Brésil :
les liaisons dangereuses des écoles de Samba

par Fabrice Hatem

Table des matières

Introduction 3

Une reconnaissance relativement précoce de la culture afro au Brésil 4

Brésil colonial : l'influence déjà forte des musiques noires 4

Après la fin de l'esclavage : une intégration raciale plus précoce qu'ailleurs ? 5

Une reconnaissance ambigüe de la contribution afro à la culture brésilienne 6

Artistes noirs : entre reconnaissance et marginalité 7

La Samba, symbole de l'identité culturelle brésilienne 10

Une musique qui suscite rapidement l'intérêt 10

Le rôle des politiques nationalistes de Getulio Vargas 12

La Samba au cœur de l'identité brésilienne 13

L'actualité : les liens étroits entre musique des favelas et délinquance 14

La double face de la Samba : vitrine attrayante ou musique des bas-fonds ? 14

Les liens étroits entre Samba, musique des favelas et crime organisé 16

Le cas des Baile funk et proibidão 18

Sources bibliographiques 20

Introduction

L'histoire de la Samba brésilienne présente de fortes similitudes avec celle d'autres musiques populaires du Nouveau monde. Comme le Tango ou la Rumba, elle est en effet née, à la fin du XIXème siècle, dans les marges déshéritées d'une grande ville américaine - en l'occurrence les morros de Rio de Janeiro. Comme le Jazz ou le Son, elle a ensuite été largement adoptée, toutes classes sociales confondues, par son pays de naissance, au point d'y devenir l'expression même de l'identité nationale. Et, comme la Salsa ou le Reggaetón, elle s'est enfin diffusée dans le monde entier comme un produit de loisirs globalisé (photo ci-contre : Samba de Gafieira).

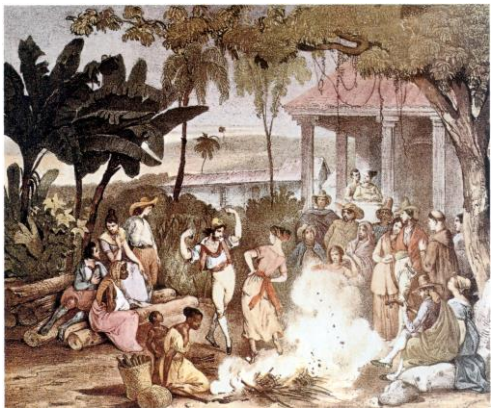
Mais sa trajectoire historique présente également quelques fortes spécificités par rapport au « modèle de référence » exposé dans l'introduction de ce livre. Ce modèle, rappelons-le, reposait sur trois hypothèses de travail concernant l'histoire des musiques afro-latines : 1) leur naissance dans des lieux de relégation sociale au sein de populations mêlées et stigmatisées ; 2) leurs liens souvent étroits avec les milieux délinquants ou les réseaux criminels lors de leur phase d'expansion ; 3) Leur rupture avec leur identité originelle de contre-culture à mesure que s'affirme leur statut d'activité de loisirs globalisée pratiquée par les classes moyennes du monde entier. Or, le cas de la Samba ne vérifie qu'en partie ces hypothèses.

D'abord parce que des signes - certes ambigus - d'intégration raciale se sont manifestés de manière plus précoce dans la société brésilienne que dans des pays voisins comme l'Argentine et Cuba, aussi bien sur le plan social que culturel : influence et visibilité relativement anciennes de certaines musiques d'origine africaine ; mise en valeur par les intellectuels modernistes, dès le début du XXème siècle, de la contribution afro-brésilienne à la formation de l'identité culturelle nationale ; reconnaissance du talent des musiciens noirs - qui tardera cependant à se concrétiser, par l'accès, au cours de la première moitié du XXème siècle, à un statut d'artiste à part entière.

Ensuite, parce que la diffusion élargie de la Samba au cours des années 1930 et 1940 doit beaucoup à son utilisation par le pouvoir politique de l'époque comme vecteur d'affirmation d'une identité brésilienne alors en formation. Cette reconnaissance et ce soutien institutionnel forment un contraste frappant avec la stigmatisation dont les expressions afro faisaient encore l'objet à la même époque dans des pays comme Cuba ou la Colombie. Ils peuvent aussi expliquer, par un effet de balancier, que le rôle des réseaux mafieux dans la diffusion de cette musique vers l'ensemble de la société brésilienne ait été moins marqué que ne ce fut par exemple le cas pour le Jazz aux Etats-Unis dans les années 1920.

Enfin, la Samba reste aujourd'hui une prolifique matrice créative qui continue à donner naissance, dans les quartiers déshérités des favelas, à des formes d'expression constamment renouvelées (Baile Funk, Funk Proibidão...). Ses liens avec les milieux populaires restent de ce fait aujourd'hui étroits, alors qu'ils ont pratiquement été rompus dans d'autres cas, comme par exemple le Jazz ou le Tango. Quant aux narcotrafiquants brésiliens, leur soutien intéressé aux « Baile Funk » leur permet de cultiver leur popularité dans les quartiers déshérités de Rio de Janeiro.

Une reconnaissance relativement précoce de la culture afro au Brésil



Les expressions culturelles des populations noires ont été affectées, dans tous les pays d'Amérique latine, par une longue tradition de stigmatisation et de marginalité, corollaire et héritage de l'esclavage. Si le Brésil ne fait pas exception à la règle, les signes d'intégration raciale y ont cependant été plus précoces qu'ailleurs, aussi bien dans le domaine social que culturel : influence déjà importante de certaines musiques d'origine africaine dans le Brésil colonial ; osmose plus fluide entre la communauté noire et le reste de la société brésilienne après la fin de l'esclavage ; reconnaissance dès le début du XXème siècle, par les artistes et intellectuels modernistes, de l'importante contribution afro à la formation de l'identité culturelle brésilienne ; enfin, forte appétence pour les musiciens noirs, qui tarda cependant à se concrétiser par la reconnaissance d'un statut d'artistes à part entière[1].

