

La mémoire visuelle dans la semiotique musicale

MARIA APARECIDA BENTO

Universidade São Judas Tadeu, São Paulo (Brasil)

Abstract

La présence de la musique en notre vie quotidienne pourrait nous faire croire qu'elle nous est disponible à tout moment, en tous lieux. Notre audition construit socialement et historiquement un libre exercice d'une faculté qui capte le moment opportun de l'engagement en une action déterminée, soit, celle de « l'écoute sensible ». La chanson, une des manifestations de la culture populaire, devient « mémoire collective » suggérant à travers d'un jeu persuasif le sujet social (auditeur) pour se référer au sujet de la chanson. Le « speaker » et ses « actants » constituent un appui, une aide où se reflète l'auditeur, lequel, entrant en contact avec ce langage, sensiblement le « sien » reorganise, restaure le collectif. Il est nécessaire dans ce cas de mettre en relation la chanson à la question culture populaire, pour comprendre comment le sujet collectif s'approprie d'être et de faire « actantiel » cette même chanson.

Il est bon de se souvenir que la musique se fait en groupe avec le temps fractionné et aussi unifié par une chaîne d'éléments constitutifs qui en un instant peut se transformer. Dans le cas de la chanson populaire, les textes verbaux et mélodiques se réalisent imprévus comme un entrelacement possible de fibres historiques, culturelles, sensibles, intelligibles, corporelles et expectatives, la faisant chanter ses expériences, insistant à devenir ainsi un objet culturel qui dialogue avec la société et pratiques artistiques, développées en son milieu.

De cette façon, nous confirmons avec clarté cette communication, un dialogue entre le verbe-musical et l'extra-musical, montrant que les arts et la société s'écoutent en tous lieux: l'ordre social, l'ordre visuel, l'ordre musical se communiquant dans la recherche d'une conjonction entre ses desseins ou encore dans l'exposition de ses contradictions, imposées par les signes caractéristiques de son temps historique.

La chanson est une des manifestations spontanées de la culture populaire. On pense, ici, toujours à la chanson, comme détentrice d'un discours persuasif, contenant la compatibilité entre lettre-musique-interprète, simultanément, ou soit, affinée avec les autres systèmes de signes qui permettent une codification compenétrée et une codification immédiate.

Le mouvement entre la lettre et la mélodie est un dialogue, dans le sens que l'un est lié à l'autre, c'est à dire certains motifs sonores rencontrent une similitude dans les sequences occurrentes d'un autre genre. On se cherche alors, à définir la simultanéité que l'on trouve dans le programme narratif et dans le milieu ambiant théorique, occupée par les renovations organisées à travers les relations d'intervalles, des changements de mouvement, des fonctions narratives, des contrastes rythmiques etc... utilisés par la chanson populaire.

Les discours s'enchaînent, produisant et reproduisant un code déterminant, d'une seduction cachée qui, dans la chanson, est représentée justement par la compatibilité entre la lettre et la musique, entre le *narrateur* et le chanteur qui est l'interprète du *sujet* de la chanson et aussi du sujet de l'action sociale. Par conséquent, le narrateur et ses *actantes* constituent un soutien où se reflète l'auditeur qui, entrant en contact avec ce langage, sensiblement son *Ego* reconstruit le collectif, devenant plusieurs fois, par son identification avec la chanson beaucoup plus un sujet d'action sociale. Considère ainsi, que le sujet social écoute le *sujet* de la chanson réédifiant le collectif. Il devient nécessaire, que ce contexte se rapporte à la question de la culture populaire pour comprendre comment ce sujet collectif s'approprie *de l'être et du faire actanciel* ^[1] de cette même chanson.

Rappelons nous que l'art et la musique sont considérés également comme une forme de langage artistique. Le geste vocal est un acte universel qui empregne la personne entier, physique et psychique. Dans la mesure où l'écoute de la chanson, par exemple, nous fait éprouver le plaisir de l'entendre et où elle est « interprétée » par le sentiment et voulue comme un message, cette dernière sera satisfaisante. La composition de la chanson, cependant, appartenant à une société à laquelle elle se trouve étroitement liée par différentes voies. C'est un échange entre le compositeur et l'auditeur. La technique, représentée à travers des moyens phonographiques, radiophonique, télévisés ou même par des « shows » en direct, permet un changement qualitatif dans sa relation avec la société.

