'imaginaire créé autour d'un lieu et de ses traditions musicales : la *ciranda*, le *maracatu*, la ville de Nazaré da Mata, la région de la Mata Norte, qui cherche aujourd'hui à développer un tourisme culturel lié aux traditions locales.
- 28 Le passage d'une conduite sociale – une *brincadeira* – à une pratique culturelle, appelée *Maracatu* – avec un M majuscule – ou simplement « culture », est l'enjeu central de ce travail. J'ai pu constater qu'il y a un renversement des règles de la *brincadeira*, qui sont désormais indépendantes de l'espace et du temps de la « ronde » ou du « cortège ». Il y a aussi une transformation de ces règles dans le cas d'une *sambada de maracatu* (une joute) enregistrée sur CD : des règles différentes engendrent de différents mondes de l'art (et vice-versa). Dans la Mata Norte, les situations de jeu ordinaires sont les répétitions et les fêtes. Les répétitions sont organisées par les groupes eux-mêmes, et les fêtes par les mairies. En dehors de la Mata Norte, la Fuloresta présente une sorte de synthèse des musiques locales, développée sur l'initiative de Sergio Veloso, Siba, suite à plusieurs contacts au Brésil et en Europe.
- 29 Dans la mesure où il y a publicisation, une dimension politique intervient. Comment le politique s'articule-t-il pendant une *ciranda* sur la place publique, dans la Mata Norte, et comment s'articule-t-il quand un CD (qui est presque un manifeste) est commercialisé sur différents marchés ? Sachant que la musique de la Fuloresta ne passe pas nécessairement par une récupération nationale avant d'entrer sur le marché de la *world music*, comment comprendre la dimension politique de cette négociation autour d'une « tradition » qui devient « de l'art » ?
- 30 Un des principaux enjeux concerne la légitimation du travail artistique. Dans le travail de Siba avec la Fuloresta, la musique dite « traditionnelle » n'est pas simplement une source d'inspiration et de « couleur locale », comme elle le fut pour plusieurs compositeurs de « musique brésilienne »<sup>30</sup>. Cette musique, prise ailleurs comme « objet transcendant »<sup>31</sup> est ici créée *in situ*, avec les musiciens qui la font. Transcendance et médiation semblent se fondre dans un travail quotidien, imprégné par la vitalité propre des traditions festives d'une région, d'une ville et de personnes qui ne sont pas anonymes ou, pour reprendre la remarque de Siba, « qui ne sont pas un produit générique ».
- 31 Si, dans la Zona da Mata, il n'y a plus de forêt, c'est l'énergie des travailleurs de la canne à sucre qui donne vie au *maracatu de baque solto* et à la *ciranda*, et cette même énergie anime Siba e a Fuloresta. L'ensemble affirme le pouvoir que la musique a de transposer des

ambiances et de créer des contextes à travers ce que j'ai nommé ici « le *samba* d'une forêt imaginaire ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE Jean Loup, 2004, « Intangible Heritage and Contemporary African Art », *Museum International*, 221-222 (vol 56, n° 1-2) : 84-90.
- AUBERT Laurent, 2001, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur.
- BECKER Howard, 1988, *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- CAMPOS Lúcia, 2011, « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo », *Cahiers d'ethnomusicologie* 24 : 141-153.
- CAMPOS Lúcia, 2012, « O chão, o palco e o estúdio de gravação, um estudo sobre <culturas populares> em trânsito », São Paulo : Anais da 28a. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia.
- DEWEY John, 2005 [1934], *Art as Experience*. New York : The Berkeley Publishing Group.
- FAVRET-SAADA Jeanne., 1977, *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- FLÉCHET Anaïs, 2004, *Villa-Lobos à Paris : un écho musical du Brésil*. Paris : l'Harmattan.
- FREYRE Gilberto, 1956, *Terres du Sucre : Nordeste*. (T. D. Orecchioni, trad.) Paris : Gallimard.
- GARRABÉ Laure, 2008, « Héritage performatif et construction sociale du maracatu de baque solto (Pernambuco, Brésil) : contribution esthétique des études de la performance à une anthropologie des usages du corps », *Champ Psychosomatique* 2008/3, 51 : 77-96.
- HENNION Antoine, 2004, « Une sociologie des attachements : d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur ». *Sociétés* 85, 2004/3 : 10.
- HENNION Antoine, 2007 [1993], *La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Édition Métailié.
- LABORDE Denis, 2005, *La mémoire et l'Instant : les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne : Éditions Elkar.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1999, « Derrière la scène. Malaise des ethnologues », in : *Les musiques du monde en question, Internationale de l'Imaginaire*. Paris : Babel.
- MARCUS Georges, 2010, « Ethnographie du/dans le système-monde : l'émergence d'une ethnographie multi-située », in Daniel Cefai : *L'engagement ethnographique*. Paris : éditions EHESS : 273.
- SAHLINS Marshall, 1997, « O <pessimismo sentimental> e a experiência etnográfica : porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I e II) ». *Mana* 3/1 : 41-73.
- SHUSTERMANN Richard, 2009, « Divertissement et art populaire ». *Mouvement*, 57 : 12-20.

