

Sociologie et sociétés

Reconversion et consécration : trajectoires de musiciens savants et valorisation de la musique populaire brésilienne

Vassili Rivron

Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques

Volume 47, Number 2, Fall 2015

URI: id.erudit.org/iderudit/1036346ar

<https://doi.org/10.7202/1036346ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0038-030X (print)
1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rivron, V. (2015). Reconversion et consécration : trajectoires de musiciens savants et valorisation de la musique populaire brésilienne. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 211–235. <https://doi.org/10.7202/1036346ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

The logo for Érudit, featuring the word "Érudit" in a bold, red, sans-serif font. The letter "É" has a distinctive shape with a red accent mark above it.

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org



Reconversion et consécration : trajectoires de musiciens savants et valorisation de la musique populaire brésilienne

VASSILI RIVRON

Maître de conférences
UCBN/CERReV
En détachement à l'Inria
vassili.rivron@unicaen.fr

INTRODUCTION

LA CONNAISSANCE DU RÔLE DES MUSICIENS dans la formation des cultures nationales aux XIX^e et XX^e siècles s'est considérablement approfondie en sociologie, en particulier en ce qui concerne la création d'œuvres emblématiques, les processus de consécration (patrimonialisation, panthéonisation), la mobilisation de motifs populaires, les formes d'engagement et de compromission politique, la valorisation d'instruments typiques, les luttes de classement et la genèse de genres, la communion musicale sous toutes ses formes (de l'hymne national aux hymnes partisans, en passant par le chant de carnaval). Toutefois, les effets des transformations des conditions de pratique musicale (de la production à sa réception) sur la genèse de musiques perçues comme authentiquement nationales sont plus rarement pris comme objet d'étude spécifique. Nous voulons ici inviter à prendre en compte les processus d'élaboration des symboles musicaux du collectif national (marqueurs comme panthéons d'auteurs et d'œuvres, genres et instruments emblématiques) dans leurs rapports à la genèse de dispositifs sociaux et techniques pour que les messages musicaux soient partagés sur tout un territoire, à la fois comme supports d'élaboration de discours identitaires (discours mémoriels, idéologies et représentations collectives) et comme pratiques

sociales et dispositions corporelles (aptitudes et appétence partagées; cf. Passeron, 1991 : 327-328).

Les transformations de la musique au Brésil du début du xx^e siècle sont particulièrement intéressantes pour aborder cet aspect, en ce que la genèse d'une culture de masse (structuration d'une politique culturelle et d'un marché national de la culture) est simultanée à un processus rapide d'inversion symbolique par lequel certains référents musicaux passent du statut de stigmaté du collectif à celui d'emblème national. Les cultes afro-brésiliens et les musiques des descendants d'esclaves comme la samba avaient été pris comme représentatifs, jusqu'au début du xx^e siècle, des tares anthropologiques du Brésilien¹ et à ce titre ils étaient régulièrement réprimés². Or la samba et les musiques populaires « métissées » sont subitement devenues, à partir des années 1930, des symboles singularisant et valorisant la communauté nationale. Ce processus de valorisation du collectif par la musique a été tributaire de différents mécanismes de reconfiguration et de synchronisation sociale qui ont mis en phase, au lendemain de la révolution d'Octobre 1930, la naissance d'une politique culturelle nationale et la construction d'une industrie culturelle qui était pensée comme une culture de masse (territorialisée, unifiée et centralisée), bien qu'ayant une portée limitée sur le plan purement démographique jusqu'à la diffusion du transistor à partir des années 1960³.

Afin de rendre compte de ces synergies, nous étudions ici de façon comparée les trajectoires de reconversion des compositeurs et interprètes de musique savante Heitor Villa-Lobos (1887-1959) et Radamés Gnattali (1906-1988) qui, quoiqu'étant de générations différentes, ont vécu simultanément et sous la forme d'une crise vocationnelle les importants troubles du début des années 1930 qui se manifestent sur les plans économique, politique et militaire et qui se doublent, dans le champ musical, d'une rapide redéfinition des modes de subsistance, de création et d'écoute musicales. D'autres compositeurs de la première génération moderniste comme Villa-Lobos auraient bien sûr pu être considérés à leur place (Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe), de même que d'autres compositeurs savants de la génération de Gnattali et impliqués dans la radio, le cinéma et le disque auraient pu l'être (Romeu Ghipsman, Ercole Varetto, Leo Peracchi). L'effet de la comparaison aurait été proche sur beaucoup de points, démontrant la genèse de vocations dans le

1. Dans le schème raciologique élaboré au xix^e siècle, le métissage biologique était conçu comme une dégénérescence et les penseurs de la nationalité y voyaient un obstacle au caractère national et à l'unité culturelle. Par de multiples exercices rhétoriques (comme Silvio Romero, dans son *Histoire de la littérature brésilienne*, 1888) et scientifiques (comme l'anthropologie physique de João Batista de Lacerda et de l'Edgard Roquette-Pinto d'avant *Rodônia*, en 1916); ces penseurs avaient élaboré une théorie du blanchiment qui permettait de dédramatiser l'avenir collectif sans quitter le schème raciologique, en démontrant que la composante non européenne dominerait dans un métissage généralisé. Un processus qui avait été accéléré par une politique migratoire sélective des années 1870 à 1930 (Seyferth, 1985).

2. Voir à ce propos les témoignages de musiciens actifs dans les années 1910 et 1920, au Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro, compilés notamment par Borges Pereira (2001).

3. Ortiz (1995) distingue ainsi une « industrie culturelle naissante » qui atteint tout le territoire brésilien, mais uniquement pour ce qui est des classes moyennes et supérieures, et une « culture de masse » qui atteint potentiellement toute la population brésilienne.

milieu des immigrés européens récents, les insuffisances du marché local, la transformation des métiers de la musique, l'intérêt pour le nationalisme musical et le rapport ambivalent aux musiques dites populaires. Mais comme pour tout projet comparatif, nous nous devons d'assumer l'arbitraire de nous être arrêté sur ces deux artistes-là (Detienne, 2000). Rétrospectivement, ils apparaissent comme les plus consacrés dans leurs champs d'action respectifs, mais surtout, ils vivent en même temps leurs reconversions professionnelles, par des stratégies presque archétypiquement opposées (l'un vers l'État et l'enseignement, l'autre vers le marché et l'industrie de la musique populaire), nous offrant ainsi une vision plus large des différentes transformations de l'espace des possibles en matière de vocation à la musique savante et de modalités de réception.

La période 1930-1932 représente pour eux deux une profonde remise en question de leur vocation, que nous traiterons ici en termes de reconversion dans l'acception proposée par Bourdieu (1978). Nous entendons donc par reconversion le fait qu'à la suite d'une capitalisation de ressources effectuée dans une logique vocationnelle (précocité, investissement exclusif), une partie de ces capitaux économiques, sociaux ou culturels acquis se trouvent placés dans un espace social et associés à des pratiques professionnelles qui n'avaient pas été envisagées auparavant et constituent une réorientation significative (voire à contrecœur) des aspirations initiales. Malgré l'ouverture des possibles de jeunesse, avec son lot d'activités musicales de subsistance et l'insouciance romantique de la vie de bohème, les deux se faisaient une idée relativement précise de leur avenir, inspirés du modèle européen des avant-gardes soutenues par le mécénat, envisageant au mieux les scènes de concert internationales, et au pire l'enseignement spécialisé local (Acastro Egg, 2010 : 20-24). Nous souhaitons donc montrer comment la mise en place de dispositifs différenciés de production et de diffusion nationale de la musique a suscité des stratégies comparables de ces deux auteurs qui, si elles étaient inégalement prestigieuses, les éloignaient tout autant de leurs aspirations initiales, leur imposant un travail subalterne d'orchestration d'œuvres de tiers, des tâches de coordination pédagogique ou de production et de l'écriture musicale sous des formes dévalorisées : chant orphéonique, musique pour enfants, musique populaire sous pseudonyme, musique d'ambiance et de transition.

Or, si cette reconversion est dans une grande partie subie et les éloigne de leurs aspirations initiales, ce qui surprend dans la comparaison de ces deux artistes, c'est qu'elle s'avère également être l'une des conditions essentielles de leur consécration comme producteurs d'œuvres emblématiques du collectif national. En nous attachant à ce travail « secondaire », nous comprenons que ces reconversions sont non seulement des carrières de substitution par de nouvelles formes de mécénat (par l'État, par la publicité), mais correspondent aussi à un rôle actif dans la création d'un public et d'une esthétique nouvelle correspondant à de nouvelles pratiques musicales, partagées sur le territoire. Ainsi, nous retrouvons chez ces deux compositeurs la figure inattendue d'un entrepreneur culturel qui projette dans le champ de la création artistique le principe de l'innovation économique mis au jour par Schumpeter dans sa *Théorie de l'évo-*

lution économique (1911) : ces deux compositeurs ont créé les conditions de réception de leurs œuvres, d'une part en les associant à des démarches patrimoniales, et d'autre part en formant un public à de nouveaux schèmes de perception et de pratique musicales (cf. Carvalho, 1999 ; Maisonneuve, 2009).

I. SOCIOGÈNESE DES VOCATIONS MUSICALES ET STRATÉGIES D'ASCENSION SOCIALE DE DEUX FILS D'IMMIGRÉS

La sociogenèse des vocations artistiques élabore des représentations de l'avenir professionnel qui sont à la fois précises dans leurs versions optimistes et ouvertes ou indéfinies parce qu'elles renvoient à des statuts incertains ou temporaires (cf. Bourdieu, 1978 : 18). La naissance de ces visions d'un avenir professionnel chez Heitor Villa-Lobos et Radamés Gnattali, c'est-à-dire à devenir compositeurs, concertistes et chef d'orchestre circulant dans l'espace international peut se comprendre, ainsi que l'a analysé Elias (1991) à propos de Mozart, comme résultant de la projection des frustrations paternelles corrélative à une précocité fortement stimulée par l'environnement social. Paulo Renato Guérios en a fait une projection très probante sur Villa-Lobos (Guérios, 2003), et les sources biographiques à propos de Gnattali⁴ révèlent un processus analogue.