Quand à l'analyse, de la chanson du point de vue semiotique, le *sujet* est individualisé, par sa relation avec l'*objet* recherché, transmis par le *narrateur* qui, à son tour, devient le propre *sujet*. Cet *actante* est un *être* verbal et par conséquent vit intérieurement la chanson. Son *être* et son action caractérisent le programme narratif de la chanson. Dans le cas de la musique populaire brésilienne^[2] les textes oraux et les melodies se foudent dans un entrelacement possible de fils historiques, culturels, intelligibles, corporels et *expectative*, la faisant chanter ses expériences, insistant à devenir un objet culturel qui dialogue avec la société et les pratiques artistiques développée en son milieu.

[1] On attribue ici à *l'être* et au *faire* intrinseque aux *actantes* de la chanson qui sont tous des elements qui font partie de la communication (moi/toi) ainsi que ceux qui participent de la scène narrative.

[2] Musique populaire brésilienne est considérée dans ce contexte un ensemble de modalités vendables, sacralisée, de cette façon, par l'industrie culturelle.

Sous le regard unique du thème populaire dans la musique, retournons au Brésil d'une manière spécifique d'un des côtés sonores de la ville de São Paulo où nous découvrons les compositions de Adoniran Barbosa (1910-1982) qui légitime, ses thèmes dans la manifestation populaire. Son oeuvre caractérise la musique populaire brésilienne avec le rythme de la samba. Il utilise la chronique de la ville de São Paulo, où le développement arrive d'une manière effrénée, dévorant la ville avec une rapidité imprécise, passant par les démolitions, par les favelas, par les personnes anonymes, faisant usage d'un vocabulaire spécifique qui denote un mélange de plusieurs accents typiques des faubourgs traditionnels de cette métropole.

À São Paulo, comme cela arrive dans les grandes villes, on constate, par exemple, une réalité inévitable : la reconstruction d'un lieu déterminé à partir de sa propre déconstruction et l'expulsion des personnes dans la rue (aujourd'hui une chose courante), accidents, confusion, précipitation, actions de diverses types qui dans ces conditions les transforment en étrangers dans sa propre ville. Il existe, donc la transformation débridée, précipitée d'une ville qui se construit construisant en sur population. C'est le déplacement des espaces et en conséquence celui de la sonorité, modifiant ainsi son propre temps. C'est le changement de la mémoire qui survient de façon continue, hors du réel, par la transformation violente d'une cité qui renaît à chaque moment. C'est le développement : sacrifice et « desacralisation » d'événements qui modifient le propre temps, ou le changement, qui rend présent la mémoire déjà oubliée.

IRACEMA, une chanson de Adoniran Barbosa, composée en 1956, est un exemple de ce déplacement de l'espace au même « instant ». On considère, de cette façon, ce que représente un « instant » dans le temps. C'est la mémoire d'une ville dont le développement est défini.

IRACEMA ^[3]

Adoniran Barbosa

Iracema,
 Plus jamais
 je ne t'ai vu,
 Iracema
 Mon grand amour
 Est allé.
 J'ai pleuré, s'en
 Pour moi j'ai pleuré de compassion parce que
 Iracema,
 Mon grand amour, ce fut toi

1o. Période
 1^a. Partie

[3] La division en quatre parties ici présentée n'est pas originale du compositeur ; elle est faite pour des questions méthodologiques d'analyse. La division en périodes démontre la différence de la direction mélodique.

