

Université Catholique de Louvain  
Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation



Thèse

Pour obtenir le grade de Docteur en  
Sciences psychologiques et de l'éducation

Présentée et soutenue publiquement par

Cristiano De Oliveira Ventura

le 1<sup>er</sup> septembre 2012

***Maître Cartola : le Samba comme subversion de l'esclave.  
Approches historique, esthétique et psychanalytique***

Tome II

Directeurs de thèse :

Monsieur le Professeur Jean-Luc Brackelaire

Monsieur le Professeur Guy de Villers Grand-Champs

Jury

Madame le Professeur Ginette Michaux

Monsieur le Professeur Philippe Lekeuche

Monsieur le Professeur Philippe Fouchet





## Tome II

### Deuxième Partie : La subversion de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola

#### 1. Présentation de l'œuvre de Maître Cartola

##### 1.1 Qui est Cartola ?

« *Cartola não existiu, foi um sonho que a gente teve*<sup>1</sup>. »

##### 1.1.1 Génération école

En 1997, lors de la présentation de notre projet de thèse doctorale, Monsieur Jean-Luc Brackelaire<sup>2</sup>, nous a demandé d'écrire un chapitre à partir de cette question « Qui est Cartola ? » À ce moment-là, nous n'avions pas établi la possibilité de tisser le rapport entre l'œuvre de Maître Cartola et la poésie des *trobar clus*, dont le vers *ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant*<sup>3</sup> nous oriente. D'après le journaliste Sérgio Cabral, la question qui a été le plus posée à Cartola, tout au long de sa vie, fut celle-ci « D'où vient toute cette sophistication dans ta poésie ?<sup>4</sup> »

<sup>1</sup>« Cartola n'a pas existé. Ce fut un rêve qui nous avons eu. » Prononcé par Nelson Sargento une semaine après le décès de Cartola.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.21.

<sup>2</sup>Jean-Luc Brackelaire, *La personne et la société*, Bruxelles, De Boeck-Université, 1995.

<sup>3</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 23-26.

<sup>4</sup>En fait, cette question est très mal formulée. Car il s'agit de savoir dans quel style littéraire s'inscrit l'œuvre de Cartola. Primo : étant poète, Cartola n'était pas obligé de faire une analyse littéraire de son œuvre. Secundo : au Brésil, nous n'avons pas d'élaboration d'une analyse littéraire sérieuse sur la Musique Populaire Brésilienne qui prenne en considération les repères de la tradition courtoise. Tertio : nous allons faire cette analyse littéraire nous-mêmes, en considérant certains aspects de la vie intime de notre héros Cartola au moment où il composa certains de ses *Samba-canções* comme *Divina Dama*, *Corra e Olhe o céu*, *Alvorada*, *Autonomia* et *Disfarça e Chora*.

Pour le style littéraire chez Cartola voir :

Sérgio Cabral, *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*, Op. Cit. pp. 271-281.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 140-161.

Les conditions de possibilité de la transmission du désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola nous amènent à formuler l'hypothèse que ce désir se dévoila à partir de la tradition orale afro-brésilienne. Selon nous, l'esclave brésilien a rencontré l'impossibilité de nommer dans le symbolique « ce qui est » d'une femme<sup>5</sup>. Ce fut Ismael Silva qui nomma ce symptôme, lorsqu'il fixa la jouissance imaginaire de l'esclave brésilien par l'acte inaugural : *le Samba*. À partir du moment, lorsqu'Ismael Silva pose son acte inaugural, ce qui fut de l'ordre de « l'Afrique » perdue devient *le Samba*. De même, l'écriture poétique de Maître Cartola traduira ce symptôme sous forme d'école et des *Samba-canções*.

À certains égards, nous pouvons voir certaines incidences de l'effacement des ethnies africaines dans cette génération école. Nul Brésilien n'est capable d'articuler une phrase dans une quelconque langue africaine. Il n'existe pas de nom de famille africain au Brésil. L'hypothèse sous-jacente est que ce savoir perdu s'est déplacé vers l'absence d'une représentation (*Vorstellung*) dans le corps des femmes, des Tias, de la prêtresse Samba, des *professoras* de l'école normale pour constituer un siège poétique : une école de Samba. Ceci dit, il revient à Ismael Silva et à Cartola de produire cet effet d'école comme une sorte de symptôme dans l'impossibilité de nommer « ce qui est » une femme et, à certains égards, « ce qui est » une école. Voyons cette impossibilité chez Cartola, tenant compte du fait qu'il s'agit d'une affaire de générations<sup>6</sup>.

Cartola naît en 1908. Ses parents étaient en fait des cousins. Aída et Sebastião étaient originaires de la villa de Campos à

---

<sup>5</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XXII, *R.S.I.* (1974-1975), Op. Cit. Leçon du 15/IV/1976.

<sup>6</sup>Rappelons que pendant la guerre du Paraguay, certains Noirs furent promus officiers par l'Armée brésilienne sans pour autant que cela ait d'incidences sur le destin de leurs frères et sœurs réduits à l'esclavage ; l'abolition de l'esclavage ne va en rien changer leur destin de misère ; la guerre fratricide de Canudos est paradigmatique en ce qui concerne leur exclusion et les différents génocides ; l'eugénisme à la brésilienne poussa des milliers de Noirs à coloniser les mornes et la périphérie en produisant un effet d'urbanisation connu sous le nom de *favela*.

l'intérieur de Rio de Janeiro. Le père d'Aïda, Luís Cipriano Gomes, était chef cuisiner de la famille du politicien Nilo Peçanha. Peçanha fut vice-président et, ensuite président de la République Fédérative du Brésil lorsque Cartola vint au monde<sup>7</sup>. Cartola était fier de raconter ceci sur son père : « Lors de son mariage, mon père ne pouvait pas signer de son nom. Le jugé de paix lui a dit ceci : « Comment, un Noir beau comme toi ne sait ni lire, ni écrire ! ». Alors ! Papa s'est inscrit au cours du soir. Il s'est inscrit aussi au cours de français. Papa était menuisier. Il était menuisier et il savait parler français<sup>8</sup>. »

Cartola avait onze ans lorsque sa famille déménagea du quartier bourgeois de *Laranjeiras*. La maison de *Laranjeiras* était trop petite pour les sept enfants de la famille<sup>9</sup>. Il est important de prendre en considération certaines données de l'urbanisation de Rio, lorsque l'eugénisme à la brésilienne est en action, car les communautés qui vont s'organiser sous le drapeau des écoles de Samba vont nommer et rebaptiser le lieu de vie. Ceci dit, la toponymie n'est pas anodine s'agissant de descendants d'esclaves lorsqu'ils se mettent à nommer le réel à l'aide du symbolique.