Brésil colonial : l'influence déjà forte des musiques noires

Plusieurs indices semblent indiquer que le folklore afro a été plus précocement et plus largement adopté par la société brésilienne que chez la plupart de ses voisins :

- *Une diffusion précoce.* Même si la musique noire, avec ses appels de tambours et ses danseurs athlétiques, a toujours suscité un sentiment de crainte au sein de la population blanche du pays, elle y a aussi été l'objet très tôt d'une attirance mêlée de fascination. Certains rythmes africains, comme le Lundu venu du Congo (illustration ci-dessus), ont ainsi joui, dès le XVIIIème siècle, d'un engouement significatif, avec par exemple la large diffusion du style dit Lundu-Cancão. Et la musique afro-brésilienne – incorporant d'ailleurs des influences européennes - est déjà très présente dans les rues de Rio vers 1850, avec ses chansons d'artisans, ses défilés - dont ceux du célèbre carnaval -, ou encore ses petits cirques ambulants. Cette attirance - d'ailleurs fortement teintée de préjugés raciaux - des milieux blancs pour la musique noire s'exprimera également par la forte popularité, dès la fin du XIXème siècle, de la danse « maxixe » d'inspiration afro (illustration ci-contre). Celle-ci, dite aussi « Tango brésilien », préfigure la Samba de couple tout en s'appuyant largement sur le stéréotype de femmes noires lascives et sexuellement attractives.

[1] L'ensemble de cette section est largement inspiré de l'ouvrage de Marc Hertzman, *Making Samba* (2013).

- *Une répression relativement modérée.* Comme dans les autres pays de la région, les manifestations jugées les plus choquantes ou menaçantes du folklore afro, comme la pratique des tambours traditionnels, ont fait l'objet de limitations ou d'interdits. Mais ceux-ci, d'ailleurs plus ou moins stricts selon les époques, se traduisirent davantage par une adaptation des pratiques folkloriques que par leur attrition. L'interdiction des tambours conduisit ainsi les musiciens noirs, comme ce fut d'ailleurs également le cas à Cuba, à inventer de nouveaux instruments de percussion en utilisant les objets du quotidien. La présence de la police lors des défilés de Carnaval n'empêcha jamais ceux-ci d'avoir lieu tant qu'un incident grave ne se produisait pas (illustration ci--contre : Carnaval à Rio au XVIIIème siècle). Quant aux religions afro, leur pratique semi-clandestine se poursuivit sans relâche dans le secret bien protégé des arrière-cours et des maisons des « Tia », prêtresses clandestines, souvent originaires de Bahia, des religions Candombé ou Vaudou, et jouissant d'un grand prestige dans leur quartier. C'est d'ailleurs là que percolèrent, au cours de la seconde moitié du XIXème siècle, les rythmes qui allaient bientôt donner naissance à la Samba (cf. infra).

Après la fin de l'esclavage : une intégration raciale plus précoce qu'ailleurs ?

Après la fin de l'esclavage, Les noirs restèrent d'abord, au Brésil comme dans les pays voisins, des citoyens de seconde zone. Leur intégration à la société brésilienne semble cependant s'être effectuée, au moins à Rio de Janeiro, de manière plus rapide et plus naturelle qu'ailleurs en Amérique latine [Hertzman, 2013].

Les morros, ces quartiers noirs populaires de Rio, berceaux de la Samba, n'auraient par exemple pas été considérés vers la fin du XIXème siècle, et à l'image des favelas d'aujourd'hui, comme des ghettos dangereux et stigmatisés, mais comme des composantes à part entière de la vie urbaine, entretenant avec le reste de la ville des relations d'osmose humaine et artistique assez intenses (photo ci-contre : le morro de San Antonio en 1914).

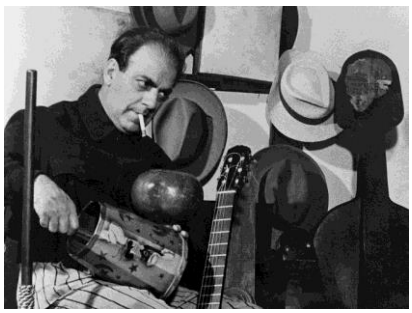
Après la disparition de l'esclavage (la plupart des afro-brésiliens jouissant déjà du statut d'hommes libres en 1888, date officielle de l'abolition), une classe moyenne noire s'y est en particulier assez rapidement formée. Au sein de celle-ci, émergèrent bientôt de nombreux intellectuels, journalistes et artistes. C'est le cas par exemple du célèbre Pixinguinha, l'un des inventeurs de la Samba, né dans une famille noire aisée et cultivée.

Quant aux populations pauvres afro-descendantes des morros, elles auraient fait rapidement preuve d'une réelle capacité d'organisation collective, comme en témoigne, entre autres, l'existence à Rio de syndicats de dockers noirs dès la fin du XIXème siècle.

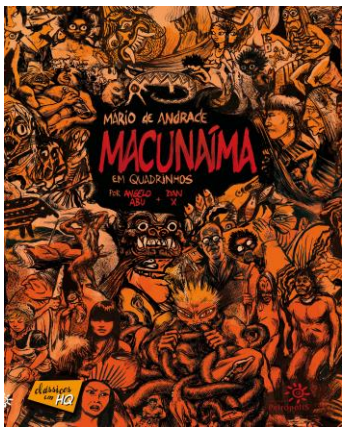
Une reconnaissance ambigüe de la contribution afro à la culture brésilienne

Cette intégration - tout relative - s'exprime également à travers une reconnaissance précoce, par les intellectuels et artistes du mouvement dit « moderniste », de la valeur intrinsèque du folklore afro-brésilien, considéré par eux comme une composante à part entière de la culture populaire du pays.

