

Institut d'ethnologie
Faculté des lettres et des sciences humaines
Rue Saint-Nicolas 4
CH-2000 Neuchâtel

Fulvia Torricelli
Via Pometta 8a
6500 Bellinzona

***A musica não é apenas som!* (La musique n'est pas que du son !)**
Musique, identité et citoyenneté dans le Sud de l'Atlantique noir

Mémoire de master en ethnomusicologie
Directrice du mémoire : Alice Fanny Lucie Aterianus-Owanga
Membre du jury : Nicolas Donin
Date de soutenance : 12.09.2024

Résumé

Ce travail s'appuie sur plus de six mois d'observations de la scène musicale de Salvador de Bahia, afin d'examiner comment les pratiques musicales influencent les processus de construction identitaire de jeunes musicien·nes afrodescendant·es, en renforçant leur capacité à revendiquer des droits.

L'étude de cas pour cette recherche est le projet du *rumpilezzinho*, qui a pour but d'enseigner la composition et l'improvisation à partir des claves (patterns rythmiques) de la musique du candomblé. En mettant en avant la présence des claves dans « toute la musique brésilienne », le projet valorise son héritage « africain ». Ce processus contribue à valoriser l'estime de soi des jeunes musicien·nes afro-brésilien·nes et leur offre une grammaire musicale pour formuler leur propre discours musical et politique.

Ce travail illustre comment l'enseignement de la musique au Sud de l'*Atlantique noir* peut-être également une pratique citoyenne, capable de défier le modèle dominant de la citoyenneté brésilienne comme « régime enraciné de privilèges légalisés et d'inégalités légitimées » (Holston, 2008). Il s'agit d'un exemple sur comment la pratique musicale peut constituer des pratiques de citoyenneté dite « insurgée », formulant de nouvelles appartenances à la nation depuis les périphéries de Salvador.

Remerciements

Ce travail n'aurait jamais pu exister sans les personnes qui m'ont accueillies et ont répondu à toutes mes questions lors de ma recherche à Salvador. Je suis très reconnaissante à toutes et tous les élèves et professeurs du projet *rumpilezzinho*, tous les musiciens et musiciennes qui ont pris du temps pour répondre à mes nombreuses questions.

Merci à Laila Rosa, enseignante à l'UFBA de m'avoir répondu au bon moment et de m'avoir convaincu de changer mon projet de recherche pour venir à Salvador ainsi que pour m'avoir beaucoup aidée durant les mois que j'y ai passés. Merci à Luis Emmerling de m'avoir invitée à participer avec son groupe au Festival de Jazz du *Capão* 2022, sans quoi je n'aurais peut-être pas fait la même recherche. Merci à Rowney Scott, Iuri Passos, Pedrão Abib, et toutes les autres professeur·es de l'UFBA, qui m'ont fourni de nombreuses informations et donné des cours passionnants.

Merci à Alice Aterianus-Owanga, la directrice de ce travail, pour m'avoir soutenu avec beaucoup de patience et de bienveillance dans le processus tortueux de l'écriture. Merci pour ses nombreux conseils et références ainsi que pour les encouragements constants à améliorer et à enrichir ce travail.

Je remercie aussi, pour les nombreuses relectures, mes parents, Claire et Gian Paolo Torricelli-Fischer. Merci pour les nombreux feedbacks, le soutien, les encouragements et la curiosité. Merci à Gian Paolo de m'avoir suggéré de lire James Holston, une lecture qui s'est révélée précieuse. Un très grand merci à Ottavia Cima, pour son regard externe et les commentaires indispensables pour améliorer la version finale de ce travail. Merci aussi pour cette amitié qui dure depuis toute notre vie. Merci à Graziella Moraes pour les livres et les conseils et à Sérgio Valdeos pour la musique.

Merci à Zakia, sans qui je n'aurais jamais fait la même expérience de terrain à Salvador. Merci de m'avoir entraînée aux *jam sessions* de Salvador et aux concerts, de m'avoir initiée à tant d'éléments et de codes du monde du « jazz ». Merci pour les longues discussions, les lectures à voix haute, la force de la voix et de l'esprit, ainsi que pour cette amitié merveilleuse, née en regardant l'Atlantique.

Merci à Juninho de m'avoir parlé de l'*Orkestra Rumpilezz* pour la première fois et merci à Dandara pour ses conseils et son soutien.

Enfin, merci à Letieres Leite, que je n'ai pas connu, mais qui m'a transmis son enthousiasme et que j'aurais bien aimé rencontrer.

Table des matières

1.	Introduction	6
1.1	Salvador de Bahia	8
1.2	Premiers questionnements	11
2.	Cadre conceptuel.....	13
2.1	Race, racisme et identité raciale	13
2.2	L'Atlantique noir	20
2.3	Citoyenneté	23
2.4	« Culture populaire » et « musique populaire ».....	25
2.6	Problématique	28
3.	Méthodologie	31
3.1	Observation participante	31
3.2	Entretiens semi-directifs	32
3.3	Interactions quotidiennes	34
3.4	Analyse de matériel audiovisuel	34
3.5	Types d'acteur·ices : enseignant·es et élèves.....	35
3.6	Analyse des données	36
3.7	<i>Le lugar de fala</i>	36
4.	Comprendre la race au Brésil : contexte historique	38
4.1	Historique du racisme « à la brésilienne » – de l'esclavage à la démocratie raciale	39
4.2	L' <i>Estado Novo</i> et la démocratie raciale.....	42
4.3	De nouvelles perspectives.....	44
4.4	Inégalités raciales au Brésil – quelques images	45
4.5	La construction de catégories raciales institutionnalisées	47
4.6	Conclusion : des catégories raciales fluctuantes	49
5.	Musique, race et nation au Brésil	51
5.1	Le mythe de la démocratie raciale	51
5.2	La samba : une nouvelle « musique populaire » nationale	53
6.	Un laboratoire musical pour les jeunes	58
6.1	Letieres Leite et l'Orkestra <i>Rumpilezz</i> – généalogie de la méthode.....	60
6.2	L'Orkestra <i>Rumpilezz</i>	63

6.3 Le <i>rumpilezzinho</i>	65
6.4 Une éducation fondée sur les principes de la « matrice africaine »	67
7. Candomblé, musique et tradition	70
7.1 Le candomblé	70
7.2 La musique du candomblé	71
7.3 Le candomblé dans le discours public	74
7.4 Réafricaniser les pratiques	76
7.5 Construire une tradition	78
8. Les claves au centre du discours	81
8.1 Respirer et jouer « en clave »	81
8.2 Clave ou <i>timeline patterns</i> : une définition	84
9. Ancestralité et logiques d'identification	94
9.1 Valoriser des pratiques face à l'expérience du racisme	94
9.2 Ancestralité	96
9.3 Regarder l'Atlantique depuis Salvador	99
9.4 Conclusion	100
10. <i>Rumpilezzinho</i> et citoyenneté insurgée	103
10.1 Ancestralité et citoyenneté	103
10.2 La citoyenneté insurgée	104
10.3 Apprendre à devenir musicien·nes	106
10.4 Négocier des cachets, négocier des droits	107
10.5 Constructions musicales de la citoyenneté	108
10.6 Le « populaire » de périphérie	110
11. Conclusion	114
Ouverture : pour une pédagogie <i>insurgée</i>	117
Bibliographie	121
Liste des figures	128
Glossaire	130

1. Introduction

C'est un samedi matin de septembre 2022. Je suis arrivée à Salvador de Bahia, au Brésil, il y a un mois pour effectuer une recherche de terrain et je suis étudiante en échange à l'École de musique de l'Université fédérale de Bahia (UFBA). Ce matin, je me suis réveillée tôt pour visiter un site culturel situé en périphérie de Salvador dans le cadre d'un des cours que je suis.

Je me rends à l'arrêt du bus et j'attends un long moment l'arrivée de mon bus. Ensuite, je voyage pendant une heure à travers la ville. Quand le bus s'arrête, je descends sur le bord d'une grande route et emprunte un chemin en terre battue en suivant les indications de mon navigateur. Je me dirige vers un quartier qui semble être un mélange de forêt tropicale et de maisonnettes vissées sur une colline.

Le navigateur ne fonctionne plus très bien par ici. Au fur et à mesure que j'entre dans le quartier, les rues se rétrécissent. Alors que le navigateur n'indique plus la présence d'aucune rue, les ruelles se multiplient devant mes yeux. Soudain, il n'y a plus vraiment de rues, mais des escaliers qui montent et descendent dans tous les sens, entourés de maisons empilées les unes sur les autres sur le flanc de la colline. Un vrai labyrinthe... Je suis perdue. Des personnes me regardent avec curiosité ; j'ai clairement l'air de ne pas venir d'ici. Je demande des informations. Une dame a l'air de savoir où je dois aller : « Ah, tu vas chez Dainho ? ». Je réponds : « Je ne sais pas, je pense ». Elle crie à sa fille de m'accompagner. La jeune femme me guide à travers le dédale de ruelles jusqu'à une petite maisonnette surplombant la colline. Jamais je n'aurais pu trouver mon chemin toute seule. Elle entre et me présente à Dainho : « Il y a cette étrangère qui te cherche ». Je reconnais mes camarades de cours, je m'excuse pour mon retard en rejoignant le groupe. La maisonnette, c'est le centre culturel *Esse é Nosso* créé et coordonné par Dainho Xequerê. Il y organise des cours de danse, de capoeira et de percussions.

Une fois les salutations faites, Dainho nous demande de nous mettre en cercle et de battre les mains en rythme. On tape dans les mains la clave du rythme *ijexà*, c'est un rythme issu du candomblé, la religion afro-brésilienne très populaire à Bahia. Je connais bien ce rythme, car je l'ai déjà entendu et joué très souvent. Il nous explique l'importance de pouvoir danser sur un rythme pour l'apprendre. « La musique sans corps, c'est pour le colonisateur ». Il prend l'exemple des églises évangéliques au Brésil : « Dans les églises évangéliques, on n'a pas le droit de danser, chanter et battre sur des tambours. C'est pour effacer tout l'héritage des peuples africains ».

Il nous explique à quel point il est important de valoriser l'héritage de la « culture noire » à Bahia. Il nous enseigne différentes cellules rythmiques sur les *atabaques*, les tambours qui s'utilisent lors des cérémonies du candomblé et dans les pratiques de capoeira.

La pédagogie et l'enthousiasme de Dainho sont contagieux. Il vient vers moi et se moque gentiment, en me parlant en ce qu'il dit être du Yoruba¹. « Tu sais parler du Yoruba ? ». « Il faut valoriser les langues ancestrales ». « Les Européens ont beaucoup rabaissé ces langues et tout ce qui est de *matriz africana*² ». Dainho parle de l'histoire de la répression des pratiques afro-brésiliennes, comme le candomblé et la capoeira. Il parle beaucoup de racisme et de l'esclavage. Je suis la seule blanche et la seule Européenne, autant dire que je me sens un peu mal à l'aise. Je suis venue à Salvador, parce que je joue de la musique brésilienne depuis plusieurs années et justement, cette relation entre la musique et l'histoire coloniale m'interroge. Donc, je me dis que de me sentir mal à l'aise, ça fait partie du jeu. Surtout dans la ville qui est considérée comme « la plus africaine du monde en dehors de l'Afrique », si visiblement africaine parce que des milliers de captif-ves venant des côtes africaines y ont été amené-es pendant plus de 300 ans.

À la fin du cours, les participant-es donnent leurs impressions. Une jeune femme parle avec enthousiasme du cours de Dainho et dit qu'elle a grandi dans le *quilombo*³ de St. Braz, dans le *Reconcavo Bahiano* (la région qui entoure la Baie de tous les Saints, autour de Salvador), en écoutant le son des *atabaques* du candomblé et de la capoeira.

Une autre étudiante, qui a plus de 40 ans, confie qu'elle vient de sortir de l'église évangélique. Elle explique avoir ressenti un besoin progressif de s'en détacher, et que c'est lorsqu'elle a assisté à la *Saida do Ilê*, l'ouverture du défilé du carnaval d'Ilê Aye, l'un des *Blocos afros* les plus connus de Salvador, qu'elle a vraiment pris sa décision⁴. « C'est lorsque j'ai vu les femmes du Ilê danser, chanter et jouer des tambours dans la rue que j'ai senti que quelque chose se passait en moi ». Elle explique avec émotion que sortir de l'église évangélique a été difficile et qu'elle s'est sentie très seule.

Une jeune fille dit avoir eu une expérience semblable. Elle s'est convertie au candomblé, contre l'avis de toute sa famille, elle aussi évangélique. Dainho parle alors de son propre parcours. Il nous explique que lui aussi s'est converti au candomblé, mais qu'il a mis plus d'une décennie à l'admettre à son entourage. Il disait à tout le monde qu'il était catholique. Aujourd'hui, il est orgueilleux d'être *filho de santo*, « fils de saint », comme on appelle les personnes initiées au candomblé, qui sont fils ou filles d'un saint, un *Orixà*. Il dit que sa honte d'admettre sa conversion, « c'est aussi le résultat du racisme ». « C'est souvent plus

¹ Langue parlée en Afrique de l'Ouest utilisée dans certains chants de la tradition du candomblé de la « nation » Nago/Ketû.

² En portugais, dans ce contexte le terme *matriz* signifie de « source », « origine ».

³ Un *quilombo* est un endroit où les personnes fuyant l'esclavage se réfugiaient et s'organisaient. Il y a beaucoup de réminiscence d'anciens *quilombos* dans tous l'État de Bahia et le Brésil. Ils doivent passer par une longue procédure administrative pour prouver qu'ils sont *quilombos* et obtenir de l'aide de l'État et la protection de leurs terres.

⁴ Un *Bloco afro*, est un groupe de carnaval formé exclusivement par des personnes afro-descendantes. Ilê Ayê est un des premiers à s'être formé, dans le quartier de Liberdade, un quartier à majorité afro-descendante, périphérique et pauvre, mais connu pour avoir longtemps été le centre du mouvement noir de Salvador dans les années 1970, fortement lié à la création des *Blocos*. La *Saida do Ilê* se déroule chaque année, lorsque le *Bloco* sort du quartier pour se rendre au défilé du carnaval du centre-ville.

difficile pour les Noirs que pour les Blancs de se convertir, car il y a beaucoup de préjugés, une forme de racisme reproduite à l'intérieur même des familles noires ».

Avec cette conversation, je remarque à quel point, en parlant de musique et de religion, les élèves partagent des informations très intimes sur leur vécu et leur identité. Tout le monde finit par s'émouvoir. Je sens le poids de l'histoire, qui va me traverser pendant tout mon séjour à Salvador. Lorsque Dainho m'interpelle, j'explique ce malaise parce que je me sens de « l'autre côté de la colonisation » et je leur dis avec émotion que je suis reconnaissante d'être là et d'avoir pu les écouter. Dainho me sourit et pose sa main sur mon épaule, il me dit « c'est bien de savoir où l'on se situe, de quel côté on est, mais ça ne veut pas dire qu'on ne peut pas travailler ensemble ».

Cet épisode m'a profondément marqué. Pourquoi le cours de Dainho, un atelier de percussions, devient un espace pour parler de ce que cela signifie « être noir » à Salvador ? Pourquoi parler de musique dans cette ville entraîne souvent un discours politisé sur les « racines noires de la musique » ? Quel est le lien entre cette dimension politique et le candomblé ? Pourquoi cela évoque inévitablement l'histoire raciste du Brésil ?

Cet épisode reflète également une sensation constante que j'ai éprouvée lors de mon séjour à Salvador : celle d'y être chaleureusement accueillie, tout en réalisant que l'histoire qui s'y raconte me concerne de manière très différente. Une histoire construite autour de la musique et des rythmes du candomblé qui s'enracine dans une « Afrique » idéalisée, perçue comme la « source » de la culture bahianaise. C'est une histoire que j'écoute et observe avec mes yeux d'étrangère, de l'autre côté de l'Atlantique.

1.1 Salvador de Bahia

Mon premier séjour à Salvador de Bahia remonte à 2014, où j'ai posé mes valises au centre-ville, près du célèbre quartier du *Pelourinho*. Ce quartier historique, à la fois touristique et populaire, est un véritable symbole de Salvador, pour les touristes tout comme pour les habitants de la ville, les *Sotéropolitains*. Il abrite de nombreuses associations culturelles et politiques liées au *Movimento Negro*, le « mouvement noir », très important dans l'histoire de la ville. Le *Pelourinho* est également connu pour être le siège du célèbre *Olodum*, un *Bloco afro* historique, qui défile souvent dans ses rues avec ses tambours. Au cœur du *Pelourinho* se trouve le *Terreiro de Jesus*, une grande place entourée de plusieurs églises baroques (Figure 1). Officiellement la place s'appelle « Place du 15 novembre », mais personne ne l'appelle de cette façon. Le terme *Terreiro* désigne les lieux de culte du candomblé ; il y en a une multitude dans tous les quartiers de Salvador, surtout ceux populaires.

Salvador de Bahia est une ville de contrastes, encerclée par les eaux. D'un côté, les eaux de l'Atlantique et de l'autre, celles de la Baie de tous les Saints, qui a donné son nom à l'État de Bahia dont Salvador est la capitale. Certain-es l'appellent également la Baie de tous les Saints « et de tous les Orixàs », car l'imagerie de la religion afro-brésilienne du candomblé est omniprésente. Les *Orixàs*, les divinités du panthéon du candomblé, figurent sur les murs de la

ville, dans les souvenirs, sur les dépliant touristiques et dans les discours des gens. Ce sont aussi les *Orixàs* qui rythment le calendrier des festivités de la ville.

En descendant les pentes escarpées du *Pelourinho*, on peut rejoindre l'église de *Nossa Senhora do Rosario dos Pretos* (Notre-Dame du Rosaire des Noirs), la première église construite au XVIII^e siècle par les fraternités catholiques noires. Chaque mardi, la messe est célébrée au son des *atabaques* (tambours) qui jouent les rythmes des cérémonies de candomblé. Non loin de là se dresse l'église de la *Barroquinha*, où, selon la légende, le premier *terreiro* du Brésil aurait été fondé. Le lien entre le catholicisme et le candomblé est profondément enraciné dans la géographie de Salvador.



Figure 1 : La place du *Terreiro de Jesus*, <https://tourb.com.br/salvador/lugares/pontos-turisticos/terreiro-de-jesus/> (2024).

La géographie de la ville évoque également son passé esclavagiste. Le terme *Pelourinho* signifie « pilori », une colonne de pierre utilisée pour punir les personnes esclavisées qui étaient vendues sur la place du *Terreiro de Jesus*. Au milieu de cette place, on peut encore voir l'ancien pilori, qui signale le rôle central que la ville a joué dans la Traite atlantique. La statue de *Zumbi de Palmares* se dresse non loin de là ; ce célèbre guerrier a conduit la dernière révolte du *Quilombo de Palmares* au XVII^e siècle, la plus grande révolte d'esclaves jamais organisée au Brésil, qui fut réprimée avec une grande violence (Helg, 2016).

Dans ce paysage, la musique occupe une place centrale. Chaque week-end, des concerts animent les places du « pelô ». Les percussions des *Blocos afros* résonnent dans les rues et il n'est pas rare d'entendre les chants des élèves de capoeira, accompagnés du *berimbau*⁵ et des *atabaques*⁶, lors de leurs longues séances de pratique.

⁵ Le *Berimbau* est un instrument joué lors des pratiques de *capoeira*, il s'agit d'un arc où s'ajoute unealebasse qui fait de caisse de résonance et qui est joué avec un caillou.

⁶ La *capoeira* est souvent accompagnée par les mêmes instruments que ceux des cérémonies du candomblé (*atabaques*, *caxixi*) auxquels se rajoutent le *berimbau* et le *pandeiro* (petit tambour sur cadre très utilisé dans la musique brésilienne).

1.1.1 Salvador, une mosaïque de périphéries

Sur les collines escarpées de la ville, les imposantes tours des quartiers aisés se dressent aux côtés des quartiers remplis de maisonnettes auto-construites, souvent perchées sur des pentes vertigineuses. Comme dans bien d'autres villes du Brésil, l'extrême richesse côtoie l'extrême pauvreté. Le Club de Yacht est situé à côté d'une petite favela. Au fur et à mesure de mon séjour, j'apprends qu'à Salvador, personne n'utilise vraiment le terme « favela » pour désigner des quartiers d'habitat informel, généralement caractérisés par la précarité financière de ses habitant·es. Les gens utilisent plutôt le terme *comunidades*, « communautés » et *periferias*, « quartiers périphériques ».

Le concept de « périphérie » à Salvador est d'ailleurs particulier. C'est une définition plus sociale que géographique. Ce terme indique un quartier où la population est précarisée et presque toujours racialisée. La majorité des quartiers de Salvador sont des quartiers qualifiés de « périphériques », même en plein centre-ville. À l'exception de Barra, Rio Vermelho, Campo Grande, Ondina et Pituba, pratiquement tous les autres quartiers indiqués sur la carte dessinée dans la figure 2 sont « périphériques ».



Figure 2 : carte mentale de Salvador (Torricelli, 2023).

1.1.2 La *Roma Negra*

Salvador est une ville où l'« Afrique » est omniprésente. Les habitant·es revendiquent la « matrice » fondatrice de l'Afrique pour l'identité de la ville et de sa culture. La « matrice africaine » est dans les *acarajés*, le plat de rue emblématique de Salvador, des beignets frits à l'huile de palme rouge, farcis de crevettes fumées, de *vatapà* (crème aux crevettes et au manioc) et parfois de *caruru* (sauce à base d'okra). La « matrice africaine » est dans la musique des *Blocos afros*, de la *capoeira angola*⁷ et dans les « religions de matrice africaine », terme qui désigne les différents cultes du candomblé. La « matrice africaine » est dans l'« ancestralité » des afrodescendant·es, qui composent la plus grande partie des habitant·es de la ville. Une ville dont le surnom est la *Roma Negra*⁸, la « Rome noire ».

Comme dans le discours de Dainho, les termes « matrice africaine » et « ancestralité » reviennent sans cesse, le plus souvent en lien avec des définitions de ce que représente la « culture noire » ou l'« identité noire » bahianaise de la ville. Cette identité est très fortement mise en relation avec la musique, comme élément déterminant de la « matrice africaine » qui se construit en opposition avec la modernité « européenne » et l'histoire imposée par les « Européens colonisateurs ». Ces représentations reviennent constamment dans le discours des Bahianais·es.

1.2 Premiers questionnements

Comment comprendre ces discours identitaires sur la « matrice africaine » ? Pourquoi est-ce qu'un cours de percussion devient un espace pour parler de parcours de vie, de religion et de racisme ? Quels enjeux politiques et identitaires sont soulevés en parlant de « musique populaire » et pourquoi ?

Sur la base d'un travail ethnographique de plusieurs mois, ce travail explore ces questions comme point de départ pour analyser le rôle de l'enseignement de pratiques musicales dans la construction des identités des jeunes Afrodescendant·es à Salvador de Bahia.

Le cas d'étude que je vais examiner pour approfondir ces questions est le projet *rumpilezzinho*, un programme éducatif axé sur l'enseignement de la musique à travers les rythmes du candomblé. Ce projet incarne diverses dynamiques que j'ai remarquées lors du cours de Dainho, et offre une opportunité d'analyser les notions de « matrice africaine » dans la « musique populaire brésilienne » et son rôle pour les constructions identitaires de jeunes Afro-brésilien·nes. Le *rumpilezzinho* permet aussi de questionner comment une pratique musicale peut contribuer à la formulation de revendications politiques, pour comprendre

⁷ Style de *capoeira* basé sur une technique plus proche du sol que la *capoeira regional* (courant développé plus tardivement et très populaire au niveau international).

⁸ Le terme « Rome Noire » aurait été introduit par la *mãe de Santo* (prêtresse de candomblé) Mãe Aninha en 1920 et a été réapproprié dans des nombreux discours intellectuels, politiques et artistiques. Le terme à l'origine aurait désigné Salvador comme la « Rome » du candomblé, zone d'origine de cette culture religieuse. Le terme a été utilisé aussi avec l'objectif de revendiquer Salvador en tant que centre important de création de la culture noire aux Amériques, en revendiquant l'important héritage africain porté par les populations esclavisées encore observé dans la ville (Kouklanakis, 2021 ; Sansone, 2003).

pourquoi, au Brésil, *a musica não é apenas som*⁹ « la musique n'est pas que du son », comme le dit une enseignante de ce projet.

1.2.1 Le *rumpilezzinho*

Les cours de musique du *rumpilezzinho* se sont arrêtés depuis 2019, mais ils ont formé trois générations de musicien·nes. Ils se déroulaient dans un immeuble donnant sur le *Terreiro de Jesus*, au même endroit que les répétitions de l'*Orkestra Rumpilezz*, le Big Band de Salvador, fondé par Letieres Leite. *Rumpilezzinho* signifie « petit *Rumpilezz* » et le projet a été fondé par Leite pour enseigner la méthode de composition qu'il utilise pour l'*Orkestra Rumpilezz*.

La méthode s'appelle « Univers Percussif Bahianais » et enseigne les différents rythmes des cérémonies de candomblé comme point de départ pour composer et improviser dans un univers influencé par le jazz. Les discours sur le *rumpilezzinho* font un usage important des termes « matrice africaine », « ancestralité », « origine africaine », pour parler de « musique populaire brésilienne ». Ces discours relient la pratique du *rumpilezzinho* à l'espace transnational de L'*Atlantique noire*, un concept élaboré par Paul Gilroy en 1993, qui désigne l'espace d'interaction entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe.

Comme la majorité des habitant·es de Salvador, la majorité des ancien·nes élèves du projet sont afrodescendant·es. Plusieurs personnes sont aussi issues d'un contexte socio-économique précaire et ont grandi dans les espaces « périphériques » de la ville. Dans mon analyse du *rumpilezzinho*, la question de la race est donc très présente. Je considère la race comme une construction sociale et historique et qui produit des rapports de force. La construction des catégories raciales « noir », « blanc » et l'appartenance à ces catégories impacte la façon dont les individus construisent leur image, leur place dans la société et dans l'histoire. Au Brésil, les catégories raciales en lien avec l'afrodescendance sont historiquement marginalisées et stigmatisées.

À partir de ces éléments préliminaires, plusieurs questionnements émergent pour orienter ce travail. Dans quelle mesure une pratique musicale peut-elle influencer sur la définition des catégories raciales ? Comment le projet *rumpilezzinho* construit un discours sur l'enseignement des rythmes liés à une religion afro-brésilienne ? Quelle place est donnée au concept de « matrice africaine » dans cet enseignement ? Avec quels objectifs idéologiques ? Comment cela vise à reconfigurer l'appartenance à la catégorie raciale « noir·e » ?

Comment est-ce que les élèves du projet se réapproprient du discours produit par celui-ci ? Est-ce que cela influence le processus de construction de leur identité raciale ? Et enfin, comment reconfigurer l'appartenance à la catégorie « noir·e », « afro-brésilien·ne » peut influencer la position des individus pour revendiquer des droits ?

Dans la prochaine section, je vais présenter les concepts qui me permettront de formuler la problématique de ce travail, sur laquelle je retournerai à la fin du prochain chapitre.

⁹ Prononcé par Anne Rodrigues lors le lancement de la version en ligne du *rumpilezzinho* en février 2023.

2. Cadre conceptuel

Je présente ici les termes centraux que j'utilise dans ce travail, qui me permettent d'appréhender les réalités observées à Salvador. Ces catégories analytiques forment la base des réflexions que je développe dans les chapitres suivants.

2.1 Race, racisme et identité raciale

Je vais utiliser amplement le terme race, un mot controversé et délicat, qui doit être problématisé et contextualisé avant de continuer.

Le terme « race » met mal à l'aise. J'ai longtemps évité de l'utiliser, ainsi que de me catégoriser ou catégoriser autrui racialement. Je suis blanche et, lorsque j'avais 19 ans, j'ai séjourné pendant six mois à Cape Town, en Afrique du Sud. Pendant le séjour je me suis fait couper les cheveux par un coiffeur originaire d'Afrique occidentale qui parlait le français. Nous avons discuté un long moment et il me disait que c'était très différent de couper les cheveux aux Noirs ou aux Blancs. Dans la discussion, il m'a catégorisé comme blanche et je me souviens lui avoir dit que je n'étais pas blanche, mais que j'étais « rouge ». J'ai expliqué cela en disant que j'avais toujours eu un visage qui tendait au rouge et que je me suis très souvent teint les cheveux en rouge à partir de 15 ans. Aujourd'hui, je pense à cette affirmation avec un peu de honte. Jamais plus je n'oserais nier ma blanchité, qui, je l'ai appris plusieurs années après, est souvent synonyme de privilèges qui ne sont pas accordés à tout le monde. Néanmoins, sur le moment, je pense avoir été fière de ne pas vouloir me définir en tant que « blanche », je me souviens avoir pensé naïvement que de « nier la race » était une petite revendication antiraciste.

Dans mon parcours, j'ai longuement continué à éviter de parler de mon apparence raciale ou de celle des autres, et d'utiliser le terme « race ». Cela était possible, car mes conversations du quotidien me le permettaient, étant donné que je ne parlais peu ou pas de « race », ni de ses implications sociales. En 2014, en arrivant au Brésil pour la première fois, j'ai été obligée de changer de discours. Les gens parlaient sans ménagement des catégorisations raciales (noirs, blancs, etc.) et de leurs liens avec des privilèges ou des discriminations, ainsi que de certaines pratiques (religieuses, musicales, etc.). Certaines personnes étaient aussi ouvertement racistes. J'ai entendu une gérante d'auberge à São Paulo (blanche) me dire : « Les Bahianais sont des descendants des Africains, et ils sont différents : ils sont lents et paresseux ». Au Brésil, parler de race est moins tabou, en partie parce que les personnes sont habituées à se prêter à des exercices de catégorisation raciale au quotidien. Les recensements, mais aussi les examens d'entrées aux universités, où la compilation de formulaires étatiques demandent à s'autocatégoriser racialement. Le discours sur la race et le racisme est souvent débattu dans les médias, et il est courant que dans des concerts on demande aux « personnes blanches dans la foule » ou « aux noirs présents » de réfléchir à telle ou telle question en lien avec la réalité politique du pays. La catégorisation raciale est parfois aussi importante que le genre.

Ainsi, m'immerger dans la réalité sociale brésilienne m'a « resocialisé » aux questions raciales (Brun et Cosquer, 2022). Avant cela, je ne parlais pas de race, car je considérais que cela n'affectait ni moi ni autrui. Je n'en parlais pas, aussi parce que je fais partie de la société majoritaire, étant donné que je suis blanche. Ne pas parler de race ou de racisme est facile, car cela ne m'affecte pas négativement dans mon quotidien.

Me resocialiser aux questions raciales m'a permis de comprendre qu'en prenant implicitement le parti de nier la race, je confondais la définition raciste de « race » avec la définition sociale de race, qui la comprend comme une construction sociale et historique. Le concept raciste de race classifie et hiérarchise les groupes humains en fonction de différences phénotypiques et assigne les personnes à des catégories raciales en fonction de ces différences. Les sciences sociales utilisent le terme « race » pour analyser comment sa conception raciste résulte en réalité d'une construction sociale qui évolue dans le temps et en fonction de différents contextes, en examinant les impacts sur les individus, les groupes et la société. Faire cette analyse permet de comprendre comment le concept raciste de race est le produit d'une idéologie raciste, qu'il est historiquement construit et dépend du contexte et des acteurs qui l'utilisent (Telles, 2004).

Parler de la race est donc important, car, comme l'indique Collette Guillaumin, si le concept de race « n'est pas empiriquement valide », il n'en est pas moins « empiriquement effectif » (Guillaumin, citée in Mazouz, 2020 : 27). Il produit un rapport de domination qui a un impact sur la vie des personnes assignées racialement à tel ou tel groupe (Mazouz, 2020). La « race » possède une réalité sociale bien tangible. Selon la philosophe Magali Bessone, une race est « un groupe fluctuant déterminé par des traits visibles fonctionnant comme des étiquettes faillibles associés à des traits déterminés sociologiquement et correspondant à une histoire continuée de domination et de conflits sociaux » (Jeffers, 2016 : 114). La « race » est continuellement construite par un ensemble de processus, où des personnes sont assignées à « une origine pensée comme radicalement autre et par là même inférieure » (Mazouz, 2020 : 31). Ces processus dépendent du contexte, des pratiques, ainsi que de « l'histoire de domination et de conflits sociaux » propre à chaque contexte (Mazouz, 2020). Nous examinerons dans le chapitre 4 les spécificités à prendre en compte lors de l'utilisation du terme « race » dans le contexte brésilien.

Dans ce travail, je me réfère donc au concept de « race » en tant que construction sociale et historique qui produit des rapports de pouvoir, des hiérarchies sociales et qui influence le statut social des personnes en fonction de comment ils et elles sont assigné-es à certaines catégories raciales (Mazouz, 2020 ; Brun, Moraes Silva, 2020 et 2020a).

2.1.1 Le « tabou » de la race

Mon choix implicite de ne pas parler de race pendant plusieurs années était révélateur de plusieurs choses. Premièrement, cela est lié à mon appartenance au groupe racial majoritaire (blanc), ce qui ne m'a pas poussée à réfléchir sur l'impact des catégories raciales dans ma propre vie. Deuxièmement, cela met en lumière ma méconnaissance du terme, qui,

contrairement à ce que l'on rencontre au Brésil, était peu présent dans le débat public jusqu'à il y a quelques années. Comme l'explique Solène Brun dans sa publication « Rechercher la race : les défis d'une enquête à mot couverts » (2021), faire une recherche en lien avec les questions de race est encore très difficile, car il s'agit d'un objet de recherche « éthiquement condamnable » et « tabou ».

Plusieurs chercheur·euses imputent ce malaise à l'idéologie dite « colorblind », décrite comme un « paradigme épistémologique qui repose sur l'indifférence aux différences raciales » (Fassin cité in Brun, 2021). Mettre la « race » sous silence est aujourd'hui une approche de plus en plus critiquée. La sociologue franco-tunisienne Sarah Mazouz explique que déclarer l'inconsistance scientifique de la « notion raciste de race » ne suffit pas à lutter contre le racisme. Au contraire, nier l'existence de la race serait nier ses effets sociaux, les « processus sociaux de racialisation et des discriminations qui peuvent en résulter », donc nier le racisme et donc la possibilité de lutter contre ce phénomène (Mazouz, 2020 ; 30). Parler de « race » permet donc de prendre en considération l'expérience des minorités. En revanche, nier les réalités sociales liées aux questions raciales aujourd'hui est une façon d'empêcher « la constitution d'un sujet minoritaire politique autonome » et de « taire les revendications des minoritaires » (Mazouz, 2020 : 74).

2.1.2 Comprendre le terme identité

Parler de race signifie aussi comprendre comment les frontières entre des catégories raciales sont construites et évoluent dans le temps, ainsi que d'aborder les impacts sociaux qui découlent d'être assigné à une ou l'autre catégorie raciale.

Parler des frontières entre les catégories raciales signifie examiner qui appartient à l'une ou l'autre catégorie, et quels privilèges, discriminations ou revendications peuvent être liés à cette appartenance. Parler d'appartenance à une ou plusieurs catégories sociales signifie parler d'identité. Généralement, dans la littérature, l'utilisation du terme « race » est rapidement suivie par les termes « identité » et/ou « identité raciale », utilisés pour mobiliser le sentiment d'appartenance à un ou plusieurs groupes sociaux en fonction de l'identification à une catégorie raciale. Le terme est largement utilisé dans les médias, le discours académique ou dans la vie quotidienne. Dans la littérature académique, les définitions proposées que j'ai explorées sont souvent implicites et se réfèrent à des processus très différents (Sansone, 2003 ; Paschel, 2016, etc.), ce qui m'a questionné quant à utiliser la catégorie « identité » pour ce travail.

La difficulté à définir « l'identité » comme catégorie d'analyse est largement discutée depuis une vingtaine d'années, notamment depuis que le sociologue Rogers Brubaker et l'historien Frederick Cooper (2000) ont proposé d'abandonner le terme « identité » pour le remplacer par « identification », une proposition qui a eu un très grand écho dans les sciences sociales. Selon les auteurs, « identité » serait un terme connoté avec trop de significations différentes dans la littérature académique et trop utilisé en tant que catégorie du sens commun. Utiliser ce terme comme catégorie d'analyse en sciences sociales, comporte pour les auteurs le

risque de réifier des catégories sociales dans l'analyse scientifique et donc de les essentialiser (Brubaker et Cooper, 2000).

Le terme « identification » présente plusieurs avantages par rapport à « identité ». Le terme est dérivé du verbe « identifier » et renvoie à un processus dynamique, qui implique des acteurs qui identifient et d'autres qui sont identifiés, qui reflète le processus de construction identitaire comme un phénomène qui se construit continuellement dans les interactions entre les acteurs. En outre, l'identification se décline en deux parties : la compréhension de soi et celle des autres, l'identification externe, des termes traduits en français par Brun et Cosquer en « auto-identification » et « assignation » (Brun et Cosquer, 2022).

L'identification externe, ou assignation, se décline à son tour en différentes typologies. Elle peut être faite à niveau micro, par des individus, ainsi qu'à niveau macro, par des institutions. Il faut donc penser le processus d'identification en prenant en considération le rôle joué par les acteurs institutionnels, notamment l'État, dans les processus d'assignation raciale (Brubaker et Cooper, 2000 ; Brun et Cosquer, 2022 ; Moraes Silva, 2020). En fonction du contexte, l'État impose aux citoyen.nes des catégories d'assignation par des processus institutionnalisés, notamment à travers les recensements (Brubaker et Cooper, 2000 ; Brun et Cosquer, 2022). Selon Brubaker et Cooper, la construction des catégories raciales est un processus central pour la construction d'un État, c'est une façon d'asseoir son pouvoir symbolique (en termes wébériens), un processus constamment renégocié et contesté par d'autres acteurs sociaux. C'est le cas notamment des mouvements sociaux (Brubaker et Cooper, 2000).

L'auto-identification, la façon dont on se comprend et on s'assigne à une catégorie sociale, est également liée au concept de la « groupalité », qui définit l'auto-identification à un groupe, le sentiment d'appartenir à un groupe social, un élément central dans la construction des modes d'identification. Le processus d'identification est donc le résultat de processus de négociation et d'aller-retours constants entre ces trois dimensions (Brubaker et Cooper, 2000 ; Brun et Cosquer, 2022). De plus, les identifications sont multiples, les personnes ne s'identifient jamais qu'à une seule catégorie, mais « habitent une multitude de localités sociales simultanément », en fonction de leur genre, âge, statut économique, appartenance nationale et/ou religieuse, race, etc. (Paschel, 2016 : 13).

Si Brubaker et Cooper invitent à abandonner le terme identité, Brun et Cosquer (ainsi que bien d'autres) prennent en considération les éléments suggérés par les auteurs, tout en conservant le terme identité. Je prendrai aussi ce parti, car il est largement utilisé par les acteurs avec qui j'ai discuté et dans la littérature de référence que j'ai utilisée. Ainsi, dans ce travail, j'utilise identité et identification comme des synonymes, notamment pour parler d'identité raciale, c'est-à-dire comment les gens considèrent appartenir ou pas à une catégorie raciale.

2.1.3 De l'identification aux identités raciales

L'identification raciale ou identité raciale, définit la façon dont les individus sont catégorisés/se catégorisent racialement. Elle se distingue entre « auto-identification raciale », le processus par lequel nous nous identifions (ou pas) à une catégorie raciale et « assignation raciale », l'identification externe, faite par des tiers (Brubaker et Cooper, 2000 ; Brun et Cosquer, 2022).

Comme c'est le cas pour les processus d'identification, le processus d'identification raciale est une négociation constante entre ces éléments. Un processus dynamique où s'articulent différentes dimensions : individuelle et collective, micro et macro, qui dépendent de nombreux facteurs contextuels, tels que le statut, l'entourage social, la désirabilité des différentes catégories raciales ou la disponibilité de différentes catégories (Brun et Cosquer, 2022 ; 36). L'identification raciale se construit dans les interactions du quotidien. En fonction des catégories raciales imposées par les institutions, les individus sont aussi entraînés à penser et à faire usage de certaines catégories raciales plutôt que d'autres. De même, en fonction de l'affiliation politique des personnes, la construction de ces catégories peut évoluer et en venir même à changer complètement au fil du temps. Des recherches montrent comment les identifications raciales peuvent considérablement changer au long du parcours de vie, en fonction des rencontres, de la socialisation politique ou de l'accès à certains espaces¹⁰.

La construction des catégories raciales contribue à établir des rapports de pouvoir, car certaines catégories sont associées à des formes de discrimination. Sarah Mazouz définit le fait d'être assigné·e à une catégorie raciale impliquant des discriminations comme le « processus de racialisation » (Mazouz, 2020 : 41). Il ne s'agit pas de parler des Noirs ou des Arabes, mais de la condition vécue par le fait d'être assigné·e à tel ou tel groupe racialisé et les discriminations qui en résultent. « Si le vocabulaire de la couleur est utilisé, il désigne en fait autre chose, la condition sociale à laquelle se trouvent soumises des personnes catégorisées comme noires, par exemple » (Mazouz, 2020 : 40).

Le processus de racialisation dépend de la construction des frontières entre les catégories raciales, qui ne dépend souvent pas de la couleur de peau ni d'autres traits phénotypiques,

¹⁰ Des recherches aux USAs montrent comment l'identification raciale de jeunes femmes issues de couples mixtes noirs/blancs vivant en banlieue aux USAs peut changer. Après avoir revendiqué d'être blanches pendant leur adolescence, elles vivent une resocialisation à l'université, en lien avec une nouvelle sociabilité et la rencontre avec des groupes estudiantins politisés liés à des identifications noires (cité in Brun et Cosquer, 2022 : 36). De façon semblable, j'ai été resocialisée aux questions raciales et mise face à ma propre appartenance à une catégorie raciale marquée par un rapport de domination qui joue en ma faveur. Cela a été principalement facilité par le fait d'avoir vécu une longue période dans des pays ayant des réalités sociales et raciales différentes de la Suisse. Dans des recherches faites par Brun et Cosquer, cela est un phénomène qui peut advenir dans le cas d'Européen·nes vivant dans des pays où la blancheur devient minoritaire et se « défait de son invisibilité pour celles et ceux qui l'incarnent [...] le contexte migratoire peut alors opérer comme un cadre (re)socialisateur » (Brun et Cosquer, 2022 : 40).

mais qui évolue en fonction des rapports de force spécifiques au contexte¹¹ (Roth, 2016 ; Brun et Cosquer, 2022 ; Moraes Silva, 2020a). La perception du phénotype (couleur de la peau, forme du nez et des yeux, texture des cheveux) est donc elle aussi socialement construite et contextuelle. On peut être racialisé dans un contexte donné alors que l'on ne l'est pas dans un autre. Cela m'a particulièrement frappée dans le contexte brésilien. En discutant avec des amis et amies brésilien·nes, j'ai été confrontée à plusieurs reprises à des constructions différentes des catégories raciales, d'une personne à l'autre.

Un des exemples les plus parlant est peut-être celui de ma colocataire à Salvador. Zakia, une étudiante en musique franco-algérienne-canadienne en échange à l'école de musique de l'UFBA, avec qui j'ai vécu plusieurs mois. À Salvador, Zakia était assignée à la catégorie « blanche », probablement par son origine européenne et son statut économique largement supérieur à celui du reste de la population. Elle m'a souvent dit que, pour elle, ce statut était quelque peu bizarre : « Je dois encore m'habituer à être blanche, ici ». En France, elle a été assignée toute sa vie à la catégorie « Arabe », en subissant des formes de discrimination liées à cette catégorisation. Ce chevauchement de catégories a créé parfois des situations cocasses. Un jour, nous regardions des photos de la famille de Zakia avec Suane, une amie Brésilienne. Suane, en voyant une photo du père de Zakia, s'est exclamée : « Mais il est noir ! ». Zakia a ri en regardant la photo et a dit : « C'est vrai, je n'y avais jamais pensé ! »¹².

2.1.4 La place centrale des pratiques

Selon Brun et Cosquer (2022), les processus d'identification doivent se comprendre dans une perspective constructiviste et interactionniste, mais aussi en comprenant le rôle central des pratiques sociales. Ce dernier élément est crucial pour comprendre le lien à des pratiques musicales et l'importance que celle-ci peuvent avoir, notamment dans le contexte de l'Atlantique noir (que je définirai plus bas).

Selon les autrices, on « pratique une identité », on la *performe*, à la façon dont on peut *performer le genre*, comme proposé par Judith Butler (Brun et Cosquer, 2022). Selon les deux sociologues, les pratiques sociales, la façon dont on parle, dont on s'habille, l'hexis corporelle (comprise comme les manières dont les gens se tiennent, marchent, s'assoient, etc.) le style, la cuisine, la manière de danser, etc., sont centrales dans la formation des identités racialisées. Elles « rendent visibles » des différences raciales qui *a priori* n'existent pas, mais sont liées à des ensembles de pratiques réitérées dans la vie quotidienne qui participent de la socialisation des individus et qui font qu'on lit telle ou telle pratique comme assignée à une catégorie raciale imaginée (Brun et Cosquer, 2022).

¹¹ Des recherches sur le racisme en Israël, par exemple, montrent à quel point les frontières raciales dépendent plus de la religion et l'appartenance nationale plutôt que la couleur de peau. Les Israélien·nes noirs (d'origine éthiopienne), subissent moins de discriminations que les Palestinien·nes, du fait d'être assigné·es à une autre religion et appartenance nationale (Moraes Silva, 2020a).

¹² Je me souviens avoir pensé la même chose et avoir été étonnée de le penser, en interprétant cela comme un changement dans ma propre perception des catégories raciales et ma façon d'assigner racialement les gens.

Les pratiques *créent* la race à travers des performances répétées. Et participent à la socialisation des individus, (en combinaison avec d'autres instances de socialisation) à l'auto-identification et à l'assignation raciale (Brun et Cosquer, 2022).

En ce sens, il faudrait comprendre la socialisation raciale comme l'incorporation de dispositions, de manières d'être et de faire qui influencent à la fois l'assignation des individus à une position raciale et la manière de se percevoir et de se définir soi-même racialement. (Brun et Cosquer, 2022 : 39).

Penser au rôle des pratiques permet de réfléchir à leur contribution à la construction du groupe et des identités. Comment l'identité est performée, c'est quelque chose que l'on *fait* plutôt que l'on *est* (Brun et Cosquer, 2022 ; Paschel, 2016). Cela permet de comprendre que certaines pratiques ont une dimension symbolique qui dépasse le choix de faire tel geste ou de parler, de danser ou de jouer de la musique d'une certaine façon, mais peuvent être une façon de se désigner et revendiquer son identité.

Ainsi, les pratiques musicales, comme d'autres pratiques sociales, ont un rôle central dans les processus d'identification. Au Brésil, la production musicale permet de négocier constamment ce qu'est la « culture afro-brésilienne » (Sansone, 2004 ; Paschel, 2016). Il s'agit aussi d'un élément central dans la construction de catégories de race et de nation (comme nous le verrons dans le chapitre 5).

Il s'agit donc de comprendre comment certaines pratiques musicales sont des vecteurs qui aident à « devenir noir », plutôt que d'« être noir ». Dans ce travail, je vais questionner comment l'apprentissage de pratiques musicales peut influencer l'identification raciale de jeunes musicien·nes à Salvador.

2.1.5 Précisions terminologiques

Le présent travail examine les questions de race dans le contexte brésilien et plus spécifiquement, à Salvador de Bahia. Cela signifie parler de race en relation à un contexte marqué par un racisme structurel qui affecte principalement la population noire. Je ne vais donc pas parler du racisme envers d'autres groupes minorisés de la société brésilienne tels que les populations indigènes, car cela relève de questions très différentes (Telles, 2004).

Le choix de capitaliser ou pas les catégories raciales est difficile, il y a des pratiques divergentes dans les travaux sur le racisme. Certain·es chercheur·euses suggèrent d'utiliser la majuscule. Selon la sociologue nord-américaine Wendy Roth, le choix de non capitaliser « Noir » et « Blanc » reflète une façon de réifier et essentialiser ces catégories (Roth, 2016). Néanmoins, cela est souvent utilisé par mes interlocuteur·ices comme un adjectif. Choisir de capitaliser ces catégories peut aussi contribuer à les essentialiser, car il s'agit de constructions sociales. Je choisis donc d'utiliser les règles de grammaire, d'utiliser la minuscule lorsque le terme est utilisé comme adjectif et la majuscule si c'est un nom.

À partir de ce moment, je ne vais plus utiliser de guillemets pour parler de race, par souci de fluidité et parce que j'ai clarifié que je considère la race en tant que construction sociale et

historique et non dans son acception raciste. Je vais aussi utiliser le terme « afrodescendant·es »¹³, « afro-brésilien·nes » ou « population afro-diasporique » de façon interchangeable avec la catégorie « noir ». Ces termes se réfèrent tous à l'ascendance africaine d'une partie de la population brésilienne, bien que ces catégories soient très hétérogènes et en évolution constante.