Cartola était un enfant protégé par sa mère et par son grand père maternel. Lorsque son grand père décède, la famille déménage du quartier bourgeois de *Laranjeiras* (les orangers) vers la périphérie nord de Rio. Mangueira (*les manguiers*) se trouve au premier arrêt du train qui mène à la banlieue à partir de la gare *Central du Brasil*. Selon le projet eugéniste de l'urbanisation de la ville de Rio, c'était un quartier programmé pour héberger les ouvriers du chemin de fer. C'est donc sur ces mornes que vivait la famille de Carlos Moreira de

---

<sup>7</sup>Nilo Peçanha appartient à la génération de 1870, où se retrouvent également Rui Barbosa et Joaquim Nabuco. Ce sont les juristes de la période du romantisme, et du naturalisme brésilien.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit., p. 22.

<sup>8</sup>Idem p. 23.

<sup>9</sup>Ibidem pp. 22-23.

Castro (1902-1999), dit *Carlos Cachaça*<sup>10</sup>. En arrivant à Mangueira, Cartola s'est lié d'amitié avec lui. Cachaça témoigne : « À cette époque-là on fréquentait les *bocas*<sup>11</sup>. Les *bocas*, les femmes et le Samba étaient une seule chose. »

À Mangueira, Cartola devait d'abord, travailler et, ensuite, étudier. Jusqu'alors, nous pouvons dire que la cohabitation avec son père ne tenait qu'à un fil : Aïda. La précarité de la relation entre Sebastião et son fils commença lorsqu'il fut imposé à Cartola de travailler comme typographe au *Jornal do Brasil* pour participer aux dépenses communes de la maison. À la fin du mois, Sebastião prenait l'intégralité du salaire de Cartola. Si Cartola quittait l'emploi, Sebastião le chassait de la maison. Aïda prenait sa défense et Cartola revenait au foyer et à son emploi de typographe. L'accord tacite entre Sebastião et son fils — qui ne fut jamais respecté — c'était qu'avec une partie de son salaire Cartola pourrait s'acheter un nouveau costume<sup>12</sup>. Ce costume était essentiel pour aller rencontrer les femmes dans les *bocas*.

Les moments de tension étaient encore liés à l'accomplissement des devoirs d'étudiant. En 1977, Cartola se souviendra : « Papa était à côté de moi avec sa guitare lorsque je devais faire mes devoirs pour l'école. En fait, je faisais semblant d'étudier. Je ne pouvais pas détourner mon attention des accords et des sonorités qui partaient de sa guitare. » Cartola acheva avec « la plus grande distinction » la quatrième primaire. En 1923, Sebastião qui était déjà inscrit au cours du soir — avec le français comme option de langue étrangère —, obligea Cartola à le suivre. Cartola s'y opposa et choisit de quitter la typographie pour aller dans la construction civile. Il pouvait ainsi

---

<sup>10</sup>Carlos Cachaça était, comme son père, ouvrier au chemin de fer où il travailla entre 1925 et 1965. Poète, parolier, Cachaça laissa une importante œuvre poétique. Voir le témoignage de Cartola sur leur amitié dans l'annexe 1.

<sup>11</sup>Littéralement les bouches. Rappelons que les termes synonymes du candomblé comme *Macumba*, *Samba* et *bocas* sont les endroits où se pratiquaient les cultes d'orixás et également un lieu de rencontre entre les femmes et les hommes.

<sup>12</sup>Jusqu'à ce moment-là, c'était le grand-père maternel de Cartola qui lui offrait les costumes qu'il devait endosser pour se rendre aux *bocas*.

regarder les filles du haut des échafaudages. C'est à ce moment-là qu'il recevra le pseudonyme qui l'accompagnera à vie : « Chapeau haut » ; le jeune homme ne voulait pas prendre de poussière sur ses cheveux et mettait à cet effet un petit chapeau coco.

À l'âge de 15 ans, Cartola est un dandy. Il s'habille au quotidien avec des vêtements faits avec le tissu des sacs de café ou de sucre et des sabots en bois. Le tissu rustique et les sabots servent à se défendre lors des bagarres à coups de rasoirs. Cartola et Cachaça font partie du *Bloco dos Arengueiros* pour se bagarrer, faire de la musique et la fête. À la maison c'est l'enfer entre Cartola et Sebastião. Tragédie : Aïda décéda lors de l'accouchement du huitième enfant et Sebastião mit définitivement Cartola à la rue. Quand Sebastião quitta Mangueira, il laissa un mot adressé à Cartola : « Je quitte le morne en laissant un Oliveira pour propager la honte<sup>13</sup>. »

Pour nous, ce mot-là marquera la destinée du sujet Cartola. Cela se traduira dans la vie de notre héros par une inhibition de son désir lorsqu'il devra s'adresser au milieu artistique. Être un artiste du Samba ne se dissocia pas de la honte. L'inhibition chez lui présenta deux versants : Cartola ne distingua pas sa carrière de parolier du Samba de celle de maçon, et ceux qui voulaient connaître ses compositions devaient escalader les mornes<sup>14</sup> de Mangueira.

---

<sup>13</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit., p.37.

<sup>14</sup>Le mot *morne* est originaire du français des Antilles et est synonyme de colline et *favela* en brésilien. Nous remercions notre ami Gasana Ndoaba de nous l'avoir appris.

### 1.1.2 *Chega de Demanda*

Le Samba *Chega de demanda* se confond avec la communauté de *Mangueira*. La communauté de *Mangueira* commença à s'organiser comme une *favela* à partir de 1911<sup>15</sup>. Les noms des ces quartiers et de ces mornes arrimés à son École de Samba ont fait sa renommée. Parmi ces mornes se trouvent : le *Chalé* (Chalet), le *Santo Antônio*, la *Candelária*, le *Morro do Pintura Saia* (littéralement Morne de la jupe suspendu), et le plus connu de tous le *Buraco Quente* (littéralement Trou chaud). Ce fut le 28 avril de 1928, eut lieu dans le quartier du *Buraco Quente* la fondation de l'*Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*<sup>16</sup>. Chanté par des générations de paroliers, de Tom Jobin à Chico Buarque. *Mangueira* est un lieu de rêve et de savoir<sup>17</sup>. Cartola rejoindra l'acte inaugural posé par les paroliers de l'Estácio de Sá avec le Samba *Chega de Demanda*<sup>18</sup> :

<i>Chega de demanda, chega !</i>	<i>Assez de demande, assez !</i>
<i>Com este time temos que ganhar</i>	<i>Avec cette équipe nous devons gagner</i>
<i>Somos da Estação Primeira</i>	<i>Nous sommes du Premier Arrêt</i>
<i>Salve o Morro de Mangueira</i>	<i>Vive le Morne de Mangueira</i>

À notre avis, l'écriture poétique de *Chega de Demanda* lia de façon inconsciente l'acte posé par les paroliers de l'Estácio à la figure topologique du tore. Lacan conçoit le tore comme une figure topologique pour articuler la *demande* inconsciente mais également la base du désir. Avec la dialectique privation, frustration, castration liée à la demande, nous allons parcourir la vie, recto-verso, du sujet

<sup>15</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 30-31.