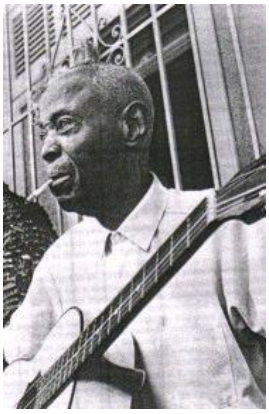
Dès les années 1920, le compositeur Luciano Gallet et le sociologue Gilberto Freyre (photo ci-contre) s'intéressent par exemple aux cultures populaires des minorités ethniques. Ils mettent ainsi en lumière la richesse du folklore afro ainsi que sa contribution éminente à l'identité musicale brésilienne, vue comme le produit d'un métissage culturel. L'écrivain Oswald de Andrade développe une thématique similaire, en déclarant avec humour que « *le seul trait commun aux brésiliens, c'est anthropophagie : économiquement, socialement, philosophiquement* ». Il désigne par là le processus de fertilisation croisé par lequel les différentes cultures primaires du Brésil se sont nourries les unes des autres. Un phénomène qui constitue également le substrat du célèbre roman *Macunaima* (1928), écrit par son homonyme et ami, le poète Mário de Andrade.



A la même époque, le musicien avant-gardiste Hector Villa-Lobos (photo ci-contre) s'engage dans un travail ethnomusicologique de recherche sur les origines mêlées (européennes, africaines..) de la musique brésilienne, tout en établissant des contacts avec des musiciens populaires influents comme Donga et Pixinghinha. Enfin, des journalistes souvent noirs comme Vagalume jouent un rôle actif dans la promotion de la musique afro-brésilienne auprès du grand public. Toutes ces démarches convergent vers une célébration de plus en plus ouverte, à partir des années 1920, de la musique folklorique et tout particulièrement des rythmes afro comme une composante centrale de l'identité culturelle brésilienne [Stockler, 2013].



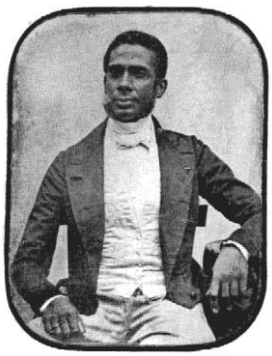
L'attitude ces milieux cultivés reste cependant parfois marquée par une certaine condescendance vis-à-vis des artistes populaires noirs ou indiens, révélant ainsi la rémanence de préjugés raciaux au sein de la société brésilienne blanche, y compris dans sa composante la plus progressiste. Luciano Gallet émet par exemple l'idée paradoxale, que, malgré la valeur du folklore afro, les musiciens noirs qui l'interprètent à partir de la simple réplication de formes traditionnelles ne peuvent être considérés comme des créateurs artistiques à part entière. Dans la même veine, Oswald De Andrade considère que seuls les musiciens de formation académique, pour la plupart blancs, sont en mesure de jouer le rôle de « médiateurs cultivés » capable de populariser la musique afro-brésilienne auprès du grand public, déniant de facto cette capacité aux musiciens noirs instinctivement porteurs de ces traditions.



Bref, même admirée, l'exercice de la musique populaire n'est pas considéré comme une véritable profession et les musiciens noirs « de la rue » restent quelque peu, dans l'esprit des modernistes, des marginaux pas tout à fait dignes du statut d'artiste - et accessoirement des droits d'auteurs qui lui sont attachés. Rares sont alors les journalistes ou chroniqueurs musicaux, comme Vagalume, qui défendent l'idée, pourtant aujourd'hui évidente à nos yeux, selon laquelle les meilleurs garants de l'authenticité de la musique afro-brésilienne seraient les musiciens populaires noirs eux-mêmes, dénonçant par la même occasion les vols de propriété artistique et les dénaturations dont cette création collective est alors l'objet (photo ci-contre : Donga, l'un des inventeurs de la Samba).

Artistes noirs : entre reconnaissance et marginalité

Cette attitude ambigüe de la société brésilienne, exprimant un intérêt pour la musique afro tout en restant pétrie de préjugés racistes plus ou moins explicites, a eu des conséquences directes, à toutes les époques de l'histoire moderne, sur le statut des musiciens afro-descendants.



Au temps de l'esclavage, par exemple, les musiciens noirs sont déjà appréciés sans pour autant bénéficier d'une reconnaissance sociale ou financière. Les maîtres blancs propriétaires d'esclaves musiciens exploitent ainsi volontiers leurs talents en les louant pour animer fêtes et cérémonies. Les chants de barbiers - profession exercée en majorité par des noirs – jouissent d'une grande popularité sans que leurs interprètes soient pour autant considérés comme des artistes.

Au XIXème siècle, les musiciens noirs ou mulâtres sont fréquemment incorporés dans les orchestres savants – notamment dans les orchestres de cour des vice-rois du Brésil qui encouragent alors le développement des arts et de la musique cultivée - sans jouir pour autant du même statut que leurs collègues blancs. Et lorsque le Prince-régent João VI décide de nommer en 1808 le mulâtre José Mauricio Nuñes Garcia (illustration ci-contre) maître de sa Chapelle royale, ce choix provoque de fortes réticences à connotation raciste dans les milieux musicaux et religieux de la Cour.

Au début du XXème siècle, alors même que l'esclavage est aboli depuis plusieurs dizaines d'années, les musiciens populaires noirs continuent à être considérés plutôt comme des vagabonds sans profession que comme de véritables artistes. En témoigne le nombre élevé d'arrestations, souvent accompagnées d'humiliations diverses, dont ils font alors l'objet de la part de la police (photo ci-contre : Le sambiste Joáo da Baiana en prison).

Certes, celles-ci s'expliquent davantage par la volonté de contrôler les fêtes de rue et des carnavals, manifestations bruyantes et fréquemment émaillées d'incidents violents, que par un motif raciste explicite (photo ci-contre : carnaval au début du XXème siècle). Certes, les musiciens sont souvent libérés rapidement sur l'intervention d'un protecteur puissant - hommes politique et même parfois… policiers de haut rang - sensible à leur talent. Ils n'en conservent pas moins, aux yeux des autorités, l'image de marginaux associés à des activités potentiellement sources de désordres.

