

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA *MURGA* URUGUAYENNE, THÉÂTRE DU CARNAVAL,
MIROIR DU SOCIAL, SATIRE DU POLITIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ANA-MARIA ANTOANETA ROMAN

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Shopping, cocktails, reality shows et séries télévisées, films d'action, horreur, comédies romantiques, en provenance de Hollywood, Bollywood ou proche de leurs modèles. Autant d'occupations et sujets de discussion communs autour du monde, autant de façon d'uniformiser les cultures les mettant sous le signe de la consommation impérative.

Avant d'arriver au Québec en 2004, j'ai travaillé pendant trois ans sur des bateaux de croisière dans les Caraïbes. J'ai vu ainsi des gens de l'Asie, l'Europe, l'Afrique, l'Australie et les Amériques regardant les mêmes shows télévisés, achetant les mêmes produits électroniques ou les mêmes marques de chaussures et vêtements, de façon presque mécanique, dans un effort de se convaincre qu'ils font désormais partie du même monde. Peu étaient les gens qui s'habillaient de façon spécifique lors des fêtes de l'équipage. Dans les marchés artisanaux des ports visités, la tradition côtoyait de près le kitsch. J'ai été impressionnée alors pas la richesse des cultures du Mexique, surtout celle des Mayas. Dans mon pays d'origine, la Roumanie, la tradition – costumes, céramique, bois travaillé, etc. - appartient au passé, est mise dans la vitrine et admirée comme appartenant à un état sauvage qu'on aurait dépassé avec le progrès technologique. Tout comme l'art et les coutumes inuit ou haïda au Canada. Ce qui est fait à la main et unique devient superflu et n'a plus qu'une valeur esthétique et sentimentale, voire exotique pour les touristes.

Comme tellement de gens, j'ai beaucoup rêvé de l'Amérique, terre de grands espaces et cultures différentes, mais surtout terre de la diversité mélangée, de toute sorte de syncrétismes culturels. « Nous avons besoin de l'Amérique pour imaginer, fantasmer, rêver, développer notre aptitude visionnaire. » (1994 : 84) - cette citation de François Laplantine décrit parfaitement l'esprit dans lequel j'ai fait ma recherche à Montevideo, Uruguay. Mon passage par là s'est avéré être une expérience de vie marquante, d'échange et communion, la découverte d'un grand petit pays dont les gens sont ce qu'il a de plus précieux.

Au moment de choisir le sujet de ma maîtrise, je savais que je voulais aller en Amérique Latine voir de quelle manière la globalisation touche les coutumes et les façons traditionnelles de faire les choses. J'essaye de suivre le plus possible les événements montréalais reliés à ces pays, anciennes colonies espagnoles avec le Brésil lusophone au milieu : festivals de film, spectacles de musique et danse. J'hésitais donc entre l'Argentine, le Brésil et le Mexique lorsque j'ai découvert par hasard, à travers le film « A Dios Momo » que l'Uruguay cultive une tradition carnavalesque inédite. Mon intention a été de découvrir comment fait-on pour la perpétuer à travers les années, surtout dans le contexte actuel, rempli de nouvelles technologies. J'ai voulu comprendre le rôle de la fête dans la société et le rôle des manières contemporaines de communiquer dans la fête.

Je voudrais donc que mes lecteurs arrivent à se poser les mêmes questions que moi sur la marche du monde, la communication globale et leur influence sur les différents phénomènes culturels, surtout ceux moins connus, comme le carnaval de Montevideo, mais qui ont beaucoup d'ampleur sur le plan local, qui témoignent de l'énergie créative et les racines culturelles d'un peuple.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'enthousiasme, la dédicace et la sagesse de ma directrice de recherche, Carmen Rico de Sotelo, uruguayenne elle-même, qui a su me faire puiser dans toutes les ressources disponibles, mais aussi dans celles intérieures. Au-delà d'être une précieuse source d'information, elle a été une source d'inspiration. Au cours de ma maîtrise Gina Stoiciu, Luce des Aulniers et Christian Agbobli ont été d'autres points d'appui, qui m'ont enseigné à rechercher, à réfléchir, et surtout à mettre mes idées en ordre.

Je tiens à remercier les directeurs et membres d'Agarráte Catalina et Araca la Cana pour m'avoir reçue parmi eux et avoir partagé avec moi la joie contagieuse de leur travail. Je suis reconnaissante à Joaquin Piñón de A.G.A.D.U., à José Cozzo, président du jury du concours officiel, à l'historienne Milita Alfaro et à Pepe Nuñez, secrétaire de D.A.E.C.P.U., qui m'ont permis d'élargir le cadre de ma vue et comprendre mieux l'histoire et le contexte du Carnaval. Je remercie tout autant toutes les personnes interviewées qui m'ont cédé des moments précieux de leur temps et ont placé des bornes orientatives sur le chemin de ma

recherche. Aussi au personnel de la Bibliothèque Nationale d'Uruguay qui fit de son mieux pour accommoder ma recherche et à Graciela Fernández du département de Tourisme de l'Intendencia de Montevideo.

Un autre chaleureux merci va aux amis uruguayens qui ont su faciliter mon adaptation et ma familiarisation avec le pays : Rosana et sa famille ; Cristina ; Ariel et Marta; Fito; Anabela; Sofia, ma compatriote exilée depuis longtemps. J'en sais gré à Maria-Eugenia et Facundo qui m'ont invité à la soutenance de leurs mémoire de baccalauréat et ont partagé généreusement avec moi les résultats de leurs recherches.

Je tiens à exprimer mon affection et ma gratitude envers ma mère qui est venue me rendre visite et m'a encouragée par tout son appui moral et émotionnel dans cette entreprise, et dans toutes les étapes de ma vie, lors de mes nombreux départs et retours. Un merci tout aussi spécial à mon compagnon, Adrian, qui m'aide tous les jours à pratiquer et perfectionner mon espagnol, pour sa grande patience et compréhension lors de mon absence, son amour est le phare qui guide mes chemins.

Je remercie enfin tous les gens qui m'ont inspirée et soutenue au long de ma vie, car c'est grâce à eux tous que je suis arrivée jusqu'ici.

Ce travail est dédié avant tout aux Uruguayens, mes hôtes et mes inspireurs.

TABLE DE MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION.....	1

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE..... 4

1.1 CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE	5
1.1.1 L'Uruguay dans l'Amérique latine : carrefour et métissage de cultures.....	5
1.1.2 Histoire de l'Uruguay : à la recherche de l'identité orientale du Rio de la Plata	7
1.1.3 Histoire moderne : les partis politiques et la « civilisation »	9
1.1.4 Le carnaval et l'histoire moderne de l'Uruguay	12
1.2 HISTORIQUE DU CARNAVAL. APPARITION ET ÉVOLUTION DE LA MURGA COMME FACTEUR IDENTITAIRE ET EXPRESSION POPULAIRE	13
1.2.1 Il était une fois... le carnaval barbare	14
1.2.2 La <i>murga</i> - origines et originalité	18
1.2.3 La dictature et la résistance sur scène	22
1.2.4 La <i>murga</i> et la contestation, après 1985	27
1.2.5 Qu'est-ce la <i>murga</i> de l'Uruguay, de Montevideo plus précisément?	29
1.2.6 Le carnaval de Montevideo en 2008.....	32
1.3 OBJECTIF	35
1.2.1 La <i>murga</i> comme facteur identitaire et expression populaire au fil du temps	36
1.2.2 Entre la tradition et la révolution, qui fait la différence ?	37
1.2.3 Hypothèse d'ensemble.....	38

CHAPITRE II

DÉMARCHE THÉORIQUE 39

2.1 Le concept de communication	42
2.2 Le concept de culture.....	43
2.3 Mémoire collective/représentation sociale.....	45
2.4 Culture populaire/culture hybride	46
2.5 Le concept de carnaval	48
2.6 Industrie culturelle.....	49

CHAPITRE III	
DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE	51
3.1 APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE	51
3.2 VIVRE LE CARNAVAL À MONTEVIDEO	52
3.2.1 Montevideo et Uruguay à la première vue	53
3.2.2 Apprendre à regarder son terrain	53
3.2.3 Présentation de soi	56
3.2.4 Adaptation au travail de terrain et aux limites inhérentes	58
3.2.5 Les <i>murgas</i> , les <i>murguistas</i> et les autres	59
3.3 TECHNIQUES	62
3.3.1 L'observation directe	63
3.3.2 L'entrevue semi-dirigée	65
3.3.3 L'analyse de contenu	66
3.4 LIMITES, RELATIVITÉ ET DESSEIN DE CETTE RECHERCHE	68
3.4.1 Détermination des points aveugles	68
3.4.2 La relativité de la méthode	70
3.4.3 Évaluation des aspects positifs	70
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS DE L'ANALYSE ET INTERPRÉTATIONS	72
4.1 ENTRE LA TRADITION ET LA RÉVOLUTION, QUE ET QUI FAIT LA DIFFÉRENCE ?	72
4.1.1 Dichotomies des <i>murgas</i>	73
4.1.2 Qui chante sur quoi, comment et pour qui?	75
4.1.3 La professionnalisation et l'industrie du spectacle	92
CHAPITRE V	
CONCLUSION.....	97
APPENDICE A	
QUESTIONNAIRES DES ENTREVUES	104
APPENDICE B	
PHOTOGRAPHIES ILLUSTRANT MON EXPÉRIENCE DE TERRAIN	107
<i>Agarráte Catalina</i> (coulisses, camion et spectacle)	108
<i>Araca la Cana</i> (coulisses, bus et spectacle)	111
Autres <i>murgas</i>	114
Fans	116

<i>Teatro de Verano</i>	117
APPENDICE C (CD ATTACHÉ)	
VIDEOCLIPS DE MURGA.....	119
RÉFÉRENCES.....	120
Livres	120
Périodiques	122
Sites web	123
Thèses et mémoires	124

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 4.1

Comparaison de la thématique *murguera* – carnaval 2008.

Quatre études de cas.....90

RÉSUMÉ

Le carnaval uruguayen, le plus long au monde, est né au XIX^{ème} siècle, presque en même temps que le pays. La *murga* uruguayenne, théâtre populaire musical spécifique du carnaval local, met en scène l'histoire quotidienne depuis le début du XX^{ème} siècle. Elle est passée à travers les réformes libérales du temps du battlisme, à travers le déclin économique des années 50 et 60, la dictature des années 70 et 80 et la renaissance démocratique des années 90. Son rôle est celui de porte-parole de la sphère publique populaire, moyen de communication horizontal, qui sert de miroir à la société uruguayenne. Depuis la moitié des années 90 elle subit des changements significatifs, dus aux influences contemporaines, tant au niveau esthétique (visuel et auditif), qu'au niveau thématique. Comment la tradition arrive-t-elle à survivre et à s'adapter à la modernité ?

Après avoir analysé le contexte historique, je me suis orientée spécialement vers un groupe traditionnel et un autre de jeunes, pour définir leurs façons spécifiques de pratiquer cet art. Comment font-ils pour garder ou gagner leur public ? De plus j'ai analysé les thèmes abordés par les *murgas* classifiées comme les trois premières au concours officiel en 2008, pour voir de quelle manière est présentée sur scène l'actualité sociale et politique.

Pour arriver à trouver des réponses à mes questions, j'ai choisi l'approche ethnographique et je suis allée sur place, lors du carnaval 2008, de janvier à avril. J'ai utilisé l'observation, les entrevues semi-dirigées et l'analyse de contenu, pour apprendre ce que pensent les gens du carnaval (artistes, historiens, sociologues) de l'évolution et les perspectives de la *murga* et comment vivent-ils les changements.

L'analyse des spectacles et des paroles m'a permis d'apprendre que le théâtre, la musique, la chorégraphie, les effets de son et lumière influencent tous la *murga* depuis un bon bout de temps. De plus, l'élection du premier gouvernement de gauche a modifié sa perspective politique, car beaucoup des *murguistas* soutiennent cette orientation, donc la critique est moins mordante. La télévision, la presse, les nouvelles technologies, la globalisation culturelle, influencent leur façon de voir et dire les choses, tout comme les intérêts commerciaux, les commanditaires et les propriétaires des scènes privées.

Tant le gouvernement, les *murguistas*, et certains journalistes et auteurs, déploient des efforts pour maintenir la tradition originale, sans toutefois la figer, car la survie du carnaval jusqu'à nos jours est due au changement permanent. La *murga* est vue comme caractéristique pour la culture uruguayenne, un facteur identitaire indéniable, mais qui est en compétition avec les autres formes de divertissement disponibles. La seule façon d'y arriver est d'intégrer des nouvelles techniques, thèmes et façons de dire les choses, tout en gardant son spécifique.

MOTS CLÉS : *Murga*, carnaval, Uruguay, identité, ethnographie, communication, culture populaire, tradition.

- *Llaves*
que abran las puertas...(sobre la realidad)

- *Llave*
de la conciencia...(fiel reflejo de la
sociedad)

- *Llave de las esperanzas*
que a veces flaquean...

- *Llave de un tiempo lejano*
luces de un viejo tablado
en tus rincones marchita
la flor del pasado...¹

(Murga *El Gran Tuleque*: Répertoire 2007)

“*Castigat ridendo mores*²”
(Jean Baptiste de Santeuil: 1630 - 1697)

INTRODUCTION

Ce mémoire est une monographie thématique qui contemple une société à travers une pratique culturelle, traitant de l’aspect communicationnel et communautaire de la *murga* uruguayenne et ses transformations, en tant que manifestation de la culture populaire dans le contexte contemporain.³

La *murga* est une des formes de représentation artistique du carnaval de Montevideo, qui dure environ six semaines, aux mois de février et mars. Elle est un genre de théâtre musical, traditionnellement joué par un groupe de 17 hommes, costumés et maquillés de façon carnavalesque, interprétant des couplets satiriques et poétiques sur des scènes

¹ - Des clefs/ qui ouvrent les portes ... (sur la réalité)/- Clef/ de la conscience... (fidèle reflet de la société)/ - Clef des espoirs/ Qui des fois vacillent.../- Clef d’un temps lointain /Lumières d’une vieille scène /Dans tes coins flétrit/ La fleur du passé ...

² Châtier les mœurs en riant

³ Puisque une grande partie de la bibliographie est en espagnol, qui a été aussi la langue des entrevues, je tiens à préciser que toutes les respectives traductions sont libres et ont été faites par moi-même.

improvisées en plein air autour de la ville, qui forment un chœur polyphonique accompagné par trois instruments de percussion (*bombo*, *redoblante* et *platillos*⁴). De nos jours, derrière la scène se trouve une armée de scénographes, maquilleurs, metteurs en scène, techniciens, etc., dans certains groupes on retrouve des femmes, plusieurs espaces ont des propriétaires et les représentations sont strictement réglementées.

Cette forme d'art de la scène a tellement de facettes, on peut la voir de tellement de points de vue, qu'elle est difficile à appréhender. Je suis loin d'avoir la prétention de faire une étude exhaustive de ce phénomène, après tout «cultural analysis is intrinsically incomplete. And, worse than that, the more deeply it goes, the less complete it is.» (Geertz, 1973 :29). De l'autre côté, le fait qu'il existe peu de littérature disponible au sujet du carnaval uruguayen et encore moins sur la *murga*⁵ est plutôt motivant. Le principal défi a été de me familiariser avec un autre pays, une autre culture et une de ses expressions les plus caractéristiques et essayer de les rendre à travers mes expériences, mes connaissances et mes émotions, car on ne peut pas s'approcher de l'art en tant que chercheur sans considérer sa fonction cathartique et sa force de transformation.

Plusieurs de mes intérêts personnels convergent dans la direction de la *murga* : l'intérêt pour l'art engagé en tant que facteur de communication et interaction sociale; l'intérêt pour la pratique des traditions comme résistance à l'acculturation et l'intérêt pour les cultures latino-américaines. La *murga* est une quintessence de tout cela, mélange singulier de genres et de thématiques.

Ce théâtre carnavalesque qui se constitue en vision et représentation de la société, est unique en tant qu'art de la scène et vaut la peine d'être connu en dehors de l'Uruguay, suivant la définition de Geertz du rôle de l'anthropologie, « make available to us answers that others, guarding other sheeps in other valleys, have given, and thus including them in

⁴ *Bombo* – grosse caisse, gros tambour dont on frappe la surface avec un bâton et une main; *redoblante* – caisse claire, tambour moyen qu'on porte accroché au cou à l'aide d'une courroie et qu'on frappe avec deux bâtons; *platillos* - cymbales

⁵ Les mots en espagnol seront en italiques tout au long du mémoire. Les citations des entrevues seront en italiques aussi, pour les différencier des citations des livres et publications.

consultable record of what man has said » (1973 : 30). Je me propose alors de décrire le rôle communicationnel de la fête et de la culture populaire (*murga* = miroir de la société, art engagé, mais de souche traditionnelle) dans le maintien de la cohésion sociale et d'une représentation commune cohérente du monde.

Tout d'abord je vais parcourir l'histoire moderne de l'Uruguay à travers son Carnaval, jusqu'aux années 90, pour définir le contexte de ce qui est la *murga* aujourd'hui et expliquer les conditions socio-historiques qui ont favorisé son apparition et sa perpétuation.

Lors de l'analyse je vais me référer à ma propre expérience sur le terrain, à la recherche de l'image de la société actuelle, telle que comprise et projetée sur scène. Je me suis demandée aussi comment cette forme de théâtre populaire, anachronique des nos jours, arrive à survivre à l'ère du virtuel et des médias. Pour avoir une réponse je vais identifier les stratégies innovatrices et les facteurs qui les génèrent et arrivent à transformer la *murga* uruguayenne, pour assurer la continuité de sa popularité.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

La *murga* est représentative tant pour la culture uruguayenne que pour la culture latino-américaine, vu qu'elle est issue d'un mélange de traditions émergeant vers une expression spécifique et caractéristique de l'Uruguay. Elle a un rôle social important, de par son histoire et ses acteurs. Cette pratique culturelle traverse le temps en tant que forme de communication de la société sur elle-même, qui compose avec des éléments existants, à travers le fantastique et le sarcasme. La communication est un instrument essentiel pour la préservation de la culture et l'identité nationale; la *murga* est un fait culturel qui agit comme outil de communication de masse.

Par opposition à la communication verticale (entre les classes sociales, qui comprend des rapports de pouvoir et domination), la *murga* est née comme un type de communication horizontale, communautaire, au niveau du quartier et de la ville, expression des classes populaires pour les classes populaires.¹ Elle est une représentation de l'image que la société se construit d'elle-même, car "...societies like lives contain their own interpretations. One only has to learn how to gain access to them." (Carey, 1989 : 63).

Pour poser les jalons qui vont délimiter et orienter ma recherche, je vais présenter et expliquer le contexte social et politique, puis l'évolution du carnaval dans ce contexte, qui a rendu possible l'apparition et la continuité de la *murga*. À part les travaux spécialisés (livres,

¹ "The term *class populaire* requires a little explanation, as when literally translated into English as « popular class » it completely loses the meaning it has within a French context. ...In French the term evokes the idea of the popular masses, who might include a wide range of economic or occupational groups in addition to manual workers – office workers, teachers, nurses, retired people, even agricultural workers and peasant smallholders, etc. ... there is presently constant the idea that the *classe populaire* is a potentially revolutionary social grouping.." (Hall, 2003, p. 94)

articles, mémoires ou thèses), les entrevues avec les gens qui vivent et étudient la *murga* ont été une précieuse source d'information, essentielle pour la compréhension du phénomène.

1.1 CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE

Ma vision de la *murga* la place dans le cadre plus large des expressions culturelles latino-américaines et dans celui plus restreint du spécifique sociopolitique uruguayen considérant « le lieu socio-historique [...] comme partie intégrante » (Laplantine, 1995: 167) de mon objet d'étude.

1.1.1 L'Uruguay dans l'Amérique latine : carrefour et métissage de cultures

En Amérique Latine, « ces Amériques que l'on dit latines, qui se sont constituées originellement en tant que doubles et répliques des sociétés européennes » (Laplantine, 1994: 8), on retrouve des expressions artistiques uniques et inédites issues du métissage culturel. L'Uruguay, un petit pays « coincé » entre les deux géants qui sont le Brésil et l'Argentine, a été surtout peuplé par des européens, à travers la colonisation et l'immigration, il n'y pas de métissage avec les premières nations, comme au Mexique, l'Équateur ou le Pérou, ni de « triple racine » (Laplantine, 1994 : 32) noire, indigène et européenne comme au Brésil. Comme autres pays latino-américains qui « se constituent, s'improvisent, en regardant aussi bien en avant qu'en arrière, à l'extérieur qu'à l'intérieur » (Laplantine, 1994 : 133), l'Uruguay souffre un processus continu de construction identitaire, basée sur les différentes cultures d'origine de ses colons : espagnole (galicienne, catalane, basque), italienne, polonaise, juive, allemande, etc.

Il y a un 4% de la population qui descend des anciens esclaves noirs, ce qui a mis son empreinte sur la culture locale, surtout à Montevideo, et se retrouve tant dans le Carnaval que dans la musique populaire, la littérature, la peinture et le cinéma. Par exemple, les pratiquants des religions afro-brésiliennes *candomblé* et *umbanda* se multiplient, le 2 février dernier je

les ai vus célébrer le jour de la déesse/*orixá* de la mer Yemanjá sur la plage Ramírez, à côté du *Teatro de Verano*. Tout près de là, face à l'estuaire, on peut voir une statue de la déesse, due à l'*Intendencia* (Mairie) de Montevideo, symbole de la reconnaissance de la liberté des cultes. Quelques milliers de personnes habillées en blanc et bleu (couleurs de Yemanjá) sont passées sur la plage, depuis minuit la nuit précédente jusqu'au coucher du soleil, en présentant des offrandes dans le sable ou en les déposant dans l'eau où les gens entraient pour se purifier, au son des tambours et des chants en langues africaines *yoruba*.

Quant à la population indigène (*charrúas*) adulte, déjà peu nombreuse, elle a été pratiquement liquidée dans une embuscade appâtée par le président Fructuoso Rivera le 13 avril 1831 à Salsipuedes, Uruguay². Les enfants ont été donnés en adoption pour assurer leur intégration. J'ai vu une variante de l'histoire au théâtre³, dans un essai de récupérer une mémoire pré conquête irrécupérable, car aujourd'hui on connaît très peu sur les *charrúas* et personne n'est resté pour raconter. L'histoire de l'Uruguay commence donc avec les premiers colons.

On parle aussi de l'autre patrie, moins connue et reconnue du tango, présumé lieu de naissance du plus fameux chanteur du genre de tous les temps : Carlos Gardel et du tango le plus joué au monde: « La cumparsita » (dont le nom dérive de *comparsa* – groupe de carnaval. Le compositeur, Gerardo Matos-Rodríguez, est uruguayen), les deux disputés par l'Argentine. Les écrivains français Lautréamont, Jules Laforgue, Jules Supervielle sont nés à Montevideo. À part l'immigration espagnole (la plus nombreuse) et italienne, en Uruguay ont trouvé abri des polonais, des russes, des juifs, des roumains. Dans l'histoire ce pays a été disputé par les espagnols, les portugais, les anglais, puis les argentins et les brésiliens.

Enfin, l'Uruguay fait partie de l'espace de Rio de la Plata, le seul « véritablement déraciné du continent, celui où l'on a rencontré le plus de difficultés à entrer en contact avec le Nouveau Monde [...], à se percevoir comme américain » (Laplantine, 1994 : 140). Ce n'est pas un pays des grandes étendues, de jungles impénétrables ou de l'interminable *pampa*,

² <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/620116/Uruguay>

³ "Salsipuedes remasterizado: (Para Guyunusa)", auteur et metteur-en-scène Alberto Restuccia, au théâtre AGADU, Montevideo, avril – mai 2008

ses villes majeures se trouvent au bord de l'eau ou aux frontières, l'intérieur est petit. Les uruguayens sont chaleureux et accueillants, mais tempérés dans leurs manifestations (on s'embrasse une seule fois sur la joue pour se saluer). L'exubérance s'empare d'eux seulement lors des matchs de soccer, du Carnaval et des élections, quand tout devient excès : les sons, les couleurs, les multitudes.

Le Carnaval uruguayen avec ses *murgas* est une expression spécifique à l'Uruguay, mais qui fait partie de la grande mosaïque latino-américaine. À tel point que plusieurs groupes effectuent, avec beaucoup de succès, des tournées dans le grand pays voisin, l'Argentine, où le Carnaval a été interdit pendant la dictature militaire. D'autres sont même arrivés jusqu'en France ou en Espagne (*Araca la Cana*⁴ et *Agarráte Catalina*⁵). La *murga*, avec les groupes de *parodistas*, *revistas*, *humoristas*, *negros y lubolos* fait partie du carnaval uruguayen. Comme tous les autres carnivals autour du monde (Venise, Rio, Baranquilla, Binche, Nice, New Orleans et surtout Cadix) celui de l'Uruguay précède le Carême de Pâques, mais il est le plus long au monde, durant environ six semaines. Je vais développer une description exhaustive plus loin, à la fin de ce chapitre.

1.1.2 Histoire de l'Uruguay : à la recherche de l'identité orientale du Rio de la Plata

Au fil de mes lectures, du Carnaval, des entrevues et des conversations j'ai pu constater que l'Uruguay est toujours en train de se définir comme pays, de chercher son identité, ou plutôt son unicité, ce qui le légitime comme nation et le rend différent. « Uruguay est un état d'âme, un projet, un sentiment qui cherche un nom, son nom » décrit son pays l'écrivain, essayiste et critique Hugo Achúgar (Achúgar et Caetano, 1992 : 162). Voilà pourquoi ce chapitre me semble nécessaire, le Carnaval fait partie de cette identité et en même temps plusieurs groupes parlent de la spécificité « orientale », alors j'ai ressenti le

⁴ *Araca la Cana* – expression issue dans les années '30 du milieu des vendeurs ambulants de journaux *canillitas*, qui formaient au début cette *murga* – en argot cela voulait dire « Gare aux flics! ».

⁵ *Agarráte, Catalina!* – expression populaire qui signifie «Fais gaffe! », « Accroche-toi bien ! », ce qui suppose que la personne aura à faire face à une difficulté.

besoin de définir le contexte et les antécédents historiques, selon Encyclopedia Brittanica et des sociologues locaux contemporains.

La République Orientale⁶ de l'Uruguay, ou le *paísito* (petit pays) comptait en 2007 environ 3.340.000 d'habitants, étant « the second smallest nation on the continent [...] combination of open space and low population density...» (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/620116/Uruguay>). Mais il y a d'autres caractéristiques aussi qui le distinguent : «avec un taux d'alphabétisation de 97 %, le réseau téléphonique le plus moderne d'Amérique du Sud et des lois sociales sans équivalent dans le reste du continent, il est fier de son particularisme.» (Bailby, 2007). Allons un peu en arrière.

Le premier explorateur européen y ayant mis le pied, Juan Diaz de Solís, a fini sa vie mangé par les *Charrúas* ou les *Guaraníes*. Autres navigateurs sont passés par « la bande orientale de la rivière Uruguay » et les Franciscains et Jésuites y ont établi des missions, mais les premiers à bâtir une ville en 1680 - Colônia do Sacramento - en face de Buenos Aires, ont été les Portugais. Les espagnols ont répondu en érigeant San Felipe de Montevideo en 1726, qui est devenu le plus important port espagnol en Amérique du Sud. Après 1776 la Bande Orientale fit partie du Vice Royaume de Rio de la Plata, avec la capitale à Buenos Aires. Au XIXème siècle les classes sociales étaient divisées en riches (fermiers, banquiers, marchands, hauts fonctionnaires), classe moyenne (artisans, petits marchands et officiers) et esclaves noirs.

Les guerres d'indépendance de l'Amérique Latine au XIXème siècle se doivent en grande partie à la conquête de l'Espagne par les troupes de Napoléon, en 1808, car les colons ne voulaient pas dépendre de la France. Par la suite, même quand les rois espagnols retournèrent au pouvoir, le processus était irréversible. Le grand héros de l'indépendance uruguayenne fut José Gervasio Artigas, qui donna son nom à un des principaux boulevards de Montevideo. En 1811 Artigas conduisit la lutte contre l'Espagne, commencée aussi de l'autre côté de Rio de la Plata, à Buenos Aires. Son nom résonne parfois dans les paroles des *murga*, il est le Héros national. Son libéralisme concernant les esclaves et les pauvres le rendent

⁶ Orientale puisque située sur la rive est de l'estuaire de Rio de la Plata.

dangereux pour la classe riche et ceux qui voulaient une capitale à Buenos Aires, car il pensait former une confédération rivale à celle de la Plata, centrée sur Montevideo. Par la suite les brésiliens prirent possession de la Banda Oriental et Artigas partit en exil en 1820.

Les argentins n'aimaient pas avoir les forces d'un autre grand pays si proches d'eux, alors ils appuyèrent Juan Antonio Lavalleja et les «33 orientaux » quand ils son allés faire la guerre pour leur pays en 1825 ; les diplomates britanniques négocièrent deux ans plus tard un traité signé en 1828 qui établissait Uruguay comme un état tampon entre le Brésil et l'Argentine. Hugo Achúgar constate à ce propos : « Depuis le début nous avons été un champ de bataille entre les européens et les américains, les barbares et les civilisés, entre espagnols et portugais, entre argentins et brésiliens » (Achúgar et Caetano, 1992 : 159).

1.1.3 Histoire moderne : les partis politiques et la « civilisation »

L'indépendance fut suivie par la division politique entre les deux grands partis historiques : les *Blancos* (les Blancs, qui contrôlaient l'intérieur, parti des grands propriétaires de terrains) et *Colorados* (les Rouges, qui étaient forts à Montevideo, issu des grands commerçants et notables locaux). Après une « Grande Guerre » entre ces deux partis et la guerre de Paraguay, à la fin du XIXème siècle, l'Uruguay était prêt à s'affirmer comme pays démocratique avec une économie propre.

José Batlle y Ordóñez fut élu Président en 1903 et deux ans plus tard le pays était stable politiquement sous un gouvernement *colorado*. Batlle est mentionné surtout pour ses réformes économiques, sociales (établissement d'un salaire minimum et d'un système de sécurité sociale) et éducationnelles, qui rendirent l'Uruguay prospère et moderne. La base de l'économie était l'exportation des matières premières telles que laine, viande et cuir, et les hauts prix sur le marché international ont maintenu cette prospérité jusqu'aux années '50. Pendant cette période le pays se gagna la réputation d'être la « Suisse de l'Amérique »,

l' «Athènes de la Plata», « *el pais de las vacas gordas* »⁷ et surgit l'expression « *como Uruguay no hay* »⁸ (Bayce, 1989 : 20). Cette image est nourrie aussi par les titres de champion olympique de football, en 1924 et 1928, et champion mondial de football en 1930 et 1950.