Dans les deux cas, le père (ainsi que la mère, pour Gnattali) était un passionné de musique qui a transmis au fils aîné les premiers rudiments de formation instrumentale et l'a initié aux sociabilités musicales savantes en l'emmenant régulièrement à l'opéra, aux concerts et soirées musicales. Dans les deux cas, les symptômes de la vocation se concrétisent par une scolarité secondaire interrompue au profit de l'acquisition d'un capital culturel propre au champ musical, l'enseignement spécialisé alternant avec des activités musicales de subsistance qui sont souvent présentées sur le mode de la bohème. Villa-Lobos eut une formation discontinue à l'Institut National de Musique de Rio de Janeiro (cours du soir et fréquentation irrégulière) et dut très jeune vivre de la musique pour s'affranchir d'une mère qui, veuve depuis 1899, voyait d'un mauvais œil devenir une vocation professionnelle pour son fils aîné, ce qui pour le père n'était resté qu'un supplément d'âme dans sa vie sociale carioca (elle le poussait au contraire à devenir médecin). Radamés Gnattali interrompit également ses études secondaires, mais lui, encouragé par ses parents relativement à ses difficultés scolaires, pour se consacrer uniquement aux études musicales dont il finit le parcours de formation à Porto Alegre avec 6 ans d'avance.

Loin de faire partie de l'élite brésilienne, ils étaient tous deux descendants d'immigrés espagnol (le grand-père de Villa-Lobos) et italien (le père de Gnattali), pour l'un arrivé au Brésil au début du XIX^e siècle, pour l'autre dans le cadre des politiques mas-

4. Pour la trajectoire de Radamés Gnattali, nous nous sommes appuyé sur ses archives administratives et discographiques à la Rádio Nacional et au Musée de l'Image et du Son de Rio de Janeiro, sur ses biographies (Barbosa et Devos, 1985 ; Aluisio, 1996), sur un documentaire qui lui a été consacré (Kendler et Aluisio, 1991), ainsi que sur le site web inauguré récemment par ses descendants (www.radamesgnattali.com.br).

sives d'immigration promues entre 1870 et 1930 en vue d'occuper les terres et « blanchir » la population (Seyferth, 1997). L'investissement culturel a constitué un pivot majeur de la mobilité sociale ascendante de ces deux générations issues de l'immigration. Les pères étaient partis de statuts très bas : celui de Villa-Lobos avait fait sa première scolarité à l'Asilo dos Meninos Desvalidos (pour enfants démunis) d'une ville secondaire de l'État de Rio, et le père de Gnattali était menuisier. Ils étaient parvenus à devenir l'un fonctionnaire de la bibliothèque nationale de Rio, l'autre professeur et chef d'orchestre à Porto Alegre, ainsi que président du syndicat des musiciens. Le rôle de l'investissement culturel des immigrés européens dans le modernisme brésilien a été mis en avant par Sérgio Miceli (2003) pour la peinture. Dans le domaine musical, il trouve avec les Gnattali une forme particulièrement extrême : indépendamment de leurs conditions matérielles, une part importante de la vie très communautaire des immigrés italiens au Porto Alegre du début du xx^e siècle avait en effet été structurée autour de la musique savante et en particulier autour du registre opératique, très légitime à l'époque et permettant de transformer l'origine nationale en capital symbolique et prédispositions culturelles. Cette importance de la socialisation musicale transparait par exemple dans le fait que les six enfants de la fratrie Gnattali portaient des noms d'opéras de Verdi et furent tous musiciens. Cet investissement intergénérationnel des descendants italiens dans la musique sérieuse transparait très clairement dans les trajectoires d'autres compositeurs modernistes comme Francisco Mignone (1897-1986) et Camargo Guarnieri (1907-1993), également issus de villes comme São Paulo, encore secondaires sur les plans démographique et culturel, et marquées par une forte immigration (cf. Vinci de Moraes, 2000 : 96-117 ; Acastro Egg, 2010 : 25). C'est cette génération, comme celle de Villa-Lobos, qui contribua à faire exister, dans la musique, le modernisme nationaliste. Mais il faut noter que c'est également l'immigration italienne et allemande qui a fourni des cohortes d'instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs, de renommée ou pas, tant dans le secteur savant que de l'industrie culturelle.

En plus de leur écart générationnel (presque 20 ans), des inégalités majeures entre leurs ressources sociales vont constituer une première clé de compréhension de la divergence de leurs destinées. Heitor Villa-Lobos fréquente dès l'enfance, via les pratiques musicales de son père, les cercles mondains de l'élite carioca (salon d'Alberto Brandão). Violoncelliste dans l'orchestre de Francisco Braga, ses premières compositions rendaient déjà compte d'orientations originales en rapport aux ressources et thèmes populaires, mais sa confirmation en tant que compositeur a lieu, selon les critiques de l'époque, dans un registre conventionnel : l'opéra italien (avec *Isaht*, 1914). En 1913, il avait épousé la pianiste Lucília Guimarães qui l'aida beaucoup à compenser ses lacunes de formalisation à l'écriture, de même qu'elle le soutint avec son propre réseau relationnel. La connaissance de Villa-Lobos des formes de sociabilités et de l'habitus de l'élite de la capitale lui permirent de développer un sens aigu du placement, anticipant les attentes de son public sur les formes esthétiques (indianisme, modernisme, art nègre, selon les contextes) et convertissant ses relations sociales en parrainages et mécénats. En 1918, le pianiste polonais Arthur Rubinstein lui acheta des

œuvres et les interpréta à travers le monde, prescrivant son œuvre et lui assurant au passage quelques revenus. D'autres le soutinrent, notamment les magnats de l'oligarchie du café de São Paulo, qui alterne au pouvoir central avec les élites de la province de Minas Gerais, comme Laurinda Santos Lobo tenant le salon le plus mondain ou les millionnaires Carlos et Arnaldo Guinle. L'influence de ces derniers a été déterminante dans sa reconnaissance par la critique artistique, mais surtout, dans son exposition nationale et internationale et dans l'accès au mécénat.

À l'opposé, Gnattali est nettement plus démuné en ressources sociales en dehors du simple cercle musical, de la communauté italienne et plus difficilement déjà, de la classe dirigeante de Porto Alegre (dont sera issu Getúlio Vargas, dirigeant le pays de 1930 à 1946, puis de 1950 à 1954). À l'issue d'une scolarité marquée par la précocité et la reconnaissance locale, son professeur Guilherme Fontainha, également directeur de l'Institut de Beaux-Arts de Porto Alegre, lui permettra ses premières auditions à Porto Alegre, à São Paulo et dans la capitale fédérale. La confiance du père de Radamés dans sa destinée, la conscience du poids que peut représenter la famille dans les processus de migration et de professionnalisation, ainsi que les maigres ressources sociales que pouvait mobiliser cette famille en dehors de Porto Alegre prennent forme dans l'expression qu'il employa, le jour du départ pour la capitale : « Va et oublie que tu as une famille » (Kendler et Didier, 1991). Du fait de ce faible capital social, auquel s'ajoutent son introversion et son maigre sens du placement, le succès critique pour ses premières interprétations d'œuvres savantes, présentées à partir de 1924 à Rio, São Paulo et Porto Alegre principalement, ne sera pas relayé par les principaux formateurs d'opinion mondains et ne débouchera sur aucun type de parrainage ou mécénat. S'installant à Rio en 1927, il partagea avec d'autres modernistes (comme le peintre d'ascendance italienne Cândido Portinari) les difficultés matérielles, mais resta longtemps perçu comme provincial. Et cela malgré le succès marqué et prometteur de ses premiers récitals, y compris dans le temple brésilien des beaux-arts, le Théâtre Municipal de Rio. En 1930, il présenta ses premiers travaux de composition, notamment une symphonie populaire intitulée *Rapsódia Brasileira* (1930-1931) qui lui valut le surnom prometteur et prémonitoire de « Gershwin brésilien ». Ses séjours à Rio et São Paulo restèrent ponctuels jusqu'en 1930 et ne changèrent pas fondamentalement son mode de vie et le financement de ses œuvres.

La période des années 1920-1930, marquée par l'avant-garde moderniste, montre également au Brésil une mutation profonde dans les beaux-arts et dans la musique en particulier. La production musicale, y compris celle qui prétendait à un nationalisme, avait auparavant été marquée par un mimétisme des modèles européens et une abstraction des ressources musicales locales, comme celles de l'ancienne métropole portugaise. Avec la génération de Villa-Lobos (dont Luciano Gallet) et celle de Gnattali (dont Léo Peracchi, Romeu Ghipsman, Hans Joachim Koellroeter), la production de musique savante introduisit au contraire, un rapport nouveau à la musique « folklorique » (ancrée dans un imaginaire rural et anonyme) puis « populaire » (qui se différencie progressivement sur la base du développement d'un marché et de la

professionnalisation de l'industrie musicale), et déplaça le rapport aux modèles européens et à la circulation internationale.

S'il est connu que les « musiques légères » de composition locale, européenne ou latino-américaine, ont été fréquentes dans les pratiques de la classe dominante du XIX^e siècle, c'est surtout le développement des études de folklore dans les années 1880 (Santanna Nery, Sílvio Romero, João Ribeiro) qui avaient introduit des registres classés comme « folklore » dans les salons, les soirées musicales chez des particuliers (*saraus*) et les concerts. Mais jusque-là, si ces répertoires se succédaient au sein des mêmes espaces sociaux, il s'agissait de registres radicalement séparés et la légitimité de ce que l'on a appelé le *folklore de salon*, basée sur un nouveau nationalisme et un exotisme de classe, n'autorisait aucunement la confusion avec les genres les plus légitimes. Au point que ceux qui assumaient avoir composé avant les années 1930 des œuvres classées comme du folklore ou de la musique populaire avaient alors systématiquement eu recours à des pseudonymes. Cela fut le cas du jeune Gnattali qui signait Vero ses premières pièces de registres populaires pour le disque ou la radio. Et cela constitue un indice parmi d'autres de la stigmatisation de ces registres musicaux jusqu'à la fin des années 1920, malgré une légitimité sur le plan du nationalisme théorique.