Pour parler de personnes ayant subi l'esclavage, je suivrai le conseil de Djamila Ribeiro en utilisant le plus possible le terme « esclavisées » plutôt que « esclaves ». Selon Ribeiro, l'utilisation de ce terme reconnaît la personne captive comme un agent actif de l'histoire plutôt qu'une victime passive¹⁴. « Ces individus n'étaient pas des esclaves, mais ont été réduits à cette condition par les actions d'autrui » (Ribeiro, 2019, 11)¹⁵. Le terme *escravizado(a)* est utilisé par les abolitionnistes brésiliens dès la fin du XIXe siècle et son utilisation est généralisée par les historien·nes qui travaillent sur le Brésil depuis longtemps. Il a été suivi par le monde anglophone qui utilise *enslaved* et qui, depuis peu est utilisé en français (Cottias et Fleury, 2020).

Le projet musical du *rumpilezzinho* – comme je l'expliquerai dans les chapitres suivants – se définit comme ouvertement antiraciste. Par « antiracisme », j'entends un ensemble de pratiques et de politiques visant à lutter contre les effets et les causes du racisme, tant au niveau collectif qu'individuel (Ribeiro, 2019 ; Rastas et Seye, 2019)¹⁶.

2.2 L'Atlantique noir

Un concept central pour réfléchir aux processus de construction identitaire des populations afrodescendantes aux Amériques est celui d'*Atlantique noir*, introduit par Paul Gilroy en 1993 dans l'ouvrage *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*.

L'Atlantique noir définit un espace d'interaction entre trois continents : l'Afrique, les Amériques et l'Europe, qui se développe à partir de la violence de la Traite atlantique, caractérisé par la circulation de discours et de pratiques culturelles. Selon Gilroy, les cultures autour de l'Atlantique noir sont caractérisées par deux éléments : la centralité accordée à la

¹³ C'est un terme fréquemment utilisé et il inclut plus facilement le « continuum de couleurs » (Telles, 2004) dans lequel se retrouve les populations issues de la diaspora africaine au Brésil (cf. prochain chapitre). Il s'agit de termes très utilisés en Amérique Latine, dans les mouvements sociaux et la littérature scientifique (Telles, 2004).

¹⁴ Bien que moins courant en français qu'en portugais (*escravizada*) ou en anglais (*enslaved*), j'utiliserai ce terme autant que possible, en signe de respect envers les personnes que j'ai rencontrées et dont les ancêtres étaient captifs et qui privilégient l'utilisation du terme « esclavisée » plutôt que « esclave ».

¹⁵ Ribeiro cite à ce propos l'intellectuelle Neusa Santos, qui écrit en 1983 l'essai *Tornar-se negro* (devenir noir). « La société esclavagiste, en transformant l'africain en esclave, a défini le noir comme race. [Elle] a défini son lieu, la manière de traiter et d'être traité, les normes d'interaction avec les blancs et a institué un parallélisme entre la couleur noir et une position sociale inférieure » (Santos citée par Ribeiro, 2019 ; 11).

¹⁶ Selon Ribeiro, être « antiraciste » signifie d'abord reconnaître et nommer le racisme structurel ainsi que sa propre position dans cette structure. Cela passe par ce que Ribeiro définit le « lieu de parole », *lugar de fala* et quels privilèges y sont associés. Être conscient·e·s de ce lieu et de ses privilèges est le premier pas pour combattre et transformer le système raciste (Ribeiro, 2019 ; 35). Cela passe donc par refuser l'idée d'un « sujet universel ».

mémoire de l'esclavage (comme élément fondateur de cet espace) et l'émancipation face à la violence raciale (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014).

Le concept d'Atlantique noir permet de réfléchir aux productions culturelles produites par la diaspora africaine dans un espace transnational. Le terme *diaspora africaine* désigne l'ensemble des populations héritières de l'histoire de l'esclavage, amenées de force aux Amériques à travers le « passage du milieu », terme qui décrit la traversée de l'Atlantique dans les navires négriers. La diaspora africaine rassemble des populations extrêmement hétérogènes, qui partagent cette origine historique commune.

L'Atlantique noir définit ainsi un espace où les processus de construction identitaires sont fortement influencés par ces éléments. Selon Gilroy, dans cet espace, le rôle des artistes est central, car ils et elles peuvent « chanter » et « réinventer » constamment les identités noires. Des identités que le concept d'Atlantique noir de Gilroy invite à penser comme étant en constante évolution, caractérisées par l'hybridité et le brassage culturel continu (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014 : 868). Le concept offre une multitude de « perspectives d'analyse consacrées aux populations catégorisées comme noires sur le continent américain » et encourage une réflexion sur les interactions qui se tissent entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014 : 866).

2.2.1 La centralité des pratiques culturelles

Depuis son émergence dans les années 1990, le concept d'Atlantique noir a permis de développer un corpus conséquent de recherches centré sur l'étude des pratiques culturelles des populations afrodescendantes en Amérique, notamment dans le domaine de la musique (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014).

En effet, dans cet espace transnational, les productions artistiques et les discours politiques circulent en permanence et s'influencent mutuellement. Une grande variété de discours très hétérogènes (et parfois en contradiction) traverse continuellement l'espace de l'Atlantique noir, en dépassant les frontières nationales, régionales et continentales. Dans cet espace de circulations transatlantiques, « la musique s'est imposée » aux chercheurs pour mieux comprendre comment les processus de construction identitaires répondent à des logiques transnationales (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014 : 873). Les musiciens et leurs créations sont des acteurs centraux, parce qu'ils ou elles « constituent des acteurs sociaux particulièrement contraints à la circulation, aux branchements et aux échanges » (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014 : 874).

Les discours produits autour de l'Atlantique noir (y compris ceux de la communauté scientifiques) peuvent être « tantôt divergents, tantôt fédérateurs, en constante innovation [...] dont la cohérence est sans cesse repensée et renégociée par les acteurs » (Aterianus-

Owanga et Guedj, 2014 : 877)¹⁷. Il n'y a pas une, mais de nombreuses « cultures noires », qui se créent et se recréent constamment dans l'espace de l'Atlantique noir. Selon Livio Sansone, l'Atlantique noir peut aussi être un « champ de bataille d'acteurs en compétition », traversé par de nombreux rapports de force (Sansone, 2003 : 90).

2.2.2 Essentialisme vs. anti-essentialisme

L'Atlantique noir invite à réfléchir au statut particulier des « cultures noires » dans le monde des relations interethniques. Des cultures liées à l'histoire particulière de l'esclavage, qui continuent à être encore aujourd'hui en dialogue dans un espace multilinguistique, pluri religieux et plurinational, en créant des identifications multiples de ce que signifie appartenir à la « diaspora africaine » (Sansone, 2003).

Gilroy, en introduisant le concept d'Atlantique noir, s'insère ainsi dans le débat entre « essentialisme » et « anti-essentialisme » qui caractérise les discours sur les « cultures noires ». Aborder la notion de « culture noire » comporte un risque de la réifier, en l'essentialisant. D'une part, les critiques de l'essentialisme soulignent les dangers que représente cette approche, notamment lorsqu'il est question de parler de « traits africains » sensés informer la construction de la « culture noire » autour de l'Atlantique. D'autre part, les critiques de la position anti-essentialiste soulignent que cette approche tend à nier l'existence d'une particularité de la culture noire issue de l'histoire partagée de l'Atlantique noir (De Santana Pinho, 2010 : 4).

Dans ce débat, Gilroy adopte une position « anti-anti-essentialiste », qui reconnaît cette particularité, « constitutive des subjectivités noires » aux Amériques, mais la comprend comme le résultat d'une construction sociale et historique (De Santana Pinho, 2010 : 5).

2.2.3 Salvador dans l'Atlantique noir

Selon Livio Sansone, Salvador a toujours eu une place centrale comme source où puiser des éléments pour construire la culture noire à travers l'Atlantique noir. L'imaginaire de Salvador et de l'État de Bahia est fortement impacté par son image « africaine », qui se retrouve dans sa culture culinaire, musicale, vestimentaire et religieuse (Sansone, 2003 ; De Santana Pinho, 2010).

Roma Negra est d'ailleurs un autre nom de Salvador, la « Rome noire », pour définir « le plus grand conglomérat de ce qui est considéré comme des traits culturels et des traditions africaines en dehors de l'Afrique » (Sansone, 2003 : 59). La *Roma Negra* est un important centre depuis lequel s' imagine ce qu'est la « culture noire » à Bahia et au Brésil, mais aussi dans l'Atlantique noir (Sansone, 2003). La ville, notamment avec la présence visible du candomblé un peu partout (religion afro-bahianaise sur laquelle je reviens au chapitre 7), a

¹⁷ Pour plus d'information sur les limites de cette conception théorique et la diversité d'approches qui se sont créées dans son sillage, voir le *Cahiers d'Etudes Africaines* n. 216 (2014) consacré aux *Musiques dans l'Atlantique noir*, et l'introduction au numéro de Alice Aterianus-Owanga et Pauline Guedj.

acquis un prestige symbolique sur la façon dont s'est « conservée » l'africanité au Brésil, aux yeux tant des intellectuel·les brésilien·nes que des étranger·ères (Herskovitz, Verger, etc.).

Selon Sansone, c'est ce prestige qui a donné à l'État de Bahia une place centrale dans le développement de l'anthropologie afro-américaine, mais aussi dans la construction des discours sur la « culture noire » (Sansone, 2003). De la même façon, au niveau national, l'État de Bahia possède une place centrale dans la construction des discours militants du mouvements noirs sur l'« africanité » des afro-brésiliens.

Alors que les gens de Rio regardent vers l'État de Bahia comme source de pureté africaine, les gens à Bahia regardent vers l'Afrique comme source principale d'inspiration et façon de légitimer le rôle de l'État de Bahia en tant que « Rome noire » des Amériques (Sansone, 2003 : 70).

De surcroît, avec l'arrivée de la narration sur la « démocratie raciale » (dont je parle au chapitre 4), l'État de Bahia et ses traits africains sont devenus une partie de l'identité nationale post-abolition et deviennent un point de référence pour la construction de ce qu'est l'Afrique au Brésil (Sansone, 2003).

Comme dans d'autres construction de l'Afrique dans les Amériques, cet imaginaire de l'« Afrique » répond à des logiques locales. Plus que de parler d'Afrique en soi, l'imaginaire de l'Afrique constitue une « banque de symboles » dans laquelle puiser pour construire localement des identités inscrites dans la perspective transnationale de l'Atlantique noir (Sansone, 2003).

2.3 Citoyenneté

La citoyenneté et la lutte contre les injustices sociales sont des éléments centraux qui circulent autour de l'espace de l'Atlantique noir (De Santana Pinho, 2010). Le concept de citoyenneté se réfère à l'appartenance à une Nation en lien avec un ensemble de droits. Au XX^e siècle, une partie intégrante de la façon dont nous comprenons et négocions notre position dans la société découle de notre statut juridique en lien avec une appartenance nationale. La citoyenneté est un élément central sur lequel s'est appuyée la formation des États Nations modernes et dans une bonne partie des régions du monde, être membre d'une Nation est ce qui régule notre participation à la société (Holston, 2008). Les gouvernements se basent sur la citoyenneté pour réguler un régime d'accès à des droits, des politiques publiques, des espaces, etc. (Holston, 2008, 21). Il s'agit d'un élément central autour duquel construire des identités collectives et individuelles.

Cet aspect de l'identité régle nos interactions avec les institutions de l'État et il peut structurer d'autres aspects, comme le genre, la race ou le statut socio-économique (Holston, 2008). La citoyenneté a un lien important avec les questions d'identification raciale, surtout dans un contexte comme le Brésil, où l'assignation à des catégories raciales a été une justification d'exclusion de la citoyenneté d'un grand nombre de personnes pendant la période de l'esclavage. Aujourd'hui, cela continue d'être un facteur qui influence positivement ou négativement l'accès à des droits dans un pays comme le Brésil.

Positivement dans le cas de la politique des quotas et négativement en fonction du régime inégalitaire d'accès aux droits et à la participation politique (Holston, 2011).

Le concept de citoyenneté fait partie de la théorie politique dès Aristote et a évolué au fil des différentes définitions de l'État Nation. Le sociologue T. H. Marshall propose dans les années 1950 trois façons de comprendre la citoyenneté : civile, politique et sociale (Avelar et Dunn, 2011). La *citoyenneté civile* se réfère au régime de droits fixés par la loi qui s'appliquent aux citoyen·nes ; la *citoyenneté politique* se réfère à la participation politique dans les décisions de l'État et la *citoyenneté sociale* se réfère à l'accès aux biens, aux services, des citoyens (Avelar et Dunn, 2011). Ces catégories sont contestées et comprennent de nombreuses nuances que je ne vais pas expliquer ici. Néanmoins, ce qui intéresse ce travail est d'interroger le rôle des pratiques culturelles en lien avec le concept de citoyenneté. Depuis quelques décennies, la catégorie « citoyenneté culturelle » a été proposée, notamment par le chercheur en études latino-américaines George Yúdice.

La compréhension de citoyenneté culturelle s'intéresse aux représentations : non pas quels droits et quels devoirs sont liés à une typologie de citoyenneté, mais comment ils sont « interprétés ». Quelles stratégies sont mises en place pour former ses opinions et sa place dans la société (Yúdice, in Avelar et Dunn, 2011 : 4). Comment on construit son image de citoyen·nes ? Comment « on devient citoyen·ne » ? Comment conteste-t'on cette catégorie ?

Dans cette acception de la citoyenneté culturelle, les productions culturelles (dont la musique) jouent un rôle particulier. La musique a un rôle important pour construire l'estime de soi, lié à la façon dont on se comprend et on négocie sa place dans la société (Avelar et Dunn, 2011). De plus, comme le souligne l'ethnomusicologue John Blacking (1995), la musique est « une forme de communication, de pensée et d'action dans le monde ; partager des idées sur la vie en société advient aussi au travers d'expérience musicales partagées » (Blacking in Trotta, 2016 : 89). Ainsi, la pratique musicale est une pratique constitutive pour comprendre sa citoyenneté, surtout au Brésil, au vu de son rôle dans la construction de l'identité nationale (Avelar et Dunn ; 2011 : 7).

En effet, historiquement, la « musique populaire brésilienne » a eu un rôle très ambivalent dans la négociation de la citoyenneté pour les populations afrodescendantes. La popularité de certaines pratiques musicales a permis à des artistes afrodescendant·es d'être soudainement visibles dans la sphère publique, mais ces mêmes pratiques ont été réappropriées par l'État pour y placer des « messages d'obéissance », surtout dans le régime autoritaire de l'Estado Novo, entre 1930 et 1945 (Avelar et Dunn, 2011 : 1).

Parler de « musique populaire » et « culture populaire » est plus complexe qu'il n'y paraît et soulève de nombreux enjeux politiques, qu'il est nécessaire de comprendre pour la suite de ce travail.

2.4 « Culture populaire » et « musique populaire »

A Bahia, le terme « musique populaire » apparaît très souvent. Il fait partie des conversations quotidiennes, du langage académique et de celui des institutions. Cependant, malgré son utilisation très fréquente, son contenu reste flou, tout comme le concept de « culture populaire », dans laquelle la « musique populaire » serait incluse. Il s'agit de concepts largement utilisés qui, en réalité, forment des catégories conceptuelles *vides*, qui peuvent être « remplies d'une variété de façons » et interprétées de différentes façons, souvent contradictoires, en fonction du contexte (Storey, 2018 ; 2).

Le terme « culture populaire » implique généralement une altérité : une présence et une absence, car le terme se construit souvent en opposition à quelque chose d'autre (Storey, 2018). La « musique populaire » se définit aussi en opposition à la « musique érudite » (terme qui indique la musique « classique » en portugais), qui est la musique des « élites ». Elle se réfère généralement à une musique des « classes populaires », mais aussi à des groupes minorisés (populations noires et indigènes, etc.). Elle s'est développée en opposition à la culture des « élites » et de leurs espaces d'interaction (salons, conservatoires, etc.). Dans les universités brésiliennes, les cursus de musique sont structurés autour de l'opposition binaire entre musique « érudite » et « populaire ».

La recherche autour des productions culturelles dites « populaires » et de leur lien avec les structures sociales et politiques d'une société a été très développée dans le monde anglo-saxon à travers le champ des *cultural studies*. Ce filon interdisciplinaire des sciences sociales est particulièrement influencé par les théories critiques marxistes, post-marxistes et post-structuralistes, les théories queer, ainsi que les questions anti-, de- et post-coloniales. Beaucoup de chercheurs qui ont contribué à fonder les *cultural studies* proviennent d'anciennes colonies anglo-saxonnes, comme c'est le cas de Stuart Hall, Paul Gilroy, Homi Bhabha, etc. et les *cultural studies* s'intéressent à la dimension politique et identitaire des productions culturelles, très souvent dans des contextes postcoloniaux. Il s'agit de comprendre, comment les sujets colonisés peuvent exercer du pouvoir, en négociant leur place dans la société à travers la musique, l'art, le théâtre, etc.

Dans ce travail, je vais utiliser les catégories développées dans les *cultural studies* pour analyser la façon dont la « musique populaire brésilienne » est mobilisée et redéfinie pour proposer de nouvelles définitions de nation, race ou citoyenneté.

Ma compréhension de « culture populaire » et « musique populaire » dans ce cadre sous-entend deux notions essentielles définies par Antonio Gramsci : idéologie et hégémonie.

« Idéologie » se réfère à un corpus d'idées articulées par un groupe de personnes, qui va informer leur pratiques (Storey, 2018). Il s'agit d'une façon de créer une narration de la réalité et de l'utiliser pour des intérêts politiques, comme celui d'exercer le pouvoir sur une certaine population ou de contester ce pouvoir (Storey, 2018).

D'après Gramsci, le domaine de la « culture populaire » est un champ où s'affrontent diverses idéologies (Gramsci, 1971). Les productions culturelles parlent du monde qui nous entoure, comment il est et comment il devrait être. Elles offrent des interprétations idéologiques différentes selon l'appartenance sociale de leurs créateur·trices. Les individus négocient sans cesse leur compréhension de la réalité et lui donnent un sens. Selon Stuart Hall, la « culture populaire » est le lieu où se construisent des « compréhensions sociales collectives » et le terrain où se déroule la « politique de la signification » (Hall, cité par Storey, 2018, 4). Les productions culturelles peuvent perpétuer l'idéologie des classes dominantes ou la défier en véhiculant d'autres idéologies concurrentes. La « culture populaire » est un espace de conflits idéologiques.

Selon Gramsci, c'est à travers la « culture populaire » que les classes dominantes établissent un leadership intellectuel et moral qui légitime leur position dans la société (Gramsci, [1929 - 1935] 1971). Au travers des productions culturelles, la classe dominante présente ses intérêts comme étant ceux de l'ensemble de la société. L'idéologie dominante est assimilée par les groupes subalternes par le biais de la « culture populaire », renforçant ainsi les structures de pouvoir existantes (Storey, 2018 ; 83).

La « culture populaire » et la « musique populaire » sont donc des domaines fortement traversés par les relations de pouvoir. Une définition de pouvoir non pas *fixe* mais *relationnelle*. Le pouvoir est constamment renégocié : en réaction à toute forme de pouvoir et d'oppression, il y a des formes de résistance. En effet, les classes subalternes sont souvent engagées dans une négociation du corpus d'idées véhiculé par l'idéologie dominante, ce qui leur permet de renégocier leur place dans la société (Gramsci, 1971). L'hégémonie qui en résulte n'est donc pas un pouvoir imposé d'en haut, mais le résultat de négociations entre les groupes dominants et subalternes. Un processus marqué à la fois par la « résistance » et l'« incorporation » aux structures de pouvoir (Gramsci, 1971 ; Storey, 2018). Ainsi, la « musique populaire » est un « mix contradictoire de valeurs et d'intérêts en compétition » (Storey, 2018 ; 86). Ce qui est défini comme « populaire » ou pas, n'est donc pas contrôlé par les différents acteurs impliqués dans la production culturelle (artistes, public, politicien·nes, etc.), mais par ce processus constant de (re)négociation de l'hégémonie dominante.

2.5 Point sur la littérature

La littérature sur les recherches qui ont été faites sur l'*Orkestra Rumpilezz* et le *rumpilezzinho* n'est pas très vaste et est très récente (commence à partir de 2015-2017). Hors du monde académique, l'*Instituto Rumpilezz* (association qui réunit la coordination et la production des deux projets *Rumpilezz*) produit énormément de matériel audiovisuel (vidéos, podcasts, etc.) sur les projets *Rumpilezz*. Comme je l'explique dans la section méthodologique, j'ai utilisé ce matériel pour comprendre les discours produits par le projet. Cette abondance de matériel dépasse la littérature sur le sujet et m'a parfois rendu la tâche difficile pour savoir comment interpréter les catégories proposées par les acteurs (émiques) et celles que je voulais utiliser pour mon analyse (éthique). Cela a été d'autant plus difficile qu'une partie des recherches

disponibles dans le monde académique ont été réalisées par des acteurs directement impliqués par le projet (Mattos, 2021, Amorim, 2018 et Scott, 2020), ce qui illustre que le discours de l'*Instituto Rumpilezz* se construit en dialogue avec le monde académique et intellectuel local.

L'*Orkestra Rumpilezz* ou le *rumpilezzinho* sont souvent présentés comme des exemples de l'utilisation des musiques du candomblé en dehors du contexte cérémoniel (Lima, 2021) et inspirent des recherches dans de nombreuses disciplines allant de la musique à la géographie et à la communication. La majorité des publications sont des travaux de fin d'études (licence, master et doctorat) provenant principalement des universités bahianaises (UFBA, UFRB, IUBA) et nationales (UFMG, UFPE). La plus grande partie de ces recherches s'intéresse à l'intérêt d'utiliser la « tradition » bahianaise, pour la composition et l'enseignement¹⁸.

Peu de recherches parlent localement des projets *Rumpilezz* en relation à des processus de construction identitaires (à l'exception de Azevedo, 2022). En général, les discours reproduisent la tendance à la glorification de la tradition musicale « africaine » du candomblé présente dans les projets *Rumpilezz*, mais ne la questionnent pas vraiment.

A niveau international, le projet est pour l'instant peu mentionné, la tendance est de situer le projet dans la perspective de l'Atlantique noir (Corti, 2018 ; Diaz, 2014, 2017, 2021). Bérénice Corti, ethnomusicologue spécialisée dans le jazz parle de Leite comme d'un acteur capable de « reconfigurer la scène de jazz latinoaméricaine » qui peut « décentrer le jazz du nord des Amériques » en proposant d'autres centres de tradition musicale et en « rétablissant d'autres options, surgies dans le contexte de l'Atlantique noir » (Corti, 2018)¹⁹.

L'ethnomusicologue colombien Juan Diego Diaz, a fait une thèse de doctorat sur l'*Orkestra Rumpilezz* en 2014 à l'Université de Colombie Britannique au Canada et continue ses recherches à l'université de Davis (USA). Son travail examine la relation entre musique et construction des identités noires à Salvador. Il explique que l'*Orkestra Rumpilezz* est un « laboratoire » pour comprendre comment se forme le discours musical et sur ce que signifie « être noir » à Salvador. Selon Diaz, l'*Orkestra* s'insère dans la continuité de projets musicaux autour de l'Atlantique noir qui se construisent en lien aux traditions religieuses de la diaspora africaine, notamment dans le monde du jazz. Cette démarche permet aux musicien·nes de revendiquer avec orgueil leur identité « noire » (Diaz, 2014). Pour Diaz, c'est une façon pour l'*Orkestra Rumpilezz* de réinventer la culture musicale locale en l'insérant dans un discours global sur l'origine africaine de la musique des Amériques et en se liant à des revendications politiques partagées par d'autres projets musicaux dans la diaspora africaine. Dans des

¹⁸ Martini, étudiant en composition à l'UFBA a réalisé en 2017 un mémoire sur la méthode de Leite. Il la définit comme « hybride » (en utilisant la définition de Garcia Canclini), qui lui permet de mélanger des pratiques musicales afro-brésiliennes avec le jazz (Martini, 2017). Le mémoire de Guiga Scott (trompettiste de l'*Orkestra* et ancien enseignant du *rumpilezzinho*) porte sur la méthode UPB et la décrit longuement, en présentant ses liens avec une méthode « ancestrale » africaine (un concept que je définis au chapitre 9) et l'importance de l'oralité dans cette méthode (Scott, 2020). La méthode UPB est aussi souvent prise comme exemple dans des recherches sur l'enseignement des rythmes afro-bahianais au piano ou à la batterie (Pereira et Konopleva, 2018).

¹⁹ Il s'agit des actes d'une conférence, aucun travail supplémentaire sur le projet n'a été réalisé par Corti.

ouvrages plus récents (2017 et 2021), Diaz discute l'utilisation de la « rythmicité » et de la « complexité rythmique » comme élément central du projet *Rumpilezz*, utilisé pour valoriser et affirmer la position des afrodescendants dans la nation brésilienne.

Le travail de Diaz a constitué une des bases de réflexion pour ce travail. Je considère, comme Diaz, que les projets *Rumpilezz* s'inscrivent dans la perspective de l'Atlantique noir et j'utilise amplement sa définition de clave (timelines pattern) et sa perspective sur la « rythmicité » qui est promue dans le discours des projets *Rumpilezz*. Diaz déconstruit cette narration de la rythmicité de la musique du candomblé en tant qu'indice d'« africanité », comme étant un argument essentialiste (Diaz, 2017). Néanmoins, son argument reconnaît l'utilisation stratégique de cette perspective essentialiste pour faire avancer un discours politique, un argument que je reprends au chapitre 8.

Le travail de Diaz est principalement centré sur la production de discours de l'*Orkestra*. Il n'y a pas de réflexion sur l'impact du projet sur les constructions identitaires de jeunes musicien·nes noir·es. Dans ce travail, ma perspective vise à approfondir plutôt comment les discours sur les claves, le candomblé et la « musique populaire brésilienne » sont réappropriés et reconfigurés par les jeunes musicien·nes de la scène locale dans leur processus de construction identitaire et d'affirmation de leur citoyenneté.

2.6 Problématique

Compte tenu de la position particulière de Salvador, mon travail interroge la construction des identités raciales dans l'Atlantique noir à travers l'apprentissage de pratiques musicales et par rapport à une narration contre-hégémonique de la définition de « musique populaire brésilienne ».

En analysant le cas particulier du projet *rumpilezzinho* je vise à aborder et répondre aux questions suivantes :

1. Pourquoi « la musique n'est pas que du son », mais une façon de débattre de questions politiques ? Quels enjeux sont soulevés si on parle de « musique populaire brésilienne » ? Pourquoi dans le contexte brésilien ce terme soulève des questions raciales et d'appartenance à la nation ?

Cette question est abordée dans le chapitre 5 « Musique, race et nation », qui présente l'histoire de l'appropriation de la samba, une histoire mentionnée dans le cursus d'enseignement du *rumpilezzinho*. A mon sens il est crucial de comprendre la dimension idéologique de la « musique populaire brésilienne » ainsi que pourquoi ce concept forme un espace de luttes pour définir qui détient l'hégémonie culturelle de la nation.

2. Comment le projet *rumpilezzinho* prend position dans cet espace de luttes en affirmant l'« africanité » de la musique brésilienne ?

Le chapitre 6, « Un laboratoire musical pour les jeunes », me permet d'introduire dans le détail le projet, ainsi que sa généalogie et la méthode de l'« Univers Percussif Bahianais » (méthode UPB) et son lien avec une réflexion politique et historique. Ce chapitre vise à introduire comment le projet revendique son appartenance à une tradition musicale héritière d'une « africanité » à travers le lien avec la musique et l'imagerie du candomblé.

3. Comment le *rumpilezzinho* construit son discours en lien avec le candomblé ? Pourquoi se référer au candomblé vise à se construire dans une tradition et un lignage qui dépassent l'histoire de la nation brésilienne ?

Dans le chapitre 7 « Candomblé, musique et tradition », j'examine comment et pourquoi le candomblé soulève des enjeux politiques et identitaires. Pourquoi il est mobilisé dans la construction des discours et des revendications des populations afrodescendantes à Bahia et au Brésil. Et pourquoi il est central dans le discours du *rumpilezzinho*, pour revendiquer l'« africanité » de la « musique populaire brésilienne ».

4. Comment la méthode du *rumpilezzinho* mobilise concrètement les claves ? Comment enseigner des rythmes considérés « afro-bahianais » ainsi que leur histoire permet de développer un discours à la fois musical et politique ?

Dans le chapitre 8 « Les claves au centre du discours », j'aborde l'élément central de la méthode UPB : l'enseignement des claves (définies comme des cellules rythmiques de base dans les polyrythmies). Je présente quelques exemples et comment elles peuvent être manipulées et modifiées dans les constructions du discours musical.

5. Comment l'enseignement du *rumpilezzinho* a concrètement influencé le discours et les pratiques des élèves ? Que signifie le concept d'« ancestralité », et quel lien cela implique avec l'héritage d'une « africanité » ? Comment une pratique musicale considérée « afro-référencée » peut reconfigurer l'expérience du racisme ?

Dans le chapitre 8 « *Ancestralité* et logiques d'identification », j'aborde concrètement comment l'apprentissage des pratiques musicales participe à construire positivement le sentiment d'appartenance à des catégories raciales liées à l'afrodescendance.

6. Quel lien existe-t-il entre les processus de construction identitaire et la compréhension de sa position dans la société ? Comment le *rumpilezzinho* encourage des pratiques de citoyenneté en lien avec la revendication de droits ? Comment cela s'articule dans le contexte plus vaste de la citoyenneté brésilienne ?

Le chapitre 10 « *rumpilezzinho* et citoyenneté insurgée » vise à comprendre comment le projet promeut une forme de citoyenneté construite en opposition au paradigme de citoyenneté de l'État brésilien, définie comme un régime enraciné de « privilèges légalisés et d'inégalités légitimées » à une « citoyenneté insurgée » (Holston, 2008).

Pour réaliser ce travail et répondre à ces questions, j'ai récolté les données grâce à une méthode ethnographique que je détaille dans le prochain chapitre. Le chapitre suivant (chapitre 4) vise à retracer comment le concept de race s'est construit tout au long de l'histoire de la nation brésilienne jusqu'à aujourd'hui.

Ce travail commence donc avec un long préambule, avant d'entrer dans le vif du sujet. Mais comme me l'a dit mon amie chanteuse Dandara Modesto, alors que je me plaignais de l'amplitude du travail : « Tu veux parler du Brésil ? Tu as du temps ? ».

Ce travail m'a pris énormément de temps. Le temps d'attendre que la pandémie du COVID-19 se termine. Le temps passé à lire et relire des ouvrages pour définir une thématique, longtemps avant mon départ pour Salvador, pendant mon séjour et longtemps après. Le temps passé à réfléchir sur les questions raciales en relation avec la musique au Brésil, depuis la première fois que j'ai mis les pieds dans ce pays, depuis plus d'une décennie. Le temps passé à essayer de comprendre l'histoire du pays, à resocialiser ma compréhension de la « race ». Le temps passé à suivre la politique brésilienne avec espoir et désespoir, le temps passé à écouter, apprendre et pratiquer de la « musique populaire brésilienne ». Le temps passé à tenter de rédiger un travail qui puisse, ne serait-ce un tout petit peu, aborder cette complexité.

3. Méthodologie

Dans ce chapitre, je présente la méthodologie m'ayant permis de récolter les données ethnographiques sur lesquelles ce travail est construit.

Ce mémoire se base sur une méthodologie ethnographique développée pendant mon séjour à Salvador de Bahia (Brésil) entre août 2022 et mars 2023, qui m'a permis de m'immerger dans l'univers musical, social et politique de la ville.

Je suis arrivée à Salvador avec l'esquisse d'un sujet de mémoire, qui s'est transformée au contact de la réalité du terrain et des gens que je rencontrais qui m'indiquaient une autre direction. A travers les cours à la l'Université fédérale de Bahia (ci-après UFBA), la participation à un festival de jazz en tant que musicienne et le réseau que j'ai formé, j'ai eu l'occasion de rencontrer de nombreux musicien·nes de la scène jazz de Salvador et notamment des membres de l'*Orkestra Rumpilezz*. J'ai aussi rencontré parmi mes camarades et ami·es d'ancien·nes élèves du *rumpilezzinho*, un projet pédagogique lié à l'*Orkestra*.

Ma thématique s'est peu à peu reformée autour de la scène jazz de Salvador et notamment autour de l'impact du *rumpilezzinho* sur le parcours musical de jeunes musicien·nes. Initialement motivée par un intérêt personnel pour cette méthode, j'ai peu à peu réalisé l'intérêt du projet *rumpilezzinho* comme un cas d'étude de la façon dont la pratique musicale peut porter un discours politique et identitaire en lien avec des identifications raciales noires.

L'approche ethnographique implique une combinaison de différentes méthodes, détaillées dans la liste ci-dessous.

3.1 Observation participante

Lors de mon enquête de terrain, j'ai participé à la vie sociale de la ville dans différents contextes. J'y ai observé les dynamiques sociales, tissé des liens, construit un réseau et accumulé des informations. Les deux sous-chapitres qui suivent répertorient les principaux lieux où j'ai pu échanger, discuter et réaliser mes observations entre août 2022 et mars 2023.

Tous les extraits de discours et les citations des acteurs et actrices du terrain ont été traduits par mes soins du portugais au français. De plus, les citations d'ouvrages anglophones que je mentionne sont également le fruit de ma propre traduction.

3.1.1 L'UFBA

Comme point de départ, je me suis inscrite à plusieurs cours à l'UFBA et en particulier à l'EMUS (Ecole de Musique de l'UFBA) en tant qu'étudiante en échange universitaire. J'ai été accueillie à mon arrivée par Laila Rosa, ethnomusicologue et musicienne avec qui j'étais en contact depuis deux ans. Elle m'a aidé à trouver un logement et à m'installer dans la ville. Par l'UFBA, j'ai pu former un réseau de connaissances sur lequel m'appuyer, fréquenter des espaces auxquels je n'aurais pas pu avoir accès (notamment les quartiers périphériques) et expérimenter une forme d'enseignement universitaire à laquelle je n'étais pas habituée. Cela

m'a permis d'observer les interactions et de poser toutes sortes de questions, absorbant ainsi une grande quantité d'informations et de données ethnographiques. Grâce au réseau de l'UFBA, j'ai fait connaissance avec des musiciens qui m'ont invité à participer au *Festival de jazz do Capão* dans l'État de Bahia, où toute la scène jazz de Salvador était présente. Cet événement m'a introduit aux acteur·ices de la scène, ce qui a été déterminant pour redéfinir ma thématique de recherche.

Durant mon séjour, j'ai suivi principalement des cours de pratique musicale au sein du cursus « musique populaire » (qui s'oppose au cursus dit « érudit » de musique, qui est celui classique). J'ai fréquenté tant des cours de pratique musicale que des cours théoriques. J'ai participé à des réunions du groupe de recherche en ethnomusicologie *feminaria musical*. J'ai aussi suivi des cours à la faculté de pédagogie en lien avec la musique.

Suivre des cours à l'UFBA m'a permis de me confronter avec des étudiant·x·es²⁰ ayant un profil socio-économique très différent du mien. La majorité des étudiant·x·es est en effet afrodescendant·x·e et issu·x·e des quartiers périphériques de Salvador ou des zones rurales de l'État de Bahia. Pour certain·e·x·s de mes camarades, la somme de 3 *reais* (moins de 1 CHF) pour un trajet de bus constituait une dépense importante.

Parmi mes cours de pratique musicale se trouvait celui intitulé *rythmes afro-bahianais*. Dès mon arrivée, Laila Rosa m'a dit « ça c'est le cours le plus important » et je m'y suis inscrite. Il est donné chaque semestre par le professeur Iuri Passos, percussionniste et *alabê* d'un *terreiro* de candomblé (sanctuaire, centre religieux autour duquel se rassemble une communauté de candomblé), une des personnes responsables de jouer des tambours lors des cérémonies religieuses. Le cours de Iuri a constitué l'une des premières expériences où j'ai perçu ce que signifiait le candomblé dans la pratique, la religion afro-bahianaise que je ne connaissais auparavant qu'à travers des lectures et les récits d'ami·es brésilien·nes en Suisse. Ils m'ont également permis de me familiariser avec les structures rythmiques du candomblé, centrale dans la pédagogie du *rumpilezzinho* et par conséquent pour la thématique de ce travail.

3.1.2 Casa da Mãe et JAM NO MAM

La *casa da Mãe* est un bar du quartier de Rio Vermelho, où j'ai séjourné pendant la période de mon travail de terrain. Le bar est très fréquenté par les acteur·ices de la scène musicale de Salvador ; on y organise des concerts tous les soirs et des *jam sessions* tous les mardis. Quant à JAM NO MAM, il s'agit d'une *jam session* organisée une fois par mois au MAM (Musée d'Art Moderne de Salvador). C'est un autre lieu où toute la scène musicale de la ville se réunit.

3.2 Entretiens semi-directifs

Au fil des mois, mon sujet de recherche s'est défini autour de la communauté des élèves du *rumpilezzinho*, car la méthode et le discours qui circulaient autour de ce projet me fascinaient.

²⁰ J'utilise ici brièvement le langage inclusif, car plusieurs·x·es de mes camarad·x·es de cours sont concerné·x·es (en tant que personnes transgenres ou non-binaires). Dans le reste du travail, j'ai choisi par simplicité d'adopter le langage épïcène, car mes interlocuteur·ices sont tou·tes des personnes cisgenre.

Une fois mon objet de recherche plus clairement défini, j'ai mené plusieurs entretiens semi-directifs avec des ancien·nes élèves du projet. Certaines personnes se sont montrées très généreuses et m'ont consacré plusieurs heures pour me décrire leur parcours musical, professionnel et personnel. D'autres ont été très difficiles à joindre, car très occupées par leurs activités professionnelles, surtout dans la période entre Noël et Pâques lorsque je les ai sollicitées, qui est la période estivale du carnaval, avec beaucoup de concerts et de travail. J'ai eu plus de peine à obtenir des interviews formelles de la part des enseignant·es et musicien·nes liés au projet, pour des raisons expliquées plus bas.

Au total, j'ai réalisé des entretiens semi-directifs avec douze ancien·nes élèves du *rumpilezzinho* (six femmes et six hommes), aujourd'hui professionnel·les actif·ves sur la scène musicale de Salvador et à l'étranger. Tous les entretiens ont été réalisés entre décembre 2022 et février 2023 et leur durée a varié entre une heure et demie et quatre heures. Le tableau ci-dessous répertorie brièvement leur âge, le quartier ou la région d'origine et leur autoidentification raciale et sociale.

Nom, âge	Instrument ou autre pratique musicale	Quartier d'origine (classe sociale liée au quartier)	Autoidentification raciale
Jordi, 27 ans	Guitare et arrangement	A grandi à Rio et a déménagé à Salvador avec sa famille pendant son adolescence (la famille vient de Bahia), habite actuellement à <i>Rio Vermelho</i> (classe moyenne)	Homme noir
Drica, 30 ans	Batterie, responsable d'un magasin de musique	<i>Pituba</i> (quartier de classe moyenne)	Femme blanche de classe moyenne
Duda, 31 ans	Cavaquinho, enseignement	A grandi à <i>Colina de Pituaçu</i> (quartier périphérique éloigné du centre), habite plus au centre aujourd'hui	Homme noir
Paulo, 26 ans	Saxophone, composition	<i>Liberdade</i> (quartier périphérique)	Homme noir
Jad, 25 ans	Guitare	<i>Libertade</i>	Homme noir, <i>periferico</i>
Alana, 23 ans	Percussions	<i>Nordeste de Amaralina</i> (quartier périphérique)	Femme noire, <i>periférica</i>
Daniela, 28 ans	Clarinete, composition	Originaire de l'intérieur de l'État de Bahia, habite à Salvador	Femme noire
Gildo, 32 ans	Accordéon, enseignement	Habite à Seabra, ville de l'intérieur de l'État de Bahia	Homme « Brésilien », mélangé (« j'ai la peau claire et les cheveux bouclés »)
Silas, 33 ans	Piano, composition, enseignement	<i>Engenho Velho da Federação</i> (quartier périphérique) vit aujourd'hui en Finlande (Stavanger)	Homme noir

Pour des raisons de temps, j'ai n'ai pas pu organiser d'interview avec Priscila (flûte), Marivone (flûte), Anita (violon), Lucas D. (saxophone) et Lucas M. (percussions), mais j'ai pu profiter de quelques échanges informels avec eux pour nourrir mes réflexions.

Avant de fixer la thématique sur les ancien·nes élèves du *rumpilezzinho*, dans une volonté de parler du rôle des femmes sur la scène musicale de Salvador, j'ai récolté le témoignage de Verona, 30 ans, chanteuse et guitariste, originaire du quartier de *Liberdade*, femme « racialisée mais pas noire »²¹.

J'ai réalisé trois interviews par vidéoconférence (Duda, Drica, Gildo) et le reste en présence. J'ai enregistré ces entretiens lorsque cela était possible et j'ai pris une grande quantité de notes pendant que les personnes me parlaient²².

3.3 Interactions quotidiennes

J'ai aussi discuté avec d'innombrables autres musicien·nes de la scène de Salvador que j'ai rencontré à l'UFBA ou au travers du réseau que j'ai construit. Je ne peux pas ici en dresser une liste exhaustive. J'ai longuement partagé des expériences musicales avec Duca, 26 ans, guitariste, originaire de Pernambues (périphérique), Icaro, 23 ans, pianiste, originaire de Rio Vermelho (classe moyenne) et Tiago, 36 ans, bassiste et arrangeur, qui vit à Barris (classe moyenne). J'ai partagé beaucoup de temps avec Suane, 29 ans, chanteuse, originaire d'un quartier à côté de la plage de Flamingo (classe moyenne).

3.4 Analyse de matériel audiovisuel

En parallèle à ces entretiens, afin de mieux comprendre le fonctionnement de la méthode du *rumpilezzinho* et du discours produit autour du projet, j'ai passé de nombreuses heures à visionner différentes vidéos d'interviews et de cours de Letieres Leite disponibles sur Internet, ainsi que les podcasts d'ancien·nes étudiant·es. J'ai également lu le livre de Leite *Rumpilezzinho, laboratório musical de jovens: Relatos de uma experiência* (« Rumpilezzinho, un laboratoire musical pour les jeunes : rapports d'une expérience »), publié en 2017.

Un cours en ligne sur le projet a été lancé en février 2023 : *LABORATÓRIO RUMPILEZZINHO – UMA METODOLOGIA DE LETIERES LEITE* (« Laboratoire rumpilezzinho – une méthodologie de Letieres Leite »). J'ai visionné la totalité du cours, structuré en seize cours de trois modules chacun. Les cours étaient principalement présentés par deux professeurs d'histoire, Anne Rodrigues et Fabricio Mota, ainsi que par des jeunes du *rumpilezzinho* (dont Duda, Alana et Jad). Suivre ce cours m'a fourni beaucoup d'informations sur la manière dont les discours du projet sont construits.

J'ai essayé de contacter les enseignant·es affilié·es, mais ils et elles n'étaient pas disponibles. Je n'ai reçu aucune réponse de Fabricio et Anne m'a répondu après plusieurs mois (en mai 2023) en m'expliquant avoir beaucoup de travail et peu de temps pour répondre à toutes les sollicitations de recherche sur le projet.

²¹ Je suis restée sur le *rumpilezzinho* car l'accès aux élèves et au matériel sur le projet a été plus immédiat.

²² J'ai perdu une petite partie du matériel enregistré lorsque l'on m'a volé mon téléphone en février 2023, mais la quantité de notes que j'avais prises a empêché que cela n'affecte trop la qualité de mon matériel ethnographique.

Une grande partie du matériel en lien avec la méthode du *rumpilezzinho* vient donc de sources institutionnelles : l'Instituto *Rumpilezz*, l'association qui rassemble les deux projets *Rumpilezz* (*Orkestra Rumpilezz* et *rumpilezzinho*), ou d'autres médias nationaux ou étrangers, notamment des interviews et *master classes* enregistrées dans les productions SESC²³.

3.5 Types d'acteur·ices : enseignant·es et élèves

Le matériel ethnographique dont je dispose concernant les enseignant·es et les élèves du projet *rumpilezzinho* est très différent. En reprenant la distinction suggérée par Patricia De Santana Pinho dans son analyse de l'enseignement musical dans le *Bloco afro Ilê Aye*, je distingue les « producteur·ices de discours identitaires » du *rumpilezzinho* (les enseignant·es et les musicien·nes qui participent au projet²⁴) et les « destinataires des discours identitaires », qui sont les élèves²⁵. Les élèves se réapproprient et internalisent de différentes façon ces discours (De Santana Pinho, 2010 : 7).

La distinction entre ces deux catégories est certes floue, car dans le cours en ligne de février 2023, des élèves sont aussi appelé·es à enseigner la méthode (notamment Duda et Alana). Toutefois, cette distinction me permet de structurer la réflexion. Le matériel ethnographique dont je dispose dans les deux cas est très différent. Les discours produits par le *rumpilezzinho* viennent d'un point de vue institutionnel et non personnel.

N'ayant pas réussi à avoir des entretiens avec les pédagogues (notamment du fait que le projet n'est plus réellement actif), j'ai analysé le discours des producteur·ices de discours à partir des sources audiovisuelles produites dans un cadre institutionnel. Les vidéos ont un objectif de divulgation, mais aussi de commercialisation du projet et de la méthode. En revanche, lors des entretiens individuels, j'ai eu accès à des éléments très intimes de la vie des ancien·nes élèves, ce qui constitue un matériel de base très différent.

Initialement, j'ai concentré mon analyse sur la façon dont le projet *rumpilezzinho* a impacté le discours et l'identification raciale des élèves. Je voyais le discours du *rumpilezzinho* comme un matériel à présenter brièvement avant de me concentrer sur le discours des jeunes musicien·nes. C'était sans compter l'énorme complexité sur laquelle se construit le discours des projets *Rumpilezz*, qui comporte des questions politiques, identitaires, musicales, esthétiques en lien avec la présence de la diaspora africaine au Brésil, et dans une perspective

²³ SESC - *Serviço Social do Comércio* (Service social du commerce) est une institution qui existe dans tout le pays depuis 1946. Cet organisme est devenu un acteur très important de la promotion et du financement de la culture dans le pays. Toutes les métropoles du pays possèdent plusieurs centres SESC dans leur quartier, où sont organisés des concerts, des représentations théâtrales et des cours de danse, sport, musique, etc.

²⁴ Donc principalement Letieres Leite, Anne Rodrigues et Fabricio Mota, mais aussi Rowney Scott, Guiga Scott et d'autres que je ne mentionne pas mais dont j'ai écouté le discours dans le grand matériel audiovisuel produit par l'Instituto *Rumpilezz*, que j'ai visionné et écouté.

²⁵ De Santana Pinho utilise plutôt le terme *interlocutors* (2010). Je choisis d'utiliser « destinataire » pour éviter des confusions, car j'utilise déjà le terme « interlocuteur·ices » pour parler des personnes avec qui j'ai eu des échanges lors de mon travail ethnographique, peu importe leur catégorie.

transnationale. J'ai donc dû analyser et contextualiser ce discours avant de parler de ses impacts dans le discours et les pratiques des élèves.

Par conséquent, je consacre trois chapitres à la façon dont le projet *rumpilezzinho* construit son discours (chapitres 6, 7 et 8) et deux chapitres à la façon dont les élèves présentent, s'approprient et réarticulent ce discours (chapitres 9 et 10).

3.6 Analyse des données

Dans un premier temps, j'ai classé les discours de mes interlocuteur·ices en plusieurs catégories, telles que « musique populaire », « racisme », « pédagogie musicale », « religion », « ancestralité », « corps », « citoyenneté ».

Ces catégories m'ont permis de réaliser une première version du cadre conceptuel, tout en examinant, en même temps, le contexte historique ayant favorisé la formation du projet *rumpilezzinho* ainsi que l'évolution des relations entre le candomblé et les institutions. A partir de ce matériel, j'ai ensuite rédigé le travail en plusieurs étapes, entre février et août 2024.

3.7 Le *lugar de fala*

La question de la race est centrale dans ce travail et comme l'indique Solène Brun, pour « rechercher la race », il est nécessaire d'« expliciter la position de l'enquêteur et l'interaction racialisée qui prend place dans la relation d'enquête », car c'est une « manière de s'interroger sur la manière dont un discours sur la race peut être facilité ou, au contraire, contraint » (Cosquer 2020 citée in Brun, 2021 : 83).

Comme je l'indique en introduction, mon positionnement racial a traversé mon terrain de recherche. Les interactions quotidiennes m'ont souvent renvoyé à ma blancheur, fortement associée à mon statut d'étrangère européenne.