L'écho de cette époque habite encore la mémoire sociale des uruguayens, soutient l'idée de l'unicité de leur pays et nourrit leur espoir d'un meilleur avenir. Quand même, dans les années '50

l'Uruguay commença à vivre des souvenirs de cette étape de victoires sportives et «vaches grasses». [...] La «Suisse de l'Amérique» des années 50 se transforma rapidement en « paisito » – diminutif qui fait référence au pays, surtout dans les secteurs de gauche – tel que dans l'imaginaire actuel. (Fornaro, 2002)

La baisse des prix des matières premières exportées par l'Uruguay a apporté un déclin économique, qui a donné naissance à des mouvements ouvriers et étudiants à la fin des années '60, parmi lequel le groupe de guérilla urbaine des *Tupamaros* qui se manifestait par des attaques terroristes. Devant l'impuissance de la police de les arrêter, les politiciens ont fait appel à l'armée qui, profitant de la faiblesse politique, a pris le pouvoir en 1973, établissant un régime militaire totalitaire. Son histoire est pareille à celle des autres pays sud-américains (Argentine ou Chili par exemple): disparitions, arrestations, tortures et exécutions abusives. Les partis politiques ont été déclarés hors-la-loi, les syndicats ont été dissolus et la censure ne visait pas seulement la presse mais aussi le Carnaval.

Cette période noire prit fin graduellement, d'abord par un plébiscite qui donna l'occasion à la population de refuser le changement de la Constitution, en 1980, puis par le retour aux élections qui rétablirent au pouvoir le Parti *Colorado*, en 1984. Le nouveau président, Sanguinetti, négocia une amnistie avec les militaires en 1986 et perdit le pouvoir à la faveur des *Blancos* en 1990, dont le Président Lacalle établit l'Uruguay comme membre du Marché Commun du Sud (Mercosur). Mais le retour au régime démocratique ne put rétablir la situation économique :

⁷ Le pays des vaches grasses

⁸ Il n'y a pas (de pays) comme l'Uruguay

It should be stated plainly that in Uruguay, as in most nations, civil society helped destroy its own social democracy. The old dole system was destroyed as much by inept political corporatism under civilian politicians unwilling to say no to powerful group demands for services and subsidies, as by continued economic mismanagement under the junta.” (Sondrol, 1997 : 117).

En 1990 la coalition de gauche *Frente Amplio* (le Front Large) - « composé d’une quinzaine de mouvements, des anciens Tupamaros aux démocrates-chrétiens de gauche, en passant par les communistes et les socialistes» (Bailby, 2007) gagna les élections municipales à Montevideo et en automne 2004 le médecin Tabaré Vazquez devint le premier président du pays qui n’appartenait pas aux partis historiques. Plusieurs ministres actuels ont été en prison pendant la dictature ou vécu en exil. Le nouveau gouvernement a apporté des changements positifs sur les plans économique et social, affectés par la crise économique de l’Argentine en 2001-2002 :

Depuis l’arrivée de la gauche au pouvoir, la situation économique s’est progressivement améliorée. Après quatre années de récession, le chômage est descendu à 10,5 % – il était de 16,5 % en 2002 –, l’inflation oscille autour de 5 %, tandis que le produit intérieur brut a augmenté de 6 %. Mieux : le pouvoir d’achat des salariés s’est légèrement redressé. Les exportations, enfin, ont progressé de 19 % par rapport à 2005, grâce à la hausse des cours des matières premières et aux achats de la Chine. (Bailby, 2007).

Malgré les progrès enregistrés, une grande partie de la population se confronte encore avec des problèmes économiques : « 60% des enfants vivent sous le seuil de la pauvreté, le taux de chômage officiel oscille entre 16 et 18%, les bidonvilles se sont multipliés et la malnutrition infantile a dramatiquement augmenté. » (Boutin – Paquin, 2005 : 26) ce qui représente une grande responsabilité pour le gouvernement actuel. Les militaires coupables, protégés auparavant par l’amnistie du 1986 sont enfin jugés, certains déjà en prison. De l’autre côté le gouvernement maintient des relations étroites avec autres pays latino-américains : Argentine, Venezuela, Brésil.

L’établissement de plusieurs usines de cellulose « *papeleras* » sur la rivière Uruguay a causé une vive polémique avec l’Argentine, qui accuse une contamination des eaux, et des

protestes de la part de la société civile de la ville argentine de Gualeguaychú, qui se trouve devant Fray Bentos, siège de l'usine Botnia. Celui-ci est le paysage politique, économique et social auquel je me suis confrontée à mon arrivée, en janvier 2008.

1.1.4 Le carnaval et l'histoire moderne de l'Uruguay

Après cet aperçu de l'histoire uruguayenne, je vais placer le Carnaval dans son contexte. Le Carnaval accompagne la vie urbaine de l'Uruguay depuis le XIX^{ème} siècle. À ses débuts, le carnaval de Montevideo était une grande fête populaire, qui impliquait toutes les classes sociales et supposait des batailles d'eau et des assauts de maisons qui se soldaient des fois avec des fenêtres et/ou quelques côtes brisées. L'historienne Milita Alfaro associe le passage du carnaval uruguayen de la « barbarie » à la « civilisation », au passage de la culture « créole », de la colonie, moins centralisée et contrôlée, à la culture « moderne », ce qui supposait « l'adéquation de notre structure économique sociale aux demandes des pays centraux. » (1998 : 14).

Les élites ont abandonné avec le temps le Carnaval, le considérant trop « populaire » et différent des coutumes européennes. La célébration sauvage se transforme progressivement dans un « Carnaval « chanté », « dansé » et significativement « parlé », dans lequel l'inversion du monde et toute la symbolique de la fête passe chaque fois moins par « faire » et chaque fois plus par « dire » (et écouter ce que les autres disent). » (Ibid. : 217)

Pendant la dictature militaire (1973 – 1985) qui agissait par la censure et la répression et de nos jours confrontées aux médias promouvant la culture argentine et nord-américaine, certaines *murgas* ont eu le rôle de

mémoire ou dépôt de réserve des références culturelles et historiques déplacées par ces deux phénomènes ; d'institution rassemblant et articulant les différents secteurs sociaux – de leurs expériences sociales, visions du monde, intérêts et sensibilités » (Remedi, 1996 : 77).

Après la chute de la dictature, le Carnaval a connu une nouvelle popularité et un rafraîchissement du genre, traduits dans un large éventail d'interprétations, qui avaient à voir aussi avec l'affirmation de la spécificité nationale.

[...] Nations are also complex and distinctive cultural narratives – mythical stories that people tell themselves that inscribe, reinscribe, and reinforce an idealized system of values. The nation has a personality and is experienced emotionally. (Lull, 2001: 153)

La *murga* est une manifestation de cette personnalité et par la suite je vais décrire et expliquer son avènement et son devenir.

1.2 HISTORIQUE DU CARNAVAL. APPARITION ET ÉVOLUTION DE LA MURGA COMME FACTEUR IDENTITAIRE ET EXPRESSION POPULAIRE

Dans cette section, je suis l'évolution de la *murga* telle que perçue à travers mes lectures et les entrevues, en expliquant son rôle et sa représentation de et dans la société, dans le contexte général de la fête carnavalesque, où les catégories *murga*, *parodistas*, *humoristas*, *revistas* et *negros y lubolos* n'ont été définies que dans les années '40 – '50. Pour comprendre ce que représente la *murga* aujourd'hui, il faut comprendre ses origines et son développement ultérieur, qui a toujours été en ligne avec les événements marquants de l'Uruguay.

Depuis son apparition, située quelque part à la fin du XIX^{ème} siècle (Fornaro, 2002), la *murga* a traversé plusieurs étapes, suivant l'évolution historique, sociale et politique de l'Uruguay, avec la contribution des diverses vagues d'immigration, car chaque nation a apporté au carnaval des détails de ses propres coutumes, comme dans le tango. De fête créole populaire le carnaval est passé à fête municipale réglementée, dans l'effort de discipliner et «civiliser» le pays, puis à fête protestataire durant la dictature. Après la chute de celle-ci en 1985, le Carnaval est encore de nos jours un miroir des coutumes sociales, des idiosyncrasies

uruguayennes et des discours publics, soient-ils publicitaires, politiques, médiatiques ou artistiques. La *murga* est le résultat d'une longue évolution qui n'est pas encore finie,

un produit marginal authentique et énigmatiquement créatif qui ne voulut pas fonder une identité mais, en fait, contribua à son invention, faisant appel à une série de codes que le temps convertit en emblème de différenciation : une esthétique, un point de vue, un son, une forme de sentir et de dire et surtout, une forme de chanter [...] (Alfaro, 2008 : 76)

Dans un premier temps je vais re-parcourir le développement du Carnaval pour démontrer la manière dont cette manifestation reproduit les caractéristiques de la société qui l'engendre, étant ainsi un instrument massif de communication, car « la fête est une institution politique au sens étymologique, puisqu'elle est un moment social qui permet aux hommes de vivre ensemble autour de croyances et de rites communs » (Wunenburger, 1977 : 106).

1.2.1 Il était une fois...le carnaval barbare

Florens Christian Rang trouvait qu'autour du monde et au fil du temps les fêtes carnavalesques partagent le même trait original :

Quoi qu'il en soit des nombreuses composantes du carnaval – costume, masque, orgies de vin et d'amour, danse, cortèges, nef des fous, confrérie des fous, roi des fous, bonnet à grelots, batte, musique tintamarresque, confettis, brimades, monde à l'envers – nous pouvons à bons droits partir de l'affirmation, qui se vérifiera à l'arrivée, que la dérision est la dimension première, originelle, du Carnaval. (Rang, 1990: 21)

Le carnaval de Montevideo était à ses débuts une grande fête populaire qui supposait des batailles d'eau ou des assauts de maisons qui se soldaient des fois avec quelque côtes ou autre chose de brisé. La classe riche et la classe pauvre s'amusaient tout autant pendant ce moment de gaie confusion et joyeux anarchisme. L'historienne Milita Alfaro associe le passage du carnaval uruguayen de la « barbarie » à la « civilisation » au passage de la culture

« créole » à la culture « moderne », ce qui supposait « l'adéquation de notre structure économique-sociale aux demandes des pays centraux. » (1998 : 14)

La transformation du Carnaval va de pair alors avec « un nouvel ordre culturel, économique, social et politique, dont la construction exige un haut degré d'ascétisme. » (Ibid : 15) Ce passage s'effectue plus au moins après 1873, quand les traditionnelles batailles d'eau dans les rues principales sont remplacées par le premier défilé de *comparsas*⁹. En 1888 un chroniqueur comparait le vieux carnaval « des mufles, du pot de peinture et de la pompette à l'eau d'un litre » au nouveau « Carnaval plastique où prime l'esthétique ». (Ibid : 14) En 1878 quand même les batailles d'eau avec des seaux étaient présentes et les œufs servaient de projectiles pendant ce que les terrasses et les rues étaient de vrais champs de bataille. (Ibid : 24).

L'année du dernier carnaval « barbare » a été 1890, marquée aussi par la naissance de la fête montée sur scène, car c'est l'année de la construction du premier *tablado* de quartier - Saroldi, édifié par les efforts et les dons des voisins (Alfaro, 2008 :35), exemple qui sera suivi plus tard par la plupart des quartiers. Ce fut le début du disciplinement.

La discipline prévoit avant tout d'ordonner et distribuer les êtres dans un espace analytique, à partir duquel il est possible de veiller, dominer et sanctionner des comportements, mesurer des qualités et des mérites, manipuler et gérer les communications sociales. (Michel Foucault, cité par Milita Alfaro, 1998 : 34)

Cet espace analytique peut être le boulevard pendant le défilé ou les différents *tablados* où prennent place les spectacles. Marianne Mesnil observe que

[...] l'approche du phénomène festif nous place au cœur d'une problématique sociale et constitue un mode d'appréhension privilégié de celle-ci. La fête nous apparaît ici comme une cristallisation de la réalité quotidienne d'une société (1974 : 25)

La « civilisation » du Carnaval exprimait ainsi l'effort de discipliner la société dans son ensemble. La cohésion sociale qui marquait cette fête collective a commencé à se défaire

⁹ *comparsa* - dénomination générique d'un groupe de carnaval

au moment où la classe riche s'est décidée de laisser cette forme d'amusement qui manquait de « raffinement » et de « bon goût » au « peuple ». « L'histoire du carnaval de la modernisation est celle de l'origine de sa proverbiale identification avec la « culture populaire » (Alfaro, 1998 : 112). Comme preuve, même les articles des journaux soutenaient cette opinion « Le défilé des *comparsas*, les chars allégoriques, les masques en groupe, en couple, en charrette ou à pied, tout ce qui est vraiment carnaval, c'est du divertissement prolétaire.» (Journal *El Chismoso*, 1898, *ibid* : 113)

En 1873 26 des 85 sociétés carnavalesques correspondent à des titres féminins ; en 1884 20 sur 81. (*Ibid.* : 128) Suivant le courant de la « civilisation » du Carnaval, les femmes ne forment plus des groupes et limitent la liberté de leurs mouvements. Elles apparaissent dans des chars de carnaval et n'utilisent que des serpentines ou s'impliquent dans des batailles de fleurs. (Alfaro, 1998 : 41)

Parallèlement d'autres participations viennent modifier la structure de la fête. Les anciens esclaves par exemple fêtaient auparavant leurs propres célébrations à côté des celles des blancs :

Les noirs avaient leurs maisons sur la côte. [...] Là-bas se produisaient les défilés de chaque nation, dont chacune avait un roi et une reine élus annuellement, qui présidaient le défilé jusqu'à l'entrée dans la ville pour saluer les gouvernants. (Percovich dans Diverso et Filgueira, 1993 : 45)

Autour de 1830, ils commencent à contribuer au Carnaval collectif (Alfaro, 2008 : 18) et leur participation devient progressivement de plus en plus populaire. En même temps, avec l'influence des différentes vagues d'immigration, « les premiers groupes ou *comparsas* surgissent dans les dernières décennies du XIXème siècle, héritant de toute la tradition du petit genre espagnol » (Percovich dans Diverso et Filgueira, 1993 : 48). Mais vu que l'Uruguay était une nation cosmopolite, les *comparsas* se sont formées comme « héritières des réunions d'étudiants et des groupes d'origine ethnique » (Alfaro, 1998 : 222).

Travailleurs, *gauchos*...

[...] des immigrants de beaucoup d'autres pays ont aussi apporté leur part, par exemple il est surprenant de voir la quantité d'italianismes et portugaisismes issus de la lecture des textes du carnaval montévidean du début du siècle. Sans parler de l'immense apport réalisé par ces autres immigrants, qui ne venaient pas par leur propre volonté : les africains. Directement ou indirectement ils ont été les générateurs ou co-générateurs de pratiquement la totalité des innumérables rythmes qui se mélangent de nos jours pour composer la riche variété des rythmes de murga (Lamolle et Lombardo, 1998 : 15)

La fête commence alors à ressembler à ce qu'elle est encore aujourd'hui, démystifiant les symboles du pouvoir et les images publiques « à travers un rituel ambigu et éphémère situé à mi-chemin entre la reproduction de l'ordre traditionnel et sa transgression parodique » (Alfaro, 1998 : 177) Le Carnaval de 1873 coïncidait avec les élections présidentielles et les groupes (*comparsas*) portaient des noms tels que : Les Situationnistes, Candidats à la Présidence, Les Fous Furieux. (Ibid : 179). En 1894 la Société San Joaquin chantait au Président Julio Herrera y Obes :

*Quiere nombrar sucesor
que le sirva de pantalla
Donde se ha visto, señor
un bribón con más agallas?
Con sus planes financieros
y con todos sus sermones
Se ha comido los millones y nos ha dejado en cueros¹⁰.*
(ibid : 205)

Le Carnaval de Montevideo se présente désormais « comme « moyen massif de communication »,

scène de la construction de l'identité dans lequel la société uruguayenne, et fondamentalement ses classes populaires, trouvèrent un canal expressif spécialement apte pour l'élaboration directe de son imaginaire et de son quotidien. (Alfaro, 1998 : 217)

¹⁰ Il veut nommer un successeur/ qui lui serve de couverture/ A-t-on encore vu, Monsieur/ un escroc avec tant de recours ? /Avec ses plans financiers /et tous ses sermons/ Il a mangé les millions/et nous a laissés tout nus.

Les organisateurs du premier *tablado*, Saroldi, sont aussi ceux qui ont institué, en 1894, les prix par sections : chant, musique, paroles et costumes (Alfaro, 2008 : 35). Par la suite, leur exemple est repris dans plusieurs quartiers, et en 1903 il y a 22 *tablados* à Montevideo qui se multiplient jusqu'à des centaines dans les années '30 (ibid : 35). L'argent pour la construction des *tablados* dans les différents quartiers était ramassé par une commission de voisins, qui « demandait une collaboration volontaire à tous ceux qu'on supposait qu'ils auraient assisté au tablado, ainsi qu'aux commerçants du quartier » (Rodriguez, 2004 : 71). Avec cette somme on montait et on décorait la scène, avec une fantaisie loufoque, puis on payait les groupes participants ; les prix étaient établis par le public.

Suite à cette mise en scène comme manifestation par excellence de la fête Paulo Carvalho-Neto constatait en 1967 que « On ne fait plus du carnaval pour le carnaval. Il s'agit maintenant d'une affaire. Depuis 1945 la moitié des tablados se construisent pour le prix. » (p. 171) À son tour Milita Alfaro décrit aussi « le changement progressif d'un Carnaval « vécu » [...] qui cède le terrain à l'inexorable consolidation d'un Carnaval « chanté », « dansé » et significativement « parlé », dans lequel l'inversion du monde et toute la symbolique de la fête passe chaque fois moins par « faire » et chaque fois plus par « dire » (et écouter ce que les autres disent). » (Alfaro, 1998 : 217)

Le répertoire du Carnaval même s'enrichit avec le passage du temps, avalant de manière «anthropophage» (Percovich dans Diverso et Filgueira, 1993: 54) toutes les productions culturelles qui s'offraient à l'imagination :

La zarzuela, l'opérette, les manifestations rituelles des noirs, le music-hall, la revue de Buenos Aires, le théâtre du cirque, le cinéma, la télévision, les auditions de radio, l'humoriste, les récitals de musique et toutes les manifestations artistiques possibles ont trouvé une place dans le carnaval uruguayen. (Diverso et Filgueiras, 1993 : 7).

1.2.2 La murga - origines et originalité

La séparation des manifestations du carnaval par catégories telle qu'elle existe aujourd'hui s'est produite plus tard et l'origine du genre *murga* est incertaine, puisque « la

murga a une origine réelle, mais fondamentalement a une origine mythique, et ce qui importe dans les mythes ce n'est pas la vérité historique, mais la narration construite par la mémoire collective » (Alfaro, 2008 :43). Ce mythe veut qu'en 1906 une compagnie de Carnaval « *Murga la Gaditana*¹¹ » reste à Montevideo, faute de fonds pour partir, et inspire par son style un groupe uruguayen qui est sorti en 1907 sous le nom de « *Murga La Gaditana que se va*¹² ».

En même temps, il y avait une variété de groupes sémi-improvisés qui passaient le chapeau à la fin du spectacle. De nombreuses *comparsas* avaient l'habitude d'ironiser la politique et les coutumes sociales. En Espagne, *murga* dénommait de façon générale « une série de formes (*chirigotas, comparsas, cuartetos y coros*), ce qui, en faisant un parallélisme, serait un concept similaire à celui de «groupe de carnaval » dans notre pays ». (Lamolle et Lombardo, 1998 : 11)

Il est certain selon l'historienne Milita Alfaro que vers 1910 le Carnaval uruguayen comprenait des *murgas* et qu'en 1917 la catégorie est acceptée dans le Concours officiel (2008 : 42 et 45) : « Le son de la murga naît dans la significative décennie de 1920, conjoncture dans laquelle le pays, depuis des milieux très divers, construit une mémoire collective et sied les bases d'un imaginaire nationaliste » (Alfaro dans Achúgar et Caetano, 1992 : 128)

Ce processus de modification et enrichissement au fil du temps évoque les innovations des années '30 et '40 comme déterminantes pour le genre :

en matière de mimique et de maquillage; le renforcement dans ce même contexte de la révision humoristique des succès de l'année pour satiriser le pouvoir d'un point de vue critique, moqueur et presque toujours plus conservateur de ce qu'on aimerait admettre aujourd'hui; la récurrence presque obsessionnelle à l'allusion scatologique, au double sens, à l'humour gras, au *réalisme grotesque*, comme l'appelle Mikhaïl Bakhtine [...] (Alfaro, 2008 :76)

¹¹ La Gaditana – originaire de la ville portuaire de Cadiz, en Espagne.

¹² La *Gaditana* qui s'en va

Pendant les décennies suivantes, des années '40 et '50, survient la création des catégories *Revistas*, *Parodistas* et *Humoristas*. (Percovich dans Diverso et Filgueiras, 1993 : 56). « Les troupes mélangeaient tout : ils mélangeaient des parodies de personnages réels, de personnages littéraires, et de l'autre côté faisaient de nombreux numéro musicaux. » (Ibid.).

En 1945 le *Teatro de Verano* est choisi pour devenir le lieu consacré du concours officiel, qui prend encore place au même endroit. Les répétitions avaient lieu « dans les salons ou cours en plein air des clubs sociaux ou terrains des clubs sportifs » (Remedi, 1996 : 92). Mais que voyait-on sur scène ? Au début, les *murguistas* se peignaient le visage avec un bouchon brûlé, en exagérant leurs traits ou en rajoutant des barbes et des moustaches, puis ce fut le tour des produits bon marché : « Traditionnellement on utilisait une base blanche qui couvrait tout le visage [...] avec des détails de couleur par-dessus. » (Lamolle et Lombardo, 1998 : 52). Souvent c'étaient les peintres des murs et publicités des magasins du quartier qui leur décoraient la figure de « fruits, de champignons ou de palmiers » (Rodriguez, 2004 : 59), selon leur expérience. Le costume avant 1935 était composé de

toile à sac, pantalon galonné et grands bords, frac avec des grands revers, boutons énormes, deux devant et quatre arrière. Les galons, les bords, galons et revers étaient couverts avec des toiles brillantes en couleurs fortes. Le chapeau était souvent le paysan de paille, avec les bords coupés en forme d'étoile. Le directeur portait une redingote, haut de forme et bâton. (Rodriguez, 2004 : 15)

Les *murguistas* provenaient en général de la classe ouvrière, « travailleurs des ateliers de laine ou de bois, employés de quincaillerie ou des usines frigorifiques, maçons, etc. » (Remedi, 1996 : 90). A part la formation d'un groupe sur des bases professionnelles, beaucoup se formaient entre les habitants d'un même quartier. Les vendeurs ambulants de journaux « *canillitas* » y occupaient une place spéciale, car ils « étaient au courant des ragots sociaux, des intrigues politiques et des événements plus importants de la ville. » (Percovich dans Diverso et Filgueira, 1993 : 53). On dit même que le timbre nasalisé du chant *murguero* provient de ces travailleurs des rues qui passaient la journée à crier les titres les plus importants.

Pendant la période 1907 – 1970 les textes des *murgas* prenaient leur inspiration d'une « cosmovision cyclique – parenthèse d'illusion, allégresse, émotion, fantaisie, imagination. » (Bayce, 1992 : 16). Les introductions (*saludos*) étaient idéalistes, sans affiliation politique, elles expliquaient au public le sens du carnaval, du retour, et la mission plutôt poétique de la *murga*. Les événements de l'actualité étaient par la suite commentés à travers le *salpicón* ou le *pot-purri*¹³ : « Chaque paire de quartets fait référence à un thème actuel; dans le premier quartet se présente le thème, dans le second il est répété de façon humoristique ou avec une phrase d'évident contenu social. » (Lamolle et Lombardo, 1998 : 21)

Les couplets qui suivaient au *salpicón* étaient organisés chacun autour d'un sujet différent et comprenaient des personnages, les *cupleteros*, qui sont encore de nos jours les vedettes du groupe. Les *cuplés* devaient provoquer le rire en critiquant les faits de façon imaginative. La *retirada* fermait la représentation dans la même note lyrique de l'introduction, les *murguistas* se lamentaient de devoir se séparer de leur public et les messages d'espoir, de solidarité et de retrouvailles dans le futur étaient à l'honneur.

Concernant cette période de « civilisation » et standardisation de la fête Gustavo Remedi cite à Juan Rial appréciant qu'avant années '60 le Carnaval était, avec quelques exceptions « heureux et médiocre » (1996: 99), célébrant un pays « blanc, européen, démocratique, pacifiste, consensuel, cultivé, de classe moyenne, champion de l'Amérique et du monde » (Ibid.). Paulo Carvalho-Neto voyait le Carnaval comme « théâtralisé, payé, avec une durée d'un mois, nocturne, décentralisé et contrôlé par la police ». (1967 : 176). L'organisation officielle du Carnaval comprenait aussi une Commission de censure, ses membres provenaient de l'*Intendencia*, le Conseil de l'Enfant, le Ministère de l'Instruction Publique et la Police de Montevideo.

La désillusion concernant le petit pays modèle, les changements économiques et politiques, avec l'avènement de la gauche, allaient modifier aussi le visage du Carnaval, et surtout de la *murga*, qui assumait par la suite un rôle critique important.

¹³ Orthographe locale de pot-pourri

1.2.3 La dictature et la résistance sur scène

Pendant la décennie des années '60, les problèmes économiques ont généré un processus d'appauvrissement et marginalisation jamais expérimenté auparavant. Sur ce fond d'inquiétude est apparue la guérilla urbaine, sous la forme du *Movimiento de Liberación Nacional*¹⁴ «Tupamaros». L'État a eu du mal à contrôler les événements et la violence augmentait. Les militaires profitèrent de la situation et en 1973 un coup d'état installe la dictature qui allait rester au pouvoir jusqu'en 1985. Cette période ressembla à toutes les autres dictatures latino-américaines, avec des centaines de personnes disparues ou emprisonnées et torturées, des interventions dans les universités et la presse. Le processus d'émigration se fit cette fois en sens inverse, vers d'autres pays américains plus au nord, ou vers l'Europe.

En même temps, les mouvements de gauche proliféraient en Amérique Latine, suivant des modèles de régime politique ou politico-économique méta-nationales : latino-américanisme, pacifisme, *tercermundismo*¹⁵, modèle cubain, etc. (Bayce, 1992 : 16 - 17). Selon l'historienne Milita Alfaro

La gauche avait une position critique envers le Carnaval pendant la première moitié du siècle, qui était considéré comme une distraction de la lutte pour les vrais intérêts. Dans les années '60 les choses ont changé, aussi par intérêt électoral, on devait approcher tous les publics, à travers leurs intérêts.

Les instruments traditionnels de la culture nationale : théâtre, chanson, littérature, commencent à porter des messages idéologiques, qui parlent de l'éthique révolutionnaire et de la lutte politique. Les intellectuels affiliés à ces idéologies, qui exaltaient aussi les valeurs du « populaire », s'intéressèrent au Carnaval comme instrument de communication et interprétation de la réalité qui pouvaient influencer le changement social. Des auteurs-chanteurs engagés socialement comme Daniel Viglietti¹⁶, Numa Moraes, Jaime Roos, ont repris des rythmes et thèmes du Carnaval, et ses groupes à leur tour ont commencé à parodier leurs chansons.

¹⁴ Mouvement de Libération Nationale

¹⁵ Terme dérivé de *tercer-mundo* – tierce monde

¹⁶ Que j'ai eu l'occasion d'écouter et de rencontrer à Montréal, puis à Montevideo, en plein Carnaval.

Les *murgas* ont entrepris de manifester des sympathies politiques clairement inspirées par la gauche. Puisqu'ils provenaient des classes populaires, plusieurs directeurs et *letristas* sont devenus des militants des mouvements sociopolitiques. En 1967 les travailleurs municipaux déclarent une grève et reçoivent l'appui de D.A.E.C.P.U. qui décide que ses membres n'iront pas au défilé inaugural de Carnaval. (Remedi, 1996 : 102), confirmant ainsi que « pour être authentique, la fête peut seulement être l'expression de son temps. » (Alfaro, 1998: 215). Certains groupes donnaient « une forme poétique, gestuelle et spectaculaire à la mobilisation nationale, thématissant et articulant les réclamations, les dénonciations et les espoirs des classes populaires » (Remedi, 1996, 102).

Ce fut l'apparition de la «murga moderne, mystagogie et prophétique, murgamessage, de la cosmovision linéale, illuministe et messianique » selon Rafael Bayce (1992 : 16-17), ou, selon Gustavo Remedi :

[...] une forme de convocation; une manière de rendre possible la réunion réelle et imaginaire du peuple-nation opposé à la dictature : de représenter la marque de la continuité historique et spatiale du projet démocratique national-populaire; ainsi que promouvoir et négocier une image alternative de la société et de l'État. (1996 : 78)

En 1947 « le Carnaval de Cadiz a été interdit par la dictature franquiste, après une décennie de censure et répression » (de Enriquez, 2005 : 83). Le sort des *murgas* en Uruguay, et d'autres groupes de *humoristas* ou *parodistas* ne fut pas meilleur, mais il était plus facile de mettre en prison un certain chanteur ou un auteur que tout un groupe de carnaval et ses admirateurs. La *murga* « *La Soberana*¹⁷ », sortie pour la première fois en 1969, est interdite en 1975, ce groupe a marqué profondément le genre. « *La Soberana* a été une révolution dans le Carnaval. J'y suis entré comme étudiant et ça n'existait pas dans le carnaval; il n'y avait pas des étudiants...c'était une autre bohème » (José Morgade dans de Enriquez, p. 42). Milita Alfaro considère que c'était la première *murga* « qui avait adopté délibérément une posture identifié avec le Frente Amplio, le MLN et les Tupamaros. ».