Villa-Lobos fut l'un des premiers compositeurs savants à mobiliser avec succès dans son œuvre des motifs, des sonorités, des rythmes et des harmonies revendiqués comme populaires. Dans l'inspiration indianiste qui prédomina dans ses premières compositions, il se distinguait de ses prédécesseurs par l'utilisation intensive des enregistrements de musique indienne produits par Edgard Roquette-Pinto lors de l'expédition Rondon de 1912, alors que l'indianisme romantique avait jusque-là mobilisé surtout un imaginaire, des thématiques narratives, des personnages indiens, mais jamais de ressources musicales provenant des populations indiennes proprement dites. Cette orientation nouvelle, que suivra ultérieurement Gnattali en ce qui concerne principalement les ressources musicales des basses couches de la population de Rio, tient d'une part aux nouvelles tendances européennes (Debussy puis Bartók et Stravinski) et d'autre part à la trajectoire très spécifique de ces auteurs en termes de formation musicale et professionnelle.

Alors que la légitimité du folklore comme émanation de l'âme et du caractère national s'était progressivement instituée, la condition sociale de ces deux jeunes musiciens qui avaient abandonné toute alternative de carrière hors du champ musical les avait rendus tributaires d'une diversification de leurs sources musicales de revenus de subsistance. C'est donc un rapport ambivalent aux registres populaires qui mène les compositeurs modernistes d'une part à se présenter sur des scènes variées (salles d'attente de cinémas, casinos, théâtres, fêtes particulières, etc.) et à fréquenter des musiciens populaires pour gagner leur pain quotidien, et d'autre part, à étudier et s'imprégner des ressources et schèmes musicaux singularisant le Brésil, dans une approche que Villa-Lobos avait abusivement affichée comme ethnographique, notamment quand il présenta ses créations à l'étranger. C'est ainsi, alternativement lors des soirées transgressives de bohème et de carnaval et lors de sa pratique comme activité

de subsistance, que Villa-Lobos et Gnattali se seraient formés aux techniques instrumentales et aux répertoires de la guitare et du cavaquinho. Plus tard, lors de l'arrivée de Gnattali à Rio, celui-ci s'était intéressé au jeu très particulier des *pianeiros* (néologisme initialement dépréciatif pour désigner le pianiste des registres populaires), contribuant ultérieurement à élaborer comme authentiquement nationaux les techniques, répertoires et solistes d'instruments typiques (bandoline, cavaquinho, accordéon, percussions), y compris pour la musique savante.

Villa-Lobos avait cependant intégré cette dimension nationale et populaire dès la phase « futuriste » (1917-1924) et la représente lors de la Semaine de 1922, rappelée rétrospectivement dans les manuels scolaires comme une espèce de révolution culturelle du Brésil. La stratégie artistique des futuristes était de transgresser, de choquer, de surprendre, et les créations de Villa-Lobos étaient perçues comme scandaleuses par la critique musicale de la période, d'autant plus quand quelque temps plus tard il représentera ses œuvres nationalistes, et donc le Brésil, en Europe (voir par exemple les critiques d'Oscar Guanabara, dans le *Jornal do Comércio*).

Cet intérêt pour les motifs et ressources artistiques populaires était précoce dans le domaine musical mais était tout de même relativement partagé : le mécène de Villa-Lobos (le millionnaire Guinle) avait déjà financé des excursions d'un musicien noir comme Pixinguinha à Paris (avec *Les Batutas*, 1922) et dans le nord du Brésil (pour « collecter du folklore »). Ce n'est que dans une phase ultérieure (à partir du *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1924) qu'une dynamique de « redécouverte du Brésil » s'instaurera parmi les modernistes — à l'instigation de Blaise Cendrars, Darius Milhaud, Manuel Bandeira et Mário de Andrade — et que les motifs et thèmes populaires en deviendront l'une des constantes dans les différentes disciplines. L'anthropologue Hermano Vianna analyse également, dans *O Mistério do Samba* (1995), une manifestation de cet exotisme social devenu légitime, lors d'une soirée de 1926, à Rio, au cours de laquelle se rencontrent informellement l'emblématique populaire (les musiciens noirs Pixinguinha, Donga et Patrício Teixeira), du nationalisme musical savant (Luciano Gallet et Villa-Lobos, la présence de ce dernier n'étant pas confirmée par toutes les sources) et des représentants du modernisme intellectuel (Gilberto Freyre et Sérgio Buarque de Hollanda) et même politique (Prudente de Morais Neto).

Quand Gnattali arrive à Rio en 1927, il avait certes déjà adopté cette sensibilité et cette posture artistique nationaliste et populaire, mais celle-ci n'était plus véritablement une carte d'avant-garde. De plus, malgré le talent que la critique lui reconnaît tant dans ses performances pianistiques que dans ses compositions, il ne dispose pas des ressources de promotion sociale dont bénéficiait son prédécesseur. Cela aura une première conséquence majeure : alors que Villa-Lobos obtient les soutiens nécessaires pour partir en Europe dès 1923, Gnattali devra attendre la fin de sa carrière pour avoir cette opportunité.

Les séjours en Europe font partie jusqu'à nos jours des rites de passage des jeunes hommes et jeunes femmes issus de l'élite et des segments cultivés de la classe dominante brésilienne. Avec le déplacement de la cour portugaise au Brésil (1808-1821)

puis l'indépendance du Brésil (1822), les voyages à la métropole (Lisbonne et Coimbra) ont d'abord été remplacés par des expéditions à Paris; puis à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le cas des musiciens, vers l'Italie; à partir des années 1940, les États-Unis deviendront également une destination privilégiée. Il s'agissait essentiellement de parfaire une formation universitaire, mais également de les initier aux bonnes mœurs et à la culture la plus légitime, dans des cercles cosmopolites. La régularité de ce phénomène a d'ailleurs constitué à Paris une communauté brésilienne particulièrement prestigieuse dont il s'agissait également de faire partie, pour en tirer des bénéfices divers lors du retour au Brésil et l'entrée dans la vie active ou le mariage. Participer ainsi à cette « République de la musique » (connexe à la « République des lettres », étudiée par Pascale Casanova) apparaissait aux yeux de Villa-Lobos et Gnattali comme une étape déterminante pour se faire un nom auprès de mécènes, institutions locales et prescripteurs culturels, et comme la seule voie de salut dans l'accomplissement de leur vocation.

Grâce à ses soutiens, Villa obtint en 1923 une bourse du congrès national pour séjourner en France (jusqu'en 1925) où il arrivera « pour montrer ce que j'ai fait », contrairement à tous ses prédécesseurs sur cette voie, qui venaient surtout pour achever leur formation au centre du monde musical. Il retournera à Paris à partir de 1927, financé uniquement par ses mécènes et le fruit de ses représentations. L'association d'une double mise en conformité de Villa-Lobos produira ses fruits en Europe. Il intègre sa production aux schèmes de l'avant-garde européenne la plus avancée de l'époque (avec y compris l'émergence de l'« art nègre »), tout en se conformant aux stéréotypes des dominants sur le Brésil. Cela a permis à Villa-Lobos de radicaliser sa démarche artistique, l'affirmant plus facilement par la référence au populaire (devenu « ethnique » : indien et noir) et à des singularités nationales que les étrangers ne pouvaient pas maîtriser. Les échos des performances musicales et sociales de Villa-Lobos en Europe parvenaient régulièrement au Brésil et renforcèrent incontestablement sa notoriété.

Nous pouvons constater ici l'un des premiers effets de la dotation inégale des deux musiciens en termes de capitaux sociaux convertibles en parrainages et mécénats : l'absence de conditions sociales et matérielles pour un parcours international de Gnattali, ralentira la progression de sa reconnaissance et semble indiquer que la « professionnalisation pure » en musique savante était alors tributaire d'une sociabilité cosmopolite. Gnattali et Villa-Lobos se faisaient ainsi une représentation assez précise de leur avenir, avant tout par l'international, comme compositeur et concertiste. Une des constantes dans le discours public de Radamés Gnattali a été de déplorer la faible structuration, voire le retard, du champ musical au Brésil (financement de la création, lieux de performance, droits d'auteur), et le manque de reconnaissance qui en découlait, laissant ainsi comme seul horizon vocationnel, l'émigration vers l'Europe. C'est ce qu'atteste cet extrait de reportage :

Bien sûr que [l'Europe] est mon rêve doré, celui d'y présenter mes travaux; pouvoir étudier *in loco* dans l'environnement musical des grands centres... Et Gnattali — imagine

le reporter — suspendit ses pensées comme pour bien évaluer les difficultés que doivent affronter les artistes nationaux pour la satisfaction de ce *desideratum* minimum de leurs besoins culturels. Et nous devinons que lui traversaient l'esprit les aspects désolés du manque de soutien du peuple et des gouvernements contre lesquels ils luttent et sur lesquels se défont toutes leurs meilleures aspirations. Lui-même s'était déjà vu refuser par un gouvernement de sa terre d'origine, une pension qui n'aurait fait que justice à son talent (...). (traduction de *Diário de Notícias*, Porto Alegre, s.d., cité in Barbosa et Devos, 1985: 36)

II. RECONFIGURATION DU CHAMP MUSICAL, CRISE DE VOCATION ET RECONVERSIONS

Quand Gnattali se résigna à ne plus prétendre à l'international et quand Villa-Lobos eut à considérer l'épuisement de ses ressources par le mécénat, le repli sur l'espace national de la musique savante leur imposa d'autres orientations. La seconde piste vocationnelle qui s'offrait à eux était l'enseignement spécialisé, déjà vu comme un plan de repli (ils avaient tous deux manifesté leur manque d'appétence pour l'enseignement). Ils se sont portés candidats à des postes de lecteur à l'Institut National de Musique (Villa-Lobos en 1924, Radamés Gnattali en 1931). Avec l'échec de cette seconde démarche, la période de 1930 à 1932 représenta pour eux deux une véritable crise de vocation et un moment charnière dans leurs carrières respectives. Celui de choix stratégiques faits — totalement en dehors des perspectives professionnelles imaginables jusqu'ici et dans un moment de difficulté matérielle — pour créer des conditions durables de donner suite à leur vocation. Alors que leurs aspirations professionnelles avaient été centrées sur leur propre production ou performance dans les sphères de circulation restreinte de la musique savante, ils ont fait le choix d'associer leurs aspirations artistiques à des projets de diffusion massive de la musique. L'art pour l'art ne trouvait plus dans leur parcours de conditions suffisantes pour envisager une progression ou même une survie dans cette voie, surtout en se limitant au territoire brésilien.