Quant à l'industrie du disque, qui commença à se développer avec la fondation de la Casa Edison par Fred Figner en 1900 (photo ci-contre), elle joua vis-à-vis des musiciens noirs un rôle paradoxal. D'un côté, elle permit à certains d'entre eux, comme Benjamin de Oliveira ou Eduardo da Nieves, d'accéder à une grande popularité, De l'autre, les exploita sans vergogne, en exerçant sa mainmise sur l'essentiel des droits d'auteurs et des bénéfices financiers afférents, et n'abandonnant aux artistes eux-mêmes qu'une part infime des revenus générés par leur talent.

La lutte des musiciens noirs, au cours de la première moitié du XXème siècle, pour s'assurer des revenus décents et la reconnaissance d'un statut d'artistes à part entière, à travers notamment la protection de leurs droits d'auteurs, fut de ce fait longue et difficile. Soit parce que la musique populaire était considérée comme trop « spontanée » et « collective » pour être la propriété de quiconque[2] ; soit – ce qui revient d'ailleurs un peu au même - parce que les activités des sociétés de droits d'auteurs apparues dès le début du XXème siècle étaient davantage focalisés sur la défense des musiciens académiques que des artistes populaires (photo ci-contre : tambours de Samba, milieu du XXème siècle).

[2] Ceci explique notamment la polémique qui entoura le dépôt par le musicien Donga d'une déclaration de propriété artistique sur ce qui est considéré comme la première Samba, *Pelo Telefone*, 1916 s'attribuant ainsi les bénéfices exclusifs d'une création que d'autres considéraient comme intrinsèquement collective et donc sans auteur indentifiable.

Confrontés à cette attitude ambiguë de la société dominante à leur endroit, les musiciens noirs eux-mêmes s'interrogent alors sur la nature de l'identité afro-brésilienne, hésitant entre nationalisme racial et désir d'intégration. Une fraction minoritaire d'entre eux, comme João de Baiana, affectera d'adopter le style provocateur du « malandro » bravache et bohème (illustration ci-contre), revendiquant ainsi la singularité rebelle de la négritude. D'autres, comme Pixinguinha (phto ci-dessous), s'en distancieront, en s'appropriant les comportements plus civils qu'attend d'eux la société dominante, contribuant ainsi à faciliter l'acceptation de leur musique, la Samba[3].

Il existe donc à l'aube du XXème siècle une profonde ambiguïté dans la situation de la culture afro-brésilienne et de ses interprètes au Brésil. Celle-ci fait en effet l'objet d'un véritable intérêt, tout en restant victime d'une stigmatisation multiforme. Ce contexte d'intégration raciale inachevée explique sans doute pourquoi la Samba s'est assez rapidement diffusée dans l'ensemble de la société brésilienne, tandis que le statut de ses interprètes est longtemps resté précaire et incertain.

[3] Notons cependant que la référence, teinté de sympathie, au personnage du malandro, vue comme le symbole d'un caractère national brésilien épris de liberté et rétif à l'embrigadement productiviste nord-américain, restera très répandue dans les chansons de Samba (œuvres de Noel Rosa et Ari Barroso notamment) bien après que ce genre musical ait été adopté par la bonne société brésilienne.

La Samba, symbole de l'identité culturelle brésilienne

Apparue à la fin du XIXème siècle dans les « morros », quartiers populaires noirs de Rio de Janeiro, diffusée commercialement par l'industrie du disque à partir de 1915, la Samba s'est ensuite rapidement diffusée dans l'ensemble de la société brésilienne, sans faire l'objet de résistances aussi marquées que le Tango en Argentine, le Jazz aux Etats-Unis ou la Rumba à Cuba. Outre l'implication déjà mentionnée des milieux dits « modernistes » dans la valorisation de la culture afro, cette expansion a bénéficié à partir des années 1930 du soutien du gouvernement nationaliste de Getulio Vargas, qui a utilisé la Samba comme vecteur d'affirmation d'une identité nationale brésilienne alors en formation. De ce fait, la Samba va rapidement s'affirmer, avec la bénédiction des autorités, comme une composante centrale de la culture populaire du pays. Un mouvement où les réseaux parallèles ou criminels ne joueront qu'un rôle très secondaire, contrairement par exemple au cas du Jazz nord-américain.

Une musique qui suscite rapidement l'intérêt

C'est vers 1870, alors que l'esclavage, sans être encore officiellement aboli (ce sera le cas en 1888), est déjà en forte régression, que la Samba commence à se cristalliser dans les grands villes de la côte atlantique du pays. Même si des foyers existent également à Salvador de Bahia, c'est Rio de Janeiro qui apparait comme le principal berceau du genre. Dans les quartiers populaires noirs, les « morros », comme Cidado Nova avec sa Praça Onze, des musiciens se réunissent alors au domicile des « tias », prêtresses semi-clandestines et très respectées des cultes afro-brésiliens, dont les plus célèbres furent Tia Amelia et Tia Ciata (photo ci-contre). Ils y forgent alors entre 1870 et 1900 les structures de ce nouveau genre, une musique au rythme binaire avec un second temps fort accentué, qui prend ses racines dans l'incroyable diversité du folklore populaire de l'est brésilien, où les polyrythmies africaines côtoient les romances d'origine européenne.

Comme tant d'autres rythmes du nouveau monde, la Samba – ou plutôt les Sambas, tant sont variées les expressions de cette musique (Samba de roda venue de Bahia, Samba carioca originaire de Rio, Samba gafieira dérivant du Maxixe…) est issue d'un métissage entre cultures africaines et européennes (dans ce cas, portugaise). Des premières, la Samba héritera, outres les percussions et tambours, de nombreux éléments esthétiques propres aux traditions africaines (danseurs/spectateurs regroupés en cercle ou défilés, défis entre interprètes, échanges improvisés soliste/chœurs, syncopes, forte association entre musique et danse). Quant à l'influence européenne, elle manifeste par la présence de la flûte, des cuivres de fanfare et des instruments à cordes (guitare…), ainsi que par le caractère très mélodique des compositions et l'alternance refrain-couplets[4].