¹⁷ La Souveraine

José Maria « Catusa » Silva, ex-commerçant et alors créateur publicitaire, a débuté dans le carnaval en 1961, dans la même « *Araca la Cana* » qu'il conduit aujourd'hui, *murga* traditionnelle fondée en 1935 par un groupe de vendeurs ambulants de journaux, entre les quartiers Paso Molino et La Teja. Catusa s'occupe depuis 1969 de la direction de scène de la *murga* et écrit les paroles depuis le carnaval de 1971. Il m'a décrit leur façon de faire avec la dictature « *Nous avons été très osés, plus que courageux, et nous nous sommes rendus compte qu'on devait changer de style, écrire des métaphores, utiliser aussi des gestes, le langage corporel, pour signifier certaines choses* ».

La dictature avait interdit les rassemblements de plus de quatre personnes, sauf si autorisés par la police, affectant ainsi tous les groupes et les relations sociales (Dubé, 2000 : 39). Les grands groupes de personnes qui se formaient lors du Carnaval étaient alors une échappatoire. Le régime militaire eut beaucoup à faire avec la *murga* et les groupes ont eu beaucoup à voir avec la société, par le transfert des idées des librettistes vers le public. « *La murga joua un rôle de porte-parole de la société civile dans son ensemble* » (Cozzo).

Selon le journaliste et auteur Xosé de Enriquez, toutes les *murgas* avaient une attitude politique, se situant d'un côté ou l'autre de la barricade, comme *Patos Cabrerros* qui soutenaient plus la droite et louaient la vie en Uruguay, terminant leur *retirada* avec : « *Viva mi Uruguay* ». Les résultats du concours étaient planifiés, depuis le début de la dictature les *murgas* qui gagnaient plus de prix étaient *Los Saltimbanquis*, *Nuevos Saltimbanquis* et *Milonga Nacional*, qui ne critiquaient pas et utilisaient plus les faits mondains et l'humour gras. (2005 : 231 – 232)

1972 a été une année très difficile pour l'économie : « l'inflation était de 94.7%, le salaire réel était en chute libre, le chômage florissait, la dette externe continuait d'augmenter et la répression du mouvement populaire se renforçait ». (Ibid.: 68) La disparition de certaines entreprises a diminué aussi la possibilité des groupes de carnaval de trouver des commanditaires : « *nous faisons des collectes, des tirages aux sorts et les petits commerces de Belvedere, La Teja, Cerro et quartiers adjacents nous appuyaient économiquement* » - José Alanís, alias Pepe Veneno sur *La Soberana*. (Ibid : 69) En 1973 *Araca la Cana* et *La*

Soberana se sont financées aussi à travers un marché populaire (*feria*) qui a été ouvert pendant un mois. (Ibid : 71)

La Commission de Censure et la Commission Municipale pour les Fêtes existaient depuis le même temps, mais en 1973 la censure a été faite aussi par des délégués de l'*Intendencia* et du Ministère de l'Intérieur. Walter Calafat, président de la Commission et journaliste, déclarait « *Nous contrôlons les paroles, les costumes, les spectacles et les défilés* ». (Ibid : 73) *La Soberana* par exemple portait des chapeaux qui affichaient une carte de l'Uruguay enchaînée, la censure a éliminé les chaînes. Huit jours après le début du Carnaval les paroles d'*Araca la Cana*, *La Soberana* et *Diablos Verdes* sont censurées. (C'était l'année de la *retirada* de *Araca la* plus connue et la plus chantée : « *Araca es la murga compañera*¹⁸... »).

Lorsqu'en 1974 l'administration du Carnaval passe de l'*Intendencia* à DAECPU, les prix étaient très maigres et étaient payés six mois après, cette année ils ont doublé et ont été payés quelques jours après le Carnaval. En 1975, puisque la censure passait non seulement par la commission mais aussi par la Région Militaire no. 1, *La Soberana* est interdite (après plusieurs reformulations du texte) et les paroles d'*Araca la Cana* subissent beaucoup de modifications. En 1980 se forme la *murga* « *La Reina de la Teja*¹⁹ » future emblème de la résistance populaire, qui reprend certaines idées de *La Soberana*. Ils parlent de la solidarité, d'abord sur le quartier de La Teja en 1980, des quartiers de Montevideo en 1981 et des départements de l'Uruguay en 1982 (Ibid : 192).

Le groupe d'humoristes de *Las Ranas*²⁰ est interdit un jour avant le début du Carnaval. (Remedi, 1996 : 107). Les autres groupes de carnaval ont décidé d'augmenter le prix de leur spectacle pour pouvoir faire payer les artistes interdits au dernier moment. (de Enriquez, 2005 : 86 – 108).

¹⁸ Araca est la *murga* camarade

¹⁹ La Reine du quartier populaire La Teja.

²⁰ Raul Castro « *Tinta Brava* »/Encre Courageuse, qui en fait partie, ex-joueur de basket et à présent créateur publicitaire, fondera en 1980 la *murga Falta y Resto* qui devient symbolique pour l'opposition à la dictature.

La chance et la malchance de certaines *murgas* est que la Commission de Censure ne comprend pas toujours le sens des mots et censure même des lignes qui n'ont pas un contenu caché. Les paroles interdites variaient de liberté, peuple, courage, résistance à...colombe (Ibid: 179). *Catusa Silva* m'a raconté qu'il s'est fait féliciter par un colonel pour son *libretto* en 1974, car il parlait de l'histoire de la patrie « *mais que je racontais en accentuant les valeurs comme la liberté, l'indépendance, la lutte* ». En 1975 il a personnifié la dictature en habillant le chœur en soldats romains. En 1983 *Falta y Resto* chante la *Murga La*, qui parle d'une murga silencieuse, qui ne chante pas, condamnée par les jaloux. Ils disaient entre autres « *Tiene que hacer de payaso, el contrario esta mal.../La murga...solo debe hacer reír*²¹ » (Ibid. 206).

Vers 1980, cinq ans avant la chute de la dictature, les *murgas* deviennent une forme « [...] de questionnement de l'expérience sociale ou de rupture avec l'ordre social et symbolique qui la régissait dans une forme de réunion et articulation des secteurs populaires [...] » (Remedi, 1996 : 120) ou « symbole et métaphore de la culture nationale, de l'idiosyncrasie et le sentiment national populaire de ce temps. (Ibid : 121).

En 1985, lors de la fin de la dictature et des premières élections libres après 1973, « *les tablados sont une espèce de récupération de l'espace publique* » (Alfaro). Montevideo retrouvait une autre façon d'exister, car « une ville respire quand il y a des espaces pour la parole » (de Certeau, 1990 : 243).

Pendant le régime militaire, les *tablados* se sont convertis en lieux d'expression et exercice du droit à la parole, essentiel à la démocratie. Cette sphère publique populaire offrait l'occasion de rassemblement et d'affirmation de la solidarité communautaire, renforcé par la sensation d'être entouré par des semblables. Le présent était réinterprété de façon métaphorique, tout en réaffirmant les valeurs traditionnelles du passé : lutte pour l'indépendance et les droits humains. La *murga* a joué pendant cette période un rôle essentiel pour la conscience sociale et politique des Uruguayens, attirant ainsi l'attention des intellectuels et d'autres classes sociales qui ne lui trouvaient pas d'intérêt auparavant.

²¹ Il doit faire le clown, le contraire est mauvais...La *murga*...doit seulement faire rire.

« D'une certaine manière la chute du régime militaire uruguayen a été précédée, préparée, potentialisée par l'ironie dont elle fut l'objet » (Casaravilla, 1993 : 152).

Si en Argentine la dictature a aboli le Carnaval du calendrier officiel, et ne l'a pas encore remis en place, cela n'est pas arrivé en Uruguay. Marcel Kéoroglian m'a raconté, avec beaucoup d'enthousiasme « *Ils n'ont pas pu le tuer, ils ont tué un tas de gens, et des choses culturelles, groupes théâtraux, de tout. Mais avec la murga ils ne sont pas arrivés, mais en Argentine ils l'ont fait, ils avaient une façon de faire la murga, ils l'ont tuée. Ici ils ne pouvaient pas, s'ils enlevaient la murga aux uruguayens, ils auraient pris les militaires par le cou* ».

La période qui s'est ensuivie allait prolonger la recherche de nouveaux chemins, pour certains, mais aussi des blocages dans le passé pour d'autres, comme le confessait José Morgade, directeur de *Reina de la Teja* :

...quand ils nous ont enlevé les chaînes, nous avons perdu le contrôle et nous sommes devenus trop propagandistes, c'était beaucoup plus subtil et artistique quand nous parlions entre les lignes, quand on ne parlait pas ouvertement. Avec la liberté nous sommes tombés un peu dans la démagogie. (de Enriquez, 2005 : 233)

1.2.4 La murga et la contestation, après 1985

Maintenant l'Uruguay est en train de repenser sa propre image, loin de l'enthousiasme solidaire qui unissait la population lors de la restauration de la démocratie, confronté à une réalité qui ne laisse plus de doutes sur sa location latino-américaine. L'époque de la dictature a créé un fort lien entre les *murgas* et la politique socio démocrate, dite de gauche, présentement au pouvoir à travers l'alliance *Frente Amplio*, qui gouvernait déjà la ville de Montevideo avant de gagner les élections générales en 2004.

Dans la décennie des années 90, certains groupes suivaient encore de près les idéaux proclamés auparavant, d'autres mettaient en doute une idéologie échouée dans beaucoup de coins du monde. Plus tard, l'apparition des investissements étrangers genre McDonald's et

l'anglicisation du langage donnent naissance à des nouvelles voies de l'ironie. S'opposer au capitalisme est une façon de s'opposer à l'acculturation apportée par la globalisation.

Falta y Resto ironise en 1991 les militants qui veulent prendre la voie «light» ou «diet» de la lutte sociale, les termes étaient empruntés au nouveau vocabulaire de la mise en marché, et l'intention est de critiquer ceux qui favorisent trop le consumérisme, tout en se déclarant sympathisants de la gauche. Des groupes militants des années 60 et 70, comme *Reina de la Teja*, *Araca la Cana*, *Diablos Verdes* parlent encore en 1991 de «transformer et dénoncer», «ridiculiser la société», «nous changerons l'Uruguay» *Araca* proclame même que «Rien n'a changé et Araca non plus ne changera pas» (Casaravilla, 1992 : 157), ce qui contredit la stratégie de survie du genre, qui n'a jamais cessé de changer. Ils continuent d'ailleurs dans la même veine, ce que je vais expliquer dans la section suivante. Diego Casaravilla parle des «alternatives conformistes et ritualistes» de la gauche en faisant référence à cette répétition (Ibid : 161).

Un autre modèle de contestation avait été proposé par le groupe *Antimurga – BCG*²², qui avait pris ce nom justement pour contredire les clichés militants devenus superflus. Venu du théâtre, Jorge Esmoris faisait revivre l'ancienne vocation dionysiaque et ludique du Carnaval, qui n'avait rien à voir avec les idéologies, mélangeant des éléments de «*commedia dell'arte et théâtre espagnol*». Le spectacle mettait l'accent sur l'humour burlesque et absurde, utilisait des costumes en toile de sac et des chapeaux coupés en corbeilles de dame-jeanne. Le groupe n'a jamais gagné le premier prix et s'est retiré du Carnaval en 2001, mais continue comme la Compagnie BCG et j'ai eu l'occasion de voir au théâtre «La Divine Comédie Humaine» jouée par eux, avec beaucoup d'éléments rappelant le carnaval. Selon Jorge Esmoris, la fête actuelle est de plus en plus «*politiquement correcte*», ce que ne lui sied pas.

Les années 2000 ont apporté beaucoup de changements technologiques, la transmission télévisée du carnaval et une professionnalisation accrue. Le phénomène *murga joven*, appuyé par l'*Intendencia*, a généré des polémiques sur un possible

²² BCG – BCG est un vaccin anti-tuberculose. *Buenos, Celebres y Geniales*, ou Bons, Célèbres et Géniaux est l'explication de Jorge Esmoris.

changement générationnel. La prochaine section va questionner plusieurs de ces aspects.

1.2.5 Qu'est-ce la *murga* de l'Uruguay, de Montevideo plus précisément?

La *murga* comme genre

La *murga* est née d'un métissage, comme l'Amérique Latine. Elle est parente de la zarzuela espagnole et de la commedia dell'arte italienne, mais ses musiques sont imprégnées des rythmes africains hérités des esclaves.

Récemment, au mois de septembre 2008, j'ai découvert par pur hasard qu'en Italie, depuis le Moyen-Âge, existe un type d'artiste, le *cantastorie* (chanteur d'histoires, en voie de disparition d'ailleurs) qui, accompagné de sa guitare, chante dans les espaces publics, souvent en ironisant les faits du jour. Après avoir regardé quelques clips sur You Tube, l'esprit des *cantastorie* m'a semblé proche de celui de la *murga*. En me mettant en contact avec l'un d'eux, Mauro Geraci, qui est aussi anthropologue et professeur, j'ai appris qu'à Gioiosa Marea, un village près de Messina, en Sicile, existe une petite orchestre de carnaval qui s'appelle *Murga*, dont la figure principale est surnommée *Murgo*. En poussant la recherche plus loin j'ai appris qu'à l'origine de cela se trouve un groupe d'immigrants siciliens rapatriés de l'Amérique du Sud, qui ont apporté la *murga* avec eux (Gioiosa News, 2008).

Voilà donc comme deux bouts de ficelle peuvent se réunir, en effaçant les années et les frontières. Peut-être un *cantastorie* est arrivé avec ses histoires ironiques sur une place de Montevideo ou Buenos Aires, quelque part au XIXème siècle, ce qui est sûr, c'est que la *murga* peut laisser des souvenirs indélébiles et rester dans les bagages.

Il semble que le mot *murga* soit dérivé de musique (*musica, musga, murga*), elle a été reconnue comme genre en Uruguay en 1917, même si des groupes masqués qui interprétaient des chansons comiques existaient depuis le siècle antérieur. La *murga* est

théâtre, poésie, chant choral, musique, percussion, art du costume et du maquillage. Comédie et mélodrame, ironie et sensibilité. Elle est une sorte de voix du peuple qui parle de lui-même et se regarde parler, a un âge respectable et ne cesse pas de rajeunir. Une forme d'art syncrétique qui se réinvente chaque année, explorant des nouvelles possibilités, tout en gardant son aspect traditionnel, « espace d'expression, représentation et critique de l'expérience sociale ». (Remedi, 1996 : 11)

De nos jours un groupe de *murga* comprend 12 chanteurs (hommes, il y en a juste quelques-uns qui incluent des femmes) qui forment un chœur polyphonique à trois voix; trois percussionnistes (*bombo* – tambour grosse caisse, *redoblante* – tambour à timbre et *plattillos* - cymbales) et un directeur de scène/directeur artistique/dirigeant. En dehors de la scène il y a l'écrivain des paroles (*letrista*), le compositeur, les maquilleurs, les dessinateurs des costumes, éventuellement le metteur en scène...jusqu'aux techniciens (*utileros*) et le chauffeur qui les accompagne avec tout leur équipement d'un lieu de spectacle à un autre, en camion ou en bus.

Les spectacles ne sont pas présentés en salle mais sur des scènes construites en plein air – *tablados*, dans le style des théâtres ambulants du Moyen-Âge. L'attraction principale est le Concours officiel, dans le *Teatro de Verano* (Théâtre d'été) du Parc Rodó de Montevideo. Il y a des prix par catégorie (musique, arrangements choraux, textes, présentation, costumes, etc.) mais aussi un Premier prix suivi d'un Deuxième et un Troisième. L'association professionnelle DAECPU²³ s'occupe de l'organisation avec l'*Intendencia* (Mairie) de Montevideo.

Chaque spectacle peut durer entre 30 et 45 minutes. On le chante au complet dans le *Teatro de Verano*, où il est chronométré, et partiellement sur les scènes de quartier, dépendant du temps disponible et même de l'humeur de chaque groupe. Il commence par une présentation/salut qui parle du carnaval et du retour du groupe. Le pot-pourri et/ou les couplets qui suivent peuvent contenir des dialogues et monologues, en partie parlés ou

²³ *Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay* – Directeurs Associés des Spectacles Carnavalesques Populaires de l'Uruguay

déclamés de façon théâtrale. Il y a plusieurs thèmes : le carnaval en général, le sens de la *murga*, la critique comique des faits de la réalité sociale et politique uruguayenne, le soccer, les nouvelles du pays et du monde, les faits de la vie quotidienne. Le tout fini par la *retirada*, centrée autour de la tristesse du départ, dans laquelle le groupe se sépare mélancoliquement du carnaval et de son public mais promet de revenir l'année qui suit. La musique peut être originale, avec des résonances africaines (*candombe* uruguayen), des influences du tango ou bien peut reprendre un thème musical connu dont on change les paroles.

De nos jours il y a plusieurs tendances aux seins des groupes *murgueros*, qui suivent l'introduction de la qualité artistique dans tous les volets de cette représentation. Il y a la *murga-murga* (plus « classique », d'un humour plus « cru », qui se réclame plus proche des *murgas* traditionnelles), la *murga-pueblo* (fort contenu politique et social, provenue des quartiers populaires) et les *murgas* rénovatrices, dont *Anti-Murga* BCG (qui s'est dissolue).

Il y en a des *murgas* qui datent des premières décennies du XXème siècle (*Curtidores de Hongos*, *Asaltantes con Patente*, *Araca la Cana*) et des toutes nouvelles, formées à l'aube du XXIème. Dans la première moitié des années '90, suite à une initiative de l'*Intendencia* d'organiser des ateliers de *murga* pour les jeunes, est née la *Murga Joven*. Ils organisent leur propre concours et certains groupes deviennent des *murgas* professionnelles, comme « *Agarráte Catalina* » qui, formée en 2000, a déjà gagné le concours officiel trois fois, en 2005, 2006 et 2008. Je vais développer plus loin ce sujet de la catégorisation des *murgas*, lors de mon analyse,

Qui sont les *murguistas*?

Des « amateurs professionnels », la plupart ont d'autres professions dans la « vraie vie », car on ne peut pas vivre de la *murga*. « En général le *murguista* est chargé d'une psychologie du sens de l'existence tragicomique, comme « un musicien raté ». (Carvalho Neto, 1967 : 159). Beaucoup de groupes se sont formés dans un contexte communautaire, de quartier (*barrial*), parmi les intégrants on trouve donc souvent des voisins ou des amis d'enfance. D'autres proviennent des syndicats ou, plus récemment, des universités.

Dernièrement il y a plus de pression pour une professionnalisation de l'ensemble : maquillage, costumes, mouvement scénique (auparavant les costumes étaient un effort collectif qui impliquait le quartier), effets spéciaux. Il y en a des musiciens ou acteurs professionnels comme il y a des charpentiers et petits commerçants, tous unis par la grande passion de la *murga*. Les groupes ont souvent chacun leurs fans, qui les suivent et les acclament d'une année à l'autre.

1.2.6 Le carnaval de Montevideo en 2008

La grande fête du dieu Momo commence à la fin du mois de janvier, le 28 en 2008, par un long défilé sur le boulevard principal de Montevideo – 18 de Julio. À part les groupes de carnaval qui sont à pied, il y a aussi des chars de parade richement décorés, dont un porte les trois reines du Carnaval et un autre les trois reines (noires) des *Llamadas*. Les spectateurs sont debout ou assis dans les tribunes spécialement aménagées.

Le concours comporte trois étapes dans le *Teatro de Verano*, les deux premières de douze jours, la dernière de huit jours, chaque spectacle présentant quatre groupes, alternant les cinq catégories. Le défilé des *Llamadas* se fait dans le quartier traditionnel noir du quartier Barrio Sur, pendant deux nuits, et comprend seulement les groupes de *negros y lubolos*, que je vais décrire plus loin. Depuis longtemps déjà les *tablados* traditionnels sont en train de disparaître, laissant la place aux commerciaux :

Au début de la décennie des années soixante-dix, [...] les *tablados* des rues et des places sont entrés en compétition avec les spectacles offerts dans les locaux des institutions sociales et sportives privées, ou des scènes privées appartenant à des entrepreneurs dédiés à l'affaire du carnaval. L'offre d'une programmation volumineuse, une localisation stratégique et une grande capacité locative concentre le public autour de ces scènes (Remedi, 1996 : 103).

Le défilé inaugural, les spectacles et le concours comprennent cinq catégories, quatre dérivées des *comparsas* (groupes de carnaval) – *murga*, *parodistas*, *humoristas*, *revistas* et une des fêtes des anciens esclaves – *negros y lubolos*. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, les catégories se sont définies comme telles lors des années '40 et '50. Toutes les représentations sont de type théâtral, comprenant une histoire dont le texte est partiellement

chanté. À part mes observations, je me réfère à la description faite par Guillermo Lamolle (2005 : 10 – 11), compositeur, arrangeur, écrivain et enseignant de *murga*, directeur du groupe *La Gran Siete*.

Les *Sociedades de negros y lubolos* sont formés par des noirs et des blancs déguisés en noirs. Leurs spectacles rappellent les cérémonies des anciennes tribus africaines ramenées aux Amériques en esclavage. Pour cette raison les défilés des *Llamadas* prennent place dans leur quartier traditionnel, Barrio Sur. Le répertoire musical est basé sur des rythmes d'origine africaine, *candombe*. Il y a des personnages (*mama vieja*, *gramillero*, *escobero*, *vedette*²⁴) qui exécutent chacun leur numéro spécifique. Les *vedettes* ressemblent aux brésiliennes en apparence, affichants des somptueux costumes en plumes et dansant avec des petit pas rapides et des forts mouvements des hanches. Les groupes de tambours sont composés d'environ 40 personnes et reproduisent des rythmes impressionnants par leur rapidité et leur synchronisation. Les sujets abordés font toujours allusion à la vie des noirs, rappelant les origines africaines ou la vie de quartier. En 2008 le groupe *Tronar de Tambores* situa son action en Afrique même, dans un temps mythique.

Les *parodistas*, comprennent juste des hommes, jeunes pour la plupart, et leur spectacle est la parodie d'un livre, un film, celle d'un événement ou bien de la biographie d'un personnage historique. Dans une même représentation ils traitent deux sujets différents. Il y a beaucoup de moments de danse style Broadway, avec des chorégraphies synchronisées, beaucoup de changements de costume et de déguisements en femme. En 2008 par exemple le groupe *Nazarenos* fit une parodie des dessins animés américains « Simpsons », mais en transférant les personnages dans le contexte des disputes autour de la fabrique de cellulose de Botnia (voir *papeleras*, page 12). Delmira Agustini, une poétesse uruguayenne moderne du début du XXème siècle était le sujet de la deuxième partie. Le groupe gagnant, *Zingaros*, recréa l'évasion historique de 1971 de la prison de Punta Carretas (maintenant un centre d'achats luxueux) d'un groupe de 111 *Tupamaros* (voir page 10) et la vie de Roberto de las Carreras, ami des écrivains et poètes, un fameux dandy libertin qui défiait la morale bourgeoise de Montevideo vers 1900.

²⁴ Vieille mère, guérisseur, avant-garde des tambours, danseuse principale

Les *humoristas*, partis des mêmes racines que les *parodistas*, ont des femmes aussi dans leurs groupes, dansent et chantent beaucoup moins et parlent plus; leur but principal est de faire rire, en inventant des histoires originales. Les gagnants en 2008 ont été la *Sociedad Anonima*, un groupe très populaire qui met en scène les personnages des *Gauchos*²⁵ *Patones* depuis 1990, dans des situations hilarantes, par exemple en faisant atterrir dans leur village imaginaire de Cerro Ñato une valise pleine de cocaïne. C'est le seul groupe qui vient de la province (San José) à gagner un premier prix.

Les *revistas* sont inspirées par les spectacles des cabarets de Paris et Buenos Aires du début du XX^{ème} siècle, elles comprennent deux solistes chanteurs, des acteurs et une troupe de danse. La danse chorégraphique est très importante dans le spectacle et les femmes sont en vedette. Les sujets varient, mais comportent aussi une note morale à côté de l'humorisme, un message qui parle de l'humanité, l'honnêteté, l'amour, etc.

Pour les *murgas*, le contexte actuel du carnaval est défini par quelques facteurs clefs: l'accession au pouvoir en 2004 du premier gouvernement de gauche de l'histoire uruguayenne, qui correspond à l'orientation politique de plusieurs *murguistas*; l'aspiration croissante à une qualité artistique affinée des groupes de *murga* et une médiatisation intense.

J'ai passé 14 semaines sur place pour explorer le phénomène, son insertion dans la vie collective et son sens social, à partir du 10 janvier, période de répétitions, préparatoire du concours et des représentations, jusqu'au 16 avril, temps du repli et du début des tournées à l'intérieur et l'extérieur du pays. Les deux *murgas* que j'ai choisies pour suivre de près, une représentant le courant traditionnel et l'autre le courant jeune – *Araca la Cana* et *Agarráte Catalina* se sont placées aux deux extrêmes du palmarès final. *Araca la Cana* a fini 14^{ème} sur 15²⁶ et *Agarráte Catalina* la première. Mon analyse a ciblé aussi la dynamique qui a fait que ces deux groupes se trouvent aux bouts de l'échelle, en fonction de leurs thèmes et leurs moyens d'expression.

²⁵ Paysan cavalier gardien des troupeaux, figure emblématique en Uruguay, Argentine et au sud du Brésil, j'en ai connu deux qui gardaient des troupeaux de vaches, habillés de façon caractéristique : pantalon bouffant appelé *bombacha*, béret – *boina* et chaussés de bottes ou *alpargatas* – espadrilles.

²⁶ Au concours officiel 2008 furent acceptées 23 *murgas*, 15 est le nombre de celles qui sont arrivées à la troisième étape, ou la *Liguilla*

1.3 OBJECTIF

Le but de ma recherche est d'identifier et d'analyser le contexte et l'évolution actuelle de ce phénomène artistique, déterminés tant par les divers groupes que par les influences extérieures (concours officiel, DAECPU, IMM²⁷, administrateurs de *tablados*, marchandisage de t-shirts, CD's, DVD's, diffusion par les médias, commanditaires), pour arriver à définir sa fonction communicationnelle aujourd'hui. Les dimensions pertinentes de l'objet pour mon étude sont :

- le rôle communicationnel du spectacle dans la mémoire sociale - tel que révélé par la thématique des couplets de *murga*;
- le changement des traditions culturelles dans le monde contemporain - les modifications subies par le genre dans son processus de modernisation et professionnalisation, influencé par l'économie de marché et l'industrie du spectacle.

Ces dimensions se groupent pour moi autour d'une question centrale : quel est le rôle communicationnel de la *murga*, vue de la perspective de la fête populaire au XXIème siècle ?

Pour trouver la réponse je me suis concentrée sur quelques volets spécifiques, j'ai donc préalablement défini le rôle et la continuité de la *murga* dans l'histoire de Montevideo, pour pouvoir après la placer dans le contexte actuel. Suite à son histoire, que et qui représente la *murga* en 2008 ? Qui sont les acteurs et le public ? Que se communique à travers cette représentation de l'actualité sociale et politique ?

Ce qui m'intéresse également est d'expliquer la longévité de certains groupes et le succès rapide des nouvelles propositions. Les thèmes abordés jouent un rôle important dans la réussite de chaque *murga*. Puisque ce genre a été étroitement associé dans le passé à la critique politique, maintenant qu'une coalition de gauche gouverne le pays, est-ce que celle ci

²⁷ IMM – Intendencia Municipal de Montevideo/Ville de Montevideo

est toujours aussi sarcastique ? Au-delà des thèmes et de l'humour, l'effet visuel est un autre facteur essentiel du spectacle. Le Carnaval étant une suite de représentations, quelle est l'influence sur la *murga* de la logique du marché et de l'industrialisation du spectacle ?

Mes idées vont se développer autour de mon expérience de terrain, analysant les différentes façons d'aborder le style de nos jours, les thèmes et les tendances les plus présentes.

1.2.1 La *murga* comme facteur identitaire et expression populaire au fil du temps

Dans la section 1.2 j'ai décrit et expliqué l'histoire du carnaval et de la *murga* - art festif qui puise sa force tant dans le passé (par répétition rituelle de la tradition) que dans le présent (thèmes abordées, nouvelles façons de faire). Ce genre de représentation s'appuie sur la «réserve de signification» (Lulle, 2001 : 19) de la culture uruguayenne pour mettre en scène et affirmer certaines opinions basées sur des valeurs communément acceptées par la classe populaire – dernièrement il y a aussi de plus en plus de personnes de la classe moyenne uruguayenne attirées par la *murga*. Cette forme de spectacle est mise au service des idées, expériences et sentiments de ses interprètes et spectateurs, elle exprime donc la culture dont elle fait partie par plusieurs langages.

La *murga* est une composante de l'identité culturelle uruguayenne, d'un côté par le sens dont elle est investie par la communauté et de l'autre par les valeurs, sentiments, idées communes qu'elle renforce en les affirmant sur scène, les mettant en spectacle. Un genre de théâtre, avec des textes versifiés et mis en musique, qui communique tant par ses paroles, sur des sujets choisis, que par sa façon spécifique de dire les choses (costumes, musiques, mise en scène, mouvement, mimique, maquillage).

Selon le modèle triadique de Lulle²⁸, au niveau social la *murga* agit conformément à des valeurs incorporées dans les normes de la communauté (esprit solidaire, humanitaire,

²⁸ (voir Cadre théorique, p. 44)

amour pour la poésie, la tradition etc.), mais les communique aussi verbalement. Elle renforce les sentiments d'appartenance et a une valeur politique et sociale, car elle se confronte au pouvoir. Au niveau de la liaison émotionnelle entre les individus et la communauté, la *murga* est une expression de la langue, du territoire et des traditions.

Dans mon analyse je me réfère à la façon dont cette expression se manifeste aujourd'hui et quelles sont ses perspectives futures, tel que compris à travers les entrevues et l'analyse de contenu.

1.2.2 Entre la tradition et la révolution, qui fait la différence ?

Il y a plusieurs classifications des groupes de *murga*, qui ont changé au fil du temps, en fonction des critères esthétiques ou idéologiques. Il y a plusieurs façons de chanter et plusieurs visions du monde transmises par les paroles des chants *murgueros*. De nos jours, la globalisation et le changement de la façon de vivre sont de nouveaux thèmes rajoutés à la critique de la classe politique. Les opinions sont partagées sur les causes de ce changement. Dernièrement plusieurs groupes effectuent des tournées à l'extérieur, ce qui demande des textes compréhensibles en dehors de l'Uruguay. Des directeurs ou de membres se transfèrent d'un groupe à l'autre, pour des raisons professionnelles ou économiques.