En 1930, Heitor Villa-Lobos était revenu au Brésil à contrecœur, avec pour seule perspective de repartir. À 43 ans, sa situation financière ne s'était pas stabilisée en Europe où il était tributaire de la programmation de ses œuvres et du bon vouloir de ses mécènes. Ses espoirs étaient de pouvoir rentabiliser sa notoriété exceptionnelle sur les scènes brésiliennes. Mais après quelques concerts dans différentes villes, l'horizon ne semblait pas se dégager, et ses correspondances avec son épouse attestent de difficultés matérielles à court terme, alors même qu'il prétendait aux traitements qui jusqu'ici avaient été réservés aux artistes européens de passage au Brésil.

À cette époque, Radamés Gnattali, lui aussi en grandes difficultés financières, avait dû se résoudre à ne plus prétendre partir en Europe. À 24 ans, alors qu'il avait eu l'opportunité de se présenter comme pianiste ou compositeur à plusieurs reprises, il s'installe à Rio en 1931 mettant désormais ses espoirs dans la principale option pour les musiciens savants au Brésil : devenir lecteur à l'École Nationale de Musique, ce qui lui permettrait d'articuler l'enseignement musical à des opportunités de performance

de ses œuvres et d'autres œuvres, ainsi qu'à une disponibilité restreinte mais suffisante pour continuer à composer.

Le tournant des années 1930 représenta le climax d'une série de restructurations majeures du champ musical et dans la genèse d'une industrie de la musique. Dans le contexte de la crise économique de 1929, l'irruption du cinéma parlant avait vidé les salles d'attente et de projection des musiciens. La diffusion de cette nouvelle technique avait progressivement tari l'une des sources stables et relativement prestigieuses de performance, de rémunération et d'exposition musicale pour des musiciens confirmés d'origines et de registres variés. Et si la production cinématographique, des radios et des maisons de disques engageaient ponctuellement les interprètes les plus célèbres pour des films musicaux ou des bandes-son, c'était encore une économie sur laquelle il était difficile de compter : les cachets réguliers sont attestés à partir de 1928, mais les contrats d'exclusivité ne se systématisent qu'en 1938 pour la radio (voir Rivron, 2005 : 327). En défendant des intérêts corporatistes devant Getúlio Vargas, Villa-Lobos évoquait en 1932 le chômage de 34 000 musiciens. Cette même année, le financement publicitaire des émissions de radio est légalisé, permettant ainsi les très coûteux programmes musicaux dits *montés* — toujours joués en direct, avec orchestres, radioacteurs, locuteurs, bruiteurs — qui se développèrent progressivement et auxquels contribua Gnattali. En 1933, ce sont les stations qui se mettent en grève contre les droits d'auteur, un conflit qui ne sera régularisé qu'à partir de 1938, quand sera créé un nouvel organisme spécifique de perception et répartition des droits.

Cette crise sectorielle qui transforme l'espace des possibles des deux compositeurs se manifeste de plus dans un contexte révolutionnaire qui va produire une hétéronomie forte du champ culturel, forçant les acteurs à reconsidérer leurs postures et aspirations. L'analyse des effets de Mai 68 sur les stratégies de reconversion des militants a montré comment l'histoire politique peut profondément affecter les biographies en produisant une rupture d'intelligibilité une indétermination provisoire des possibles qui suspend les calculs ordinaires (voir Matonti, 2005 : 4-7). Dans le cas brésilien de 1930, nous avons à la fois une rupture majeure dans l'organisation économique et politique, et une profonde transformation du champ culturel, encourageant ainsi à repenser les stratégies professionnelles, y compris par des carrières de substitution pour s'adapter aux mutations du marché de l'art (Menger, 2003).

La révolution d'Octobre 1930 avait mis fin à la « République du café au lait », dominée par les élites de São Paulo et de Minas Gerais, remplacées par des élites nouvelles des États du Sud (Getúlio Vargas était issu du Rio Grande do Sul, comme Gnattali) et des anciennes oligarchies agraires du Nord. Afrânio Garcia montre d'ailleurs comment la révolution d'Octobre 1930 ne résulte pas d'un projet politique, mais de la synchronisation de plusieurs crises, faisant converger des forces politiques sans affinités initiales : d'un côté une crise militaire (soulèvements récurrents au sein de l'armée), de l'autre une profonde crise économique avec la chute brutale de la demande des produits de l'agro-industrie d'exportation et enfin une crise politique, due aux élections de 1930 (voir Garcia, 1993 : 22). Vargas a dissous toutes les instances repré-

sentatives, renouvelé entièrement le personnel politique et affirmé la nécessité d'une politique volontariste qui contrasterait avec le libéralisme qui avait mené à la crise de 1929. Dans la culture, il organisa la cooptation des artistes et intellectuels modernistes, parallèlement à la mise en place d'une censure, d'une propagande, d'une réglementation de l'industrie culturelle et même du carnaval.

Sur le plan musical, ces transformations subites eurent des conséquences simultanées, mais très différentes pour Villa-Lobos et Gnattali, qui adhérèrent immédiatement à la révolution⁵. La reconversion de chacun des deux artistes à l'éducation musicale de base et à la radiodiffusion publicitaire nous est initialement apparue comme diamétralement opposée, comme une reconversion « par le haut » (former et diriger la première instance publique d'enseignement musical national) et « par le bas » (interpréter, arranger ou diriger l'exécution des pièces musicales pour la radio). Cependant, l'intérêt de la présente comparaison est aussi de mettre en exergue le fait que les deux premiers dispositifs brésiliens de culture de masse ont une origine sociologiquement et idéologiquement commune : le projet d'une éducation populaire nationale.

L'importance nouvelle accordée à la culture et à l'éducation au Brésil résultait d'un processus entamé à la fin du XIX^e siècle, quand après l'abolition de l'esclavage (1888), on passa lentement, mais précocement par rapport à d'autres pays, y compris européens, d'un schème nationaliste raciologique (l'avenir de la nation brésilienne était tributaire d'un processus de blanchiment racial) vers un schème culturaliste qui affirmait que le retard brésilien était dû avant tout à des questions d'hygiène et d'éducation, et érigeait les intellectuels et éducateurs en sauveurs potentiels de la nation. Ce glissement avait notamment été opéré en 1916 quand l'anthropologue Edgard Roquette-Pinto, dans son ouvrage *Rondônia*, avait produit la démonstration, et cela par la science la plus légitime, la médecine, que le métis brésilien ne devait plus être considéré comme dégénéré, mais uniquement comme malade (donc guérissable par l'hygiène et l'éducation) : « Aucun des types de la population brésilienne ne présente un quelconque stigmate de dégénération anthropologique. (...) Au contraire, leurs caractéristiques à eux tous sont des meilleures que l'on pourrait souhaiter. (...) L'anthropologie prouve que l'homme au Brésil a besoin d'être *éduqué* et pas *substitué* » (Roquette-Pinto : 1933. p. 172 ; les italiques sont nôtres).

L'impact de cet ouvrage fut énorme dans différentes couches sociales, et jusqu'aux milieux artistiques : l'indianisme de Villa-Lobos s'alimentait des enregistrements que Roquette-Pinto avait produits lors de l'expédition Rondon de 1912, à l'origine de *Rondônia*. De façon très surprenante, cet anthropologue ultra-consacré a abandonné progressivement toutes ses activités universitaires pour se consacrer à l'éducation populaire par les nouvelles technologies de communication (radio et cinéma principalement). Il incarne d'ailleurs le mythe d'origine de la radiodiffusion en créant en 1923 la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, une station radioamateur qui prétendait trans-

5. Villa-Lobos le manifesta par des déclarations à la presse et Gnattali alla jusqu'à se porter volontaire dans les troupes révolutionnaires, mais il fut très rapidement démobilisé et il retourna à Porto Alegre pour donner des cours particuliers et des concerts de tout type pour survivre en attendant mieux.

former rapidement le Brésil par l'éducation à distance et la diffusion radiophonique de la culture la plus légitime (sciences et beaux-arts). Elle constituait aussi un espace de sociabilité des classes dominantes qui s'y illustraient tout en affirmant le rôle nouveau des éducateurs et des intellectuels dans la société brésilienne.

Une étude de la composition de ses animateurs et contributeurs (Ribas, 1990) démontre l'appartenance de la plupart de ses membres, soit à l'Association Brésilienne d'Éducation (créée en 1924 et qui est à l'origine des premiers projets d'éducation nationale centralisée), soit à l'Académie Brésilienne de Sciences (créée en 1916 et qui défend le développement des sciences pures au Brésil). En l'absence d'un réseau scolaire suffisamment étendu, comme d'une politique éducative nationale, les efforts conjoints de l'élite culturelle brésilienne par la diffusion de messages éducatifs permettaient de penser une transformation rapide du brésilien en faisant l'économie du déploiement d'une infrastructure scolaire, de la formation des maîtres et d'un apprentissage long, celui de l'alphabétisation⁶. C'est ainsi que Roquette-Pinto défendait la légalisation de la radiodiffusion en la présentant comme le livre de l'analphabète. On peine aujourd'hui à concevoir à quel point cette entreprise a pu être prestigieuse et enthousiaste, et avait pu mobiliser les contributions matérielles et le bénévolat des membres aussi éminents de la culture lettrée brésilienne, autant scientifique qu'artistique.