J'ai moi-même souvent ressenti un certain malaise découlant de cette position et du fait d'être en train d'effectuer une recherche ethnographique. J'ai beaucoup questionné ma légitimité à parler de réalités sociales qui ne sont pas les miennes, à des milliers de kilomètres de chez moi. J'ai eu de la peine à demander aux personnes de me donner de leur temps pour des interviews, afin que je puisse ensuite formuler un discours qui « déconstruit » ou « analyse » ce qu'ils ou elles disent, sans pouvoir réellement proposer quelque chose en échange. Cela m'interrogeait également, car une bonne partie de mes interlocuteur·ices se trouvait dans des conditions financières beaucoup plus précaires que les miennes, dans un contexte marqué par le racisme structurel. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai parfois évité de trop insister lorsque ces personnes me disaient ne pas être disponibles pour des entretiens, même si cela m'aurait permis de collecter davantage de matériel.

Il est difficile de trouver des solutions à ce malaise, mais une piste qui m'a été suggérée au Brésil est la transparence, en explicitant son *lugar de fala*, son « lieu de parole », un terme proposé par l'intellectuelle féministe et antiraciste Djamila Ribeiro (2019).

Le concept de *lugar de fala* est une façon d'explicitier la position et le lieu social et racial duquel on parle. C'est un exercice d'humilité, car le définir signifie comprendre qu'il n'y a pas de position « universelle » ou « neutre » pour produire du savoir. Toute parole, tout savoir est situé dans un espace politique, social, racial, historique, etc. et ce dernier influence la façon dont nous pensons et décrivons la réalité. Les mots, les questions, les sensibilités, les références seront différentes en fonction du positionnement de chacun·e. Sur mon terrain, j'ai utilisé ce concept de façon presque routinière, pour introduire les raisons qui m'ont poussées à venir à Salvador, une ville où la population est majoritairement noire, alors que je suis blanche.

J'écris ce travail à partir de mon *lugar de fala*, avec un regard qui est lié à mon histoire, mon identification raciale, sociale, de genre, etc. et en répondant à une logique définie par des objectifs qui sont les miens : mes intérêts personnels, mes positionnements politiques ou éthiques, ainsi que les contraintes du monde universitaire dans lequel s'inscrit ce travail.

Mon *lugar de fala* est celui d'une femme blanche suisse de classe moyenne. J'ai grandi en Suisse et reçu le privilège de faire de la musique depuis l'âge de huit ans. J'ai beaucoup évolué dans le milieu classique par le choix de mon instrument, le violon, mais j'ai ensuite bifurqué vers d'autres formes d'expression musicale. J'ai suivi plusieurs cursus d'études universitaires, en particulier celui des sciences sociales. Mon parcours de vie, mes études universitaires et mon milieu familial ont participé à ma socialisation politique et je me considère comme une personne politisée.

J'ai atterri au Brésil pour la première fois en 2014 et entretiens depuis de nombreux liens avec le pays, où je suis retourné deux fois. Entre 2017 et 2018, j'ai tissé des liens avec de nombreux·es migrant·es brésilien·nes, en jouant par exemple dans un groupe de percussions à Zurich. Je parle portugais couramment depuis 2014.

Découvrir la culture musicale brésilienne a beaucoup influencé mon parcours musical. Je joue aujourd'hui dans un groupe de *choro* et parfois dans un groupe de *forró*, deux genres de musique brésilienne, dans lesquels le répertoire est souvent improvisé et les percussions centrales. Un des éléments qui m'a le plus marqué est la composante politique de la musique brésilienne. J'ai eu souvent l'impression que parler de musique équivaut à parler de politique. C'est également cet aspect qui m'a poussé à effectuer une recherche en ethnomusicologie au Brésil. Je suis passionnée par la musique brésilienne et je suis aussi fascinée par la façon dont elle peut être utilisée et mobilisée stratégiquement dans des revendications identitaires, politiques ou sociales. Mon *lugar de fala* est marqué par de nombreux privilèges. Si je parle de la musique en lien avec les constructions identitaires afrodescendantes à Bahia, je parle de quelque chose qui ne me concerne pas directement. Je n'ai pas toujours une bonne réponse à la question « pourquoi », mais si je le fais, c'est avec grand intérêt et beaucoup de respect.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, le prochain chapitre est consacré au contexte social, politique et historique du Brésil, dans lequel s'inscrit le projet *rumpilezzinho*.

4. Comprendre la race au Brésil : contexte historique

Lors de mes séjours successifs au Brésil, j'ai été souvent très surprise par la façon dont la question raciale est omniprésente dans le quotidien. C'est une thématique qui revient souvent dans les conversations. Dès nos premières rencontres, Laila Rosa, professeure d'ethnomusicologie de l'UFBA, m'en a parlé et m'a expliqué le terme « lecture raciale ». Elle s'est présentée à moi en me disant « je suis une femme noire, c'est mon *lugar de fala* ». Elle m'a expliqué aussi comment cette catégorie pouvait fluctuer en fonction du contexte : « je viens du Pernambouc [État au nord-est du Brésil, au nord de Bahia], là, il y a des Noirs, mais beaucoup moins qu'à Bahia. Ici à Bahia, les gens me *lisent* parfois comme blanche, alors que à Recife [capitale du Pernambouc] ou en Europe, je suis davantage *lue* comme noire ». Cet épisode m'a marqué, car il souligne comment ma lecture raciale des gens ne correspond pas forcément à la réalité des personnes rencontrées et aux pratiques d'identification propre à chaque lieu.

Malgré ses sombres cheveux bouclés, je lisais initialement Laila comme étant blanche. Cette situation, où mon assignation d'une personne à une catégorie raciale ne correspond pas avec l'auto-identification de celle-ci, m'est arrivée souvent²⁶. En parallèle, j'ai aussi pu remarquer que les gens utilisaient au quotidien une multitude de catégories raciales, se basant souvent sur des gradations de couleur, connotées plus ou moins politiquement : *pardo* ou *mestiço* (métisse), *retinto* (noir foncé), *café com leite* (« café de lait », noir plus clair), *negra com a pele clara* (« Noire à la peau claire »), etc.

Au fur et à mesure des mois passés à Bahia, cette thématique revenait tout le temps et me questionnait beaucoup. J'y ai progressivement attaché plus d'attention et j'ai pu remarquer à quel point les frontières des catégories raciales et le choix de ces catégories sont généralement définies plus par le positionnement social et politique des personnes que par leur phénotype. Néanmoins, j'ai aussi remarqué à quel point ma propre « lecture raciale » a évolué en incluant, justement, de plus en plus des caractéristiques phénotypiques qui, avant cela, étaient invisibles à mes yeux. J'ai commencé à assigner inconsciemment la couleur et la texture des cheveux, la couleur de peau et les traits du visage à des catégories que je n'utilisais pas vraiment auparavant. En d'autres mots, au fil de mon expérience brésilienne, ma « lecture raciale » a évolué. Sans le vouloir, je me suis resocialisée aux logiques d'assignation raciale que j'observais. Cela ne veut pas dire que j'ai commencé à réifier ces catégories ou à les justifier, mais, en observant la façon dont les personnes se lisent et lisent autrui, ma propre lecture raciale a évolué.

Ainsi, mon expérience ethnographique est aussi indirectement une ethnographie des lectures raciales. Une expérience qui a impacté ma « lecture raciale » de façon durable. Aujourd'hui, je

²⁶ L'inverse s'est aussi produit. Une chanteuse de l'UFBA s'est auto-identifiée à plusieurs reprises comme blanche, alors que j'aurais eu tendance à l'assigner dans une autre catégorie. Un jeune professeur de l'UFBA m'a dit « ah mais moi je n'ai pas ce problème [de racisme], je suis blanc... » et j'étais, là aussi, étonnée, parce qu'avec sa coupe « afro », j'aurais plutôt eu tendance à l'assigner à une catégorie raciale non-blanche.

remarque à quel point je note mentalement la possible « non blanchité » de personnes que je n'aurais jamais imaginé comme non-blanches avant ma permanence au Brésil. J'ai aussi inconsciemment commencé à « réassigner » mentalement certaines personnes, en fonction de mon expérience brésilienne. Je me suis surprise avec un peu d'inquiétude à penser que, par exemple, l'enseignante de violon de mon enfance avait en réalité des traits asiatiques, sans que je ne l'aie jamais relevé auparavant. Cela ne reste qu'une construction sociale ; ma lecture des gens ne veut toujours rien dire sur leur origine supposée ou réelle, mais je suis impressionnée de remarquer à quel point l'expérience au Brésil a impacté ma façon d'assigner racialement les gens.

Cette observation me permet de souligner au passage à quel point les pratiques de racialisation au Brésil sont routinières et comment, sans le vouloir, j'en ai absorbé une partie. Les Brésilien·nes apprennent très tôt à se situer sur le « continuum racial », en utilisant une multiplicité de catégories raciales. L'État brésilien lui-même se construit autour de catégories raciales, qui se sont institutionnalisées depuis plus d'un siècle par les recensements nationaux. Face à cela, les mouvements sociaux participent à produire des alternatives, surtout à partir des années 1970 (Telles, 2004). Cela crée une multiplicité de catégories raciales dans lesquelles les personnes s'identifient, en fonction de logique d'assignation très différentes (influencée par le statut, la position politique, etc.). Cette multiplicité de catégories reflète en partie l'histoire raciale de la nation brésilienne, qui a longtemps valorisé les catégories « intermédiaires » entre le continuum « blanc » et « noir » (Farfán-Santos, 2016 ; Telles, 2004)²⁷.

En général, au Brésil et en Amérique latine, le processus de construction des États Nations s'est fait en lien avec la construction de la race et du racisme (Sansone, 2003 ; Telles, 2004 ; Farfán-Santos, 2016 ; Seigel, 2009 ; Moraes Silva, 2020). Pour comprendre la particularité de la question raciale au Brésil, il faut donc comprendre le processus de construction de l'État brésilien et de l'économie des plantations jusqu'à aujourd'hui,

4.1 Historique du racisme « à la brésilienne » – de l'esclavage à la démocratie raciale

Le Brésil a joué un rôle majeur dans la Traite atlantique. Son économie, qui repose encore aujourd'hui principalement sur l'exportation des matières premières, a largement dépendu d'une force de travail gratuite et captive (Lane et al., 2019). Selon certaines estimations, le Brésil aurait débarqué presque cinq millions de personnes esclavisées en provenance de différentes régions du Continent africain (figure 3), soit onze fois plus qu'aux États-Unis (Telles, 2004).

²⁷ Sans entrer dans les détails, le choix des catégories raciales est néanmoins limité en fonction de la couleur de peau. Ainsi, si certain·es revendiquent avec orgueil leur identification raciale, d'autres la subissent, en subissant les discriminations qui y sont liées.

De l'arrivée des Portugais en 1500 jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1888, l'économie des plantations est centrale pour l'économie brésilienne, basée sur l'exploitation des personnes esclavisées. L'État de Bahia et la région Nord-Est du Brésil ont longtemps constitué un pilier de l'économie nationale, reposant principalement sur les plantations de canne à sucre et sur les *engenhos* (usines sucrières)²⁸. Durant cette période, les ports de Salvador, Recife/Olinda et Rio de Janeiro se sont imposés comme les principaux centres de la Traite atlantique (voir figure 4).

À partir du XVII^e siècle, la Traite atlantique vers le Brésil connaît une forte croissance, notamment avec la découverte de gisements de minerais dans l'État du Minas Gerais (Centre Sud-Est du Brésil), entraînant une arrivée massive de captifs. L'installation de la cour portugaise à Rio en 1808 accentue davantage ce phénomène²⁹ (figure 3).

En 1815 le Portugal signe le traité du congrès de Vienne qui interdit la traite des esclaves à partir des côtes africaines au nord de l'équateur. Néanmoins, le commerce d'êtres humains continue (légalement à partir des ports angolais et illégalement à partir de la Côte d'Ivoire), pour alimenter l'économie brésilienne (Capone, 2010). Le début du XIX^e siècle est marqué par plusieurs révoltes d'esclaves, surtout dans l'État de Bahia (comme la révolte des Haoussas en 1809 et des « Malais » en 1835³⁰).

²⁸ Encore aujourd'hui, certains quartiers de Salvador, tels que *Engenho Velho de Brotas* ou *Engenho Velho da Federação*, témoignent de ce passé esclavagiste.

²⁹ La cour du roi du Portugal s'est réfugiée à Rio de Janeiro en 1807, avec le soutien des Anglais, pour échapper à l'armée napoléonienne. Ce transfert de la cour a eu un impact important sur l'histoire du Brésil et de la Traite atlantique. Le débarquement de captifs a augmenté exponentiellement pendant les années de permanence de la cour portugaise au Brésil, entre 1808 et 1821 (Lane et al., 2019). Comme résultat, « au lieu de transformer Rio de Janeiro en ville européenne, cela a converti la nouvelle capitale et d'autres parties de l'Amérique portugaise, en un espace Africain » (Lane et al., 2019).

³⁰ Toutes ces révoltes ont été très violemment réprimées, en marginalisant très fortement les populations afrodescendantes et les privant de leurs droits et de biens. Ces soulèvements témoignent de l'importante résistance fournie par les personnes afrodescendantes à la violence du système brésilien envers elles. Entre 1807 et 1835 la ville de Salvador et l'État de Bahia ont été le théâtre de nombreux affrontements et de révoltes (Capone, 2010 ; Moura, 2022). La révolte des Haoussas en 1809 est l'une des plus importantes. Elle a été planifiée par des captifs arrivés récemment d'Afrique et d'autres nés au Brésil, avec le soutien de personnes affranchies et un réseau de liens avec les régions rurales aux alentours de la capitale. La révolte devait commencer à Salvador et s'étendre dans la zone rurale, occuper et détruire les plantations de cannes à Sucre du *Reconcavo* (zone qui entoure la Baie de tous les Saints) et créer un « règne afro-musulman » dans l'intérieur de l'État (Moura, 2022). Les autorités ont intercepté la révolte et l'ont très violemment réprimée. La révolte des « malais » en 1835, est une autre révolte très connue dans l'histoire du pays, qui va mettre à mal le système répressif brésilien. L'organisation de cette révolte permet d'unir les forces entre plusieurs « nations » (groupes de personnes se reconnaissant dans des provenances ethniques différentes), en particulier, les musulmans (Haoussas) et les Yorubas (appelés tous deux « malais »), s'unissent avec des adeptes du candomblé dans un « œcuménisme belliqueux » (Moura, 2022 ; 38). Néanmoins, les tensions entre les « nations » Nagôs et Jejes (tous deux adeptes du candomblé), ainsi que l'exclusion de certains groupes bantous, comme les Angolas, Congos etc. seront contre productives et la supériorité militaire des oppresseurs fera que la révolte se matéra dans le sang. À la suite de la révolte, Salvador sera le théâtre d'une répression sanglante, qui poursuivra les

Malgré les entraves économiques imposées par certains pays et les révoltes d'esclaves de plus en plus nombreuses, le commerce atlantique s'intensifie jusqu'à la première moitié du XIXe siècle (Moraes Silva, 2020). En 1822, le Brésil prend son indépendance du Portugal et la communauté internationale menace de ne pas reconnaître le pays si l'esclavage n'y est pas aboli. Face à ces pressions, le commerce de personnes captives est interdit officiellement en 1850, mais l'esclavage continue à l'intérieur des frontières du pays (Moraes Silva, 2020).

En 1882, un traité est signé avec l'Angleterre pour reconnaître le Brésil et abolir l'esclavage. Le 13 mai 1888, le Brésil abolit officiellement l'esclavage avec la « loi dorée », *lei aurea*, après plus de quatre-cents ans. Du jour au lendemain, de nombreuses personnes se retrouvent certes libérées, mais sans aucune ressource ni soutien pour s'insérer dans la société brésilienne. À partir de 1889, le Brésil devient une république, la *Primeira Republica* s'installe jusqu'en 1930. La République met en place des politiques économiques libérales, mais n'implémente aucune politique sociale pour intégrer la population noire libérée de l'esclavage. Beaucoup de facteurs continuent à limiter les possibilités de mobilité sociale des personnes d'ascendance africaine (Moraes Silva, 2020).

Timeline: Number of Captives Embarked and Disembarked per Year

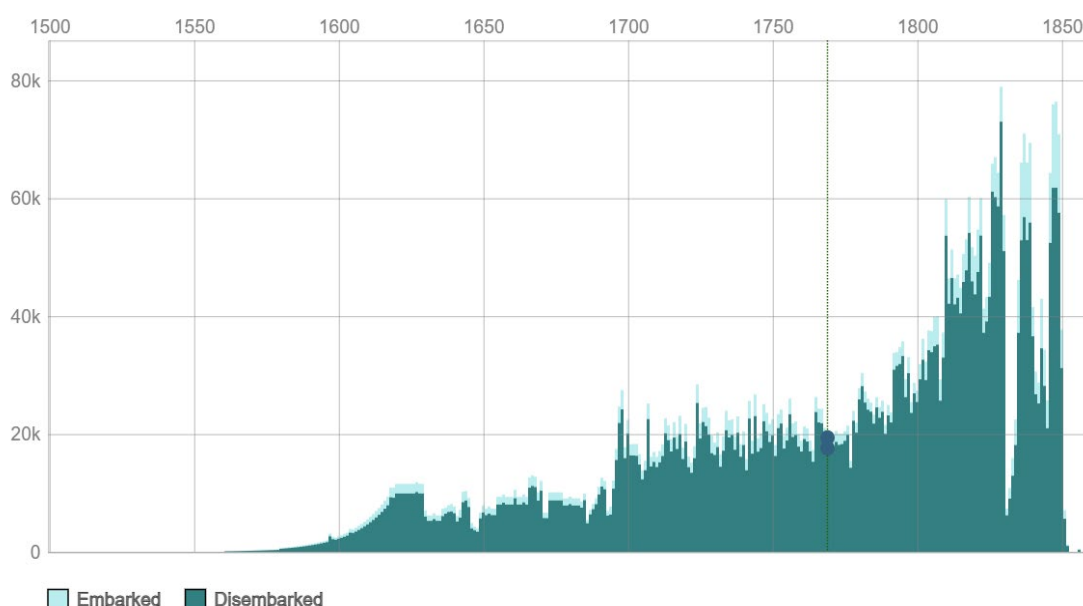


Figure 3 : Personnes captives embarquées (bleu clair) sur les côtes africaines et débarquées (bleu vert) sur les côtes Brésiliennes entre 1525 et 1850 (Lane et al., 2019).

afrodescendants vivant en ville par tous les prétextes, en les mettant en prison, en les assassinant et en détruisant leur maison (Moura, 2022). Dans ce contexte, les affranchis ont l'interdiction de posséder des biens immobiliers et n'ont plus le droit de commercer et Salvador devient une ville où il est impossible de survivre. Ces interdictions s'étendront à tout l'État de Bahia à partir de 1840-50, ce qui causera un départ important de population affranchie vers Rio (et certains, de « retour » vers l'Afrique ; Moura, 2022). Pendant l'esclavage, les femmes esclavisées s'occupent le plus souvent de travail domestique, et s'intègrent ainsi de forme durable dans le foyer. Les hommes sont en revanche déplacés d'un endroit à l'autre, dans les plantations. La vie de famille entre captifs est pratiquement impossible. Les foyers sont séparés à tout moment de façon violente et les enfants grandissent souvent avec leur mère (Moura, 2022).

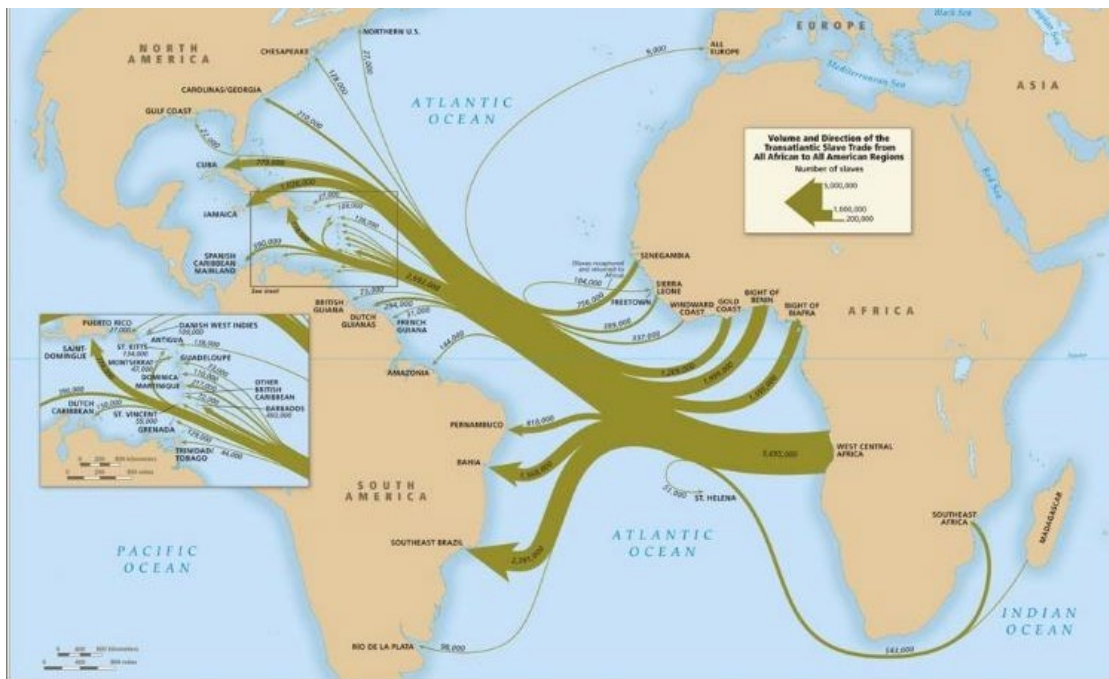


Figure 4 : Volume et orientation de la traite négrière transatlantique de toutes les régions africaines vers toutes les régions américaines (Eltis et Richardson, 2022).

Des recherches estiment que, jusqu'en 1800, la majorité de la population vivant au Brésil (environ 67%) est d'origine africaine (Andrews, 2004, cité in Moraes Silva, 2020). Face à cette écrasante majorité, les milieux académiques (blancs) de la fin du XIXe siècle, qui adhèrent aux théories de racisme scientifique, discutent ouvertement des possibilités de *embranquecer* « blanchir » la population brésilienne (Moraes Silva, 2020). Plusieurs politiques sont alors mises en place pour favoriser l'immigration européenne afin de « blanchir » le pays. Le Brésil offre le voyage aux européen·nes et leur facilite l'accès à la terre, au contraire des descendant·es des personnes esclavisées qui ne bénéficient pas de cette possibilité. De plus, les nouveaux emplois des centres industriels du Sud sont presque exclusivement occupés par ces nouveaux migrants, alors que les afrodescendant·es restent confiné·es dans les régions rurales, en particulier du nord et nord-est du pays, dont l'État de Bahia (Moraes Silva, 2020).

Désormais aux marges de l'économie du pays, Salvador devient une ville où la pauvreté est généralisée, et touche particulièrement la population afrodescendante. À la fin du XIXe siècle, 90% de la ville de Salvador vit sous le seuil de pauvreté (Moura, 2022). La capitale de l'État de Bahia devient ainsi une ville dans laquelle les riches commerçants, les trafiquants et les hauts fonctionnaires côtoient une large population de personnes vivant en situation d'extrême pauvreté (Moura, 2022).

4.2 L'*Estado Novo* et la démocratie raciale

La première république prend fin en 1937, alors que Getulio Vargas accède au pouvoir par un coup d'état, après une décennie d'instabilité sociale. Vargas instaure l'*Estado Novo*, le « Nouvel État » (Moraes Silva, 2020) ; il promeut une nouvelle constitution basée sur le modèle

de la constitution fasciste italienne et sur le concept de « démocratie raciale » (Browning, 1995 : 163).

Le concept de démocratie raciale est introduit par l'anthropologue Gilberto Freyre en 1926³¹. Le Brésil y est présenté comme une nation « tolérante » à la diversité raciale : le pays des « trois races » (blancs, noirs, indigènes) vivant ensemble « harmonieusement » et qui favorise l'émergence de formes culturelles nouvelles, capables de remporter un succès planétaire et représenter le Brésil dans le monde (Seigel, 2009 ; Capone, 2010 ; Browning, 1995).

Ainsi, la présence des populations noires n'est plus vue comme un « problème à résoudre » et le Brésil devient la nation de la *mixigenação*, la mixité raciale, où le mélange culturel est présenté comme l'élément central de l'identité de la nation (Moraes Silva, 2020). Cette narration, soutenue par Vargas avec de nombreuses politiques culturelles, a été accueillie avec succès par tous les milieux de la société. Malgré la promesse de tolérance, l'*Estado Novo* n'a pas mis en place des politiques pour contrer le racisme et les inégalités raciales persistantes.

Avec le coup d'état militaire de 1964 qui ouvre vingt-cinq ans de dictature, la majorité des débats sociaux sur les inégalités et le racisme sont complètement effacés du discours public. La junte continue à exploiter la conception de la démocratie raciale comme un « outil efficace pour garantir la stabilité et l'unité nationale » (Moraes Silva, 2020 : 272). A la fin de la dictature en 1989, le Brésil est considéré comme l'un des pays les plus inégaux au monde par la Banque Mondiale (Moraes Silva, 2020). Néanmoins, la considération des inégalités socio-économiques ne prend pas en compte les inégalités raciales, qui sont encore considérées comme étant « résiduelles » (Moraes Silva, 2020 : 272). Jusqu'en 1980 le Brésil-estime ne pas avoir de problème racial, mais plutôt un problème de classe : la « classe » se substitue à la « race » (Moraes Silva, 2020). Cette idéologie est peu à peu défiée par le mouvement des droits civiques des afrodescendant·es qui ressurgit à partir des années 1970. Il s'agit notamment du *Movimento Negro Unificado* (le Mouvement noir unifié), un mouvement fédéral qui se développe dans les différents États du Brésil. Pour les activistes, la « démocratie raciale » n'est en réalité qu'un « mythe », qu'il faut déconstruire, pour lutter contre le racisme.

Le mythe de la démocratie raciale a été alimenté tout au long du XXe siècle par l'État et les milieux intellectuels du pays, mais aussi par des chercheur·euses étrangers en visite au Brésil, notamment dans des recherches comparatives sur le racisme entre les États-Unis, l'Afrique du Sud de l'Apartheid et le Brésil (Moraes Silva, 2020). L'apparente « harmonie raciale » de la *mixigénacao* a été longtemps valorisée dans la littérature nord-américaine ou européenne en parlant du racisme au Brésil, ce qui a indirectement contribué à reproduire l'idéologie de la démocratie raciale dans le temps (Telles, 2004 ; Sansone, 2003 ; Moraes Silva, 2020, etc.).

³¹ Freyre défend aussi le concept du *luso-tropicalisme*, selon lequel les colons Portugais auraient montré une particulière bienveillance envers les peuples colonisés et auraient ainsi posé les bases de la nation des « trois races ».

« Le préjugé de ne pas avoir de préjugés » (Browning, 1995 ; Ribeiro, 2019) de la démocratie raciale a longtemps contribué à cacher la longue histoire de répression et de racisme envers les populations subalternes au Brésil³² (Moraes Silva, 2020). Jusqu'en 1940, la race n'a jamais été considérée comme une variable à inclure dans les statistiques nationales et jusqu'en 1976, les instituts de statistique n'ont jamais corrélé le statut social (éducation, santé, salaires, etc.) avec le facteur racial (Browning, 1995).

4.3 De nouvelles perspectives

A partir des années 1970, une nouvelle génération de chercheur·euses remet de plus en plus en question le mythe de la démocratie raciale. Des statistiques en lien avec les questions raciales, collectées de façon irrégulière par l'État depuis 1940, sont publiées et débattues. Les recherches montrent l'importance des inégalités raciales entre les catégories « blancs » et « non-blancs » et donc à quel point les noirs et les catégories considérées « mixtes » (*moreno, mulato, mestiços, pardos*, etc.) sont défavorisées économiquement. En parallèle, à partir de la fin de la dictature, les organisations sociales pour les droits civiques des noirs se développent et s'articulent de plus en plus au niveau national et international.

Un moment central du développement du mouvement pour les droits civiques et la lutte contre le racisme au Brésil est la conférence des Nations Unies à Durban contre le Racisme et la Discrimination en 2001 (Moraes Silva, 2020 ; Telles, 2004). Les ONGs et mouvements sociaux brésiliens y dénoncent les discriminations et le racisme structurel du pays. Lors de la conférence, le gouvernement récemment élu de Lula (Parti des Travailleurs - PT) reconnaît pour la première fois officiellement que le Brésil a un problème de racisme, alors que la perspective de l'État avait été jusqu'à présent de nier ou sous-estimer le racisme (Moraes Silva, 2020 et Telles, 2004).

A partir de ce moment, le gouvernement du PT met en place des politiques publiques de lutte contre les discriminations raciales. Des agences fédérales sont créées, pour soutenir les revendications des populations afrodescendantes (comme la fondation *Palmares*), de nouvelles lois favorisant l'accès à la terre des communautés noires *quilombolas*³³ sont introduites et des politiques de quotas raciaux sont instaurées pour faciliter la participation des afrodescendants et des indigènes aux institutions publiques (Moraes Silva, 2020).

Ces changements de perspective ont fortement contribué à amener les questions raciales au centre du débat public au Brésil. Les politiques de quotas sont amplement débattues depuis les années 2000 (Moraes Silva, 2020). Le débat est encore divisé. Les détracteurs affirment

³² Principalement les populations afrodescendantes, mais aussi les indigènes. Le cas des indigènes est très différent, mais décèle une longue histoire de violence et de répression. La catégorie « indigène » a été incluse comme catégorie statistique seulement à partir des années 1990.

³³ *Quilombola* est un terme qui indique des personnes esclavisées s'étant échappées de la captivité. Aujourd'hui, de nombreuses communautés revendiquent être des *quilombos*, des communautés descendantes de *quilombola*. Accéder à ce statut officiellement permet d'avoir accès à des terres et un soutien de la part de l'État.

que les quotas créeraient des « divisions dangereuses » et que de résoudre les inégalités sociales avec une perspective multiculturelle n'a pas de sens. Ces arguments sont souvent critiqués car ils reposent sur une vision encore ancrée sur le mythe de la démocratie raciale, où « la race n'existe pas » et que le Brésil n'a qu'un problème de « classe » (Moraes Silva, 2020). Les partisans des politiques de discrimination positives soulignent généralement que même si elles ne sont pas idéales, les politiques sociales ayant des bases ethnoraciales, sont une stratégie qui permet de dépasser les inégalités raciales du pays (Moraes Silva, 2020).

4.4 Inégalités raciales au Brésil – quelques images

Les inégalités raciales au Brésil, c'est-à-dire la corrélation entre l'appartenance à une catégorie raciale et le statut socio-économique, font partie d'un consensus généralisé dans la recherche sur les questions raciales au Brésil (Telles, 2004 ; Moraes Silva, 2020). L'inégalité raciale est aussi corrélée à des inégalités régionales³⁴ (Moraes Silva, 2020).

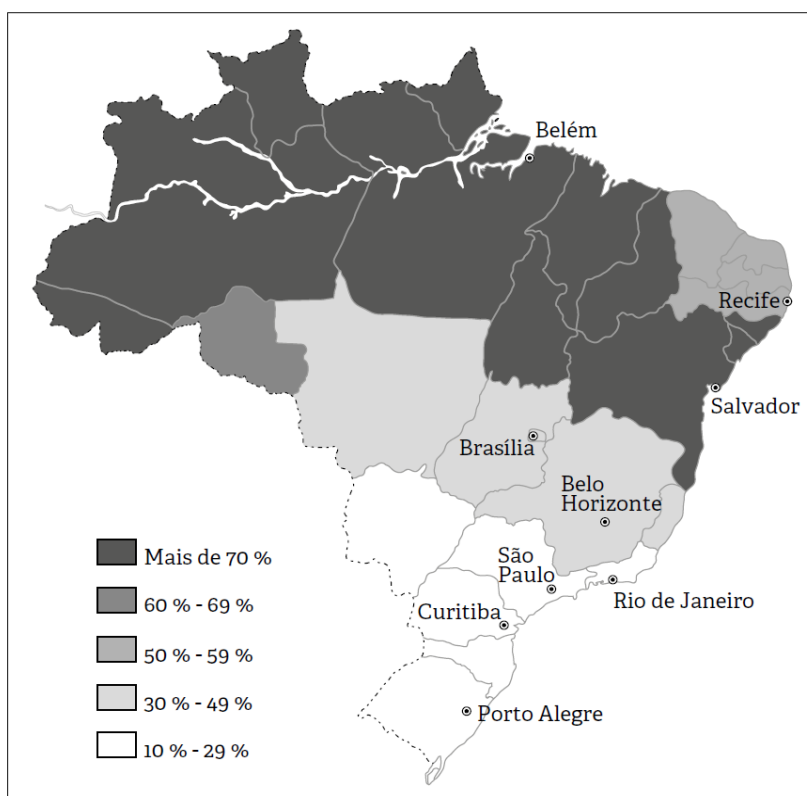


Figure 5 : Pourcentage de *pretos* (noirs) et *pardos* (métisses) par État en 2010 (Moraes Silva, 2020 : 286).

En général, les variables principales pour déterminer les inégalités sociales sont le revenu, le niveau de scolarité ou le niveau d'occupation (Telles, 2004 ; Moraes Silva, 2020). Edward Telles a réalisé un ouvrage qui analyse les inégalités raciales de manière très compréhensive en 2004, qui montre comment, historiquement, la population noire et métisse (« Brown » dans

³⁴ L'économie du pays s'est d'abord construite autour de l'économie des plantations dans le Nord et Nord-est du pays, avec une grande contribution des personnes esclavisées. Au début du XX siècle, l'économie s'est ensuite tournée vers le Sud, avec le développement de l'industrie et une arrivée massive d'immigré-es européen-nes dans le Sud du pays, favorisés par l'idéologie du « blanchissement » (Moraes Silva, 2020).

le graphique) est victime d'un fonctionnement très inégalitaire qui limite son accès à la scolarité et à l'emploi (figures 5 et 6)³⁵.

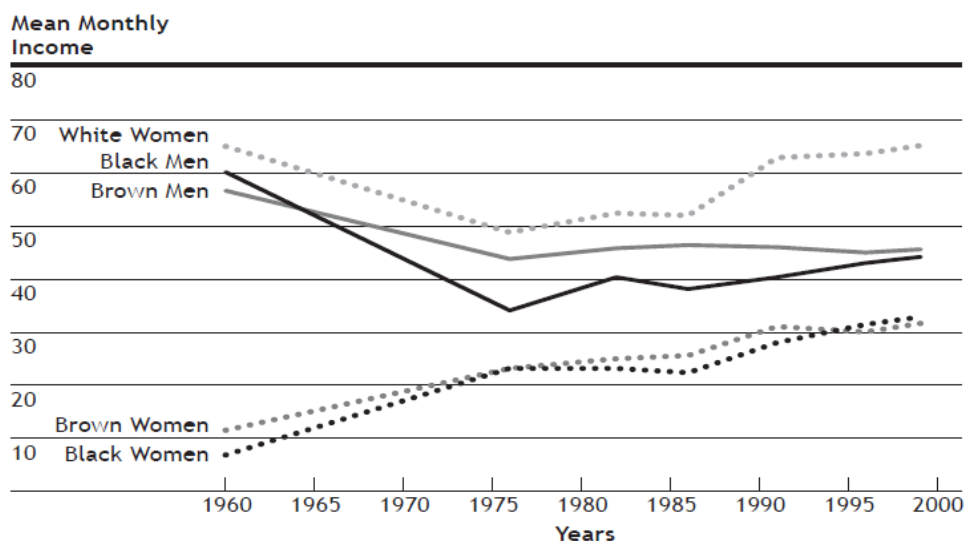


Figure 6 : Evolution du revenu moyen des personnes appartenant à différentes catégories raciales (blanc, noirs, métisses) et de genre (femme, hommes) dans le temps par rapport à la référence du salaire des hommes blancs (Telles, 2004 : 123).

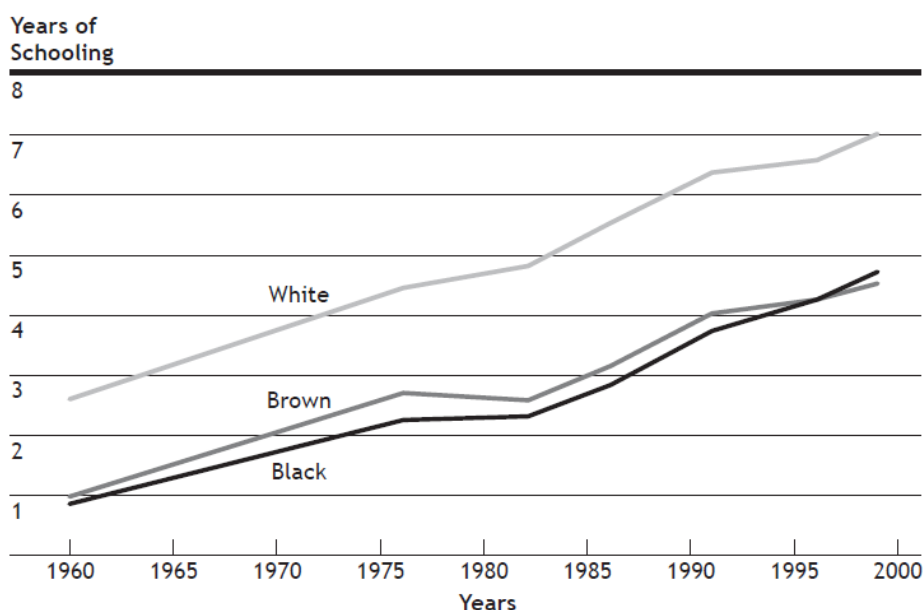


Figure 7 : Moyenne d'années de scolarisation pour les 25-64 ans par catégorie raciale (Telles, 2004 : 127).

La population noire et métisse a historiquement eu moins de possibilités pour se former et accéder à des études supérieures (figure 7 et 8 ; Telles, 2004). Comme l'indiquent des recherches récentes, la couleur de peau est encore aujourd'hui un facteur déterminant dans

³⁵ Etant donné la complexité de la question raciale, de la fluidité et l'évolution constante des catégories utilisées dans les recensements et des différences considérables des analyses en fonction des types de catégorisation, il est très complexe de trouver des images qui puissent synthétiser le lien historique qui existe entre la race et les inégalités sociales au Brésil. C'est pour cette raison que je présente les analyses de Telles de 2004, qui sont considérées comme une référence, malgré qu'elles soient datées d'une vingtaine d'années (Moraes Silva, 2020).

l'accès aux études supérieures (figure 8, résultats de la recherche PERLA présentés in Moraes Silva, 2020).

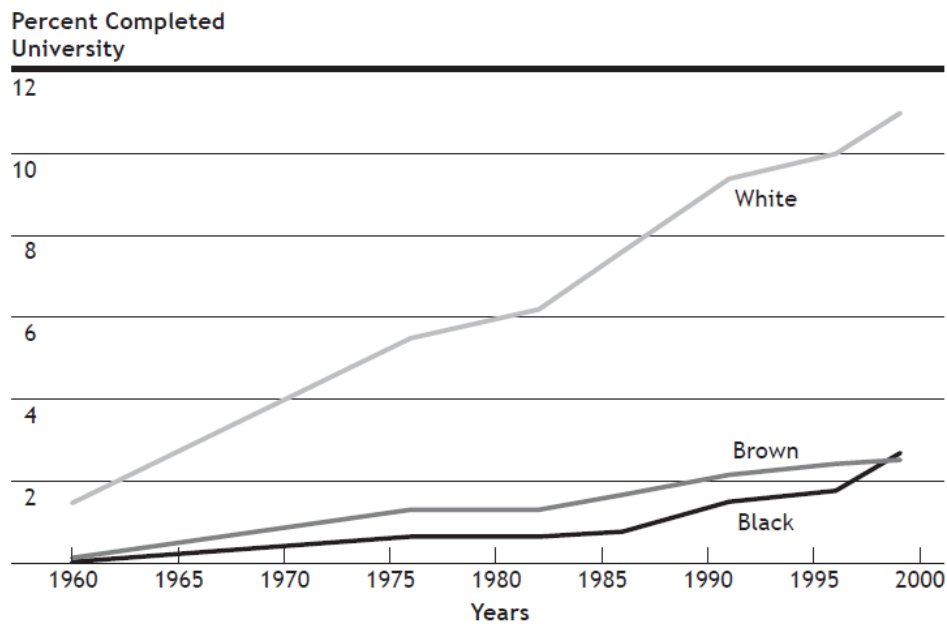


Figure 8 : Pourcentage de la population qui a terminé des études universitaires en fonction des catégories raciales (Telles, 2004, 130).

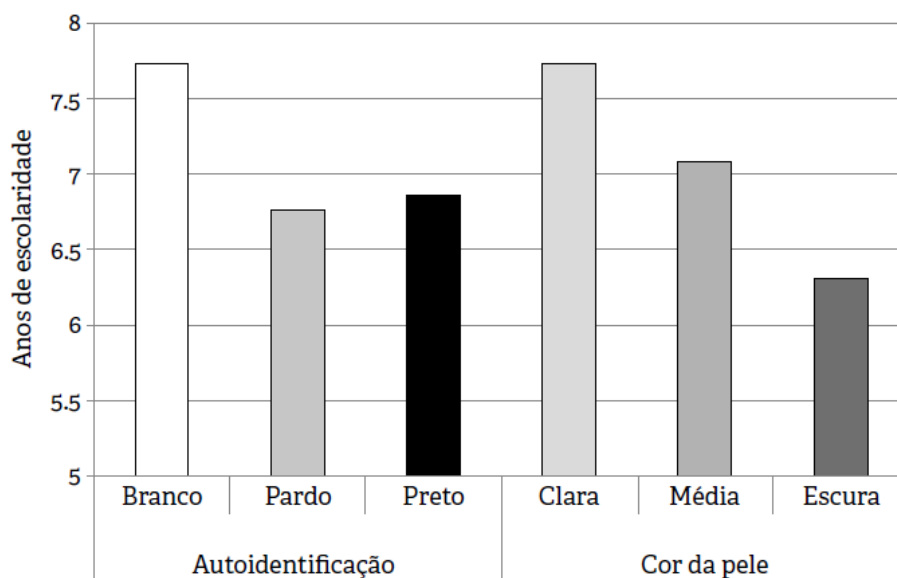


Figura 5.7 Média de anos de escolaridade por autoidentificação racial e cor da pele, Brasil

Figure 9 : Moyenne d'année de scolarisation au Brésil selon l'auto-identification et selon la couleur de peau (Moraes Silva, 2020 : 308).

4.5 La construction de catégories raciales institutionnalisées

Les recensements nationaux récoltent des informations ethnoraciales de façon systématique dès la fin du XIXe siècle ont fortement contribué à codifier les catégories raciales à travers la

couleur de peau (Moraes Silva, 2020). Aujourd'hui encore, les catégories d'auto-identification raciale proposées dans les statistiques sont basées sur la couleur : *branco* (blanc), *preto* (noir), *pardo* (métisse), *amarelo* (jaune ou Asiatique), et *indigena* (indigène, seule exception). Le débat sur la construction de ces catégories est très vaste et ces dernières sont constamment renégociées. Beaucoup de recherches discutent de ces questions que je ne vais aborder ici que brièvement. Pour plus de détails, voir Telles (2004) ou Moraes Silva (2020).

La définition des catégories raciales dans les statistiques brésiliennes a suivi les différents courants idéologiques de l'État. Jusqu'aux années 1930, en suivant l'idéologie de l'*embranquecimento* (blanchissement), les statistiques nationales ont d'abord tenté d'effacer la présence de la population non-blanche. À partir de la fin des années 1930, les statistiques incluent la population noire, qui commence à « augmenter », ce qui reflète davantage un changement de catégories raciales qu'une réelle augmentation (Moraes Silva, 2020).

Dans le recensement de 1940, les enquêteurs doivent choisir entre les catégories « blanc », « noir » ou « jaune » (nouvelle catégorie pour inclure la population grandissante en provenance d'Asie). Il n'y a pas de catégorie « mixte », et parfois, en ne sachant souvent pas quelle catégorie raciale choisir, les enquêteurs éludent la question. Cela invite à imaginer des catégories intermédiaires et à réfléchir sur la dimension socio-économique des logiques d'assignation raciale : les enquêteurs tendent à catégoriser une personne « mixte » ayant une éducation comme « blanche »³⁶ (Moraes Silva, 2020).

À partir du recensement de 1950, pour la première fois, les personnes sont invitées à s'auto-catégoriser entre 4 options : *parda*, *preta*, *amarela*, *branca*. À ce moment, le pourcentage de *pardo* augmente et ceux de *preto* diminuent (Moraes Silva, 2020 : 283). Dans les décennies de la dictature militaire, entre 1970 et 1980, les recensements excluent complètement la question de la race.

À partir des années 1980, le *Movimento Negro* commence à revendiquer l'adoption d'autres catégories raciales que les officielles. En particulier, les activistes revendiquent d'éliminer les catégories « mixtes » (notamment la catégorie *pardo*) et de remplacer *preto* et *pardo* par *negro*, en exigeant donc de n'avoir que deux catégories entre *branco* et *negro* (Moraes Silva, 2020). Ils s'appuient sur de nombreuses recherches qui soulignent que *pretos* et *pardos* présentent des indicateurs socio-économiques semblables à celles des noirs (Figure 7). *Negro*, noir, serait une catégorie raciale politisée, qui pourrait être utilisée par tous les brésiliens ayant une ascendance africaine (Moraes Silva, 2020). Cela explique en partie l'utilisation du terme *negro* par des personnes ayant des gradations de couleurs très différentes dont je parle en début de chapitre. Des recherches statistiques des années 1998,

³⁶ De nombreuses recherches montrent la situation inverse, ou des personnes ayant des niveaux élevés d'éducation se reconnaissent plus facilement avec la catégorie *negra*, souvent aussi pour des raisons politiques. Au lieu de les blanchir, l'éducation peut aujourd'hui *enegrecer*, « noircir » (Moraes Silva, 2020).

montrent que les personnes préfèrent parfois ces mêmes catégories à celles des recensements (« pardo », plutôt que « negro »)³⁷.

Combiner *preto* et *pardo* sous la catégorie *negro* a fortement influencé les statistiques nationales. Au début des années 2000, le recensement a montré pour la première fois que les personnes se reconnaissant sous la catégorie *negro* formaient la majorité de la population de la Nation brésilienne (Moraes Silva, 2020).

Ne pas distinguer entre ces catégories a aussi été un enjeu pour lutter contre le « colorisme », une forme de discrimination raciale basée sur une idéologie qui « hiérarchise les noirs en fonction de leur phénotype : proches ou éloignés de l'africanité, proches ou éloignés de l'européanité » (Devulsky, citée in Lago et al., 2023)³⁸. Un système qui facilite l'accès aux bénéfices du groupe majoritaire blanc aux personnes racialisées ayant la peau plus claire (Lago et al., 2023).

Selon Lago et collègues, le colorisme au Brésil est un héritage de l'idéologie du blanchissement, qui voit la mixité raciale comme un « problème » qui doit être résolu. C'est pour cela que catégoriser toutes les personnes ayant une ascendance africaine en tant que *negro*, « noir », peu importe la gradation, a été un enjeu important du mouvement noir brésilien au tournant du millénaire³⁹.

4.6 Conclusion : des catégories raciales fluctuantes

Selon l'intellectuelle antiraciste noire Djamila Ribeiro, le système brésilien « a bénéficié économiquement et historiquement à la population blanche, alors que la population noire, traitée comme de la marchandise, n'a pas accès aux droits fondamentaux et à la distribution des richesses » (Ribeiro, 2019 : 9). La Nation brésilienne s'est construite en lien avec les questions raciales. Les populations noires, d'abord esclavisées, ont été exclues de la citoyenneté et ont ensuite reçu un régime de droits subordonnés à ceux des élites blanches (Houston, 2008). En conséquence, l'accès à l'emploi, à l'éducation, mais aussi aux espaces de pouvoir (gouvernement, fonction publique, médias, universités) est fortement déterminé par le facteur de la race, directement corrélé à de nombreuses statistiques, comme le taux d'emprisonnement, la criminalité, l'accès à la santé, l'éducation, etc. (Ribeiro, 2019). Les Brésiliens n'ont pas accès aux mêmes privilèges en fonction de leur assignation raciale.

³⁷ *Negro* est une catégorie préférée par les activistes, une identification raciale résultant souvent d'un choix politique (Moraes Silva, 2020).

³⁸ Cette définition s'applique au cas brésilien, différent de celui nord-américain où le terme est utilisé différemment (Lago et al., 2023).