[4] Accessoirement, le terme Samba ne désigne pas seulement une musique et une danse, mais peut dans son usage élargi faire également référence à d'autres formes de culture populaire : gastronomie, vêtement, etc.

Quant à l'acte de naissance officiel de la Samba en tant que genre musical diffusée commercialement, on considère en général qu'il date de l'enregistrement par Ernesto Dos Santos « Donga », par ailleurs fils de Tia Amélia, de la Samba *Pelo Telefone* en 1916 (photo ci-contre). Le genre connaît à partir de cette date une très rapide diffusion dans le pays.

L'octet *Oito Batutas*, fondé par les musiciens Donga et Pixinguinha en 1919, va jouer un rôle crucial dans ce succès (photo ci-contre). Cet orchestre va d'abord procéder, pendant les premières années de son existence, à un intense travail de collecte musicale au cours de ses tournées dans les différentes régions du pays. Il constitue ainsi un large répertoire de musique populaire, très original pour l'époque, reflétant la diversité du folklore brésilien (musique afro et du Sertao notamment). Il joue ensuite au cours des années 1920 un rôle-clé dans la diffusion de ces différents genres aussi bien au Brésil qu'à l'étranger à travers une série d'enregistrements, concerts et tournées (comme en France en 1992) qui rencontrent un grand succès. Il contribue ainsi de manière décisive à lancer le mouvement qui aboutira à la popularisation de la Samba.

Malgré le combat d'arrière-garde des milieux les plus conservateurs, qui continueront pendant encore quelques années à afficher leur mépris pour cette musique de sauvages et d'ignorants, celle-ci gagne alors la faveur du public brésilien sous l'influence d'un large faisceau de facteurs concomitants [Stockler, 2011] : reconnaissance de la valeur de la musique afro-brésilienne par les milieux intellectuels et artistiques modernistes (cf supra) ; large diffusion par l'intermédiaire du gramophone, puis dans les années 1930 de la radio, du cinéma et du théâtre ; soutien de la presse, d'ailleurs habillement utilisée par des musiciens comme Donga ou Pixighinha, pour accroître leur notoriété… Est ainsi enclenché un mouvement multiforme d'acceptation de cette musique, qui va encore être accéléré au cours de la décennie suivante par le soutien décisif des autorités politiques (photo ci-contre : musiciens de samba dont Zé da Velha au trombone ; Pixinguinha au saxophone, João da Bahiana au pandeiro et Donga à droite).

Le rôle des politiques nationalistes de Getulio Vargas

Pour comprendre l'enjeu politique qu'a représenté la Samba au cours des années 1930 et 1940, il n'est pas inutile d'évoquer quelques aspects majeurs de l'histoire brésilienne depuis l'indépendance du pays surtout sa transformation en république en 1889 [Stockler, op.cit.]. Le Brésil apparaît alors non comme une nation unie, mais comme un « archipel » de régions disjointes, aux niveaux de développement industriel très hétérogène, et où règnent des oligarchies terriennes aux intérêts divergents. Ces facteurs de division sont encore aggravés au cours des années 1920 par l'apparition de nouvelles formes de tensions entre les oligarchies terriennes conservatrices et la classe industrielle moderniste, relayée par une partie de l'armée, les jeunes officiers dits « tenentiste » (photo ci-contre).

Getulio Vargas, qui prend le pouvoir en 1930, est issu de ce mouvement moderniste, désireux de faire une Brésil une nation moderne et unie, fédérant des intérêts régionaux divergents et en dépassant les clivages ethnique à travers une affirmation nationaliste. Mais encore faut-il pour cela disposer de références fédératrices basées sur une culture commune.

Le dictateur populiste va largement utiliser la culture, et notamment la culture populaire, pour surmonter les spécificités régionales et ethniques en créant le sentiment d'une appartenance nationale partagée. Et la Samba, justement, apparaît alors comme un vecteur naturel d'expression de cette identité nationale brésilienne. Notamment parce qu'en tant que musique syncrétique, elle constitue le symbole même d'un idéal d'intégration raciale qui tranche alors fortement, par exemple, avec les réflexes ségrégationnistes encore profondément ancrés dans d'autres pays comme les Etats-Unis.

Les autorités vont alors promouvoir la Samba, surtout à partir des années 1940, par tous les moyens : diffusion radiophonique, programmes scolaires… C'est de cette époque que datent en particulier le développement des écoles de Samba, tandis que celle-ci s'impose comme l'attraction majeure du Carnaval (photo ci-contre : école de Samba au milieu du XXème siècle).

La Samba au cœur de l'identité brésilienne

La Samba va ainsi devenir en quelques années l'un des principaux symboles de l'identité nationale brésilienne et de la cohésion sociale du pays. Au cours des années 1920, elle était déjà devenue la principale attraction du carnaval. Le développement des écoles de Samba, qui commencent apparaître à Rio à partir de la fin de la décennie, est ensuite encouragé par des subventions gouvernementales (photo ci-contre : école de Samba de Mangueira).

Ces « écoles » de Samba sont des associations populaires pratiquant la musique, le chant et la danse de Samba, avec pour moment fort l'organisation du défilé de carnaval. Essentiellement localisées dans les quartiers pauvres des grandes villes, comme les favellas de Mangueira ou Estacio de Sá à Rio de Janiero, elles ont pris le nom d'école davantage par souci de respectabilité que du fait de leur activité principale, qui consiste à préparer le célèbre défilé du Carnaval. Si les plus prestigieuses, comme la fameuse Estación Primera de Mangueira, fondée en 1928, sont localisées à Rio, on en trouve dans toutes les grandes villes du pays, comme la Primera de São Paulo [Wikipedia (b)].

La diffusion de la Samba dans tout le pays au cours des années 1930 et 1940 a également été favorisée par la radio, avec notamment le succès extraordinaire du thème A*quarela do Brazil*, qui est depuis resté le symbole même de ce genre musical. Son rayonnement international s'est simultanément développé grâce notamment à la chanteuse Carmen Miranda (photo ci-contre) devenant du même coup le symbole du Brésil à l'étranger et se transformant en vecteur d'attractivité touristique.