Ce projet d'éducation à distance — qui est commun aux différentes générations technologiques qui suivirent, de la télévision aux ordinateurs connectés — n'a pas produit les effets escomptés, touchant un public restreint et déjà formé, étant finalement articulé au programme des écoles elles-mêmes, puis incorporé à l'État. Par contre, il contribua fortement à mobiliser et fédérer les forces du mouvement de rénovation éducative ou *Escola Nova* à travers le pays, aboutissant à la réforme scolaire de 1931. Il contribua également à la légalisation de la radiodiffusion en 1932, sous une forme dévaluée sur le plan éducatif mais autofinancée par la publicité.

La genèse de la radiodiffusion et celle de l'éducation nationale avaient un autre point commun : celui d'être des dispositifs centralisés de prescription culturelle, ayant vocation à toucher l'ensemble du territoire et de la population et contribuant ainsi à transformer le Brésil d'un « archipel en un continent » (Théry, 2000). Inspirés à la fois par les mouvements politiques de masse européens comme par le développement massif de la radio aux États-Unis depuis 1922, ces projets étaient assumés comme fondamentalement modernisateurs, mais leur teneur proprement formatrice a finalement surtout visé la formation d'une mentalité nationale, promouvant à la fois la discipline, l'hygiène et les symboles nationaux. La réforme scolaire promue par le régime Vargas interdit l'enseignement dans d'autres langues que le portugais dans les nombreuses écoles organisées jusque-là par les communautés immigrées (allemande, italienne, japonaise) et institue de nombreux rites nationaux, valorisant le drapeau

6. Le taux d'alphabétisation au Brésil est de 14,8 % en 1890 et de 34,9 % en 1900, il passe de 49,5 % en 1950 à 66,4 % en 1970, représentant alors presque 62 millions de personnes alphabétisées. Sur la dernière période (1950-1970), on passe de 5,5 millions à presque 17 millions d'enfants scolarisés dans le primaire et le secondaire (Garcia, Bouvier et Rivron, 2000).

national au détriment de celui des États fédérés, simulant la communion populaire par le chant de l'hymne national (synchronisé par un poste de radio installé dans les écoles et certaines places publiques) et cultivant au passage la personnalité de Getúlio Vargas.

Le projet radio-éducatif est cependant profondément remanié avec la légalisation de la radiodiffusion publicitaire qui va instaurer le règne de l'audience et de la culture populaire. Dès 1932, le producteur Ademar Casé avait fait l'expérience de l'écart énorme entre l'assistance des émissions de registres savant et populaire, et en avait immédiatement tiré les conséquences économiques en excluant la musique classique de sa programmation. La multiplication et diversification de l'offre radiophonique eut également pour effet l'énorme réduction de l'audience, des moyens et des bénévoles de la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro qui est finalement devenue inviable sans subvention et finit par être léguée au ministère de l'Éducation et de la Culture. Cette transformation des projets radiophoniques eut pour effet une recomposition brusque des personnels, des contenus et de l'audience des stations. De nouveaux métiers naissaient, ouverts à des catégories sociales et professionnelles moins élevées, et suscitant la stigmatisation de ce registre culturel nouveau (radio-théâtre, journal radiophonique, programme musical populaire) par les tenants de la culture lettrée, notamment quand un exode publicitaire menaçait les organes de presse et quand le monopole de la critique des différents registres culturels lui fut contesté. Mais la loi imposait une teneur éducative à cette activité; aussi de multiples stratégies de légitimation de la programmation vont être investies sous la bannière « éduquer en divertissant ». Cette dégradation symbolique du projet radiophonique fonde l'idée d'une opposition entre la reconversion par le haut de Villa-Lobos et par le bas de Radamés Gnattali. Mais dans les deux cas, il s'agit d'un compromis fait à contrecœur, car ni l'un ni l'autre ne se vouaient à des publics et à des tâches qui semblaient les écarter des conditions les plus favorables à leur propre production musicale.

Avec le sens du placement et de l'anticipation qui le caractérise, Villa-Lobos a rapidement réagi à la révolution d'Octobre 1930 et a proposé un plan d'éducation musicale qui s'intégrera à la dynamique de création des premières politiques culturelles au Brésil. Le mécénat indirect de l'État, par l'accès à des postes de cadre supérieur de la fonction publique, est apparu comme une stratégie de substitution au mécénat en provenance de particuliers, comme aux bourses, toujours temporaires que pouvaient attribuer certains organismes publics. Sérgio Miceli (1981) a montré comment des artistes modernistes des années 1920 ont été cooptés dans les années 1930, soit aux principaux postes de direction de ces administrations nouvelles, soit à des fonctions intermédiaires dans l'administration, mais qui assuraient des revenus et une disponibilité suffisante pour continuer à produire. En 1932, fut créé le premier ministère de l'Éducation et de la Santé (devenu ministère de l'Éducation et de la Culture en 1936), suivi de l'Institut National du Livre, du Service de Protection du Patrimoine Historique et Artistique, de services de censure et de propagande (DIP), d'organismes de représentation corporatiste (Ordre des musiciens, statut du *radialista*).

À partir de 1930, Villa-Lobos élaborait plusieurs projets de diffusion de l'enseignement musical au Brésil qu'il soumit initialement aux autorités de l'État de São Paulo proches de ses anciens mécènes, obtenant ainsi des subventions pour des « caravanes » de présentation d'art brésilien dans des villes secondaires de l'État. En 1931, ce projet éducatif prit une autre forme, celle de ce qu'il appellera les « exhortations civiques » : il fit ainsi chanter des polyphonies nationalistes (dont une adaptation d'*Il Guarany*) à une masse de 10 000 à 12 000 participants. En 1932, il adresse une nouvelle version du projet éducatif directement à Vargas, insistant sur la capacité à créer de la discipline parmi les Brésiliens, à promouvoir la fierté et le sentiment d'appartenance nationale ainsi qu'à former le public aux beaux-arts. En retour de ce projet, il reçoit une visite du secrétaire d'Éducation⁷, pour l'inviter à organiser et diriger d'abord sur le plan du District fédéral, le Service Technique et Administratif de Musique et Chant Orphéonique, puis la Superintendance d'Éducation Musicale et Artistique (SEMA), première institution nationale d'enseignement artistique.

De son côté, Radamés Gnattali avait demandé personnellement à Vargas, au lendemain de la révolution, si les concours de lecteur à l'Institut National de Musique seraient maintenus. Malgré la promesse de leur maintien, ils furent annulés et Gnattali, absent de la liste des personnes qui furent directement nommées. Par ailleurs, le gouvernement de Porto Alegre lui refusa une bourse d'études. Démuni de ressources sociales et financières, il se résigna à faire d'une activité de subsistance un horizon de carrière et à devenir ainsi ce qu'il appela, toujours avec une pointe d'amertume, un « ouvrier de la musique », dans le disque et la radio principalement⁸. Et la frustration d'une vocation soutenue par tout l'univers social de Gnattali ne le laissa pas indemne : il se renferma progressivement, se maria, commença ultérieurement une psychanalyse et fréquenta les cultes spirites afro-brésiliens de l'*Umbanda*.

Initialement recruté au cachet comme pianiste dans différentes stations, c'est en tant que chef d'orchestre et arrangeur qu'il obtint des contrats réguliers et qu'il investit ses compétences musicales à valoriser les métiers et la production musicale de la radio. La consécration des vedettes les plus notables de la musique populaire suivait des cycles courts et nombre d'interprètes — chanteurs et instrumentistes blancs⁹, souvent polyglottes et formés à la musique savante — avaient trouvé la possibilité de se stabiliser professionnellement et de s'inscrire dans un processus long (carrière) en passant « derrière les micros », dans les métiers nouveaux du pôle artistique de la production musicale radiophonique, en tant qu'arrangeurs, programmeurs ou producteurs. Parmi les prestigieux maestros de la radio comme Romeu Ghipsman, Ercole

7. Anísio Teixeira fut notamment un membre éminent du réseau national de rénovation éducative et le fondateur en 1933 d'une radio-école municipale pour le District fédéral.

8. « Je fais honnêtement mon travail comme un bon ouvrier, sans espérer une reconnaissance quelconque. Je veux seulement une meilleure récompense en argent, ça n'a rien à voir avec l'art, vous comprenez? (...) » (Gnattali, *in* Didier, 1996 : 60).

9. Les vedettes noires des années 1930 étaient exclues des métiers de coordination et direction des programmes (cf. Rivron, 2009 ; Borges Pereira, 2001).

Varetto, Leo Peracchi, Radamés Gnattali est resté le plus reconnu. Avec à son actif plus de 10 000 arrangements spéciaux pour ces programmes¹⁰, il était devenu un expert de l'esthétique de l'industrie culturelle, selon l'expression d'Adorno et Horkheimer (1974). Il joua également le rôle d'une caution de bon goût et un faire-valoir constamment mis en avant pour montrer que dans la formule « éduquer en divertissant », la composante éducative consistait à former l'oreille du public, à élever le niveau esthétique de la production commerciale aux standards internationaux et à promouvoir les symboles et le patrimoine musical national.

Il se fit surtout connaître à partir de 1936, dans la Rádio Nacional qui fut nationalisée en 1940 et fonctionna alors selon une économie particulière : établissement public, cette station ne fut jamais subventionnée (financement publicitaire), mais elle n'eut jamais à verser ses bénéfices au Trésor public ni à des actionnaires, comme les autres stations. Tous les bénéfices étaient réinvestis dans la programmation de cette station dont les auditoires (et le financement) étaient comparées des années 1940 à 1960 à un Himalaya relativement aux simples collines des autres stations. C'est au sein de cette station qu'il trouva une forme palliative de réalisation et de reconnaissance en tant que directeur d'un orchestre qu'il conçut entièrement. Avant cela, des orchestres différents étaient mobilisés selon les pièces jouées : orchestre « régional » (piano, guitare, flûte, percussions) pour les œuvres populaires brésiliennes ou latino-américaines ; orchestre jazz (cuivres, batterie, piano) pour les succès nord-américains ; et orchestre symphonique pour les rares pièces de musique classique qui y étaient désormais interprétées. L'*Orquestra Brasileira* combinait toutes ces ressources dans un seul ensemble et a permis le développement d'une programmation originale, où les frontières et hiérarchies entre genres et origines musicales étaient remises en question par des juxtapositions et des permutations de traitement, aboutissant à des élaborations sophistiquées. S'inspirant notamment des Américains Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller, il suscita une mutation profonde dans le traitement et la perception de la musique brésilienne, à base de transcription, de transposition, d'orchestration, d'adaptation et de stylisation de registres folkloriques et populaires qu'il « habillait » dans une esthétique enracinée dans la culture savante et qui fit consensus. En 1939, il inaugura ainsi un genre nouveau en arrangeant la samba *Aquarela do Brasil*, d'Ari Barroso, qui deviendra le paradigme nationaliste de la *samba-exaltação* (samba d'exaltation nationale), dans une logique monumentale finalement assez proche de la stratégie d'exhortation civique adoptée par Villa-Lobos.