<sup>16</sup>Marília T. Barbosa da Silva, Carlos Cachaça et Arthur L. de Oliveira Filho, *Fala Mangueira !*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1980.

<sup>17</sup>Nous ne sommes pas en mesure de transcrire les dizaines de Sambas qui rendent hommage à Mangueira. Nous nous contentons de citer *A voz do Morro* (littéralement La voix du morne) de Zé Ket et *Piano na Mangueira* de Chico Buarque et de Tom Jobim. Une transcription de *Voz do Morro* se trouve dans l'annexe 2.

<sup>18</sup>La traduction de ce poème fut réalisée par Monsieur Gasana Ndobá.

Angenor de Oliveira (1908-1980), dit Cartola, pour comprendre comment il s'y prend pour manifester son désir de poète parolier du Samba.

La *demande* en psychanalyse tourne autour d'un vide. En fait, une demande au sens psychanalytique du terme amène au rien, au vide, jusqu'à la demande d'amour. Il y n'a pas d'autre signification attachée à la demande d'amour que celle du rien et du vide. En ce qui concerne Cartola, la demande est formulée pour tourner autour d'un objet vide. S'il y a une *demande* inconsciente digne de ce nom qui se manifeste dans l'écriture poétique du sujet Cartola, elle est en lien avec l'identification au trait unaire et l'emploi du terme Samba comme signification vide.

Nous partons du principe que le sujet Cartola était impuissant à formuler une demande à l'égard de son désir de poète ; c'était à l'Autre de la formuler à ses dépens. Le sujet Cartola fait surgir la demande au lieu de l'Autre. Ceci dit, c'est l'autre avec un grand A qui est dépositaire de l'objet de son désir. Lorsque le sujet Cartola fait surgir la demande du lieu de l'Autre, c'est pour donner plus de constance à son écriture poétique.

Lorsque Cartola compose *Chega de Demanda* (*Assez de demande*), il vit et chante ses amours impossibles. La vie de Cartola s'ouvre au désir comme un opéra tragique puisqu'il est toujours en état de privation vis-à-vis d'amours impossibles. Qu'elles soient les femmes aimées ou Samba, ou courbes des mornes de Mangueira, une figure de femme est toujours présente dans ses *Samba-canções*. Au premier temps de sa carrière, Cartola a comme compagne Déolinda et une constellation de femmes auxquelles il dédie ses chansons. Nous pouvons dire qu'il est en position de privation à l'égard de ces passions-là. Plus le sujet Cartola vit ses amours imaginaires, plus il se voit privé dans sa carrière de poète d'un objet symbolique, le disque.

En 1933, son *Samba-canção Divina Dama* est enregistré par le plus grand interprète de l'époque Francisco Alvez, dit Chico Alvez. À ce moment précis, commence le ballet d'interprètes qui allaient acheter ses chansons. Tous les grands noms de l'époque sont allés l'écouter à Mangueira, dans le quartier du *Buraco Quente*.

Selon nous, ces interprètes-là étaient comme des agents symboliques. Le sujet Cartola apparaîtra comme frustré par ces grands interprètes de la Musique Populaire Brésilienne. C'est un fait bien concret, Cartola était en deuxième plan lors des enregistrements discographiques. Le sujet Cartola va se constituer avec ce manque-là, le fait de vouloir enregistrer un disque. Ceci aura pour effet un déploiement — vis-à-vis de ce manque — des figures féminines dans son écriture poétique. La castration du sujet Cartola laissa des empreintes en parsèment de prénoms féminins ses *Samba-canções*. Ce manque instauré chez le sujet Cartola sera le *plus-de-jour* inscrit dans ses *Samba-canções*.

Nous prenons la vie d'Angenor de Oliveira comme celle d'un sujet responsable par sa jouissance. Nous pouvons mesurer cette responsabilité du sujet lorsqu'il fait de son écriture poétique un lien avec das Ding. Le sujet Cartola lorsqu'il doit passer par l'autre pour atteindre das Ding (la dona) avec son écriture poétique donne une consistance sans limites à l'Autre. La demande c'est la clé du désir. Le sujet Cartola inverse sa demande pour qu'elle puisse surgir du côté de l'Autre : de Chico Alvez en 1933, suivi d'autres artistes de radio ainsi que Villa-Lobos qui iront tous formuler une demande à la place du sujet Cartola. Cela dura jusqu'à ce qu'un producteur artistique, J. C. Botezelli dit Pelão, lui demanda d'enregistrer un disque, *Long Play Cartola*, en 1974.

Pour nous, c'est clair : lorsque l'écriture poétique de Cartola se plie au Samba, cette soumission du poète et du sujet se traduit par l'écriture des *Samba-canções* qui véhiculent une signification vide : la jouissance imaginaire du signifiant maître Samba. Cette identification

au vide du Samba chez Cartola a eu comme point de départ son identification aux paroliers de l'Estácio de Sá. Les éléments biographiques de Cartola nous amèneront à voir comment il a rompu avec la figure d'autorité de son père, Monsieur Sebastião de Oliveira. Suite à cette rupture-là, Cartola devint le compagnon de Déolinda et se joignit aux paroliers de l'Estácio de Sá.

### 1.1.3 Nomination et transmission

L'esclave brésilien nomma — avec les mots : tanga et bumbum — les orifices du corps d'une Tupie. L'acte inaugural qui nomma la jouissance imaginaire de l'esclave brésilien en « seigneur Amour » se déploie dans la cité de Rio. Après que le signifiant maître Samba fut fixé sous la forme du « seigneur Amour », ce fut à Cartola, en tant que sambista, de mieux l'incarner. Nous partons du principe que le sambista Cartola reçut comme héritage de l'esclave brésilien cette capacité majeure de nommer le réel dans le symbolique. François Regnault dans *Conférences d'esthétique lacanienne* nous aide à comprendre cette capacité extraordinaire de Maître Cartola de nommer les principaux signifiants du monde du Samba. Analysons la première ligne de ce tableau proposé par Regnault sur l'art :

<i>Figure</i>	<i>Structure clinique</i>	<i>Opération</i>
L'art, qui s'organise autour du vide	Hystérie	Refoulement
La religion, qui évite ce vide ou qui le respecte	Névrose obsessionnelle	Déplacement
La science, qui ne croit pas à ce vide	Paranoïa	Forclusion

Après l'acte inaugural de l'Estácio de Sá, Cartola s'installe de plein droit dans la première ligne de ce tableau. Pour nous, il est évident qu'il existe une analogie entre la proposition d'analyse de l'œuvre d'art chez François Regnault et le Samba : « l'art, qui s'organise autour du vide » et le Samba qui s'organise à partir du « pur néant » des troubadours. Le travail de la lettre sous la forme du trait d'esprit assure dans la langue du Samba la transmission d'un désir d'esclave. Ce qui n'est pas évident, c'est cette capacité de Maître Cartola de nommer dans le symbolique le réel.