TELES José, 2000, *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo : Ed. 34.

VELOSO Sergio et Basílio ASTIER, 2008, « Samba novo : a poesia do maracatu de baque solto », in Alexandre Pimentel et Joana Corrêa, dir. : *Na ponta do verso : poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro : Associação Cultural Caburé.

## NOTES

1. Dans le sens employé par Antoine Hennion : « La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités. À l'extrémité d'une médiation n'apparaît pas un monde autonome, mais une autre médiation. » (Hennion 2007 : 31, 32).
2. Le transfert des musiques dites « traditionnelles » est notamment discuté par Laurent Aubert dans le chapitre dédié au « Paradoxe du concert » (Aubert 2001 : 47-65). Lortat-Jacob (1999) parle d'un « malaise des ethnologues » face aux concerts de « musiques du monde ».
3. Texte de présentation du CD *Fuloresta do Samba*.
4. Le journaliste José Teles (2000) situe le groupe Mestre Ambrósio, le premier groupe de Siba avec lequel il a fait plusieurs tournées en Europe, comme faisant partie du mouvement *mangue*, qui s'est développé à Recife dans les années 1990, et dont l'icône principal était le musicien Chico Science. Teles dit que « les mangue-boys » voulaient apprendre avec les « musiciens traditionnels » ce qui ne leur était pas enseigné à l'école. En outre, ils invitaient ces musiciens à partager avec eux des concerts et des scènes de festivals.
5. Par rapport au terme « tradition », le musicien professionnel qui devient « traditionnel » est un témoin important. Siba Veloso comprend « tradition » comme un « goût commun », appris, cultivé, où il y a des règles d'appréciation, des réseaux et, donc, d'expectatives créées, ce goût dans le sens employé par Hennion (2004 : 10) : « une pratique, une activité collective avec des objets, un «faire ensemble», passant par des savoir-faire et n'ayant de sens qu'à cause des «retours» que les pratiquants en attendent ».
6. En référence aux « mondes de l'art » de Howard Becker (1988).
7. J'ai suivi l'ensemble dans les festivals Sines (2008), Paléo (2008), Uma casa portuguesa (2009) et Europalia (2011). Cette étude fait partie de ma thèse de doctorat en cours. Au fil d'une ethnographie multi-située (Marcus 2010), au Pernambouc et dans des festivals en Europe, j'enquête sur la négociation permanente des traditions musicales brésiliennes dans ce circuit.
8. Le mot *fuloresta* joue avec l'idée de la forêt (*floresta*, en portugais). *Fuloresta* est une façon régionale de prononcer *floresta*.
9. Une *cuíca* (tambour à friction) grave.
10. Une cloche en métal.
11. Au Pernambouc, il y a deux types de *maracatu*, le *maracatu de baque solto* (ou *maracatu rural*) et le *maracatu de baque virado*. Pour cette étude, je fais référence au *maracatu de baque solto* à chaque fois que j'utilise le mot *maracatu*.
12. Biu Roque est décédé le 23 avril 2010.
13. *Brincante*, du verbe *brincar* (jouer) est celui qui participe à une *brincadeira*, terme qui sera expliqué plus loin.
14. Carpeggiani, Schneider : « Siba apresenta o seu samba raro ». *Jornal do Comércio*, Recife, 10 août 2002.
15. Siba avait travaillé avec Vianna sur le projet « Música do Brasil », une cartographie des traditions musicales brésiliennes dirigée par l'anthropologue en 2000.
16. Vianna, Hermano : *Release para o CD Fuloresta do Samba*, 2002.