Son nom est notamment resté attaché au programme *Um Milhão de melodias* (1943-1950 et 1952-1956) qui, financé par Coca-Cola dont il était le fer de lance lors de son lancement au Brésil, mettait sur un pied d'égalité trois succès internationaux (tous registres confondus), trois succès brésiliens anciens et trois nouveautés brésiliennes. Dans des arrangements somptueux, il effectuait des transferts symboliques,

10. Particularité du droit brésilien : il ne toucha aucun droit d'auteur pour ses arrangements, ce qui rappelle la position de l'illustrateur des années 1830 dans l'industrie éditoriale (cf. Kaenel, 1983, p. 35-36).

traitant registres américains et européens avec ressources typiques brésiliennes (y compris la traduction des paroles) et traitant les registres brésiliens dans des arrangements jazz ou symphonique. Il œuvra pour de nombreux autres programmes de la ligne « éduquer en divertissant » de la Rádio Nacional, comme *Instantâneos Sonoros do Brasil* (1940), qui mettait en scène un voyage dans le temps et l'espace brésilien et revisitait un patrimoine musical populaire et folklorique qui gagnait alors ses lettres de noblesse. Un autre programme notable était *Quando os maestros se encontram* (N.d.t. : « Quand les maestros se rencontrent », 1950-1957), qui consistait en des défis entre grands orchestrateurs, par arrangements interposés, et qui donna lieu à des expérimentations esthétiques extrêmes, notamment sur des thèmes populaires.

III. CONDITIONS DE PRODUCTION, FORMES DE L'ŒUVRE ET FORMATION D'UN PUBLIC : DE LA RECONVERSION À LA CONSÉCRATION

Villa-Lobos et Gnattali ont ainsi trouvé un mode de subsistance valorisant leurs compétences artistiques dans la reconversion aux nouveaux dispositifs de culture de masse. Mais des ajustements ont dû être progressivement négociés pour transformer ce nouveau système de contraintes en de nouvelles formes de mécénat. Comme pour le roman-feuilleton du début du XIX^e siècle et la valorisation du roman comme forme littéraire majeure, l'enjeu à terme était de valoriser ces métiers et registres nouveaux imposés initialement comme des carrières de substitution et des travaux musicaux secondaires à des producteurs culturels dotés des ressources et des prétentions les plus légitimes : cela impliquait d'élaborer des dimensions proprement esthétiques, selon leur conception de ces dimensions, à des activités dont la fonction principale était d'œuvrer à la territorialisation de l'État-nation ou au tissage d'un marché de biens de consommation d'ampleur nationale.

En défendant son projet d'éducation musicale, Heitor Villa-Lobos avait énoncé trois objectifs pédagogiques principaux : la discipline, le sentiment patriotique et la formation esthétique. Si la formation esthétique visait initialement un élargissement de la diffusion des registres classiques, force nous est de constater que ce sont aussi des répertoires nouveaux, et de nouvelles façons de pratiquer et apprécier la musique qui se diffusent. La première mesure de la SEMA fut de rendre obligatoire l'enseignement musical à l'école, suivie de la formation des professeurs et amenant la production de programmes et supports pédagogiques. Les « exhortations civiques » mettaient en scène une communion musicale nationale, faisant chanter ensemble des masses importantes — jusqu'à 40 000 personnes —, comme ce fut le cas en 1940, au stade de São Januário.

Le chant orphéonique avait été adopté par le Brésil au début du XX^e siècle, au sein des écoles normales, à la différence de la France où il était très articulé au mouvement associatif. C'est ainsi naturellement qu'il s'est imposé comme une forme centrale de l'enseignement musical de base que met en place Villa-Lobos. Toutefois, le caractère civique qu'il confère à cette discipline était nouveau. Les exhortations civiques massives dans l'espace public étaient l'aboutissement de chaque cycle de formation au chant choral dans les écoles et mettaient en scène une communion nationale et populaire,

autour d'œuvres à caractère monumental qui exaltaient la nation, en faisant référence à la nature locale, à la modernité urbaine et industrielle, aux composantes ethniques, aux traditions folkloriques, aux musiques populaires, voire directement au président Getúlio Vargas, qui durcit et personnalise son régime de 1937 à 1945 (Estado Novo). Villa-Lobos conçoit et alimente le programme pédagogique national par de nombreuses recherches, surtout folkloriques, effectuées principalement par ses collaborateurs, qu'il harmonise pour les cursus de musique et qu'il publie notamment dans le *Guia prático* (Guide pratique), écrit de 1932 à 1936 et publié en 1942 à destination des enseignements en école primaire. Une bonne partie des pièces exécutées en public ont un statut incertain : soit des arrangements d'œuvres folkloriques faites de sa main, soit des œuvres dont il revendique être l'auteur, mais qui sont aussi fortement inspirées de thèmes folkloriques. Il s'agit de pratiques musicales nouvelles, d'une part pour les modes de stylisation du folklore et des musiques populaires brésiliennes, et d'autre part, en termes de dispositifs proprement dits : de grands ensembles d'enfants statiques dans des stades, encadrés par professeurs, militaires et autres corps d'État, auxquels étaient parfois associés des ouvriers ou des pompiers.

De son côté, le travail d'arrangement effectué par Radamés Gnattali a eu un impact important sur la production de musique populaire pour le disque et la radio. Ses orchestrations transformaient profondément la perception d'un registre musical (chansons en rythme de samba, baião, rumba, fox, etc.) dont l'ubiquité nouvelle et l'hégémonie sur les stations de radio avaient provoqué bien des résistances, dans la presse notamment. Mobilisant des éléments caractéristiques d'une musique nationale en cours d'affirmation (rythmes, instruments emblématiques, vedettes, répertoires), Radamés Gnattali apportait la caution du bon goût en effectuant toute une série de transferts de techniques orchestrales vers la musique populaire : transposition de cellules rythmiques vers des sections de cuivres ou cordes, mise en avant de solistes d'instruments typiques et habillage symphonique de compositions anciennes ou récentes, du folklore et de la musique populaire émergente. La métaphore de l'arrangement comme habillage montre que le travail d'Heitor Villa-Lobos et celui de Radamés Gnattali convergent dans un projet de civilisation du Brésil : élargir la sphère de circulation de la musique classique pour Villa-Lobos et domestiquer esthétiquement les rythmes encore perçus comme authentiques, mais pauvres ou primitifs :

Radamés Gnattali a donné un orchestre à la samba, l'Orquestra Brasileira. Jamais la samba n'aurait pu rêver d'un orchestre de la sorte. Et, traitée avec la culture et le bon goût de Radamés, la samba a commencé à faire le tour du monde, grâce aux ondes courtes de la Rádio Nacional. (...) Maintenant la samba a une place définitive parmi les musiques populaires des peuples civilisés, digne et élégante représentante de l'esprit musical de nos gens, rendant visite, par les émetteurs d'ondes courtes de la Rádio Nacional, aux foyers du monde entier, entrant en queue-de-pie et chapeau haut de forme, *gentleman*, garçon noble. (Pedro Anísio, *Boletim Informativo dos serviços de transmissão*, Rádio Nacional, novembre 1943)

Sous cette métaphore de l'habillage civilisé d'une essence brésilienne authentique mais primitive, ce sont bien de nouvelles pratiques musicales et de nouvelles formes d'ap-

préciation de la musique qui s'instaurent et se valorisent. La musique y est exécutée par des orchestres hybrides qui jouent avec la même sophistication des registres auparavant séparés et hiérarchisés. Le programme radiophonique lui-même est un produit musical d'un type nouveau, dont la forme se codifie progressivement, dont la légitimité culturelle fait l'objet de discussions, dont la forme s'autonomise. Ce processus s'opère dans une concurrence entre stations pour un prestige dont l'enjeu se déplace du monopole sur les vedettes (contrats d'exclusivité des principaux interprètes à partir de 1938) vers la sophistication des programmes montés (années 1940 et 1950), qui mobilisent désormais des ensembles inédits de ressources artistiques (orchestres, vedettes, solistes, speakers, radioacteurs, bruiteurs, etc.) dans une trame narrative unifiée. Il s'agit aussi d'une esthétique nouvelle, car ce sont des auditeurs qui écoutent ces registres nouveaux très loin de leurs exécutants, souvent à domicile, dans des postures et avec des dispositions d'écoute qui ont été totalement transformées par rapport aux pratiques précédentes. Dans cette nouvelle écoute des musiques populaires, l'arrangement devient l'un des critères principaux d'évaluation esthétique, faisant l'objet d'annonces et de commentaires par les stations, par la presse, comme par les amateurs éclairés.