Ce qui fait réceptacle du réel chez Cartola c'est d'abord le corps d'une femme. L'écriture poétique de Maître Cartola trouve son symptôme dans l'acte de nommer dans le symbolique le corps d'une femme. Cette écriture poétique fait des noms féminins un « escabeau » pour atteindre das Ding. C'est le moyen que le sujet Cartola a trouvé pour accéder au désir. Le terme hégélien d'*Aufhebung* implique une ascension à das Ding. Lorsque Angenor de Oliveira changea de nom, pour se faire appeler « chapeau haut » c'est-à-dire Cartola, c'était pour atteindre das Ding. Voici son témoignage : « [...] Je suis né à Rio de Janeiro, dans le quartier du Cateté, rue Ferreira Vianna en 1908. Ce pseudonyme de « Cartola » c'est parce que j'utilisais un petit chapeau coco pour aller travailler dans le bâtiment. Le chapeau servait à protéger mes cheveux de la poussière de ciment. Dès lors, on a commencé à m'appeler « Cartola. Ainsi, ce pseudonyme a pris<sup>19</sup>. [...] »

Si nous développons l'hypothèse que le désir de l'esclave habite l'œuvre de Maître Cartola, nous devons intégrer qu'il n'a pas de contingence dans la position subjective de l'esclave. Alors, il s'agit d'établir un rapport avec le symbolique dans le réel. Cartola était esclave de la dona. Il était un *sirventes* (serviteur) de l'*amors*. En brésilien, *servente* signifie : 'l'esclave', 'la personne assujettie à 'l'auxiliaire du maçon' et 'la personne que fait le nettoyage d'une école', 'le concierge'. Lorsque Cartola devient le *sirventes* de la Dona,

---

<sup>19</sup>Voir CD *Documento Inédito*, Voir annexe 1.

il exerce ces différentes professions-là. Ceci dit, si Angenor de Oliveira adopte ce pseudonyme de « chapeau haut » (cylindre), c'est pour avoir un rapport privilégié, libidinalement animé et poétique, avec les corps des femmes. Ainsi, le jeune Cartola quitta les ateliers de la typographie pour passer au bâtiment. Cela se traduira par le fait que, du haut d'un échafaudage, il nomma l'*amors* (le réel) dans le corps des femmes. Comme les trobars, l'écriture poétique de Cartola ne peut pas nommer « ce qui est » d'une femme. Donc, à l'instar des trobars, Cartola multiplie les « amours » pour retrouver ce qui fut perdu das Ding. Il le fait en plein air, à l'endroit même où se promènent les femmes. C'est un sujet qui trouve dans les corps des femmes aimées l'inscription de la lettre, l'objet cause de son désir de sambista.

Pour rester orienté par le désir, Cartola dut préserver son nom : « [...] Grâce à Dieu ! J'ai vendu le droit de disque. Je n'ai pas vendu le droit d'auteur. J'ai vendu la musique. Car, à cette époque-là, c'était l'époque des tourne-disques portatifs et on vendait énormément de disques. Alors, les gens achetaient notre Samba. Ils gagnaient beaucoup d'argent avec la vente de disques. Donc, je vendis mes Sambas, mais j'ai voulu que mon nom soit cité. Ainsi, Chico [Alvez] ne touchait que le droit d'enregistrement. Mais les Sambas ! Tous les Sambas sont à mon nom ! <sup>20</sup>[...] » Lorsqu'il adopta ce pseudonyme, il commença à nommer c'est qui existait déjà. Pour le sujet Cartola, il s'agit de préserver cette faculté d'opérer du lieu de l'Autre. Sur les mornes de Mangueira, Cartola va se barricader. Il s'agit de se défendre du réel. Ainsi, Cartola fait rêver. Chez Cartola, nommer implique d'intégrer le manque et la privation auxquels chacun des membres de la communauté de Mangueira était soumis, à savoir : l'école. Armé de son écriture poétique et de ses souvenirs d'enfance, Cartola allait rencontrer ses amis musiciens : « [...] Celui qui a donné le nom à l'École de Samba « *Estação Primeira* » c'était moi ! Parce que j'avais un Samba dont un des vers était justement « *Estação Primeira* ». Alors, quand nous sommes allés fonder l'École nous avons choisi ce nom. Ce nom qui est aussi le nom d'un Samba :

---

<sup>20</sup>Voir CD *Documento Inédito*, Voir annexe 1.

*Chega ! Estação Primeira. C'est dans ce Samba que j'ai dit « Assez de demande assez !/Avec cette équipe nous pouvons gagner/Nous sommes du Premier Arrêt/Vive le Morne Mangueira ! Dès lors, ce nom, d'Estação Primeira, est resté. D'abord j'habitais dans le quartier du Cateté et puis j'ai déménagé à Laranjeiras. Et là, à Laranjeiras, il y avait deux Ranchos L'Alliance unie et Les Hérissés habillés de vert et de rose. Depuis je suis installé sous les mornes de Mangueira. Au moment où nous allions fonder l'École, j'ai proposé qu'on lui donne le nom de Vert et Rose et ils ont accepté. Mais ! Quand même, Carlos [Cachaça] m'avait dit qu'avant notre arrivée il y avait eu un Rancho là-bas à Mangueira, Les Chasseurs des forêts, qui avaient ces couleurs Vert et Rose. C'est très bien tombé ! Puisqu'il y en avait déjà ! Vert et Rose !<sup>21</sup>[...] »*

Fonder une école pour former des professeurs dans l'art du Samba. À Mangueira, ce fut Carlos Cachaça qui proposa la fondation de l'ensemble des paroliers, *Ala dos compositores*, pour former les professeurs du Samba. Dès lors, ils se font appeler *Mestre* (maître). Cela va se diffuser parmi les autres écoles à Rio. Chez Cartola, l'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme rencontre une équivalence dans la fondation d'une école de Samba. Cela détermine la dialectique du désir chez Maître Cartola. Chez Lacan, articuler le désir de l'esclave implique d'établir son rapport à das Ding. À certains égards, ce rapport privilégié à das Ding fut établi notamment par les trobars lorsqu'ils chantaient la Dona comme étant une signification vide. Cartola est l'héritier de l'esclave brésilien lorsqu'il acquiert un savoir-faire pour manier son écriture poétique en vue d'établir également un rapport à das Ding. Manque et privation d'une représentation vide guident cette écriture poétique. Parler de la dialectique du désir chez Cartola nous oblige à passer par les femmes qu'il aima. Car la dépendance du sujet Cartola à l'*amors* a des incidences décisives dans son désir de Maître compositeur des *Samba-canções*.

---

<sup>21</sup>Voir CD *Documento Inédito*, Voir annexe 1.