³⁹ Néanmoins, le débat évolue constamment. De récentes études montrent la difficulté de personnes « noires à la peau claire » à se reconnaître dans une catégorie au Brésil et que cela cause des difficultés d'accès et d'identification. Beatriz Bueno, jeune activiste qui se définit *parda*, a récemment proposé le terme de *parditude* pour parler de la condition des personnes *pardas*. Bueno revendique que les *pardos* vivent dans l'« ambiguïté raciale » et donc dans un « non-lieu » où elle n'appartiennent à aucune catégorie socio-raciale, sont exclues des politiques publiques et sont constamment remises en question par rapport à leur identification raciale (Bueno, 2024).

Néanmoins, les frontières entre les catégories raciales se redéfinissent constamment et changent en fonction de l'idéologie politique de qui les défend, de la socialisation de qui les perçoit, de comment les gens subissent ou revendiquent d'appartenir à une certaine catégorie raciale plutôt qu'à une autre. De plus, une multitude de catégories coexistent (institutionnelles, militantes, quotidiennes) qui sont utilisées par les personnes, parfois simultanément.

Natasha Pravaz, dans sa recherche sur les écoles de samba à Rio, introduit le concept d'*hybridité stratégique* pour comprendre les enjeux de ces négociations raciales dans le cadre du discours dominant de la démocratie raciale (Pravaz, 2003). Au Brésil, ce discours encore hégémonique met en avant l'identité « métisse » de la nation brésilienne, occultant ainsi le racisme structurel du pays. Face à cette ambivalence, les afro-brésiliens adoptent une « hybridité stratégique » pour naviguer entre l'identification à la négritude et l'affiliation à la catégorie de « métisse » (Pravaz, 2008). Cela leur permet de négocier une place entre « la fétichisation et le désaveu simultanés de l'afro-brésilianité articulés par le [discours dominant] du *mestiçagem* » (Pravaz, 2008 ; 97).

Malgré ces frontières floues, une amie me dit « on peut fluctuer dans plusieurs catégories, mais on ne les choisit pas, on y est assigné ». Construire des identités en fonction de son assignation raciale reste un processus complexe, qui est souvent douloureux si la catégorie est associée à des discriminations. Cela peut marquer l'entièreté du parcours d'une personne. Cette complexité reflète le lourd poids historique d'une nation qui s'est construite sur l'héritage de l'esclavage et d'une idéologie raciste.

Aujourd'hui, ces dynamiques sont fortement influencées par les circulations des discours et des pratiques transnationales (Moraes Silva, 2020a). Les catégories de race et racisme se transforment à travers des processus transnationaux qui peuvent, d'une part, reproduire des idéologies racistes et d'autre, renforcer et créer de nouvelles alliances anti-racistes (Moraes Silva, 2020). Le racisme et les identifications raciales se construisent au niveau macro et micro. Dans les interactions du quotidien, mais aussi au niveau de la nation et à travers des processus transnationaux.

Ce travail vise à comprendre comment les pratiques musicales peuvent participer à influencer les constructions identitaires afro-brésiliennes. Comment la pratique musicale peut être une source d'affirmation positive de leur identification raciale.

Dans le prochain chapitre, je vais souligner plus précisément comment la construction de l'idéologie de la nation et de la démocratie raciale est liée à un discours sur la « musique populaire ». Cela permet de comprendre pourquoi la « musique populaire brésilienne » est un espace de luttes crucial pour comprendre les débats autour de race et nation au Brésil aujourd'hui.

5. Musique, race et nation au Brésil

Dans la construction du « mythe » de la démocratie raciale, les pratiques musicales ont eu un rôle central. La samba est considérée aujourd'hui l'expression même de la « brésilianité », indissociable de la compréhension « musique populaire brésilienne » et de ses différents sous-genres au Brésil et dans le monde. Ce genre a émergé au début du XX siècle et son histoire est inséparable de celle de la diaspora africaine au Brésil, de la construction de la Nation brésilienne post-esclavagiste, et des échanges transnationaux du début du XX siècle (Seigel, 2009).

Dans ce chapitre j'explique à quel point la définition de samba comme « musique populaire nationale » a été cruciale pour construire la narration de la démocratie raciale. Ce processus est central pour comprendre pourquoi l'industrie de la « musique populaire » est un espace où se négocient les catégories de race et de nation, un espace de luttes, d'appropriation au sein duquel les populations de la diaspora africaine au Brésil ont pu historiquement contester leur appartenance à la nation.

5.1 Le mythe de la démocratie raciale

En 2007, j'ai séjourné en Afrique du Sud pendant plusieurs mois et j'y ai rencontré beaucoup de brésilien·nes de classe moyenne. La majorité étaient des Blancs. Ils et elles avaient des comportements qui m'ont souvent étonné avec le personnel de service dans les restaurants et les bars. J'avais 19 ans et je ne comprenais pas grand-chose à l'Afrique du Sud et encore moins au Brésil. Leurs comportements, que je jugeais discourtois, m'ont souvent choqué et j'ai généralement trouvé la majorité de ces personnes insupportables, sans parler de leur nationalisme sans borne « le Brésil par-ci, le Brésil par-là, le football, la musique, etc. etc. ». A l'exception d'une personne, tout le monde détestait Lula, le président du moment, du Parti des travailleurs (PT). Je me souviens avoir passé une soirée à écouter patiemment une brésilienne, qui me disait « adorer la politique », décrier toutes les politiques du gouvernement Lula. Elle était particulièrement enragée contre le système des quotas pour les personnes noires mis en place dans les universités fédérales. Elle m'a longuement expliqué à quel point les politiques de discrimination positive avaient « endommagé le pays ». Pour elle, avant le PT, le Brésil était un arc-en-ciel de couleurs ou la race n'était pas un problème. « Lula a créé le problème de la race au Brésil ».

Plusieurs années après, j'ai atterri à Salvador de Bahia. Lors de ce séjour et de ceux qui ont suivi, j'ai appris à connaître ce pays au-delà du nationalisme « ufaniste »⁴⁰ ou de certains clichés que j'en avais initialement. C'est aussi lors de ce premier séjour que j'ai compris ce que signifiait vivre dans les conséquences de la colonisation. J'ai été choquée de voir les impacts d'une économie centrée presque exclusivement sur l'exportation de ressources naturelles et d'apprendre que très peu de familles (euro-descendantes) contrôlaient encore le pays (et les médias) depuis plusieurs générations. C'est aussi à ce moment que j'ai

⁴⁰ Terme utilisé pour parler d'un nationalisme acritique et exagéré parfois adopté au Brésil.

compris ce que signifiait de parler de « racisme structurel ». Avant cela, je n'ai jamais été aussi violemment mise face à la violence et l'exclusion du racisme. Il suffit d'aller au restaurant et de voir qui mange et qui travaille. Ou d'observer dans les immeubles qui y vit et qui y travaille. Qui fait le ménage ? Qui prend le bus et qui la voiture ? Qui donne des ordres et qui obéit ? Qui vit dans la rue ? Qui est représenté politiquement et qui ne l'est pas ? Qui enseigne dans les universités ? Dans les transports publics, à Salvador, São Paulo ou d'autres villes, je n'ai vu des Blancs que très rarement (et généralement des étudiant·es). J'ai souvent repensé à cette brésilienne qui m'avait affirmé quelques années auparavant avec énormément de conviction que Lula avait créé le problème de la race au Brésil, et qu'avant cela, le Brésil était un pays où ce problème n'existait pas, une vision étonnante et incompréhensible d'une personne venant du pays ayant le plus longuement participé à la Traite atlantique et qui a construit toute son économie sur le travail de captifs. Cette personne semblait croire dur comme fer au mythe de la « démocratie raciale »⁴¹.

Le concept de démocratie raciale a été repris par beaucoup de projets politiques conservateurs et réactionnaires au long du XX siècle et continue encore aujourd'hui à être privilégié par des « Blancs et Noirs dépolitisés » (Browning, 1995). Il contient un message contradictoire qui glorifie la diversité tout en taisant les fortes inégalités raciales et sociales du Brésil (Seigel, 2009 ; 128). C'est un discours encore bien présent aujourd'hui et fortement critiqué par les milieux antiracistes.

Le mythe de la démocratie raciale, teinté d'un fort nationalisme, met en relief le rôle de la musique populaire dans la construction de l'identité nationale au Brésil et illustre à la perfection comment la « culture populaire » est un lieu où s'affirme l'hégémonie des classes dominantes. Mis en œuvre par Getulio Vargas à travers de nombreuses politiques culturelles, ce discours va s'affirmer en exploitant l'émergence de la popularité de la samba, dans les années 1920 (Alves dos Santos, 2016 et Rivron, 2010).

Vargas va contribuer à la diffusion de la samba en mettant en place un programme de soutien à la musique et à la culture, visant à promouvoir la propagande de l'*Estado Novo* à travers la musique et la radio. En se rendant compte du potentiel commercial du carnaval, manifestation culturelle associée à la samba, l'*Estado Novo* institutionnalise le carnaval⁴².

Ce processus va ériger la samba comme symbole de la nation brésilienne et va influencer considérablement sa position face à la question raciale (Rivron, 2010 ; Seigel, 2009 ; Moura,

⁴¹ Au fil des années, j'ai pu suivre le parcours des idées politiques de cette personne ainsi que d'autres Brésiliens·es de classe moyenne rencontrés en Afrique du Sud. J'ai pu voir comment pratiquement tout le monde a fortement soutenu le candidat d'extrême droite Jair Bolsonaro lors des campagnes présidentielles de 2018 et 2022.

⁴² Le carnaval est en effet un pivot de l'industrie culturelle, il brasse des grandes quantités d'argent et touche potentiellement des milliers de personnes. Vargas met en place un soutien aux écoles de samba de Rio (toutes placées dans des *favelas*, ou quartiers périphériques, à majorité noire), qui jusqu'alors avaient été fortement réprimées. Le régime met aussi en place la création des premiers « concours » du carnaval et une place au centre de la capitale (Rio à ce moment) est consacrée au carnaval en 1935 (Rivron, 2010 ; Pravaz, 2008).

2022 ; Crook, 2009 ; Browning, 1995). Il montre aussi comment les élites blanches brésiliennes se sont réappropriées d'un style développé par des musicien·nes noires en l'instrumentalisant pour maintenir une position dominante dans la société brésilienne.

5.2 La samba : une nouvelle « musique populaire » nationale

La samba possède une infinité de sous-genres et entretient des liens très importants avec d'autres styles de musique brésilienne tels que le *choro*⁴³ et le jazz brésilien. Ces genres sont apparus simultanément au début du XXe siècle et ont rapidement connu un succès immense auprès de toutes les classes sociales. Ils étaient interprétés par les mêmes artistes et se sont construits ensemble, ce qui les rendait difficiles à distinguer avant leur institutionnalisation dans les années 1930 (Seigel, 2009). Par simplicité, je résumerai ces styles avec le terme « samba » dans ce chapitre⁴⁴.

Selon l'historienne Micol Seigel, ce répertoire s'est construit en lien avec les répertoires joués par la communauté afro-diasporique aux USA, en France et dans le reste de l'Amérique du Sud. Le jazz (nordaméricain) et la samba se sont développés ensemble au début du XXe siècle, ils seraient, selon Seigel, « la même chose », ou plutôt, le résultat du même processus (Seigel, 2009), à partir de la rencontre et l'échange de pratiques musicale et, par la circulation de la population noire entre des métropoles comme Paris, New Orleans, Buenos Aires, Rio de Janeiro et New York⁴⁵ dans l'entre-deux guerres.

Selon Seigel, les musicien·nes circulaient beaucoup entre les continents. Leurs voyages duraient plusieurs mois et parfois, ils ou elles s'arrêtaient en chemin dans les ports de l'Atlantique. Ainsi, ces acteur·ices culturel·les ont beaucoup influencé les espaces métropolitains qui les accueillaient, tout en absorbant les différentes manifestations culturelles de ces lieux et en les ramenant avec elles (Seigel, 2009). Dans ce processus d'échange continu des années 1920, les musicien·nes donnaient rarement un nom à ce qu'ils ou elles étaient en train de jouer. Sans définition claire ou politique, on se contentait de la

⁴³ Un style de musique instrumentale basée sur le mélange entre les danses de salon européennes et les rythmes afro-brésiliens, lié à l'apparition de la samba (Moura, 2022).

⁴⁴ Dans le livre *Uneven Encounter*, l'historienne Micol Seigel parle beaucoup de l'apparition du jazz au Brésil en le mélangeant parfois avec l'apparition de la samba et du *choro*. Je considère ici que le *choro* est une forme locale du processus transatlantique ayant donné naissance au jazz en Amérique du Nord.

⁴⁵ Selon Seigel, Paris aurait été un lieu clé pour les échanges entre la diaspora africaine de différents pays. À la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreux soldats noirs nord-américains sont restés en Europe, principalement dans la capitale française. Parallèlement, de nombreux soldats des anciennes colonies françaises sont également restés en France, favorisant ainsi les rencontres et les échanges culturels entre différentes pratiques musicales et artistiques. L'entre-deux-guerres a aussi été une période propice au développement des avant-gardes artistiques en Europe, attirant de nombreux artistes des Amériques, notamment à Paris. Des artistes noir·es nord-américain·nes comme Joséphine Baker, ainsi que des artistes brésilien·nes et argentin·nes, ont débarqué dans la capitale. La plupart des musiciens et danseurs de la diaspora noire ont partagé leurs musiques lors de ces rencontres transatlantiques, favorisant les échanges et les influences mutuelles entre les répertoires d'Amérique du Nord, d'Amérique du Sud, des Caraïbes, d'Europe et d'Afrique (Seigel, 2009).

qualifier de musique « noire », un attribut implicite, étant donné que la majorité des interprètes étaient noirs et que les musiques se démarquaient clairement du répertoire folklorique ou classique européen (Seigel, 2009).

Au Brésil, ces musiques perçues comme « noires » ont rapidement rencontré un énorme succès auprès de la population brésilienne. Le terme samba, utilisé pour désigner ces musiques désignait à l'origine des réunions de personnes esclavisées ; le genre aurait aussi émergé en lien avec le répertoire musical du candomblé (Moura, 2022 ; Rivron, 2010). Le grand succès musical de ce genre permit initialement aux producteur·ices culturel·les noir·es de remettre en question la vision rétrograde et raciste que les élites blanches avaient de l'héritage « africain » et « afro-brésilien » après l'abolition de l'esclavage (Seigel, 2009).

Avec son succès, la samba contribue à redéfinir la place des afrodescendant·es dans le Brésil post-abolitionniste (Seigel, 2009). En effet, après avoir tenté de l'ignorer ou le stigmatiser, le répertoire de la samba s'impose par le bas. En effet, cette musique est tellement appréciée qu'elle en devient « un registre familial, structurant le quotidien et les mémoires collectives de générations successives » (Rivron, 2010 : 130). La samba devient peu à peu incontournable dans le panorama culturel brésilien, ce qui va inverser son processus de disqualification pour se transformer en un processus d'appropriation : les élites et notamment le gouvernement Vargas iront jusqu'à l'élever à un « symbole de la richesse et sophistication de la culture brésilienne, qui incarne 'la' musique brésilienne » (Rivron, 2010).

La samba devient omniprésente dans les programmes de la radio nationale, véritable « machine à produire de la musique », qui engage de nombreux artistes pour enregistrer des disques et des émissions diffusées à travers tout le pays (Rivron, 2010). L'industrie musicale, à travers la radio et le carnaval (tous deux contrôlés par l'État) crée un public qui consomme de plus en plus de samba (Rivron, 2010, Pravaz, 2008).

5.2.1 Passage à la radio

A travers son passage à la radio, la samba se transforme peu à peu. Au début des années 1920, les programmes de radio étaient divisés en deux parties : « musique érudite » (ou savante) et « musique populaire ». Ces deux catégories structurent encore aujourd'hui la musique au Brésil (et sont reproduites dans les institutions d'enseignement de la musique). La frontière entre les deux est néanmoins très poreuse et les musicien·nes passent souvent d'une catégorie à l'autre. Dès le départ, dans l'industrie naissante de la radio, beaucoup d'arrangeurs et compositeurs formés dans les universités à des musiques dites « savantes » commencent à réarranger de la musique dite « populaire ». C'est le cas de Radamés Gnattali, Tom Jobim, Moacyr Santos, etc. Tous et toutes contribuèrent à la légitimation culturelle de la « musique populaire » au Brésil (Rivron, 2010). Cette reconversion de musiciens qui viennent du monde classique vers le monde des musiques dites « populaires » a fortement participé à rendre la samba de « bon goût », par rapport à son contexte de production d'origine (Rivron, 2010). La samba se transforme d'une *coisa de negros* (« chose de noirs ») à une *coisa nossa*

(« chose qui nous appartient »), dans un processus qui dépossède les populations afro-brésiliennes de la musique comme instrument de visibilité et de revendication (Rivron, 2010).

Dans ce passage à la radio, la samba se transforme aussi au niveau des textes. L'État met en place un appareil de censure qui en contrôle le contenu. Alors que les paroles des premières sambas illustraient des thématiques qui intégraient la critique sociale, les artistes sont désormais encouragés à parler d'un Brésil de « gens heureux vivant dans un paradis tropical, joyeusement mélangés », en soutenant l'image de *mestiçagem* du pays promu par Vargas (Matos, 1982 in Pravaz, 2008). De même, en 1937, le régime décrète que les écoles de samba qui défilent pendant le carnaval à Rio de Janeiro doivent avoir une composante « didactique », ce qui sous-entend des thématiques patriotiques (Matos, 1982 in Pravaz, 2008).

Le style de samba le plus typique de ces années s'appelle *samba exaltação* (samba d'exaltation), qui exalte les caractéristiques de la nation brésilienne. Les textes de ces nouvelles sambas évitent donc d'aborder des questions sociales et reproduisent parfois des préjugés racistes⁴⁶. La samba de Barroso *Aquarela do Brasil*, 1939, est souvent citée comme le plus important exemple de *samba exaltação*. La chanson décrit la beauté du pays, ses particularités régionales et ses caractéristiques culturelles « mixtes » (Alves dos Santos, 2016, Rivron, 2010).

Ce processus d'institutionnalisation du carnaval et de la samba contribue à consacrer la « musique populaire » comme élément central de la vie nationale brésilienne et consolide la samba en tant que musique de la nation (Rivron, 2010 ; Pravaz, 2008). Cela permet à Vargas de construire l'image d'un Brésil moderne dont l'identité repose sur la musique et le métissage (Pravaz, 2008 ; Rivron, 2010 ; Alves dos Santos, 2016). La samba devient aussi de plus en plus populaire en dehors des frontières nationales et s'impose peu à peu comme une « ambassadrice culturelle du Brésil dans le monde » (Seigel, 2009).

Cette « cooptation » de l'industrie musicale faite par le régime de Vargas instrumentalise la « culture populaire » pour servir les intérêts de la classe dirigeante, utilisée comme machine de propagande pour défendre un projet politique basé sur l'idée de la « démocratie raciale » (Rivron, 2010, Pravaz, 2008).

Après n'avoir su que faire d'une musique qui valorise la présence de la diaspora noire dans le pays, la classe dirigeante s'en est appropriée pour asseoir son pouvoir et développer un environnement politique répressif. Le régime Vargas, malgré la glorification du *mestiçagem* et de la démocratie raciale, adopte une politique de répression des mouvements pour les droits civiques des noirs. En effet, la *Frente Negra*, premier mouvement national de défense des droits des noirs sera durement persécuté et éliminé pendant l'*Estado Novo* (Alves dos Santos,

⁴⁶ C'est le cas des chansons comme *Negra de cabelo duro* (« Noire avec les cheveux dur »), de Ruben Soares et David Nasser, de 1942, qui se moque des aspects physiques des femmes noires et de leurs cheveux crépus (Alves dos Santos, 2016).

2016)⁴⁷. À la suite de cette importante répression, le mouvement des droits civiques devra attendre les années 1970 pour renaître dans le *Movimento Negro Unificado* (Alves dos Santos, 2016).

La nationalisation de la samba va permettre de définir la nation brésilienne comme la nation de la « démocratie raciale ». Une nation où les races « coexistent de façon harmonieuse » qui devient dominante au début du XX siècle. Vargas a été destitué en 1945, mais l'objectif nationaliste de ses politiques culturelles ont continué dans les régimes suivants, jusqu'à la fin de la dictature militaire (1964 – 1985). Le mythe de la démocratie raciale, tout comme le refus de se confronter avec le problème racial du Brésil, a persisté jusqu'à aujourd'hui. Comme l'indiquent les discours des Brésilien·nes que je mentionne en début de chapitre, lutter contre cette narration est au centre de l'agenda des activistes anti-racistes. Dans une conférence de Djamilia Ribeiro pendant le Salon du Livre de Salvador en janvier 2023, c'est l'un des premiers éléments qu'elle mentionne.

Dans l'histoire de la samba, les artistes noirs ont redéfini ce que signifie être brésilien et noir, en imposant un genre musical par le « bas », devenu symbole de la nation. Leur succès a mis en lumière les contradictions de l'histoire raciste, coloniale et esclavagiste du Brésil. Néanmoins, ce genre musical a été réapproprié et instrumentalisé de façon à escamoter cette histoire raciale et définir le Brésil plutôt comme la nation de la *mixigenação*. Ce processus met en lumière le rôle de la diaspora et de la performance dans la négociation des notions de nation et de race (Seigel, 2009 ; 117), tout comme la place de la musique comme un espace de négociations constantes. Prendre une place dans l'industrie musicale brésilienne signifie prendre une place politique. La musique au Brésil « dépasse largement le royaume esthétique » et possède une capacité à mobiliser des larges segments de la population (Crook, 2009 ; 21). La « musique populaire » est un terrain où se détermine qui détient l'hégémonie culturelle et qui définit l'appartenance à la nation.

Dans ce sens, le *rumpilezzinho* s'inscrit dans un ensemble de projets qui visent à séparer les expressions culturelles de la narration de la *micigenação* et les définir comme « noires » (De Santana Pinho, 2010). Il s'agit d'une tendance courante dans le *Movimento Negro*, surtout à Bahia où il s'est explicitement construit en lien avec des projets musicaux (De Santana Pinho, 2010). Une façon de faire de la « politique de la signification » et renégocier des

⁴⁷ La *Frente negra* est un mouvement créé à São Paulo en 1931, qui résulte de l'union entre des associations de défense des Brésilien·nes d'ascendance africaine. Une union de clubs, centres littéraires, fédérations, etc. de personnes noires. La *Frente* se met en place à la suite des premières rencontres des afro-brésiliens du début du XX siècle, pour lutter pour les droits des « citoyens noirs brésiliens » (Alves dos Santos, 2016). Le mouvement vise à organiser la population noire, à améliorer ses conditions de vie, l'accès à l'éducation, diminuer la pauvreté, lutter contre le racisme, exiger des politiques publiques inclusives, etc. Le mouvement crée son propre journal en 1933 ; *A voz da raça*, la voix de la race (Alves dos Santos, 2016). Il s'agit d'une prise de position des populations afro-brésiliennes pour transformer la nation et négocier leur place dans le Brésil post-esclavagiste. Ce mouvement reçoit rapidement une adhésion très importante dans tous les recoins du pays et se constitue aussi en parti politique en 1934 (Alves dos Santos, 2016). Néanmoins, avec l'arrivée de Vargas au pouvoir, les partis politiques sont interdits et les membres de la *Frente* sont durement persécutés (Alves dos Santos, 2016).

« compréhensions sociales collectives » (Hall, cité par Storey, 2018, 4). En affirmant l'« africanité » de la « musique populaire brésilienne », les discours du *rumpilezzinho* exposent un récit radicalement différent de celui de la démocratie raciale. Dans ce récit, le processus de nationalisation de la samba y est décrit comme un processus d'appropriation culturelle.

Ce travail vise à comprendre comment le *rumpilezzinho* construit cette narration et quels impacts cela a dans les processus de constructions identitaires des jeunes musicien·nes.

La particularité du *rumpilezzinho* ne se limite pas à parler de « musique populaire » en lien à l'« africanité » du « candomblé », mais aussi d'inclure dans sa définition les productions culturelles des régions périphériques de Salvador. Cette démarche permet d'inclure et valoriser des pratiques urbaines et contemporaines comme le *pagodão*, le *baile funk* ou le hip hop, qui sont consommées et pratiquées par les élèves (je reviens sur cet élément à la fin du chapitre 10).

Le prochain chapitre vise à retracer la généalogie et la méthode du *rumpilezzinho* et de comprendre comment le projet construit son discours politique et identitaire.

6. Un laboratoire musical pour les jeunes

J'ai planifié un terrain de recherche à Salvador de Bahia depuis début 2020, avant que la pandémie du COVID-19 ne bouleverse mes projets. J'étais alors en contact avec le service des affaires internationales de l'UFBA, mais personne ne répondait à mes mails lorsque deux ans plus tard, les universités brésiliennes ont rouvert. Par simplicité, j'ai réorienté mon terrain vers la ville de Belo Horizonte, dans un autre État. Mais alors que la date de départ s'approchait, l'UFBA m'a répondu et envoyé tous les documents nécessaires en deux jours, alors que j'attendais encore ceux de Belo Horizonte pour valider le visa. Je suis donc retournée à mon plan originel. Retourner à Salvador. Sergio Valdeos, le musicien avec qui je joue à Genève m'a dit : « La Bahia⁴⁸ t'a appelé ». Une ethnomusicologue de l'UFBA, Laila Rosa, avec qui j'étais en contact m'a dit : « tu verras, cette ville est très spéciale ». Je le savais et j'aime bien croire que ce n'était pas un hasard. J'aime bien croire que la ville possède une dimension un peu magique qui « m'a appelée ».

A ce moment-là, je comprends aussi que je vais changer la thématique de ma recherche. J'envoie un message à Juninho, un ami batteur de Belo Horizonte : « bon finalement je vais à Salvador... Tu as quelque chose à me conseiller pour mon terrain ? ». Il me répond tout de suite avec l'habituel « *massa* ! » (Génial !) et m'envoie le site internet du projet *Rumpilezz*. « Fait une recherche sur ça, c'est incroyable, une des choses les plus intéressantes qui ont été faites récemment ! ». Je regarde le site internet de ce projet de big band dans lequel toutes les compositions utilisent les rythmes et les percussions du candomblé. Je trouve aussi un lien vers le site d'un projet pédagogique pour « jeunes défavorisés et talentueux » : le *rumpilezzinho*. Le leader du projet s'appelle Letieres Leite.

Une fois à Salvador, je (re)découvre la ville et prend du temps pour m'acclimater à ce nouvel environnement, à connaître des gens, etc. Peu à peu, je suis aspirée par la vie sociale et musicale de la ville et j'entends à nouveau mentionner le nom de Letieres Leite. Je découvre que cette personne est très respectée sur la scène musicale locale et nationale. Toute personne qui joue du jazz et de la « musique instrumentale »⁴⁹ au Brésil semble le connaître. Letieres Leite a aussi longuement travaillé avec Ivete Sangalo, une superstar nationale du genre *axé music* (typique du carnaval de Salvador) et d'autres personnalités connues de l'industrie musicale. Ses compositions sont jouées presque toutes les semaines aux soirées « samba jazz » de la *Casa da Mãe*, où nous allons avec ma colocataire Zakia et aux prestigieuses jam sessions du musée d'art moderne *Jam no MAM*, qui ont lieu une fois par mois.

Par chance, je suis invitée à jouer avec un groupe d'étudiant·es de l'UFBA à un festival de jazz. Entre le festival, la fréquentation des cours et les jams, je parviens à connaître l'ensemble de

⁴⁸ En portugais, on appelle l'État de Bahia « La Bahia ».

⁴⁹ Catégorie utilisée par les musicien·nes au Brésil pour désigner des musiques où il n'y a pas de chant, peu inclure le jazz mais aussi le choro ou d'autres musiques considérées « populaires » qui sont souvent improvisées.

la scène jazz de la ville (qui est relativement restreinte). Pratiquement tout le monde me dit avoir joué ou s'être formé avec Letieres, le *maestro*, comme les gens l'appellent avec respect. Tout le monde en parle avec beaucoup d'émotion, car Letieres Leite est décédé de complications du coronavirus, une année avant mon arrivée à Salvador.

A l'UFBA, je fréquente des cours avec Rowney Scott, un des saxophonistes de l'*Orkestra Rumpilezz*, que Letieres Leite a fondé au début des années 2000. Dès le premier cours, il mentionne Letieres. Il nous propose aussi de jouer une de ses compositions, *Mestre Moa*⁵⁰. C'est une composition complexe, en 7/8. Les étudiant-es ont de la peine à le jouer, sauf les deux percussionnistes (Alana et Cassiano). Rowney nous dit : *como decia sempre Letieres, o corpo vem sempre primeiro* (« comme Letieres le disait toujours, le corps vient toujours en premier »), il faut d'abord « sentir » le rythme dans son corps, pouvoir le danser, avant d'arriver à le jouer. Rowney demande donc à Alana, la percussionniste : « Est-ce que tu peux nous aider Alana ? ». Elle nous dit donc de nous lever et de nous mettre en cercle. On commence à bouger avec elle en rythme, de taper dans les mains la clave du rythme⁵¹ et de chanter des variations rythmiques sur la métrique en 7/8. Elle divise le groupe en plusieurs parties en demandant de reproduire différentes rythmiques. Tout cela forme un ensemble appelé une « polyrythmie ». A la base, il y a la clave, que Alana joue sur l'*agogô*, une cloche métallique.

Après l'exercice, on recommence à jouer avec nos instruments et cela fonctionne un peu mieux. Alana nous dit « voilà, ça ce que vous venez de faire, c'est un extrait de la méthode UPB ». UPB, signifie *Universo Percussivo Bahiano* (Univers Percussif Bahianais) et c'est la méthode que Letieres Leite a développé pour composer la musique de l'*Orkestra Rumpilezz* et qu'il a enseigné à travers le projet *rumpilezzinho*. Le principe central de la méthode est de centrer l'apprentissage musical sur les différentes claves issues de la musique du candomblé et de les utiliser comme base de composition et improvisation musicale.

C'est ainsi que j'ai eu ma première expérience de UPB, qui m'a fasciné par la façon dont cela actualisait des rythmes du candomblé pour créer des compositions complexes et pour développer des techniques d'improvisation. Ainsi, au fur et à mesure de mes rencontres et des événements, je décide de centrer ma recherche sur ce projet.

Dans ce chapitre, je retrace la généalogie des deux projets *Rumpilezz* – l'*Orkestra* et le *rumpilezzinho*, ainsi que le parcours de Letieres Leite. Il s'agit de projets complexes, qui construisent un discours à la fois musical et politique, et représentent un excellent cas d'étude pour comprendre comment peuvent s'articuler les négociations des catégories de race, nation et citoyenneté à travers l'enseignement de la « musique populaire brésilienne ».

⁵⁰ La composition est dédiée à Moa do Katendê, musicien et *mestre* de capoeira, devenu tristement célèbre à cause de son assassinat entre le premier et le deuxième tour des élections présidentielles de 2018 par un pro Bolsonariste.

⁵¹ A ce moment, je connais très bien le concept de clave, car je pratique de la musique cubaine et brésilienne depuis longtemps. Je ne le définis pas ici car le fais en détails dans une section suivante.

6.1 Letieres Leite et l'Orkestra *Rumpilezz* – généalogie de la méthode

Leite naît en 1959 à Salvador, où il grandit dans un quartier populaire proche du centre historique. Pendant son adolescence, il travaille en tant que libraire dans la rue commerçante de la *Baixa dos Sapateros*. Il fréquente l'école publique où il rencontre l'ethnomusicologue Emilia Biancardi, qui dirige l'*orquestra Afro-Brasileira*. Il y joue des percussions pendant quelques années. Il se dirige ensuite vers les arts plastiques et à 17 ans, il s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de l'UFBA.

A vingt ans, il reprend la musique et apprend la flûte de façon autodidacte (Centro de Música Sesc, 2021 ; Leite, 2017). Il tente d'entrer à l'école de musique de l'UFBA sans succès et part alors à l'étranger. Il étudie au conservatoire de Vienne et vit dix ans en Autriche et en Suisse alémanique. En Europe, il dit avoir appris la musique « érudite », mais aussi la musique cubaine, ce qui influencera beaucoup son travail par la suite (Leite, 2017).

En jouant avec les Cubains, Leite découvre des similarités avec la musique bahianaise, notamment par la proximité de certaines claves et la centralité des percussions. « C'est avec les Cubains en Europe » que Leite se rend compte de l'importance des claves (Leite, 2017).

En jouant dans les orchestres de salsa, il se rend compte de ne pas toujours arriver à suivre le rythme. « Il y avait quelque chose qui n'allait pas, mais je ne comprenais pas quoi » (Centro de Música Sesc, 2021). Il comprend qu'il « ne joue pas *en clave* », il ne « ressent » pas la clave, qui selon lui « organise » toute la musique (Leite, 2017 ; Centro de Música Sesc, 2021). Il réalise être face au même problème en donnant des cours de musique brésilienne aux élèves « européens » en Suisse : « il manquait quelque chose » (Centro de Música Sesc, 2021). Les élèves n'arrivent pas à « ressentir la clave » dans le corps pour jouer correctement en rythme et avec l'« accent » brésilien et bahianais. Comprendre cela a été crucial pour Letieres Leite : « le corps a été la grande transformation de ma vie » (Centro de Música Sesc, 2021). En partant de l'expérience avec les Cubains, il réfléchit peu à peu à une méthode pour enseigner à jouer les rythmes brésiliens en partant du rythme. Une méthode pour intégrer les rythmes avec tout type d'instrument : « Comment expliquer à un pianiste comment jouer un *ijexà*⁵² ? ». « J'ai donc commencé à développer une méthode pour transmettre, apprendre et composer la musique brésilienne » (Centro de Música Sesc, 2021), qui selon lui, se construit sur le rythme. Ainsi, il développe toute une recherche sur les claves brésiliennes et développe peu à peu sa propre méthode pour enseigner la musique à partir de celles-ci.

De retour à Salvador une dizaine d'années plus tard, il travaille dans l'industrie musicale bahianaise, en construisant ses arrangements autour des claves. Il remarque aussi que les claves jouées dans les cérémonies du candomblé sont omniprésentes. Leite développe une réflexion sur la musique de l'industrie de la musique bahianaise des années 1990 comme appartenant à « cinq familles » provenant toutes de la musique du candomblé (figure 10).

⁵² Type de rythme brésilien très populaire dérivé de la clave *ijexà* utilisée à l'origine dans les cérémonies du candomblé.

Ainsi, il étudie les claves et les rythmes construits dessus et en fait des arrangements en obtenant des « sonorité pop, mais connectées avec les fondements *matriciais* », en référence à la *matrice africaine* des claves du candomblé de laquelle vient, selon Leite, toute la musique de l'État de Bahia (Leite, 2017 : 24).

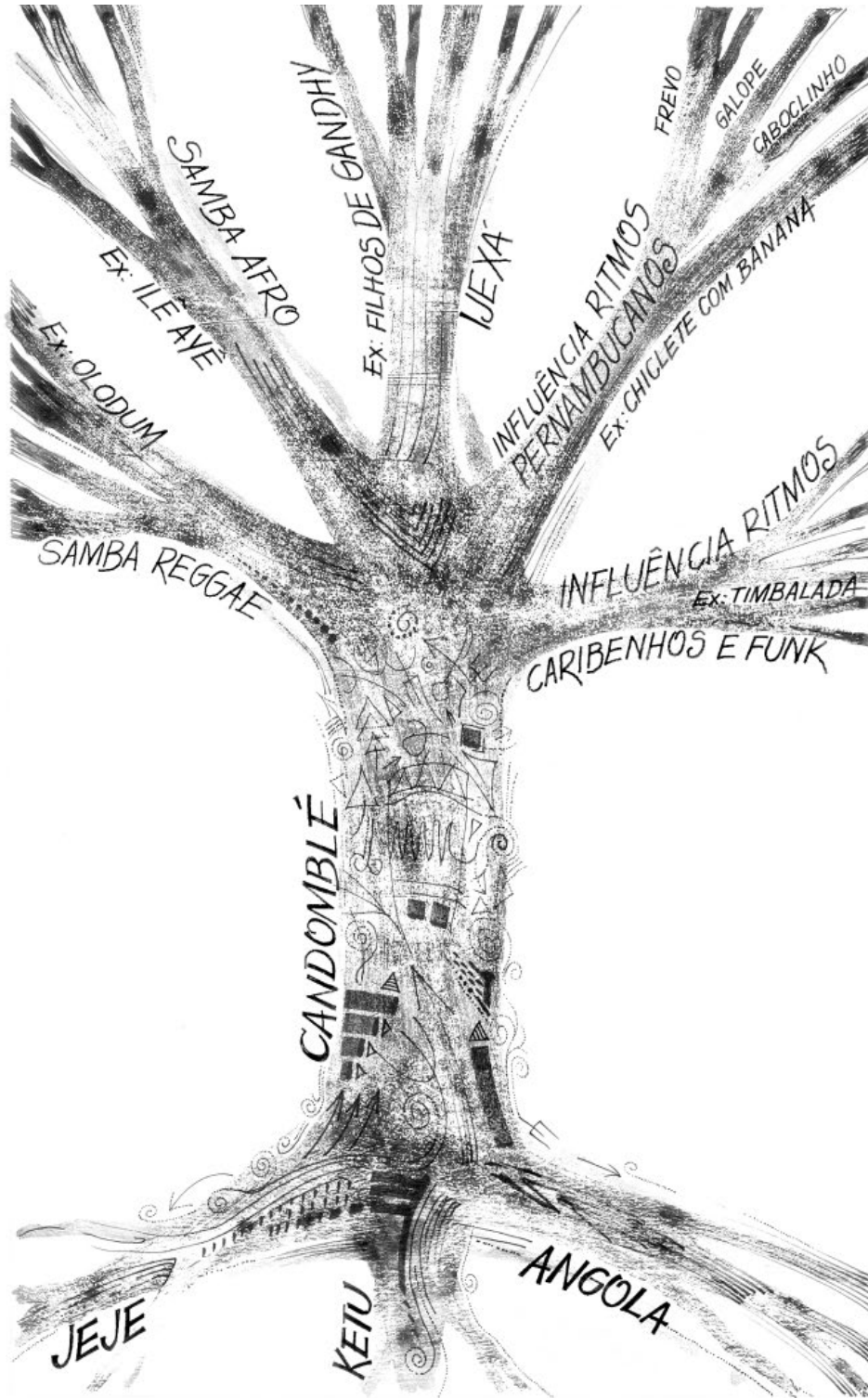


Figure 10 : représentation de l'héritage musical afro-bahianais selon Leite, dessinée par l'artiste António Gomes Marquez (Leite, 2017 : 25).

Leite remarque aussi que ne pas savoir « jouer en clave » est un problème généralisé (Leite, 2017). Pour expliquer aux musicien·nes comment jouer ses arrangements, Leite dit devoir donc systématiquement passer par l'enseignement des claves. Les seuls à comprendre sans problèmes sont les percussionnistes, qui selon Leite, sont pourtant systématiquement dévalorisés, mal payés, et rarement consultés lors de la production musicale. Pour Leite, dans l'industrie de l'*Axé Music* des années 1990, « une fois de plus, le percussionniste est dépossédé de son statut d'auteur, [...] de maître d'une tradition particulière dans la culture. Cela nous ramène à l'histoire des populations de la diaspora atlantique » (Leite, 2017 : 29).

Pour le compositeur, c'est donc surtout parce qu'ils sont noirs, appartenant à la « diaspora atlantique » que les percussionnistes sont méprisés (Leite, 2017). Pourtant, il les considère « la raison d'existence » de la musique de l'État de Bahia. « Le mouvement [de l'*Axé Music*] existe car les révolutions et les innovations musicales viennent (des percussionnistes), qui ont amené avec eux l'histoire des tambours et des *toques* préservés par la culture noire dans le mouvement de la diaspora noire vers les Amériques » (Leite, 2017, 29).

« Toutes ces observations ont été la source de profondes réflexions durant cette période » (Leite, 2017 : 29). Ainsi, peu à peu, Leite développe un discours politique sur le racisme dans la musique, et l'importance de valoriser la centralité des percussions du *candomblé* dans la construction de la musique de l'État de Bahia et du Brésil. Il fréquente beaucoup d'amis *alagbê* et absorbe leurs connaissances (Leite, 2017). Il définit les *terreiros* de *candomblé* comme de « très grandes universités de production et préservation de la musique noire au Brésil » (Leite, 2017 : 40). Les *terreiros* ont su « conserver » et « faire évoluer » une culture musicale longtemps réprimée et stigmatisée par les autorités.

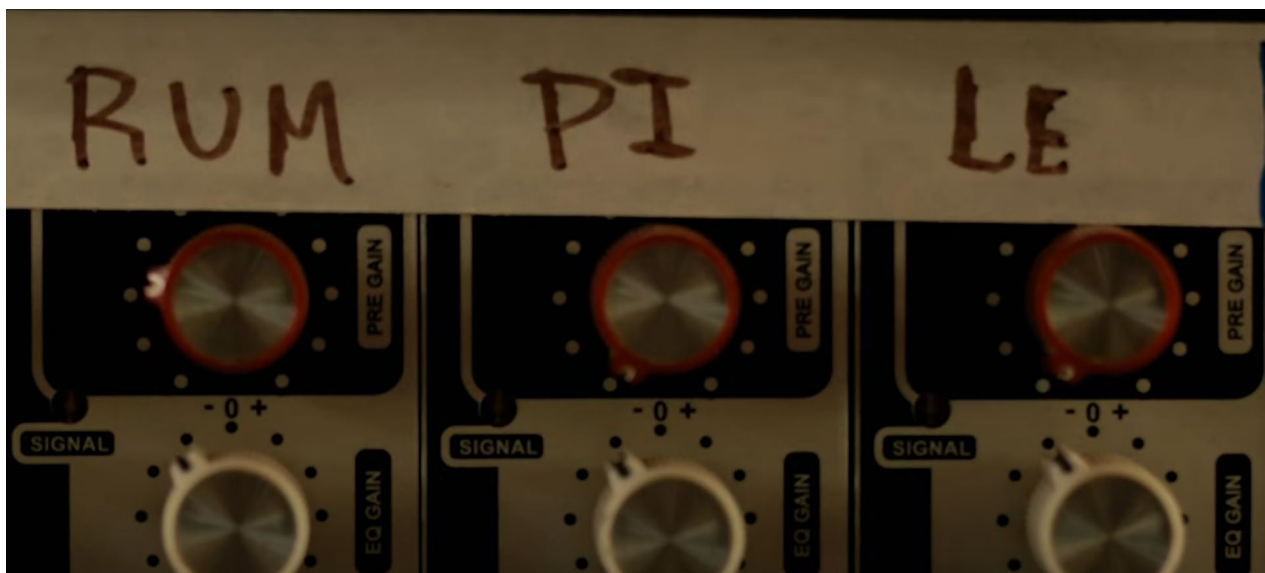


Figure 11 : Rocinante Gravadora (2024), extrait de la vidéo qui montre les pistes d'enregistrement des trois *atabaques* lors de l'enregistrement du dernier disque de *Orkestra Rumpilezz*.

6.2 L'Orkestra Rumpilezz

En 2006, Leite fonde l'*Orkestra Rumpilezz*, un *big band*⁵³, un format alors inédit sur la scène musicale de Salvador, pour jouer les compositions développées avec son travail de recherche sur les rythmes du candomblé (Leite, 2017).

Le nom d'*Orkestra Rumpilezz* vient de la réunion du mot *Orkestra*, ou l'utilisation du « k » rappellerait l'origine grecque du terme « orchestre »⁵⁴ et de *Rumpilezz*, qui lui fusionne « jazz » avec le nom des trois *atabaques* (tambours) utilisés lors des cérémonies de candomblés : *rum*, *rumpi* et *lê*. Les percussionnistes de l'*Orkestra* sont tous des *alabês* ou des *ogans* des *terreiros* de candomblés de la ville. Dès lors, Letieres « ne fait plus rien d'autre » (Leite, 2017). Un premier album, *Leiteiros Leite & Orkestra Rumpilezz* sort en 2009, et un deuxième, *A Saga da Travessia* (la saga de la traversée), en 2016. Le dernier album, *Moacir de todos os santos*, sort posthume en 2022 (figure 12).



Figure 12 : Couvertures des trois albums de Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz (Instituto Rumpilezz, 2024).

6.2.1 Performance et médiation

Malgré le décès de son fondateur et directeur, l'*Orkestra* est encore active. Je l'ai vue jouer lors d'un festival de jazz en décembre 2022 à Salvador⁵⁵. Les premiers à entrer sur scène sont les percussionnistes, les uns après les autres. En tête, Gabi Guedes, le plus ancien d'entre eux joue seul un long moment sur le *Rum*, le tambour soliste réservé aux *alabês*, ceux qui dirigent les percussions lors des cérémonies de candomblé. Gabi Guedes est un des *alabê* du *terreiro* de Gantois⁵⁶. Peu à peu, les autres percussionnistes entrent sur scène. Tous sont habillés avec d'élégants tuxedos blancs, une couleur qui pour les bahianais-es est synonyme

⁵³ Le terme « big band » est principalement utilisé pour décrire les orchestres de swing des années 1930 et 1940, qui se composaient de dix à quinze instruments, principalement des vents, généralement accompagnés d'un piano, une contrebasse et une batterie (Grove Music Online, 2003).

⁵⁴ Guiga Scott, trompettiste de l'*Orkestra Rumpilezz* m'a mentionné cela dans un échange WhatsApp en juin 2024 en me disant, « je me souviens que Letieres a parlé de l'origine grecque du nom ».

⁵⁵ Même sans Letieres, ils tentent pour le moment de continuer. L'*Orkestra* est dirigée collectivement par les instrumentistes les plus anciens (Gabi Guedes, Rowney Scott, Guiga Scott, Joatan Nascimento).

⁵⁶ Un des *terreiros* les plus anciens et les plus connus de Salvador, situé dans le quartier central de Engenho Velho da Federação (ancienne usine pour transformer la canne à sucre du quartier de *Federação*, quartier périphérique).

de candomblé⁵⁷. Une fois qu'ils se sont installés, c'est au tour des instruments à vent de rentrer. Environ quinze musiciens, tous des hommes, habillés en T-Shirt, jeans et sandales, se placent en demi-cercle derrière les percussionnistes et commencent à jouer.



Figure 13 : L'Orkestra Rumpilezz sur scène (Portal Turismo Total, 2022).

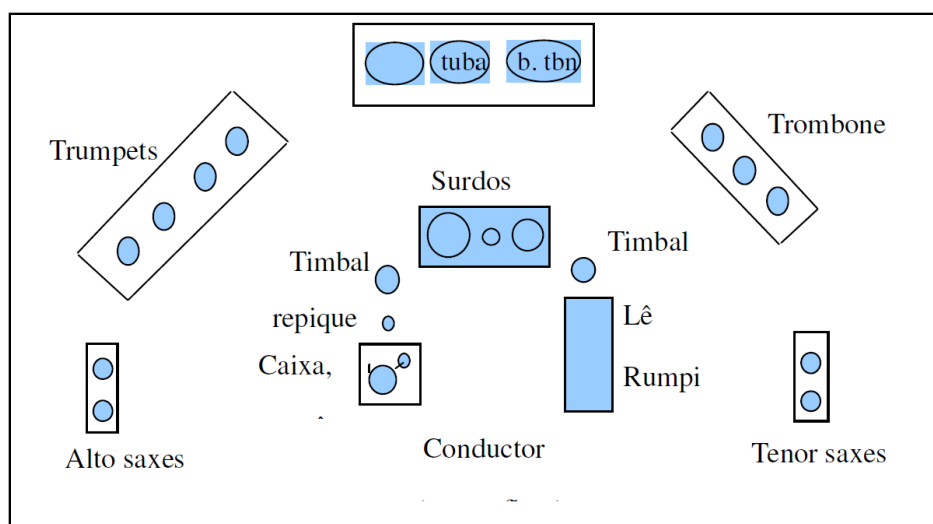


Figure 14 : Configuration scénique de l'Orkestra Rumpilezz (Diaz, 2014 : 20).

Cette configuration centrale des percussionnistes (figure 13 et 14) est unique dans l'univers des big bands et des orchestres, où les percussions et la batterie sont généralement placées en arrière-plan. De plus, il n'y a pas de section harmonique typique du jazz (piano ou guitare, basse et batterie) ce qui est surprenant. Il n'y a que des cuivres et les différentes percussions afro-bahianaises (figure 14). Tous les morceaux sont calqués sur les *claves*, qui sont jouées par l'*agogô* (cloche métallique, figure 15). Dans son processus de composition, Leite explique : « Je donne les variations du tambour le plus grave aux cuivres [...]. Les variations du tambour moyen aux trombones, et ainsi de suite. Tout ce que j'écris pour les souffleurs est basé sur des variations des percussions » (Pereira et Konopleva, 2018 ; 35-36).

⁵⁷ Les gens s'habillent en blanc tous les vendredis, en hommage à *Oxalà*, *Orixà* dont la couleur est le blanc.



Figure 15 : Agogô (Percuforum, 2021).