Les *murgas* traditionnelles (*Araca la Cana*, *La Reina de la Teja*, *Falta y Resto*) continuent dans la même veine qui les a rendu fameuses mais tout en modifiant leurs contenus et leurs façons de faire pour répondre aux demandes de la contemporanéité avec ses nouvelles références culturelles et politiques. Le mouvement dénommé *murga joven*, dont certains groupes ont rejoint avec beaucoup de succès le concours officiel du carnaval, revendique une révolution du genre.

D'un autre côté, la *murga* a sa place dans la culture officielle uruguayenne (le carnaval est reconnu d'intérêt national depuis la fin de 2007), mais l'économie de marché et les politiques de marketing influencent les transformations de cette forme culturelle. Le monde corporatiste agit sur la *murga* de deux façons: sous la forme des commandites et celle

de la distribution (spectacles, CD's, droits de diffusion, etc.). Les groupes de *murga* doivent s'adapter aux logiques du marché dans lequel la presse et la télévision jouent aussi un rôle important.

1.2.3 Hypothèse d'ensemble

La *murga* est une expression artistique unique et originale, mais aussi une pratique communicationnelle reliée au contexte de la fête, un lien social avec une tradition de plus de 100 ans, qui représente un ancrage dans le local et dans l'histoire du peuple uruguayen. La pratiquer comme artiste et la suivre comme spectateur est une forme de protestation en douceur de l'ordre social par la dérision (le motto : *castigat ridendo mores*) et une affirmation de la perpétuité de l'identité uruguayenne.

Présentement les arts populaires souffrent un processus d'adaptation à l'économie du marché, à une société de plus en plus déterminée par ses pratiques communicationnelles à travers les médias et les nouvelles technologies. Quels sont les défis auxquels doit faire face la *murga* et comment se manifeste cette adaptation ?

CHAPITRE II

DÉMARCHE THÉORIQUE

Après avoir décrit le contexte large et l'ambiance historique, sociale, culturelle et politique qui a favorisé l'apparition et la perpétuation de la *murga*, je vais poser les repères théoriques qui m'ont orientée dans l'élaboration de ce travail.

Quand j'ai commencé ma recherche j'ai découvert à ma surprise que je marchais sur un terrain peu exploré. Il existe peu de travaux scientifiques spécialisés qui traitent de la *murga*. Lorsque ma directrice de recherche a effectué un voyage en Uruguay elle m'en a apporté quelques uns, les autres je les ai trouvés à la Bibliothèque Nationale de Montevideo. Au fur et à mesure que j'avais avancé, on publiait des nouveaux livres là-dessus.

Le plus important pour l'histoire et le devenir du Carnaval, et implicitement les origines de la *murga*, est « *Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*¹ » de l'historienne Milita Alfaro. Elle suit les aléas du Carnaval en parallèle avec l'évolution de la société uruguayenne, de la joie anarchique des temps de la colonie créole au devenir de l'État centralisé et moderne. L'œuvre est basée sur le contraste entre la « barbarie » et la « civilisation » qui a caractérisé les débuts de l'histoire du pays. Ses sources sont surtout les journaux de l'époque et elle se sert des théories sur le carnaval de Mikhaïl Bakhtine et la sociologie de Michel Foucault. Alfaro attire surtout l'attention sur le fait que c'est un carnaval représenté, qui monte sur scène, séparant les participants en acteurs et spectateurs.

¹ « Une histoire sociale de Montevideo de la perspective de la fête. Seconde partie : Carnaval et modernisation. Impulsion et frein du disciplinément »

Une première monographie ethnographique « *El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*² » a été publiée en 1967 par Paulo Carvalho-Neto. L'anthropologue brésilien décrit les manifestations du carnaval uruguayen, et leurs caractéristiques culturelles, surtout la représentation de type théâtral et l'intervention officielle qui contrastent avec le carnaval de Brésil et celui des Andes.

Le professeur Gustavo Remedi a réalisé sa thèse de doctorat sur la *murga* comme expression de la culture nationale, publiée comme livre en 1996, sous le titre « *Murga : el teatro de los tablados* ».³ Il commence par critiquer les théoriciens qui n'ont pas pris en compte ce phénomène caractéristique de l'Uruguay dans leurs études de la culture uruguayenne. La recherche a été réalisée pendant l'époque de la dictature et juste après, quand la *murga* était un facteur d'opposition au militarisme et le carnaval un facteur de la cohésion sociale. Du point de vue de Remedi les *murgas* ont créé un discours épique populaire, parallèle à l'officiel, qui soutenait les valeurs communes des uruguayens, y compris la démocratie et la liberté de la parole. L'étude du carnaval s'avérerait ainsi essentielle pour une interprétation globale de la culture nationale.

L'anthropologue Marita Fornaro a publié plusieurs articles sur la représentation de l'identité locale à travers la *murga*. Le journaliste Xosé de Enriquez a réalisé en 2005 un livre-chronique, « *Momo encadenado*⁴ » qui décrit la trajectoire des *murgas* engagées pendant la période de la dictature. Son confrère, Gustavo Diverso, a part plusieurs articles, parle dans son livre « *Murgas. La representación del carnaval*⁵ » des origines et l'évolution de la *murga* et de la variété des groupes existants. Julio Brum, de l'*Intendencia* de Montevideo raconte dans « *Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la murga joven en Montevideo*⁶ » (2001) la formation et les résultats des ateliers de formation donnés par des professionnels du carnaval dans différents quartiers de Montevideo.

² « Le carnaval de Montevideo. Folklore, histoire, sociologie »

³ « *Murga – le théâtre des tablados* »

⁴ « Momo enchaîné » - Momo étant le dieu du carnaval

⁵ « *Murgas. La représentation du carnaval* »

⁶ « Partageant la joie de chanter. L'expérience de la jeune *murga* à Montevideo »

Même les artistes ne sont pas restés loin des publications, Guillermo Lamolle, directeur et *letrista* de la *murga* «*La Gran Siete*⁷ » a écrit en 1998 «*Sin disfraz. La murga vista por adentro*⁸ » avec Eduardo Lombardo, directeur et arrangeur du chœur d'«*Asaltantes con Patente*⁹ ». Ils décrivent en détails toutes les composantes du spectacle : textes, musiques, costumes, maquillage, organisation des spectacles. Dans un livre ultérieur «*Cual retazo de los suelos*¹⁰ » (2005), Lamolle enrichit l'information avec des anecdotes, mais aussi de ses propres idées sur l'organisation et le futur du carnaval. Suivant un groupe fameux dans les années '90, Luis Carrizo a écrit «*Contrafarsa. Murga. Arte. Sociedad*¹¹ », dont la plupart des protagonistes forment maintenant «*Asaltantes con Patente* ».

À l'étranger aussi il y a eu un certain intérêt pour la *murga*. En Ontario, Ginette Dubé a réalisé un mémoire de maîtrise en sciences politiques : «*A Sonorous Silence : Uruguayan Popular Culture and Resistance to Military Rule* » (2000) sur l'aspect de la résistance à la dictature. La thèse de doctorat d'Ethel Jorge «*La Reina del Barrio: A Murga Group in Montevideo, Uruguay* » suit le groupe «*La Reina de la Teja* » (*La Teja* est un grand quartier populaire) dans son insertion sociale et la vie quotidienne.

En 2008 même, j'ai été présente au lancement du livre de Milita Alfaro «*Memorias de la bacanal*¹²», où elle raconte des anecdotes relevantes pour le vécu du carnaval entre 1850 et 1950. Un autre livre vient de paraître «*Identidad y globalización en el carnaval*¹³ », où Isabel Sans analyse en parallèle la présence de ces deux concepts dans le discours *murguero* et la *murga* comme marqueur identitaire.

J'ai pris alors en considération un corpus qui comprenait tous ces travaux, mais aussi d'autre plus généraux, faisant référence à la communication, à la culture, à la culture

⁷ Le grand sept - excessif, incroyable - expression provenant du jeu de cartes *truco*, où le 7 est une carte importante

⁸ « Sans déguisement. La *murga* vue de l'intérieur »

⁹ Assaillants avec permis

¹⁰ Quel morceau des planchers (des *tablados*) – parodiant le premier vers de l'hymne uruguayen «*Cual retazo de los cielos* », remplaçant les ciels par planchers

¹¹ *Contrafarsa. Murga. Art. Société*

¹² Mémoires de la bacchanale

¹³ Identité et globalisation dans le carnaval

populaire et la mémoire sociale. En établissant mon cadre théorique j'ai surtout puisé dans le domaine des *cultural studies* et de l'anthropologie, prenant en considération la définition de François Laplantine de cette dernière - « la communication des êtres et des cultures » (1995 : 199). La recherche qualitative a été de type ethnographique. Les concepts choisis ont à voir avec ces pivots de la pensée académique : la communication comme axe de soutien de la culture, qui a son tour assure la cohésion sociale ; le carnaval et sa nécessité en tant que fête rituelle, dérision et renversement des règles ; l'art populaire comme autoreprésentation de la société ; les industries culturelles/le marché de la culture. Les différents concepts se retrouvent groupés tour à tour dans différentes étapes de l'analyse.

Je m'intéresse premièrement aux théories qui illustrent la liaison intrinsèque entre le concept de culture et celui de communication, sans ignorer que « in ethnography, the office of theory is to provide a vocabulary in which what symbolic action has to say about itself – that is, about the role of culture in human life – can be expressed » (Geertz, 1973 : 27).

2.1 Le concept de communication

La communication est le processus qui assure la transmission et la continuité de la culture. James Carey oppose le concept américain de la communication déployée dans l'espace pour couvrir un territoire à l'aide des moyens de transmission à distance au concept de communication-rituel (partage, participation, association, camaraderie). L'École de Chicago considère que la communication est ce qui produit la culture, la maintient dans le temps et la consacre en institutions. (Carey, 1989:168).

Les significations sociales mutuellement acceptées peuvent être négociées seulement en communiquant. En même temps, concernant les relations de pouvoir dans la société, c'est à travers la communication que surgit le changement, "hegemony can be built and destroyed only through communication ». (González in Lull, 2001 : 109). Dans le contexte actuel, « la communication devient [...] une question de médiations davantage que de moyens de communication, une question de culture et, partant, non seulement de connaissances, mais de re-connaissance" (Barbero, 2002: 20).

Le rôle de la communication dans une vision « rituelle » n'est pas de transmettre de l'information à travers l'espace, mais d'assurer la préservation des valeurs symboliques communes dans le temps, étant une « representation of shared beliefs. [...] a sacred ceremony that draws persons together in fellowship and commonality.» (Carey, 1989 :18)

Ainsi, communiquer est confirmer à la place d'informer, en produisant des liens sociaux qui créent le cadre dans lequel "reality is produced, maintained, repaired and transformed" (Carey, 1989 : 22-23).

2.2 Le concept de culture

Du point de vue anthropologique, la culture est pour moi une « réserve de significations» (Lull, 2001: 19), qui a besoin d'être transmise (donc communiquée) pour assurer la préservation et continuité dans le temps de la société même. La *murga* est une forme externe d'expression qui transmet des formes internes « ideas, experiences, feelings» (Hannerz in Lull, 2001 :19) leur donnant un sens social commun, elle se présente alors comme un canal de transmission de sens et signification. « For culture, in the anthropological view, is the meaning which people create, and which creates people, as members of societies. » (Ibid.).

Ou, selon Geertz "...I take culture to be those webs [of significance] and the analysis of it to be therefore [...] an interpretive one in search of meaning ». (1973:5) La façon de communiquer, tant pour l'individu que pour la société, est représentative de la culture environnante, on ne peut pas séparer le processus de communication du concept de culture. En même temps on ne peut pas parler d'une culture sans considérer les façons de la communiquer. Chaque objet artistique est une représentation symbolique d'une culture, qui transmet/communique un ou des messages.

Lull voit la culture comme un concept « nucléaire » qui réunit des notions des sciences sociales, de la vie et physiques, sciences humaines et les arts (Lull, 2001 : 22). Stuart

Hall la définit en tant que « whatever is distinctive about the « way of life » of a people, community, nation or social group» (2003: 2) ou comme la description des “shared values” (Ibid.) d’un groupe, soit-il social, national ou transnational. En communiquant les individus créent des connections significatives collectives, car le sens commun est nécessaire à la communication, qui crée ainsi des relations sociales qui mènent au sentiment d’appartenance à une collectivité et par la suite à « la formation et l’entretien des identités culturelles. » (Lull, 2001 : 23).

Le paradigme triadique culturel de Lull, structuré sur trois niveaux, met la base de mon étude. Le premier niveau étant essentiellement fondé sur les processus physiques, je vais utiliser surtout les deux derniers :

1. Théorie de la perception – basée sur les processus sensoriels de la perception.
2. Le côté social – une valeur fait partie de la culture nationale quand elle est incorporée dans les normes sociales et les institutions d’une société et influence concrètement les modèles de la vie quotidienne. Le courant culturel est dirigé par trois biais, encadrés chacun différemment par la notion du temps: interpersonnel (temps présent, appartenance), économique-technique (temps futur, dans la perspective de l’accomplissement) et politique-social (temps passé, dans la perspective du pouvoir). Dans cette perspective la *murga* recouvre ces trois dynamiques, car elle agit dans le champ interpersonnel et politique-social, mais sous l’influence de l’aspect économique-technique.
3. Relation individu – communauté culturelle, qui est établie à travers des sentiments primordiaux : envers la langue, le territoire, traditions (coutumes), religion, ethnicité et race. Les émotions associées avec ces sentiments fournissent les liens affectifs vitaux à l’organisation sociale de la culture. (Lull, 2001 : 24-25)

2.3 Mémoire collective/représentation sociale

Ce concept est fortement lié à celui de représentation collective, alors je vais les considérer ensemble. « La mémoire permet de donner à voir à l'autre des événements auxquels il n'a pas assisté, elle transforme une expérience au départ individuelle, en une expérience partagée dès lors qu'elle aura été écrite et racontée » (Laurens in Laurens et Roussiau, 2002 : 13). Représenter les faits les fixe donc dans la mémoire, mais la représentation à son tour est permise par ce que la mémoire a enregistré. Ceux qui communiquent sélectionnent les événements qu'ils représentent conformément à leur perception.

Les créateurs de la *murga* transmettent une vision du monde issue d'une mémoire constituée par reconstruction « à partir des conditions actuelles dans lesquelles évoluent les groupes sociaux, c'est-à-dire la composition de chaque groupe social et son rapport avec les autres groupes sociaux. » (Jean Viaud in Laurens et Roussiau, 2002 : 26) Quant un nouveau thème/nouvel objet commence à faire partie de la vie sociale, nous devons lui conférer une représentation compréhensible et lui assigner un rôle dans le système, pour « donner un sens à la réalité et permettre qu'il soit partagé dans les groupes » (Roussiau et Bonardi in Laurens et Roussiau, 2002 : 48).

A son tour, Alain Clémence considère que les représentations sociales sont des « théories de sens commun sur des questions débattues dans la société » (in Laurens et Roussiau, 2002 : 51). Ces théories ont besoin d'un espace de discussion pour se cristalliser et se répandre : « La pensée représentative repose d'abord sur une validité consensuelle. [...] Elle s'enracine ensuite dans des relations, des insertions et des pratiques spécifiques qui favorisent la consolidation ou la contestation du consensus » (Ibid. : 54) L'information brute est ainsi contextualisée et comprise, à travers le filtre d'un système de valeurs; en même temps les contradictions entre les divers acteurs permettent que l'information circule et que ses interprétations s'enrichissent. La communication est donc un facteur essentiel dans l'élaboration des représentations communes qui construisent à leur tour la mémoire

collective. Les sociétés se divisent en groupes caractérisés par l'une ou l'autre vision du monde et des phénomènes historiques et sociaux qu'ils subissent.

L'auteur mexicain Jorge González, inspiré par le concept de « champs de pouvoir » de Bourdieu, parle des fronts culturels « transclass symbolic formations » (Lull, 2001 :114), qui n'appartiennent pas à une classe définie. Le pouvoir de la parole est un pouvoir symbolique et temporaire, qui peut glisser d'un groupe social ou hégémonique à un autre. Or, en regardant le phénomène de la *murga*, on peut dire que pendant l'année ce sont les autorités et les médias qui détiennent ce pouvoir. Le temps du Carnaval ouvre la possibilité aux groupes de *murga* d'affirmer ce pouvoir symbolique de ceux qui ne détiennent pas l'accès au discours public.

Pour définir et maintenir un champ de pouvoir, « each cultural institution must generate and maintain a public, an audience, a clientele or followers over time » (Lull, 2001 :124) Le public doit s'identifier aux valeurs contenues dans le discours d'une certaine institution culturelle, pour arriver à enrichir son champ des représentations sociales.

2.4 Culture populaire/culture hybride

Le concept de culture populaire est relié à celui de popularité – tradition, coutume ou forme d'art acceptée par des grands groupes de gens, et à celui de classe populaire (voir note 2, page 4), qui produit et/ou consomme le type d'art défini comme tel. Avec l'avènement de la télévision, la « popularisation » de ce qui est considéré culture d'élite et la reconnaissance de certaines formes de folklore comme appartenant à un patrimoine de l'humanité, la dichotomie entre culture d'élite et culture populaire s'avère approximative. « The true goal of popular culture theory is to come to terms with the popular *as it is* and not as translated into something else.” (Real in Lull, 2001: 176).

L'art populaire actuel, surtout dans le milieu urbain combine “high culture and classical arts, traditional culture and folk arts, face-to-face experience, everything from masterful creativity to unconscious, inherited practices.” (Real in Lull, 2001:171) La *murga*

est un exemple de cette description, combinant des pratiques traditionnelles qui ne sont pas remises en question, comme la façon de chanter, les instruments, la structure du spectacle, avec des thèmes actuels et une forme de plus en plus professionnelle de la représentation sur scène, cherchant les arts classiques dans le chant, les costumes, le maquillage, la direction artistique. Elle fait partie des “sociocultural hybrids in which the traditional and the modern are mixed.” (Canclini, 2001 :2)

Du point de vue de la forme actuelle la *murga* pourrait donc être considérée comme appartenant partiellement à la sphère de la culture populaire. Elle est populaire par ses racines, sa diffusion massive et son grand public, une manifestation “today culturally impure, that is, a life that is neither traditional culture nor modern culture, that may uncritically combine the elite, the folk, and the mass, and that is postcolonial and postmodern in essence.” (Real in Lull, 2001 : 171) parce que la *murga* évolue dans le temps. Gustavo Remedi la remet en discussion comme une expression de la culture nationale, « pratique culturelle de la sphère publique populaire » (Remedi, 1996 : 81) négligée dans les milieux académiques mais pas moins représentative pour autant. Pour lui les *murgas* ont contribué « à la formation d’une conscience démocratique, nationale et populaire » (Ibid.).

Cette forme traditionnelle a été adoptée et métamorphosée par « la radicalisation d’une génération de « transcultureurs »¹⁴ populaires engagés dans la transformation sociale, qui a remplacé la reproduction culturelle acritique, le conformisme, la nostalgie, l’épuisement formel et la répétition, par une attitude critique et une diversification des propositions esthétiques » (Remedi, 1996 : 77). La sub-culture de la *murga* est une synthèse de la vie urbaine, mélangeant « l’épique, la tragédie ou l’idylle à côté du picaresque, de la satire, la moquerie ou la parodie. » (Remedi, 1996 : 77). Les paroles reprennent et remettent en discussion des discours politiques, médiatiques, publicitaires et artistiques, les confrontant aux perceptions qui circulent au niveau de la vie quotidienne.

¹⁴ Mot apparemment inventé par l’auteur

La dimension communicationnelle du spectacle dans la culture populaire est évidente dans le phénomène de la *murga*. Le carnaval a commencé par être une pratique du renversement de l'ordre social, de la dérision du système politique. Il était une évasion du quotidien, un temps en dehors du temps, où tout était permis, une valve d'évacuation des frustrations sociales.

La *murga* renverse aussi l'ordre des choses à travers les paroles, en critiquant la réalité de façon ironique. Dans ce sens la communication dans l'espace créé par cette forme artistique est une représentation du « actual social process wherein significant symbolic forms are created, apprehended and used » (Carey, 1989:23). Les scènes de *murga* sont des vraies tribunes populaires, ce qui explique sa continuité et son succès. Le discours *murguero* prend appui sur un passé souvent glorifié, analyse et critique le présent et parfois suggère des solutions pour le futur, le public voyant ainsi ses inquiétudes quotidiennes transfigurées sur scène.

2.5 Le concept de carnaval

Le « carnaval » est un renversement de l'ordre établi, une période de répit en dehors des barrières de la discipline imposée par l'ordre social et/ou politique, une brèche, sortie du quotidien, du temps organisé.

Florens Christian Rang décrit la mise en paroles des faits de l'antiquité, lors des fêtes dionysiaques, à travers la dramatisation et la représentation comme l'arrivée du

Verbe qui entraînant les danses dans son tourbillon, les transforma en dithyrambes; qui, polissant les brocards et les traits d'une ivresse querelleuse, les métamorphosa en pluie de flèches iambiques, en poésie critique, calomniatrice, diffamatoire, en méchanceté rieuse, en sarcasmes impudents, en invectives ajustés. (Rang, 1990 : 42).

Les fêtes dédiées à Dionysos (dieu tué et ressuscité) finissaient par une parade et une comédie ou un drame satirique à l'adresse du pouvoir. Au Moyen-Âge le Carnaval, de par

son étymologie « *carne levaris* » renvoie à un contexte de permissions et d'interdits ecclésiastiques liés au cycle liturgique de Pâques » (Mesnil, 1974 : 9-10).

Le temps du Carnaval est :

qualitativement différent, autrement vécu [...] il permet l'accomplissement d'une « revitalisation » qui s'exprime à travers le thème de la « naissance, mort, résurrection » [...] Il correspond à une « vision du monde » basée sur l'existence d'un temps cyclique, récurrent, capable de régénérer l'ensemble de la création, réaffirmant ainsi l'existence du groupe social support de la fête; cette réaffirmation peut posséder un caractère oppositionnel [...] ou renforcer la cohésion du système institutionnel qui l'encadre » (Mesnil, 1974 : 15).

Marianne Mesnil met face à face les théories de Bakhtine et Eliade, l'un parlant d'un temps désacralisé, l'autre du « Grand Temps » du mythe. Le premier est en relation avec la contestation du pouvoir de la ville médiévale, le deuxième avec la fête rituelle rurale. Mais dans les deux cas (contestataire ou institutionnel) le carnaval peut être défini comme une fête

[...] dont le cadre social est le type *communautaire* [...] et dont le temps est vécu comme temps de rupture doué de qualités telles qu'il permet la *réaffirmation*, hors du quotidien, de la *cohésion sociale* du groupe dont il porte les valeurs (et qui y projette sa « vision du monde ») (1974 : 17)

2.6 Industrie culturelle

Dans son livre « Des médias aux médiations. Communications, culture et hégémonie », Jesus Martin Barbero confronte les différentes opinions sur ce concept issu de celui de la culture de masse. La base a été mise par l'École de Francfort, principalement par Adorno et Horkheimer qui opposaient la culture à « l'industrie du divertissement » (Barbero, 2002 : 48), qui opère avec des formules fonctionnelles déjà expérimentées, peu originales, conçues pour plaire au public. Dans l'acception d'Edgar Morin l'industrie culturelle est juste « l'ensemble des mécanismes et opérations par lesquels la *création culturelle* se transforme en *production* » (Ibid. 62) ce qui ne diminue pas forcément sa valeur.

Le passage de la culture à l'industrie passe donc par la transformation technologique, menant à une massification, à l'imposition de certains critères qui décident de la valeur commerciale du produit.

Mais celui-là doit quand-même correspondre à un besoin et une situation réels: "Popular texts must offer popular meanings and pleasures - popular meanings are constructed out of the relevances between the text and everyday life..." (Fiske, 1989: 126). Si le public ne s'identifie pas de quelque manière à ce qu'on lui montre, le produit lui résultera inacceptable.

Je vais passer à la description de mon point de vue sur l'objet d'étude et des outils méthodologiques de recueil de données dont je me suis servi, tout en expliquant pourquoi je les ai choisis.

CHAPITRE III

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Ma recherche de terrain a été effectuée à Montevideo, Uruguay, pendant trois mois et demi, en suivant le Carnaval, accompagnant deux groupes de *murga* dans leurs périples nocturnes et faisant des rencontres. Ce chapitre décrit la position assumée pour étudier le phénomène du Carnaval, celle de l'ethnographe, et les instruments spécifiques choisis pour accomplir cette tâche.

3.1 APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE

La recherche a été circonscrite au concept de « thick description » (Geertz, 1973 : 10), exploratoire, « aventure personnelle » (Laplantine, 1987 : 150) impliquant le regard, l'écoute, l'interprétation, cherchant à saisir l'image de la société vue et transmise par les *murgas* et en même temps leur dynamique dans le contexte social actuel. La démarche ethnographique suppose deux étapes presque simultanées : l'étude d'un champ culturel et sa description par écrit. Pour la première j'ai choisi la position de « l'amateur éclairé » parmi celles proposées par François Laplantine (1994 : 62), un des auteurs les plus importants pour mon travail, me mettant des fois dans la même position d'un fan de *murga* qui suit son groupe et essaie de le connaître dans les plus petits détails, quelqu'un qui est toujours disposé d'apprendre plus. « Laisser l'Amérique entrer en soi sans trop se préoccuper de ce qui arrivera ». (Laplantine, 1994 :293)

L'équilibre cherché et difficile à atteindre a été celui entre l'empathie et la distanciation interprétative. Sur place il a fallu que je me dépouille d'une certaine façon de

mes outils théoriques pour éviter les présupposés et garder une posture «naïve», complètement ouverte vers l'altérité du phénomène étudié et son contexte historique, social et politique. La meilleure façon est de procéder à « l'intégration de l'observateur dans le champ même de l'observation » (Laplantine, 1996 :21). De l'autre côté il a fallu que je garde un détachement qui me permette de saisir des caractéristiques qui échappent aux acteurs sociaux même.

Après le Carnaval j'ai pris de la distance et j'ai cherché à apprendre plus sur l'Uruguay, projetant la *murga* dans son contexte temporel et spatial pour enrichir et nuancer mes idées et mes impressions, comprendre le corps social à travers chaque composante, et ses éléments à travers les relations qui les unissent entre eux et avec le tout qui maintient leur cohérence.

Mon interprétation a été sûrement influencée par mes idées sur l'Amérique du Sud (acquises à travers lectures, cinéma, rencontres, etc.) et ma propre culture roumaine aux origines latines. Je n'ai pas pu m'empêcher de comparer les deux cultures et façons de faire et d'être au monde. Cela a agi aussi comme facilitateur de la communication. Après coup il y a eu aussi la page blanche à affronter pour traduire l'empirique par écrit, en évitant les sous-entendus, de façon compréhensible pour un lecteur non avisé, ignorant complètement l'espace culturel décrit. Écrire sur un fait culturel c'est raconter, communiquer sa propre interprétation à travers une histoire, sans la figer dans les théories courantes, «not to generalize across cases but to generalize within them » (Geertz, 1973 :26).

3.2 VIVRE LE CARNAVAL À MONTEVIDEO

Cette section ouvre la porte vers mon expérience *in situ*, la première de ce genre, riche en échanges humains, couleurs, saveurs, questionnements, doutes, anxiété et joies. Même si j'ai beaucoup voyagé auparavant, en gardant les yeux grands ouverts vers l'altérité, c'est très différent d'avoir un but précis et des tâches à accomplir. Il me semble important de

parler de mes démarches sur place, tout d'abord pour expliquer le contexte des faits décrits et analysés, pour mettre le lecteur en situation, puis pour justifier l'analyse qui suit, en décrivant ma façon de m'adapter au terrain et de voir la réalité uruguayenne.

3.2.1 Montevideo et Uruguay à la première vue

Mes connaissances sur l'Uruguay, antérieures au départ, formaient un casse-tête dont les pièces n'arrivaient pas à se joindre pour former un tout cohérent : les romans et les contes de Mario Benedetti; le film « A Dios Momo¹ » dédié à la *murga*; les quelques livres sur le Carnaval qui m'étaient parvenus; informations de Wikipédia, clips de *murga* sur You Tube; le nom de Punta del Este associé à l'expression « le Saint-Tropez de l'Amérique du Sud »; un percussionniste d'*Araca la Cana* par courriel; deux correspondants en ligne, dont une professeure de communication; contacts des amis de mes amis. Sans doute le fait que ma directrice de recherche, Carmen Rico, soit uruguayenne et connaisse le sujet m'a beaucoup aidé, nous avons trouvé ensemble des sources précieuses d'information, sans parler des livres et des suggestions qu'elle m'a procurés.

Je suis allée dans un pays généralement méconnu et mal connu, dû surtout à sa situation ingrate de petite nation située entre l'Argentine et le Brésil, et mon séjour a renforcé cette impression.

3.2.2 Apprendre à regarder son terrain

Je suis arrivée environ deux semaines avant le défilé qui allait marquer le début du Carnaval, ma valise un jour après moi. J'ai commencé par faire des appels aux amis des amis, aux deux contacts que je m'étais faits par Internet, à essayer de rencontrer des gens qui puissent m'aider à comprendre le « nouveau monde » auquel j'avais affaire. J'ai commencé à connaître la ville d'abord à travers la fenêtre de l'automobile qui m'amenait de l'aéroport,

¹ Au Dieu Momo, Leonardo Ricagni, 1996

puis à pied, pour observer les gens, les rues, les véhicules, les postes de vente, les magasins, le réseau qui constitue le système circulatoire urbain et maintien son rythme.

Au premier regard Montevideo ressemblait à Bucarest, ma ville, avec beaucoup de maisons de style français, construites entre 1850 et 1900, avec en plus des palmiers et une promenade de 18 kilomètres au long de l'estuaire de Rio de la Plata – la *Rambla*. Des vieux bus, quelques mendiants, beaucoup moins de variété culturelle qu'à Montréal, à peine quelques personnes noires.

Première caractéristique culturelle observée : la coutume de boire de la *yerba mate* infusée, une plante amère avec des propriétés énergisantes, consommée aussi en Argentine, au Sud du Brésil, au Paraguay et dans le Sud du Chili. Sauf que dans chaque pays il y a des façons différentes de la préparer. En Uruguay il est commun de marcher dans la rue le thermos sous le bras et le *mate* (le récipient de l'infusion) dans la main, car il faut rajouter de l'eau chaude petit à petit. C'est tout un rituel et dans les groupes d'amis la *bombilla* (le tuyau en métal prévu d'un filtre qui sert à boire) passe d'une bouche à l'autre. Cela se passe sur la *Rambla*, dans les parcs, sur les bancs, les terrasses, chez soi, au *Teatro de Verano*, au *tablados*...partout. Il y a même des signes dans les bus interdisant d'y boire du *mate*, car aux cahots on peut se faire très mal avec la *bombilla*.