## 1.2 *Sirventes* de la Dona

### 1.2.1 Déolinda, Donária

C'est avec *Déolinda* (dont le prénom comporte *deo*, *dei*, *deus* + *linda*) que Cartola deviendra un *sirventes* de l'*amors*. Les biographes attirés de Cartola ont fait un excellent travail en ce qui concerne sa vie et son œuvre. Le jeune Cartola à l'âge de 17 ans se trouva seul. Malade, il occupait une baraque à côté de la baraque de Madame Déolinda da Conceição, couturière et lessiveuse, 25 ans, noire, mariée avec Monsier Astolfo de Oliveira. Ils avaient une fille Ruth qui avait 2 ans en 1925. Habitait avec eux un vieil oncle de Déolinda, d'un âge indéterminé, appelé Pau do Mato. Pau do Mato avait été affranchi lors de l'abolition de l'esclavage en 1888. D'après les biographes de Cartola, Déolinda avait une solidarité énorme avec ceux que nous appelons les plus démunis. Cartola, miné par les maladies du sexe<sup>22</sup>, l'alcool et la malnutrition ne pouvait pas travailler. Déolinda prit si bien soin de Cartola que Astolfo de Oliveira trouva exagérés les soins que sa femme prodiguait à ce voisin squelettique. Il voulut interdire à Déolinda d'aller soigner Cartola. Déolinda, dont tous les témoignages s'accordent à dire qu'elle était une femme calme et sereine, se montra à l'occasion déterminée à continuer à manifester sa tendresse et son amour envers ce jeune homme. Astolfo voulut tuer Cartola. Astolfo trouva Cartola allongé sur son lit et sans forces pour se défendre. Cartola lui dit « si tu veux me tuer, fais-le ! »

Astolfo quitta alors la vie de Déolinda. Déolinda, sa fille Ruth et son oncle Pau do Mato s'installeront alors chez Cartola. Cartola reprendra des forces pour travailler dans de petits boulots, participer

---

<sup>22</sup>Cartola n'a pas eu d'enfants. Nous pouvons penser qu'il est devenu stérile du fait d'une syphilis.

au *Bloco dos Arangueiros* et à la fondation l'*Estação Primeira de Mangueira* dont il devient le premier directeur d'harmonie. C'est Cartola lui-même qui raconte qu'il avait toute liberté avec Déolinda. Lors de conflits liés à la vie de couple, c'est Cartola qui devait baisser la voix. Si les choses se dégradèrent jusqu'au point où les voisins devaient intervenir pour les séparer physiquement, c'était à Cartola de recevoir les coups donnés par Déolinda. Jusqu'à un certain vendredi soir où Cartola voulu partir comme d'habitude pour aller faire la fête. Il avait acheté un costume en lin blanc S-120, chemise du même tissu, chaussures couleur coquille d'œuf et un chapeau de paille. Déolinda jeta son costume dans la boue alors qu'il prenait sa douche. Cartola la frappa. Tard dans la nuit, Déolinda ira le chercher chez les voisins.

Ce dont nous devons rendre compte peu à peu en ce qui concerne « être au service du Samba », c'est qu'il fallait avoir ce semblant-là : un costume en lin et le soutien, dans certaines limites, d'une femme comme Déolinda. Lorsque Déolinda permet à Cartola de se rétablir physiquement, elle lui permet d'aller, avec le *Bloco dos Arangueiros*, intégrer, par l'intermédiaire des maisons de culte de candomblé, le savoir des Tias.

Le savoir des Tias précède et surdétermine le savoir des paroliers du Estácio et celui de Cartola. De même, dans la toute jeune école *Estação Primeira de Mangueira*, Déolinda intégrera l'*Ala das Cozinheiras* avec entre autres Nair Brinquinho, Eudóxia et Nair Pequena, Zica, Menininha et Isabel<sup>23</sup>. Ainsi, les femmes cuisinières formaient un seul ensemble aux couleurs de l'école Vert et Rose de Mangueira pour défiler pendant le carnaval dans l'avenue Centrale à Rio. Nous ne savons pas quelle fut la première école à introduire

---

<sup>23</sup>Il y a une très belle photo de quelques membres de l'*Ala das Cozinheiras* dans *Cartola – Todo tempo em que eu viver*.

Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*- Rio de Janeiro, Corisco Edições, 1988, p.142.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.65.

l'ensemble des femmes bahianaises (*Ala das Bahianas*) dans les défilés de carnaval. En tout cas, cet ensemble de femmes bahianaises habillées de grandes robes africaines — dont la grande majorité sont cuisinières, femmes de ménages ou nourrices — demeure vivant jusqu'à nos jours.

Cartola ne fut pas le dernier à être accueilli par Déolinda. Celle qu'on appellera Tia Zilda da Mangueria et le philosophe du Samba, le poète Noël Rosa, étaient parmi les personnes de passage, voir celles qui allaient carrément vivre avec Déolinda et Cartola<sup>24</sup>. Les séjours de Noël Rosa chez eux sont entrés dans l'histoire du Samba<sup>25</sup>. Lorsque le premier président de l'école, Zé Espinguela, décède, ses enfants iront habiter chez Cartola et Déolinda. Neuma, Cecéia et Dalila s'ajouteront alors à Ruth et à Dulcineia dans la baraque du couple. C'est la période où Cartola commence à être connu au-delà des frontières du monde Samba. Il vit et chante ses amours impossibles<sup>26</sup>.

La limite de l'idylle fut atteinte avec les maladies cardiaques de Déolinda et le fait que Cartola contracta une méningite en 1948. Tia Neuma témoigne que, pendant ces années d'après guerre, on trouvait de la pénicilline dans tous les coins de Rio. Déolinda s'occupa de Cartola. Il ne fut pas hospitalisé, mais resta trois jours dans le coma, Déolinda à son chevet. Dès que Cartola put tenir debout à l'aide de

---

<sup>24</sup>Nous n'avons pas réussi à retrouver le nom de famille de Tia Zilda. Par contre, sa feijoada est une référence majeure de l'art culinaire lié au monde du Samba. Les biographes attitrés de Cartola, l'anthropologue Roberto Moura et le professeur Jairo Severino, en parlent. La feijoada qu'elle prépara chez Darcy marque la rencontre entre Cartola et Dalmo Castello. Née en 1910, dans la favela du Salgueiro, Tia Zilda arrivera à Mangueira en 1925. En 1934, mère célibataire, Tia Zilda s'installe avec sa fille Dulcinéia chez Déolinda et Cartola.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.55.

Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. , p. 11.

Jairo Severino, in CD *Cartola entre amigos*, Acervo da Funarte.

<sup>25</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Funarte, Coleção MPB n°10, 3° edição, Rio de Janeiro, 1997, pp. 43-67.

<sup>26</sup>Dans le défilé des amours impossibles le *Samba-canção Divina Dama* marqua à vie le sujet Cartola. Frustré, par une Pastora qui appartenait en fait à l'École de Samba de Ramos, Cartola porta par son écriture poétique l'objet féminin inaccessible du côté de l'Autre.

béquilles, Déolinda décéda. Pour remercier Dieu de l'avoir sauvé, Cartola composa *Grande Deus* (littéralement Grand Dieu). Pour rendre hommage à sa femme décédée il composa deux *Sambacções*, dont *Sim* (littéralement Oui). C'est alors que commença la dégringolade de sa vie et de sa carrière. Pour garantir sa place en tant que directeur d'harmonie à Mangueira, Cartola prenait appui essentiellement sur deux de ses partenaires, à savoir Carlos Cachaça et Paulo da Portela. Paulo da Portela décéda en 1949. Cartola rencontra alors sa deuxième compagne de vie, Donária, mais perdit sa place de directeur d'harmonie et quitta Mangueira.