Leite explique que l'idée de l'*Orkestra* « n'est pas un big band accompagné par des percussions, mais un groupe de percussion accompagné par un big band » (Jackson, 2008). La différence de style entre les percussionnistes et les instrumentistes à vent est délibérée (Jackson, 2008). Il s'agit de distinguer deux traditions musicales. D'un côté le jazz, représenté par les cuivres, qui est perçu à Salvador comme une musique « érudite » et de l'autre la musique afro-bahianaise, à qui Leite donne une position centrale en valorisant les percussions. La « négociation entre les différences de ces deux traditions occupe une bonne partie du travail intellectuel et artistique de Leite » (Diaz, 2014 : 12).

Letieres Leite dit avoir créé l'*Orkestra Rumpilezz* pour mélanger le répertoire jazz avec les rythmes du *candomblé*. Selon lui, il s'agirait d'un « outil » pour explorer le répertoire afro-brésilien et l'utiliser comme base de création. Pendant les concerts de l'*Orkestra*, les morceaux suivent un ordre précis. Les types de claves et les rythmes sont joués en respectant l'ordre suivi dans les cérémonies de *candomblé*, au cours desquelles les rythmes sont joués pour différents *Orixà*, dans un ordre précis. Il faut d'abord jouer pour *Exu*, ensuite *Ogum*, etc. (Diaz, 2014 : 30). Cet ordre cérémoniel est appelé *xirê* ou *sirê*.

Les performances de l'*Orkestra* sont toujours accompagnées par des explications sur l'histoire des rythmes et leur origine. Lors du concert auquel j'assiste, en jouant la composition *O samba naceu na Bahia* (« la samba est né à Bahia »), un des musiciens se lève, sort un petit papier sur lequel il a écrit un texte et explique l'histoire du rythme de la samba et son origine dans les différentes claves qui viennent d'Angola.

6.3 Le *rumpilezzinho*

En parallèle de l'expérience avec l'*Orkestra*, Leite réfléchit comment développer des techniques pour enseigner aux musiciens à jouer ses compositions et arrangements.

Comment communiquer avec les musiciens, ce que je veux d'eux ? Comment communiquer des structures rythmiques complexes impossibles à écrire, car basées sur un répertoire oral ? Surtout pour celles et ceux qui n'ont pas vécu immergés dans cette culture orale ? (Leite, 2017 : 41-42).

Au fil du temps Il développe toute une réflexion sur l'enseignement de la musique issue de la tradition musicale du *candomblé*. Comment enseigner quelque chose qui n'est pas « écrit » ? Comment enseigner les rythmes pour les « sentir » dans le corps avant de les reproduire avec

des instruments ? En bref, Leite cherche à développer une méthode pour combler ce qu'il considère un manque dans l'enseignement de la « musique populaire » brésilienne :

J'avais déjà une idée que l'éducation musicale de la musique populaire (dans ce cas, la musique populaire brésilienne), devrait se baser sur un système d'apprentissage où les concepts musicaux et ses méthodes (oralité) devraient être étudiés en accord commun avec la tradition européenne, déjà bien sédimentée dans les écoles de musique (Leite, 2017 : 36).

A partir des années 2000, Leite fonde l'*Academia Musical da Bahia* où il intègre cette méthode qu'il appelle « Univers Percussif Bahianais » (UPB), qui vise à enseigner les rythmes bahianais. En 2014, avec l'expérience de l'*Orkestra* et de l'*Academia*, Leite monte le projet pédagogique *rumpilezzinho* (petit *rumpilezz*), dans lequel il systématise sa méthode.

Leite combine dans sa méthode l'enseignement des rythmes avec des outils de la musique dite « savante » (l'enseignement de l'harmonie et l'utilisation de la notation) et des cours d'histoire. « Je n'arrivais pas à séparer l'apprentissage des claves de l'histoire », parce que « mettre les accents au bon endroit » c'est aussi de les mettre dans « un lieu de puissance, un lieu culturel, un lieu qui affirme une culture » (Centro de Música Sesc, 2021c). « Les claves sont des accents culturels » (Centro de Música Sesc, 2021c). Pour Leite, il faut d'apprendre à « ressentir » les claves, mais aussi en connaître l'histoire de leur « généalogie » et de leur « trajectoire géographique » (Leite, 2017 ; Anne Rodrigues, 2023).

Je parle d'une connaissance approfondie, d'une connaissance de la façon dont elles sont construites, elles varient, leur trajectoire géographique et ethnique... (...) C'est un manque qu'il y a dans l'enseignement de la musique populaire au Brésil » (Centro de Música Sesc, 2021).

Le projet intègre des cours sur l'« histoire de la diaspora africaine », centraux dans le projet (Leite, 2017 ; Instituto Rumpilezz, 2023). Leite engage les deux historien·nes du *rumpilezzinho*, Anne Rodrigues et Fabricio Mota, qui aujourd'hui jouent un rôle central dans la reproduction des discours du projet ; ils modèrent le cours en ligne lancé en février 2023 (figure 16).



Figure 16 : Extrait du module *Tópicos em história* (« thèmes en histoire ») dans le cours en ligne du *rumpilezzinho* (Instituto Rumpilezz, 2023).

Le *rumpilezzinho* est lancé comme un projet « social », qui vise à soutenir la formation musicale de jeunes qui n'en ont pas les moyens financiers. Lors de la première édition du *rumpilezzinho* en 2014, Leite sélectionne vingt jeunes parmi deux-cents personnes. La sélection se fait sur la base de leurs capacités théoriques et pratiques, mais aussi en fonction « de leur vision critique » et leur « humanité » (Leite, 2017 : 49). Le projet intègre aussi des quotas pour les femmes, il doit y avoir au minimum cinq par volée.

Peu avant la pandémie, le projet *rumpilezzinho* doit être interrompu en l'absence de fonds. En tout, il y aura eu trois générations de jeunes musicien·nes formé·es par le projet, qui pendant l'année scolaire se rendaient deux fois par semaine dans le quartier du *Pelourinho* pour suivre les cours du *rumpilezzinho*⁵⁸. Avec le décès de Letieres Leite en novembre 2021, le projet s'arrête.

En 2023, un cours pilote en ligne est lancé pour essayer d'atteindre des jeunes de différentes régions de l'État de Bahia. Le cours vise à donner une continuité au travail initié par Leite. Il est aussi payant, mais des bourses sont offertes aux jeunes en fonction de leur parcours musical, leur situation financière et leur identification raciale⁵⁹. Plus qu'un cours de rythme, ce cours est un « métacours » : un cours sur le cours, qui explique la méthode et son importance.

Dans ce travail, je vais souvent me référer à l'*Orkestra* et le *rumpilezzinho* en parlant des « projets *Rumpilezz* », car leurs discours se rejoignent et les acteurs sont souvent les mêmes : des membres de l'*Orkestra* enseignent dans *rumpilezzinho*, les ancien·nes élèves du *rumpilezzinho* jouent dans l'*Orkestra* et, comme c'est souvent le cas dans la scène musicale à Salvador, les frontières entre un projet musical et l'autre fluctuent continuellement.

6.4 Une éducation fondée sur les principes de la « matrice africaine »

Le projet est présenté par son initiateur comme un « laboratoire », qui combine différentes formes d'enseignements et qui répond à quatre objectifs (Leite, 2017 : 47) :

1. Développer une conscience du système rythmique des *claves*.
2. Valoriser les méthodes liées à l'oralité.
3. Aborder la musique de « matrice africaine » dans sa dimension historique, sociale et politique.
4. Développer le sentiment d'appartenance à la collectivité dans l'apprentissage et la pratique musicale.

⁵⁸ Malgré la pandémie et l'arrêt des financements, les activités continuent de manière réduite. Les élèves produisent de nombreux podcasts avec des interviews et des explications des différentes *claves*. De plus, les ancien·nes élèves créent le *coletivo rumpilezzinho*, qui réalise jusqu'à aujourd'hui, plusieurs concerts par année.

⁵⁹ J'ai sollicité une demande de bourse en expliquant vouloir effectuer une recherche sur le cours et illustrant mon intérêt, mais, n'ayant pas eu de réponse, j'ai payé l'accès.

C'est une proposition « d'éducation musicale fondée sur les concepts et les valeurs de *matrice africaine* au Brésil » (Leite, 2017 ; 13), qui vise à combler une « lacune » en partant du corps et de l'oralité, en se basant sur le système d'enseignement des *terreiros* (Centro de Música Sesc, 2021).

Le concept de *matriz africana* revient souvent à Salvador, il se réfère normalement aux phénomènes culturels de la diaspora africaine : le candomblé est une religion de « matrice africaine », les *acarajés* sont une tradition culinaire de « matrice africaine », la musique des *terreiros* est une musique de « matrice africaine », etc. En portugais, le terme *matriz* se réfère à un « lieu d'origine », une « source » (Cambridge dictionary, 2024).

Lors du lancement du cours en ligne, Anne Rodrigues explique : « Ce que nous connaissons comme *matriz africana* est le résultat d'une expérience de résistance culturelle élaborée par les noirs dans la diaspora africaine » (Instituto Rumpilezz, 2023). Anne est une femme noire et elle utilise très souvent la première personne du pluriel (« nous ») en parlant d'histoire.

Il est très important de fixer cela dans la mémoire. C'est dans l'espace des *terreiros* de candomblé que l'expérience du racisme a été combattue avec le plus de succès tout au long de l'histoire. C'est là que nous conservons notre nourriture, notre mémoire, nos vêtements, nos histoires et notre musique. C'est là que nous avons élaboré les façons de jouer, les techniques de jeu et la manière dont nous transmettons et reproduisons l'oralité aux générations suivantes. Ainsi, lorsque l'UPB utilise ces techniques, ce n'est pas pour influencer le chemin spirituel religieux de quelqu'un, mais pour reconnaître que dans ces espaces de *terreiro*, nous avons réussi à perpétuer l'apprentissage ancestral (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023).

Dans cette perspective, le *rumpilezzinho* est présenté comme un projet qui valorise les « façons de jouer », les « techniques de jeu », les « techniques de transmissions » de la matrice africaine. Dans le discours des projets *Rumpilezz*, la matrice africaine est systématiquement mise en lien avec le candomblé et les *terreiros*, les espaces de culte de la religion du candomblé, qui « conservent notre histoire ». Ainsi, la « matrice africaine » est un lieu d'origine imaginaire, une mémoire amenée par les personnes esclavisées sur les navires négriers, que les *terreiro* auraient « préservé » jusqu'à aujourd'hui.

La « préservation » de cette « matrice » implique une dimension de résistance : résistance face à l'effacement, à l'expérience du racisme et à l'appropriation culturelle.

6.4.5 Résistance musicale

« C'est dans les *terreiros* de candomblé que l'expérience du racisme a été combattue avec le plus de succès » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023).

Pour Anne Rodrigues, le racisme implique un effacement des pratiques culturelles et leur appropriation. La question de l'appropriation culturelle est d'ailleurs souvent mentionnée dans les discours du *rumpilezzinho* et par les élèves. Dans le cours en ligne, Anne Rodrigues parle de l'histoire de la samba, « la musique qui qualifie le Brésil dans le monde, et qui vient de l'esclavage », « sans que cela soit suffisamment reconnu » :

Sans histoire, nous avons une musique qui n'a pas de nom ni de prénom, qui n'a aucun contexte ni mémoire [...]. Les différents modules de ce cours en ligne présentent différentes claves musicales qui viennent du candomblé et décrivent comment elles sont utilisées dans les genres musicaux de la musique populaire brésilienne, sans que cela soit suffisamment reconnu. En enseignant cela, nous sommes en train de faire une dispute narrative. Nous sommes en train de dire : cette clave est née de cette façon, vient de cette région, elle s'est transformée dans ce pays de cette façon... et elle s'est succédé dans ces genres musicaux [...] nous avons besoin de l'histoire dans le processus créatif (Anne Rodrigues, Instituto *Rumpilezz*, 2023).

Reconnaître la contribution des populations esclavisées, c'est entrer dans une « dispute narrative ». Renégocier l'origine de la samba, c'est redéfinir le genre musical qui « qualifie le Brésil dans le monde », une démarche qui touche également la définition de l'identité nationale et la conceptualisation des catégories de race et de nation. La démarche du *rumpilezzinho* est de se réapproprier la « musique populaire brésilienne », la positionnant comme l'héritière du candomblé. En s'engageant dans cette « dispute narrative », le *rumpilezzinho* vise explicitement à développer le « sentiment d'appartenance à la collectivité » des élèves, une perspective pédagogique ancrée dans des revendications identitaires.

Pour Leite, le *rumpilezzinho* est un système pour « enseigner et réfléchir » la musique de la « diaspora noire » au Brésil (Leite, 2017). En revendiquant un enseignement basé sur la « matrice africaine » et une définition de « musique populaire brésilienne » qui transcende les frontières du pays, le *rumpilezzinho* s'ancre dans l'espace transnational de l'Atlantique noir. Leite établit également des connexions entre la tradition musicale de l'État de Bahia et celle du candomblé, tout en y intégrant le jazz, un genre musical intrinsèquement lié à la dimension transnationale de l'Atlantique noir (Corti, 2018).

Dans sa définition des cultures de l'Atlantique noir, Gilroy souligne la centralité de la place accordée à la mémoire de l'esclavage pour résister à la violence raciale (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014). Dans cette optique, les pratiques culturelles et les artistes ont un rôle central pour « réinventer » constamment les identités noires au sein de l'Atlantique noir. (Aterianus-Owanga et Guedj, 2014 : 868). Le *rumpilezzinho* est un exemple particulier de ces dynamiques de construction identitaires en lien avec les pratiques culturelles. Le projet illustre comment, autour de l'Atlantique noir, *A musica não é apenas som! É uma narrativa política!* « La musique n'est pas que du son ! C'est une narrative politique » (Anne Rodrigues, Institution *Rumpilezz*, 2023).

Le *rumpilezzinho* élabore ce discours politique en mobilisant les pratiques musicales du candomblé. Mais comment appréhender cette dimension politique du candomblé ? Pourquoi le mobiliser dans un projet éducatif ? Le prochain chapitre est consacré à comprendre comment le candomblé est souvent mobilisé dans des discours qui répondent à des stratégies de revendications identitaires et pour négocier des droits.

7. Candomblé, musique et tradition

Le *rumpilezzinho* et l'*Orkestra Rumpilezz* sont des projets musicaux afro-référencés qui se définissent par le suffixe « afro » (« afro-brésilien », « afro-diasporique », « afro-bahianais »), en lien avec la diaspora africaine au Brésil. Comme l'indique Juan Diego Diaz, si on parle de « musique afro-diasporique » au Brésil, il faut aborder la question du candomblé d'une façon ou d'une autre (Diaz, 2021). Dans les projets initiés par Letieres Leite, le lien au candomblé est central, à commencer par le choix du nom « *Rumpilezz* ». Ce lien est constamment répété et très clairement fixé à travers le rôle majeur des claves dans la méthode d'enseignement et de composition développée par Letieres Leite.

Élaborer un discours musical et politique en lien avec les claves et leur histoire implique de s'ancrer dans les symboles du candomblé. Cette approche se manifeste souvent dans les discours militants des populations afro-brésiliennes. Dans ce chapitre, j'explore ce qu'est le candomblé, son ascension en tant qu'élément central des discours antiracistes au Brésil, et la manière dont le *rumpilezzinho* s'y réfère pour construire son propre discours.

7.1 Le candomblé

Le mot candomblé désigne un ensemble de pratiques religieuses hétérogènes qui se seraient développées au XVII^e siècle dans la région de l'État de Bahia et ensuite étendues dans tout le Brésil. Il s'agit de pratiques considérées afro-brésiliennes, car elles se sont développées sur la base de croyances que les personnes esclavisées auraient amenées avec elles de leur terre d'origine (Capone, 2010, Moura, 2022, Van de Port, 2011). Plusieurs chercheur·euses soulignent que le candomblé doit son développement tout autant à son héritage « africain » qu'à son héritage « brésilien ». Le culte se serait en effet co-construit en lien (et en opposition) avec le catholicisme romain imposés aux esclavisé·es durant plusieurs siècles (Van de Port, 2011 ; Capone, 2010). Le candomblé est considéré comme un élément profondément lié à l'histoire de Salvador et l'État de Bahia et il est souvent mentionné dans les discours politiques et identitaires des populations afrodescendantes au Brésil (Sansone, 2003 ; Van de Port, 2011 ; Moura, 2022).

Le candomblé est formé par une multitude de groupes et de pratiques hétérogènes et dynamiques, en adaptation et évolution constante en dialogue avec la société environnante (Van de Port, 2011). Il se structure autour de différents groupes appelés « nations », qui dépendent de l'appartenance ethnique des initiateur·ices du culte. Les plus importantes sont la Nation « Jeje » (Fon), la Nation « Nagô/Ketu » (Yoruba) et la Nation « Angola » (Bantous). Les pratiques du candomblé sont considérées très proches d'autres pratiques religieuses développées par la diaspora africaine autour de l'Atlantique noir, notamment la Santería à Cuba ou le Vaudou en Haïti et en Louisiane.

Les cérémonies du candomblé se tiennent dans des *terreiros*, sanctuaires autour desquels se réunit la communauté. Les *terreiros* que j'ai vu à Salvador possèdent tous un grand terrain où se trouve l'espace dédié aux fêtes et aux célébrations, des habitations dans lesquelles vit

périodiquement une partie de la communauté. Ces constructions sont entourées d'un grand jardin où se trouvent des petites maisons, dédiées aux divinités, qui s'appellent *Orixàs* (dans la tradition Nagô/Ketu), '*Nkisi* (Angola) ou *Vodun* (Jeje). La communauté est dirigée par un *Pãe de Santo* ou une *Mãe de Santo* (« père » ou « mère de Saints »). Dans ce travail j'utiliserai les termes de la Nation Nagô/Ketu, car ce sont ceux utilisés par la majorité de mes interlocuteur·ices. Les *Orixàs* de la Nation Ketu sont nombreux, les plus connus sont Exu (dieu des croisements, qui fait le lien entre le royaume des *Orixàs* et celui des humains), Ogum (le dieu des forêts, du métal et de la guerre, qui ouvre les chemins), Oxum (la déesse de la fertilité et des eaux douces), Xangô (dieu de la guerre et le roi des *Orixàs*), Yemanjá (la mère de tous les *Orixàs* et déesse de la mer) et Oxalà (le plus vieux et le plus sage de tous les *Orixàs*). A chaque *Orixàs* est dédié un jour de la semaine, des couleurs spécifiques, des chansons et des rythmes particuliers. Le candomblé est très connu des ethnomusicologues, car la musique y est centrale. Les cérémonies religieuses sont organisées autour de chants et des danses rythmés par de complexes polyrythmies, qui facilitent l'entrée en transe de certain·es initié·es, lorsque l'*Orixà* qui les guide prend possession de leurs corps et de leurs esprits⁶⁰.

7.2 La musique du candomblé

Lors de ma permanence à Salvador, j'ai suivi un cours de percussions afro-bahianaises, données par Iuri Passos. Les rythmes que Iuri enseigne sont les rythmes des cérémonies du candomblé.

Comme Gabi Guedes, le percussionniste de l'*Orkestra Rumpilezz*, Iuri est *alabê* du *Terreiro de Gantois*. C'est une charge importante dans la hiérarchie, c'est lui qui est responsable du bon déroulement de la partie musicale des cérémonies⁶¹. Iuri a grandi et s'est initié au *candomblé* dans ce *terreiro*. Il nous explique que la plus grande partie de son éducation musicale est advenue dans ce *terreiro*. Il dit qu'il nous enseigne avec la même méthode de celle qu'il a apprise. Dans ses cours, les élèves sont assis en cercle autour de lui et derrière les *atabaques*, les tambours utilisés lors des cérémonies, qui sont au nombre de trois. Dans la tradition de la *Nation Ketu/Nagô* de laquelle vient Iuri, les *atabaques* s'appellent *rum* (le plus grave et soliste), *rumpi* (timbre moyen) et *lê* (aigus). Chacun·e joue des cellules rythmiques différentes qui se combinent dans des polyrythmies complexes. Chacune de ces polyrythmies est construite autour d'une *clave*, un rythme qui se répète en boucle et qui est joué sur l'*agogô*, une cloche métallique. Chaque semaine, nous apprenons des rythmes

⁶⁰ Le mot « transe » n'est pas utilisé par les croyant·es, qui utilisent plusieurs autres termes, comme *rodar* (tourner) ou *cair no santo* (tomber dans le saint). « Transe, c'est un mot européen » me dit Laila Rosa (ethnomusicologue à l'UFBA).

⁶¹ Iuri nous explique qu'avant d'être *alabê* il faut apprendre les percussions, le dernier tambour sur lequel les apprentis *alabês* jouent est le *rum*, l'*atabaque* le plus grave. C'est le seul tambour soliste, il n'y en a qu'un, alors que les autres sont joués par plusieurs personnes en même temps. Ce tambour, explique Iuri, répond à l'*Orixà* qui « danse devant lui » durant les cérémonies. L'*Orixà* qui est dans le corps de la personne en transe. Il répond à ses pas. Iuri nous explique « en fonction de ce que je vois et je ressens, je vais jouer des variations différentes sur le tambour ».

nouveaux. Il nous explique que tout rythme est dédié à un *Orixàs*. « Aujourd'hui, nous jouons un rythme pour *Xangô* », le dieu de la guerre.

Durant ses cours, luri, joue des extraits de rythmes et tout le monde l'imité. Il explique comment s'appelle le rythme et pour quel *Orixà* on le joue. Chaque semaine, on apprend un nouveau rythme. L'enseignement avance en suivant le rythme des participants. Une fois que tout le monde a compris le premier extrait, luri en rajoute un autre. Ensuite, il joue par-dessus la *clave* du rythme avec l'*agogô*. Il continue ainsi jusqu'à jouer l'ensemble de la polyrythmie. En général, ce ne sont que les élèves les plus avancés qui réussissent à le suivre jusqu'à la fin. Les autres écoutent. Il insiste aussi toujours sur le fait qu'il enseigne « de la culture orale », qu'« il ne faut pas trop réfléchir » et juste « sentir » et suivre. Et lorsqu'on n'y arrive pas, il faut écouter. « Ecouter la clave, essayer de la sentir, et de ne pas trop réfléchir ! ». « J'ai écouté longuement avant de pouvoir jouer ». En alternance à ces moments d'enseignements du rythme, luri passe un peu de temps pour expliquer comment fonctionnent les cérémonies.

7.2.1 Une fête de candomblé

luri nous invite aussi à participer aux fêtes de son *terreiro*, qui sont des cérémonies publiques. « Ce soir il y a une fête au *Terreiro*, vous êtes bienvenus et bienvenues, mais venez habillés en blanc ». Un mardi de novembre 2022, je décide d'y aller, je crains un peu d'y aller toute seule, je ne sais pas à quoi cela va ressembler. De plus, lors de ma permanence à Salvador, on m'a rappelé plusieurs fois que le candomblé est un culte développé par la diaspora africaine au Brésil, souvent en cachette. luri dit souvent « nous avons dû nous cacher pendant longtemps, ce n'est pas que de la musique, c'est cinq cents ans de résistance ! Il faut prendre cela au sérieux ! ». Ainsi, je me demande si « mon lugar de fala », d'étrangère, blanche et curieuse ne soit pas problématique. Je crains un peu d'y aller pour cette raison, mais aussi de pénétrer dans un monde où l'invisible devient visible pendant un moment. Mais finalement, la curiosité prend le dessus, je m'habille en blanc, je prends un *uber* et j'arrive au *Terreiro* de Gantois vers 20h. A l'entrée, des gens regardent depuis les fenêtres ; comme je ne sais pas où aller, je fais la même chose, mais un monsieur m'invite à entrer à l'intérieur en me disant « d'aller à gauche ». Je rentre et je comprends : à droite, il y a les hommes, dont les personnes qui jouent les tambours et, à gauche, il y a les femmes. Je m'assois au fond. Tout est décoré en blanc et en rouge, les couleurs de *Xangô*, l'*Orixà* à qui est dédiée la fête de ce mardi. La cérémonie est très longue. Au centre de l'espace, des femmes dansent en cercle en suivant les rythmes et tout le monde chante différents chants. luri nous avait dit que les chants étaient en Yoruba, mais il y en a aussi certains en portugais. Il se suivent, tout le monde à l'air de les connaître. Face à moi, je reconnais luri, au milieu de tous les percussionnistes. C'est lui qui joue sur le *rum*. Les chants et les rythmes deviennent de plus en plus soutenus et je vois une femme devant moi commencer à trembler et se plier en deux. Deux femmes arrivent, elles sont habillées dans les longues robes blanches, elles amènent la femme dans une autre salle. Quelques minutes après, la femme revient et se rassoit. Ça arrive à plusieurs reprises. Je devine que ces personnes ne sont pas encore initiées et ont été « réveillées » de leur transe. L'anthropologue Mattijs Van de Port mentionne ce phénomène dans son livre *Ecstatic*

Encounters (2011). Quelques minutes plus tard, un homme habillé avec une couronne et des habits rouges, entre et commence à danser et crier au milieu de l'espace. Ce n'est plus lui, mais c'est *Xangô*. Il va vers les gens, qui le saluent avec ce que je devine être un geste de respect, en mettant les mains en avant. Il chuchote dans l'oreille d'une femme qui assiste à la cérémonie assise à côté de moi. Elle se met à pleurer. C'est impressionnant. La musique devient de plus en plus forte, la personne qui incarne *Xangô* et d'autres initié-es dansent en cercle au centre de l'espace, certain-es commencent à trembler et rouler leurs yeux en arrière, tout en continuant à danser. La musique des tambours est tellement forte que je la sens me transpercer. Pendant un moment, j'ai presque un peu peur de « tomber en transe » moi aussi, tellement mes sens sont submergés de sensations, entre les tambours qui sont de plus en plus forts et rapides et les cris qui augmentent⁶². A la fin de la cérémonie, de la nourriture est distribuée à tous les présent-es et tout le monde est invité à laisser une offrande. Ce sont des plats typiques afro-bahianais : des *acarajés*, du *caruru*, accompagnés de *farofa*, de riz et de poulet. Je comprends alors pourquoi lors d'un cours on m'avait dit : « La cuisine est très importante dans le candomblé ».



Figure 17 : Le *Terreiro* de Gantois (gauche) et section des femmes pendant une célébration (*Terreiro do Gantois*, 2021).

Je suis allée d'autres fois au *Terreiro* de Gantois pour assister aux cours que luri offre gratuitement à la communauté les mardis et les jeudis, dans le cadre du projet qu'il coordonne *Rum Alagbê*. J'ai aussi visité d'autres *terreiros*, parsemés dans la ville et surtout ses quartiers périphériques. A Salvador, l'imagerie du candomblé est omniprésente. On peut la voir dans l'iconographie officielle de la ville, dans les dépliant touristiques, les magasins de souvenirs, les discours des universitaires ou des militants. C'est impressionnant et fascinant. Cette centralité est le résultat d'un processus historique qui a abouti à faire du candomblé un symbole de l'identité locale, mais aussi de l'identité « africaine » de la ville et de l'État de

⁶² Quelques semaines plus tard, je découvre que pas toutes les initié-es entrent en transe. Je comprends aussi au fil du temps que l'initiation au candomblé prend plusieurs années et demande beaucoup de temps investi dans le *terreiro* à faire les *obrigações* (obligations). De plus, ce n'est pas réservé à tout le monde, car on m'explique que « ce n'est pas toi qui choisis le *terreiro*, mais le *terreiro* qui te choisit ». C'est en fréquentant longuement les fêtes publiques que la communauté et ses *Orixàs* décident si inviter quelqu'un à s'initier. Le monde du candomblé est donc très complexe et hétérogène. Il est aussi rempli de « secrets ». On m'a souvent dit « ça, je ne peux pas te le dire, c'est un secret ».

Bahia. Une identité systématiquement revendiquée autant par les habitant·es et par les autorités, dans des logiques de construction identitaire, mais aussi pour prendre une place sur le marché du tourisme et des productions culturelles en tant que « bahianais » (Sansone, 2003).

7.3 Le candomblé dans le discours public

Au cours du vingtième siècle, le *candomblé* est devenu peu à peu un élément central qui organise les discours politiques liés aux revendications identitaires afro-diasporiques. Il s'agissait d'une « banque de symboles » permettant à des populations opprimées de construire des identités collectives, ainsi que de soutenir des discours et des revendications politiques (Sansone, 2003 ; Van de Port, 2005).

Après avoir été longtemps interdit et criminalisé, à partir des années 1930, le candomblé exerce une influence croissante sur le monde académique, littéraire, artistique et musical. L'écrivain Jorge Amado, le peintre Carybé, le compositeur Dorival Caymmi et bien d'autres se sont inspirés de cet univers et ont contribué à sa popularisation (Van de Port, 2005 ; Capone, 2010). Pendant la dictature militaire (1964 – 1985), le candomblé devient un symbole de résistance contre la répression et influence notablement la contreculture des années 1970, notamment le *movimento negro* de l'État de Bahia (le mouvement pour les droits civiques) et le mouvement du *tropicalismo* (Van de Port, 2005 ; Capone, 2010).

Le *Movimento Negro* est un mouvement fédéral qui se développe dans les différents États du Brésil à partir des années 1970. A Bahia il se développe en lien avec les *Blocos afros*, qui ont joué un rôle central pour promouvoir des discours sur les droits civiques, en se construisant autour des symboles du candomblé (Crook, 2010). L'esthétique des *Blocos*, leurs performances et leur discours sont entremêlés d'allusions continues au candomblé (Figure 6)⁶³ et ont fortement contribué à la popularisation du candomblé et à la circulation de ses symboles.

Le candomblé devient ainsi un marqueur de « bahianité »⁶⁴, étroitement associé à l'identité locale alors que, en dehors de l'État de Bahia, le *Movimento Negro* reste d'abord ancré dans une idéologie marxiste (Van de Port, 2005). Jusqu'aux années 1990, les activistes du reste du

⁶³ A travers la musique, les *Blocos* ont négocié une place centrale dans le carnaval en revendiquant des identités noires et un lien très fort au candomblé (Crook, 2010). Les danses sont directement inspirées des danses cérémonielles et l'esthétique des costumes est chargée de symboles du candomblé. Dans leur discours très politisé il y a des allusions et des mentions continues aux *Orixàs* et des symboles candomblé. Chaque année, le *Bloco afro Ile Aye* organise la « nuit de la beauté noire » pour élire celle qui sera la *deusa do ebano*, « déesse de l'ébène », qui défilera devant le *bloco* pendant le carnaval (figure 18). Les candidates sont présentées à partir de leur *orixà* (« elle est fille de... ») et une partie de la compétition teste leurs connaissances sur la culture du candomblé.

⁶⁴ Pour comprendre cela, il suffit de faire un tour dans les magasins pour touristes du *Pelourinho* ou de la *Feira de São Joaquim*, où les rayons sont pleins de statuettes des *orixàs* et de bijoux inspirés à l'esthétique du candomblé.

pays sont peu enclins à s'identifier à des symboles religieux (Van de Port, 2005). Mais entre 1970 et 1990, à travers la musique, la peinture, la littérature et en lien avec le développement de la contreculture pendant la dictature, la popularité du candomblé envahit le reste du Brésil. Ainsi, les activistes du *Movimento Negro* du pays absorbent peu à peu le candomblé dans leur imaginaire et ce dernier devient une « partie inaliénable de l'héritage afro-brésilien, plus que bahianais » (Van de Port, 2005 : 19).



Figure 18 : Dalila Oliveira, la « déesse de l'ébène » 2023 du *Bloco afro Ile Ayê* (images01.brasildefato.com.br, 2023).

Aujourd'hui, les milieux militants pour les droits des afrodescendant·es au Brésil font constamment allusion au candomblé. Il s'agit d'un répertoire qui forme une « banque de symboles », comme le définit Van de Port, et offre un « riche réservoir de rituels et de formes symboliques » avec lesquels célébrer l'ascendance africaine des afro-brésilien·nes et construire des discours militants (Van de Port, 2005 : 18)⁶⁵.

Faire appel à l'imagerie du candomblé revient en effet à invoquer :

Toutes sortes d'émotions liées à l'esclavage, à la persécution, à l'injustice historique, à la négation d'un droit à l'existence, à la souffrance des faibles, des pauvres et des misérables, que l'histoire du candomblé (et des Afro-Brésiliens en général) incorpore. Face à ce catalogue de tragédies, cependant, on peut toujours souligner la persévérance de la foi afro-brésilienne, ainsi que la fierté et l'estime de soi de la communauté candomblé qui a réussi à survivre à toutes les

⁶⁵ D'autres milieux militants ont aussi commencé à s'appropriier de ce répertoire symbolique pour construire leur discours au XXI siècle. C'est le cas par exemple du mouvement LGBTQI ou du mouvement écologiste (Van de Port, 2005).

épreuves de son histoire. L'attrait de ce cadre pour les contre-mouvements est évident ("leur persécution est notre persécution, leur souffrance est notre souffrance") (Van de Port, 2005 : 21).

Le candomblé est considéré un des plus importants « marqueurs d'africanité » de Salvador, l'État de Bahia et du Brésil. En effet, il permet aux populations afrodescendantes de s'intégrer dans une tradition et une mémoire ayant une perspective transatlantique, qui dépassent les frontières de la nation brésilienne (Sansone, 2003 ; Van de Port, 2005 ; Diaz, 2021 ;).

7.4 Réafricaniser les pratiques

Le terme « candomblé » rassemble un ensemble de pratiques, de croyances et de discours extrêmement hétérogènes et aux influences diverses. Il s'agit d'un champ social traversé par des relations de pouvoir et où se jouent beaucoup de « disputes narratives ». Les différents courants du candomblé négocient continuellement qui détient le plus le plus de « pureté » et d'« authenticité ». Cela vise généralement à prouver quel est le courant le plus « traditionnel », donc le plus proche des origines « africaines » de la religion et le plus « légitime » (Capone, 2010).

Un *Pãe de Santo* (prêtre) de la nation Angola m'a dit : « nous sommes la première version du candomblé qui est arrivée au Brésil » (par opposition aux autres « nations »). Certains ami-es initié-es m'ont parfois parlé de versions moins « pures » du candomblé, comme la pratique de l'*umbanda* ou le spiritisme Kardecquiste (très courant au Brésil), qui mélangent des éléments du candomblé avec des éléments chrétiens. Ils parlent souvent de ces pratiques comme des versions « blanchisées » ou « européanisées » du candomblé, qui serait, lui, plus « authentique », car ayant su mieux « résister » à l'oppression coloniale. Stefania Capone souligne que ce type de discours s'inscrit dans un processus de réafricanisation du candomblé, qui vise à revendiquer une place dans la société brésilienne et s'affirmer face à la concurrence d'autres pratiques religieuses.

Le concept de réafricanisation⁶⁶ permet de décrire des phénomènes par lesquels les personnes issues de la diaspora africaine dans l'Atlantique noir reproduisent « des pratiques et de traits identitaires définis par les acteurs sociaux comme originellement africains ou précoloniaux, et censés résoudre des situations de désordre identitaire nées de la colonisation et de l'occidentalisation » (Aterianus-Owanga, 2013 : 400). Il s'agit d'un processus par lequel la revendication d'une « africanité » des pratiques inscrit celles et ceux qui les adoptent dans une « tradition » qui leur permet de revendiquer une nouvelle légitimité politique et symbolique en lien à une Afrique imaginée (Capone, 2010)⁶⁷. Ce phénomène est

⁶⁶ Développé d'abord dans un contexte militant, en lien avec les luttes indépendantistes en Afrique, dans les années 1950, la « réafricanisation » prônait un retour à des origines culturelles « africaines » détruites par le « déracinement » colonial (Aterianus-Owanga, 2013 : 400). Le concept a été par la suite réapproprié en sciences sociales.

⁶⁷ Stefania Capone utilise ce terme dans le contexte du candomblé au Brésil, en expliquant comment certains éléments du culte ont été « réafricanisés » en introduisant des nouvelles pratiques, construites comme plus « authentiques » et « traditionnelles » (Capone, 2010).

observé tout autour de l'Atlantique noir⁶⁸, où la communauté afro-diasporique est en constante « quête d'africanité » (Sansone, 2003 ; Fila Bakabadio, 2009). La tendance à la réafricanisation se retrouve principalement du côté des Amériques.

Cette recherche d'éléments « africains » permet aux communautés de la diaspora de construire des symboles de leur héritage « africain », signifier un lien aux « sources » et de construire une identité positive des « Africains d'Amérique » (Fila-Bakabadio, 2009, 41). Dans le contexte nord-américain, cette référence à l'Afrique permet de « se retourner vers la terre-mère pour mettre fin à un dilemme identitaire de la communauté [Afro-Américaine], pour ne plus se sentir étranger dans la société américaine » (Fila-Bakabadio, 2002 ; 648)⁶⁹. En réactivant leur « héritage africain », les afro-américains construisent « un futur adossé à un passé culturel riche » (Fila-Bakabadio, 2009 : 42).

Cela sert à dépasser l'esclavage comme le moment à l'origine de l'identité de la culture afro-américaine. L'esclavage est pour beaucoup d'historiens et d'Africains-Américains le temps créateur de l'identité et de la culture afro-américaine. Il est à la fois temps de la rupture avec les cultures africaines [...] et le temps créateur d'une nouvelle définition identitaire fondée sur la perception exogène de l'appartenance raciale. [...] Puisque l'esclavage leur est présenté de manière incessante comme l'origine même de leur identité, les Africains-Américains privilégient jusque dans leur nom (Afro-américain, Africain-Américain) la référence à l'Afrique [...] (Fila-Bakabadio, 2002 : 657).

Ce besoin de se référer à l'Afrique est lié à une difficulté d'affirmer une identité africaine-américaine indissociable de l'histoire de l'esclavage, marquée par « près de 400 ans de négociations entre de multiples définitions exogènes et endogènes [...] où le principal critère d'appartenance est la couleur de la peau » (Fila-Bakabadio, 2002 : 655). Une identité « construite entre le traumatisme de la Traite atlantique et l'oubli forcé de leur passé africain » (Fila-Bakabadio, 2013 : 127), caractérisée par un malaise identitaire, une mémoire fragmentée et une « double conscience », celle d'être à la fois Africains et Américains, dans une quête perpétuelle de définition identitaire (Fila-Bakabadio, 2002).

⁶⁸ Sarah Fila-Bakabadio utilise le concept de réafricanisation pour décrire la façon dont les nationalismes culturels aux États-Unis ont proposé cette identification à l'Afrique pour lutter contre la ségrégation à partir des années 1960-1970 (Fila-Bakabadio, 2009). Fila-Bakabadio montre le besoin de la communauté afro-américaine de se rattacher à des objets matériels (les tissus *kente*) et symboliques (des pratiques religieuses et musicales) dans ce processus. « Les nationalismes culturels sont des mouvements politiques formés par d'anciens militants pour les droits civiques déçus par la stratégie non violente de Martin Luther King Jr. Ils proposaient aux Africains-Américains de s'identifier à l'Afrique pour lutter contre la ségrégation et refusaient la lutte armée que prônaient les groupes nationalistes révolutionnaires comme les *Black Panthers* ». (Fila-Bakabadio, 2009, 40)

⁶⁹ La « quête d'africanité » a beaucoup été discutée dans le contexte nord-américain, et est centrale dans des courants intellectuels et militants comme l'*Afrocentrisme*, qui propose dès les années 1980 une relecture de l'histoire globale en mettant au centre l'Afrique et la « présence noire » (Fila-Bakabadio, 2013). Ce courant, initié par Molefi Asante, professeur en Etudes Africaines aux États-Unis, a beaucoup impacté la vision identitaires et politiques de la diaspora africaine, en circulant dans l'espace de l'Atlantique noir. Au Brésil, différents auteurs montrent comment les idées *afrocentristes* ont influencé le *Movimento Negro Unificado*, le mouvement des droits civiques au Brésil, et à Bahia, des éléments apparaissent dans le discours des *blocos afros*, liés au centre du mouvement noir local, à partir des années 1980 (Diaz, 2014 : 53).

A Salvador aussi, la « quête d'africanité » répond à des logiques locales. Plus que de parler d'Afrique, l'imaginaire autour de son « mythe », comme l'appelle Patricia De Santana Pinho, constitue un répertoire dans lequel puiser pour construire un discours en lien avec la perspective transnationale de l'Atlantique noir (Sansone, 2003 ; De Santana Pinho, 2010).

Selon Livio Sansone, l'image de l'« Afrique » peut parfois être « abusée » et utilisée pour répondre à des logiques de consommation et commodification, notamment pour se positionner sur des circuits touristiques (Sansone, 2003). Selon Stefania Capone, les processus de réafricanisation servent aussi les divers courants du candomblé à s'affronter sur qui détient le plus de « pureté » et « authenticité », pour gagner le plus de fidèles et acquérir le respect des autorités (Sansone, 2003 ; Capone, 2010).

Dans ces discours, l'Afrique est parfois représentée de façon simpliste, comme « un continent où la culture est destinée à se reproduire, un grand congélateur culturel [...], plutôt qu'un lieu où l'innovation est aussi présente qu'ailleurs » (Sansone, 2004 : 65).

Le projet *rumpilezzinho* s'inscrit en partie dans ces logiques. Le projet revendique un enseignement musical, tel qu'il est « préservé » et « transmis » dans les *terreiros* de candomblé, « c'est là que nous avons élaboré les façons de jouer » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023). Si le projet s'ancre dans la tradition musicale « africaine » du candomblé, il s'ancre également dans une stratégie pour se démarquer d'autres types d'enseignement et affirmer un « enseignement différent » de celui des universités, visant à « combler un manque » (Leite, 2017). Ainsi, il se démarque dans une économie culturelle précaire, pour prendre une place et trouver des financements. Comme me l'explique Rowney Scott en comparant le *rumpilezzinho* à NEOJIBA⁷⁰ : « NEOJIBA forme les jeunes à un marché musical qui est inexistant à Salvador et ils captent toutes les ressources financières pour ce type de projet et le *rumpilezzinho* a dû fermer en 2019 pour absence de fonds »⁷¹.

Néanmoins, à différence d'autres projets qui mobilisent les symboles du candomblé pour construire leurs discours, je n'ai pu observer aucune revendication sur l'« authenticité » de la méthode du *rumpilezzinho*. C'est une tendance courante, par exemple observée dans le projet d'enseignement des percussions du *Bloco afro Ile Aye* selon Patricia De Santana Pinho (2010).

7.5 Construire une tradition

Dans le cadre du *rumpilezzinho*, la quête d'africanité répond aussi à une volonté de s'inscrire dans une « mémoire » et une « tradition » à travers la musique.

⁷⁰ NEOJIBA - *Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia* (Orchestres de jeunes et d'enfants de l'État de Bahia) est un projet qui forme les musicien·nes à travers un système d'orchestres classiques ou les jeunes montent de niveaux et d'orchestres au fur et à mesure du développement de leur capacités techniques. Le projet est basé à Salvador et il s'agit d'un « projet social », pour promouvoir l'enseignement de la musique à de jeunes « en situation de vulnérabilité », défavorisés économiquement (<https://neojiba.org/>).

⁷¹ Discussion informelle avec Rowney Scott après un cours en décembre 2022.

Comme l'indique Stefania Capone, mobiliser l'univers du candomblé permet de s'inscrire dans une « tradition » et construire son lien au passé et par conséquent, au futur. Celles et ceux qui possèdent un passé, possèdent aussi une « continuité historique qui les transforme en sujet de leur propre histoire » (Capone, 2010 : 177). Cela permet de légitimer sa place dans l'histoire de la nation brésilienne, tout en affirmant une identité et des droits spécifiques.

Construire sa propre représentation du passé et de la tradition, permet de négocier son futur
(...) la tradition est (...) le travail du présent qui cherche support dans le passé (Pouillon, 1974)
(Capone, 2010 : 177).

Selon Capone, les traditions ont trois caractéristiques : elles sont interactives, construites et politiques (Capone, 2010). Elles possèdent une nature « interactive », car s'inscrire dans une « tradition » permet de se situer par rapport à autrui, de favoriser l'interaction, et de créer un sentiment d'appartenance. Cette interactivité inhérente aux traditions permet d'« établir des frontières entre soi et les autres » (Capone, 2010), ce qui constitue un élément central dans les processus de construction identitaire. Les traditions sont « construites », car elles représentent des constructions dynamiques en constante réinvention, adaptées aux besoins et aux contextes du présent. Elles sont aussi intrinsèquement politiques, car leur élaboration répond à des enjeux contemporains et contribue à façonner des discours identitaires et politiques (Capone, 2010).

Dans les pratiques culturelles des Amériques, il y a des éléments dont les origines africaines sont indéniables (De Santana Pinho, 2010). Néanmoins, cette « africanité » a été « réarrangée, réassemblée, recyclée et réinventée » de milles façons différentes, en répondant à des stratégies et des objectifs différents (De Santana Pinho, 2010 : 23).

La « quête d'africanité » à Bahia et vise à « redécouvrir l'Afrique » comme un moyen de réhabiliter l'histoire de la diaspora africaine. Cela permet aussi de construire un sentiment d'appartenance des populations afrodescendantes qui les relie à la fois à l'Atlantique noir et à la nation brésilienne (De Santana Pinho, 2010). Le projet *rumpilezzinho* s'inscrit dans cette démarche, en enseignant et mobilisant les rythmes et les symboles de l'univers du candomblé. Dans sa « quête d'africanité », le *rumpilezzinho*, vise aussi à se réappropriier l'histoire de la musique populaire brésilienne en la reconfigurant comme « afro-brésilienne ». Un ancien élève, Gildo, me partage : « Letieres soutenait l'idée que toute la musique brésilienne est afro-brésilienne et peut se comprendre à travers la méthode UPB ».

Ce discours s'inscrit néanmoins dans des logiques locales, tout en encourageant les jeunes musicien·nes à utiliser et manipuler les claves pour construire leur propre discours musical. Gildo, me dit que Leite « incitait chacun à rechercher les claves dans son propre style »⁷². L'« africanité » est donc un point de départ, pas un objectif à atteindre, et le *rumpilezzinho* ne

⁷² Gildo est aussi une des deux seules personnes que j'ai interviewées qui ne s'identifie pas comme noir. Comme les autres il m'explique que « Letieres t'aidait pour ton parcours musical, pour ton identité » en montrant que la méthode ne se limite pas à travailler sur les questions raciales liée aux processus de construction identitaires.

fait aucun discours sur le besoin de préserver l'« authenticité » ou la « pureté » de cette tradition, contrairement à ce qui est fait dans d'autres contextes (Capone, 2010).

Dans le prochain chapitre, je propose une définition technique des claves accompagnée de plusieurs exemples fréquemment évoqués. J'illustrerai également la manière dont les claves et la rythmicité sont mobilisées dans les discours musicaux de Letieres Leite et des élèves.

8. Les claves au centre du discours

Dans ce chapitre je vais présenter ce que signifie concrètement « enseigner » les claves dans le discours pédagogique du *rumpilezzinho* et comment elles peuvent être utilisées pour construire un discours musical, politique et identitaire. Je présenterai d’abord un extrait d’un entretien que j’ai eu avec Silas, pianiste et ancien élève du *rumpilezzinho*. Silas m’a expliqué en détail la façon dont il utilise les claves dans son travail. Son témoignage me permet d’introduire la partie la plus technique de ce travail, où je propose une définition musicologique de clave. Ensuite, il s’agira de présenter deux claves importantes dans la tradition du candomblé souvent mentionnées par les élèves et les pédagogues du *rumpilezzinho* : *vassi* et *cabila*. Je discuterai enfin des implications d’insister sur la *rythmicité* de la musique afro-brésilienne dans les processus de construction identitaire.

8.1 Respirer et jouer « en clave »

Silas a 33 ans et est un ancien du *rumpilezzinho*. Il est pianiste et s’est formé de façon presque exclusivement autodidacte. Il m’invite chez lui afin que nous puissions discuter du projet. J’ai de la chance, car il habite en Norvège depuis quelques années et par hasard, en janvier 2023, il est à Salvador pendant un mois. Il m’accueille dans la maison de ses parents, au centre du quartier de Engenho Velho da Federação. C’est un quartier périphérique. Yuri, le chauffeur de moto qui m’amène souvent partout, habite aussi un autre quartier périphérique, mais il n’a pas très envie d’entrer dans ce quartier. Il me dit : « Engenho Velho da Federação est dangereux, il n’y a qu’une seule entrée et une seule sortie et c’est là même ». C’est vrai. La rue principale se termine devant la maison où habite Silas et le reste sont des ruelles sans issues qui se déroulent comme des labyrinthes tout autour de cette artère principale. J’insiste et il finit par m’y amener. Une fois que j’arrive, Silas, un homme noir énergique avec de très longues dreadlocks, m’accueille avec enthousiasme.