17. Dans une démarche analogue à celle analysée par Amselle (2004) à propos de l'art contemporain africain.
18. Garrabé (2008 : 81-82) explique le verbe *brincar* (jouer) dans le contexte des *brincadeiras* du Nordeste : *brincar* « évoque le plaisir de jouer pour soi mais avec les autres, et le plaisir de 'faire', physiquement, comme on entreprend une activité de manière ludique, avec un certain détachement, mais tout aussi sérieusement ».
19. « Zona da Mata » peut être traduit par « zone des forêts ».
20. Le Nord-Est « en décadence », qui « fut en son temps le centre de la civilisation brésilienne » est l'objet du livre *Nordeste*, de 1937, de l'anthropologue brésilien Gilberto Freyre. Dans la préface de l'édition française de 1956, appelée « Terres du Sucre », Freyre désigne le profil de la région des *engenhos* : « celui d'un paysage ennobli par la chapelle, le calvaire, la casa-grande, le cheval de race, la barque à voile, le palmier impérial, mais déformé en même temps par la monoculture, le régime des latifundia et l'esclavage, stérilisé ainsi dans ses sources de vie et d'alimentation les plus riches et les plus pures, dévasté dans ses forêts, dégradé dans ses eaux ».
21. Extrait de la revue *Nazareth Autônoma* (1933 : 8).
22. Créé par le maître de *maracatu* Manoel Salustiano.
23. Le verbe « jouer » a plusieurs acceptions au Brésil : *jogar* dans le contexte de jeux, ou pour « jeter » quelque chose ; *tocar*, pour jouer d'un instrument de musique, et *brincar* qui, dans le sens le plus courant, se réfère aux jeux d'enfants ou au fait de « plaisanter ». Dans le contexte dont il est ici question, on utilise *brincar* dans le sens du verbe « jouer » – « se livrer au jeu », « s'amuser », « profiter d'un temps ou d'un espace d'action sans contrainte ». Il y a cependant des règles, des contraintes dans le *maracatu* et la *ciranda*, qu'elles soient explicites ou non. En outre, « sans contrainte » doit être relativisé : la *brincadeira* peut être « sans contrainte » par rapport à un autre espace et un autre temps très contraignants, ceux du travail agricole dans les champs de canne à sucre.
24. En référence à Sahlins (1997).
25. Sur la professionnalisation de la *brincadeira*, voir Campos 2012.
26. Entretien réalisé à Nazaré da Mata le 20 janvier 2008.
27. Entretien réalisé à Recife le 1<sup>er</sup> février 2009.
28. Boisson alcoolisée tirée de la canne à sucre.
29. Film *Fuloresta do Samba*, réalisé par Marcelo Pinheiro, Recife, 2004.
30. Pour n'en citer qu'un exemple, Villa-Lobos et la mythologie autour des Amérindiens et d'une forêt où il n'est jamais allé. Voir notamment Fléchet 2004.
31. Antoine Hennion parle de la « dualité entre la musique comme objet transcendant et comme médiateur de l'identité du groupe » ou, en d'autres termes, « la tension entre la musique-objet et la musique-relation » (2007 : 22, 25).

---

## RÉSUMÉS

Un ensemble musical, une ville, un compositeur qui devient maître de *maracatu de baque solto*, des maîtres de *maracatu* reconnus comme artistes... Tels sont les personnages de cette ethnographie multi-située qui cherche à suivre le périple de l'ensemble Siba e a Fuloresta entre les fêtes de la région de la Mata Norte (Pernambouc, Brésil) et les festivals en Europe. Au-delà l'appropriation du terme « culture » en parlant de pratiques musicales également appelées *brincadeiras*, ces

mêmes pratiques deviennent « de la musique » dès lors qu'elles rentrent dans des mondes de l'art professionnels. Elles appartiennent alors à un autre réseau de relations, de dispositifs et de valeurs. Le projet de Siba avec l'ensemble Fuloresta s'inscrit pleinement dans ce processus.

## AUTEUR

### LÚCIA CAMPOS

Lucia Campos est musicienne et ethnomusicologue. Ses recherches portent sur les musiques populaires brésiliennes (*choro, maracatu, ciranda, samba de roda*), particulièrement dans l'interface entre différentes traditions musicales. Elle a enregistré les CD « Corta Jaca » et « Mina de Choro », et a réalisé le documentaire *Na levada do choro*. Diplômée de l'École de musique de l'Université fédérale du Minas Gerais (Brésil), elle prépare une thèse de doctorat à l'EHESS (Paris) sur les traditions musicales brésiliennes dans les réseaux des Musiques du Monde en Europe. Elle est boursière CAPES (BR) pour cette étude.