Première différence d'infrastructure : les bus de la ville, gérés par quelques compagnies privées, où il faut payer en argent comptant en montant, des fois c'est le chauffeur qui donne le billet et le change, des fois il y a une deuxième personne qui s'en occupe. Les cafés Internet sont peu coûteux, les supermarchés offrent des produits connus, tant côté nourriture que côté cosmétiques, mais certains fruits et légumes ont des noms différents de ce que je connais en espagnol (le maïs par exemple s'appelle *chocto*, parole d'origine quechua).

Pour comprendre comment le carnaval s'installe dans l'espace de la ville il me faut comprendre les quartiers. Il y a peu de bâtiments contemporains, en verre et acier, le plus fameux est la Tour Antel de la compagnie nationale de téléphonie, qui justement saute aux

yeux à cause de son inadéquation au reste du paysage. Le centre-ville est déchu, ce n'est pas le lieu des riches, malgré la beauté de quelques maisons et bâtiments officiels. Les classes sociales se mélangent ici, il faut aller vers la périphérie de Carrasco, à Punta Carretas (autour de l'ancienne prison devenue centre d'achats) pour voir les belles maisons, ou bien près de la plus populaire des plages de la ville, Pocitos. En partant du centre vers l'eau on trouve les quartiers pauvres, traditionnellement noirs, de Palermo et Barrio Sur, où a lieu le défilé des *llamadas*, tout en rythme et couleurs, plumes et déhanchements de belles mulâtresses. Malvin et Buceo, au long de la côte, abritent plutôt des gens de la classe moyenne. Les quartiers populaires d'Union, La Teja, Paso Molino, Paso de l'Arena, Sayago, sont des vrais berceaux de la *murga*.

Chaque coin de quartier a son *boliche*, le club social-sportif, où les hommes se ramassent pour prendre un verre de vin ou de bière, casser la croûte et commenter la politique, le soccer, sport national, ou le carnaval. Beaucoup de groupes de *murga* répètent et se rencontrent dans ces clubs. Côté vie urbaine aussi, j'ai vu que chaque mois il y avait un Jour du Centre-ville (marqué par des spectacles de rue, stationnement gratuit, soldes et offres des magasins). On m'a appris que cette mesure de promotion est due au délaissement de cette zone commerciale anciennement fleurissante et populaire, en faveur des centres d'achats (*Punta Carretas Shopping, Shopping Tres Cruces, Montevideo Shopping, etc.*) qui ramassent plus de gens les fins de semaine avec leurs cafés, leurs cinémas et leurs magasins et boutiques. J'ai remarqué aussi une tendance de se ramasser chez soi, plusieurs personnes m'ont dit que c'est à cause de la situation économique, il coûte moins de faire la fête à la maison.

Voilà ce que j'ai appris pendant quelques semaines à Montevideo. Je n'étais pas là pour regarder de loin, mais pour interagir et essayer de comprendre la société de son intérieur, les aspirations, les peines, les mémoires, les joies de gens, pour arriver à comprendre le Carnaval. Je vais donc décrire ce processus d'interaction.

3.2.3 Présentation de soi

Le premier contact était en général facile, physiquement je peux naturellement passer pour une uruguayenne, vu que la plupart des immigrants sont arrivés de l'Europe. De plus je parle la langue et les gens étaient touchés de savoir qu'une roumaine qui vit et étudie au Canada s'intéresse à leurs coutumes. Culturellement je trouve le Canada différent de l'Uruguay mais la Roumanie très proche, non seulement dans l'homogénéité de la population mais aussi dans l'état similaire des vieux bâtiments, dont on peut dire qu'ils ont vu de meilleurs jours. L'Uruguay comme la Roumanie a vécu sa grande période de prospérité dans les années '20 – '30, c'était assez paradoxal d'être à l'autre bout du monde et me sentir si proche de chez moi, ce qui m'a motivé encore plus dans ma recherche.

J'ai toujours dit ce qui m'amenait à Montevideo. Parfois on me demandait pourquoi je m'intéresse à la *murga*, parce qu'on la trouve vulgaire, simpliste ou ringarde, ou tout simplement pas intéressante. Je me mettais alors à expliquer mes raisons et je suis même arrivée à faire venir au *tablado* ou au *Teatro de Verano* des personnes qui n'y étaient jamais allées ou bien l'avaient fait il y a longtemps.

Comme je l'ai déjà dit plus haut, la première chose à faire a été d'approcher les gens dont j'avais les contacts : amis des amis ; Joaquín Piñón, oncle d'une amie, qui travaille pour AGADU² ; Fernando Tetes, journaliste spécialisé dans le carnaval; Maximiliano, le percussionniste d'*Araca la Cana* ; Juan Carlos Alberte, conseiller culturel de Coca-Cola, principal commanditaire du Carnaval. Même s'ils ne me connaissaient pas, j'ai été reçue les bras ouverts et de plus on s'offrait à m'aider. Il arrive qu'à Montevideo tout le monde ait un parent ou un ami relié au Carnaval. Dès le deuxième soir après mon arrivée, par exemple, j'ai eu la chance de rencontrer un ami de Gustavo Remedi³, que j'ai pu ainsi contacter bientôt pour une entrevue. Toutes les personnes interviewées d'ailleurs se sont montrées disponibles et même intéressées par le sujet.

² *Asociación General de Autores de Uruguay* - Association générale des auteurs de l'Uruguay.

³ Professeur qui a écrit un livre extrêmement important sur la place qui occupe la *murga* dans la culture nationale, *Murga : el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional* (*Murga: le théâtre de rue. Interprétation et critique de la culture nationale*).

J'ai téléphoné et je suis allée plusieurs fois sans succès chez DAECPU pour obtenir mon accréditation pour le *Teatro de Verano*, j'ai été étonné de la recevoir le jour du début du concours, avant des journalistes de la radio qui allaient transmettre en direct le soir même, le fait d'être femme et étudiante au Canada avait son poids.

Lorsque je suis allée voir *Araca la Cana* répéter pour la première fois, je me suis présentée toute seule à José Maria « Catusa » Silva, le directeur et *letrista* du groupe, le percussionniste Maximiliano l'avait averti de mon arrivée. Catusa est habitué aux étudiants étrangers, il a déjà été interviewé par une étudiante canadienne à la maîtrise et par une française, alors il m'a promis tout son appui et m'a donné son accord pour accompagner quelques fois le groupe dans ses périples nocturnes. Yamandú Cardozo, directeur d'*Agarráte Catalina*, m'a reçu de la même façon, c'était toujours Maximiliano de *Araca* qui m'avait facilité le contact. En causant avec les *murguistas* je leur parlais de mon investigation et de son évolution.

J'ai été touchée par l'amabilité ressentie dans les magasins, dans la rue, dans les bus. Le rythme de vie est plus lent et les gens prennent le temps d'être gentils les uns avec les autres. C'est une société ouverte, démocratique, laïque et relaxée avec les rituels quotidiens d'interaction, ce qui m'a aidé dans mon adaptation au champ de recherche et a apaisé mes peurs. Quant à l'expression physique, l'Uruguay a une tradition, comme le Canada, de s'appuyer sur la classe moyenne, une histoire de l'égalité sociale, il y a peu de glamour dans les rues, et cela m'a donné un sentiment de confort.

L'expérience de la présentation de soi donc, la mise en scène du « moi – la chercheuse », s'est très bien passée, j'étais reconnue et admise comme investigatrice de façon avenante. Mon adaptation à la façon de communiquer est un autre volet que j'aimerais aborder par la suite.

3.2.4 Adaptation au travail de terrain et aux limites inhérentes

Je me suis sentie très isolée au début et je ressentais un fort besoin de partager mes états d'âme avec quelqu'un d'autre. La maison où j'ai habité les premières semaines n'avait ni téléphone, ni connexion Internet, et on m'avait laissée seule, je me sentais donc coupée du monde, surtout le soir en rentrant. Je ne voulais pas non plus importuner personne avec une présence trop assidue, mon premier mois a été dur de ce point de vue, le temps de me faire des amis et d'exister aussi en dehors de ma recherche, tout en m'immergeant plus parmi les uruguayens.

Au *Teatro de Verano* pendant le Carnaval j'ai dû affronter la solitude d'une façon différente, j'aurais voulu pouvoir partager mes impressions avec quelqu'un d'avisé, qui connaisse le sujet. Des fois je ne saisisais pas bien les paroles, surtout les allusions à des personnes connues ou des faits d'actualité. Ma capacité d'apprécier un groupe de *murga* était limitée par mon manque d'expérience spécifique. Avec le temps, encore, j'ai commencé à parler plus avec Joaquín Piñón, d'AGADU et Milita Alfaro, historienne de la société uruguayenne à travers la fête, notamment le carnaval, qui étaient présents sur place presque tous les soirs. Ces deux contacts m'ont beaucoup aidé à comprendre aussi l'évolution de certains groupes et à placer le Carnaval 2008 à côté des éditions passées.

Une autre frustration était due à ma caméra, qui n'était pas numérique. Beaucoup de photographies, vu qu'elles étaient prises la nuit, ont été ratées, or il me semblait essentiel pouvoir illustrer, au moins à l'aide des images statiques, la description d'un tel événement théâtral, avec un fort impact visuel. C'est une déception que j'ai dû accepter sans pouvoir composer avec.

Parallèlement, il me semblait ne pas pouvoir saisir le sujet, qui me comblait par son complexité : le nombre de groupes, de gens, de spectacles, j'avais l'impression que mon échafaudage théorique est incapable de combler tout cet univers de la *murga*. Je me disais surtout que je n'ai pas assez de temps à ma disposition, pour connaître la ville, pour connaître les uruguayens et leur carnaval. Je suis arrivée à peine deux semaines avant le début des

événements, quand les répétitions occupaient la plupart du temps et je suis partie un mois après, quand beaucoup de groupes étaient en tournée dans le pays ou en Argentine.

J'aurais aimé d'abord avoir plus de temps au début pour m'approcher des *murguistas* comme individus, dans le cadre de chaque groupe étudié. Après coup il aurait été utile de revoir certains de mes interlocuteurs, pour prendre un pas en arrière et discuter sans l'échauffement du concours. J'ai dû accepter que toute analyse ethnographique comprenne aussi une sélection dans l'espace et le temps et que ce soit également l'interprétation qui décide de la justesse d'une étude.

3.2.5 Les *murgas*, les *murguistas* et les autres

Il ne m'a pas été facile de choisir mes interlocuteurs, pour qu'ils soient représentatifs, mais en nombre restreint. J'ai opté alors pour des pôles divergents : un groupe qui avait une longue histoire derrière lui (*Araca la Cana*) et un groupe jeune et de succès (*Agarrate Catalina*). Pour compléter j'ai rajouté deux *murguistas* qui se trouvent quelque part à mi chemin, venant d'un groupe des années '90 (*Contrafarsa*) et qui ont une vision du genre *murga* dans le temps. Ils essayent de recycler et innover tout en sauvegardant les principes de base. Aussi un ex-*murguista* qui fait la transition entre les praticiens et les experts : Jorge Esmoris – acteur, metteur en scène et directeur de la compagnie théâtrale BCG. Il a fait une révolution dans son temps avec la dionysiaque *Antimurga BCG*, maintenant il s'occupe seulement du théâtre, auquel il a apporté une vision carnavalesque. Les spécialistes ont été choisis parmi les théoriciens de la *murga*, qui ont publié des livres ou des articles là-dessus. Juan Carlos Alberte de Coca-Cola a rajouté l'opinion du commanditaire éclairé, car il est aussi professeur de littérature.

Au tout début j'ai établi des contacts et fait des rencontres avec les personnes à interviewer et les organisateurs du Carnaval (*Intendencia* et DAECPU). Certaines entrevues ont été effectuées avant le Carnaval, avec les personnes que n'y participaient pas directement, certaines après, pour pouvoir faire référence au contexte présent. J'ai suivi ponctuellement les

événements du Carnaval (défilés et spectacles au *Teatro de Verano*), ce qui m'a permis d'acquérir une connaissance non seulement de la *murga* mais du contexte carnavalesque dans son ensemble.

J'ai assisté à deux spectacles de *murga* (*Asaltantes con Patente et Falta y Resto*) hors concours, puis au spectacle théâtral d'inspiration *murguera* « *La Divina Comedia Humana* » de la compagnie BCG, anciennement *Antimurga* BCG, qui ne sort plus dans le Carnaval. Lors d'une invitation de l'historienne du carnaval Milita Alfaro j'ai eu l'occasion de partager mon expérience en Uruguay à travers un entretien à la radio Nuevo Tiempo CX24 qui transmettait un programme quotidien sur le carnaval de 13h00 à 14h00. Une autre entrevue avec moi est apparue dans l'hebdomadaire *Brecha*, au mois de juillet.

Par pur hasard (une rencontre dans la rue) je suis arrivée à rendre visite à deux occasions à l'*Universidad de la Republica*/Faculté de Sociologie, assistant à la soutenance de deux thèses de baccalauréat ayant comme sujet la *murga*, ce qui s'est avéré extrêmement enrichissant.

Mes murgas

J'ai accompagné trois soirs respectivement en bus et en camion (qui est le moyen de transport traditionnel des troupes du carnaval) chacune des *murgas* choisies pour l'analyse (*Araca la Cana* et *Agarráte Catalina*). Par la suite j'ai réalisé des entrevues avec leurs directeurs et *letristas*, en plus d'engager des conversations informelles avec les différents membres du groupe. *Araca la Cana* a été fondée en 1935 dans le quartier Paso Molino où elle réside encore, dans le « Club Universal ». Plusieurs de ses membres font de la *murga* depuis les années '70 – '80, donc ils ont beaucoup d'histoires juteuses à raconter sur la dictature, la censure et les changements soufferts par la *murga* dans le temps. Certains sont des acteurs, mais qui ne travaillent pas au théâtre, les autres font toutes sortes de métiers, la plupart n'ont pas des études universitaires.

Le groupe a fait histoire surtout pendant la dictature militaire, s'affirmant par son militantisme et son ironie du régime politique coercitif. Ils sont allés en tournée en Espagne

et en France, en plus d'aller tous les ans en Argentine, et leurs chansons sont connues par beaucoup de gens, mais la dernière fois qu'ils ont gagné le concours officiel c'était en 1997. En 2008 ils sont arrivés dans le classement final, *liguilla*, qui comprenait 15 *murgas*, mais seulement en 14^{ème} place. Dans mon analyse de contenu je vais parler plus longuement de leur style et leur placement par rapport aux autres groupes.

La répétition générale avec costumes et amplification s'est fait dans la rue même et les gens du voisinage avaient apporté leurs chaises et l'inévitable *mate* pour y assister en tout confort. C'est pour ça que j'ai choisi de passer là-bas aussi la *noche de los fallos*, la nuit des résultats, quand tout le monde se fige devant les écrans de télé pour voir le jury et entendre les annonces.

Agarráte Catalina, en échange, est issue du mouvement *murga joven* et, même si elle a commencé participer au concours seulement en 2001, a déjà gagné le premier prix en 2005, 2006 et...2008. Ce groupe aussi a donné des spectacles en Espagne, l'Argentine et au Mexique. Le groupe n'a pas un quartier de référence, leur Club du centre ville appartient au Banco Hipotecario et manque l'ambiance familière du Club Universal. Les membres sont pour la plupart des étudiants, mais en tout cas des jeunes, à une seule exception, Anibal Pazos, qui est le père d'un autre chanteur, Andrés Pazos. Ils sont extrêmement populaires parmi toutes les classes sociales et tous les âges. Quand je suis allée voir leurs répétitions, la cour était pleine à craquer et il m'a été impossible d'arriver jusqu'à la scène pour connaître les frères Cardozo.

Malgré leur jeunesse, les membres de la *Catalina* sont très professionnels et disciplinés et c'est ça aussi qui fait leur succès. De plus en 2008 ils ont fait appel à un montage théâtral qui rajoutait du dramatisme au sujet choisi : la mort comme voyage et la vieillesse comme ironie du sort. Ils ont une approche moderne et fonctionnelle par rapport au spectacle, une conscience plus accrue du *showbiz*. *Araca* n'a pas de site Internet, *Catalina* en a un qui est à jour. Les sujets qu'ils choisissent sont ironiques et variés. Pendant la nuit des résultats les frères Cardozo ne se trouvaient pas au milieu des fans comme les membres d'*Araca*, la plupart des *murguistas* suivaient la télévision dans un espace privé. Seulement

après l'annonce du succès Tabaré et Yamandú Cardozo sont apparus dans une espèce de balcon dominant la salle de sport remplie par leur public.

Les deux autres *murguistas* interviewés, Eduardo « Pitufo⁴ » Lombardo et Marcel Keoroglian sont le directeur et *letrista* d'*Asaltantes con Patente*, mais anciennement ils accomplissaient les mêmes fonctions dans la *murga* *Contrafarsa* qui a fait histoire dans son temps, jusqu'en 2004, gagnant plusieurs premiers prix. Les deux se sont dédiés aussi à des activités d'enseignement de la *murga* et d'historisation du genre. *Pitufo* s'est impliqué par exemple dans la réalisation du film « La Matinée », réunissant un casting de vieux *murguistas* qu'il voulait ramener au souvenir des gens en conservant ainsi la mémoire d'un certain style de chant. Marcel Keoroglian travaille avec Milita Alfaro pour rappeler des vieux couplets et histoires de carnaval. C'est pour ça qu'*Asaltantes con Patente* a été choisi pour représenter le spectacle *El tablado del tiempo* (La scène du temps) qui remémore des *retiradas* et des couplets des plus populaires au long du temps. Les deux sont donc non seulement des *murguistas* expérimentés, mais aussi des théoriciens *ad hoc* de la *murga*, qui se placent dans son contexte historique.

3.3 TECHNIQUES

La préparation du terrain a compris une recherche sur Internet des travaux dédiés à la *murga*, doublée d'une autre par le même moyen sur les groupes artistiques, pour pouvoir établir le contact le plus rapidement possible. Je suis arrivée à me faire parvenir certains livres publiés en Uruguay avant mon départ, ce qui m'a permis un approfondissement de mes connaissances. À part des sites Internet de certains groupes et associations j'ai trouvé beaucoup de clips disponibles sur www.youtube.com, ce qui m'a encore facilité la tâche. Après avoir rédigé les questionnaires et avoir choisi les groupes de *murga* à suivre de près, j'ai dû les contacter suite à mes recherches par Internet ou à travers des personnes qui avaient des liaisons avec l'Uruguay. À Montevideo, après le Carnaval, je me suis rendue aussi à la

⁴ Petit oiseau

Bibliothèque Nationale pour étudier les livres des auteurs uruguayens qui n'étaient pas disponibles au Québec et les articles spécialisés dans les journaux.

Ma recherche a continué après le retour au Canada : il y a eu un livre lancé à Montevideo au mois d'août ; la nomination d'un ministre de l'économie relié à la *murga* au mois de septembre⁵; des films uruguayens à voir à Montréal ; la célébration de la fête nationale le 25 août, tant au niveau communautaire qu'au niveau du Consulat. J'ai même rencontré une étudiante canadienne qui a vu une *murga* en visite à la Sorbonne. L'Uruguay est désormais une présence continue dans ma vie.

Les techniques de recherche de terrain utilisées ont été l'observation directe et l'entrevue exploratoire, cherchant à déceler la pratique et les représentations entourant le phénomène de la *murga*. « Ce ne sont pas des outils qui, comme la loupe, peuvent être maniés sans une formation personnelle approfondie » (Mucchielli, 1991 : 47), alors j'ai dû utiliser mes connaissances intellectuelles et mes expériences antérieures pour m'immerger dans une autre société et la comprendre sans m'identifier tout de même avec ses acteurs.

Dans une seconde étape j'ai utilisé aussi l'analyse de contenu, appliquée aux paroles de *murga*. Tout au long de cette expérience j'ai compté sur le fait que “to analyze art is no longer to analyze only works, but the textual and extratextual, aesthetic and social conditions in which the interaction between members of the field engenders and renews meaning.” (Garcia Canclini, 2001 : 101).

3.3.1 L'observation directe

Cet instrument qui permet une vue d'ensemble lors de la première rencontre et son approfondissement dans le temps, l'observation directe, a été utilisé pendant les spectacles de carnaval au *Teatro de Verano* et en accompagnant deux groupes de *murga* lors de la préparation et du déplacement d'une scène à l'autre. J'ai choisi l'observation directe

⁵ Álvaro García, du Parti Socialiste, a été nommé Ministre de l'économie en septembre 2008. Il a écrit les paroles de la *murga* *Contrafarsa* entre 1999 et 2004

puisqu'elle est « irremplaçable sur le plan d'une certaine spontanéité et qualité de l'information » (Grawitz, 1984 :888), offrant une vue complexe de l'intérieur du phénomène étudié, capable de saisir non seulement les activités, mais aussi leur contexte.

Une fois arrivée, j'ai suivi presque tous les soirs les spectacles du Teatro de Verano, où les *murga* jouaient la représentation de 45 minutes au complet, le spectacle donné sur les *tablados* dure à peine 30 minutes. Les autres soirs j'ai choisi spécifiquement deux groupes, différents comme expression artistique et âge, un traditionnel et un autre très jeune, mais qui connaît un succès fulminant. Le choix a été fait ayant en vue une recherche de type qualitatif, examinant l'objet en profondeur.

Je me suis conformé à quelques règles : « Aller vers l'autre. Écouter. Observer. Décrire » (Laplantine, 1994 : 293). J'ai été en contact avec les personnes observées (*murguistas* et experts) mais sans m'impliquer dans leurs activités au-delà de l'entretien. Pendant les spectacles je me mêlais toujours à la foule des spectateurs, dans le bus ou camion je m'assois au hasard et je parlais avec les personnes voisines. Mon premier souci a été de tenir compte du fait que tout ce que je voyais et j'écoutais « ce n'est pas seulement une forme, c'est d'abord et toujours du sens. » (Laplantine, 1996 : 100).

Le fait d'être moi-même sous observation, en tant qu'étrangère au groupe et étrangère au pays, n'a pas toujours été facile à affronter, même si ma présence n'affectait pas le déroulement des activités. Mon effet sur les *murguistas* a fait à son tour partie de mon objet d'analyse.

Mes outils de travail ont été le journal de bord, la caméra photo et la grille d'observation, mais surtout mon regard, mon écoute, la capacité d'interagir avec les *murguistas* comme simple partenaire de discussion autour d'un verre, sans avoir l'air d'un enquêteur.

3.3.2 L'entrevue semi-dirigée

Tout d'abord j'ai dû choisir mon approche, pour que les entretiens puissent compléter l'observation qui prenait place dans un temps et un lieu déterminé – Carnaval 2008. Mon terrain s'est développé autour des moments des stages des spectacles (avant, pendant, après), ce qui m'empêchait de connaître le contexte large dans l'espace et le temps, ce qui se passe avec chaque membre de chaque groupe en dehors des réunions, « le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques, aux événements dont ils ont pu être les témoins actifs » (Blanchet et Gotman, 1992 : 27). Je ne peux pas voir ce qui n'est pas sous mon regard. De l'autre côté le questionnaire m'a permis de toucher certains thèmes qui n'étaient pas abordables à travers l'observation et d'approfondir d'autres que ne je pouvais déceler que superficiellement. La partie explicative-compréhensive qui parcourt l'histoire de la *murga* par exemple a puisé aussi dans les entrevues, dont les premières questions se réfèrent au passé du phénomène.

Les questions (voir Annexe A) sont dérivées des variables que j'ai cherché à définir à travers les entrevues : le passé du phénomène - la définition propre de la *murga*, sa typologie et son rôle social dans le temps; la liaison entre cette manifestation populaire et la politique - dictature et victoire de l'alliance de gauche; le présent et les variations qu'il apporte – sources d'inspiration, thèmes d'actualité, innovations, tendances, public; les influences des facteurs externes - politique, culture, entreprises, médias. Les *murguistas* ont du répondre à une question de plus, concernant leur histoire de vie du point de vue de la participation au carnaval.

J'ai choisi d'interviewer les *letristas* et *directores* des deux groupes que j'ai suivis, mais aussi ceux d'*Asaltantes con Patente*, tout d'abord parce que c'est un groupe prestigieux mais qui ne participait pas au concours cette année et deuxièmement parce qu'ils étaient aussi des historiens de la *murga* et protagonistes du spectacle-anthologie « *El Tablado del Tiempo* ». Le *letrista* et le *director* sont les personnes les plus indiquées pour avoir une vue compréhensive du fonctionnement d'une *murga*. Au cas d'*Araca la Cana* Catusa Silva couvre les deux positions. En échange les frères Cardozo d'*Agarrate Catalina* travaillent étroitement ensemble.

Les experts interviewés sont des auteurs qui ont publié des travaux et des articles sur la *murga* - Milita Alfaro, Rafael Bayce, Gustavo Remedi ; un acteur/auteur/metteur en scène qui a marqué l'histoire du Carnaval dans les années '80 - Jorge Esmoris, et le président du jury du Carnaval depuis plus de 20 ans, le professeur universitaire José Cozzo. Du côté des mécènes, mon interlocuteur a été Juan Carlos Alberte, conseiller culturel de Coca-Cola, commanditaire principal du carnaval de Montevideo à travers le programme de sauvegarde du patrimoine culturel « *Huellas* » (Traces).

Pour la plupart des cas l'entretien prit place soit chez l'interviewé, soit dans un café, ce qui créa une ambiance de confiance. Aussi, à deux exceptions (Marcel Keoroglian et Eduardo Lombardo d' *Asaltantes con Patente*), j'ai fait les entrevues après la fin du Carnaval, d'abord pour avoir des réponses qui auraient inclus des opinions sur l'édition 2008, puis pour avoir déjà établi une bonne relation avec les personnes. Les entretiens ont été de type semi-dirigé avec des questions ouvertes, qui visaient de «dégager le cadre perceptif du sujet, à le placer dans une disposition d'esprit dans laquelle c'est à lui-même qu'il va réagir » (Grawitz, 1984 :709), encourageant les réponses descriptives et informatives. Cela veut dire que j'ai essayé de donner toute liberté à mes interlocuteurs, mais en maintenant le cadre de l'entretien, sans laisser de l'espace à la divagation, en dehors de l'objectif recherché.

Dans la lumière de ce que j'ai acquis, je considère l'entretien comme générateur de « **parole sociale**, qui n'est pas simplement description et reproduction de ce qui est, mais communication sur le devoir être des choses et moyen d'échanges entre individus» (H. Raymond cité par Blanchet et Gotman, 1992 : 17), un filtre qui m'a permis de voir la *murga* à travers les yeux de ses créateurs et de quelques uns de ses théoriciens.

3.3.3 L'analyse de contenu

En fait ma recherche se trouve au complet sous le signe des cinq questions de toute analyse en communication : qui parle ? pour dire quoi ? à qui?, où?, comment?, pourquoi ?

J'ai considéré moins à qui et avec quel résultat, puisque je me suis concentrée sur la production et la transmission du message. L'observation et les entrevues ont répondu à qui parle ? et où ? Les paroles des *murgas* répondent au quoi ? et au comment ? L'analyse de contenu a été donc effectuée sur un corpus de paroles de couplets, des trois groupes gagnants du Carnaval 2008 et des deux que j'ai suivi de près, ces derniers pour les années 2006 et 2007 aussi.

Cet outil de travail est censé rendre compréhensible cette manifestation artistique et son profond sens social à ceux qui ne la connaissent pas. Ce qui séduit surtout dans la *murga* est la pertinence de la satire politique et l'image qu'elle construit de la société, exprimée à travers les paroles, il me semble donc obligatoire de les inclure dans mon analyse, qui se veut qualitative, donc évite les inventaires exhaustifs et une classification stricte des catégories.

L'analyse de contenu exploratoire complète ce qui a été dit pendant les entrevues et ce qui a été perçu lors de l'observation sur le discours *murguero* et sa pertinence communicationnelle. Cela me permet aussi de connaître l'identité discursive de chaque groupe, à travers les thèmes abordés et la façon d'en parler, les deux axes autour desquels je vais développer mon analyse. Cette méthode logico-sémantique a été décrite par Roger Mucchielli : elle s'en tient « au contenu manifeste directement », s'applique « aux analyses de textes divers [...] jusqu'à la recherche des attitudes et des manières de présenter l'information, à l'analyse des « tendances », à la comparaison ou à l'évolution de ces tendances et attitudes » et procède par :

inventaire, dénombrement, caractérisation, codification, recherche éventuelle des relations et corrélations, mais toujours et en même temps à partir de la compréhension du sens (sens des mots, sens des idées exprimées en mots), de la perception des analogies de sens (base de tous les regroupements et classements) et des hiérarchies de sens (valeurs différentes des mots ou des idées en une hiérarchie allant du plus particulier au plus général). (Mucchielli, R., 2006 : 52)

Je n'ai pas cherché alors à analyser les textes de point de vue linguistique ou sémantique, mais plutôt à identifier et décrire les thèmes/sujets sur lesquels ont chanté et la clef dans laquelle ils sont traités, par exemple cherchent-ils à donner des conseils pour

résoudre un problème existant ou ils l'ironisent tout simplement ? Selon Alex Mucchielli, il y a quelques caractéristiques fondamentales à prendre en considération lorsqu'on utilise l'analyse qualitative de contenu (1991 : 59 – 75) :

- La « vision du monde » - le style de chaque *murga*
- Les analogies de situation : la façon de s'adresser au public (pédagogique, confidentielle ?)
- Les attitudes – « prédisposition générale ou orientation d'esprit vers un « objet » » (: 70) ex : thèmes communs traités de différentes façons, ce que dans mon cas peut aller de pair avec le « type de raisonnement face à un problème » (:66)
- Codes et valeurs culturels – spécifiques au pays ou à l'époque
- Savoirs sociaux communs

Le résultat de cette analyse correspond à une identification et caractérisation du discours de chacune des *murgas* analysées. D'un côté on va retrouver le profil artistique d'*Araca la Cana* et *Agarráte Catalina* depuis 2006 à 2008, pour voir les changements et similarités (unité de style) dans le temps, de l'autre ce qui caractérise les trois groupes gagnants (*Agarráte Catalina*, *Curtidores de Hongos*, *La Margarita*), lors du dernier Carnaval. J'ai obtenu les paroles des couplets à travers des recherches sur Internet, complétées par des photocopies offertes par le Bureau des Fêtes de l'*Intendencia* qui les archive depuis 2006.