| | | |
|---|---|--|
| <p>Iracema, Je te disais toujours Fais attention en traversant ces rues Je parlais Mais tu ne m'écoutais pas, Iracema, Tu as traversé où tu ne devais pas</p> | } | <p>1° Période 2^a. Partie</p> |
|---|---|--|

| | | |
|--|---|---|
| <p>Et aujourd'hui, elle vit là bas dans le ciel Elle vit Tout près du Notre Seigneur En souvenir d'elle Je garde seulement Ses bas et son soulier Iracema, J'ai perdu ta photo</p> | } | <p>2° Période 3^a Partie</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|---|---|
| <p>(En déclamant) Iracema, Il manquait vingt jours Pour notre mariage Car on allait se marier. Tu as traversé La rue São João Vient une voiture elle te rentre, dedans et t'écrase Tu as été secourue. Le conducteur n'était pas coupable, Iracema. Que faire... Que faire....</p> | } | <p>2° Période 4^a Partie</p> |
|--|---|---|

Dans la première et la deuxième partie de la chanson, tous les verbes sont au passé, relationnant le « Je », *narrateur-sujet*, à Iracema, *object* de son amour à qui il se dirige au moyen des vocatifs : « Iracema »... « toi » - « tu ». La mélodie produit une sensation plus dramatique. L'ampleur de la durée valorise les prolongements vocaux et la sonorité des voyelles, évènement fréquent dans la prédominance de *l'action passionnelle*. Le prolongement vocal est bien accentuée dans les terminaisons de toutes les incises des segments musicaux, comme une lamentation dans la « respiration amoureuse ». L'auditeur s'identifie au psychologiquement à tous *les moments passionnels* contenus dans la chanson. Dans cette partie, le *sujet* fait revivre une mémoire du passé. Les périodes musicales réaffirment toujours la peur, la disparition et la douleur qui, ici, deviennent inévitables.

Dans la troisième partie, il y a une division nette où les verbes ramènent Iracema dans le présent : Pour lui elle vit maintenant dans une autre dimension et donc il abandonne la

deuxième personne pour la substituer par une troisième avec laquelle le *narrateur-sujet* ne parle pas directement. Ainsi le nom d'Iracema devient un pronom « elle ». « Elle » ne fait plus partie du « maintenant », car le progrès a écrasé. En vérité, c'est un personnage qui se confond avec l'infini et constitue une parcelle non définie de son ensemble. Son visage a perdu son contour. Le progrès l'a expulsé. Elle a disparu à cause de son inexpérience qui lui a fait « traverser où elle ne devait pas ». La cellule musicale qui chante le vocatif « Iracema » dans la première partie, avec la distance d'intervalles de huit notes, maintenant devient un intervalle de six notes, s'harmonisant avec toute la question poétique déjà expliquée antérieurement. Ceci signifie le déplacement de cette mémoire.

Le narrateur affirme le rêve et met en évidence ses limites avec la réalité, choisissant la disparition d'Iracema, par sa photo déjà perdue. La tentative de la récupérer est dans l'expression « En souvenir d'elle/Je garde seulement » et dans le mot « Iracema » à laquelle se réfère toute la chanson, établissant un mouvement circulaire par son jeu sonore-semantic. Ainsi, la plainte se répète indéfiniment, étant ponctuée par le même mot « Je (moi) » qui représente le *narrateur-sujet*. En même temps ce mécanisme de répétition contribue pour retenir sa mémoire.

On se réfère à la « perte », à la mort d'Iracema qui ne survient pas comme conséquence du destin. Le texte se réfère à transformation de la vie : « Elle vit », mais aier. Delà le verbe au présent affirme que Iracema vit encore. Ici ce souvenir « singulier » intemporel se retrouve dans la mélodie qui elle même se rapproche de notre « parler » quotidien. Ainsi, la totalité de la mélodie se comprime en trois petites courbes qui transporte le discours verbal dans autre espace : le ciel. Le narrateur se réfère à l'actualité éternelle d'Iracema, répétant les expressions comme, par exemple, « dans le ciel », « Tout près du Notre Seigneur ». C'est la conformation pour la nouvelle demeure et pour la tragique perte chantée dans la première et la deuxième partie. Ceci delimite un foyer de tension passionnelle, qui devient métaphore de « résignation ».