Silas est très affable. Il a plein de choses à me raconter, je dois parfois lui demander de ralentir le flot de paroles car je n’arrive pas à prendre des notes, il va trop vite. Il me raconte son parcours. Son père est pasteur dans une église évangélique et il a donc d’abord joué de la batterie à l’église, en « imitant » les gens. Il me dit : « Ici à Salvador, soit tu commences à jouer à l’église, soit dans les *terreiros*. Les gens qui jouent des instruments harmoniques commencent souvent à l’église ». Il m’explique qu’il a commencé le piano pour jouer dans des groupes de « rock chrétien », avec d’autres musiciens de l’église. Il n’avait pas d’instrument, il utilisait les claviers des autres ou celui de l’église. A 18 ans, il travaille pendant un an comme mécanicien : « Le temps nécessaire pour économiser et m’acheter un clavier ». Il veut devenir professionnel. À l’époque, les réseaux sociaux viennent d’apparaître, ce n’est pas très facile. Il ne connaît pas de musiciens en dehors de l’église et « c’était considéré un péché par les autres musiciens avec qui je jouais de faire de la musique en dehors de l’église ». Il s’accroche et peu à peu, se construit un réseau en dehors de l’église et commence à travailler dans l’industrie musicale de Salvador. A 23 ans, il prend ses premiers cours avec un professeur de piano et commence à lire des partitions pour la première fois. Le professeur lui enseigne le

jazz et de la « musique populaire ». Il apprend l'harmonie et l'improvisation. En parallèle, Silas participe aux premiers cours donnés par Letieres Leite à l'*Academia musical da Bahia*, peu avant la création des projets *Rumpilezz*, à la fin des années 2010. Durant cette première expérience, Leite crée l'orchestre *OFUN*, avec quelques-uns de ses élèves. Silas y participe et se familiarise à la méthode rythmique, en apprenant plusieurs claves. Quelques années plus tard en 2015, il entre dans la deuxième génération des élèves du *rumpilezzinho*.

Silas m'explique que prendre des cours avec Letieres lui a donné des bases d'harmonie, d'écoute, mais surtout de perception rythmique. « Tout le monde battait la pulsation avec les pieds et la clave en tapant des mains et en chantant. Après, Letieres venait vers nous et nous chantait notre ligne mélodique, il faisait cela avec tout le monde ». En m'expliquant cela, Silas commence à battre dans ses mains et chanter.

Il me dit : « Pour Letieres, le focus c'était de faire la transition du jazz nord-américain vers la musique afro-bahianaise, d'apprendre à improviser sur un *ijexà*, *baião*, *forró* [rythmes très diffus au Brésil] et de travailler avec ces rythmes ». C'était aussi important de comprendre quelles claves se cachent derrière chacun de ces rythmes. Car « elles sont partout ».

Avec le *rumpilezzinho*, Silas se familiarise avec les claves du candomblé et fait connaissance avec la culture musicale des *terreiros*. Grâce au *rumpilezzinho*, il a connu beaucoup de jeunes percussionnistes ayant grandi dans les *terreiros* : « C'étaient les plus forts », « ils comprenaient tout de suite ». Il m'explique avoir passé beaucoup de temps avec eux à apprendre et jouer de la musique : « Parfois, j'amenais le piano dans les *terreiros* ».

Silas me dit que dans son parcours professionnel, le *rumpilezzinho* a été très important. « Letieres te poussait vers des endroits que tu ne pensais pas pouvoir atteindre et tu te disais : 'Ouah, je peux faire ça ?!' [...] il savait extraire les capacités de chaque personne ». Il apprend le rythme et l'utilisation des claves, mais aussi la façon de les modifier pour la création musicale. Il développe une capacité à « sortir de sa zone de confort » et à être indépendant. « Letieres disait qu'il fallait pouvoir divulguer le travail, continuer tout seul », et c'est ce que Silas fait aujourd'hui.

En Norvège, Silas a fondé différents groupes de musique, avec lesquels il utilise « tout le temps » la méthode UPB. « Parfois je dis aux musiciens de venir sans instruments aux répétitions et on tape dans les mains en chantant ». Il me dit qu'il a donné aussi des workshops de UPB à l'université de Stavanger au département de jazz.

Lorsque je lui demande de m'expliquer le fonctionnement de la méthode UPB, il commence tout de suite à me parler des claves, il me dit qu'une clave : « C'est la plus petite portion d'un rythme [...] elle va toujours être présente dans la musique, en '*loop*'⁷³ ». Je lui demande quel est l'intérêt de travailler avec les claves et il me dit : « La clave c'est le secret de tout. Elle peut

⁷³ Terme qui indique une répétition circulaire d'une cellule rythmique ou mélodique.

passer du piano, à la guitare, à la basse, mais toujours être en *loop*, moi je me connecte beaucoup à ce *loop* ». Il commence à me faire pleins d'exemples de clave, que j'enregistre⁷⁴.

Il va très vite, il chante des claves et me dit : « Voilà, celle-là, c'est un *vassi*, mais tu peux le couper et le rendre 7/8 » et il enchaîne la clave sur le 7/8. « Celle-ci, c'est un *cabila* [tape la clave dans ses mains] et on peut la faire en trois temps aussi, tu vois ? » et il reprend encore plus vite, en réduisant la clave de quatre à trois temps... Il continue à me donner des exemples de claves et de comment elles peuvent s'adapter à différentes pulsations. Ma tête tourne, car il va un peu trop vite... J'ai à peine le temps de comprendre la clave dont il me parle, qu'il la modifie ou passe à une autre... Je lui demande : « Mais comment tu décides comment couper la clave si tu dois la réduire ? », il répond : « Cela dépend, tu adaptes comme tu veux. Nous aussi on peut créer une clave ici et maintenant en fonction de ce que on veut faire ! ». Et il recommence à taper dans ces mains. « Voilà celle-ci s'appelle *criou agora* [créée maintenant] ! » et on rit.

Il m'explique qu'il compose beaucoup avec ce système et qu'il adapte parfois des standards de jazz avec différentes claves. Avec les étudiant·es de Stavanger, il a par exemple fait une version de *Footprints* (un standard de jazz de Wayne Shorter en 3/4) avec la clave *cabila* adaptée⁷⁵.

Les claves sont le « secret ». C'est au centre des discours de ceux qui sont liés au projets *Rumpilezz*, que chacun reproduit d'une façon ou une autre. Drica, une batteuse de la première génération du *rumpilezzinho* que j'interviewe par téléphone quelques jours avant Silas me dit « si tu as internalisé la clave, tu peux respirer avec le rythme. Donc faire les accents au bon endroit ». Tou·tes les élèves en parlent. Apprendre à les maîtriser et les « sentir », être en « clave consciente » est l'un des piliers de la méthode UPB (Leite, 2017).

Letieres Leite dit avoir développé l'*Orkestra Rumpilezz* et la méthode UPB pour comprendre et explorer « la musique afro-brésilienne et afro-bahianaise » et l'utiliser comme base de composition (Instrumental Sesc Brasil, 2014). Il explique avoir compris en jouant avec les cubains que la recette est de comprendre les claves, savoir « jouer en clave » pour pouvoir « swinguer »⁷⁶, car la musique brésilienne, comme la musique cubaine est aussi structurée sur un système de claves (Centro de Música Sesc, 2021). Selon Letieres Leite, d'ailleurs les

⁷⁴ Quelques semaines plus tard, mon téléphone a été volé et avec lui, tout ce type de témoignages.

⁷⁵ On peut en entendre un extrait sur son compte *Instagram* : [Silas Gomes \(@silllasgomez\)](#) • [Photos et vidéos Instagram](#)

⁷⁶ *Groove*, comme *swinguer* est souvent utilisé par Diaz (2017), d'autres chercheurs, par Letieres Leite, ainsi que par mes interlocuteur·ices. Les deux sont plus ou moins synonymes. *Groove* vient de l'anglais, il signifie « jouer dans le sillon », donc dans le « rythme ». Le terme s'est popularisé du contexte jazz nord-américain dans les années trente et quarante, pour définir de bonnes performances musicales. Il s'agit d'un terme utilisé de façon subjective pour qualifier la qualité des performances musicales. On peut avoir un « bon groove » ou « pas de groove ». Le terme est aussi souvent en lien avec les mouvements du corps : un « bon groove » donne envie de danser. Vers la fin du XX siècle, le terme s'est développé pour caractériser en particulier des styles de musique de la diaspora africaine aux Amériques, caractérisés par la présence de ostinatos rythmiques (claves) tels que soul, disco, rap, hip-hop, salsa, samba, etc. (Kernfeld, 2003).

claves seraient présentes dans toutes les musiques de la diaspora africaine des Amériques (Leite, 2017).

8.2 Clave ou *timeline patterns* : une définition

Le terme clave vient de l'espagnol (signifie *clé*), mais une bonne partie de la littérature sur ce concept musical est en anglais, ou le terme se traduit par *timeline patterns* (ou simplement *timelines*)⁷⁷. Le terme *timeline* été introduit pour la première fois par le compositeur et ethnomusicologue ghanéen Kwabena Nketia en 1963 (Diaz, 2017). Il s'agit de motifs rythmiques qui se répètent en boucle en organisant la musique dans le temps. C'est ce qui peut rendre reconnaissable un certain *groove*⁷⁸, comme la samba, le reggae, le son cubain, etc. (Diaz, 2017). A travers la répétition, les claves définissent la métrique de la musique, l'« unité de mesure la plus petite d'un rythme » comme le dit Leite (Leite, 2017). Les claves ont des structures asymétriques, elles peuvent se reconnaître par un point de référence, qui peut être placé à différents endroits de la clave. L'asymétrie et la possibilité de changer de point de référence permet de comprendre la clave comme un motif circulaire, qui peut être « renversé », qui peut « commencer à différents endroits », comme me l'a expliqué Silas. En fonction de son renversement, la clave va être accompagnée harmoniquement et mélodiquement différemment. L'exemple le plus connu de cette circularité est celui des deux claves de son cubain : la clave 3-2 et celle 2-3, qui sont en réalité la même clave, mais renversée (figure 19).

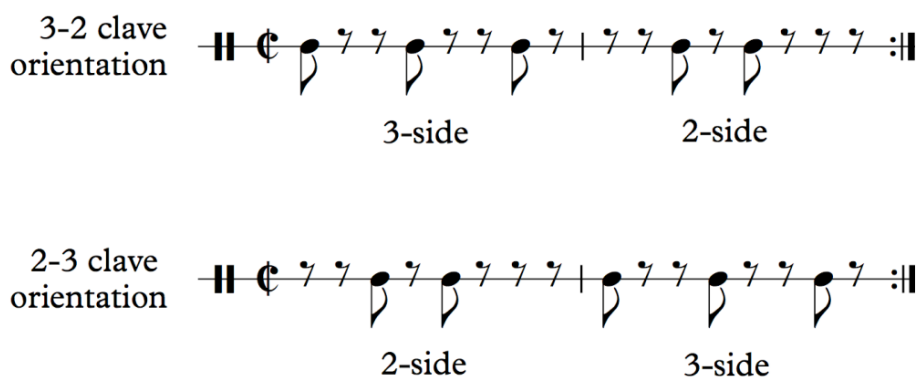


Figure 19 : Renversement de la même clave de son cubain (Diaz, 2017 : 8).

En plus cette possibilité, les claves peuvent être « ressenties » sur différentes métriques. Par exemple, les claves du candomblé sont souvent construites autour d'un cycle de 12 subdivisions, et peuvent être ainsi divisées en 3, 4 ou 6 temps, avec des métriques de 3/2, 12/8 ou 6/4 (figure 20, Diaz, 2017).

⁷⁷ L'anglais utilise aussi le terme *clave*, mais pour se référer spécifiquement au *timelines* de la musique cubaine (*son clave* et *rumba clave*). En portugais, les gens utilisent *clave* ou *padrão do agogô* (« schéma du *agogô* », la cloche sur laquelle les claves sont jouées ; Diaz, 2017). Le français utilise aussi le terme *clave*.

⁷⁸ Voir note sur *swinguer* plus haut.

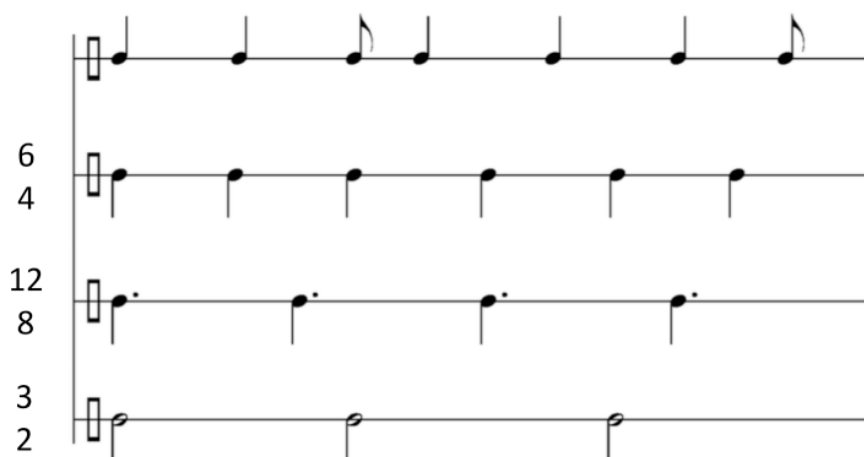


Figure 20 : Exemple de trois subdivisions rythmiques différentes de la clave *vassi* construite sur 12 temps (Diaz, 2017 : 11).

Cela permet à une clave d'être une sorte de dénominateur commun de plusieurs métriques, et être à la base de structures polyrythmiques. Lors des cours de percussions afro-bahianaises avec Iuri Passos, Iuri répétait « écoutez la clave ! » lorsque les élèves n'arrivaient pas à suivre le rythme. C'était, littéralement, la clé pour comprendre comment jouer le reste. L'élément sur lequel les différents rythmes joués par les *rum*, *rumpi* et *lê* devaient se calquer. « Le principe d'organisation de la musique » ou son « secret », comme dit Silas : « Si tu comprends la clave, tu comprends tout ! ».

Ces deux caractéristiques, la multiplicité métrique des claves et leur circularité sont les éléments complexes à saisir, sur lesquels Letieres Leite fondait ses compositions et son enseignement (Diaz, 2017). Leite utilisait les claves, les coupait, renversait, modifiait en des rythmes impairs pour ses arrangements et ses compositions, inscrits dans un répertoire jazz. Avant Leite, aussi Moacir Santos et Abigail Moura ont utilisé des claves modifiées pour leurs compositions et les deux sont crédités par Leite comme des inspirations (Diaz, 2017 ; Martini, 2017 et Megna, 2017). Cette façon de manipuler des claves a été désormais adoptée par plusieurs ancien·nes élèves, dans leur pratique musicale et pédagogique, comme c'est le cas de Silas.

Ce n'est pas facile à comprendre, ou plutôt à « sentir ». Silas me donne le vertige en tapant des mains et en changeant de métrique toutes les trente secondes. Les claves sont complexes et c'est encore plus complexe de les sentir en écoutant ou jouant en même temps une mélodie. J'ai ressenti cette difficulté plusieurs fois en jouant de la musique brésilienne. Un jour, avant d'aller à une soirée de *samba jazz*, Daniela, une ancienne du *rumpilezzinho* et clarinettiste qui y participe souvent, m'apprend la composition *Aboio* (Edison Machado, 1964) en chantant et tapant la clave avec ses mains au lieu de taper la pulsation. C'est un exemple de méthode UPB en accéléré. Je suis un peu perdue. Déjà, apprendre par l'oreille n'est pas ma spécialité et en plus, comme la clave est asymétrique, je n'arrive pas à la taper et chanter la mélodie en même temps et encore moins la taper avec mes pieds et jouer. Je lui demande de me taper le

tempo au lieu de la clave, mais elle a de la peine à le faire, elle me dit : « C'est plus facile si tu ressens la clave ». Pas pour moi...

Pour un·e novice de musique brésilienne, la complexité rythmique est souvent la chose plus difficile à assimiler. Pourtant, c'est indispensable de pouvoir « ressentir » les claves, pas seulement pour les percussionnistes, mais pour tout le monde. Il faut les « ressentir » pour savoir quand c'est le bon moment de rentrer avec une mélodie, qui généralement se cale à un moment précis de la clave (et pas de la mesure). Il faut les « ressentir » pour bien caler l'accompagnement harmonique, et pouvoir changer d'harmonie avec la clave, même lorsque celle-ci se renversent au milieu de la pièce. Si on ne joue pas « avec la clave », toute la structure s'écroule et c'est rythmiquement décalé, non seulement il n'y a pas de « swing », mais ça ne joue pas.

A Genève, je joue beaucoup de *choro* avec Sergio Valdeos, guitariste et compositeur péruvien ayant longuement vécu à Rio et qui connaît très bien la musique brésilienne⁷⁹. Parfois, en improvisant ou en l'accompagnant rythmiquement en tapant la clave sur mon violon, ça m'arrive de ne pas me calquer sur les bons accents. Quand je me trompe, Sergio me regarde parfois en faisant un geste négatif avec sa tête et commence à me chanter la bonne direction de la clave (tout en continuant à jouer). Parfois, si cela est irrécupérable, il s'arrête et me dit énervé : « Tu t'es renversée », ce à quoi je réponds souvent par : « Ah oui ? Renversée comment ? J'ai continué tout droit... », « Ben justement ! ». En général, c'est parce que la clave a changé ou s'est renversée au beau milieu de la mélodie, ce qui arrive assez souvent dans les *sambas* et les *choros*. Parfois, c'est juste que je ne « ressens » pas encore assez bien la clave. Lorsque je lui demande des explications il me dit soit : « Je ne peux pas te l'expliquer, tu dois le sentir », soit il commence des explications très techniques pour m'expliquer comment « ressentir » la pulsation et la clave de différentes façons « ici c'est comme ça, ici tu le ressens comme cela, et ici comme cela, et tu peux choisir comment le ressentir, ... ». En général, je ne comprends pas grand-chose, mais à force de jouer cette musique, ça s'améliore. Je « ressens » mieux. C'est ce que me répète tout le monde, on ne peut pas « comprendre », il faut « ressentir » et pour « ressentir » il faut avoir « vécu », *vivenciar*, en portugais.

C'est plus ou moins à partir de cette expérience que Letieres Leite développe la méthode UPB. Pour apprendre à les « ressentir » et développer une « conscience des claves » qui permet de « jouer en clave »⁸⁰.

8.3 A la recherche des claves dans la musique brésilienne

Leite dit avoir compris que les claves se cachent dans toute la musique brésilienne et une des composantes centrales du projet *rumpilezzinho* est d'ailleurs destinée à le prouver. Une pratique courante du *rumpilezzinho* était d'« analyser des phonogrammes » de « musique

⁷⁹ Ainsi que celle afro-péruvienne, elle aussi basée sur des claves et des polyrythmies, comme les rythmes *Landó*, *Festejo*, *Zamacueca*, etc.

⁸⁰ « Jouer en clave » est un terme qui est aussi présent chez les arrangeurs cubains à partir des années 1940 et en général dans les recherches sur cet argument (Diaz, 2017).

populaire » brésilienne. Cet exercice consiste à écouter la musique et y rechercher les claves qui y sont « cachées ». Chaque élève était poussé à le rechercher dans la musique qu'il ou elle écoutait, comme me l'explique Gildo, accordéoniste qui joue principalement du *Forró* :

Je faisais partie du premier groupe du *rumpilezzinho*. Un jour, avec les gens de la classe, il [Leite] nous a fait sortir et nous a donné une leçon dans les rues du *Pelourinho*. Il nous a dit : « À partir de maintenant, je veux que vous recherchiez comment chaque clave s'insère dans les genres brésiliens ». Quelle est la place de la clave dans le rock ? Comment elle est dans la musique du Nord-Est [Forró, baião, etc.] ? etc. Ça, ça a été très bien... c'était tout au début, le projet a mûri et nous aussi nous avons mûri [...] tout le monde revenait avec sa propre recherche et on la présentait au groupe. [...] C'était la recherche sur les phonogrammes. Il faisait [ça]. En prenant un morceau de musique et en trouvant la clave. Avec de la musique actuelle et ancienne. (Gildo, janvier 2023).

Drica, batteuse, me dit qu'il y avait des « groupes d'étude » en fonction des genres que les participant·es aimaient. Elle aime le rock et elle faisait donc partie du groupe de rock.

On avait un groupe d'étude du rock au sein de *rumpilezzinho*. Dans le cadre de l'étude, les élèves devaient également composer des chansons. Le *maestro* [Leite] nous laissait toujours de la liberté. Il nous donnait l'idée de la musique, la clave et nous laissait faire le reste. Et avec ça, toi, tu évolues, hein ! (Drica, janvier 2023).

Tout ce travail de recherche a donné comme résultat divers podcasts et vidéos qui ont été publiés sur internet, ce qui m'a fourni énormément de matériel pour cette recherche⁸¹. L'analyse des phonogrammes pour identifier les claves fait aussi partie intégrante du cours en ligne lancé en 2023 auquel j'assiste. Un module entier y est consacré (figure 21).

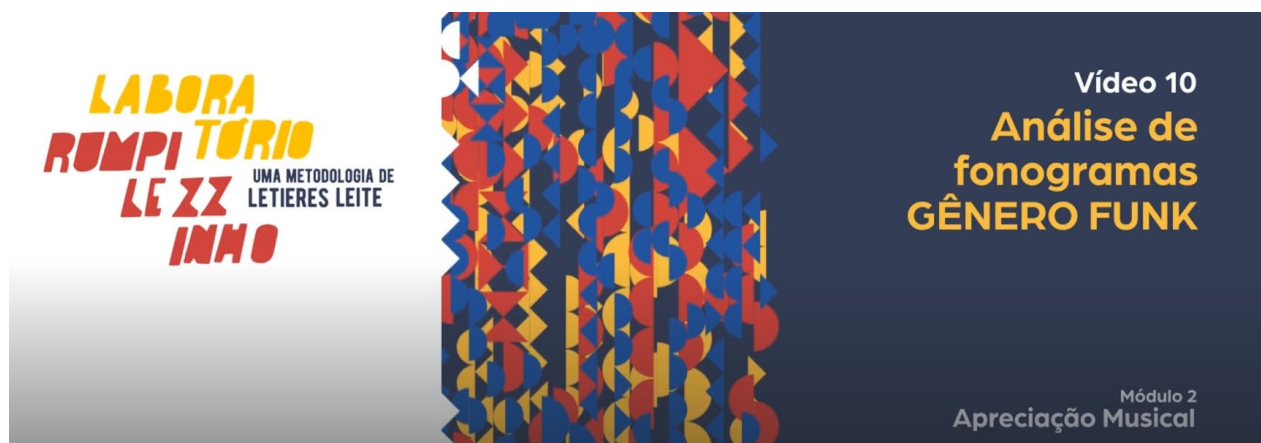


Figure 21 : Image d'introduction d'une vidéo du module d'analyse des phonogrammes (Instituto Rumpilezz, 2023).

Dans ce module, les ancien·nes élèves Duda, Igor et Alana présentent des extraits de musique brésilienne, pour expliquer où s'y trouvent les claves. Les trois musicien·nes expliquent comment, parfois, la clave est découpée, ou simplifiée, « mais elle est toujours présente ».

⁸¹ Certains podcasts sont disponibles sur la plateforme Spotify :

<https://open.spotify.com/show/6F0pxYCr1YgBxzigVzu5w6?si=041744e13e8548e4> (consulté le 07.04.2024).

Le module analyse trois genres très populaires qui ont été développés à trois moments différents du XXe siècle : la samba (le genre le plus ancien) le rythme *ijexà* (qui a été popularisé par les groupes *afoxé* de Salvador à partir des années 1970⁸²) et le *baile funk* (figure 22), qui s'est développé dans les années 1990 dans les périphéries de Rio de Janeiro (un genre très controversé par ses textes et de l'esthétique « gangster » qui y sont associés)⁸³. Au travers de ces exemples, les trois ancien·nes élèves du *rumpilezzinho* montrent comment le rythme harmonique et la mélodie des chansons se calquent sur des claves, qui sont souvent implicites.

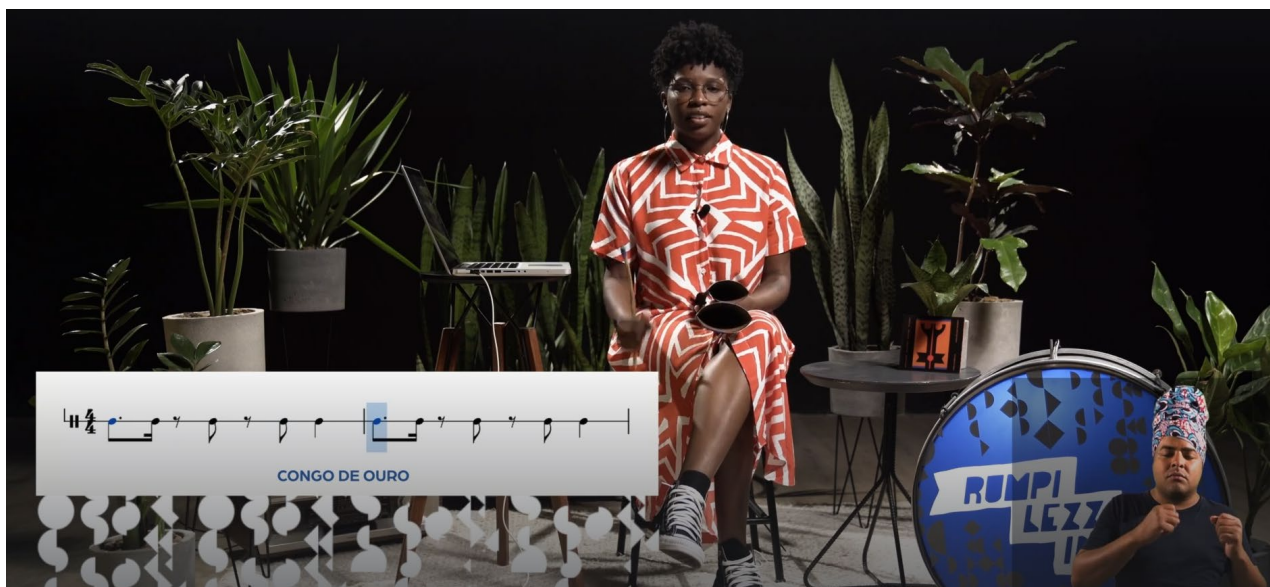


Figure 22 : Alana Gabriela en donnant un cours sur la clave *Congo de ouro* (Instituto Rumpilezz, 2023).

8. 4 Deux exemples de claves afro-bahianaises

Les claves qui font partie de l'« Univers Percussif Bahianais » et qui sont mentionnées par mes interlocuteur·ices sont nombreuses : *Ijexà*, *Aguêre*, *Opanijé*, *Ilu*, *Vassi*, *Cabila*, etc. Toutes sont liées à la tradition religieuse du candomblé. La méthode UPB prévoit de les enseigner, de connaître leur lien avec le candomblé et leur histoire, mais aussi d'apprendre à manipuler leur complexité. Savoir comment les subdiviser, les mélanger, ou les renverser pour atteindre des objectifs musicaux divers (composition et improvisation ou arrangement) et construire un discours musical propre, « enraciné dans la culture musicale bahianaise » (Silas, janvier 2023).

⁸² Les groupes *Afoxés* tels que les *Filhos de Gandhi* ont été important pour la participation des communautés noires au carnaval de Salvador avant l'arrivée des *blocos afros*. Ils ont popularisé le rythme *ijexà*, en construisant pratiquement tout leur répertoire à partir de cette clave, qui est devenue très populaire et très utilisée dans la musique populaire actuelle.

⁸³ Je reviendrai dans le chapitre 10, pourquoi prendre l'exemple du *baile funk* indique une posture particulière du *rumpilezzinho*, qui inclut des formes très urbaines et populaire dans sa définition de « musiques populaire brésilienne » en adoptant ainsi une posture quelque peu radicale, en rupture avec d'autres formes de pédagogie musicale.

Dans la section suivante, je vais donc présenter deux claves souvent évoquées par mes interlocuteur-ices. J'expliquerai comment elles sont intégrées et transformées dans les compositions de Letieres Leite et des élèves, tout en mettant en lumière leur rôle au sein de leur discours musical et politique⁸⁴.

8.4.1 Vassi

Une des claves mentionnées le plus souvent est le *vassi* (ou *vasi*, comme beaucoup de termes dans l'univers du candomblé, l'orthographe peut varier). Le terme vient de la tradition du candomblé *Nagô* (Yoruba), mais cette clave s'utilise dans d'autres traditions avec d'autres termes (Diaz, 2017). C'est une clave associée à de nombreux *Orixàs* (Ogum, Xangô, Yemanjá, Iansã, Omolú, Nanã, Oxalá, etc.). Comme c'est souvent le cas, le terme *vassi* se réfère à la clave mais aussi au *toque*, terme qui décrit l'entièreté de la polyrythmie construite au-dessus de la clave (donc les cellules jouées par les trois *atabaques*, figure 23). Par simplicité, j'utilise ici le terme *toque* et rythme (en se référant à une clave, par exemple « rythme *vassi* » ou « rythme *ijexà* ») comme synonymes.

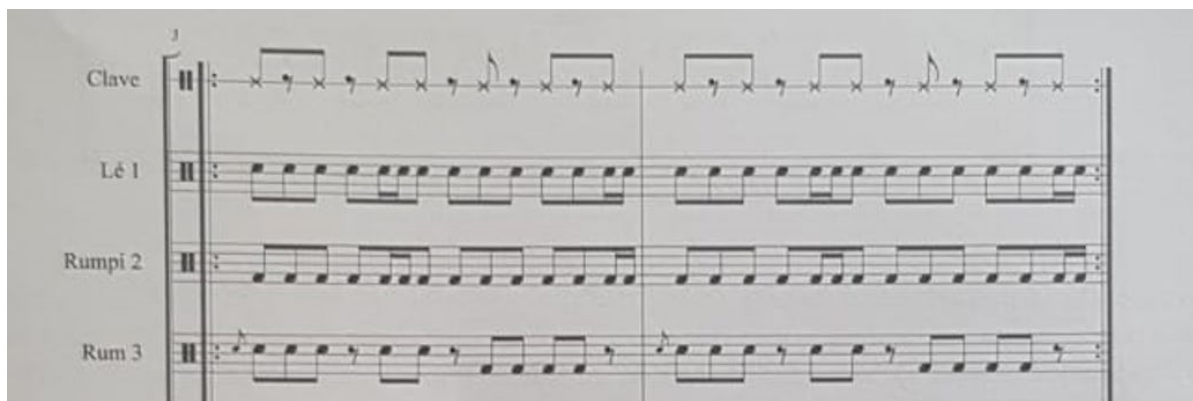


Figure 23 : La clave *vassi* et le *toque vassi*, composé par la clave et les trois *atabaques* (Oliveira, 2014).

Le *vassi* est subdivisé en 12 parties et peut être ressenti sur des métriques différentes, binaire ou ternaires⁸⁵.

Selon Leite, le *vassi* serait à la base d'autres toques du candomblé donc l'une des claves les plus importantes des différentes traditions du candomblé (Oliveira, 2014). La clave et le rythme *vassi* sont aussi très peu joués en dehors de musique cérémonielle et sont donc fortement associés à l'univers du candomblé et afro-brésilien. Juan Diego Diaz explique qu'il s'agit aussi d'une stratégie pour produire un discours musical clairement afro-référencé (Diaz, 2017).

⁸⁴ Je ne vais pas présenter toutes les claves ni les questions techniques de la méthode, car cela dépasse les objectifs de ce travail. Pour en savoir plus, il est possible de visionner des vidéos produites par le projet *rumpilezzino*, comme : Rumpilezz. (2016). *Videocast Rumpilezzinho | Estudo da clave do Samba* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gEkTUfD29Lk>

⁸⁵ Par exemple le *vassi* joué par Iuri Passos accompagné par un seul atabaque, se ressent plutôt de façon binaire, alors que celui joué dans *A grande Mãe* (voir note suivante) est ternaire. Rum Alagbê (2021). *Toque Vasi – Instrumentos Hun e Gân, por Iuri Passos do projeto Rum Alagbê do Terreiro do Gantois* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QzAZX-AHeUM>.

Plusieurs compositions de l'*Orkestra Rumpilezz* utilisent le *vassi* « simple » (*A Grande Mãe*⁸⁶), et le *vassi* modifié, coupé. La composition *Anunciação*⁸⁷ utilise par exemple un *vassi* modifié, de 12/8 à 9/8 (figure, 24) :

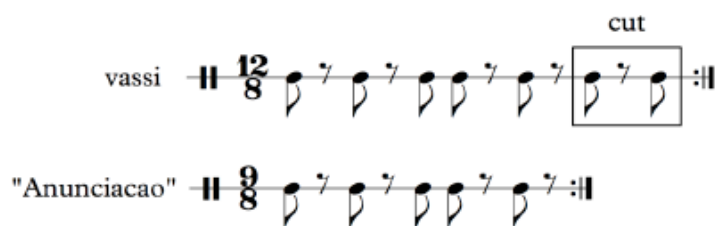


Figure 24 : Illustration de la clave utilisée dans la composition de Letieres Leite *Anunciação* et de sa comparaison avec la clave *vassi* (Diaz, 2017 : 19).

8.4.2 Cabila

Le *cabila* (ou *kabila*, *cabula*, etc.) est une clave très présente dans le discours de Leite, mais aussi dans plusieurs cours à l'UFBA. En général, les gens se réfèrent à cette clave comme à « l'ancêtre de la samba ».

Le terme viendrait de la tradition du candomblé Congo-Angola (Oliveria, 2014 ; Pereira, 2019). Le *toque cabila*, une des polyrythmies construites sur la clave *cabila*, est illustré dans la figure 24⁸⁸.



Figure 25 : Duda Almeida, en donnant un cours sur la clave *cabila* dans sa « position fondamentale » dans un des modules du cours en ligne du *rumpilezzinho* lancé en 2023 (Instituto Rumpilezz, 2023).

⁸⁶ La clave *vassi* s'écoute clairement à partir de la minute 2.11, lorsque les souffleurs entrent sur la scène. Instrumental Sesc Brasil. (2014). Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | *A grande Mãe* (Letieres Leite) | Instrumental Sesc Brasil [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UXloVjjqO84>.

⁸⁷ Instrumental Sesc Brasil (2014b). Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | *Anunciação* (Letieres Leite) | Instrumental Sesc Brasil [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YBe9NCG7loU>.

⁸⁸ Plusieurs vidéos disponibles sur internet montrent aussi le travail fait par le *rumpilezzinho* pour inverser la clave *cabila*. Dans un ensemble de vidéos réalisées en 2021, Duda présente une composition qu'il a réalisée avec la position « inversée » de *cabila*, qui commence sur la troisième pulsation. Centro de Música Sesc (2021c). #sescjazz Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 3 [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pzNSTAiuAuc>

Comme je l'ai souligné précédemment, Leite accompagnait toujours ses performances par des moments de médiation pendant lequel il expliquait l'importance des claves. Dans cet extrait de concert de l'*Orkestra Rumpilezz* à Philadelphie (USA) en 2017, Letieres explique différents types de samba joués à Bahia, en demandant aux percussionnistes de les jouer ([Philadelphia Jazz Project, 2017](#)). Il présente ensuite le *cabila*, le « grand-père » de ces rythmes, le rythme *cabila* issu des cérémonies du candomblé. Ils jouent ensuite la composition de Leite, *O samba naceu na Bahia*.



Figure 26 : exemple de *toque cabila*. *Gã* indique l'*agogô*, la cloche métallique qui joue la clave *cabila* (Pereira, 2019).

8. 5 Un essentialisme *stratégique*

Insister sur les claves et les faire sortir de l'univers du candomblé en les complexifiant est aussi une façon pour « démontrer la grande complexité de la musique afro-bahianaise » et lui donner une « dignité » (Diaz, 2017). Les discours incessants sur l'importance de valoriser les percussionnistes de Letieres Leite viennent souligner cela.

Leite explique avoir développé la méthode UPB pour combler une « lacune » dans l'enseignement de la musique au Brésil, qui ne permet pas de comprendre « sa complexité rythmique ». Dans les discours liés au projets *Rumpilezz*, les *terreiros* de candomblé sont d'ailleurs souvent comparés à des « universités » où on y enseigne la musique et on y produit et diffuse de la connaissance (Diaz, 2021 : 57). Leite tient un discours parfois un dichotomique en relation à cela, en opposant les espaces académiques des universités dont le modèle est considéré « européen » et le modèle d'apprentissage des *terreiros*, considéré de « matrice africaine », où la musique du candomblé y est enseignée.

J'ai toujours su qu'il y avait une lacune dans [...] ma compréhension de la musique brésilienne en termes de complexité rythmique, en particulier par rapport à l'héritage de sa musique d'origine africaine. La perspective européenne (la norme dominante dans nos études de la musique) ne suffisait pas à expliquer ou à traduire les particularités de cette culture musicale diversifiée (Leite, 2017 : 17-18).

Selon l'ethnomusicologue ghanéen Kofi Agawu, insister sur la centralité rythmique de la musique Africaine et de la diaspora est une notion essentialiste qui couvre une vision orientaliste de l'Afrique et la diaspora (Agawu, 2003 in Diaz 2017). Néanmoins, Paul Gilroy dans sa perspective anti-anti-essentialiste affirme que cette vision de rythmicité est attractive pour les constructions identitaires et culturelles dans l'Atlantique noir. Selon Gilroy, la « rythmicité » de la diaspora sert les activistes, les auteurs, et surtout les musicien·nes dans l'espace de l'Atlantique Noir pour construire leur discours politique et musical et le faire circuler (Diaz, 2017).

Ces discours essentialistes reviennent souvent en lien avec les projets *Rumpilezz* et à Bahia. Ils sont souvent parsemés d'oppositions binaires : les « européens/colonisateurs » vs. les « africains » et « afrodescendants », les critiques à l'enseignement « européen » des universités contre le besoin de développer une méthode adaptée pour la musique afrodescendante, la musique « européenne » qui « ne bouge pas » vs. le « rythme » des musiques « afrodescendantes », etc. Ces oppositions sont généralement en fort lien avec la construction de l'origine « africaine » de la musique brésilienne.

Ces positions essentialistes sont une façon de revendiquer un espace politique et une place. Dans la rédaction de ce travail, j'ai longuement hésité à les « déconstruire », car je vois cela comme une façon de les délégitimer. Néanmoins, les analyser permet de comprendre comment ce discours se positionne dans l'espace de l'Atlantique noir. Il s'agit d'une démarche qui est reproduite par la majorité des groupes qui créent de la musique « afro-référencée » à Bahia (Diaz, 2021 ; De Santana Pinho, 2010). Une forme d'essentialisme qui pourrait être définie *stratégique*, pour reprendre la notion proposée par Gayatri Spivak, pour décrire la façon dont des groupes subalternes (comme cela est le cas pour les populations afrodescendantes au Brésil), revendiquent des positions minoritaires. Selon Spivak, c'est une façon de construire des représentations qui ont un « intérêt politique » et non pas de réduire des sujets à une essence uniformisée (Pande, 2017).

Le discours du *rumpilezzinho* insiste sur l'« origine africaine » de « toute la musique populaire brésilienne » en soulignant sa complexité rythmique. Ce discours sert un but esthétique, pédagogique, mais aussi politique (Diaz, 2017). Cette perspective permet de répondre à plusieurs buts 1) renégocier ce que signifie « musique populaires brésilienne » et donc qui détient l'hégémonie culturelle de la nation 2) Intégrer la musique brésilienne dans une perspective transatlantique, et 3) de favoriser des constructions identitaires positives pour de jeunes musicien·nes bahianais·es.

8. 6 La musique comme discours

Faire référence à l'héritage afro-brésilien dans la création musicale est un phénomène courant à Salvador et il est souvent politisé, en lien avec un discours sur ce que cela signifie être « noir » au Brésil aujourd'hui (Dias, 2014 ; 9). Selon Juan Diego Diaz, l'*Orkestra Rumpilezz* a la particularité de créer des « constructions musicales des identités afro-bahianaises » (2014). Dans une perspective similaire, le *rumpilezzinho* offre des outils pour permettre à de

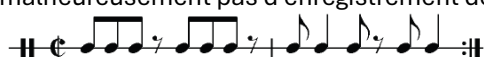
jeunes bahianais·es afrodescendant·es de construire leurs propres discours identitaires à travers la musique.

Jordi, un guitariste, arrangeur et producteur musical de Salvador, ainsi qu'ancien élève du *rumpilezzinho*, m'a fait un exemple de comment il utilise les claves dans ses propres constructions musicales.

Pour Jordi, qui se présente comme « chrétien » et donc pas en lien avec la religion du candomblé, comprendre l'aspect spirituel des claves a été central pour l'évolution de son discours musical. Il me dit « comprendre leur histoire, leur dimension *astrale*, leur esprit, permet d'utiliser les claves dans la musique en connaissant leur signification ». Cela lui a « ouvert des nouvelles possibilités », car : « La clave dit quelque chose, elle dialogue avec la musique, c'est important de le comprendre ». « La clave peut converser avec le texte de la musique, le soutenir ou bien le subvertir ». Il m'explique, par exemple, comment il a réalisé cela concrètement. Il a utilisé la clave *opanijé*⁸⁹ pour un arrangement d'un morceau de bossa nova. Il me dit : « La bossa nova, c'est la musique la plus raciste qu'il y a ». Selon lui, c'est le résultat d'une appropriation culturelle des blancs, comme la samba. « Il y avait les noirs qui jouaient dans les périphéries la samba et des blancs de classe moyenne l'ont prise et on fait de l'argent avec ». Il m'explique qu'utiliser la clave de *opanijé* sur de la bossa nova, lui a permis de créer une : « Conversation nouvelle entre le texte et le rythme » qui subvertit la signification et l'histoire de la bossa nova et transforme le morceau.

Dans le prochain chapitre, je vais analyser comment le discours du *rumpilezzinho* influence la perception de soi des anciennes élèves. Pour comprendre si et comment elles et ils reconfigurent l'expérience du racisme et leurs pratiques d'identification en lien avec l'expérience du *rumpilezzinho*.

⁸⁹ Nom donné dans la tradition de la Nation *Nagô/Ketu* à la clave ci-dessous (Image de Diaz, 2014 : 160). Jordi n'a malheureusement pas d'enregistrement de l'arrangement que je mentionne dans le texte.



9. Ancestralité et logiques d'identification

Le projet du *rumpilezzinho* crée un ancrage à une tradition et une symbolique qui rattachent la musique pratiquée à des symboles d'une Afrique « ancestrale », en l'inscrivant à la fois dans une tradition et en l'orientant vers le futur. Les producteur·ices du discours du *rumpilezzinho* sont très conscient·es de l'importance de la musique comme espace où se négocient des enjeux qui dépassent les questions sonores (« la musique n'est pas que du son »).

Quel impact ce discours a-t-il eu sur les ancien·nes élèves du projet ? Comment ils et elles se le sont re-approprié·es ? En quoi cela a-t-il influencé leurs pratiques ? De quelle manière cela a-t-il affecté leur identification raciale, la construction de leur discours politique et leur conception de la citoyenneté ?

Dans ce chapitre, j'analyse l'impact du projet *rumpilezzinho* sur la façon dont les élèves construisent leur discours sur la discrimination associée à leur identification raciale et comment le *rumpilezzinho* a renforcé leur estime de soi en leur donnant la possibilité de se repositionner face à l'expérience du racisme.

Pour faire cela, il est central de comprendre le concept d'« ancestralité », qui revient sans cesse dans le discours des élèves en expliquant s'y être « connecté·es » ou « réconcilié·es » à travers le projet. Le concept est central pour comprendre comment les élèves présentent la façon dont le *rumpilezzinho* a influencé leur processus de construction identitaire.

9.1 Valoriser des pratiques face à l'expérience du racisme

En parlant avec les élèves, je comprends qu'un des impacts de leur formation avec le *rumpilezzinho* est le renforcement d'une estime de soi en tant qu'afro-bahianais·es, ce qui leur a souvent permis de s'affirmer face à l'expérience du racisme.

L'expérience du racisme dont me parlent les élèves est en lien avec différents types de discriminations, principalement liées aux pratiques corporelles et musicales considérées comme « noires ».

9.1.1 Discrimination des pratiques musicales

Lorsque je demande à Silas qu'elle est son expérience du racisme, il me répond : « À Salvador, je suis habitué à aller dans le magasin, l'agent de sécurité noir me suit partout et dans les bars, toutes les personnes blanches sont servies avant moi ». Il me décrit aussi des formes de racisme plus subtiles et indirectes qu'il a subi dans son travail de musicien. Il me raconte un épisode avec « une pianiste blanche de musique classique » où il s'est senti dévalorisé pour ses propres capacités musicales et le type de musique « populaire » qu'il joue :

On préparait un répertoire ensemble pour jouer dans un mariage et se diviser le cachet. Elle a voulu jouer de la « musique populaire ». Il y avait une métrique en $\frac{3}{4}$ avec des polyrythmies à l'intérieur et elle n'arrivait pas à la jouer. Elle a dit « cette métrique n'existe pas ». Je lui ai dit : « Peut-être je peux t'aider ? » et elle m'a répondu avec mépris : « Toi, tu veux m'aider ? Ça, ça

n'existe pas, je ne vais pas jouer ça ». Cette musique a des *levadas* [accents rythmiques] *afro*, et elle n'avait pas la capacité de jouer ça, alors elle a dit que ça n'existait pas (Silas, janvier 2023).

Selon Silas, cette dévalorisation et le manque de connaissance des rythmes bahianais représente une forme de racisme. Dans les workshops qu'il a donné sur la méthode UPB en Norvège, il me dit avoir beaucoup parlé de ce racisme présent « dans l'industrie musicale de l'État de Bahia » :

J'ai parlé du racisme et du problème de ne pas reconnaître l'importance des percussionnistes et du rythme dans la musique dans la région de Bahia. J'ai parlé de tout cela dans le workshop que j'ai donné sur les rythmes bahianais à Stavanger, sur l'importance de valoriser les percussionnistes et la culture musicale d'où viennent les claves. Chaque rythme, chaque type de claves a un nom, une histoire. Mais la percussion a toujours été dévalorisée, c'est une question raciste (Silas, janvier 2023).

Face à cette dévalorisation du « populaire » comme quelque chose « qui n'existe pas » Silas se positionne de façon positive. Il revendique avoir des connaissances qui lui permettent de construire un discours musical. Dans ce sens, le *rumpilezzinho* lui a permis de valoriser ses capacités et son identité de musicien noir.

La discrimination ou la dévalorisation des pratiques musicales considérées comme « noires » est quelque chose qui est souvent mentionné par mes interlocuteur·ices ; j'y reviendrai plus bas.

9.1.2 Discrimination des pratiques corporelles

En parlant de racisme, Silas me dit aussi que son père est pasteur et qu'il a longtemps fréquenté une église évangélique, où il a beaucoup souffert du racisme. « L'église est structurée de façon eurocentrée », ce qu'il assimile à une dévalorisation des pratiques musicales « noires », comme de jouer des percussions, mais aussi des pratiques corporelles, comme d'assumer ses cheveux crépus sans les lisser. Pendant son adolescence, Silas se lissait les cheveux. « J'ai mis du temps à me laisser pousser les cheveux et assumer mon *black power* [coupe « afro », cheveux en forme arrondie] ; à l'église, ils n'auraient jamais accepté le *black power* ». Aujourd'hui, il porte de très longues dreadlocks et il me dit qu'il ne va plus à l'église.

À Salvador, choisir d'assumer des cheveux crépus fait partie de l'ensemble de pratiques corporelles qui définissent le fait d'« être noir » (Sansone, 2004 ; De Santana Pinho, 2010). Comme l'indiquent Brun et Cosquer (2022), les pratiques corporelles ont une part importante dans la construction (et redéfinition) des identifications raciales. Pour Silas, se lisser les cheveux était une façon de subir le racisme. Le choix de les valoriser, les laisser pousser et ne plus les lisser est une façon de revendiquer son identité noire de façon positive.

Daniela, une jeune clarinettiste de 28 ans que je croise souvent aux *jam sessions* de la *casa da Mãe*, m'explique avoir vécu quelque chose de semblable. « Avant le *rumpilezzinho*, je me lissais tout le temps les cheveux, après, j'ai arrêté ». Daniela est une femme noire et ses cheveux sont crépus. En me disant cela, elle me dit que : « Le *rumpilezzinho* m'a reconnectée

avec mon ancestralité ». Je la regarde interrogative, car j'entends souvent ce mot à Salvador, mais il est difficile à comprendre. Il veut dire quelque chose de différent pour chaque personne qui le mentionne.

Elle m'explique son parcours, elle a appris la clarinette de façon autodidacte dans la fanfare de sa ville natale, à 12 heures de Salvador. Elle est venue à Salvador pour étudier l'administration et en même temps, elle est entrée dans le projet NEOJIBA⁹⁰, qu'elle me dit avoir « détesté » : « Il y avait une compétition constante, je ne me sentais pas bien avec les autres ». Elle est sélectionnée peu de temps après pour faire partie du projet *rumpilezzinho*. « J'ai appris à jouer sans partitions, en dansant et en apprenant l'histoire de notre musique ». C'est ce processus qui lui a permis de se « reconnecter avec son ancestralité », qu'elle dit manifester en ne se lissant plus les cheveux.