3.4 LIMITES, RELATIVITÉ ET DESSEIN DE CETTE RECHERCHE

3.4.1 Détermination des points aveugles

Toute recherche ne peut adresser qu'une partie des facettes de l'objet étudié et le point de vue du chercheur influence sa vision et sa description des faits; mon travail ne fait

pas exception à cette règle. Comme je l'ai dit plus haut, l'interprétation et l'effet du message ont été laissés de côté, je n'ai travaillé de près qu'avec deux groupes et ma présence de trois mois en Uruguay ne m'a permis de saisir qu'une partie des traits caractéristiques subtils qui peuvent dépeindre un pays et un peuple. Puisque "*we begin our own interpretations of what our informants are up to, or think they are up to, and then systematize those*" (Geertz, 1973, p. 15), je n'ai pas pu dépasser la réalité à laquelle je me suis confrontée, donc cette étude est loin d'être exhaustive.

Il y a eu d'autres limites d'ordre pratique aussi. Selon Roger Mucchielli, il y a deux conditions de base pour pouvoir procéder à une analyse du discours : la « compréhension du langage utilisé exige la parfaite connaissance de la langue » et « la compréhension des idées » (2006 : 37-38). Même si je maîtrise l'espagnol depuis des années, chaque pays a ses expressions idiomatiques, utilisées dans des contextes spécifiques, et ça et là il y a des tâches blanches dans ma compréhension de la langue en Uruguay.

Pour des raisons de différences culturelles, il y a sûrement des choses qui me sont échappées, même en ce qui concerne les groupes que j'ai accompagnés, possiblement j'ai mal ou pas assez compris certains propos, gestes et regards. Je ne puis les interpréter qu'en partant de mes propres habitudes et coutumes, donc de manière relative. En tant que femme il y a eu des différences, et de la déférence, dans la manière de me traiter et de me parler.

Si j'avais interviewé plus de *murguistas* de plus de groupes j'aurais pu avoir une image d'ensemble qui se prête à des hypothèses plus précises sur leurs différences et leur classification, il y avait beaucoup de *murgas* que j'aurais été intéressée à connaître de près. Si je m'étais concentré sur un seul groupe (ce qu'une réputée historienne du Carnaval m'avait conseillé) j'aurais pu mieux connaître chaque individuel et dessiner des portraits plus distincts. Mais il m'aurait manqué le degré de comparaison acquis à travers la méthodologie choisie, qui en même temps aurait eu à perdre si je m'éparpillais entre trop de protagonistes.

De plus, Alex Mucchielli le précise, « on n'acquiert pas du jour au lendemain l'aptitude à « l'implication contrôlée », la capacité d'attention préconsciente aux formes

comportementales, la capacité d'empathie ou, encore, la capacité « dialectique » » (1991 : 120), ce qui a certainement influencé les entretiens que j'ai effectués.

3.4.2 La relativité de la méthode

L'étude ethnographique est le fruit de l'interprétation du chercheur, de ce qu'il a vu et entendu, description et analyse qui se veulent aussi objectives que possible, vu qu'elles sont la création d'un individu et de sa perception, autrement dit "ethnographic description: it is interpretive; what is interpretive of is the flow of social discourse; the interpreting involved consists in trying to rescue the "said" of such discourse from its perishing occasions and fix it in perusable terms" (Geertz, 1973 : 20). J'ai essayé de comprendre et traduire certaines manifestations sociales dans mon langage culturel une première fois, puis de les décrire dans un langage culturel accessible aux lecteurs ne connaissant point le sujet.

L'immersion de plus de trois mois et la solitude qui a intensifié les effets de cette immersion m'ont permis quand même d'expérimenter sur ma peau l'affirmation de Laplantine, que « l'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie » (1996 : 20). Comme j'ai dit plus haut, j'ai affronté le terrain en faisant abstraction du déjà vu et déjà lu, en me laissant porter par mes sensations et mes intuitions que je n'ai filtré que par la suite à travers les instruments théoriques. En définitif toute théorie a été élaborée à partir d'une pratique quelconque et le point de départ a été de me fier de ma perspicacité et de la capacité de ma perception de saisir les détails pertinents et nécessaires. Je pense que l'équilibre qu'il faut trouver pour entreprendre une recherche est celui entre la confiance en soi et l'autocritique qui doit toujours rester éveillée, pour pouvoir assumer sa subjectivité. Le dilemme du chercheur est celui de l'âne de Buridan, toujours obligé à choisir pour le plus grand bien, sauf qu'il s'agit d'un risque assumé.

3.4.3 Évaluation des aspects positifs

Parmi tous les livres et les articles que j'ai lus sur la *murga* il n'y avait qu'un seul écrit par un étranger, un autre travail de maîtrise en sciences politiques d'une étudiante de

l'Ontario, qui considèrerait le phénomène dans le contexte de la dictature. Sans doute je suis moins qualifiée qu'un uruguayen de juger la *murga* dans son contexte, néanmoins mes notions en histoire du théâtre et histoire de l'art, mes voyages et les nombreux et variés spectacles des arts de la scène que j'ai vus me permettent de la placer dans un contexte plus large, dans le temps et dans l'espace, et l'apprécier encore plus comme création unique dans son genre. Le regard extérieur permet souvent de surprendre des traits complexes qu'on ne voit pas de l'intérieur, faute d'une perspective plus large. J'espère donc que ma recherche apporte quelque chose de nouveau, le regard de l' « autre ».

Malgré la complexité de ce phénomène culturel et son importance, le fait de le regarder à travers le prisme versatile de la communication et de la construction de sens pourrait servir à d'autres études plus approfondies sur la société uruguayenne et ses données culturelles. Je ne prétends que d'avoir ouvert et tâté une voie qui pourrait s'avérer très riche, pour apprécier aussi le sort des coutumes dans un monde où l'uniformité se fait de plus en plus présente sous la pression des médias, surtout la télévision et le cinéma.

Maintenant que vous connaissez les personnages et le décor, je vais éplucher la *murga* de ses attirails et essayer de trouver sous le maquillage, les costumes, le chant et le rythme de percussion son essence communicationnelle.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS DE L'ANALYSE ET INTERPRÉTATIONS

Je viens de décrire le contexte historique, géographique et social du carnaval et de la *murga*, j'ai établi mon objectif et mes hypothèses, par la suite j'ai défini mon cadre théorique et mes outils méthodologiques. Mon expérience de terrain décrit le décor tel que je l'ai perçu et les acteurs tels que j'interagis avec eux. La scène est prête alors pour présenter mon analyse des faits, "sorting out the structures of signification [...] and determining their social ground and import" (Geertz, 1973, p. 9)

Je vais alors analyser ce que j'ai appris sur le terrain, les vieilles coutumes et les nouvelles tendances qui composent avec la réalité contemporaine.

4.1 ENTRE LA TRADITION ET LA RÉVOLUTION, QUE ET QUI FAIT LA DIFFÉRENCE ?

La *murga* est la seule des cinq catégories de concours du Carnaval qui fait des références claires à l'actualité. Il y a des controverses concernant les différents styles existants que j'ai essayé de clarifier aussi à travers mes lectures et mes entrevues, exposées dans l'article suivant.

4.1.1 Dichotomies des *murgas*

Tout d'abord il est difficile d'établir des critères de classification qui puissent s'appliquer à tous les groupes, car chacun va dans une direction ou une autre. Il y a des *murguistas* de tous les âges dans tous les quartiers populaires de Montevideo, et de plus ils migrent d'un groupe à l'autre. Mais il existe plusieurs tentatives de séparer les groupes par âge, style, mode de création (Bayce 1992, Remedi 1996, Lamolle 2005). Je vais passer en revue les critères utilisés.

Murgas viejas et *murgas nuevas* (vieilles et nouvelles) – les vieilles seraient celles dont le ton de la voix est plutôt nasalisé, pour amplifier le son, ou qui chantent « *con la boca p'al costa'o* » - avec la bouche de côté. Les mouvements sont spontanés, sans chorégraphie. Les thèmes sont simples et directs, où, selon une définition de Gustavo Remedi elles « répètent et amplifient la réalité « telle quelle », sans nécessairement la condamner » (1996 :242). Les *murgas* nouvelles sont plus soignées, mettent de l'ordre dans les mouvements, dans l'harmonie des voix et aussi dans les thèmes, plus recherchés, avec des prétentions moralistes, psychologiques et philosophiques. (Lamolle, 2005 : 24 – 25).

Murgas de la Unión et *murgas de la Teja* – les deux sont des quartiers ouvriers de la capitale. Dans la *Unión* on dit qu'elles sont plus traditionnelles, qu'elles utilisent des musiques plus joyeuses, chantent plus haut, utilisent plus d'humour gras, des stéréotypes sur la psychologie féminine, l'adultère, l'ivrognerie, l'homosexualité, et elles ne démontrent pas un engagement politique défini. Ici se situent des *murgas* comme *Saltimbanquis*, *Don Timoteo*, *La Milonga Nacional*. Dans la *Teja*, les *murgas* avaient une claire orientation vers la gauche, un ton militant, des bons exemples seraient *La Soberana*, *La Reina de la Teja*, *Araca la Cana*. Selon Gustavo Remedi, la première tendance correspond à un dieu Momo Orthodoxe et l'autre à un dieu Momo Biblique, de vocation messianique, qui prêche la possibilité d'un monde meilleur, créant une épique carnavalesque. (1996 : 174-175) Mais cette classification est arbitraire, car elle exclut les autres quartiers. De plus elle se base surtout sur l'expérience du temps de la dictature.

Murga-murga et *murga-pueblo* – selon Lamolle et Remedi, la première est assez similaire aux *murgas de la Unión*, la deuxième serait encore de gauche. La première est considérée « classique », la deuxième affichant un engagement politique, mais pareil à la précédente, cette classification manque de précision.

La *Anti-murga* – cette catégorie, qui correspondrait selon Remedi au culte du Momo Dionisiaque, ne comprend, paradoxalement, qu'un seul groupe, *Antimurga BCG*, qui a cessé de participer au Carnaval en 2001 (voir p. 79). Jorge Esmoris m'a raconté qu'ils ont décidé d'y renoncer parce que le Carnaval « s'éloignait des périphéries » et on mettait l'accent sur les représentations dans le *Teatro de Verano*, avec des habits de plus en plus luxueux, des effets spéciaux, etc. dans un effort de professionnaliser et commercialiser la fête.

Murga professionnelle et *Murga joven* – la première catégorie renvoie à des *murgas* traditionnelles, formées de manière aléatoire. La deuxième - *murga* jeune, est formée par des groupes issus surtout des ateliers de formation initiés en 1994 par l'*Intendencia* de Montevideo et le TUMP¹. Des *murguistas* vont dans les *Centros Comunales Zonales*² et enseignent le chant et la percussion. « Cet espace a généré un modèle artistique-culturel alternatif à ce que la globalisation culturelle offre aux jeunes » (Brum, 2001: 6). La popularité et la durée de ces ateliers ont mené au concours de la *murga joven* au mois de décembre.

Aux gens formés par le TUMP se sont rajoutés depuis 1998 des groupes bâtis dans les universités ou associations professionnelles. Plusieurs *murgas* sont entrées dans le concours national, les plus connues sont *La Mojigata*, *Queso Magro* et *Agarráte Catalina*, la dernière trois fois victorieuse : 2005, 2006 et 2008. En 2001 il y avait 34 groupes formés par 800 membres. (Enrique Vidal dans Brum, 2001 : 32). Dans son livre décrivant cette expérience³, Julio Brum, musicien, professeur, coordinateur de l'Extension de TUMP et responsable enseignant de la *murga joven* précise le rôle communicationnel et culturel de cette démarche

¹ TUMP – Taller Uruguayo de Musica Popular/Atelier uruguayen de musique populaire

² Centres Communautaires Zonaux

³ *Compartiendo la alegría de cantar. La Experiencia de la Murga Joven en Montevideo* (1995 – 2001) – Partageant la joie de chanter. L'expérience de la *Murga Joven* à Montevideo.

Peut-être l'apport le plus significatif est celui d'être arrivés à recréer un climat de participation et d'appropriation des éléments de la murga par les jeunes en respectant sa dynamique historique, son rôle de véhicule social expressif et ses formes de transmission orale et de rue. Nous enseignons et apprenons tous pour sauver et défendre la murga comme un patrimoine collectif. (2001 :83)

La presse et certains spécialistes mettent beaucoup d'emphasis sur un renouvellement des *murgas* grâce à cette pratique. Je me suis demandé par contre si vraiment les groupes de la *murga joven* qui sont entrés dans le Carnaval officiel apportent quelque chose de nouveau sur scène. Selon Jorge Esmoris,

Maintenant, entre la murga joven et les traditionnelles, déjà je ne vois pas beaucoup de personnalité dans les groupes. La Catalina par exemple est une murga joven mais qui fait des choses de vieux. Il y a d'autres murgas jeunes pas tellement adéquates à la tradition et qui sont plutôt marginalisées.

Et Rafael Bayce

Pour moi La Mojigata est la plus innovatrice du point de vue idéologique, comme la BCG auparavant. Mais les gens ont une idée très claire de ce que ce doit être une murga et les médias renforcent cela, alors il n'y a pas des changements radicaux, comme au Brésil ou les Etats-Unis.

Plus neutre, le président du jury de Carnaval, José Cozzo, remarque :

Nous pouvons dire quelle murga représente mieux le genre et donne le spectacle le plus cohérent – voilà la gagnante, mais nous ne pouvons pas dire comment doit être une murga, traditionnelle ou non. La murga doit évoluer comme les autres catégories du Carnaval, si non ils feraient la même chose qu'en 1905.

Dans la section suivante je vais voir comment se définissent les *murgas* que j'ai analysées à travers leurs paroles.

4.1.2 Qui chante sur quoi, comment et pour qui?

Le sociologue Rafael Bayce croit que les vers des *murgas* sont « *esthétiquement affreux, horribles* », mais il trouve « *émouvant qu'ils croient faire de la poésie et chantent comme en extase* ». Ce qu'il aime le plus est « *l'intention poétique complètement échouée* ».

Il est vrai que la présentation, ou *saludo*, et l'adieu, *retirada*, sont généralement dédiés au carnaval et au retour de la *murga*, avec une forte empreinte lyrique qui contraste avec l'ironie des couplets. Je vais regarder de façon comparative les *saludos* et *retiradas* d'*Agarráte Catalina* et *Araca la Cana* en 2006, 2007 et 2008.

Le spectacle de la *Catalina* en 2006 parle de la fin du monde et met en scène des cafards qui seraient les seuls survivants. Le *saludo* est générique, parlant du retour de la *murga* dans le monde « *efimero escenario*⁴ ». La *retirada* est dédiée à un enfant imaginaire, qui se trouve dans un coin de la fin du monde « *un poco al sur/un poco atrás/un mapa al revés*⁵ », la *murga* lui offre ses bras comme protection et lui conseille de chercher « *un secreto de luz*⁶ ». À la fin le quartier gris enlève les drapeaux colorés du carnaval et la *murga* y laisse son cœur jusqu'à l'année prochaine.

Murga divina princesa
Arrabalera belleza
Con llanto de alas plateadas
*Y risa tornasolada*⁷

Araca parle de la « *vieja Montevideo del Sur* » - vieille Montevideo au Sud et déclare qu'elle ne cherchera pas « *el aplauso del poderoso*⁸ » et que « *Germinan hombres en el cantegril/En vano esperen a que se incline/Porque este pueblo no vuelve mas al redil*⁹ ». Aussi « *Vamos carnavalear/En medio de una guerra*¹⁰ ». Dans la *retirada* poétique ils chantent sur des marionnettes et un monde peint de rêves en mentionnant que « *Araca viene del barrio/Viene de abajo/Viene del barro*¹¹ ».

⁴ Scène éphémère.

⁵ Un peu au Sud/ un peu en arrière/une carte à l'envers.

⁶ Un secret de lumière.

⁷ Murga divine princesse/Beauté de quartier/Aux pleurs d'ailes argentées/ Et au rire coloré.

⁸ L'applaudissement du puissant.

⁹ Surgissent des hommes dans le bidonville/En vain espère-t-on qu'ils s'inclinent/Parce que ce peuple ne retournera pas dans l'enclos.

¹⁰ Nous allons faire le carnaval/Au milieu d'une guerre.

¹¹ Araca vient du quartier/Vient de bas/ Vient de la boue.

A côté de la *Catalina* qui respecte les normes classiques de la *murga*, *Araca* garde le même esprit militant des années de la dictature et s'identifie avec les classes pauvres.

En 2007 les frères Cardozo ont décidé de mettre en scène « *la comedia de la humanidad* » - la comédie de l'humanité, alors le *saludo* a une tendance mystique: "Cada cual con su cruz/ Con su herida al costado/Su rastro de luz¹² », ou bien « *Milonga azul de estos simples mortales/En los arrabales de la razón¹³...* ». La *retirada* en échange parle des guerres religieuses et de la désorientation de l'humanité face à son destin: « *Cada uno con su alma y cada cual con su fe/con su trago de esperanza, sin que nos pese la piel¹⁴...* ».

Araca en 2007 dédie son *saludo* au peuple qui engendre le carnaval et la *murga*: « *Reviviendo identidades va el coro murguero/ razón del arte popular, bohemia sin final/Cuenta historias/Que guarda el pueblo siempre en su memoria¹⁵...* ». L'hommage au peuple apparaît de nouveau : « *La voz de la gente/También es poesía¹⁶...* ».

Dans une deuxième partie ils font allusion à l'abolition de la Loi de caducité, ce qui permet de pouvoir juger les coupables de la dictature militaire – « *La justicia nos ha dado/Un año pa' no olvidar¹⁷...* ». La *retirada* rappelle le rôle de *Araca* qui n'est rien de plus que « *la murga compañera que te cuenta/Esta bendita sociedad¹⁸...* ». Une partie est dédiée aux enfants qui passent leur temps dans la rue en ramassant ce qu'ils peuvent, qui souvent fument et se droguent. La *murga* affirme que « *La respuesta esta en nosotros/Sociedad somos tu y yo¹⁹...* », et que

*El país pequeño
tibio y arrogante*

¹² Chacun avec sa croix/Avec sa blessure sous la côte/ Sa trace de lumière.

¹³ Mélodie bleue de ces simples mortels/Dans les quartiers de la raison

¹⁴ Chacun avec son âme et chacun avec sa foi/avec sa gorgée d'espoir, sans que la peau nous pèse.

¹⁵ Le chœur *murguero* vient en faisant revivre les identités/raison de l'art populaire, bohème sans fin/Raconte des histoires/Que le peuple gardera toujours dans sa mémoire.

¹⁶ La voix des gens/Est aussi de la poésie.

¹⁷ La justice nous a donné/Une année inoubliable.

¹⁸ La *murga* camarade qui te raconte cette société bénie.

¹⁹ La réponse est en nous/La société c'est toi et moi.

*lleva en sus entrañas
Un pueblo gigante²⁰.*

Une fois de plus *Araca la Cana* s'en prend aux problèmes sociaux, rappelle que la *murga* est la voix du peuple et que la solidarité est la clef d'un futur meilleur.

En comparaison, *Agarráte Catalina* met en discussion un thème transcendantal, le doute et la recherche existentielle, orientant le Carnaval vers la sphère abstraite des problèmes métaphysiques.

En 2008 le *saludo* d'*Araca* a un ton pessimiste:

*Como encontrar la risa perdida por los tablados
como gritarle el gris de su cuerpo a Montevideo
Como lograr que el viejo Rey Momo, triste y cansado
hoy se despierte juntando rezos sin ser amado²¹.*

La *murga* parle de la difficulté des temps présents, dédie encore sa «canción hambrienta», à «cada pobre», car «allá en los cantegriles/no ha llegado el nuevo día²²». La *retirada* poursuit dans la même veine, racontant que la *murga* naquit dans les périphéries, il y a plus de soixante-dix ans, et clamant «Te doy mi sangre pueblo mio²³», concluant avec «Hay que luchar y hacer nosotros el futuro/Que tus sueños van conmigo²⁴».

La *Catalina* aborde en 2008 dans le spectacle «*El Viaje*» - Le voyage, le sort des vieux vers la fin de leur vie, alors le *saludo* même ne parle pas de la *murga* ou du carnaval, mais de la «penúltima función²⁵». Ce sont les vieux même qui parlent :

Soy testigo de que fui

²⁰ Le petit pays /tiède et défiant /porte dans son ventre /Un peuple géant.

²¹ Comment trouver le rire perdu à travers les *tablados*/Comment crier le gris de son corps à Montevideo/Comment réussir que le vieux Roi Momo, triste et fatigué./Se lève aujourd'hui dans la prière sans être aimé.

²² Chanson affamée à chaque pauvre, car là-bas dans les bidonvilles le nouveau jour n'est pas encore arrivé.

²³ Mon peuple, je te donne mon sang.

²⁴ Il faut lutter et construire nous même le futur/Tes rêves vont avec moi.

²⁵ Pénultième représentation.

*testigo que viví
un tiempo
en el que estuve vivo
Y que soy
Rey de un reino que perdí
el día que nací
en una casa de pensión²⁶.*

La *retirada* aussi est un adieu à la vie, remémore des souvenirs imaginaires comme protection devant la mort et conclut avec la séparation, qui rappelle le carnaval, avec son camion et la promesse du retour :

*Ya se encienden las luces del final
Agradezco porque llegué hasta acá
escapando a la muerte en un camión*

*Un camión,
Que se va
La función
El final*

*Viaje que comienza
Viaje que termina
en este tablado de la humanidad
se termina el viaje
De la Catalina
Y otro esta por comenzar²⁷.*

Après le thème de la croyance, les frères Cardozo abordent le thème de la mort et de l'adieu à la vie. Ils m'ont raconté que leur intention est de se faire comprendre par tout le monde et porter les grands thèmes même aux classes les plus basses, mais que raconter les faits de la société ne présente plus d'intérêt : « *il y a des programmes d'humour permanents, en Uruguay, en Argentine. A l'heure de faire le spectacle nous décidions de ne pas regarder*

²⁶ Je suis témoin que j'ai existé/Témoin que j'ai vécu/Dans un temps/Où j'étais vivant. /

Et que je suis /Roi d'un royaume que j'ai perdu/Le jour que je suis né/Dans une maison de retraite.

²⁷ Déjà les lumières de la finale s'allument /Je remercie d'être arrivé jusqu'ici/échappant à la mort dans un camion./Un camion,/Qui s'en va/La représentation/La fin/Voyage qui commence/Voyage qui finit/Sur ce *tablado* de l'humanité/finit le voyage/ de la Catalina/et un autre est en train de commencer.

vers les nouvelles comme option artistique » (Tabaré Cardozo). La source d'inspiration de Catusa, *letrista* et directeur d'*Araca*, sont les gens :

qui vivent dans des situations irrégulières, comme ceux avec les fameux caddies qui passent les portes pour les ordures, ils sont mon inspiration, je chante aux choses que je vois autour de moi. Si moi je ne le dis pas dans la représentation, personne ne le fera.

Il y a donc des différences fondamentales entre les deux *murgas*, dans la forme et le contenu. *Araca* respecte la tradition du *saludo* et *retirada* qui parlent de façon générique du carnaval, la fête et ses joies, le quartier, la ville, le pays. Dans l'esprit c'est une *murga* militante, qui prêche la lutte sociale et le progrès, dans sa volonté de représenter les classes démunies, de la même façon que dans les années '60 lors de l'avènement de la gauche en Amérique du Sud ou dans le style populiste d'Hugo Chávez. En 2006 *Catalina* ne s'éloigne pas des normes, mais en 2007 et 2008 se réfère clairement dans l'introduction et la conclusion aux thèmes des couplets, et plus à l'humanité en général qu'à l'Uruguay en particulier. *Araca* est représentative pour son époque de gloire, de contestation pendant la dictature, la *Catalina* pour les nouvelles tendances plus universalistes et théâtralisantes, qui rendent le spectacle plus homogène et exportable.

Par comparaison aux *saludos* et *retiradas*, les couplets varient largement. Je vais regarder les thèmes présents chez les trois groupes gagnants en 2008 et chez *Araca*, ainsi que les personnages choisis, pour voir de quelle manière mon sujet – *murga*, miroir du social et satire du politique – se retrouve ou non illustré par eux.

Les personnages choisis par *Araca* en 2008 sont des caricatures fameuses en Uruguay – *Don Veridico*²⁸ et Argentine – *Don Inodoro Pereyra*²⁹, *gaucho* renié et son chien *Mendieta*. Les deux sont des personnages du monde rural qui cultivent les jeux de mots et l'humour absurde. Ils arrivent ensemble au Club Universal ou répète depuis des décennies *Araca la Cana*. Le spectacle alterne le dialogue des caricatures avec les moments de chant de la *murga*, qui joue son propre rôle. L'incursion des trois personnages a pour but de rappeler

²⁸ Création de Julio Cesar Castro - *Juceca*

²⁹ Création de Roberto Fontanarossa, son nom - *Inodoro* est synonyme de toilette en espagnol

l'humour aux humains - qui sont en train de le perdre, et d'affirmer l'identité *rioplatense* située sur les deux rives, uruguayenne et argentine. Du premier coup, dans le *popurrí*, Don Veridico et Don Inodoro mentionnent quelques nouvelles de la politique actuelle. « *El Turco se priende igual de un plancha caliente !³⁰* ».

Le député Washington Abdala (qui comme beaucoup des uruguayens porte un sobriquet - *El Turco*³¹ Abdala), a accepté dans la formation politique historique qu'il représente, le parti *Colorado*, un groupe nommé *Movimiento Plancha*³² ce qui a causé des vives réactions de l'opinion publique, et de la part de nombreuses *murgas*. Dans une strophe, sur l'écologie, la *murga* rappelle que le « *bicho colorado esta casi en extinción*³³ ». Le député *blanco* Lacalle se fait rappeler que le massacre supposé de 1994 avait été ordonné par son père³⁴. Danilo Astori, le ministre de l'Économie, se fait traiter de *gil* – con, parce qu'il avait nommé directeur des casinos nationaux Juan Carlos Bengoa, par la suite accusé de corruption.

Sur un plan plus positif, les *murguistas* remercient le Président « *Por rescatar desde el pueblo/La cultura popular*³⁵ », puisque le Carnaval a été déclaré d'intérêt national, le 1^{er} novembre 2007.

L'arrestation de l'ancien général et chef du gouvernement dictatorial Gregorio Conrado Alvarez Armelino (dit *El Goyo*) est saluée comme un signe de justice.³⁶

³⁰ Le Turc se colle aussi à un *plancha* chauffé – jeu de mots, parce que *plancha* est aussi fer à repasser.

³¹ En Uruguay et en Argentine les personnes d'origine musulmane sont appelées génériquement « *turcos* » - des turcs.

³² Les *planchas* forment un mouvement dérivé des gangs de rue, ce sont des jeunes de 18 à 25 ans, qui se distinguent par la musique qu'ils écoutent (*cumbia villera*, une variante de musique tropicale écoutée dans les quartiers défavorisés), la forme de s'habiller : chaussures Nike des plus voyantes, casquette de baseball, blouson sportif et pantalons qui laissent les chaussures bien en vue, les relations avec la drogue et l'habitude d'harcéler les gens, d'habitude des femmes ou des jeunes comme eux, pour se faire donner de l'argent, le téléphone cellulaire, le I-Pod ou même des vêtements qui leur plaisent.

³³ La bestiole *colorada* est presque en extinction.

³⁴ Fait controversé – Le député Luis Lacalle Pou a eu une discussion violente au Parlement avec le membre MPP José Domínguez qui accusait l'ex-Président, père du député Lacalle, d'avoir secrètement ordonné un massacre lors d'une manifestation de la gauche en août 1996.

³⁵ Pour sauver au sein du peuple/La culture populaire.

Un problème social des plus discutés en 2006 et 2007 fut l'augmentation des prix de la nourriture, surtout de la viande, vu que l'*asado* – le barbecue, est une habitude très populaire.

Araca se moque des produits moins chers³⁷, mais aussi de basse qualité :

*Al pollo que trajo el Pepe
No le entraba ni un león
Era flaco y chiquitito
Tenia pinta de gorrión*³⁸.

Le dernier problème abordé est celui du manque d'emplois, le groupe se met dans la position d'une personne qui ferait tout pour en avoir un: « *M'ofrezco pa' todo, pa' cualquier laburo* » - Je m'offre pour tout, pour une job quelconque.

*Hago de aguafiestas, de testigo falso
Si quiere Tinelli*³⁹, *patino descalzo.*
Y si los milicos precisan mi apoyo,
*Por unos manguitos, yo le cuido al Goyo*⁴⁰.

³⁶« Loi de la « Caducité de la prétention punitive d'Etat » (Caducidad de la Pretensión Punitiva de Estado) appelée aussi populairement ou « loi de caducité » (*ley de caducidad*). En substance, elle prévoit que l'Etat renonce à son pouvoir punitif pour les violations aux droits de l'homme commises, durant la période allant de juin 1973 à mars 1985, par des fonctionnaires militaires et policiers, pour des mobiles politiques ou dans l'exercice de leurs fonctions, à l'occasion d'actions ordonnées par les supérieurs hiérarchiques. En dépit de cette loi, suite à des plaintes déposées par des parents de disparus, Alvarez a été arrêté et placé en détention le 17 décembre 2007. » (Trial Watch – Gregorio Conrado Alvarez Armelino).

³⁷ Le ministre de l'Élevage, de l'Agriculture et de la Pêche, José « Pepe » Mujica fit baisser en 2007 le prix de deux coupes de viande – *asado* et *falda* – côtes et flanchet. Par la suite plusieurs producteurs ont lancé aussi des saucisses, hamburgers, etc. d'une qualité inférieure, les nommant « de Pepe ». « *El asado del Pepe* » fut un sujet commenté par plusieurs *murgas*, comme nous verrons plus loin.

³⁸ Le poulet apporté par Pepe /Ferait pitié à un lion /Tellement maigre et petit / Il avait la tête d'un moineau.

³⁹ Tinelli – homme d'affaires et présentateur vedette de la télévision argentine, le vers fait allusion à son programme « *Patinando por un sueño* » - Patiner pour un rêve, où des vedettes patinent avec un professionnel, dans un concours qui dure toute l'année, pareil au Match des étoiles au Québec.