La Samba a depuis lors évolué, en incorporant au fil des ans diverses influences étrangères, du Jazz au Hip hop. Elle a successivement donné naissance à un très grand nombre de styles, comme dans les années 1960 la Bossa nova incorporant le Jazz soul pour proposer une sonorité plus intimiste. Elle décline aujourd'hui dans un très large éventail d'expression : Sambas de carnaval comme à Rio la Samba de Morro et la Samba de Estacio (sambas Cariocas par excellence) ; Samba gaffiera plutôt tournée vers la danse de couple ; nombreux styles de Samba de carnaval ; formes évolutives comme la Samba funk, le Partido alto, la Samba-Rock, la Samba-Reggae (photo ci-dessus), le style Pagode à l'atmosphère plus intimiste et romantique, etc.

L'actualité : les liens étroits entre musique des favelas et délinquance

La musique des favelas a comme Janus une double face. La face visible et lumineuse, c'est celle, largement diffusée, de la joyeuse Samba de carnaval, unissant tout un peuple dans une pratique festive attirant des touristes du monde entier (photo ci-contre). La face sombre et inavouée, c'est celle des liens pourtant bien réels entre la musique des favelas et les réseaux criminels, depuis les différentes formes de mécénat pratiquées les narcotrafiquants au bénéfice des écoles de Samba jusqu'à l'organisation de gigantesques fêtes de rue nocturnes, dites « baile funk » ou « prohibidão » - ces termes désignant également un type de musique récent, mélange de Samba et de Hip Hop, actuellement pratiqué dans les favelas.

La double face de la Samba : vitrine attrayante ou musique des bas-fonds ?

Les favelas brésiliennes suscitent dans l'imaginaire occidental deux représentations opposées : l'une est celle des défilés de Samba, joyeux et colorés, qui animent les rues des villes lors notamment des périodes de Carnaval. Des fêtes parfaitement légales et même encouragées par les pouvoirs publics, comme en témoigne la construction dans les grandes villes du pays, sur financements publics, de Salsodromes destinés à accueillir les défilés de Samba, et dont le plus emblématique, celui de Rio, fut inauguré en 1984 (photo ci-contre).

Les autorités, qu'elles soient municipales, fédérées ou fédérales, accordent également des aides financières importantes aux écoles de Samba, qui ont même eu tendance à augmenter au cours des dernières années pour les soustraire à l'influence du crime organisé. Par exemple l'école de Mangueira (photo ci-contre) a bénéficié en 2008 d'une subvention généreuse de l'Etat de Pernambouc, dont elle a vanté les attraits lors du carnaval de 2008.

Ces écoles ont tellement pignon sur rue qu'elles bénéficient aussi des aides de sponsors privés. C'est ainsi que Mangueira fut subventionnée en 2006 par la compagnie pétrolière vénézuélienne et en 2008, par Nestlé et HSBC [Langelier, 2008]. Un fait témoigne également des dérives commerciales affectant la Samba de Carnaval, transformé en produit de loisirs dont les populations pauvres se trouvent de ce fait dépossédées.

L'autre face des favelas, c'est le climat d'hyper-violence lié notamment à la présence dans ces quartiers pauvres de gangs de narcotrafiquants surarmés et prêts à tout pour défendre leur mainmise (photo ci-contre : membres du Tercero Comando Puro).

Ces deux aspects des favelas font en général l'objet, dans l'image un peu schizophrénique qui nous est présentée du Brésil, de présentations en quelque sorte exclusives l'une de l'autre. Par exemple, au cinéma, des films comme *El Milagro de Candeal* ou *Moro no Brazil* mettent en valeur la sympathique vitalité du folklore populaire et de la vie associative de quartier, tandis que *La Cité de Dieu* ou *Pixote* nous effrayent par la violence paroxystique de leurs psychopathes criminels.

Plus rare sont par contre les films ou les documentaires qui présentent ces deux thèmes comme les différentes facettes d'une même et complexe réalité. Et quand ils le font, c'est souvent selon une approche un peu manichéenne et moralisatrice, où les écoles de Samba sont présentées comme porteuses de valeurs positives (l'art, l'amour, la générosité, l'intégration sociale, etc.) tandis que les gangs sont associés à des valeurs négatives (la violence, la destruction des vies, la mort, etc.). *Le film* *O Samba que mora em Mim*, qui présente la vie quotidienne du quartier de Mangueira - entre petits trafics, pauvreté, amour de la musique et préparation fiévreuse d'un carnaval dont les habitants sont finalement dépossédés par l'industrie des loisirs - constitue à cet égard une intéressante exception.

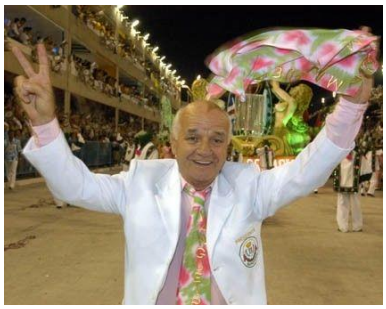
Or, délinquance et art populaire, loin de constituer dans les favelas deux réalités distinctes, opposées, voire irréconciliables, constituent au contraire, dans les favelas comme ailleurs, deux facettes organiquement liées de la mêmes réalité : celle de communautés déshérités, vivant aux marges de la société, et qui ont *simultanément* développé des formes d'expressions culturelles originales et une économie de survie reposant largement sur la pratique d'activités délinquantes. Exactement comme, il y a un siècle, les habitants des arrabals dangereux de Buenos-Aires ou des solars déshérités de Matanzas, eux aussi au ban de la société, s'étaient mis à danser le Tango ou la Rumba entre voyous et filles de mauvaise vie, ceux des favelas de Rio dansent aujourd'hui le Baile Funk (photo ci-contre) en attendant la prochaine descente de police destinée à démanteler un réseau de trafiquants.