Dans la première, la deuxième et la troisième partie, de cette chanson, le chant réalise l'intégration du temps, de l'espace et de la mémoire pontué par le rythme de la samba. Cependant, dans la quatrième partie, il declame d'un langage « singulier » qui n'est plus le registre du chant mais aussi un registre du « parler italien » — de ceux qu'ont appris le portugais dans em fréquentant les rues — et du « parler du noir » — qui est venu à la ville et s'est perdu dans les faubourgs. Iracema, de cette façon, rompt le chant, contrarie le mort et deviant parole.

En ce sens, le mouvement rythmique et mélodique, qui était très dense en diverses périodes va en s'adoucissant dans cette partie et sédimente l'affirmation du « Je » en relation avec la disparition d'Iracema. Avec cette organisation, la vie qui était temporelle devient intemporelle. Cette vie qui se transforme vu que aujourd'hui elle est « Tout près du Notre Seigneur » résulte du « Que faire! » C'est l'amertume, l'impuissance face à l'être de l'autre *actante*. Cette transcription *modale* et cet état qui separe les deux *actantes* produise un texte que remplace l'absence et la distance. Elle est l'objet de cette chanson vu qu'elle n'a pas perdu la vie ; elle est devenue un souvenir qui se déplace dans le temps et dans l'espace : dans le temps passé, elle embrasse l'espace du temps réel ; dans le temps présent elle continue à vivre éternellement. C'est le temps intemporel aujourd'hui et demain

Nous sommes devant une conclusion sonore-semantic. Le rêve et la réalité ici sont en mouvement dialectique qui renforce la *superposition des persuasions* où la *supermodalization* est responsable pour la compatibilité entre le texte et la mélodie et, par conséquent, entre le

narrateur et l'auditeur. La communication du quotidien où la situation de simulacre avec le réel est décisif, approche du quotidien le sujet social. On retrouve Iracema d'une façon sémantique dans la résignation de sa perte. De cette façon, sa mémoire est actuelle en toute époque.

Dans cette chanson, le narrateur, par conséquent, débord du cadre *passionnel-figuratif*^[4] de la *diction*^[5], du compositeur Adoniran Barbosa redécouvrant ainsi la chronique urbaine d'un certain espace géographique qui progresse. Toutefois, le développement de São Paulo ne lui a pas enlevé la musique de la voix, mais lui a aiguisé le sens créatif de ses compositions, qui lui a fait repenser la métamorphose de la Ville et de ses habitudes.

Adoniran Barbosa n'était peut-être qu'une voix dans la foule de son temps, mais une voix toujours moderne : éternelle.

On peut constater dans ce contexte, un dialogue entre la parole et la musique, entre le verbe-musical et l'extra musical, montrant que les arts et la société s'écoutent en tous lieux : l'ordre social, l'ordre visuel, l'ordre musical sont imposées par les traits caractéristiques de leur temps historique.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, Gaston (1994) : *L'Intuition de l'Instant*. Paris : Éditions Stock.

Barros, Diana Luz Pessoa de (1994) : *Teoria Semiótica do Texto*. 2^a ed. São Paulo : Ática. (Fundamentos, 72)

Caldas, Waldenyr (1986) : *Cultura*. 4^a ed. São Paulo : Global. (Para Entender, 5)

Canevacci, Massimo (2004) : *A Cidade Polifônica : Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana*. 2^a ed. São Paulo : Studio Nobel. (Coleção Cidade Aberta)

— (2009) : *Comunicação Visual*. São Paulo : Brasiliense.

Cauquelin, Anne (2005) : *Teorias da Arte*. Tr.Rejane Janowitz. São Paulo : Martins.

Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques (1993) : *Semiótica das Paixões*. Tr.Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo : Ática.

Tatit, Luiz (1986) : *A Canção*. São Paulo : Atual.

— (1996) : *O Cancionista*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.

[4] *Figuratif*, veut dire représenter une situation du quotidien.

[5] On s'en réfère ici au chansonnier brésilien : « à sa façon de dire ce qu'il dit, à sa manière de chanter, de faire la musique et, surtout : de composer » (Tatit 1996 :11).