⁴⁰ Je fais le trouble-fête et le faux témoin /Si Tinelli le veut, je patine pieds nus /Et si les policiers ont besoin d'aide /Je leur garde Goyo pour juste quelques sous.

Le comble serait « *Le lavo en pelotas la torre de Antel*⁴¹ » - la tour de bureaux toute en verre, la plus grande et la plus moderne de Montevideo. Le couplet finit avec un avertissement pour le président Vázquez: « *Meta presidente que esta lento el cambio/Sino apura el flete, se cansa el rebaño*⁴² ».

La Margarita, un groupe qui sort dans le Carnaval depuis 1998, a placé ses personnages inspirés des bandes dessinées dans un bar de Manhattan, sur Broadway et la 33^{ème}, sous le thème des doutes, car ils cherchent à savoir « *Si es realidad la vida que hoy vivimos/lo es solo una historieta sin final*⁴³ ». Clark Kent, alias Superman passe en revue quelques faits politiques, sociaux et sportifs de l'année. Ceux qui ont détruit le pays protègent le travailleur; le président passe sa vie en voyage; Hugo Chavez a sorti un CD de musique; l'Uruguay a été touché par des calamités naturelles en 2007, sécheresse et inondation; le film « *El baño del papa* » - Le bain du pape gagna des prix, alors il serait temps de voter une loi qui protège les artistes.

De plus,

*El gobierno festejó
Sus tres años de gestión
Con un acto sin discursos
Sin que hubiera un orador.
Talvez en los cuatro años
Lo festeje diferente
Si no viene un cambio en serio
Lo va a festejar sin gente*⁴⁴.

Superman a des doutes sur son identité, il se demande si sa mission n'était pas de protéger les familles qui ont pu acheter des poivrons tout au long de l'année – encore une allusion à l'augmentation des prix des aliments, vu que le poivron avait un prix exorbitant en hiver. À ce moment apparaît un personnage avec un poivron gigantesque d'une couleur très foncée qui lui chante un couplet :

⁴¹ Je lave tout nu la Tour d'Antel.

⁴² Marquez le but, président, car le changement est lent/ Si vous ne pressez pas le fret, le troupeau se fatiguera.

⁴³ Si c'est la réalité la vie que nous vivons/ou elle est juste une bande dessinée sans final.

⁴⁴ Le gouvernement fêta /Ses trois ans de gestion /Avec un acte sans discours /Sans avoir un orateur /Peut-être pour les quatre ans / Il le fêtera différemment /Sans un changement sérieux /Il le fêtera sans gens.

*Ya no estas más a mi lado, mi morrón
 En el freezer solo tengo soledad
 Y aunque a veces puedo verte
 Es tan solo para olerte
 Y esto me hace sufrir más.
 [...]Pidan el morrón del Pepe
 En su chacra debe haber⁴⁵.*

Cette fois la *murga* associe le poivron avec la réforme des prix du ministre Mujica, le sujet est repris plus loin « *Joden con el asado del Pepe, el chorizo del Pepe, el pollo del Pepe. Donde va a terminar esto?! En la berenjena de Ortuño⁴⁶?!* ». À la fin du couplet le personnage se rend compte que de tant le garder, le poivron est pourri et il doit le jeter « *Pero sos como Bengoa/Contigo se pudrió todo⁴⁷* » – allusion à l'ancien chef des casinos nationaux et son équipe corrompue. Le Parti Colorado est taxé aussi pour avoir reçu les *planchas* dans ses rangs. *La Margarita* mentionne à son tour l'emprisonnement du général surnommé el Goyo « *A través de la lucha por la verdad/El tirano ha perdido su libertad.⁴⁸* ».

Les sujets choisis se situent donc en général dans la même sphère d'intérêt que ceux d'*Araca* : la justice, la lenteur du changement promis par le gouvernement, les problèmes économiques et la raillerie des politiciens.

Le spectacle de *Curtidores de Hongos⁴⁹* est centré autour du thème du Chaos qui affecte tous les secteurs du monde contemporain, où on vit dans une confusion générale, convaincus que le bonheur perpétuel existe et que la consommation en excès en est le chemin. La trame s'ouvre sur un personnage qui déambule désorienté sur scène à la recherche de la bonne voie, les membres de la *murga* lui indiquent chacun un chemin différent vers le bonheur. L'idée serait que l'homme veut vivre toutes les vies possibles, avoir toutes les

⁴⁵ Tu n'es plus à mes côtés, mon poivron / Dans le frigo je n'ai plus que de la solitude / Et même si des fois je peux te voir / C'est juste pour sentir ton odeur / Ce qui augmente encore ma souffrance. / [...] Demandez le poivron de Pepe / Dans son potager il doit en avoir.

⁴⁶ Ils nous emmerdent avec l'*asado* de Pepe, la saucisse de Pepe, le poulet de Pepe. Comment finira ça?! Avec l'aubergine d'Ortuño?. Ortuño - Le seul député d'origine afro-uruguayenne, membre de la formation *Vertiente Artiguista* qui fait partie de l'alliance *Frente Amplio*

⁴⁷ Mais tu es comme Bengoa/Avec toi tout est pourri.

⁴⁸ À travers la lutte pour la vérité/Le tyran a perdu sa liberté.

⁴⁹ Tanneurs de champignons (moisissure). Sur le site du groupe on explique qu'une « *murga d'ouvriers chantait sur un terrain vague à côté d'une tannerie où moisissaient les cuirs entassés* »

satisfactions, mais sans les désavantages : *Trabajar allá y vivir acá*⁵⁰/*Cobrar allá o acá, pero cobrar* ou *Trabajar en la tele/Pero no en VTV*⁵¹. La meilleure option serait d'être Gargano – ancien Ministre des Relations extérieures (jusqu'à mars 2008, après le Carnaval) « que *nunca hace nada/que está congelado*⁵² »,

*O empleado en el palacio
Bien atornillado
Hacer fotocopias
Ganar treinta palos
Después veranear, descansar
Y que las murgas canten con desidia
Verlos a todos muertos de envidia*⁵³.

Par la suite le personnage s'en va à la recherche de la « fontaine du bien-être éternel » et donne lieu à un couplet sur les catastrophes naturelles : « *Tierra, tierra generosa, nos manda rabia y aftosa* » et « *Con sequía y con inundación/Todo es una contradicción*⁵⁴ ». Parmi tsunamis et tornades trouvent leur place aussi les politiciens *colorados* Abdala et Sanguinetti (ancien président, juste après la dictature) et le général emprisonné El Goyo.

Toujours à la recherche de la fontaine le personnage principal s'arrête dans un centre d'achats, où les ordinateurs ne peuvent pas lui répondre parce qu'il n'a pas de carte (crédit ou débit), ni un code de série, pas plus qu'un code de barres, parodié en « *código de barrigas*⁵⁵ ». Ici la *murga* s'en prend à l'état de l'économie, la baisse de la TVA et du dollar, ce qui a causé l'augmentation des prix. Plus loin la personne a son numéro comme tout le monde « *ser un número te asegura la comodidad*⁵⁶ »- et se trouve dans la file d'attente de la

⁵⁰ Travailler là-bas – allusions aux nombreux uruguayens qui travaillent et vivent en exil avec la nostalgie de la vie paisible de l'Uruguay.

⁵¹ Travailler là-bas et vivre ici/Encaisser là ou ici, mais encaisser, ou Travailler à la télé/Mais pas chez VTV. VTV – télévision commerciale généraliste par câble qui couvre aussi les principaux événements sportifs et a les droits exclusifs de transmission du Carnaval depuis sa création en 2003.

⁵² Qui ne fait jamais rien/qui est congelé.

⁵³ Ou employé du palais (N.B. du gouvernement)/ Bien « vissé » /Faire des photocopies /Gagner trente mille /Puis passer des vacances, me reposer /Et que les *murgas* chantent avec nonchalance /Les voir tous mourir d'envie.

⁵⁴ Terre, terre généreuse, nous envoie la rage et l'aphteuse et Avec la sécheresse et l'inondation/Tout est une contradiction.

⁵⁵ Jeu de mots intraductible basé sur la ressemblance des mots *barra* – barre et *barriga* – ventre.

⁵⁶ Être un numéro assure ton confort.

«*noche de los descuentos*⁵⁷» (qui en Uruguay précède Noël et dure de 23h00 à 10h00, les rabais augmentent à toutes les heures). Le chœur chante « *Que hermosa noche la noche de los descuentos/Somos felices siendo un número más*⁵⁸ ». Les vendeurs répondent:

*En 36 cuotas sin recargo
Viví la vida con total comodidad
Que mientras tanto
Nosotros nos quedamos
Con un porcentaje
De tu felicidad*⁵⁹.

Puisque le personnage pâlit, les vendeurs s'inquiètent, mais par la suite constatent qu'il est changé, il a l'air plus en forme, comme s'il avait perdu du poids, la raison s'avère être qu'il mange plus de salade à cause du prix de la viande. Le couplet suivant adresse l'augmentation du prix de la nourriture, finissant avec le fameux « *asado del Pepe* » à qui on devrait faire une liposuction pour le manger. Entre alors en scène un personnage qui avait une relation personnelle avec son steak de cuisse (tout comme celui de *La Margarita* avec le poivron), qu'il gardait depuis 1996 :

*Yo te cuidé y te mimé para mi fuiste un tesoro
Viejo churrasco de nalga un hermano
Querido hoy te digo adiós*⁶⁰.

Le *churrasco* avait même un nom – Ernesto comme le Che Guevara, mais il fut mangé quand son propriétaire se rendit compte qu'il était en fait paraguayen.

Le sujet suivant est introduit comme une interruption du programme pour un communiqué important. Il s'agit de l'entrée des *planchas* dans le parti *colorado*, vue par un détenu faisant partie du mouvement. Cette brève nouvelle précède la dernière scène « *La Murga de la Intendencia*⁶¹ » - qui reçut le prix du meilleur couplet. La personne qui cherche

⁵⁷ Nuit des rabais.

⁵⁸ Quelle belle nuit, la nuit des rabais/ Nous sommes heureux d'être un numéro de plus.

⁵⁹ En 36 cotisations sans recharge /Vit ta vie en toute commodité /Puisque en même temps /Nous garderons /Un pourcentage /De ton bonheur.

⁶⁰ Je t'ai chéri et t'ai gâté, pour moi tu fus un trésor /Vieux steak de cuisse, un frère /Chéri, aujourd'hui je te fais mes adieux.

⁶¹ Auteur des vers : Marcel Kéoroglian d'*Asaltantes con Patente*

la fontaine du bien-être éternel doit obtenir pour cela « un papier » à la Mairie, ce qui ne devrait durer qu'un « *minutito*⁶² ».

Les fonctionnaires, qui chantent le refrain, sont occupés avec la répétition de la *Murga de l'Intendencia*. Les strophes intercalées mentionnent les abus des dits fonctionnaires : les commissions encaissées par les inspecteurs du trafic pour les amendes; l'histoire du responsable des casinos Bengoa; les grèves des employés municipaux; les nids-de-poule dans les routes et les trottoirs; le manque de fermeté du maire; la bureaucratie inefficace. La conclusion est que la répétition doit finir pour que la représentation commence.

Le spectacle se clôt sur le chercheur du bonheur qui se rend compte que la fontaine n'existe pas « *pero si logra reconocerse en los espejos, se va a dar cuenta que no la necesita*⁶³ ».

À la grande différence des trois autres groupes qui passent en revue beaucoup de thèmes et d'événements d'actualité assez peu reliés entre eux, le spectacle *El Viaje – Le Voyage d'Agarráte Catalina* a trois couplets qui sont en ligne avec le *saludo* et la *retirada*. Il s'agit du grand voyage qui est la mort. Les vieux sont le personnage collectif et les sujets abordés tournent autour de leur petite vie. Les autres *murgas* abordées plus haut utilisaient des décors abstraits, des costumes compliqués et impressionnants de carnaval, sans aucune signification, et un maquillage vivement coloré.

Chez *Catalina* le décor présente un intérieur délabré et les *murguistas* portent des vêtements vieillis, tâchés et rapiécés, la moitié supérieure du visage est couverte d'un masque avec une perruque aux cheveux gris et blancs et le maquillage reproduit des rides. L'impression générale est plus théâtrale que carnavalesque.

⁶² Une petite minute.

⁶³ Mais s'il arrive à se reconnaître dans les miroirs, il se rendra compte de ne pas en avoir besoin.

Le premier couplet – *El novio de mi nieta* – Le copain de ma petite-fille, ironise les préjugés des uruguayens concernant la race, la religion et les classes sociales. Le copain idéal devrait être bien blanc, pas question qu’il soit noir, pour «*andar mezclar el chocolate con el pan*⁶⁴»; ni juif, d’autant moins chinois ou «*chinos de paises similares, /que no son chinos, pero son chinos igual*⁶⁵». Préférentiellement il devrait ne pas provenir du Paraguay, de la Bolivie, le Pérou, le Chili ou l’Équateur, puisqu’il risquerait d’avoir du sang *indio*, et en Uruguay «*Rivera ya solucionó*⁶⁶». Côté religion, il le veut catholique, certainement pas mormon ou *macumbero*⁶⁷. Quant à la classe sociale, le grand-père ne veut pas d’un *plancha*, ni d’un rockeur, hippy ou *patovica*⁶⁸. Mais tout irait bien si l’homme est «*abierto y sin prejuicios/y que la quiera y que la acepte como es*⁶⁹».

Le deuxième couplet s’en prend aux médicaments, aux multivitamines et aux énergisants qui promettent des merveilles, les vieux chantent enthousiasmés combien ils se sentent jeunes et en forme après ce qu’ils se soient gavés de pastilles et enduits de crèmes. Un vieux se cache secrètement dans les toilettes avec une caisse de Gevral (multivitamines) alors les autres lui chantent d’aller en désintoxication chez MA-PA, une école qui offre des cours de prévention en divers secteurs (tabagisme, psycho hygiène), et à la communauté REMAR – association chrétienne d’aide et réinsertion sociale des marginalisés.

Le dernier couplet est le seul qui ait une note politique, puisqu’il raille les vieux activistes de gauche qui se confrontent au monde moderne où le clivage droite/gauche est beaucoup moins marqué. Le vieux militant de MLN⁷⁰ se plaint que les assemblées étaient celles d’avant et maintenant il ne sait plus qui il est :

⁶⁴ Aller mélanger le chocolat avec le pain.

⁶⁵ Chinois de pays similaires/qui ne sont pas chinois mais également le sont.

⁶⁶ Rivera résolut déjà. Fructuoso Rivera - président qui arrangea le massacre des *charrúas* en 1831 (voir page 6)

⁶⁷ Praticant de la *macumba*, une variante des religions africaines

⁶⁸ Garde de sécurité dans les discothèques en Argentine et Uruguay, en général des gars très musclés et arrogants

⁶⁹ Ouvert et sans préjugés/ et qui l’aime et l’accepte telle qu’elle est.

⁷⁰ Mouvement de Libération Nationale – *Tupamaros* – groupe politique d’extrême gauche pratiquant le terrorisme dans les années ‘60. Le geste du Président Bordaberry d’impliquer l’armée dans leur répression porta à la dictature militaire. Maintenant le MLN est un des partis qui compose la formation politique au pouvoir - *Frente Amplio*.

*Yo, que a mucha gente contacté
y a mucha gente recluté
Al MLN;
Hoy, el reclutado he sido yo
cuando un contacto me agrego
Al MSN⁷¹.*

À présent il est obligé à faire la révolution par clavardage ou discutant « clandestinement » au McDonald's, il satisfait sa nostalgie en visitant Stalingrad...sur Google Earth ou en choisissant l'équipe de la Russie au Winning Eleven (jeu vidéo de football). Il se limite à protester, par exemple, contre le fait que Fidel Castro utilise un blouson Adidas, comme vu sur YouTube. Mais le militant admet boire du Coca Light et envoyer ses petit-fils à l'école privée « *High College Bilingüish* ». Il met du contrepoids à la consommation en gardant les verres de « *requesón*⁷² » qu'il achète au supermarché et en offrant une Barbie noire à sa petite-fille quand elle lui demande une poupée, puisqu'il bataille avec l'empire même dans le domaine des jouets.

La dernière scène – *La niebla* – Le brouillard, est dédiée à la grand-mère des frères Cardozo, qui est décédée récemment. Le brouillard est l'image de l'abîme psychologique apporté par l'Alzheimer. Le spectacle se ferme avec la *retirada*, sur l'image du voyage, avec les vieux vêtus de capes claires ornées de fleurs par dessus leurs haillons.

En regardant les quatre *murgas*, j'observe que les quatre font appel à la cohésion sociale et portent des messages, mais à partir de positions différentes. Dans le tableau qui suit je passe brièvement en revue les thèmes abordés par chaque groupe, qui se trouvent soit dans le champ social, soit dans celui politique. Il devient évident alors qu'*Agarráte Catalina* par exemple a évité toute allusion politique et que *Curtidores de Hongos* et *La Margarita* ont abordé la plus grande variété de personnages et événements.

répression porta à la dictature militaire. Maintenant le MLN est un des partis qui compose la formation politique au pouvoir - *Frente Amplio*.

⁷¹ Moi, tellement des gens j'ai contactés/et tellement j'en ai recrutés/Au MLN; /Aujourd'hui, c'est moi le recruté/quand un contact m'a rajouté/Au MSN.

⁷² Fromage-crème.

TABLEAU 4.1
COMPARAISON DE LA THÉMATIQUE *MURGUERA* – CARNAVAL 2008
QUATRE ÉTUDES DE CAS

Murgas	Thèmes	
	Sociaux	Politiques
<i>Araca la Cana</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Conflit des <i>papeleras</i> - Carnaval = intérêt national - Prix de la nourriture (<i>asado del Pepe</i>) - Manque du travail et de l'argent 	<ul style="list-style-type: none"> - Les <i>colorados</i> et les <i>planchas</i> - Scandale du Député Lacalle - Ministre Astori et le scandale Bengoa - Emprisonnement du général Goyo - Lenteur du changement promis par le gouvernement de gauche/président Vazquez
<i>Agarráte Catalina</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Racisme caché - Abus des vitamines et énergisants - Les organisations d'aide et récupération - La globalisation (McDonald's, Adidas, Coca-Cola) - La situation des vieux 	<ul style="list-style-type: none"> - Les vieux militants de gauche
<i>Curtidores de Hongos</i>	<ul style="list-style-type: none"> - La désorientation de la vie moderne - L'émigration - L'état des routes - Le changement climatique - Les <i>planchas</i> - L'identification des personnes à travers à peine la carte de crédit - La fièvre des achats et des rabais - Prix de la nourriture (<i>asado del Pepe</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - Le ministre Gargano - Emprisonnement du général Goyo - Les <i>colorados</i> et les <i>planchas</i> - La bureaucratie de l'<i>Intendencia</i> - Le scandale Bengoa
<i>La Margarita</i>	<ul style="list-style-type: none"> - L'émigration - L'insécurité de la vie - Les catastrophes naturelles (inondations et sécheresse) - Le succès du film « El baño del papa » - Prix de la nourriture (<i>asado del Pepe</i> et les poivrons) - La basse qualité des programmes de télévision 	<ul style="list-style-type: none"> - Demande d'une loi pour les artistes - Le CD de musique de Hugo Chávez - Lenteur du changement promis par le gouvernement de gauche/président Vázquez - Le scandale Bengoa - Les <i>colorados</i> et les <i>planchas</i> - Scandale du député Lacalle - Emprisonnement du général Goyo

Araca la Cana se place encore dans le courant messianique décrit par Remedi et Bayce, la *murga-pueblo* sous le signe d'un Momo biblique, dont la mission est moins de faire rire et plus de lutter pour les déshérités du destin, les pauvres, les marginalisés. Ils s'adressent ainsi directement aux politiciens, y compris au président Vázquez, mais aussi au public, lui rappelant l'importance de la solidarité pour construire ensemble un futur meilleur. Malheureusement c'est le même message qu'ils transmettent depuis les années '80.

La Margarita et *Curtidores de Hongos* ironisent et critiquent le pouvoir sans se mettre dans une position militante, mais portent sur scène les grands problèmes sociaux comme le prix de la nourriture et la mauvaise administration de l'*Intendencia*. Le message de *La Margarita* est que chacun peut décider de la fin de l'histoire. Avec courage, patience et persévérance, chacun doit trouver sa manière de vivre et de rêver, même par les temps les plus difficiles.

Curtidores de Hongos attire l'attention sur le recours à la consommation excessive comme source de bonheur, dans une critique de la globalisation comme cause de la massification des gens. Leur spectacle est aussi plus structuré, suivant la trajectoire du personnage qui cherche la fontaine du bien-être éternel du début à la fin. Le message porte sur la vraie source du bonheur, qui n'est pas éternel et ne peut pas être vécu « *tirado panza arriba* » - allongé sur son dos, sans aucun souci, il faut plutôt accepter avec sérénité que « *lo único estable/es la constante transformación* » - la seule chose stable/est la transformation constante.

Agarráte Catalina offre un spectacle très abouti et cohérent du point de vue théâtral, mais sans critiquer ouvertement qui ou quoi que ce soit, se limitant à une ironie tendre envers les personnes âgées, il n'y a pas de rupture avec les structures et l'ordre établi. La configuration du spectacle, les costumes, la scénographie, modernisent le concept de *murga*, mais dans l'esprit elle se situe plutôt du côté des *murgas-murgas*, qui décrivent et amplifient la réalité, sans critique ou solution éventuelle, ouvrant une parenthèse cyclique d'illusion dans la vie ordinaire. Les concepteurs jouent plutôt avec l'identification du public avec ce

qu'il voit sur scène, une combinaison de certaines idiosyncrasies uruguayennes et des valeurs familiales.

Ma conclusion apportera des nouvelles idées pour parfaire la synthèse de cette analyse de cas.

4.1.3 La professionnalisation et l'industrie du spectacle

Au-delà des vers et de l'histoire de chaque groupe il y a aussi des facteurs externes qui influencent l'évolution du Carnaval et des *murgas*. Les médias; les commanditaires; D.A.E.C.P.U. et l'*Intendencia*; les propriétaires des *tablados* privés; les efforts de chaque formation de mieux paraître visuellement et créer un meilleur son pour la transmission télévisée; les changements politiques influent chacun à sa façon sur le spectacle *murguero*.

Pendant mon séjour j'ai entrepris de lire quotidiennement les principaux journaux qui publiaient des chroniques de carnaval. (*El País, La Republica, Ultimas Noticias, La Diaria*) et l'hebdomadaire *Brecha*. Le Carnaval est transmis à la radio depuis des décennies et depuis l'édition 2004 en direct à la télévision, par la chaîne VTV, à travers le contrat D.A.E.C.P.U. avec la compagnie Tenfield, dans le programme «*Pasión de Carnaval*». TV Ciudad, la télévision municipale, transmet des fragments des différents spectacles en différé parce qu'ils n'ont pas la capacité de transmettre en direct. Les «spécialistes» qui écrivent des chroniques ou qui conduisent les programmes de télévision peuvent avoir une formation journalistique ou venir d'autres champs. Fernando Tetes, réalisateur de «*Todo Carnaval*» à TV Ciudad provient du journalisme sportif et Jorge Echagüe de «*Pasión de Carnaval*» est acteur et chanteur.

Leur jugement du chant, de la mise en scène, de la chorégraphie et de l'ensemble du spectacle des différents groupes est alors purement subjectif, basé surtout sur leur expérience personnelle du phénomène. Leur opinion influence par contre l'opinion publique, y compris celle des propriétaires des *tablados* commerciaux qui décident quels groupes monteront sur

leur scène. Guillermo Lamolle observe que « ceux qui jouent plus tendent à occuper les premières places dans le concours, et l'année suivante ils jouent encore plus, puisque leur prestige a été confirmé ou augmenté » (2005 : 55)

A part les *tablados* privés/commerciaux il y a aussi les populaires, maintenus par l'*Intendencia*, avec le but de maintenir le carnaval dans la rue et dans les zones plus lointaines. Il y a même une scène mobile sur le toit d'un bus qui change de quartier tous les soirs et fait ainsi le tour des lieux les plus défavorisés. Les gens apportent leurs propres chaises et les *murguistas* doivent essayer de donner un spectacle acceptable dans un espace précaire. De toute façon cela n'est fait au complet qu'au *Teatro de Verano*, le spectacle des *tablados* est d'habitude raccourci de 10-15 minutes. Le concours est donc le point névralgique du carnaval et le carnaval des rues est quelque peu mis à l'écart. Puisque les points se donnent par *rubros* (volets) : voix, arrangement choral, musique, mouvement, texte, impression générale, costumes, maquillage, pour obtenir un tout harmonieux on arrive à mettre de côté des idées qui nuiraient à la présentation au concours. Guillermo Lamolle observe que la spontanéité et l'originalité, l'effort de ne pas copier, ne sont pas pris en compte, pas plus que des costumes moins impressionnants mais plus ingénieux. (2005 : 48).

La globalisation culturelle qui a apporté avec elle des spectacles fabuleux de son, lumières et images, a influencé aussi les *murgas*, d'autant plus que depuis 2001 il y a des transmissions télévisées de TV Ciudad et depuis 2004 celles en direct de VTV. Il y a plus d'efforts investis dans les effets de lumière et éventuellement fumée, et dans la qualité de l'émission vocale. Certaines *murgas* enlèvent leurs chapeaux mirifiques et les capes lourdes de décorations après le *saludo* - pour avoir plus de facilité dans les mouvements - et les remettent au moment de la *retirada*, d'autres changent plusieurs costumes pour suivre le thème des couplets. Un autre effet évident de la modernisation est le souhait de cohérence, l'arrangement du spectacle selon une histoire qui joue le rôle de fil rouge : *El Viaje*, *El Caos*, *La historieta* (La bandes dessinées), *Dios Momo sin Reino* (Dieu Momo sans royaume), sont autant de métaphores de la réalité interprétée par chacune des *murgas* présentées précédemment.

Les opinions sur le rôle de la télévision sont partagées. Pour les frères Cardozo c'est un moyen de joindre l'intérieur du pays et même la diaspora. Pour Catusa Silva, qui peut faire une économie et voir le Carnaval à la télévision ne sortira pas au *tablado*, ce qui aurait diminué le nombre des scènes populaires, spécialement dans les quartiers plus pauvres et éloignés. Marcel Keoroglian partage l'opinion de Catusa sur les journalistes, qui se mettent à commenter et critiquer à leur gré, influençant non seulement le public, mais aussi les jurés et les commanditaires. « *Ils sont des tristes figures de la fête, des faux critiques, qui opinent sur tous les thèmes comme des érudits, sans avoir aucune idée de ce qu'ils voient* ». De plus le compte des points se faisait auparavant vers 2-3 heures du matin, après la fermeture des *tablados*. Maintenant cela commence à neuf heures du soir et beaucoup de groupes ne jouent pas, car certains *tablados* ferment.

Pitufo Lombardo voit aussi un penchant des programmes de télévision vers les commérages, communs dans les programmes argentins. Selon l'historienne Milita Alfaro, le lieu de débat est maintenant électronique, elle a entendu des personnes en parlant dans un café chic ou des élèves du Lycée Français qui commentaient les résultats, des gens qui n'iraient jamais au carnaval mais qui le regardent de leurs maisons. Elle croit que

La télévision crée sa propre réalité (type Big Brother), l'adapte pour la transmettre. Le Carnaval vit mieux au tablado, mais s'il n'est pas capable de s'adapter à la réalité actuelle, il mourra. Peut-être dans cinquante ans le Carnaval sera juste le concours du Teatro de Verano que les gens regarderont à la télé.

Un autre facteur d'influence sont les tournées, effectuées après le carnaval, à l'intérieur du pays ou en Argentine, même au Venezuela ou en Espagne, sans compter les quelques *murgas* arrivées à Toronto, Paris ou Sydney. Par exemple *Asaltantes con Patente* ne sont pas sortis en carnaval en 2008 parce qu'ils avaient programmé des spectacles avec *Tablado del Tiempo*. *Falta y Resto* sont sortis en 2007, pas en 2008 et ne sortira pas non plus en 2009, mais avait des spectacles à Buenos Aires. *Agarráte Catalina*, la gagnante 2008, prend aussi une pause du concours, mais *El Viaje* est présenté tant en Uruguay qu'en Argentine. Cette possibilité influence aussi les contenus, qui sont moins actuels et moins ciblés sur la réalité uruguayenne, pour être entendus par un public plus large.

L'arrivée de la gauche au pouvoir, pour la première fois dans l'histoire de l'Uruguay a généré aussi de la confusion parmi les *murgas*. Il est plus facile de critiquer un gouvernement qui ne correspond pas aux propres idéaux. Les années 2005, 2006 et 2007 ont vu peu de critiques ouvertes sur les scènes du Carnaval. Puisque les autorités municipales (de gauche aussi) ont initié et soutenu le phénomène de la *murga joven*, les frères Cardozo de la *Catalina* sont dernièrement peu portés à la critique politique. *Catusa* Silva se déclare de gauche, *Araca la Cana* eut aussi un rôle de marque pendant la dictature, mais il considère qu'il doit continuer :

Lever les drapeaux que la gauche a toujours levés. [...] Mais je veux que ce soit fait, comme la réforme agraire par exemple, nous avons beaucoup de terrains sans arbres, sans élevage, sans culture, pendant ce que nous avons tellement de gens qui ne travaillent pas, qui quittent le champ, ils doivent donner la terre aux paysans, qu'ils la travaillent. [...] J'ai des relations avec Pepe Mujica, Daisy Tourne, avec tous les ministres, parce que j'ai toujours été de leur côté et je leur suis très attaché. Mais nous devons aussi donner au peuple ce qu'il attend de nous.

Selon le président du jury, José Cozzo, la critique est devenue « légère ». Jorge Esmoris se rappelle qu'« *Auparavant il n'y avait pas seulement la satire, mais aussi un message, une partie était soutenue au détriment de l'autre, maintenant il n'y a plus de critique pointue.* »

Pour Marcel Keoroglian il faut juste « *gratter où ça démange* », indifféremment des sympathies politiques, il croit d'ailleurs qu'il y aura plus de critique dans le futur, due au besoin de donner un certain temps au gouvernement pour agir et voir quelle direction il prendra. Milita Alfaro voit aussi un changement positif dans cette direction dans le carnaval 2008, comparé aux années antérieures.