Si nous analysons ici ces reconversions à la culture de masse comme la genèse de nouvelles formes de mécénat, c'est qu'elles leur prodiguent aussi de nouvelles conditions de production pour leur œuvre savante. Très investi dans ses nouvelles activités à la tête de la SEMA, Villa-Lobos n'en avait pas pour autant délaissé la production (sa série *Bachianas* commence à être produite dès 1930). Mais ses conditions d'écriture pour de nouvelles œuvres et la possibilité de se présenter sur scène à l'international s'améliore en négociant progressivement de n'être directeur de l'éducation musicale nationale qu'à mi-temps, tout en conservant son salaire intégral. Il put ainsi dégager, aux frais de l'État, le temps nécessaire pour ses créations et ses performances personnelles, au Brésil ou à l'étranger, et en particulier vers le nouvel axe américain qui s'imposa brusquement à partir de 1942, quand le Brésil rejoint les alliés. Villa-Lobos était ainsi parvenu à convertir sa consécration internationale en positions centrales dans le nouveau régime politique, devenant le seul maestro officiel dans l'histoire du Brésil, après Alberto Nepomuceno (1864-1920), s'occupant de la programmation des manifestations officielles, de la révision de l'hymne national, jusqu'aux jurys de carnaval. Il assura ainsi simultanément la maîtrise relative de son exposition artistique et des conditions de sa vie matérielle et professionnelle. Et cette formalisation d'un mécénat d'État lui permet de réinvestir à partir de 1950 l'espace international en dirigeant, notamment aux États-Unis, l'exécution d'œuvres plus conventionnelles dans le champ savant.

Du côté de Gnattali, la reconversion ne marque pas non plus le point final de sa vocation à la musique sérieuse. Mais contrairement à Villa-Lobos, il se trouva dans ce qu'on a appelé une autonomie paradoxale, c'est-à-dire qu'il continua à composer au cours des décennies suivantes de nombreuses œuvres savantes (symphonies, musique de chambre, expérimentations diverses, y compris avec des ressources instrumentales d'extraction populaire), mais sans jamais avoir l'occasion de les présenter au public ni

même paraître s'en soucier. « J'écris parce que, disons, c'est une nécessité organique... Je ne trouve pas ça important, je n'y accorde pas la moindre importance... J'écris, tant que je suis vivant, je continue à écrire... » (*Nosso amigo Radamês*, Moisés Kendler et Aluísio Didier, 1991). À côté des 15 000 arrangements pour le disque et la radio, des 50 musiques de film qu'il a écrites sur commande, il a donc aussi composé 400 œuvres classiques, symphoniques et populaires. Ayant développé les arrangements symphoniques pour la radio, ses compositions sont marquées par la mobilisation et la valorisation des ressources populaires (timbres, motifs, cellules, thèmes, rythmes, solistes) au sein d'œuvres instrumentales très sophistiquées, mais dont l'accessibilité esthétique est facilitée par le développement d'une écoute radiophonique. C'est ainsi qu'il a parfois pu être présenté comme un « auteur de musiques érudites accessibles au peuple » (titre d'un reportage dans le magazine *Vamos Ler*, 1940).

L'écart générationnel et les options de reconversion des deux musiciens ont déterminé des modalités et des temporalités de consécration nettement contrastées. Le « génie brésilien » Villa-Lobos parvient à s'imposer dès les années 1930 comme le seul compositeur et chef d'orchestre officiel au Brésil, ce qui lui permet de retrouver dans les années 1950 les scènes internationales prestigieuses, son portrait finissant par orner dans les années 1980 les billets de banque (Cruzado) et ses œuvres figurant aujourd'hui dans la plupart des manuels internationaux de « guitare classique ». Mais il est surprenant de constater que la reconversion par le bas de Radamês Gnattali dans la musique populaire brésilienne finira elle aussi, quelques décennies plus tard, par porter ses fruits. Le retour progressif de Gnattali sur la scène savante suit le processus de différenciation, d'autonomisation et de valorisation de la musique populaire brésilienne. Avec les années 1950, cette catégorie est formellement distinguée de la musique folklorique lors de congrès folkloristes successifs qui définissent le folklore comme anonyme, ancré dans l'oralité, par opposition à une musique populaire avec auteur connu et lié aux techniques modernes de communication. Des acteurs du champ discographique, radiophonique et journalistique ont alors capitalisé leur expérience à la radio, dans le disque et la presse en se différenciant comme un personnel nouveau. Les chercheurs (N.d.t. : *pesquisadores*) de musique populaire brésilienne ont construit ce segment musical en objet d'érudition et ont élaboré toute une série de dispositifs désormais spécifiques : des programmes musicaux à caractère historique, des ouvrages, des biographies, des musées, des projets d'académie de musique populaire, une association avec des congrès, puis, avec l'apparition du *long play*, des recueils et des anthologies discographiques. Ce sont à la fois des dispositifs discursifs ordonnant des principes de classement, définissant des genres, des périodes pour son histoire, mais aussi organisant un imaginaire spécifique et un panthéon.

L'affirmation de Gnattali dans l'espace de la musique savante passe finalement par l'intermédiaire de sa reconnaissance dans le champ de la musique populaire. Elle a lieu au moment où une première génération de vedettes formées dans l'industrie musicale est célébrée dans un *revival* très marqué du *choro*, à partir du Festival da Velha Guarda de 1954. On retrouve alors périodiquement Gnattali sur les planches du Théâtre

Municipal et lors de diverses célébrations, pour ses propres 50 ans, et pour d'autres musiciens populaires (comme lors des 70 ans de Pixinguinha). Il recommencera ainsi à exposer ses propres compositions savantes au public, sur des scènes prestigieuses, mais aussi par le disque. Sa consécration doit ainsi également être perçue comme un processus intergénérationnel : son approche « sans frontières » de la musique le rapprocha d'une génération émergente qui allait célébrer son travail précurseur. Parmi celle-ci, nous comptons des vedettes de premier plan qui introduisirent des ruptures importantes dans la production musicale, comme Tom Jobim, Rafael Rabello, Camerata Carioca, Moacir Santos. Gnattali fut alors célébré comme une espèce de précurseur de la bossa-nova, cette variante de la samba qui s'est internationalisée au point d'être considérée, à partir du succès en 1959 de *Orfeu Negro* au Festival de Cannes, comme un référent légitime dans les pratiques musicales d'Européens, Nord-Américains, Japonais, etc.

Son retour sur la scène savante a donc lieu par la célébration de la musique populaire, dans des formations instrumentales originales à l'orchestration sophistiquée, où se mêlaient sur scène, contrairement à Villa-Lobos, des musiciens émérites de registres tant populaires que savants. Cette logique prima même à l'international, puisqu'il fut l'un des bénéficiaires de la première démarche de promotion de musique populaire par le ministère des Affaires étrangères (Itamaraty) : les *Caravanas de Música Popular* conçues par l'homme politique et musicien Humberto Teixeira (inventeur, avec Luiz Gonzaga, du *Baião*, précurseur du *fórró*). De 1960 à 1964, en plein tumulte politique qui mènera au coup d'État militaire de 1964, Gnattali dirigea, notamment en France, en Allemagne, en Italie, au Portugal et en Israël, le *Sexteto Radamés* formé de musiciens brésiliens de renommée autant dans le domaine savant que populaire¹¹, interprétant des compositions populaires savamment arrangées et des compositions savantes de Gnattali. Il reçut en 1983 le Prix Shell de la musique savante et verra, à titre posthume, ses 100 ans célébrés au Théâtre Municipal.

CONCLUSION

Comme nous l'avons rappelé en montrant l'origine commune des projets scolaires et radiophoniques de culture de masse, la valorisation de la culture brésilienne est strictement associée à la valorisation de l'homme brésilien en général. Par sa force et sa précocité, des savants brésiliens ont fait de cette aptitude à la valorisation une spécificité nationale, alimentant l'imaginaire nouveau de la démocratie raciale, à l'instar de l'anthropologue Gilberto Freyre, auteur de *Maîtres et esclaves (Casa Grande e Senzala, 1933)* et défenseur ultérieur du lusotropicalisme :

11. Iberê Gomes Grosso et Aida Gnattali étaient des interprètes de musique savante (violoncelle, piano). José Menezes était à la guitare électrique, Edu da Gaita à l'harmonica, Pedro Vidal à la contrebasse, Luciano Perrone à la batterie ; Chiquinho do Acordeom, Luis Bandeira et Joraci Camargo dramaturge reconnu qui officiait et donnait des explications sur la musique populaire brésilienne][ooo svp faire le lien avec ce qui précède ooo]

On sait aujourd'hui que la théorie et la technique de la valorisation — valorisation du café, valorisation du caoutchouc, valorisation de ceci, valorisation de cela — sont une des originalités brésiliennes dans le champ de l'économie appliquée¹². Si bien que le mot *valorization* est, en langue anglaise, un brésilianisme.

Cette théorie et cette technique de valorisation de choses ou d'animaux représentent peu, cependant, à côté de la théorie et de la technique de valorisation de personnes — les métis —, dans lesquelles je pense que s'exprime la partie la plus noble de la contribution brésilienne à la solution des grands problèmes sociaux créés aux hommes par les contacts intimes de sang et de culture entre les peuples de races différentes. Contacts facilités et stimulés par les techniques modernes d'intercommunication. (Freyre Gilberto, « Valorização do mestiço », in *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 juillet 1943)

Cette valorisation s'opère donc depuis les sphères de production des messages culturels jusqu'aux pratiques de réception nouvelles qui se développent par l'intermédiaire de structures centralisées de communication. La valorisation du brésilien et de la musique populaire est associée à l'invention d'une mémoire collective par de nouveaux modes de circulation nationale de messages musicaux, par le partage de références légitimes, de schèmes de perception et de dispositions auditives et corporelles, dans un pays dont les rapides transformations morphologiques faisaient apparaître un public nouveau : urbanisé, scolarisé, accédant à la consommation de biens culturels et médiatiques. Le projet d'éducation populaire associe la formation du citoyen à celle du consommateur dans un État et un marché unifiés, centralisés et territorialisés, et financés en grande partie par des entreprises d'une ampleur nouvelle, prétendant à ce marché national. Et ce processus produit à la fois de nouveaux symboles culturels et une synchronisation nationale de classes d'âge entières exposées à ces nouveaux référents et registres culturels. Si les discours enracinent souvent la prédisposition à la samba dans le biologique (le métissage), on voit ici qu'il s'agit bien d'une prédisposition socialement construite par une infrastructure de communication associée à des configurations de production et réception culturelle qui forment l'oreille à l'œuvre des artistes qui bénéficient de ces nouvelles conditions de production.