En peu de mots, Daniela rassemble les éléments centraux de l'impact que le projet a eu dans son parcours. Valoriser son identité en apprenant « notre musique » et « notre histoire », ainsi que de se reconnecter à son « ancestralité ».

9.2 Ancestralité

A la suite de ma conversation avec Daniela, je pose la question à tout le monde : « Qu'est-ce qu'est l'ancestralité pour toi ? ». C'est un terme utilisé par tou·tes mes interlocuteur·ices et souvent mentionné dans le discours des enseignant·es du *rumpilezzinho*. Le concept a un lien avec l'ascendance africaine et une dimension spirituelle.

Lorsque ce concept est formulé de façon négative, les personnes me disent « ne pas pouvoir répondre » à la question sur l'ancestralité car ils et elles « ne sont pas du candomblé » ou « noir·es ». Gildo, accordéoniste, me dit : « Parler de la musique d'ancestralité, c'est parler de la musique des *terreiros*, je ne peux pas dire grand-chose », car il n'est pas du candomblé. Silas me dit : « Moi je ne suis pas religieux, tu dois demander cela aux autres, aux percussionnistes du *rumpilezzinho*, eux, ils sont du candomblé, ils pourront te répondre ». Drica, la seule femme blanche que j'ai interviewée me dit que, non seulement elle n'est pas « du candomblé », mais que : « Ce n'est pas mon *lugar de fala*, je ne suis pas noire », en me confirmant qu'il s'agit d'un concept fortement lié à une identification raciale afrodescendante⁹¹.

Dans les discours du *rumpilezzinho*, le concept d'ancestralité revient souvent, pour revendiquer l'approche particulière de sa méthode. Anne Rodrigues, le mentionne plusieurs

⁹⁰ NEOJIBA - *Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia* (Orchestres de jeunes et d'enfants de l'État de Bahia).

⁹¹ Le projet a eu un impact positif sur les constructions identitaires des deux seules personnes que j'ai interviewé qui ne s'identifient pas comme noir·es (Gildo et Drica). Gildo me dit « Letieres t'aidait pour ton parcours musical, pour ton identité » et Drica m'explique comment elle a été soutenue dans « sa façon de voir le monde et se percevoir ». La méthode ne se limite donc pas à travailler sur les questions raciales ou valoriser l'estime de soi des seules élèves afrodescendant·es. Les deux avouent s'être rendu·es comptes avec le *rumpilezzinho* « avoir des privilèges ». Drica me dit, « ça m'a permis de sortir de ma bulle ». Les deux ne se sont pas sentis exclu·es par le discours incessant sur l'« africanité », mais au contraire valorisé·es dans leurs propres parcours.

fois lors du lancement du cours en ligne : « La méthode UPB permet de se reconnecter à l'apprentissage et à la création musicale à travers notre ancestralité » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023). « Jouer en clave » est une question spirituelle, mais aussi politique et sociale, car il s'agit d'une façon de « réactiver son ancestralité » et faire vivre les « informations ancestrales » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023) contenues dans les claves. Anne Rodrigues explique à ce propos :

Comprendre d'où vient la clave et comment on la joue, c'est assimiler les techniques qui sont passées par des ancêtres [...] C'est cela que nous appelons *ancestralidade*, la possibilité de s'actualiser dans la diaspora (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023).

Lorsque je demande à Jordi de m'expliquer ce qu'il comprend par ancestralité, il me répond : « Je ne peux pas en parler, je suis chrétien », « l'ancestralité, c'est lié au culte des ancêtres ». Néanmoins, il finit par admettre que, même en ne croyant pas au candomblé, ce n'est « pas possible » de ne pas parler d'ancestralité, parce que : « Ce n'est pas possible de fuir d'être un homme noir, dans ses beautés et ses douleurs ; tu charges cela avec toi, parce que ta peau porte ces marques » car « le concept d'ancestralité est lié à la mémoire du corps noir ». C'est : « Cet ensemble de choses qui se sont déroulées dans le passé, qui forment le présent et qui créent un désir pour le futur ».

Il m'explique que le *rumpilezzinho* lui a permis de se « connecter énormément » à son ancestralité. Je comprends que pour lui, l'ancestralité est un élément qui le connecte avec son identité d'« homme noir » et qui le relie à une forme de mémoire collective, en lien à l'origine africaine marquée sur sa peau.

« J'ai passé une bonne partie de ma vie à vouloir être blanc ». Je frissonne en écoutant cette phrase, qui décèle une certaine violence envers cette partie de son identité qu'il reconnaît pourtant « ne pas pouvoir fuir ». Jordi a grandi à Rio de Janeiro et ses deux parents sont originaires de l'État de Bahia. Il est venu vivre à Salvador avec sa famille lorsqu'il avait 14 ans. Il m'explique qu'à Rio, à l'école : « Je n'étais pas vraiment foncé, mais je n'étais jamais invité aux fêtes des Blancs de ma classe ».

Il me dit aussi avoir eu beaucoup de peine à assumer son identité de Bahianais : « Les gens du Sud se moquent des Bahianais, de la musique et ont des préjugés racistes, comme de dire qu'ils sont paresseux ». Il a longtemps ressenti de la honte par rapport à son origine bahianaise, qu'il associait à des pratiques musicales qu'il ne valorisait pas. Avant de s'établir à Salvador, il voulait jouer « uniquement du rock » et considérait la musique bahianaise avec un certain mépris. Le contact avec la scène musicale de Salvador et la participation au projet *rumpilezzinho* lui font changer de perspective. « Je suis passionné par la musique de ce territoire ».

Les cours du *rumpilezzinho* et notamment les cours d'histoire lui ont permis de se réconcilier avec son identité d'homme noir et de Bahianais. Cela lui a fait revisiter son histoire et son ascendance africaine : « Les cours m'ont permis de comprendre que toute mon histoire est

valide, que je pouvais me construire un futur [...] ça m'a aidé à comprendre ce que je suis et ce que je ne suis pas et à prendre un chemin en tant que professionnel ».

Même s'il n'est pas religieux, se connecter à cet élément fortement associé au candomblé lui a permis de s'orienter vers le futur et créer un sentiment d'appartenance : « Inciter une lecture plus spirituelle de là d'où tu viens, ça encourage ton cœur à avoir un lieu où tu veux exister, dans mon cas il y en a beaucoup de cela ». Dans ce discours, l'ancestralité est décrite comme un élément qui lui permet de se tourner vers l'avenir. S'inscrire dans une « ancestralité », c'est s'inscrire dans une tradition et une mémoire collective qui permet de renforcer l'estime de soi à travers la valorisation d'une histoire. Cela permet à Jordi de reconfigurer son identité et son sentiment d'appartenance au groupe « afro-brésiliens », « afro-bahianais », « homme noir », et au territoire de l'État de Bahia.

9.2.1 Ancestralité et musique populaire

Duda, un autre ancien élève, me dit : « Il faut parler d'ancestralité, car c'est notre culture, celle des Noirs », c'est important : « Ce n'est pas facile d'être un musicien noir à Salvador ; Letieres faisait paraître cela facile ».

Il compare le mode d'apprentissage de la musique de l'UFBA avec celui de l'université. Il me dit que : « L'UFBA est très loin des questions ancestrales ». « J'ai hésité à abandonner ». Duda joue du *cavaquinho* et il m'explique s'être senti dénigré par les enseignant·es et ses camarades à cause de son instrument. « C'est un instrument des pauvres ». Duda a aussi grandi et évolué dans le style de musique du *pagode bahiano*. Le *pagodão*, ou *pagode bahiano* est un style de musique très populaire, joué et consommé principalement dans les périphéries de Salvador⁹². Il me dit s'être senti marginalisé à l'UFBA à cause de cela : « Je suis trop populaire [*sou popular demais*] pour l'université », on ne l'acceptait que « jusqu'à un certain point ». « Il y a des types de musique populaire qui sont bien acceptés, comme Tom Jobim ou Hermeto Pascoal⁹³, mais moi j'aimais le *pagodão*. Ça personne n'aimait ».

Il me dit qu'il est « encore fâché » avec l'enseignement de l'UFBA. « Je suis né dans un lieu où jouer du *pagode* est normal, j'ai appris à être musicien à travers le *pagode*. J'ai d'abord connu ça et ensuite la samba, le *choro*, etc. ». Pour Duda, se moquer du *pagode* c'est : « Une façon très acceptée de camoufler le racisme ». « C'est plus facile dire que le *pagode* est inférieur que de dire que le Noir est inférieur ».

Avec le *rumpilezzinho*, cette question du racisme contre le *pagode* et contre les productions culturelles afrodescendantes sont discutées. « Letieres m'a fait comprendre que le lieu où je

⁹² Le *padodão* est un genre controversé. Il s'agit d'un répertoire dont les textes sont souvent connotés sexuellement et qui est dansé de façon très explicite. Il s'agit d'un genre qui s'est développé dans les périphéries de Salvador, issu d'un mélange entre samba de roda, *pagode* et samba reggae. Le chant est souvent déclamé plus que chanté, les synthés, la mélodie, le chant se répètent en boucle et les percussions y ont une place centrale. Un des phénomènes les plus connus liés au *pagodão* sont les *paredões* (Pinho, 2019). Des « parois d'enceintes » semblables à des Sound system, souvent improvisées en combinant différents coffres de voitures.

⁹³ Deux compositeurs très connus à niveau international.

suis né est gigantesque ». Ce lieu est le « le lieu de la samba, du *pagode* ». Selon Duda, le *pagode* utilise beaucoup les claves du candomblé. « Letieres disait toujours que la première fois qu'il a entendu quelqu'un jouer bien en clave, c'était un musicien de *pagode* ». A partir de cela : « J'ai compris que je pouvais faire ce type de musique dans n'importe quel espace ». « Ce n'est que grâce au *rumpilezzinho* que je n'ai pas laissé tomber l'école de musique, cela a changé ma vision de me percevoir en tant que musicien ». A partir de son expérience, Duda « Utilise le *pagode* comme outil pour enseigner les claves », dans le cursus qu'il a développé à partir de la méthode UPB, baptisée *cavaco afro*. « C'est Anne (Rodrigues) qui m'a donné cette idée ». Avec le *cavaco afro*, Duda explique à sa façon la complexité rythmique du candomblé et ses possibles transformations avec le *cavaquinho*⁹⁴.

Ce discours sur l'importance de valoriser le *pagode* est aussi abordé par d'autres élèves (notamment Paulo, Alana, Drica) et dans le cours en ligne. Anne Rodrigues le mentionne parfois en disant : « Le *pagodão*, c'est une grande université des rythmes bahianais » (Anne Rodrigues, Instituto *Rumpilezz*, 2023).

9.3 Regarder l'Atlantique depuis Salvador

En analysant les discours en lien avec le *rumpilezzinho*, j'ai pu souligner à quel point le projet mobilise tout un arsenal symbolique pour revendiquer l'« africanité » de la musique enseignée, ainsi que son appartenance à l'histoire de la diaspora africaine. Les élèves se réapproprient en partie de ce discours et le reformulent en intégrant plutôt la dimension d'« ancestralité » pour se référer à l'africanité de la musique pratiquée.

Cet élément contribue à nuancer le discours des élèves par rapport à celui des enseignant·es. Les élèves n'abordent peu ou pas un discours sur l'« Afrique » imaginée⁹⁵. Dans aucune des interviews, les élèves n'utilisent le terme « diaspora ». L'utilisation du terme « ancestralité » est en revanche fréquent. Dans leur discours, les élèves parlent de l'« ancestralité » comme d'une façon de s'inscrire et de se comprendre dans l'espace et la mémoire de l'Atlantique noir, avec une perspective qui les ancre à une appartenance locale : à Salvador et à l'État de Bahia. Cette observation est aussi confirmée par la façon dont les élèves se réfèrent au *rumpilezzinho* comme à un apprentissage de la « musique bahianaise » et parlent très peu du jazz, l'autre élément central qui donne son nom au projet *Rumpilezz*, et musique de la diaspora africaine par excellence.

9.3.1 Jazz ou pas jazz ? Pratiques locales de musique

Letieres Leite se réfère constamment au jazz et les musicien·nes de la scène de jazz de Salvador mentionnent constamment Leite. Ses compositions sont présentées dans le reste du Brésil et aux États-Unis comme du jazz. Les travaux de Juan Diego Diaz et de Bérénice

⁹⁴ Le projet *cavaco afro* est principalement diffusé et enseigné à travers une plateforme internet, où les gens peuvent s'inscrire : <https://cavacoafro.com.br/revolucaocavaquinista>.

⁹⁵ Dans les nombreuses heures d'interviews que j'ai réalisées, les élèves mentionnent « Afrique » dans le terme « matrice africaine » ou « origine africaine » et ne le font qu'une dizaine de fois en relation avec les claves et du candomblé.

Corti mentionnent les créations de Leite comme du jazz aux références bahianaises (Diaz, 2014), capables de « reconfigurer la scène de jazz latinoaméricaine » (Corti, 2020). Je demande donc souvent aux élèves « est-ce que vous pensez que vous jouez du jazz ? ». Jordi me répond « je ne sais pas si on fait vraiment du jazz, je ne peux pas vraiment dire ça », alors qu'il est tous les mardis aux *jam sessions* « samba jazz » de la *Casa da Mãe*. Drica me dit carrément « je n'aime pas vraiment le jazz ». Avec le *rumpilezzinho*, elle n'a pas appris le langage du jazz mais plutôt à utiliser les claves dans la musique qu'elle préfère, le métal. Gildo me dit : « On ne faisait pas vraiment du jazz, on parlait plutôt de la relation des claves dans la musique, chacun l'appliquait selon ses intérêts ». Pour Gildo c'est le *forró*. Paulo me parle du jazz comme d'une tradition « nord-américaine ». Il affirme qu'à Salvador, la tradition de la musique est plutôt « liée aux claves ». « Il faut prendre cela au sérieux, comme les étudiants de saxophone prennent au sérieux Coltrane et Parker, les Européens prennent au sérieux Brahms et Liszt et les Indiens prennent au sérieux leurs maîtres en apprenant la *tabla* ».

Dans cet amalgame qui tisse des parallèles entre les « Européens », les « étudiants de sax », Coltrane, Beethoven et les « maîtres de *tabla* indiens », je comprends que Paulo revendique une différence par rapport à d'autres cultures musicales, donc aussi par rapport au jazz. Une façon de revendiquer la particularité de sa culture musicale et la positionner par rapport à d'autres cultures musicales globalisées.

Le seul à mentionner à plusieurs reprises le terme jazz est Silas, qui habite et pratique la musique en Norvège, où il utilise la méthode UPB loin de la dimension locale de Salvador. Silas fait du « jazz afro » : « C'est du jazz, mais avec un *accent* bahianais ». Un accent qu'il continue à avoir et à revendiquer de l'autre côté du monde.

9.4 Conclusion

La participation au *rumpilezzinho* a fortement impacté le discours et les pratiques sociales des élèves en relation avec leur processus de construction identitaire dans un contexte marqué par le racisme.

La (re)configuration de ce processus identitaire est mentionnée par les élèves souvent en utilisant l'expression « se connecter » ou « se réconcilier » à son ancestralité, une façon de revaloriser son estime de soi et la compréhension de son appartenance à une catégorie racialisée.

Selon les élèves, enseigner la musique en prenant en considération « sa dimension ancestrale » permet de valoriser ce que signifie « être noir », en l'inscrivant dans une mémoire et une histoire de « résistance ». Silas me dit par exemple, que dans son travail actuel de musicien et compositeur : « Je ne fais pas que de la musique », mais aussi « de l'histoire, de la géographie, parce que cette musique vient du continent africain, [...] c'est aussi de la résistance, parce qu'elle a été longtemps persécutée et n'a pas eu la reconnaissance qu'elle méritait ».

Se « connecter avec leur ancestralité » a permis aux jeunes musicien·nes de s'inscrire dans une histoire et une « tradition » construite comme alternative à celle de l'histoire du pays, marquée par le colonialisme et le racisme. Cela signifie pouvoir se positionner dans une autre histoire et un autre futur que ce qui est proposé par la « modernité » qui les a historiquement exclus. « Ancestralité » est aussi une façon de réactualiser la référence constante à l'« Afrique » que fait le projet, en répondant aux logiques d'identification des élèves, inscrites dans leur réalité locale.

Dans leur discours, les élèves comparent souvent le *rumpilezzinho* à d'autres formes d'enseignement de la musique, en soulignant sa particularité. Alana, la percussionniste que j'ai connu à l'UFBA, me dit : « On est à Salvador, c'est important de parler d'ancestralité, surtout pour des personnes noires ». Un enseignement qui ne « parle pas d'ancestralité », que ce soit le cas de l'enseignement de l'UFBA, selon Duda, ou de NEOJIBA, selon Alana et Daniela, c'est un « travail de colonisateur »⁹⁶.

L'enseignement du *rumpilezzinho* a permis aux musicien·nes de développer des outils pour construire un discours musical et occuper des espaces. Daniela m'explique par exemple ne plus vouloir parler de féminisme et de racisme. Elle faisait partie d'un collectif national de femmes clarinettistes où « il n'y avait que des Blanches à part moi et on m'appelait que pour parler, pas pour jouer ». Elle a décidé d'en sortir, après une expérience qu'elle me décrit comme une forme de racisme⁹⁷ et me dit qu'elle ne veut plus participer à des débats sur le féminisme et le racisme. Pour elle : « Jouer de la musique est une façon de résister ». « Je suis noire et révoltée, je veux occuper des espaces et déjà juste exister, venir jouer ici [à la Casa da Mãe] et montrer mon art, c'est un acte politique, ça me suffit ».

Cette réappropriation de la narration de soi et de son histoire, permet aux élèves de passer de la « peur et la honte de ne pas être blancs » à « l'orgueil d'être noir », en stimulant « l'impulsion à demander des droits, notamment ceux en relation avec la citoyenneté » (Ribeiro, 1999 in De Santana Pinho, 2010 : 46). De Santana Pinho, dans sa recherche sur Ile Ayê, affirme l'importance de s'inscrire dans des pratiques culturelles (et donc musicales) pour construire de nouvelles représentations de la négritude, qui peuvent aboutir à la revendication de droits (De Santana Pinho, 2010). De la même façon, le discours des élèves montre comment l'apprentissage de pratiques musicales considérées « noires » peut soutenir un processus de « réconciliation » de l'identification à des catégories racialisées. En ce sens, en redéfinissant leur identité raciale à travers la musique, les élèves du *rumpilezzinho* acquièrent également une dimension citoyenne.

« Le *rumpilezzinho* m'a formé tant en tant que musicien qu'en tant que citoyen », me dit Jad, jeune guitariste. Dans le prochain chapitre, j'explique comment je comprends le processus

⁹⁶ NEOJIBA forme des centaines de jeunes musicien·nes chaque année et reçoit un grand nombre de financements publics, c'est pourquoi il est souvent utilisé comme comparaison vis-à-vis du *rumpilezzinho*.

⁹⁷ Après avoir été invitée incessamment pour parler de racisme à des panels, le collectif ne l'a pas invitée pour témoigner ou apparaître dans la revue *Clarinete Brasil* qui publié un numéro spécial sur le collectif.

de construction de la citoyenneté du *rumpilezzinho* en lien avec le paradigme dominant de citoyenneté brésilienne.

10. *Rumpilezzinho* et citoyenneté insurgée

Dans les chapitres qui précèdent, j'ai analysé l'impact du projet *rumpilezzinho* sur le parcours et le processus de construction identitaire de jeunes musicien·nes de Salvador. Le *rumpilezzinho* fait partie des projets qui, à Salvador, unissent l'enseignement de la musique à des revendications militantes qui, depuis les années 1970, dénoncent l'idéologie du *mestiçagem* et de la démocratie raciale comme un « obstacle pour acquérir la citoyenneté pour les Noirs » (De Santana Pinho, 2010 : 159). Historiquement, cette tendance a été très discutée dans le cas des *Blocos afros*, qui se sont développés en lien avec le mouvement des droits civiques de l'État de Bahia. De la même façon, le *rumpilezzinho* vise à « démêler les expressions culturelles de l'image du métissage de la culture brésilienne en les revendiquant comme noires » (De Santana Pinho, 2010 : 161).

Je considère que le *rumpilezzinho* peut se comprendre en tant que projet de citoyenneté culturelle. Dans ce chapitre, j'aborderai comment le projet a contribué à former la compréhension de mes interlocuteur·ices en tant que citoyen·nes et ce que cela signifie dans le paradigme dominant de la citoyenneté au Brésil, qui constitue un régime de droits inégalitaires enracinés dans la loi (Holston, 2008). Je présenterai la façon dont les élèves sont formés par le *rumpilezzinho* à revendiquer des droits et un traitement égal (notamment dans la rémunération de leur travail) en défiant ainsi le paradigme hégémonique de la citoyenneté brésilienne, pour revendiquer une « citoyenneté insurgée », en reprenant la notion de l'anthropologue James Holston.

10.1 Ancestralité et citoyenneté

Un des éléments marquants du discours des élèves est sa dimension politique. En effet, en abordant des questions liées au racisme, au genre, à l'histoire, et en proposant des narrations contre-hégémoniques de ce que signifie la « culture populaire brésilienne », le *rumpilezzinho* a fortement influencé la façon dont les élèves construisent leurs positions politiques.

Anne Rodrigues, dans le cours en ligne, explique que le *rumpilezzinho* pense la pratique musicale comme : « Un espace pour développer une pensée radicale [...] ; pour se comprendre comme individu » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023).

Jad, guitariste, m'explique que c'est pour cela que : « Le *rumpilezzinho*, c'est une éducation révolutionnaire », « ça m'a aidé à me comprendre comme noir, à valoriser mon chemin, mais aussi à comprendre mon lieu [*lugar*, lieu social] de créateur, d'artiste et de citoyen ». C'est aussi ce que me dit Gildo : « [Les cours d'histoire du *rumpilezzinho*] m'ont permis de développer une vision du monde [...] ça m'a formé en tant que citoyen conscient et en tant que personne [...], c'est difficile de quantifier à quel point ».

Lors du dernier module du cours en ligne, Anne et quelques ancien·nes élèves discutent ensemble du processus créatif. Anne affirme que : « C'est en comprenant son ancestralité, en connaissant son histoire, d'où l'on vient, que on peut se comprendre comme individu et à

partir de là, créer ». Développer une connaissance des claves grâce à la méthode UPB permet de : « Composer un discours politique et social [...] qui nous permet de nous situer dans le monde à travers notre art, à partir de notre ancestralité » (Anne Rodrigues, Instituto *Rumpilezz*, 2023). Anne explique aussi qu'en incluant une « dimension ancestrale » dans son art, on peut la rendre « disruptive et émancipatoire » (Anne Rodrigues in Instituto Rumpilezz, 2023).

Dans leur discours, les élèves soulignent aussi très fréquemment que « la musique est résistance, la musique est politique » (Duda, Jad, Paulo et Jordi, janvier et février 2023). Ainsi, ils et elles se réapproprient de tout un discours politique en lien avec la position des afrodescendant·es dans la nation brésilienne.

Cette reconfiguration de soi participe à resocialiser les élèves politiquement, à travers une nouvelle compréhension de leur citoyenneté.

10.2 La citoyenneté insurgée

Selon James Holston, le paradigme dominant de la citoyenneté au Brésil a été historiquement formulé de façon à distribuer des droits à certain·es citoyen·nes et d'en nier à d'autres. Le Brésil a adopté historiquement un régime de « citoyenneté différenciée », qui signifie « immunité et privilège » pour certain·es et « absence de pouvoir et de droits » pour d'autres (Holston, 2008).

Le déploiement de la citoyenneté différenciée est selon Holston une stratégie de domination mise en place par les élites brésiliennes et reproduite par une bonne partie de la population, y compris les classes populaires. Ce paradigme de citoyenneté différenciée se construit sur un régime d'inégalités « enracinées dans la loi » et qui diminue le statut de citoyen·nes de certain·es (Holston, 2008 : 312). Ainsi, selon Holston, la majorité des Brésilien·nes a été « aliénée systématiquement de ses droits politiques, privée d'éducation, exclue de la propriété légale, contrainte de vivre dans des conditions de ségrégation souvent illégales, victimisée et marginalisée par la loi, et intégrée au marché du travail en tant que force de travail servile » (Holston, 2008 : 312). Holston argumente qu'il ne s'agit pas d'une omission, mais d'un type de citoyenneté délibérément mis en place et consolidé par les élites (blanches) brésiliennes dès la fin de l'esclavage. Dans leur discours, les élites parlent d'inclusion universelle à la citoyenneté, mais dans les faits, cela résulte d'une inégalité massive dans la distribution des droits et des ressources (Holston, 2008 : 275).

Il y a plusieurs exemples de ces traitements différenciés. Jusqu'en 1985, seules les personnes alphabétisées avaient le droit de voter et de se présenter aux élections. Jusqu'en 2009, les personnes ayant une formation universitaire avaient le droit à une cellule individuelle dans les prisons surpeuplées du Brésil (Holston, 2011). Holston explique aussi comment avoir un statut économique supérieur à celui de la moyenne permet de traverser plus rapidement la bureaucratie brésilienne. Une bonne partie des paiements des charges publiques se font dans les banques et les personnes aisées passent souvent en priorité « sans faire la queue » grâce à des comptes privés (Holston, 2008). La liste est longue, et Holston s'intéresse

particulièrement au régime de propriété foncière, mais il y a des exemples de régimes de citoyenneté différenciée dans tous les domaines de la société. L'exemple qui m'a le plus marquée est lorsque Arpad, un ami de São Paulo, m'a expliqué « au Brésil, on a les meilleures universités publiques du monde, mais si tu vas à l'école publique avant, tu peux difficilement passer l'examen d'entrée, donc on va tous dans des écoles privées avant d'entrer à l'université ». Arpad est blanc, de classe moyenne, qui a fait des études universitaires. Il a longtemps milité dans les organisations d'accès à la terre et revendique l'importance du service public. Avec sa partenaire, ils ont soutenu les gouvernements du PT. Mais le couple a deux enfants qui vont rentrer à l'école primaire prochainement et ils ont décidé d'investir plusieurs milliers de *reais* par mois dans une école privée, pour ne pas devoir envoyer leurs enfants à l'école publique. « Je ne peux pas faire ça à mes enfants, idéalement, nous devrions tous envoyer nos enfants à l'école publique en demandant à l'État de nous rendre des comptes, mais personne n'ose le faire »⁹⁸.

Pendant longtemps, ce système inégalitaire a été effacé efficacement par un « arsenal d'idéologies d'inclusion » déployé par les élites brésiliennes pour construire l'image du Brésil inclusif de la démocratie raciale (Holston, 2008 : 284). Néanmoins, Holston observe qu'à partir des années 1970, des modèles « insurgés » de citoyenneté émergent à partir des espaces périphériques des villes brésiliennes, en lien avec les luttes d'accès aux droits du logement. Pour Holston, ces modèles déstabilisent le paradigme inégalitaire de la citoyenneté différenciée brésilienne.

Les villes sont des « arènes stratégiques pour le développement de la citoyenneté », car selon Holston, l'expérience de la ville, mais aussi de la périphérie, est centrale pour le développement de ces nouvelles compréhensions de la citoyenneté (Holston, 2008 : 22).

Les formulations de la citoyenneté insurgée se développent en relation avec une nouvelle conception du droit et de ce que cela signifie d'avoir « accès au droit ». Dans les quartiers périphériques, Holston observe que les habitant·es revendiquent un accès aux droits nouveau du fait de se considérer comme des « contribuables » (*contributor rights*).

« Contribuables » dans la construction des maisons et du quartier, contribuables dans le paiement des impôts et contribuables dans l'économie locale, en tant que consommateur·ices (Holston, 2011). Holston affirme que ces éléments sont inédits pour les populations précaires des périphéries. Affirmer ce statut de « contribuables » renforce la capacité des personnes à revendiquer des droits et être davantage respecté·es en tant que citoyen·nes. Cela incite les habitant·es des quartiers à revendiquer « le droit à avoir des droits » (*right-to-rights*). Ce qui « remet en cause la culture de la déférence qui dominait les pratiques de citoyenneté différenciée » (Holston, 2011 : 349). Holston analyse cette

⁹⁸ Au Brésil aujourd'hui, la majorité des gens dans les universités qui viennent du système d'éducation publique sont des bénéficiaires de la politique des quotas (Moraes Silva, 2020). En général, comme discuté lors du chapitre 4, ces inégalités scolaires sont fortement corrélées avec la question raciale. La plus grande partie de mes camarades de l'UFBA qui étaient afrodescendant·x·es venaient des écoles publiques, ils et elles ont pu entrer à l'université aussi grâce à la politique des quotas.

revendication et affirmation des droits comme une nouvelle façon de se considérer en tant que citoyen·nes, en contestant le paradigme inégalitaire de la citoyenneté différenciée. C'est cela qui est défini comme forme « insurgée » de la citoyenneté (Holston, 2011).

Comme je l'ai souligné précédemment, le projet *rumpilezzinho* a fortement influencé le discours politique de mes interlocuteur·ices et la façon dont ils et elles se perçoivent dans la société. En ce sens, le *rumpilezzinho* a eu un impact sur les représentations que de jeunes musicien·nes se font de leur citoyenneté. Néanmoins, le projet les a aussi formés à exiger des droits, notamment en lien avec leur position de musicien·nes dans l'industrie musicale. J'argumente dans la prochaine section pourquoi je considère que le projet contribue à la formulation de citoyenneté insurgée d'un point de vue musical.

10.3 Apprendre à devenir musicien·nes

La majorité des ancien·nes élèves avec qui je discute se présentent comme des *periferico·as*, statut qu'ils et elles revendiquent avec orgueil. Alana se présente en me disant : « Toute ma vie, j'ai été influencée par le fait d'être noire », mais aussi par le fait d'« être une femme et d'être pauvre ». Elle me dit : « Je n'ai pu acheter mon premier instrument qu'il y a deux ans, avant cela, j'ai joué avec des percussions qu'on me prêtait ». Elle m'explique son parcours et me dit : « Je suis pauvre, mais je lutte ». Pour Alana, « lutter » fait partie de la connotation principale d'avoir une identité de *pérférica* : « S'élever à partir de la pénurie [...] même si c'est difficile, c'est une vertu du peuple noir, ça ne devrait pas l'être, mais ça l'est ».

« Ça ne devrait pas l'être », parce que cette situation est le résultat d'une injustice d'accès. Lorsque nous discutons, elle m'explique à quel point la précarité financière a marqué sa vie et son identité, mais aussi son parcours de musicienne. Elle m'explique que le *rumpilezzinho* ne lui a pas seulement permis de valoriser son estime de soi, mais cela lui a permis de se considérer comme une « professionnelle » et de faire de la musique une source de revenus.

Ce discours est partagé par tou·tes les ancien·nes élèves : le *rumpilezzinho* ne leur a pas enseigné que les claves, leur histoire ou à valoriser leur identité. Ils et elles m'expliquent avoir appris à « devenir des professionnel·les de la musique », ce qui est assimilé à « être respecté·es » pour leur travail et avoir des droits, notamment être rémunéré·es correctement.

Jad me dit : « Le *rumpilezzinho* m'a éduqué aux droits des musiciens, à savoir comment me comporter ». Avoir des droits, c'est être « respecté » : « Letieres nous a toujours beaucoup respecté en tant que jeunes professionnels, cela nous a beaucoup aidés ».

Plusieurs personnes m'expliquent que Leite leur a appris à négocier leur salaire, à ne pas accepter n'importe quel cachet. Participer au *rumpilezzinho* les a aussi confronté·es très vite à la scène en étant rémunéré·es, ce qui est particulier pour un projet « social » n'ayant pas de but lucratif. Chacun·e a une histoire différente qui raconte comment Letieres les a poussés à devenir des professionnel·les. C'est un élément qui n'est pas déclaré dans les publications du projet, les interviews de Leite, ni dans le cours en ligne, mais cela apparaît dans tous les

entretiens. Les élèves m'ont assuré que Leite les a formé·es à négocier leur place et leur droits dans l'industrie musicale du pays.

10.4 Négocier des cachets, négocier des droits

« Me considérer comme une professionnelle de la musique a été un élément central du *rumpilezzinho* ». « J'ai compris que je méritais d'être traitée comme une professionnelle ».

Alana m'explique avoir dû travailler très vite dans le monde de la musique, mais ne s'être jamais sentie « respectée en tant que musicienne » jusqu'à son arrivée dans le *rumpilezzinho*. Elle n'a pu avoir accès à des cours de musique que grâce à des « projets sociaux » des ONGs de son quartier, le *Nordeste de Amarelina*. Elle a commencé les percussions dans le projet *Quabales*, pour ensuite participer au projet de percussion du *PraCaTum* de Carlinhos Brown, star nationale originaire de Salvador, et enfin dans le *rumpilezzinho*, aussi considéré un « projet social ». Tout de suite après son audition pour participer au projet, Letieres Leite lui a proposé son premier travail : celui d'accompagner l'*Orkestra Rumpilezz* sur le circuit du carnaval, quelques semaines plus tard⁹⁹. « Ça a été le premier bon cachet de ma vie ». Avant cela, elle n'a pas ou peu été payée pour ses prestations et a toujours été informée au dernier moment si elle devait jouer ou pas. « Je me suis sentie toujours infantilisée ». « Avec *Quabales*, on ne nous payait jamais, on faisait des concerts, mais ce n'était pas nous qui recevions un cachet ». Au contraire, le *rumpilezzinho* a toujours rémunéré ses prestations musicales. De plus, Alana m'explique que : « Letieres m'a donné beaucoup d'opportunités », « Il m'a aidé à devenir qui je suis maintenant ». Aujourd'hui elle me dit être fière d'elle : « J'ai pu réaliser des rêves que je n'avais même jamais imaginé avoir », elle travaille dans beaucoup de projets, et elle est dans la bande de la star nationale d'*Axé Music* Claudia Leite, grâce à laquelle elle reçoit de bons cachets.

Alana, comme les autres, me dit à quel point son statut de musicienne *periférica* a rendu les choses difficiles. Ce n'est pas possible de travailler sans être payée un minimum, même en formation. Sans cachet, il n'y a pas d'argent pour payer les déplacements jusqu'au concert, pas d'argent pour acheter ou entretenir des instruments et du matériel technique. La musique est une activité à risque, qui passe souvent en deuxième plan si on n'a pas les moyens. C'est un élément qui revient souvent dans le discours de mes interlocuteur·ices et camarades. Sans argent, il n'y a surtout pas de temps. Pas de temps pour traverser la ville pendant plusieurs heures pour aller aux cours ou aux répétitions. Pas de temps à consacrer à une activité non lucrative. Le temps doit être utilisé pour répondre à l'urgence du moment, de pouvoir générer un revenu et « payer ses comptes » (Alana, mars, 2023).

Pour survivre en tant que musicien·ne à Salvador, il faut travailler beaucoup et être flexible. Alana m'explique : « On doit savoir jouer de tout ici à Salvador, sinon on ne travaille pas ». Daniela me dit : « Je n'ai pas le temps de rencontrer des gens, juste pour jouer pour le plaisir,

⁹⁹ C'est un circuit où les groupes jouent pendant au moins quatre heures sur un camion qui circule sur plusieurs kilomètres avec des milliers de personnes qui le suivent.

si je m'engage à faire des répétitions, je dois être sûre qu'elles [les répétitions] seront rémunérées ».

Drica m'explique à quel point la question financière a été difficile dans son parcours, même en étant issue de la classe moyenne. « Tu sacrifies tout pour devenir musicien et tu n'as aucune garantie que ça va compenser... j'ai investi tout mon argent pour acheter mon matériel, mais le retour financier a été précaire ». Pour assurer sa stabilité financière, Drica a longtemps travaillé dans la gastronomie. « Letieres m'appelait tout le temps, pour me donner des cachets et dire qu'il avait donné mon nom aux artistes qui passaient par Salvador et avaient besoin de quelqu'un pour la batterie ». « Il me proposait beaucoup de travail ». Quelquefois, Drica devait refuser : « Mon travail dans la gastronomie était aussi la nuit, je ne pouvais pas perdre ce travail », mais Letieres répondait : « Ok, tu peux travailler dans la gastronomie, mais n'arrête pas de faire de la musique !! ». « Il nous encourageait comme ça tout le temps¹⁰⁰ ». « Il faisait la même chose avec Alana ».

10.5 Constructions musicales de la citoyenneté

Même si le *rumpilezzinho* ne revendique pas explicitement de faciliter l'accès à des droits, il a formé des musicien·nes ayant majoritairement grandi dans un contexte périphérique, financièrement précaires et afrodescendant·es à prendre leur place dans l'industrie musicale.

Le projet a effectivement contribué à former des musicien·nes capables de négocier leurs droits, notamment à travers le fait d'avoir appris à « négocier » des cachets, « exiger » de bonnes conditions et « se respecter » en tant qu'artistes. Le terme « contribuer » revient aussi constamment pour affirmer l'importance de revendiquer une place dans la société et le respect pour l'héritage afrodescendant.

Jordi m'explique à que le *rumpilezzinho* avait deux dimensions : « La dimension pédagogique et en même temps cet élément professionnel de nous pousser à faire des concerts ». Grâce au projet, il a eu accès à des opportunités et des responsabilités que : « Je n'aurais pas pu avoir en travaillant avec des groupes », ce qui lui a « appris un métier » d'une façon qu'il n'aurait pas pu faire autrement. « Avec des groupes de musique, le directeur musical décide », alors que lui, il aime discuter et négocier le processus créatif :

Je n'aurais pas pu vivre cette expérience hors de *rumpilezzinho* et c'est l'une des choses que je chéris le plus de cette expérience. La façon dont je pense à la musique, mais aussi la façon dont je pense aux gens qui travaillent dans la musique, la façon dont je me comporte avec les autres professionnel·les (Jordi, janvier 2023).

¹⁰⁰ En parlant de « nous » Drica se réfère aux élèves, mais aussi aux femmes du projet. Le *rumpilezzinho* a valorisé l'estime de soi des femmes musiciennes. Drica me dit « avec le *rumpilezzinho* on a beaucoup parlé des questions de genre », on parlait de la « contribution des femmes dans l'histoire de la musique ». En s'intéressant au rock, Drica, m'explique avoir découvert « le rôle de Sister Rosetta Tharpe [chanteuse et guitariste afro-nord-américaine des années 1930-1940] dans le rock'n'roll ». Cette question est soulevée par mes trois interlocutrices qui sont des femmes. Pour avoir focalisé ma thématique sur la question des identifications raciales, je n'ai pu aborder dans ce travail cette dimension.

Il me dit aussi en riant : « Je suis de la team des réclamations », car il n'accepte pas des cachets trop bas et il m'explique qu'à cause de cela, il est maintenant en dehors du circuit commercial du carnaval. Il me raconte un épisode où il devait jouer avec un groupe connu à niveau national pour le carnaval, mais qui « ne voulait payer qu'un tiers du cachet », le reste aurait été payé en invitations pour avoir accès à des espaces pendant le carnaval. « J'ai réclamé, les autres personnes ont rigolé, mais je n'ai pas accepté ».

Plusieurs élèves mentionnent avoir subi ce type de traitement injuste et qu'avoir appris à « se respecter », « respecter sa place », ainsi que son identité, les a aidés à revendiquer une position et des droits sur le marché musical. Dans ce contexte, former les musicien·nes à se comprendre comme des professionnel·les, les a formés à revendiquer leurs droits et la possibilité de survivre dans l'industrie musicale.

Les former à revendiquer « le droit à avoir des droits » (*right-to-rights*) et à ne plus accepter passivement des salaires précaires, c'est aussi former les élèves à une citoyenneté que Holston définit comme « insurgée » et c'est ce qui fait la particularité du projet. Cette revendication est liée à un discours qui souligne la « contribution des peuples de la diaspora africaine » dans la « culture populaire brésilienne » et dans la nation. Une valorisation d'une contribution qui habilite les musicien·nes afro-brésilien·nes à revendiquer des droits et une place dans l'industrie musicale aujourd'hui.

Cette dimension du projet n'est pas mentionnée dans les productions du discours des projets *Rumpilezz*, néanmoins, c'est celle qui contribue effectivement à donner des conditions matérielles (salaires, travail) pour sortir de la précarité. C'est aussi ce qui lui donne une durabilité aux impacts du projet dans le temps. Le *rumpilezzinho* a formé des producteur·ices culturel·les capables de négocier leur place et de revendiquer des droits. Des droits en lien avec le salaire, un des éléments les plus déterminants dans la vie d'un·e musicien·e, surtout dans le contexte de précarité de laquelle la plus grande partie des élèves provient.

Sans revenu fixe, travailler et négocier une place dans l'industrie musicale sur le long terme est impossible. En effet, les musiciens noirs qui ont contribué à créer la « musique populaire » devenue l'image de la nation (chapitre 5) sont souvent morts pauvres, malgré l'industrie extrêmement lucrative qu'ils et elles ont contribué à construire (Alves dos Santos, 2016). Certains musiciens ont également été remplacés par des artistes blancs, comme c'est le cas de Pixinguinha, qui a été substitué dans les années 1940 par Radamés Gnattali, un musicien blanc formé au conservatoire classique, en tant qu'arrangeur officiel de la radio nationale (Alves dos Santos, 2016). Cela s'est produit après que Pixinguinha ait contribué à la création d'un répertoire riche, qui a rencontré un immense succès populaire (Bessa, 2008).

Les pratiques musicales afro-brésiliennes ont été centrales pour articuler et performer de nouvelles formulations de citoyenneté (Avelar et Dunn, 2011). Le *rumpilezzinho* présente un cas particulier de ce phénomène, qui participe à soutenir des façons « insurgées » de revendiquer le statut de citoyen·nes.

Le projet s'inscrit aussi dans la valorisation de la « musique populaire » non seulement comme noire, mais aussi qui provient des « périphéries », des espaces urbains qui sont connectés à des formulations insurgées de la citoyenneté depuis les années 1970 dans différentes villes de la nation (Holston, 2008).

A travers la production de nouvelles représentations de ce que cela peut signifier « être noir », le *rumpilezzinho* favorise la construction et la formation d'une identité culturelle qui permet de construire sa vision d'avoir des droits (De Santana Pinho, 2010). Dans ce processus, « devenir noir », mais aussi « devenir périphérique » est un élément central pour devenir citoyen·ne.

10.6 Le « populaire » de périphérie

Un dernier élément crucial qui ressort fortement du *rumpilezzinho* dans cette perspective de citoyenneté est la définition de « musique populaire » que le projet revendique. Ce travail m'a permis de souligner à quel point le domaine de la « culture populaire » au Brésil est un champ profondément affecté par l'affrontement entre diverses idéologies. Les productions culturelles parlent du monde qui nous entoure, comment il est et comment il devrait être. Dans la définition de « citoyenneté insurgée » Holston mentionne que différents paradigmes de citoyennetés s'affrontent à travers la valorisation de différents paradigmes vis-à-vis des pratiques culturelles. Le *rumpilezzinho* produit et forme les jeunes à produire des discours musicaux sur la société environnante.

Selon Holston, les affrontements entre les différents paradigmes de citoyenneté peuvent se résumer à un affrontement entre différents codes de comportements, de « civilité » et « incivilité », souvent reproduits à travers les productions culturelles (Holston, 2008). Le processus de nationalisation de la samba peut être compris comme un processus où ce genre musical est passé d'un paradigme de citoyenneté à l'autre. Après avoir été longtemps stigmatisée et critiquée par les élites blanches pour avoir souligné la présence indéniable des populations noires face à l'idéologie de l'*embranquecimento* (blanchissement) des années 1920, la samba a été peu à peu disciplinée et hissée en tant que « musique de la nation » pour reproduire l'idéologie du *mestiçagem* et de la démocratie raciale. Les deux idéologies se positionnent différemment face à la présence de la population noire au Brésil et soutiennent différemment le régime de droits inégalitaire qui régit le paradigme de citoyenneté différenciée brésilien. Le processus de nationalisation de la samba permet de comprendre cette évolution.

Dans le contexte contemporain, Holston mentionne le *baile funk*, une musique très populaire née dans les périphéries de Rio de Janeiro dans les années 1990. Le *baile funk* est un genre qui a longtemps été stigmatisé par le monde académique et dans le débat public (Araújo et Cambria, 2013)¹⁰¹. Selon Holston cette stigmatisation s'explique aussi parce que le genre

¹⁰¹ Le *baile funk* est d'ailleurs un des exemples mentionnés dans le cours en ligne du *rumpilezzinho* pour expliquer comment les claves peuvent être assimilées dans le répertoire de la « musique populaire » (cf. figure 22).

représente un « idiome » de citoyenneté insurgée, qui défend « un changement démocratique profond » (Holston, 2008, 275).

10.6.1 Le *pagodão*

Dans le contexte urbain de Salvador, j'ai pu remarquer que le genre du *pagodão* semble avoir un rôle semblable à celui du *baile funk* à Rio dans les années 1990-2000.

Comme le mentionne Duda dans le chapitre précédent, le *pagodão* ou *pagode bahiano* est un genre marginalisé par les discours académiques. Ce genre musical est très populaire dans les contextes périphériques de Salvador, mais il est extrêmement controversé et tend à polariser les discours. Il s'agit d'un répertoire dont les textes sont souvent connotés sexuellement et dansés de façon très explicite. Ce genre musical est issu d'un mélange entre samba de roda et la samba reggae, avec un chant qui est plus souvent déclamé que chanté. Les percussions occupent une place centrale, accompagnées de mélodies simples jouées par des synthétiseurs, se répétant souvent en boucle¹⁰².

La première fois que j'ai assisté à une rencontre de *pagodão* c'était lors du festival *Lalata*, organisé par le projet *PraCaTum* dans le quartier périphérique du *Candeal*. À la sortie du festival qui était payant, une multitude de jeunes était rassemblée en train de boire, discuter et danser dans la rue accompagnée par une musique percussive et électrique. C'était fascinant de constater le contraste entre le concert de percussions que je venais d'écouter et les sonorités électriques et nasillardes du chariot qui transportait les enceintes en diffusant du *pagodão*. Les amis avec qui j'étais ont traversé la rue et sont allés prendre à boire à côté du chariot et ont commencé à bouger au rythme de la musique en reproduisant des petits mouvements de hanches.

J'ai ensuite entendu le *pagodão* souvent, généralement à la fin des concerts, diffusé sur des enceintes amenées par un groupe de gens, généralement afrodescendant·es, en occupant quelques ruelles du *Pelourinho* ou des espaces en marge des grosses fêtes urbaines. Pendant le carnaval, plusieurs scènes ont été occupées par des groupes de *pagodão* et j'ai assisté souvent à des discours revendicatifs sur le *pagodão* comme espace de musique qui valorise les *perifericos* et autres populations discriminé·es (notamment la communauté LGBTQ+ de Salvador).

À l'école de musique l'UFBA, le cursus de « musique populaire » englobe tout ce qui va du pop brésilien à la samba en passant par la bossa nova et parfois un peu de jazz. Cependant, le *pagodão* n'y est pas inclus. Paulo, jeune compositeur et saxophoniste, me dit que l'UFBA avait

¹⁰² Lors de ma permanence à Salvador cette chanson était particulièrement populaire :

https://www.youtube.com/watch?v=_xl7YEj7lBM&list=RDQMfkacuN-tcX4&index=2

La traduction du texte est « Tu me traites de professeur, tu sais que je suis pervers au lit, parfois je veux juste un petit baiser, Des rendez-vous ? Je veux juste du sexe. Je te prendrai avec plaisir, Laisse-moi mettre ma poupée, laisse-moi mettre ma poupée ». Tous les textes ne sont pas connotés sexuellement. Duda m'explique que le « vieux *pagodão* » n'est pas pareil. Il dit que « il y a le problème des textes, mais ce n'est pas la seule chose, c'est une musique où beaucoup de rythmes du candomblé sont joués ».

organisé une conférence intitulée « *Pagodão*, c'est de la musique ? ». Il se rappelle que les membres du *rumpilezzinho* ont été choqué-es par ce titre. « On en a discuté avec Letieres et les autres élèves, on s'est demandé s'il n'irait pas pour y débattre, mais on s'est dit que ça n'en valait même pas la peine, ils sont à des années lumières de notre compréhension de la musique ».

Duda m'explique longuement à quel point stigmatiser ce genre c'est stigmatiser toute une population qui l'écoute et consomme ce genre dans les périphéries. L'anthropologue Osmundo Pinho considère que le *pagodão* fait partie de « formes vernaculaires et indociles de la culture populaire noire [...] pour produire du sens et de la connaissance sur le corps, l'histoire, la violence, le désir [...] » (Pinho, 2019 ; 245). Osmundo Pinho explique que le *pagodão* est décrié parce qu'il représente des valeurs différentes de celle de la culture des élites.