Le professeur Gustavo Remedi, auteur d'une des monographies les plus importantes des années '90, ne suit plus régulièrement le carnaval, mais voit juste des mauvais changements pour l'instant :

perte de tablados et des expériences comme la BCG, perte de l'idée du carnaval comme monde à l'envers, de la fête, du charnel et du carnavalesque "barbare",

comme l'appelle Milita. Il manque d'humour et d'irrévérence, il manque de critique mordante. Il manque d'audace, d'idées... est encore une fois ankylosé et bureaucratisé. Il doit faire mal et ne le fait pas. Il doit enchanter et ne le fait pas. Il n'est plus un facteur d'organisation et mobilisation, d'expression du quartier, etc. Si auparavant il y avait un échange fluide avec le théâtre (de révolution mutuelle) maintenant je vois un processus régressif, dans la direction contraire. Le carnaval a abandonné le corps, le rire, la rue, la place...

En peu de mots, les *murgas* vivent une période de transition, dont personne ne connaît la longueur et les conséquences. D'un côté il y a le changement artistique, esthétique, sous l'influence accrue du spectaculaire, de l'autre le changement idéologique et thématique. Dans ma conclusion je vais élaborer là-dessus, dans la lumière de ce que j'ai décrit au fil de ce travail jusqu'à ce point.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Ma première intention quand je suis partie à la recherche de ce que représente aujourd'hui la *murga* a été d'apprécier le rapport entre la tradition et l'adaptation à la modernité, choisissant un sujet d'un cadre plus large, où les arts populaires se confrontent aux produits importés, et l'unicité artisanale, avec ses petites imperfections, doit concourir les modèles interchangeables de la production de masse. La communication des valeurs contenues dans ce qui est spécifique à une certaine culture aide à la préservation des dites valeurs. La *murga* est un produit culturel et en même temps un moyen de communication, comment se confronte elle aux nouvelles façons de faire et transmettre un spectacle ?

Le titre de ce mémoire fait référence à trois facettes de la *murga* : théâtre burlesque/carnavalesque, miroir des préoccupations et idiosyncrasies uruguayennes, et critique satirique du monde politique. Je pense que chacun des groupes étudiés représentent dans une certaine mesure ces trois caractéristiques. Sur le parcours du travail j'ai cherché à justifier les trois volets choisis pour l'étude de ce phénomène artistique :

- le rôle de la *murga* dans la mémoire sociale, dû à son parcours étroitement lié aux événements politiques et sociaux du pays ;
- la capacité de cet art de la scène de représenter les opinions et les préoccupations de son public de façon ironique mais réaliste;
- le changement de la tradition sous l'influence de la professionnalisation du spectacle, attirée entre autres par une médiatisation intense.

Les concepts qui m'ont guidée dans mon appréhension de ce phénomène complexe ont été la communication comme moyen de transmission de la culture - «web of

significance » (Geertz, 1973 :5); la mémoire collective comme réservoir des représentations sociales, telles que communiquées par la *murga*; la transition de la culture populaire vers la culture hybride; le carnaval comme fête collective cyclique, fondée sur la dérision et la libération des frustrations; l'industrie culturelle comme résultat de la technologisation et de la massification des produits culturels.

J'ai parcouru dans mon analyse tant l'histoire de la « domestication » du carnaval « barbare » que celle de la *murga*, les deux en connexion avec l'avènement de l'identité uruguayenne, qui s'est forgée grâce à la centralisation du pays à Montevideo, pendant ce que le carnaval se métamorphosait dans un fête organisée et représentée.

La *murga* a sa place dans la mémoire collective, d'un côté par le rappel de certains événements et personnages historiques dans les couplets, et par l'affirmation du retour dans la présentation et la promesse de revenir dans la chanson finale. De l'autre côté les *retiradas* ont leur place aux mariages, anniversaires, événements corporatifs. Beaucoup de gens se rappellent les premiers moments de fascination devant les couleurs, la musique, les voix puissantes sur la scène du quartier de leur enfance.

De plus, en choisissant certains sujets qui ont marqué la vie sociale du pays pendant l'année, les *murgas* les fixent dans la mémoire de leur public en les re-définissant par leur représentation, s'appropriant ainsi une partie de la réalité. Ceci facilite également l'introduction des nouvelles notions dans le système des représentations collectives – la consommation excessive et la globalisation par exemple.

Dans une perspective macro sociale, la *murga* est une autoreprésentation, un espace de réflexion, non seulement de critique, mais d'autocritique aussi. Selon Milita Alfaro, dans d'autres pays c'est un rôle joué par le cinéma ou la télévision, mais en Uruguay c'est dans le carnaval qu'on se regarde soi-même à la distance, en haut de la scène :

Nous voulons voir ce miroir et nous y reconnaître, avec nos vertus, nos défauts, dans notre spécifique, parce que nous sommes une petite société et ressentons le besoin qu'on nous confirme notre existence. [...] Le nôtre ne passe pas par être, comme

autres sociétés confirmées par leur propre réalité mondiale. Nous passons par nous imaginer, toujours en train de réfléchir, de débattre, nous mettant en question et faisant le tour de notre identité.

Selon Catusa Silva la longévité de la *murga* s'explique facilement : « *le Carnaval est né avec le pays, c'est un pays jeune, l'indépendance est arrivée en 1825* ». Pour Milita Alfaro c'est « *parce qu'elle n'est pas restée dans un format rigide, elle a toujours évolué, de façon très dynamique* ».

J'ai perçu le carnaval uruguayen plutôt comme un festival de théâtre populaire, qui se trouve présentement dans un état de transition. En reprenant un vers du spectacle *Chaos de Curtidores de Hongos*, « *lo único estable/es la constante transformación* » - la seule chose stable/est la transformation constante (un concept-clef de la pensée bouddhiste). De nos jours la conscience de cette transformation est générée et maintenue aussi par la « transience » - la brièveté de nos relations avec les lieux et les objets et entre les personnes, telle que décrite par Alvin Toffler dans le « Choc du futur » (1971), et la « surmodernité » définie selon Marc Augé par trois phénomènes : « l'accélération de l'histoire » (1999 : 29); le « rétrécissement de la planète » (Ibid.); « l'individualisation des destins » (Ibid : 145).

L'esprit communautaire qui domine le carnaval et la répétition annuelle de la fête se présente comme une antithèse des tendances modernes, parce qu'ils renforcent la sensation de continuité dans le temps, d'appartenance et différence locale et d'identité collective.

Même si la satire politique, tendance emblématique de la *murga*, est moins évidente, les problèmes de la société trouvent leur place dans les *tablados*, l'affluence et les applaudissements du public en sont la preuve. Le questionnement de l'identité uruguayenne en général est toujours présent, ainsi que la relativisation des situations critiques (crise de la nourriture, sécheresse, inondations, émigration) à travers l'ironie. La vitalité et la capacité d'adaptation du genre se notent dans les sujets spécifiques à notre époque : fièvre des achats, recherche désespérée d'un bonheur illusoire, massification des gens à travers la consommation. La *murga* agit ainsi non seulement comme un catalyseur des expériences mais également comme un instrument de réflexion.

Certains groupes, qui font des tournées à l'intérieur du pays, en Argentine ou ailleurs, tout au long de l'année, renoncent même des fois de participer au concours (*Falta y Resto* en 2008 et 2009, *Asaltantes con Patente* en 2008, *Agarráte Catalina*). Cette pratique enlève d'un côté la magie de la périodicité de la fête et de l'autre le prestige de la compétition. Un autre effet est le changement des thèmes abordés par les *murgas* en cause, qui savent qu'elles devront intéresser un public plus large et souvent pas familier avec les actualités uruguayennes.

Il est certain par contre qu'il serait difficile de définir des critères pour classer les *murgas*, il paraît qu'il y a autant de styles que de groupes, malgré les essais de les séparer par catégories d'âge, manière de chanter, de se former, sympathies politiques ou quartier d'origine. Ce qui définit la *murga* en général est l'émission vocale spécifique, le type de chœur, les instruments utilisés, la re-orchestration des chansons connues, mais surtout la capacité de relativiser les discours publics dans le cadre d'une sphère publique populaire, moins formelle, à travers la satire.

Ce phénomène est en train de subir des transformations variées dans son ensemble depuis l'arrivée du libéralisme économique et du divertissement régi jusqu'aux moindres détails pour augmenter sa valeur commerciale. Il est certain, tel qu'affirmé par l'auteur Guillermo Lamolle et confirmé par mes interlocuteurs Jorge Esmoris et Gustavo Remedi, que le carnaval a perdu sa spontanéité originaire, quand les groupes ne cherchaient qu'à faire rire et chanter le plus fort possible pour se faire entendre sans amplification.

À présent, le facteur visuel, l'harmonie des voix et la cohérence du produit final ont beaucoup plus d'importance dans l'économie du spectacle, ce qui le rapproche encore plus du monde théâtral. Beaucoup de groupes ne font que s'adapter aux demandes et tendances du marché, sans une réflexion compréhensive, qui apprécierait chaque spectacle en fonction du contexte temporel et qui pourrait générer des expérimentations et des innovations, justement pour moderniser le genre sans transformer la représentation dans un produit qui ressemble à tant d'autres.

Pendant longtemps, un obstacle au développement de cet art populaire a été son absence en tant qu'objet d'étude et de discussion dans les milieux académiques et intellectuels, puisque le carnaval, sous tous ses aspects, était considéré un divertissement et non un objet du patrimoine, qui puisse définir l'identité culturelle uruguayenne, pareil à la littérature et aux arts plastiques. Tel que démontré par Gustavo Remedi dans son livre (1996), le carnaval en général et la *murga* en particulier ont commencé à attirer l'attention des écrivains et des artistes seulement après l'avènement des idéologies de gauche, qui s'intéressaient au « peuple ». Les travaux théoriques qui essaient de décrire et définir cette pratique culturelle caractéristique à l'Uruguay ont été pour la plupart publiés pendant les quinze dernières années.

De nos jours il y a des initiatives de sauvetage des vieilles façons de faire le carnaval, à travers des articles, des livres, des spectacles, des enregistrements audio et visuels. Les efforts des théoriciens comme Milita Alfaro et Marita Fornaro, des *murguistas* tels que « Pitufo » Lombardo et Marcel Kéoroglian, en sont la preuve. Coca-Cola à travers son programme « *Huellas* » - Traces, soutient non seulement la chanson populaire et le carnaval, mais aussi des projets ponctuels comme « *El tablado del tiempo* », dont les enregistrements vont rester justement comme des traces qui témoignent d'une certaine façon de faire la *murga*.

L'*Intendencia* de Montevideo appuie financièrement plusieurs volets du Carnaval, tels que les défilés et les spectacles du *Teatro de Verano*. A part les *tablados* commerciaux il y a les *tablados* populaires – subventionnés¹, qui essaient de présenter une plus grande variété de groupes, indifféremment de leur style. La scène mobile fait le tour des secteurs les plus lointains et plus pauvres. Malgré ces efforts, le carnaval s'est éloigné des quartiers et de son esprit communautaire, le concours et le *Teatro de Verano* sont le centre de l'attention. En 2009 le programme *Todo Carnaval* de la chaîne municipale TV Ciudad sortira de l'enceinte du théâtre et ira montrer ce qui se passe autour de la ville, avec l'intention de sauvegarder le contexte de quartier qui initialement constituait le noyau dur de la fête.

¹ La *Intendencia* paye deux tiers et D.A.E.C.P.U. un tiers de la somme nécessaire

La transmission en direct par VTV présente divers aspects, dont les plus importants sont l'accès du public de la province et à l'extérieur du pays au carnaval, et le désavantage des *murguistas* qui ne profitent de cette médiatisation qu'au niveau de la popularité, sans aucune rémunération, car l'argent des droits de transmission et diffusion va chez D.A.E.C.P.U. et l'*Intendencia*. Dû à l'angle choisi pour mon travail, j'ai choisi de ne pas développer plus loin le concept de massification/industrie culturelle.

Le fait que le carnaval soit déclaré d'intérêt national ouvre la voie vers une reconnaissance de la part de l'UNESCO, dont la liste du patrimoine immatériel comprend déjà les carnivals de Barranquilla (Colombie), Binche (Belgique) et Oruro (Bolivie).

Cette recherche est loin de se prétendre exhaustive et générale, beaucoup des facteurs que j'ai abordés peuvent constituer autant de sujets d'analyse : l'univers des paroles *murgueras* et leur bipolarité lyrique/satirique ; l'identité versatile du genre ; la presse et le carnaval ; le triangle D.A.E.C.P.U., *Intendencia* et *murgas* ; l'industrie et la massification d'un spectacle anciennement communautaire. De plus il y avait des groupes très intéressants, avec une personnalité bien marquée, que je n'ai pas approchés. Idéalement j'aurai dû suivre le carnaval pendant une deuxième édition pour approfondir certains volets, comme celui des *tablados*, vu que la plupart des soirs j'étais au *Teatro de Verano*.

Il s'agit plutôt du désir de comprendre et théoriser un phénomène artistique de son intérieur, les mécanismes qui le régissent et les tendances actuelles qui pourraient représenter autant de nouvelles voies dans le futur. À part le fait d'être étrangère, je me suis confrontée à un phénomène extrêmement dynamique et complexe, qui n'a pas cessé de changer tout au long de son existence.

J'espère que mon étude facilitera la compréhension de la *murga* et des arts de la représentation, ainsi que des processus qui restructurent présentement beaucoup de phénomènes artistiques. Nous assistons à une hybridation de nombreux genres : musique électronique et traditionnelle ; rock symphonique ; animation 3D et cinéma ; peinture et

hologrammes ; représentation artisanale traditionnelle d'objets ou faits modernes – j'ai aperçu un fusil kalachnikov figuré sur un tapis typique afghan.

Parmi toutes les options, je n'ai fait que me pencher sur quelques détails significatifs pour une certaine manifestation, réminiscence du carnaval comme un « vaste agora où se fondaient les hommes lassés de leur dispersion spatio-temporelle ». (Wunenburger, 1977 : 160)

APPENDICE A

QUESTIONNAIRES DES ENTREVUES

MURGUISTAS

1. Il y a combien de temps que vous faites partie de la *murga* et la *murga* de votre vie ?
2. Comment voyez-vous le rôle de la *murga* dans la société uruguayenne ?
3. Comment expliquez-vous la continuité de ce phénomène culturel ?
4. Pensez vous qu'il y a plusieurs styles de *murga* et lesquels seront ils ?
5. La dictature militaire eut quelque influence sur la *murga* ? Pouvez-vous m'expliquer, s'il vous plaît ?
6. Pensez vous que la victoire du Frente Amplio eut quelque influence sur les thèmes et les attitudes de votre groupe ? De quelle manière ?
7. Quelles sont vos principales sources d'inspiration ?
8. Quelles sont les innovations que son groupe porta sur scène pendant les cinq dernières années ?
9. Quels sont les thèmes que vous considérez plus importants aujourd'hui ?
10. Comment voyez-vous le futur développement de la *murga* ? Comment vous percevez les innovations d'autres groupes ?
11. Pensez vous que la *murga* est dirigée vers un certain public ? Lequel ? Dernièrement avez vous remarqué des changements dans ce sens ?
12. Lesquels seraient les facteurs externes qui influencent la *murga* (politiques, commerciaux, culturels) ? Comment se manifestent ces influences ?
13. Comment voyez-vous l'implication de l'*Intendencia* dans le développement de la *murga* et du carnaval ?
14. Comment voyez-vous l'implication des différentes entreprises comme commanditaires dans le monde du carnaval ?
15. Comment voyez-vous l'adaptation de la *murga* à l'économie de marché et l'intervention des médias (utilisation de cassettes, DVD, casquettes, t-shirts, transmission à la télévision)
16. Y a-t-il autre chose que vous aimerez mentionner ?

INTERVIEWÉS :

1. José Maria "Catusa" Silva – directeur et *letrista* d' « Araca la Cana », 13 mars
2. Eduardo "Pitufo" Lombardo – directeur, « Asaltantes con Patente », ex – "Contrafarsa", 4 mars
3. Marcel Keoroglian, *letrista* – « Asaltantes con Patente », ex – "Contrafarsa", 22 janvier
4. Yamandú Cardozo, directeur et *letrista* d' « Agarráte Catalina » – 15 mars
5. Tabaré Cardozo, *letrista* d' « Agarráte Catalina » – 15 mars

SPÉCIALISTES

1. Comment voyez-vous le rôle de la *murga* dans la société uruguayenne ?
2. Comment expliquez-vous la continuité de ce phénomène culturel ?
3. Pensez vous qu'il y a plusieurs styles de *murga* et lesquels seront ils ?
4. La dictature militaire eut quelque influence sur la *murga* ? Pouvez-vous m'expliquer, s'il vous plaît ?
5. Pensez vous que la victoire du Frente Amplio eut quelque influence sur les thèmes et les attitudes de certains groupes ? De quelle manière ?
6. D'après vous, quelles sont les innovations dans le domaine pendant les cinq dernières années ?
7. Quels sont les thèmes que vous considérez plus importants aujourd'hui ?
8. Comment voyez-vous le futur développement de la *murga* ?
9. Pensez vous que la *murga* est dirigée vers un certain public ? Lequel ? Dernièrement avez vous remarqué des changements dans ce sens ?
10. Lesquels seraient les facteurs externes qui influencent la *murga* (politiques, commerciaux, culturels) ? Comment se manifestent ces influences ?
11. Comment voyez-vous l'implication de l'*Intendencia* dans le développement de la *murga* et du carnaval ?
12. Comment voyez-vous l'implication des différentes entreprises comme commanditaires dans le monde du Carnaval ?
13. Comment voyez-vous l'adaptation de la *murga* à l'économie de marché et l'intervention des médias (utilisation de cassettes, DVD, casquettes, t-shirts, transmission à la télévision)
14. Y a-t-il autre chose que vous aimerez mentionner ?

INTERVIEWÉS :

Gustavo Remedi, professeur et auteur, 1 avril

Jorge Esmoris, metteur-en-scène et acteur de la Compania BCG, ex-directeur de l'*Antimurga BCG*, 9 février

José Cozzo, professeur et président du jury de Carnaval, 3 avril

Juan Carlos Alberte, conseiller culturel de Coca-Cola, 12 février

Milita Alfaro, historienne, professeure et auteure, 13 mars

Rafael Bayce, sociologue, professeur et auteur, 15 mars

APPENDICE B

PHOTOGRAPHIES ILLUSTRANT
MON EXPÉRIENCE DE TERRAIN

Agarráte Catalina (coulisses, camion et spectacle)



Costumes



Maquillage



La famille donne un coup de main



En route vers la scène



Le chœur



Carolina avec une admiratrice



Avant de partir

Araca la Cana (coulisses, bus et spectacle)



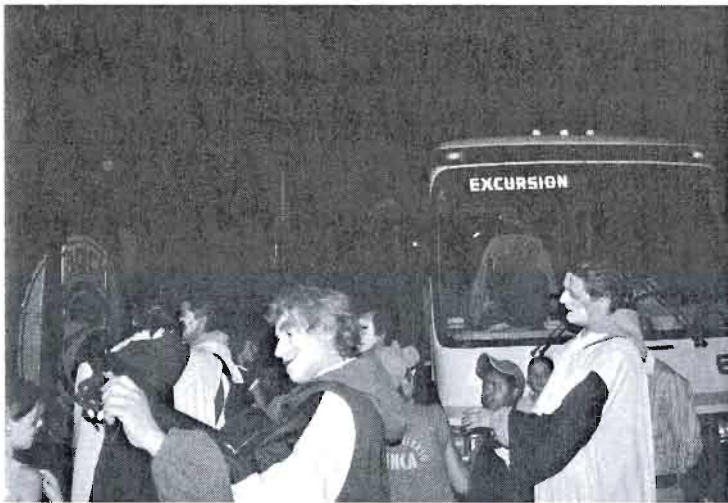
Répétition



Dans le bus



Sur scène



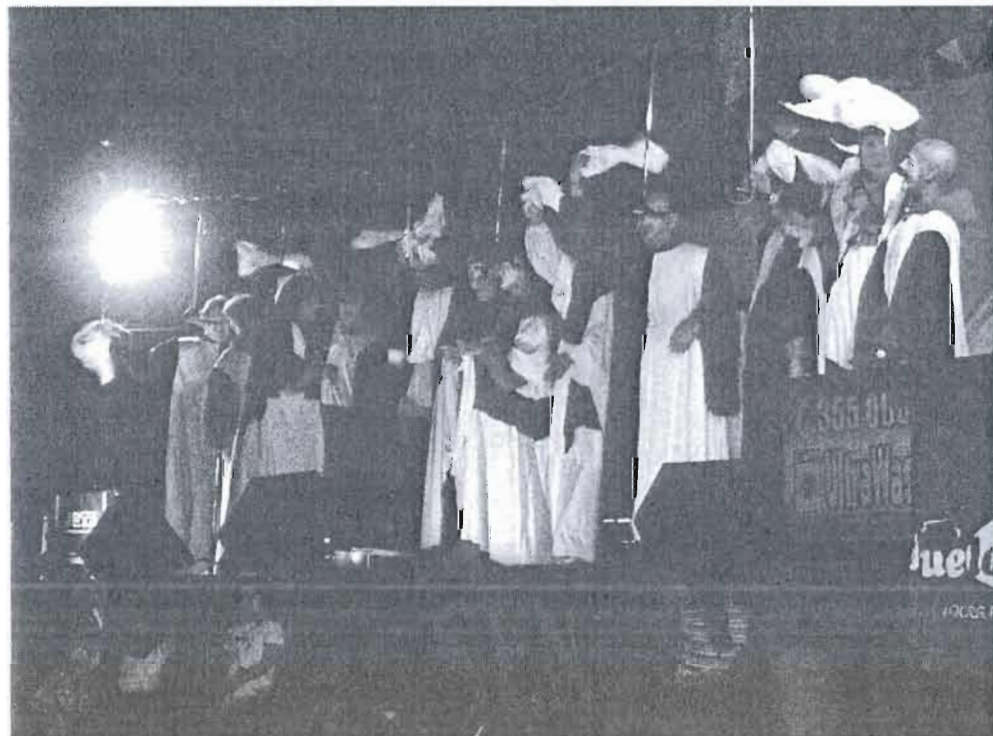
Avant de monter sur la scène mobile



Club Malvin



Don Inodoro Pereira, Don Verídico et Mendieta



Le prologue

Autres murgas*Curtidores de Hongos**Asaltantes con patente (Tablado del tiempo)**Asaltantes con patente (Tablado del tiempo)*



La Gran Muñeca



La Gran Siete



La Gran Siete

Fans



De Queso Magro



Moi – avec *Curtidores de hongos* et *Milita Alfaro*; avec *Falta y Resto*

Teatro de Verano:



Publicité programme “*Huellas*” de Coca-Cola



Studio en direct de VTV au *Teatro de Verano*



Commerce du carnaval

APPENDICE C (CD ATTACHÉ)

VIDEOCLIPS DE MURGA

RÉFÉRENCES

Livres

Achúgar, Hugo, Sandra Rapetti, Susana Dominzain et Rosario Radakovich. *Imaginarios y consumo cultural*. Montevideo: Trilce, 2002

Achúgar, Hugo, et Gerardo Caetano. *Identidad uruguaya: Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992

Alfaro, Milita. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998

Alfaro, Milita. *Memorias de la bacanal*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008

Arborio, Anne Marie, et Pierre Fournier. *L'observation directe*. Paris : Armand Collin, 2005

Barbero, Jesús Martín. *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*. Paris: CNRS Editions, 2002

Bayce, Rafael. *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fundación de cultura universitaria, 1989

Blanchet, Alain et Anne Gotman. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris: Nathan, 1992

Brum, Julio. *Compartiendo la alegría de cantar. La Experiencia de la Murga Joven en Montevideo (1995 – 2001)*. Montevideo: IMM/TUMP, 2001²

Carey, James. *Communication as culture: essays on media and society*. Boston: Unwin Hyman, 1989

Carrizo, Luis. *Contrafarsa: Murga, arte, sociedad*. Montevideo: Trilce, 2000

Carvalho Neto, Paulo. *El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Publicaciones del Seminario de Antropología Americana, 1967

Certeau, Michel de. *Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990

² TUMP – Taller Uruguayo de Música Popular/Atelier uruguayen de musique populaire
IMM – Intendencia Municipal de Montevideo/Mairie de Montevideo

- Diverso, Gustavo, et Enrique Filgueiras. *Montevideo en Carnaval. Genios y figuras*. Montevideo : Monte Sexto, 1993
- Duvignaud, Jean. *Fêtes et civilisations*. Avignon : Actes Sud, 1991
- Enriquez, Xosé de. *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972 – 1985)*. Montevideo: Montevideo mi casa, 2005
- Fiske, John. *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989
- Garcia Canclini, Nestor. *Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minesotta Press, 2001
- Garcia Canclini, Nestor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1982
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973
- Grawitz, Madeleine. *Méthodes des sciences sociales*. Paris: Dalloz, 1984
- Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London : Sage Publications, 2003
- Hobsbawm, Eric, et Terrence Ranger, edité par. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- Lamolle, Guillermo, et Eduardo Lombardo. *Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP, 1998
- Lamolle, Guillermo. *Cual retazo de los suelos*. Montevideo : Trilce, 2005
- Laplantine, François. *La description ethnographique*. Paris : Nathan, 1996
- Laplantine, François. *Transatlantique : entre Europe et Amériques latines*. Paris : Payot, 1994
- Laplantine, François. *L'anthropologie*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 1995
- Laurens, Stéphane, et Nicolas Roussiau, edité par. *La mémoire sociale : identités et représentations sociales*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002
- Le carnaval, la fête et la communication. Actes de premières rencontres internationales. Nice, 8 au 10 mars 1984*, Nice : Éditions Serre. Unesco, 1985
- Lull, James. *Culture in the communication age*. London: Routledge, 2001

Mesnil, Marianne. *Trois essais sur la fête: du folklore à l'ethno-semiotique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974

Mucchielli, Alex. *Les méthodes qualitatives*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991

Mucchielli, Roger. *L'analyse de contenu : des documents et des communications*. Issy-les-Moulineaux : ESF, 2005

Rang, Florens Christian. *Psychologie historique du carnaval*. Toulouse: Ombres, 1990

Remedi, Gustavo. *Murga : el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce, 1996

Rodríguez, José Luis. *Por siempre murga*. Montevideo: Fundacion Proyecto Sur, 2004

Sondrol, Paul C. *Paraguay and Uruguay: modernity, tradition and transition*. Third World Quarterly, Vol. 18, No. 1, pp 109± 125, 1997

Wunenburger, Jean-Jacques. *La fête, le jeu et le sacré*. Paris, Jean Pierre Delarge, Éditions Universitaires, 1977

Périodiques

Auyanet, Sebastián. "TV Carnavalera". *El País digital*. 3 février 2007
http://200.40.120.165/Suplc/SabadoShow/07/02/03/sshow_262055.asp

Barrán, Jose Pedro. "El contrapoder de la risa". *Brecha*, p. 23, Montevideo, 6 mars 1992

Bayce, Rafael, Carnaval. "Fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control". *Cuadernos de Marcha*, p. 13-20, Montevideo, mars 1992

Bayce, Rafael. "Y el pueblo vuelve a soñar. El microcosmos de las letras de murga". *Brecha*, p. 16 – 17, Montevideo, 27 mars 1992

Bailby, Édouard. « Gauche latino-américaine, version Uruguay ». *Le Monde diplomatique/Droits humains, économie et environnement*, février 2007
<http://www.monde-diplomatique.fr/2007/02/BAILBY/14463>

Boutin – Paquin, Marie-Pierre. « Uruguay, entre le passé et l'espoir ». *Relations*, no. 701, juin 2005, p. 26-27

Casaravilla, Diego. "La cultura politica uruguaya desde el carnaval". *Cuadernos del CLAEH*, no. 65-66, 2ème série, année 18, p. 151-165, Montevideo, 1993

Fornaro, Marita. "Los cantos inmigrantes se mezclaron... La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes". *Revista Transcultural de Música /Transcultural Music Review*, no. 6, 2002, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro.htm>

Hudson, Rex A., et Sandra W. Meditz, édité par. "Uruguay: A Country Study". Washington: GPO for the Library of Congress, 1990 <http://countrystudies.us/uruguay/>

Trinidad, Gustavo. "Los castings de Momo". Supplément *Semanario qué pasa*, año VIII, no. 371, *El País*, Montevideo, 07/07/2007

Sites web

Agarráte Catalina, site officiel http://www.Agarráte_catalina.com.uy/

Cantastorie <http://www.irsap-agrigentum.it/Cuntastorie%20e%20Cantastorie.htm>

Curtidores de Hongos, site officiel <http://www.curtidoresdehongos.com.uy/>

Carnaval del futuro <http://www.carnavaldefuturo.com/cf/>

DAECPU - Directores Asociados Espectáculos Carnavalescos Populares de Uruguay
www.daecpu.com.uy

Encyclopedia Britannica Online
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/620116/Uruguay>

Gioiosa News
<http://gioiosamarca.blogspot.com/2008/09/gioiosa-m-carnevale-2009-targato.html>

La Margarita, site officiel <http://usuarios.lycos.es/murgalamargarita/>

Montevideo Ménilmontant – <http://montevideo.menilmont.free.fr/id49.htm>

Los Planchas en Uruguay <http://www.taringa.net/posts/offtopic/1000793/Los-planchas-en-Uruguay.html>

Portal Las Murgas - <http://www.lasmurgas.com/>

Radio France International, "Puente Murga en Uruguay y Argentina",
http://www.rfi.fr/communes/player/player.asp?Player=Win&Stream=http://telechargement.rfi.fr.edgesuite.net/rfi/espagnol/audio/modules/actu/R095/PUENTE_MURGA_EN_URUGUAY_Y_ARENTINA.mp3.asx&iframe=http://www.rfi.fr:80/statiques/playerAudioPageDescDefault.asp&video=http://telechargement.rfi.fr.edgesuite.net/rfi/espagnol/audio/modules/actu/R095/PUENTE_MURGA_EN_URUGUAY_Y_ARENTINA&s2=10&s=240043

Trial Watch http://www.trial-ch.org/fr/trial-watch/profile/db/facts/gregorio-conrado_alvarez-armelino_723.html

UNESCO, Liste des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=FR&pg=00107>

Uruguay sur Seine <http://www.uruguaysurseine.com/>

Thèses et mémoires

Dubè, Ginette. « A Sonorous Silence: Uruguayan Popular Culture and Resistance to Military Rule ». Mémoire de maîtrise, Simon Fraser University, Ontario, 2000

Jorge, Ethel. “La Reina del Barrio: A Murga Group in Montevideo, Uruguay”. Thèse de doctorat, Fairbanks University, Alaska, 1998