Et comme dans les cas précédents, la hiérarchie des valeurs reflète cet état de société marginale, stigmatisée et dominée : y sont respecté ceux qui parviennent, en utilisant les rares moyens qui leurs sont laissés, à s'imposer vis-à-vis de la société dominante, en devenant soit sportif, soit chanteur ou danseur, soit chef de gang… Rien d'empêchant d'ailleurs un membre d'une école de Samba d'appartenir à un gang et inversement.

Il n'y donc rien d'étonnant à ce que ces deux institutions majeures et, chacune à a sa façon, prestigieuses, des quartiers déshérités de Rio fonctionnent dans le quotidien dans une sorte de coexistence mutuelle, voire même de symbiose, du fait notamment qu'elles sont fréquentées par des personnes appartenant aux mêmes familles ou vivant dans la même maison. Quant aux chefs de gangs, ils ont toutes sortes de raisons de prendre sous leur protection une école de Samba ou un Baile funk de leur quartier : parce que leur petite sœur ou leur maîtresse y danse, parce que cela permet d'accroître leur prestige, parce qu'ils souhaitent que les artistes composent en échange une chanson en leur honneur ou animent une de leur fêtes privées…. ou tout simplement parce qu'ils aiment la Samba !! (photo ci-contre : répétition à l'école de Samba de Mangueira).

Les liens étroits entre Samba, musique des favelas et crime organisé

En fait, les liens des écoles de Samba avec le crime organisé remontent pratiquement à leurs origines. La bienveillance dont elles ont alors fait l'objet de la part des autorités (cf. supra) ne les a jamais empêchés de s'appuyer sur des soutiens plus occultes. Le rôle principal en ce domaine fut longtemps tenu par les banquiers du *bicho,* la loterie clandestine. Leur exemple a été suivi plus récemment par les trafiquants de drogue, aux moyens financiers plus importants et aux pratiques plus violentes [Langelier, 2008]. Avec pour objectif s'asseoir leur prestige en finançant des activités très populaires et de bénéficier de complicité en échange de leurs générosité (photo ci-contre : arrestation du trafiquant Fernado Beira Mar).



Il existe de nombreuses preuves de ces relations troubles [Oualalou, 2008]. Par, exemple, en 2004, Robson Roque, le président de l'école de Samba de Mangueira – la plus connue de Rio - avait été trouvé décapité, exécuté par des trafiquants. Trois ans plus tard, en 2007, le nouveau président de l'école, Percival Pires (photo ci-contre), fut contraint de démissionner lorsque la police fédérale mit la main sur une cassette vidéo du mariage d'un important parrain de la drogue au Brésil, Luiz Fernando da Costa, surnommé « Fernando Beira-Mar » (Fernando Bord de mer), où l'on voyait Percival Pires en compagnie de ses musiciens ; et, au début de l'année 2008, c'est le corps du leader de Viradouro, autre groupe mythique, qui a été découvert dans la banlieue de Rio.

Plus grave encore, car nous passons ici au registre de la complicité criminelle : en 2008, les policiers de Rio ont découvert une forteresse construite par les trafiquants au sommet de la favela de Mangueira pour leur permettre d'en surveiller l'activité. Et l'un de ses passages secrets, permettant aux trafiquants de fuir en cas d'opération policière, conduisait directement… aux locaux de l'école de Samba de Mangueira. Il avait, semble-t-il, été construit par l'ex-chef des percussions de celle-ci [Rayes, 2008].

Enfin, l'école de Samba de Mangueira a noué des relations étroites avec l'un des narcotrafiquants les plus notoire de Rio, Francisco Monteiro « Tuchinha ». Celui-ci aurait financé au milieu des années 2000 les activités de l'école, allant même… jusqu'à écrire pour elle des chansons [Wikipedia (f)].

L'implication de Tuchinha dans la Samba, en effet, n'est pas seulement financière, mais aussi artistique. A la manière d'un François Villon tropical, ce personnage fascinant, de son vrai nom Francisco Paulo Testas Monteiro a en effet mené une sorte de double carrière. Sous le surnom de Tuchinha, il a été l'un des principaux narcotrafiquants du quartier de Mangueira – c'est-à-dire en fait de Rio de Janeiro : et sous de nom de Francisco do Pagode, il fut l'auteur… de Sambas à succès. Apres avoir passé 17 ans en prison pour trafic de drogue, il a en effet écrit, après sa libération en 2007, plusieurs Sambas importantes pour l'école de Mangueira, dont *Caveirão da injustiça*, chanson dénonçant les violences policières à Rio de Janeiro, et qui rencontra un grand succès public lors du Carnaval de 2008. Il retourna ensuite une nouvelle fois en prison pour quatre ans. Sa peine achevée, il travailla avec l'ONG Afroreggae pour la promotion de la vie artistique dans les quartiers populaires (photo ci-contre). Il fut finalement assassiné en 2014 par les membres d'une bande rivale.

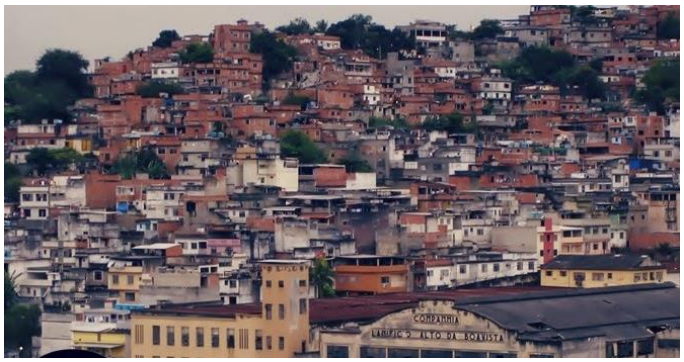
Les dirigeants de l'école de Mangueira jurent aujourd'hui avoir fait amende honorable et purgé leurs comptes de toutes traces de financements troubles. J'ai cependant tendance à penser qu'il ne s'agit pas là d'un incident isolé, mais bien d'un fait révélateur de la situation de symbiose existant, dans les favelas de Rio comme des autres grandes villes, entre danses populaires et activités délinquantes… Une situation vraisemblablement appelée à durer encore longtemps, comme le laisse présager l'image très positive de « Robin des bois Tropical » qu'a laissé Tuchinha auprès des populations pauvres des favelas, qui s'estiment confrontées à l'injustice et à la violence policière (photo ci-contre : émeutes à Rio de Janeiro en 2013, où les émeutiers attaquent un véhicule de la police surnommé *Caveirão).*