La descente aux enfers se fait effectivement avec Donária. Les biographes de Cartola appellent cette période « les années d'obscurité du Maître »<sup>27</sup>. Les données sur Donária sont extrêmement lacunaires. En fait, lors d'entretiens pour écrire sa biographie Cartola évite de parler de cette période. Il dit ceci « J'ai perdu six à sept ans de ma vie avec cette femme. J'ai même cessé de jouer de la guitare et de composer à cause d'elle<sup>28</sup>. » Tia Neuma témoigne : « Cartola est parti à Nilópolis pour vivre avec Donária<sup>29</sup>. » Donária était probablement mêlée au trafic de stupéfiants. Cartola vivra impuissant, toujours ivre, sans pourtant se mêler des affaires illicites de Donária. Tia Zica dira « Je vous ai rendu visite lorsque vous habitiez à la favela du Caju. » Cartola ajouta : « J'avais honte. Je ne pouvais pas revenir à Mangueira. » C'est à partir de ce sentiment de honte chez Cartola que nous pouvons expliciter sa position subjective à l'égard du désir<sup>30</sup>. Le sujet Cartola vise l'impossible comme réel dans le corps d'une femme. Le désir impossible chanté par Cartola rejoint l'inscription de la lettre dans le corps de l'être parlant.

---

<sup>27</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 84-85.

<sup>28</sup>Idem p. 84.

<sup>29</sup>Ibidem p. 84.

<sup>30</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. pp. 209-223.

Pendant cette période, Cartola cessa d'écrire et de composer des Sambas. Privé de sa guitare et de son écriture poétique, Cartola devient « l'ombre du chien de sa Dame ». C'est ici que nous pouvons mesurer combien le sujet Cartola fut dépendant d'un Autre féminin. Cartola ne pouvait pas quitter Donária. Carlos Cachaça mit un terme à cette dépendance en allant le chercher au Caju. De même, c'est Carlos Cachaça qui nous dévoile l'orientation du choix de l'objet amoureux de notre héros : « [...] *Cartola était toujours taré pour une Grosse*<sup>31</sup>. [...] » Ceci dit, la lettre comme courbe de beauté s'inscrit chez Cartola comme porteuse de ce trait-ci « *gorda* ».

En effet, le choix de l'objet chez Cartola porte plutôt sur ce que le dramaturge brésilien Nelson Rodrigues appelle « les femmes du peuple » : « Noires et grosses. Elles sont avec un enfant sur les bras, en train d'allaiter le petit en même temps qu'elles vendent des sucreries au dehors des stades de foot ou aux arrêts de bus. » À l'égard de son désir envers le corps d'une jeune fille, Cartola est très précis : « Avoir des relations avec les filles vierges à cette époque-là, c'était de la confusion. Je n'y ai jamais touché<sup>32</sup>. » Cartola fait du corps d'une femme vierge un interdit. L'interdit par excellence, c'est l'interdit de l'inceste. Nous prenons cet interdit du désir sexuel du sujet Cartola comme indicatif de la profusion dans ses *Sambacanças* des prénoms féminins comme « linda », « bela », « aurora », « esperança »...

Nous partons du principe que Cartola ne pouvait pas tenir seul son rôle de père auprès des cinq jeunes filles qu'il avait adoptées avec Déolinda. En tant que le directeur d'harmonie de Mangueira, Cartola avait sous son autorité une chorale formée par 120 *Pastoras*. Les biographes de Cartola l'ont interrogé pour savoir comment il pouvait avoir autant d'amantes ? Cartola répondra : « Je ne mélangeais

---

<sup>31</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 84-85.

<sup>32</sup>Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. p. 72.

jamais les choses de l'amour avec la responsabilité de diriger les *Pastoras*<sup>33</sup>. »

Le solde tragique de cette période c'est la perte d'un cahier où Cartola notait ses compositions. Avec le seul Aluísio Dias, partenaire et ami, on estime qu'ils ont composé ensemble plus de 200 chansons. Surévaluation dira-t-on ? Depuis les années 1980, trente cinq compositions ont été récupérées<sup>34</sup>. En effet, lorsque Cartola quitta sa baraque pour aller vivre avec Donária, il laissa ses filles seules. Sa fille Ruth mit toutes ses affaires, ce fameux cahier inclus, dans une caisse qui prendra l'humidité. Il nous reste à constater qu'une partie importante du corpus littéraire du poète Angenor de Oliveira, dit Maître Cartola, est perdue.

Le choix de l'objet amoureux détermine la production artistique de Cartola. Cartola vise le savoir des Tias dans la rencontre sexuelle avec une femme. Lorsque Cartola fera d'Euzébia Silva do Nascimento — dite Tia Zica — sa troisième femme, sa vie d'écrivain parolier sera stabilisée. Il n'avait jamais pu s'autoriser à aller enregistrer un disque. C'est Tia Zica qui lui permettra d'opérer cette subversion dans sa vie de poète. La traversée du désert nous permet de voir comment Cartola s'est fait un nom d'artiste sambista sans descendre de son trône à Mangueira, de même qu'elle montre comment Maître Cartola était subjectivement dans une position d'inhibition à l'égard de son désir de poète.

---

<sup>33</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.40.

<sup>34</sup>L'écriture poétique de trente-cinq compositions a été récupérée auprès de plusieurs partenaires de Cartola. Parmi eux, *Sem Saudades* dont l'enregistrement en disque par Francis Hime et Zélia Ducan commémore le centenaire de naissance de Cartola.

Idem p.192.

Voir : le CD *Viva Cartola ! 100 anos*, Coleção Biscoito fino, n° BF 821, 2007.

### 1.2.2 Villa-Lobos et l'*Estado Novo*

Celui qui habita la fonction du maître pour s'approprier le savoir populaire brésilien, dont le Samba, fut Getúlio Dorneles Vargas (1882-1954). Vargas s'appropriera le savoir populaire pour le mettre au service de sa dictature de l'*Estado Novo* (1937-1945) (littéralement l'État Nouveau). Son lieutenant fut le maestro Heitor Villa-Lobos. Villa-Lobos eut pour mission de propager le nationalisme *Verde-Amarelo* de l'ère Vargas. Sa mission était de rassembler les artistes populaires pour reprendre la culture populaire brésilienne, à l'intérieur des différents états et à l'étranger<sup>35</sup>. Villa-Lobos va se servir du savoir de Cartola. Ce qui a fait l'efficacité de Villa-Lobos c'est qu'il était un très fin musicien avec un profond respect pour Cartola, pour Pixinguinha et pour beaucoup d'autres artistes des différents domaines des arts. Avec le maestro Villa-Lobos, Cartola se plia au caprice du désir de l'Autre. La tragédie sera que notre héros va y sacrifier son désir d'enregistrer un disque.