Des valeurs qui n'ont rien à voir avec le répertoire de valeurs bourgeoises associées à la respectabilité et au décor [...] au contraire, l'environnement de débauche et d'hypersexualisation, les chorégraphies de sujets inassimilables et « abjects », tels que les travestis, les non-conformistes de genre et autres dissidents sexuels : outre les garçons de la périphérie ... la scène est complétée par des femmes [...] qui se mettent par terre et "frottent leur entrejambe sur le macadam" pour se moquer des bonnes mœurs et de la morale. Ces sujets « indignes » ou « abjects » sont généralement identifiés de manière agressive au *pagodão*, lieu de cette « abjection », sale, dangereux et territoire de la bassesse anti-civilisationnelle (Pinho, 2019 ; 245).



Lava Car Sex, 2015. Foto do autor.

Figure 27 : Affiche d'une rencontre de *Paredão*, sorte de *sound systems* pour diffuser du *pagodão* à partir des coffres des voitures (Pinho, 2019).

Au contraire, dans les discours du *rumpilezzinho*, le *pagodão* est souvent valorisé. Une série de podcast du *rumpilezzinho* est dédié à son évolution depuis les années 1970¹⁰³. Les professeur-es le décrivent comme une grande « université du rythme » et l'« héritier actuel de la musique de matrice africaine » (Anne Rodrigues et Fabricio Mota, Instituto *Rumpilezz*, 2023).

L'élément central pour valoriser et légitimer cette pratique est de souligner la centralité du rythme et la présence des claves, comme cela est fait indirectement pour le *baile funk* (figure 22, chapitre 8). Le *pagodão* est aussi présenté comme ayant, de la même façon que la samba, la « caractéristique historique d'innover et de mélanger les genres » (Anne Rodrigues in *Rumpilezzinho*, n.d.-b). Un genre capable de proposer des « actualisations » de la « musique de matrice africaine » (Jad in *Rumpilezzinho*, n.d.-b).

Dans ce discours, le *pagodão* est valorisé pour être à la fois hériter d'une tradition et vecteur d'innovation. Duda m'explique que le *pagodão* est un « outil » qui permet de « conserver et transmettre les claves », raison pour laquelle il l'utilise beaucoup dans sa méthode d'enseignement, adaptée de la méthode UPB.

Le *rumpilezzinho* valorise des pratiques musicales considérées « abjectes » par une partie de l'élite culturelle de Salvador. La particularité du *rumpilezzinho* est donc aussi d'inclure dans sa définition de « populaire » la culture subalterne et périphérique. Une définition qui dépasse la conception hégémonique de « musique populaire » reproduite dans les universités et les autres organismes d'enseignement de la musique.

Le projet de Letieres Leite, le *rumpilezzinho*, a donc la particularité d'avoir su s'inscrire dans la réalité sociale des élèves et de respecter les goûts et l'identité musicale. Dans la définition de « populaire » portée par ce « laboratoire » de citoyenneté, chacun-e est invité à faire sa propre « politique de la signification ».

En valorisant ouvertement les connaissances et pratiques musicales qui viennent des marges, le *rumpilezzinho* s'associe aux mouvements qui formulent des modèles de citoyenneté insurgée depuis les espaces périphériques de la nation.

¹⁰³ Produite par des élèves et des professeur-es du *rumpilezzinho* probablement en 2021, la série retrace la généalogie du développement du *pagodão*. Initialement généré dans le même mouvement que le genre *Axé Music*, dans un mélange entre la *samba reggae* (genre des *Blocos afros*) et la *samba de roda* avec des harmonisations « pop », le *pagodão* évolue dans sa forme actuelle en se distinguant de l'*Axé Music* à partir des années 2000 sous l'influence du chanteur Psirico. Ce dernier a adopté une batterie différente, rajouté des synthés, introduit des textes « plutôt criés que chantés, pour être plus percussif » en soulignant la dimension percussive de la musique. Psirico est décrit dans le podcast comme « une source inépuisable d'ancestralité » (*Rumpilezzinho*, n.d.-b). A partir de Psirico, le *pagodão* inclut l'influence de genre comme le *reggaeton* et la trap.

11. Conclusion

Dans ce travail, je montre pourquoi, à Salvador de Bahia, Brésil, « la musique n'est pas que du son », mais une « narrative politique ». A travers l'analyse du *rumpilezzinho*, un projet d'enseignement de la musique, je montre le rôle central des pratiques musicales dans les processus de constructions identitaires des populations afrodescendantes dans l'Atlantique noir.

Le *rumpilezzinho* vise à unir l'enseignement des rythmes et des claves (*timelines patterns*) du candomblé en le combinant à l'enseignement de l'harmonie et de l'improvisation jazz. Le nom *Rumpilezz* vient de l'union entre *Rum*, *rumpi*, *lê* (les trois tambours utilisés dans les cérémonies du candomblé) avec le terme jazz.

11.1 Réafricaniser la musique brésilienne

L'exemple du *rumpilezzinho* montre comment un projet de production culturelle exploite le candomblé pour « réafricaniser » la conception de « musique populaire brésilienne » en répondant à différentes logiques.

Le *rumpilezzinho* mobilise stratégiquement l'« africanité » et la « rythmicité » du candomblé pour se rattacher à une tradition et une mémoire inscrites dans l'Atlantique noir. Une mémoire qui puisse transcender le malaise identitaire de la mémoire fragmentée de l'esclavage, caractérisée par la violence raciale. En se référant à l'« Afrique », le discours du *rumpilezzinho* offre une histoire alternative et construit une appartenance à l'espace transnational de la diaspora africaine.

Réafricaniser la « musique populaire brésilienne » permet aussi de se réapproprier un répertoire consommé par plus de deux cents millions d'habitant·es, qui de surcroît génère d'importants revenus. Cela permet également de réaffirmer l'importance des producteur·ices culturel·les noir·es dans la constitution de ce répertoire. La « musique populaire » est aussi un espace de conflits idéologiques, exploitée historiquement pour légitimer l'hégémonie des classes dominantes eurodescendantes. Renégocier sa signification revient à renégocier les structures de pouvoir et reformuler la place des populations afrodescendantes dans la nation.

11.2 Des processus de réconciliations identitaires

Ce travail montre comment cette compréhension « réafricanisée » de la « musique populaire » peut fortement influencer les processus de constructions identitaires de jeunes musicien·nes afrodescendantes. Ainsi, le discours du *rumpilezzinho*, en élaborant la catégorie raciale « noir » en lien avec la conception de diaspora africaine et une culture musicale riche, construit une catégorie désirable, qui valorise l'estime de soi de celles et ceux qui s'y identifient. L'analyse montre comment l'enseignement afro-référencé de la musique a

reconfiguré l'appartenance des élèves à la négritude¹⁰⁴, dans leur discours ainsi que dans leur pratiques corporelles et musicales.

La construction de son appartenance à la communauté imaginée de la diaspora africaine se traduit par les élèves avec les termes « s'être réconcilié·e », « s'être connecté·e » à son « ancestralité ». La terminologie, qui relève à la fois du vocabulaire de l'intimité et de la réconciliation, montre comment appartenir à une catégorie racialisée peut impacter profondément la compréhension et l'estime de soi. Ce travail montre comment la pratique musicale et l'appartenance à un groupe partageant les mêmes expériences peut soutenir ce processus de « réconciliation ».

Presque tou·tes les ancien·nes élèves du *rumpilezzinho* soulignent que *o projeto foi um divisor de águas para mim* : « Ce projet a été un partage des eaux », une expression qui exprime un « tournant » dans une vie, une chose qui a marqué un avant et un après.

Au contraire des discours produits par le *rumpilezzinho* à un niveau institutionnel, les jeunes musicien·nes se réapproprient la quête d'africanité du *rumpilezzinho* pour devenir « noir·es » mais aussi « afro-bahianais·es » et donc s'inscrire dans des logiques très locales. Les discours sur l'« africanité » de la « musique brésilienne », les « claves » et sur le candomblé ne sont pas une fin en soi, mais un point de départ, une grammaire pour construire un discours orienté vers le futur. Une grammaire rythmique et symbolique qui permet de parler de soi et d'affirmer sa place dans l'espace de luttes qu'est la « musique populaire brésilienne ».

Les témoignages d'une grande polyphonie, montrent aussi comment chaque personne a construit un discours et un parcours propres à partir de l'expérience du *rumpilezzinho*. Le projet a offert des outils pour permettre aux jeunes musicien·nes de formuler, chacun·e à sa façon, la « construction musicale » de leur identité (Diaz, 2014), mais aussi pour générer des revenus et survivre sur le marché musical. Par leurs pratiques de composition, d'interprétation de la musique, d'arrangement, de direction musicale ou d'enseignement, les élèves se sont réapproprié·es la méthode UPB pour répondre à leur propres objectifs.

11.3 Devenir des citoyen·nes

Cette recherche illustre comment dans le contexte de l'Atlantique noir, la musique est un vecteur de socialisation politique. Le processus de « réconciliation » identitaire opéré à travers la pratique musicale invite à une compréhension nouvelle de la citoyenneté des musicien·nes. Revendiquer des pratiques musicales définies comme « noires », pour « devenir noir·e » construit des sujets politisés. Comme l'indique la sociologue Tianna Paschel, être

¹⁰⁴ J'utilise ici *négritude* pour parler de *blackness* et indiquer une appartenance à la catégorie raciale « noir » et non par rapport au mouvement littéraire et francophone de la *négritude*. Néanmoins, le discours de ce mouvement a circulé autour de l'Atlantique noir et a donc aussi influencé le *Movimento Negro* au Brésil (De Santana Pinho, 2010). Le mouvement littéraire de la négritude, porté notamment par Aimé Césaire, cherche aussi à construire une communauté imaginaire entre toutes les populations noires des Amériques et affirme que tou·tes les afro-descendant·es partagent un caractère « africain », dont il faut reconstruire la « mémoire » pour retrouver l'orgueil (De Santana Pinho, 2010).

« noir » est « une catégorie fondamentale pour la fabrication de soi et du politique » (2016 : 237).

Valoriser la « musique noire », permet d'imaginer de nouveaux types d'agentivité collective, comprise comme la « capacité organisationnelle des individus, des communautés et des mouvements à interférer dans l'ordre dominant et à transformer les « régimes de vérité » (De Santana Pinho, 2010 : 179).

Ce processus se mêle à un apprentissage de la profession de musicien·nes et à la négociation des droits qui y sont associés, pour défendre sa place dans l'industrie musicale. Le projet *rumpilezzinho* constitue en cela un exemple de formulation insurgée de la citoyenneté. En reprenant le concept de citoyenneté insurgée, proposé par Holston (2008), ce travail montre comment les élèves ont développé un discours politique, mais aussi une aptitude à revendiquer des droits. Concrètement, cela se traduit le plus souvent par la capacité à négocier des salaires et de conditions de travail dignes. Des éléments très importants, étant donné que la majorité des élèves proviennent d'un contexte socio-économique marqué par la précarité et structurellement défavorisés pour se lancer dans une carrière dans l'industrie musicale.

11.4 Une approche unique en son genre

La démarche du *rumpilezzinho* montre comment un groupe de personnes qui se définissent afrodescendant·es peuvent « produire, manipuler et employer la culture à leur bénéfice [...] en choisissant de réinventer l'Afrique et l'Africanité comme source d'empouvoirement » (De Santana Pinho, 2010 : 5). Le *rumpilezzinho* s'inscrit dans une multitude de projets musicaux qui font circuler « le langage politique de la citoyenneté, de la justice raciale et de l'égalité » autour de l'Atlantique noir (De Santana Pinho, 2010 : 46).

Le travail démontre néanmoins que le *rumpilezzinho* se démarque fortement d'autres initiatives pour enseigner la musique comme vecteur de changement social. Le *rumpilezzinho* est un projet qui part du « bas », n'a pas reçu de soutiens financiers institutionnalisés, mais qui en peu de temps a construit un réseau et occupé un espace dans le panorama culturel de Salvador. Le collectif des ancien·nes élèves organise des concerts plusieurs fois par an, les enseignant·es des conférences et des cours. Plusieurs ancien·nes élèves ont développé des projets d'enseignement de la musique inspiré par la méthode UPB (Duda, Gildo, etc.).

En comparaison à d'autres projets afro-référencés (notamment les *Bloco afros*), l'appartenance à une catégorie raciale spécifique n'est pas un critère indispensable pour participer. Le *rumpilezzinho* ne vise pas à former exclusivement des personnes afrodescendant·es, mais encourage la participation de tous·tes¹⁰⁵. De plus, les discours du projet sont très loin des revendications sur la pureté ou l'authenticité, souvent présents dans les discours sur la « musique populaire » et le candomblé (Capone, 2010). Au contraire, le projet revendique une formulation de « musique populaire » qui inclut un très large spectre de

¹⁰⁵ En revendiquant malgré tout l'importance des quotas pour les personnes plus précarisées et les femmes.

répertoires musicaux. Chaque élève est encouragé·e à redéfinir cette formulation et construire sa propre définition de ce que cela signifie « faire de la musique populaire » à Bahia aujourd’hui. La particularité du projet pédagogique du *rumpilezzinho* est de donner une grammaire de réconciliation avec soi, « son chemin » et de construire son propre langage musical, en sachant que celui-ci contient des revendications politiques.

A musica não é apenas som. Mais « un espace pour développer une pensée radicale » (Anne Rodrigues, Instituto Rumpilezz, 2023).

Ouverture : pour une pédagogie *insurgée*

Etant donné ses particularités, de futurs travaux pourraient mettre le projet en perspective avec d’autres initiatives de pédagogie musicale, dans différents contextes.

Valoriser la connaissance des savoirs « populaires » dans la production du savoir et de l’enseignement est une démarche adoptée par les universités au Brésil depuis quelques années. Par rapport à ces initiatives institutionnelles, je considère que le *rumpilezzinho* adopte là encore une approche inédite, qui promeut une pédagogie et une vision de « populaire » qui l’inscrivent dans un paradigme de citoyenneté insurgée. En reprenant le terme de Holston, je considère ainsi que le *rumpilezzinho* peut se comprendre comme une forme de pédagogie musicale « insurgée ».

Le « populaire » des universités

Dans la publication *Ethnomusicologia no Brasil*, De Arvalho et ses collègues proposent de passer en revue les initiatives et leurs avantages dans le contexte de l’enseignement et de la recherche en musique (De Arvalho et al., 2016).

Le chapitre mentionne notamment le projet *encontros de saberes* (rencontres de savoirs) qui a débuté à l’Université de Brasília et s’est étendu dans tout le pays. Il s’agit d’initiatives basées sur le concept d’« inclusion épistémique », qui luttent contre le « racisme académique » et qui valorisent des savoirs produits dans d’autres contextes que le contexte universitaire, particulièrement ce qui est produit en lien avec les connaissances et les valeurs des groupes sociaux marginalisés (quilombolas, indigènes, etc.). Cela est lié à une volonté de « décoloniser » la production du savoir (De Castro Albernaz et De Carvalho, 2022), avec une conscience que les universités brésiliennes ont été construites à partir du XIX^{ème} siècle sur la base du modèle d’apprentissage et de transmission de savoir européen, en excluant d’autres types de modèle de connaissance et de production de savoir (De Arvalho et al., 2016).

Les *encontros de saberes* proposent d’inverser cette tendance et d’inclure dans les universités des formes de (re)production du savoir qui en ont été précédemment exclues. Cela est mis en place en invitant des personnes considérées *mestres de la cultura popular* (maîtres de la culture populaire) pour qu’elles partagent leurs savoirs et leurs pratiques au sein de l’université.

Ainsi, des prêtres et prêtresses du candomblé, des guérisseuses, ou autres personnes reconnues comme expertes d'une « tradition populaire » particulière viennent partager leurs connaissances à l'université. Dans le cadre de la musique, selon de Arvalho et collègues, cela permettrait d'avoir accès à un mode d'apprentissage de la musique qui offre de nouvelles possibilités et permet de développer des habilités multiples, différentes de ce qui est développé avec le curriculum « conventionnel » actuel (De Arvalho et al., 2016).

Cette ouverture des universités aux savoirs dits « populaires » vient d'une lutte pour « refonder nos universités, qui ont été constituées [...] dans une volonté explicite raciste de négation et de réduction au silence des traditions culturelles indigènes et afro-brésiliennes » (De Arvalho et al., 2016 : 229). Les auteurs expliquent que ces démarches permettent de contrer le « modèle eurocentré hégémonique » et de dépasser la supposée supériorité et universalité des musiques européennes « érudites » (De Arvalho, 2016 : 217).

Cette démarche d'« inclusion épistémique » est bien entendue centrale dans le projet du *rumpilezzinho*. Comme cela a été discuté dans les précédents chapitres, valoriser un apprentissage basé sur l'oralité ainsi que le système de valeurs et de connaissances du candomblé va dans ce sens. Leite parle ouvertement de proposer un modèle d'enseignement alternatif à celui de la musique « européenne ».

Néanmoins, les auteur·es de l'article ne mentionnent que quelques exemples de démarches, qui adviennent dans les universités, sans mentionner ce qui se fait à l'UFBA. En effet, des projets semblables existent à l'UFBA, même s'ils sont plutôt le résultat de l'initiatives de professeur·es ou de facultés et non pas d'une politique institutionnelle. Cela est quelque peu étonnant étant donné que le livre est publié par la maison d'édition de l'UFBA.

Les exemples mentionnés par De Arvalho et collègues sont notamment des cours donnés par des praticien·nes de *tambor mineiro* à Minas Gerais, qui présentent leur répertoire musical et en enseignent quelques aspects aux étudiant·es. Contrairement à l'approche du *rumpilezzinho*, il s'agit de projets ponctuels, qui ne sont pas construits autour de toute « une traduction » de l'enseignement des rythmes du candomblé systématique et n'intègrent pas une approche qui vise à enseigner l'histoire et les symboles dans lesquels s'inscrivent ces pratiques.

De surcroît, le projet *encontro de saberes* implique des problématiques qui ne sont pas abordées. En effet, l'article souligne l'importance de la transmission orale de ces pratiques de la « culture populaire » à travers des « mestres ». Néanmoins, il n'y a aucune définition claire de ce qu'implique le terme de « culture populaire » dans ce contexte, ni ce qui définit un « maître » et comment. Le discours semble parsemé d'oppositions binaires implicites (populaire vs. classique ; « traditionnel » vs. « érudit » ; etc.) et la définition de « maîtres » semble correspondre à une définition idéalisée de « traditionnel ».

Letieres soulignait souvent l'importance de pouvoir combiner différents modèles d'apprentissage. Ses revendications d'enseigner la musique à partir des techniques de

« matrice africaine », comme l'« oralité » se complètent avec des discours qui reflètent l'importance qu'il donne à la notation et aux connaissances harmoniques. Dans une interview de 2014, Letieres Leite présente deux jeunes percussionnistes qu'il a engagé dans l'*Orkestra Rumpilezz*. Les deux racontent leur parcours et expliquent qu'ils ont grandi dans le candomblé et jouent des percussions depuis leur enfance, tout en étant des étudiants de musique à l'UFBA. Letieres rajoute :

Ils jouent aussi d'autres instruments comme le piano et étudient à l'université, ça, ça a été mon exigence, qu'ils étudient aussi la musique formelle comme percussionnistes, pour qu'ils puissent en avoir une vision globale (Instrumental Sesc Brasil, 2014).

Letieres lui-même a étudié la musique au conservatoire de Vienne, il compose et écrit des arrangements, il connaît l'harmonie classique, et il mélange cela avec une forme de composition d'abord orale : « le processus d'écriture vient en dernier ». Le discours de Leite l'inscrit dans un mélange de perspectives pédagogiques et de savoir créer un lien entre la musique « formelle » et « informelle ». Ce qui n'est jamais relevé par l'approche des *encontros de saberes*.

Musique populaire : négociations et violence symbolique

De surcroît, comme je l'ai souligné, Leite et son équipe s'inscrivent dans une vision de « culture populaire » qui valorise l'importance d'une culture afrodescendante ancrée dans les espaces périphériques. Une vision lointaine du « populaire » comme d'un ensemble de traditions figées dans le passé. Inviter des « maîtres » est légitime, mais cela reproduit une vision figée de ce que signifie « tradition » et « populaire », une vision encore quelque peu hégémonique, qui continue à marginaliser les pratiques musicales périphériques, depuis les espaces institutionnels.

Selon l'ethnomusicologue brésilien Samuel Araújo, cette dévalorisation est courante dans les projets sociaux proposés dans les espaces périphériques pour favoriser l'accès à la culture. Dans ces contextes, les pratiques musicales contemporaines périphériques sont souvent dévalorisées en faveur de pratiques considérées plus traditionnelles telles que la samba (Araújo et Cambria, 2013). Pour Araújo, cela représente une forme de violence symbolique exercée sur les populations périphériques au Brésil (Araújo et Cambria, 2013).

L'exercice de cette violence symbolique continue à reproduire le racisme et une forme de citoyenneté différenciée, qui exclut et stigmatise les populations périphériques et leurs pratiques musicales et culturelles.

Le projet *encontro de saberes* comporte beaucoup d'avantages et est encore embryonnaire, néanmoins, il participe à reproduire l'invisibilisation des pratiques musicales périphériques. La démarche valorisée dans l'article de De Arvalho et collègues, vise à valoriser des savoir et valeurs de populations opprimées au Brésil, mais dans le fond, elle reproduit une vision quelque peu passéiste (et peut-être teintée d'exotisme) de ce que signifie « populaire ».

C'est en cela que l'approche portée par la pédagogie UPB du projet *rumpilezzinho* est particulièrement singulière. En effet, cette méthode, en la mettant en perspective avec d'autres travaux qui visent à « décoloniser » l'enseignement de la musique, est capable de dépasser des oppositions binaires et des hiérarchies de savoirs (populaires vs. érudit / traditionnels vs. non traditionnels, etc.). A travers ce projet, les jeunes musicien·nes deviennent des citoyen·nes, effectivement capables de « changer la face de la nation » (Anne Rodrigues, Instituto *Rumpilezz*, 2023) en jouant de la musique pour revendiquer une place et des droits.

Bibliographie

Matériel audiovisuel

Centro de Música Sesc. (2021). #sescjazz Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 1 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Fh_ybLjZbY

Centro de Música Sesc. (2021b). #sescjazz Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 2 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zU4EaowBREY>

Centro de Música Sesc. (2021c). #sescjazz Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 3 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pzNSTAiuAuc>

Centro de Música Sesc. (2021d). #sescjazz Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 4 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Q9E6ht6V_1k

Instrumental Sesc Brasil. (2014). *Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | Programa Passagem de Som* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AQubEEVVcpo>

Instituto Rumpilezz. (2023). LABORATÓRIO RUMPILEZZINHO - Uma Metodologia de Letieres Leite [Cours En ligne]. Hotmart. Accédé à partir de : <https://laboratoriorumpilezzinhomamet.club.hotmart.com/>

Nós Transatlânticos. (2017). *Letieres Leite - Tradições em Contemporaneidade Musical* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pagX33_fRkQ

Rocinante Gravadora (2024). *Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz: Moacir de todos os santos | A gravação* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=grARUfQNUus>

Philadelphia Jazz Project (2017). *O Samba Nasceu na Bahia - Orkestra Rumpilezz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eoiGmvvBmxA>

Instrumental Sesc Brasil (2014). *Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | A grande Mãe (Letieres Leite) | Instrumental Sesc Brasil* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UXloVjjqO84>

Instrumental Sesc Brasil (2014b). *Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | Anunciação (Letieres Leite) | Instrumental Sesc Brasil* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YBe9NCG7loU>

Jackson, W. L. (2008). "Musicologist Salim Washington with Maestro Letieres Leite & Orchestra Rumpilezz (Part 1 of 3)." Videotaped interview of Salim Washington with Letieres Leite in Salvador, March 2008. Creative Improv Productions. http://www.youtube.com/watch?v=lwBIL_t23bU

Philadelphia Jazz Project (2017). *O Samba Nasceu na Bahia - Orkestra Rumpilezz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eoiGmvvBmxA>

Portal Turismo Total (2022). *Festival Salvador Jazz está de volta. Confira as atrações – Portal Turismo Total*. <https://portalturismototal.com.br/index.php/2022/11/29/festival-salvador-jazz-esta-de-volta-confira-as-atracoes/>

Rum Alagbê (2021). *Toque Vasí – Instrumentos Hun e Gán, por Iuri Passos do projeto Rum Alagbê do Terreiro do Gantois* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QzAZX-AHeUM>.

Rumpilezz. (2016). *Videocast Rumpilezzinho | Estudo da clave do Samba* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gEkTUfD29Lk>

Rumpilezzinho (Animateur) (n.d.). *UPB & o SAMBA DA BAHIA - A CLAVE PARA ALÉM DO RITMO* [Épisode de podcast audio] <https://podcasters.spotify.com/pod/show/instituto-rumpilezz/episodes/UPB--O-SAMBA-DA-BAHIA---A-CLAVE-PARA-ALM-DO-RITMO-e12g242/a-a5r0rp1>

Rumpilezzinho (Animateur) (n.d.-b). *UPB & O SAMBA DA BAHIA - O DEVIR HISTÓRICO DO SAMBA a PARTIR DE 1980 ATÉ DIAS ATUAIS* [Épisode de podcast audio] <https://podcasters.spotify.com/pod/show/instituto-rumpilezz/episodes/UPB--O-SAMBA-DA-BAHIA---O-DEVIR-HISTRICO-DO-SAMBA-A-PARTIR-DE-1980-AT-DIAS-ATUAIS-e12g2gg/a-a5r0rmc>

Zé Manoel Oficial. (2020). *Zé Manoel - Escuta Letieres Leite (Áudio oficial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z-1zqaHk86k>

Articles de journaux

Ferreira, M. (2022). Letieres Leite: O balé do mestre dos sons, *Revista E - Sesc São Paulo*, 3/29 (pp. 26-32). https://www.academia.edu/121368978/Participaci%C3%B3n_en_Letieres_Leite_O_bale_do_mestre_dos_sons_Revista_E_Sesc_S%C3%A3o_Paulo

Littérature

Almeida, J. (2018). « ‘Chiclete com banana’: carnavalização, intercâmbio cultural, democracia racial e afetividades entre Brasil e Estados Unidos da América ». *Revista Sinais*, 22(2). <https://doi.org/10.25067/s.v22i2.22931>

Alves dos Santos, P. (2016). « Samba, um enredo que Getulio entendeu », *Fólio - Revista de Letras*, 8/1, 247 – 266. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/2858>

Amorim, J. (2018). *Para o trio motô um convite à reflexão acerca da indústria da música no carnaval*. Travail de fin licence (UFBA). <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26894>

Araújo, S. et Cambria, V. (2013). Sound Praxis, Poverty, And Social Participation: Perspectives From A Collaborative Study In Rio De Janeiro. *Yearbook for Traditional Music*, 45, 28–42. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.45.2013.0028>

Aterianus-Owanga, A. (2013), *Pratiques musicales, pouvoir et catégories identitaires : Anthropologie du rap gaboma* [Thèse de doctorat]. Université Lumière Lyon.

Aterianus-Owanga, A. et Guedj, P. (2014). « On the Waves of the Ocean » », *Cahiers d'études africaines*, 216, pp. 865-887. <https://doi.org/10.4000/etudesafriques.17877>

Avelar, I. et Dunn, C. (2011). *Introduction. Music as Practice of Citizenship in Brazil* in I. Avelar et C. Dunn (Éds.), *Brazilian Popular Music and Citizenship* (pp. 1-28). New York, USA: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822393603>

Azevedo. Y. T. M. (2022). Rumpilezz e Pradarrum: o protagonismo da percussão afro-baiana como memória histórica e ancestral. Orientadora: Katharina Doring. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos, Povos indígenas e Culturas Negras) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. (DCHT) Campus XVI. Salvador, 2023. <https://saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/5214>

Batista, R. (n.d.). *Cotas raciais para negros e pardos*. Vestibular Brasil Escola. <https://vestibular.brasilecola.uol.com.br/cotas/cotas-raciais-para-negros-pardos.htm>

Bessa, V. (2008). Pixinguinha, Radamés Gnattali e o “branqueamento” da música popular. Conference: *XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e exclusão*. At: ANPUH/SP – USP. São Paulo. https://www.researchgate.net/publication/374753165_Pixinguinha_Radames_Gnattali_e_o_branqueamento_da_musica_popular

Browning, B. (1995). *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.

Brubaker, R. et Cooper, F. (2000). Beyond “Identity”. *Theory and Society*, 29(1), pp. 1–47. <http://www.jstor.org/stable/3108478>

Brun, S. (2021). Rechercher la race : les défis d’une enquête à mots couverts. *Genèses*, 125, 77-94. <https://doi.org/10.3917/gen.125.0077>

Brun, S. et Cosquer, C. (2022). « Déconstruire l’« identité », théoriser la race : des catégorisations aux pratiques », *Émulations*, 42, pp. 31-46. <http://journals.openedition.org/emulations/585>

Bueno, B. (2024). Reconhecendo a parditude: Consciência mestiça na sociedade brasileira. *Revista Fórum*. <https://revistaforum.com.br/opinioao/2024/3/23/reconhecendo-parditude-conscincia-mestia-na-sociedade-brasileira-156166.html>

Cambridge University Press (n.d.). *Matriz*, https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/portugues-ingles/matriz#google_vignette

Capone, S. (2010). *Searching for Africa in Brazil: Power and Tradition in Candomblé*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g96fd>

- Cordeiro, do N. P. (2021). A música enquanto texto da cultura: análise semiótica do trabalho da orquestra rumpilezz. (2021). In *Universidade Federal Da Bahia* [Master Thesis].
<https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139357.pdf>
- Corti, B. (2020). Miguel Zenón y Letieres Leite. Dos casos de reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana. In *DEL ARCHIVO A LA PLAYLIST: HISTORIAS, NOSTALGIAS, TECNOLOGÍAS* (pp. 496-504). Actes du XIII congrès Latinoaméricain de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL) tenu en 2018 à Porto Rico.
- Crook, L. (2010). Focus: Music of Northeast Brazil. In *Routledge eBooks*.
<https://doi.org/10.4324/9780203886526>
- Cottias, M. et Flory, C. (2020). « Éditorial », *Esclavages & Post-esclavages*.
<http://journals.openedition.org/slaveryes/>
- De Andrade, O. et Bary, L. (1991). Cannibalist Manifesto. *Latin American Literary Review*, 19(38), 38–47. <http://www.jstor.org/stable/20119601>
- De Arvalho, J. J., Cohen, L. B., Corrêa, A. F., et Chada, S. (2016). « O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical », in A. Lühning et R. P. De Tugny (Éds.), *Etnomusicologia no Brasil*, pp. 200–236. SciELO – EDUFBA.
<http://www.jstor.org/stable/10.7476/9788523218805.10>
- De Castro Albernaz, P., et De Carvalho, J. J. (2022). *Encontro de Saberes: por uma universidade antirracista e pluriépistêmica*. <https://journals.openedition.org/horizontes/6465>
- De Souza Santos, B. (2014). *Epistemologies of the South : Justice against Epistemicide*. Routledge.
- De Santana Pinho, P. (2010). *MAMA Africa: Reinventing Blackness in Bahia*, Duke University Press, Durham and London.
- Diaz, J. D. (2014). *Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities*. PhD Dissertation, University of British Columbia.
- Diaz, J. D. (2017). Experimentations with timelines: Strategies of rhythmic complication in Afro-Bahian jazz. *Analytical Approaches to World Music*, 6(1), 1-34.
http://www.aawmjournal.com/articles/2017c/Diaz_AAWM_Vol_6_1.html
- Diaz, J. D. (2021). *Africanness in Action: Essentialism and Musical Imaginations of Africa in Brazil*. Oxford University Press.
- Djavadzadeh, K. (2021). « Culture populaire », in *Encyclopédie critique du genre*, 210–19. Hors collection Sciences Humaines. Paris : La Découverte.
<https://doi.org/10.3917/dec.renne.2021.01.0210>.
- Eltis, D., et Richardson, D. (2022). 9. *Volume and direction of the trans-Atlantic slave trade*.
<https://www.slavevoyages.org/blog/volume-and-direction-trans-atlantic-slave-trade>

- Farfán-Santos, E. (2016). *Black Bodies, Black Rights: The Politics of Quilombismo in Contemporary Brazil*. New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/309223>
- Fila-Bakabadio, S. (2002). Du global au particulier Kwanzaa Music ou la quête identitaire afro-américaine. *Cahiers d'études africaines*, 168, 645-662. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.160>
- Fila-Bakabadio, S. (2009). L'étoffe de l'africanité. *Civilisations*, 58-1, 39-54. <https://doi.org/10.4000/civilisations.1899>
- Fila-Bakabadio, S. (2013). Imaginaires d'Afrique et historiographies afrocentristes. *Monde(s)*, 3, 125-145. <https://doi.org/10.3917/mond.131.0125>
- Finn, J.C. (2015). Muscapes of heritage and memory: Researching the musical construction of place. In *Social Memory and Heritage Tourism Methodologies*, S. Hanna, A. Potter, E.A. Modlin, P. Carter, and D.L. Butler (Éds.), pp. 153-169. New York: Routledge. [Finn2015_pre-print-libre.pdf \(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](https://doi.org/10.1080/10447199.2015.1055555)
- Gallo, P. M. (2010). Caxixi, um instrumento da percussao afro-brasileira: reflexoes etnomusicológicas e possibilidades de utilizacao na educaçao musical. *Metáfora Educacional*, (9), (pp. 90-101).
- Gramsci, A. (1971 [1993]). *Selections From the Prison Notebooks On cultural hegemony, intellectual leadership and a strategy for revolution*, traduit par Hoare et Nowell Smith, London, Lawrence and Wishart.
- Helg A. (2016), *Plus jamais esclaves ! De l'insoumission à la révolte, le grand récit d'une émancipation (1492-1838)*, La Découverte, Paris.
- Holston, J. (2008). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*, Princeton University Press.
- Jeffers, C. (2013). Bessone sur la race et la culture. *Philosophiques*, 40(2), pp. 473-477. <https://doi.org/10.7202/1023708ar>
- Kernfeld, B. (2003). Groove (i). In *Grove Music Online*, Deane Root (Éd.), Oxford University Press eBooks. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.j582400>
- Klein HS, Luna FV. (2009). *Slavery in Brazil*. Cambridge University Press.
- Kouklanakis, A. (2021). Roma Negra: Salvador, Brazil, and Afro-Latin American Classicisms. *The Classical Outlook* 96, no. 1, pp. 1-6. <https://www.jstor.org/stable/27086321>.
- Lago, M. C. de S., Montibeler, D. P. da S., & Miguel, R. de B. P.. (2023). Pardismo, Colorismo e a “Mulher Brasileira”: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. *Revista Estudos Feministas*, 31(2), e83015. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2023v31n283015>

Lane, F., Santos, G., Youssef, A. (2019). The Congress of Vienna and the Making of Second Slavery. *Journal of Global Slavery*. 4. 162-195. DOI: 10.1163/2405836X-00402001.

Leite, L. (2017). *Rumpilezzinho, laboratório musical de jovens: Relatos de uma experiência* (1st ed.). LeL Produção.

Lima, H. D. (2021). Vozes e tambores do sagrado: um registro documental da música dos rituais de candomblé. *Universidade Federal Da Bahia* [Master Thesis].

Martini, R. A. (2017). O gesto do arranjador na música popular. *Universidade Federal De Minas Gerais* [Master Thesis]. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-AXGJ33/1/o_gesto_do_arranjador_na_musica_popular__rafael_martini.pdf

Mattos, V. A. D. (2021). Entre Atabaques e All Stars: a performance e sensibilidade de Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia *Programa De Pós-Graduação Em Comunicação - Mídia E Formatos Narrativos* [Thesis]. https://ufrb.edu.br/ppgcom/images/Entre_Atabaques_e_All_Stars_-_A_performance_e_sensibilidade_de_Letieres_Leite_e_Orkestra_Rumpilezz.pdf

Mazouz, S. (2020), *Race*, Paris, Anamosa, Collection « Le mot est faible ».

Megna, J. F. (2021). *Selected Atabaques Rum-Drum Solos in Candomblé Ketu Music: Adaptations for Jazz Percussion Vocabulary*, ProQuest [PhD Dissertation, George Mason University]. <https://www.proquest.com/openview/61637c22f25bb23a1b22fc0226d92303/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Moraes Silva, G. (2020). Misturado e desigual: novas perspectivas sobre as relações etnoraciais no Brasil. In Telles, E., Moraes Silva, G. et equipe de Projeto sobre Etnicidade e Raça na America Latina (PERLA) (Éds.). *Pigmentocracias : Etnicidade raça e cor na América Latina*, pp. 259 – 327, Porto Alegre, Editora da UFRGS.

Moraes Silva, G. (2020a). Race and Racisms: Why and how to compare? In Solomos, J. (Éd.). *Routledge International Handbook of Contemporary Racisms*, Routledge, pp. 66-77. <https://doi.org/10.4324/9781351047326>

Moura, R. (2022 [1983]) *Tia Ciata e a pequena Africa do Rio de Janeiro*, São Paulo, todavia.

N.d. (2003). Big band. In *Grove Music Online*, Deane Root (Éd.), Oxford University Press eBooks. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000042000>

Oliveira, T. (2014). *Ritmos Afro-Brasileiros na Bateria*. Salvador, Etera.

Pande, R. (2017). Strategic essentialism. *International Encyclopedia of Geography*, 1–6. <https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg1170>

- Paschel, T. (2016). *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton, Princeton University Press.
- Pinho, O. (2019). "Praxis estética no pagodão periférico." *Nó em pingo d'água. Sobrevivência, cultura e linguagem*, 223-251. [\(50\) Práxis Estética no Pagodão Periférico | Osmundo Pinho - Academia.edu](#)
- Pereira A. et Konopleva. E. (2018). Universo Percussivo Baiano: uma proposta de utilização do ritmo ijexá na aplicação do Método UPB para treinamento rítmico e instrumental. *Anais de XIV Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical*.
- Pereira, A. (2020) Cabila e Ijexá: interconexões entre ritmos de duas culturas. In: Castilho, D. B. (org.), *XV enecult – encontros de estudos multidisciplinares em cultura. Cultura e sociedade*. Ponta Grossa: Atena, 2020.
- Pereira, A. E. (2018). Memorial Acadêmico. *Universidade Federal Da Bahia* [Master Thesis]. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27813/1/Memorial%20Academico%20Adrian.pdf>
- Pravaz, N. (2008). Hybridity Brazilian Style: Samba, Carnaval, and the Myth of "Racial Democracy" in Rio de Janeiro. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 15(1), 80–102. <https://doi.org/10.1080/10702890701801841>
- Rasta, A. et Seye, E. (2019) Music and Anti-Racism: Musicians' Involvement in Anti-Racist Spaces, *Popular Music and Society*, 42:5, 592-610, DOI: 10.1080/03007766.2018.152652
- Reily SA. (2013). « Music, Minas, and the Golden Atlantic ». In: Bohlman PV (Éd.), *The Cambridge History of World Music*. The Cambridge History of Music. Cambridge University Press; 223-252.
- Ribeiro, D. (2019) *Pequeno manual antirracista*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Rivron, V. (2010). « Le goût de ces choses bien à nous ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 181–182 (1): 126–41. <https://doi.org/10.3917/arss.181.0126>.
- Roth, W. D. (2016). The multiple dimensions of race. *Ethnic and Racial Studies*, 39(8), 1310–1338. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.1140793>
- Sansone, L. (2003). *Blackness without ethnicity: deconstructing race in Brazil*. New York, Palgrave Macmillan.
- Scott, G. (2020). *Universo percussivo baiano de Letieres Leite – educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. *Universidade Federal Da Bahia* [Master Thesis]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31404>
- Seigel, M. (2009). *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States* (Durham, NC, and London: Duke University Press.

Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture An Introduction*, huitième édition, Routledge, New York.

Telles, E. E. (2004). *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wpzpb>

Van Der Port, M. (2005). Candomblé in pink, green and black. Re-scripting the Afro-Brazilian religious heritage in the public sphere of Salvador, Bahia. *Social Anthropology (Print)*, 13(1), 3–26. <https://doi.org/10.1017/s0964028204001077>

Van Der Port, M. (2011). *Ecstatic Encounters. Bahian Candomblé and the Quest for the Really Real*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Liste des figures

Figure 1 : Le *terreiro* de Jesus, <https://tourb.com.br/salvador/lugares/pontos-turisticos/terreiro-de-jesus/>

Figure 2 : carte mentale de Salvador (Torricelli, 2023).

Figure 3 : Personnes captives embarquées (bleu clair) sur les côtes africaines et débarquées (bleu vert) sur les côtes Brésiliennes entre 1525 et 1850 (Lane et al., 2019).

Figure 4 : Volume et orientation de la traite négrière transatlantique de toutes les régions africaines vers toutes les régions américaines (Eltis et Richardson, 2022).

Figure 5 : Pourcentage de *pretos* (noirs) et *pardos* (métisses) par État en 2010 (Moraes Silva, 2020 : 286).

Figure 6 : Evolution du revenu moyen des personnes appartenant à différentes catégories raciales (blanc, noirs, métisses) et de genre (femme, hommes) dans le temps par rapport au salaire des hommes blancs considéré le 100% (Telles, 2004 : 123).

Figure 7 : Moyenne d'années de scolarisation pour les 25-64 ans par catégorie raciale (Telles, 2004 : 127).

Figure 8 : Pourcentage de la population qui a terminé des études universitaires en fonction des catégories raciales (Telles, 2004, 130).

Figure 9 : Moyenne d'année de scolarisation au Brésil selon l'auto-identification et selon la couleur de peau (Moraes Silva, 2020 : 308).

Figure 10 : représentation de l'héritage musical afro-bahianais selon Leite, dessinée par l'artiste Antônio Gomes Marquez (Leite, 2017 : 25).

Figure 11 : Rocinante Gravadora (2024), extrait de la vidéo qui montre les pistes d'enregistrement des trois atabaques lors de l'enregistrement du dernier disque de *Orkestra Rumpilezz*.

Figure 12 : Couvertures des trois albums de Letieres Leite & *Orkestra Rumpilezz* (Instituto Rumpilezz, 2024).

Figure 13 : L'*Orkestra Rumpilezz* sur scène (Portal Turismo Total, 2022).

Figure 14 : Configuration l'*Orkestra Rumpilezz* sur scène (Diaz, 2014 : 20).

Figure 15 : Agogô (Percuforum, 2021).

Percuforum (2021). *¿Cómo se llama cada instrumento de percusión?* Percuforum.

<https://www.percuforum.com/blog/2020/12/16/como-se-llama-cada-instrumentos-de-percusion/>

Figure 16 : Extrait du module *Temas em história* (« thèmes en histoire ») dans le cours en ligne du *rumpilezzinho* (Instituto Rumpilezz, 2023).

Figure 17 : Le *terreiro* de Gantois (gauche) et section des femmes pendant une célébration (Terreiro do Gantois, 2021).

Figure 18 : Dalila Oliveira, la « déesse de l'ébène » 2023 du *Bloco afro Ile Ayê* (images01.brasildefato.com.br, 2023).

Figure 19 : Renversement de la même clave de Son cubain (Diaz, 2017 : 8).

Figure 20 : Exemple de trois subdivisions rythmiques différentes d'une clave construite sur 12 temps (Diaz, 2017 : 11).

Figure 21 : Image d'introduction d'une vidéo du module d'analyse des phonogrammes (Instituto Rumpilezz, 2023).

Figure 22 : Alana Gabriela en donnant un cours sur la clave *Congo de ouro* (Instituto Rumpilezz, 2023).

Figure 23 : La clave *vassi* et l'entièreté du *toque vassi*, composé par la clave et les trois *atabaques* (Oliveira, 2014).

Figure 24 : Illustration de la clave utilisée dans la composition de Letieres Leite *Anunciação* et de sa comparaison avec la clave *vassi* (Diaz, 2017 : 19).

Figure 25 : Duda Almeida, en donnant un cours sur la clave *cabila* dans sa « position fondamentale » dans un des modules du cours en ligne du *rumpilezzinho* lancé en 2023 (Instituto Rumpilezz, 2023).

Figure 26 : exemple de *toque cabila*. *Gã* indique l'*agogô*, la cloche métallique qui joue la clave *cabila* (Pereira, 2019).

Figure 27 : Affiche d'une rencontre de *Paredão*, sorte de *sound systems* pour diffuser du *Pagodão* à partir des coffres des voitures (Pinho, 2019).

Glossaire

Acarajés – boulettes frites à base de pâte de haricots écrasés, assaisonnées avec des oignons, de l'ail, du *vatapà* (crème de cacahuètes et noix de cajou) et des crevettes fumées. Considérées un exemple de l'héritage culinaire africain de l'État de Bahia. Vendues dans la rue par les « Bahianas do acarajé » (vendeuses de rue des acarajés, toujours habillées dans les grandes robes blanches cérémonielles du candomblé).

Alabê / alagbê – charge hiérarchique de responsable des tambours lors des cérémonies du candomblé. Seuls autorisés à jouer sur le *rum*, l'*atabaque* le plus grave et soliste.

Agogô – structure métallique composée de deux cloches (une avec un son aigu et l'autre grave) sur laquelle sont jouées les claves. Appelée aussi *gã*.

Baião – genre de musique du Nord-est du Brésil. Appartient à la famille du forró.

Bloco afro – Groupe de percussions du carnaval de Salvador formé exclusivement par des personnes afrodescendantes et jouant de la *samba-reggae*.

Cabila – type de clave du candomblé, serait selon certain-es « l'ancêtre de la samba ».

Caruru – plat typique de l'État de Bahia à base d'okra, de crevettes séchées et de divers assaisonnements, notamment des noix de cajou, des épices et une sauce à base d'huile de palme. Plat cuisiné pour la fête des *Ibejis*, les jumeaux (vénérés dans le candomblé à Bahia). Considéré comme un exemple de l'héritage culinaire africain de l'État de Bahia.

Clave - Motif rythmique asymétrique qui se répète cycliquement et établit la structure temporelle de la musique. Le terme signifie « clé » en espagnol et a été introduit par les musiciens cubains en parlant des claves du *son* et de la *rumba*.

Engenho – terme désignant les anciennes usines de raffinage de la canne à sucre. Ces sites historiques jouent un rôle important dans l'histoire économique et sociale du pays, notamment dans la région de Salvador. La dénomination *Engenho Velho* est également utilisée pour désigner des quartiers périphériques de Salvador (*Engenho Velho da Federação* et *Engenho Velho de Brotas*).

Forró – genre de musique du Nord-est du Brésil, dont font partie le *Baião*, *Xaxado*, *Xote*, etc.

Funk (carioca) – genre de musique électronique très percussive apparue dans les *favelas* de Rio de Janeiro dans les années 1990. Carioca indique un adjectif pour désigner les habitant-es de Rio.

Ijexà – type de clave du candomblé. Popularisé par les *afoxés*, groupes de percussions dont tous les membres sont des hommes noirs, comme les *Filhos de Gandhi*

Ile Aye – nom du premier *Bloco afro* de Salvador, fondé en 1970. Le deuxième est le très célèbre *Olodum*.

Lê – tambour aigu, souvent joué avec des baguettes, mais aussi avec les deux mains.

Ogã / Ogan – statut d’initié au candomblé de genre masculin autorisé à jouer des atabaques lors des cérémonies. Hiérarchiquement plus bas que les *alabês*.

Orixà – Terme donné dans la tradition afro-brésilienne du candomblé Ketû à une divinité ou esprit associé à des forces de la nature, des éléments et des aspects de la vie humaine.

Toques (de candomblé) – Terme qui se réfère aux polyrythmies jouées dans les cérémonies du candomblé. Sur la base d’une clave, il y a différents *toques*. Généralement le *rum* improvise sur des cellules rythmiques fixes jouées par le *rumpi* (medium) et le *lê* (tambour aigu).

Pagodão – genre musical originaire des périphéries de Salvador de Bahia, qui fusionne la *samba-reggae* avec des sonorités électroniques et des éléments de samba. Ce style a émergé dans les années 1990, dans le même élan que le mouvement de l’*Axé music*, mais s’en est progressivement distancié, (ou, selon certain·es, en a été exclu).

Rum – nom donné par les adeptes du candomblé de la tradition de la nation Nagô – Ketu (Yoruba), au tambour grave, qui a un rôle de soliste. Généralement joué par les percussionnistes les plus expérimentés. Parfois joué avec une baguette et une main.

Rumpi – aussi appelé Pi, tambour médium

Vassi – type de clave du candomblé

Son – genre de musique cubaine qui est reconnaissable par la présence des claves.

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : **TORRICELLI**

Prénom : **FULVIA
VALENTINA**

Cursus : **MA
ETHNOMUSICOLOGIE**

Faculté d'inscription : **LETTRES et
SCIENCES HUMAINES**

Lieu et date : **Genève,
12/10/2024**

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.