En transformant une crise vocationnelle et une reconversion à des activités « secondaires » par rapport à leurs aspirations initiales, Villa-Lobos et Gnattali ont finalement reconstruit les conditions de possibilité de leurs orientations « prioritaires », c'est-à-dire la composition et l'exécution de leurs œuvres, non seulement devenues matériellement possibles, mais aussi accessibles et très largement partagées. En subvertissant les frontières entre registres et en contribuant à la recomposition de la hiérarchie des légitimités culturelles, on comprend que la consécration d'une vocation passe dans leur cas par la valorisation simultanée du collectif national, de métiers nouveaux et de nouvelles façons de pratiquer et d'écouter la musique. En « luttant pour leur prédestination » (pour reprendre le titre de la thèse à l'origine du livre de Guérios, 2003), dans deux domaines nouveaux, ils sont devenus des entrepreneurs culturels responsables de transferts de schèmes entre le national et l'international, entre le classique, le folklo-

12. N.d.t. depuis la stratégie de valorisation du prix du café en 1906, lors du *convênio* de Taubaté.

rique et la nouvelle catégorie « musique populaire brésilienne ». Bien que très célèbres, chacun à leur façon, leurs contributions à la valorisation de la musique brésilienne restent très distinctes. Dans la sphère de l'éducation musicale, l'expertise de Villa-Lobos a été celle d'y introduire des thèmes, motifs et cellules de la musique populaire et du folklore, dont l'enjeu était une légitimité politique : représenter le peuple dans la culture scolaire et civique. Dans la sphère de l'industrie de la musique populaire, Gnattali a au contraire apporté une légitimité esthétique érigeant l'arrangement en critère d'appréciation central de la musique radiophonique.

Toutefois, les reconversions étudiées ici ont trait à des configurations passagères. Et alors que les trajectoires consacrées s'imposent comme des référents essentiels dans la formulation des vocations des compositeurs de la génération qui suit, ces derniers devront réinventer, eux aussi, avec la fin de l'« ère de la radio », de nouvelles stratégies professionnelles et de nouvelles formes artistiques prétendant moderniser la samba (comme la bossa-nova ou le samba jazz des années 1950 ; cf. Improta França, 2015), en phase avec la nouvelle configuration qui articule désormais la télévision, le disque *long play* en hi-fi et stéréo, les festivals de musique populaire sous la dictature militaire et une radio qui n'est plus un espace de production musicale mais uniquement de diffusion des enregistrements effectués par les maisons de disques.

Nous ne pouvons pas achever cette réflexion sans rappeler que ces logiques de réordonnement de la hiérarchie des pratiques culturelles entre le national et l'international d'une part, entre le savant et le populaire d'autre part, n'induisent pas pour autant la dissolution des hiérarchies culturelles et des frontières sociales et raciales. Si le Théâtre Municipal de Rio accueille bien désormais des registres faisant référence au populaire, à côté des registres savants les plus légitimes, le populaire n'y entre que dûment stylisé et formellement intégré aux registres « sérieux ». Enfin, si la valorisation de la musique brésilienne contribue à la reconnaissance internationale du Brésil comme nation émergente, cette affirmation sur la scène internationale s'opère par des registres identifiés comme populaires, malgré l'importante contribution des musiciens savants comme ceux que nous avons étudiés ici. Ce n'est donc ni par la science, ni par la littérature ou la musique contemporaine, par exemple, que cette reconnaissance opère, indiquant comment les modes de reconnaissance d'une culture nationale sont également des attributs de position dans la hiérarchie que représente le concert des nations.

RÉSUMÉ

Nous comparons ici les crises vocationnelles et les reconversions consécutives des deux compositeurs, solistes et chefs d'orchestre savants Heitor Villa-Lobos et Radamés Gnattali à deux formes différentes de culture de masse : l'éducation nationale et la radiodiffusion publicitaire. La reconfiguration de l'espace musical a suscité chez eux des stratégies de reconversion qui les éloignaient initialement de leurs aspirations initiales. Mais nous montrons comment ces reconversions contribuent à inventer de nouvelles formes de mécénat (par l'État, par la publicité), et qu'outre les conditions de production, elles permettent de mettre en exergue le rôle actif qu'ils ont pu prendre dans la création d'un public et d'une esthétique nouvelle, correspondant à de

nouvelles pratiques musicales, partagées sur le territoire. Ces reconversions se sont finalement avérées être l'une des conditions de leur consécration comme producteurs d'œuvres savantes emblématiques du collectif national.

Mots clés: configuration, vocation, consécration, reconversion, musique savante, musique populaire, Brésil, industrie culturelle, enseignement musical

ABSTRACT

The comparative analysis of paths here represents a basis for questioning the very notion of acclaim, its mutations and mediations, through the lens of nationalist mass culture, promoted starting in the 1930s in Brazil. While the almost canonical path of Villa-Lobos, the “Brazilian genius,” seems obvious, it is surprising to note that the “reconversion from the ground up” of Radamés Gnattali in popular Brazilian music would also end up bearing its fruits a few decades later. He would achieve national recognition as the “civilizer” of popular music on the radio, reaching national and international acclaim in the field of art music, all this in the context of a reconfiguration of the relations between popular music and art music starting in the 1950s, then in the context of the military dictatorship in the 1960s.

Key words: art music; popular music; Brazil; recognition; cultural industry; music teaching.

RESUMEN

El análisis comparado de las trayectorias se constituye aquí en soporte que permite cuestionar la noción de consagración, sus mutaciones y mediaciones, a través del prisma de la cultura nacionalista de masa, promovida a partir de los años 1930 en Brasil. Mientras que la trayectoria casi canónica del “genio brasileño” Villalobos parece evidente, es sorprendente constatar que la “reconversión desde abajo” de Radamés Gnattali en la música popular brasileña acabará igualmente, algunos decenios más tarde, por dar sus frutos. Éste logrará alcanzar un reconocimiento nacional como “civilizador” de la música popular en la radio, en el contexto de una reconfiguración de las relaciones entre música popular y música erudita a partir de los años 1950, y luego en el contexto de la dictadura militar de los años 1960, a una consagración nacional e internacional en el campo de la música erudita.

Palabras clave: música erudita, música popular, Brasil, consagración, industria cultural, enseñanza musical.

BIBLIOGRAPHIE

- ACASTRO EGG, A. (2010), *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*, Thèse de doctorat, Histoire sociale, USP/FFCLH, São Paulo.
- ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M. (1974), *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.
- ALUÍSIO, D. (1996), *Radamés Gnattali*, Rio de Janeiro, Brasiliana Produções / Banco Real.
- BARBOSA, V. et DEVOS, A.-M. (1985), *Radamés Gnattali — O eterno experimentador*, Rio de Janeiro, Funarte/MEC.
- BORGES PEREIRA, J. B. (2001), *Côr, profissão e mobilidade, o negro e o rádio e de São Paulo*, São Paulo, Edusp.
- BOURDIEU P. (1978), « Classement, déclasserment, reclassement », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 24, novembre 1978. p. 2-22.

- CARVALHO, J. (1999), « Transformações da sensibilidade musical contemporânea », *Horizontes Antropológicos*, n.º 11, Porto Alegre, octobre 1999, p. 53-91,
- DETIENNE, M. (2000), *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.
- DIDIER, A. (1996), *Radamés Gnattali*, Rio de Janeiro, Brasiliana.
- ELIAS, N. (1991), *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil.
- GARCIA, A. (1998), « Les intellectuels et la conscience nationale au Brésil », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n.º 98, juin 1993, p. 20-33.
- GARCIA, A., RIVRON, V. et BOUVIER, P. (2000), « Brésil, le siècle des grandes transformations », *Cahiers du Brésil Contemporain*, n.º 40, Paris.
- GUÉRIOS, P. R. (2003), *Heitor Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Editora FGV.
- IMPROTA FRANÇA, G. M. (2015), *O percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*, thèse de doctorat, Sciences sociales, Rio de Janeiro, PUC.
- KAENEL, P. (1987), « Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883) », in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, mars 1987, Histoires d'art, p. 35-46.
- KENDLER, M. et ALUÍSIO, D. (1991), *Nosso amigo Radamés Gnattali*, reportage vidéo, Brasiliana Produções Artísticas Ltda, Rio de Janeiro.
- MAISONNEUVE, S. (2009), *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- MATONTI, F. (2005), « Crises politiques et reconversions : Mai 68 », *Actes de la Recherche en sciences sociales* 3/2005 (n.º 158), p. 4-7.
- MENGER, P.-M. (2003), *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, La République des idées, Seuil.
- MICELI, S. (1981), *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Grenoble, Éd. MSH/PUG.
- MICELI, S. (2003), *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Cia das Letras.
- NEEDELL, J. (1993), *Belle époque tropical*, São Paulo, Cia das Letras.
- ORTIZ, R. (1995), *A moderna tradição brasileira — cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- PASSERON, J.-C. (1991), *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan.
- PETERSON, R. (1992), « La fabrication de l'authenticité : la Country Music », in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n.º 93, Paris, juin 1992.
- RIBAS, J. B. (1990), *O Brasil e os Brasileiros, Medicina, Antropologia e educação na figura de Roquette-Pinto*, tese de mestrado, Universidade Estadual de Campinas (Antropologia Social), Campinas.
- RIVRON, V. (2009), « Blanc à la production et Noir à la percussion : les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne », FLÉCHET, A. et CAPANEMA, S. (2009), *De la démocratie raciale au multiculturalisme : Brésil, Amériques, Europe*, Bruxelles, Peter Lang.
- RIVRON, V. (2005), *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire : étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*, thèse de doctorat en Sociologie, Paris, EHESS.
- SEYFERTH, G. (1997), « A assimilação dos imigrantes como questão nacional », *Mana*, vol. 3 n.º 1, avril 1997, p. 95-132.
- SEYFERTH, G. (1985), « A antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil : a tese de João Batista de Lacerda », in *Revista do Museu Paulista*, vol. XX, 1985, p. 81-98v.
- THERY, H. (2000), *Le Brésil*, Paris, Armand Colin.
- VIANNA, H. (1995), *O mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRRJ.
- VINCI DE MORAES, J. G. (2000), *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, São Paulo, Estação Liberdade.