Entre 1974 et 1979, Cartola est au sommet de sa gloire. En 1979, il enregistra le disque *Documento Inédito* dans lequel il témoigne, plein de fierté et de *saudades*, de cette période de sa vie 1933-1949, où il commença à être côtoyé, respecté et reconnu par le public, par les intellectuels et les hommes politiques et évidemment par les principaux interprètes de la M.P.B (la Musique Populaire Brésilienne)<sup>36</sup>. Cela s'est traduit par le fait que ses chansons étaient enregistrées par les principaux noms de la M.P.B. L'opinion commune est que Cartola se contentait de son poste de directeur d'harmonie à Mangueira, de participer à des défilés de carnaval et de

---

<sup>35</sup>Villa-Lobos resta dans cette fonction jusqu'à sa mort en 1959. Après la dictature Vargas, Villa-Lobos sera transféré au Ministère des affaires étrangères où il aura un statut de diplomate.

Vasco Mariz, *História da Música no Brasil*, Editora Civilização Brasileira, 2<sup>e</sup> edição, Rio de Janeiro, 1983, pp. 111-160.

<sup>36</sup>Voir annexe 1.

réaliser des petits boulots à gauche et à droite sur les mornes de Mangueira, laissant à ceux qui voulaient connaître ses compositions le soin de grimper sur ces mêmes mornes. Une autre partie de l'opinion pense que, du fait d'être mulâtre habitant d'une favela, Cartola était la victime par excellence du racisme et du capitalisme de l'industrie du disque de l'époque.

Si des interprètes comme Francisco Alvez voulaient acheter le droit d'enregistrement d'une chanson, deux possibilités se présentaient<sup>37</sup> : soit la chanson était interprétée par celui qui l'achetait, soit elle était encore revendue plusieurs fois jusqu'à trouver un interprète qui réunissait les conditions pour l'enregistrer, ce qui augmentait la plus value du disque enregistré. La vente pure et simple d'un Samba présenté deux issues soit le parolier vend un Samba et son nom n'apparaît pas, soit il vend à l'acheteur le droit de devenir le coauteur d'un Samba. Cartola était au service du Samba, sans pour autant participer aux bénéfices générés par l'enregistrement, la vente et les concerts.

Pendant cette période, Cartola va s'éloigner de plus en plus de son désir d'enregistrer un disque. Dans le même temps, son écriture poétique donnera plus de consistance à l'Autre. Cette période de labeur commença avec l'intérêt porté par Heitor Villas Lobos au travail que Cartola faisait comme directeur d'harmonie de l'École de Samba *Estação Primeira de Mangueira*. Villa-Lobos et Cartola se sont rencontrés au début des années 1930. Cartola raconte : « Villa-Lobos m'a trouvé fort sympathique. Il disait toujours « Ce Petit noir ira loin ! Villa-Lobos était une sorte de parrain pour moi. Il m'invita à toutes sortes de spectacles. C'est lui qui m'invita à participer au film *Descobrimo o Brasil*, en 1938. C'était un film tourné par le gouvernement, dans un studio à São Januário<sup>38</sup>. » Et en effet, la vie de Cartola prendra les accents d'un film d'aventure.

---

<sup>37</sup>Voir annexe 1.

<sup>38</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.71.

L'anthropologue Roberto Moura est celui qui vit le mieux les enjeux politiques de la venue de Villa-Lobos à Mangueira. Le président de la République Fédérale du Brésil, Gétúlio Vargas, proclama l'*Estado Novo* (littéralement l'État Nouveau qui exista entre 1937 et 1945). Villa-Lobos était attaché au *DIP* (*Departamento de Imprensa e Propaganda*) du dictateur Vargas<sup>39</sup>. En ce qui concerne la musique, en particulier la Musique Populaire Brésilienne, Villas Lobos avait carte blanche. Jusqu'en 1939, la dictature de Vargas est complice des régimes fascistes d'Allemagne, d'Italie et du Japon. Suite à un coup de force des États-Unis d'Amérique, Vargas se range à la *Política da Boa Vizinhança* (littéralement la politique du bon voisinage)<sup>40</sup>. Lorsque Villa-Lobos grimpe les mornes de Mangueira pour rencontrer Cartola, il est un de cette politique-là.

Déolinda et Cartola le recevront accompagnés de deux ensembles de *l'Estação Primeira : Ala do Periquitos* et *Ala das Cozinheiras*<sup>41</sup>. L'ensemble des Perroquets attendait le Maestro au bas du morne pour l'amener au quartier du *Buraco Quente*. Les Perroquets chantent *Ao amanhecer* (Le matin). Par contre, l'ensemble des Cuisinières descendait le morne en chantant *Corações en festa* (Les cœurs en fête) et en exécutant une chorégraphie différente de celle des Perroquets qui montaient ce même morne. Deux compositions différentes mais complémentaires dans leur thématique commune : évoquer Dieu qui veille sur tous les Brésiliens lorsqu'il se

---

<sup>39</sup>Littéralement DIP signifie Département de presse et de publicité.

Roberto Moura, – *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. pp. 94-95.

<sup>40</sup>En fait, l'enjeu central, c'est la production d'acier pour nourrir l'industrie de guerre. L'organe responsable pour la politique du bon voisinage aux U.S.A, c'est *Central Intelligence Agency* (C.I.A). Jusqu'alors les accords commerciaux avec l'Angleterre ne permettaient pas au Brésil d'avoir un parc industriel. L'industrialisation commençait ces années-là avec la transformation du minerai de fer à Minas Gerais par les industries allemandes *Mannesmang* et la belgo-luxembourgeoise *Belgo Mineira*. Les généraux de l'armée brésilienne sympathisants des U.S.A obligent Vargas à se plier à la politique du bon voisinage en échange de la construction de *l'Usina Nacional de Volta Redonda*. Les U.S.A ont payé 20 millions de dollars pour l'adhésion brésilienne à leur politique. Dès lors, le Brésil se met à produire de l'acier pour alimenter l'industrie d'armement américaine.

<sup>41</sup>Littéralement l'ensemble des perroquets et l'ensemble des cuisinières.

manifeste par l'aube, la nature et les oiseaux<sup>42</sup>. Dès lors, Cartola et Villa-Lobos ne se quitteront plus.