Le cas des Baile funk et proibidão

Apparu au cours des années 1970 dans les favelas de Rio de Janeiro, arrivé à maturité vers 1990, le Funk carioca ou Baile Funk est une musique électronique, dérivée du Miami Bass, du Hip hop et de la Samba. Son répertoire parcourt un large éventail allant des revendications sociales aux textes à connotation sexuelle explicite (Putaria)… Sans oublier le sous-genre appelé Proibidão, dont les textes proposent une chronique élogieuse de l'activité des gangs contrôlant les favelas, avec leur cortège de violence et de trafics illégaux. Ces Proibidães ont été de ce fait l'objet de multiples interdictions, qui expliquent d'ailleurs leur nom [Wikipedia (a), (c)].

Ces musiques sont interprétées au cours de fêtes de rue, qui se dénombrent chaque semaine par centaines, drainant des publics très nombreux. Ces « Baile Funk » et leurs organisateurs sont assez largement sponsorisés par les gangs de narcos, qui cherchent ainsi à asseoir leur prestige et à recruter des hommes de main contre les autres gangs. Ils constituent donc un élément important de la domination territoriale des gangs (photo ci-contre : membres du gang Comando Vermelho).

Les exemples de ce lien entre narcotrafiquants et Baile Funk sont nombreux. Il existe par exemple une sous-catégorie du Baile funk, appelée le Baile de corredor. Les participants s'y divisent en deux camps en fonction de leur quartier et donc des zones d'influence de gangs tels que Comando Vermelho et Terceiro Comando. Ils se précipitent ensuite les uns sur les autres dans une gigantesque bagarre.



Si ces « Baile de corredor » ont fait l'objet d'une interdiction en 1999, cela n'a d'ailleurs pas empêché les Baile funk de continuer à être l'occasion de violence parfois très organisées. C'est par exemple à l'occasion d'une de ces fêtes que se produisit en mars 2015 une « invasion » par le gang Comando Vermelho du Morro de Mangueira (photo –ci-contre), qui était jusque-là contrôlé par la gang Terceiro Comando Puro [blogcrimesnews, 2015]. Autre anecdote : la veille de son arrestation en novembre 2011, Francisco Bomfim Lopes, alias "Nem", le baron de la drogue de la Rocinha, la plus grande favela de Rio, donna dans son quartier une grande fête d'adieu [Libération, 2011].

Comme dans le cas des narcocorridos mexicains, les artistes eux-mêmes sont parfois proches des gangs. Le fameux titre *Rap do Borel* a par exemple été composée par William Santos de Souza, le « "Kings of Rio rap" au début des années 1990, en l'honneur du Comando Vermelho (photo ci-contre : William en duo avec Duda). Le thème *A.D.A do Chuck*, où l'on voit apparaître MC Cruel, fait l'apologie du gang Amigos dos Amigos. MC Colibri a joué pour le Terceiro Comando Puro…

Tout cela rend cette musique dangereuse à interpréter, aussi bien du fait des représailles possibles des autres gangs, que de la répression dont elle est l'objet de la part des autorités (interdictions sur scène, à la radio, actions pénales….). En mai 2010, Wallace Ferreira da Mota, alias MC Smith, animateur de baile funk (photo ci-contre), fut par exemple accusé d'apologie du crime, et d'association de malfaiteurs pour sa chanson de Baile funk *Vida bandida*, qui conte l'ascension d'un jeune habitant de favela devenu chef du narcotrafic. Il y mentionnait même le nom de Fabiano Atanázio, alias FB, preuve supplémentaire s'il en était besoin d'une certaine osmose entre Baile Funk et narcotrafic. Trois autres Masters of Ceremony (MC) ont été arrêtés pour les mêmes raisons : Frank, Ticão et Max.

Devant l'ampleur du phénomène et sa dangerosité sociale supposée, les autorités ont eu une attitude fluctuante entre interdiction pure et simple et tentative de contrôle. C'est ainsi que la musique proibidões est, comme son nom l'indique, interdite depuis 2000 à Rio. Au cours des années récentes, les opérations policières contre le crime organisé des favelas se sont fréquemment traduites par la répression de Baile Funk [Brasilino Barbosa, 2012]. Mais en même temps, ceux-ci ont été reconnus en 2009 comme une "activité culturelle à caractère populaire", contribuant ainsi à les faire sortir de l'illégalité, mais sous une forme plus strictement encadrée. Début d'un processus d'assagissement ou simple péripétie dans l'histoire d'une musique destinée à rester durablement rebelle ?

Sources bibliographiques

Brasilino Barbosa Roberta et Felizi Natasha, 2012, *Le bal maudit des favelas*, 9 juillet, publication originelle dans Anfiabia, Buenos Aires

Hertzman Marc A., 2013, *Making Samba,* Duke University Press, 364 pages

Langellier Jean-Pierre, 2008, *Crime et drogue au Carnaval de rio*, Le Monde, 2 février

Libération, 2011, *Le baron de la drogue de la plus grande favela de Rio arrêté*, 11 octobre

Oualalou Amia, 2008, *Les trafiquants de drogue dansent la samba à Rio*, le Figaro, 24 janvier

Rayes Chantal, 2008, *A Rio, le carnaval danse au rythme des narcotrafiquants*, Libération, 5 février

Stockler Julia Santiago, 2011, *The invention of Samba and national identity in Brazil*, Working papers in nationalism studies, n°2, Institute of governance university of Edimburg

Wikipedia (a), *Baile Funk*

Wikipedia (b), *Escuela de samba*

Wikipedia (c), *Proibidão*

Wikipedia, *Samba*

Wikipedia, *Tuchinha*

www. blogcrimesnews.blogspot.fr, 2015, *Nova Invasao no morro da mangueira*