La dictature de Vargas a su conjuguer une répression accrue et une intégration du peuple dans son giron. Les défilés de carnaval ou les simples manifestations des Ranchos et des écoles de Samba naissantes se terminaient toujours en révolte populaire à la Praça Onze. Le maire de Rio de Janeiro, Henrique Dossdoworth, continua la politique eugéniste inaugurée quarante ans plus tôt par le maire Pereira Passos. Vargas parle au peuple dans tout le territoire brésilien par la radio *A voz do Brasil*. Élu président de la République en 1931, par l'intermédiaire du DIP, il ouvre un espace aux artistes dit « spontanés »<sup>43</sup>. L'objectif de Vargas est clair : intégrer la population à son projet nationaliste d'État. La radio fut son principal outil de propagande. C'est avec lui que nous aurons les premières lois du travail : le salaire minimum, le 13<sup>ème</sup> mois, le droit aux vacances, la création et régulation de la politique syndicale. « *Getúlio ! Pai dos Pobres !* » sut promouvoir la cohabitation entre bourgeoisie agraire et bourgeoisie industrielle, sans légiférer sur la réforme agraire. Vargas a pu éliminer par la torture ses adversaires politiques. En ce qui concerne le peuple brésilien, il aura son aval et son acclamation nationaliste *Verde-Amarelo* (littéralement Verte-jaune)<sup>44</sup>.

Vargas interviendra jusque dans les statuts des écoles de Samba qui auraient progressivement rassemblé des milliers de personnes. Les commerçants et les journaux commençaient à financer les « légitimes poètes du peuple », en échange de publicité et

---

<sup>42</sup>Nous ne sommes pas en mesure de traduire toutes les compositions de Cartola dont la thématique appartient au style trobar. Quarante ans plus tard, Cartola reprendra les mêmes termes dans les compositions comme *Que Sejam Benvindos* (*Qu'ils soient bienvenus*) ou *O Inverno do Meu Tempo* (*L'Hiver de mon temps*). Ces *Samba-canções*-là se trouvent traduits dans le CD *Documento Inédito* (Voir l'annexe 1).

<sup>43</sup>Le programme de radio transmis jusqu'en l'Allemagne est l'œuvre du DIP. Le cadre du Département de presse et de publicité fut composé par son directeur Lourival Fontes qui contrôlait radio, cinéma et littérature et exerçait la censure sur ces secteurs.

<sup>44</sup>« *Getúlio ! Père des pauvres !* » fut le dicton utilisé par Vargas.

de jingles à la radio. L'école de Samba *Deixa Falar* (littéralement Laisse parler) rendra hommage à *La révolution de 1932* qui amena Vargas au pouvoir. Fin stratège, Vargas officialisa les défilés de carnaval en même temps qu'il régulait et autorisait la profession de joueur de football en 1933. À partir de 1935, fut créé le concours *Cidadão Samba* (littéralement Citoyen Samba).

D'abord, Cartola refusa d'y participer car tout monde pouvait voter pour élire le meilleur Samba. Cartola considérait que les gens ne s'y connaissaient pas assez pour voter et choisir le meilleur Samba. Le concours ne décolla pas jusqu'à sa version de 1937. Cette année-là, son ami Paulo Benjamim de Oliveira (1901-1949), dit Paulo da Portela, fut élu. Cartola occupa la troisième place. À partir de ce moment c'est la direction du DIP qui choisira le meilleur Samba<sup>45</sup>.

En 1938, lors d'un contrôle de police pendant le carnaval à la Praça Onze, un policier manque de respect à Déolinda. Cartola se dispute et frappe le policier. D'autres policiers interviendront pour le frapper jusqu'à ce qu'il perde conscience. En 1940, Cartola est élu *Cidadão Samba*. Des motards ouvraient le chemin du défilé pour commémorer son titre de Citoyen Samba. Il dira à cette occasion : « Il y a deux ans, on m'a frappé comme si j'étais un chien. Maintenant, ils [policiers] ouvrent le chemin pour que je puisse passer. » Cartola recevra une médaille de la main de la directrice de publicité du DIP, Ilka Labarthe. *Pour nous, c'est à ce moment précis que Cartola signa le fait que son Samba servait à soutenir un savoir capable de fonder une école et, également, la politique du Estado Novo.*

Le 1<sup>ère</sup> août 1940, Michel Meyerberg débarque à Rio pour implanter *A Política da Boa Vizinhança*<sup>46</sup>. Meyerberg organisa en Amérique Latine la politique du Département d'État Américain à partir de l'orchestre symphonique *All American Youth Orchestra* sous

---

<sup>45</sup>S'ajoutèrent à la direction du DIP le directeur de tourisme de la ville de Rio de Janeiro Wolf Teixeira, le directeur de la Radio Tupi Ayres de Andrade et le directeur de la RCA Victor au Brésil Robert Evan.

<sup>46</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.72

la direction du maestro Leopold Stokowski<sup>47</sup>. À la demande de Stokowski, Villa-Lobos rassembla les musiciens et chanteurs populaires pour enregistrer l'album *Native Brazilian Music*<sup>48</sup>. Parmi les quatre enregistrements faits par Cartola dans le studio bateau Uruguay, seul *Quem me vê sorrindo* (littéralement Celui qui me voit sourire) est paru dans la version commerciale<sup>49</sup>. Pour Cartola, c'était un événement. En 1979, il témoigna avec enthousiasme que le Samba le plus enregistré dans sa carrière fut : « Celui que me voit sourire ». Et ce Samba fut diffusé aux USA et j'ai gagné beaucoup d'argent. Avec ce Samba j'ai reçu 1500 réis ! <sup>50</sup> [...] » Selon les biographes attitrés de Cartola, avec un tel montant, il était tout juste possible à l'époque d'acheter trois paquets de cigarettes.

De notre côté, nous constatons comment le maître s'approprie le savoir spécifique Samba. Si nous partons du principe que le sujet Cartola occupe dans le discours du maître la place du savoir (l'Autre) destiné à l'esclave, l'affaire est close<sup>51</sup>. Cette affaire est conclue parce que le sujet Cartola est impuissant à formuler une demande. Cette demande apparaîtra inversée, formulée par Villa-Lobos (l'Autre). À cela s'ajouta le fait que, après l'enregistrement de *Divina Dama*, un agent symbolique, en l'occurrence le chanteur Chico Alvez, priva le sujet Cartola de façon imaginaire d'un objet bien réel : le disque. Fin des années 1930, le prestige de Cartola est déjà consolidé, sans pour autant avoir enregistré un seul Samba avant l'Album *Native Brazilian Music*.

---

<sup>47</sup>Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. p. 90-91.

<sup>48</sup>Idem p. 91.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 74-77.

<sup>49</sup>Voir annexe 1.

<sup>50</sup>Nous pouvons nous demander s'il n'y aurait pas de la part de Cartola une certaine ironie dans son témoignage. Voir annexe 1.

<sup>51</sup>Voir le discours du maître dans le Chapitre *Comment peut-on lire le terme Samba ?*

Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p.106.

Le fait que Cartola ne pouvait pas dire « non » à la demande de l'Autre l'amènera à rompre avec son École de Samba. Le point de rupture fut le choix du *Samba-enrendo* pour le défilé du carnaval de l'année 1949. Villa Lobos demanda à Cartola et à Carlos Cachça de composer un *Samba-enrendo* qui mettrait en valeur la puissance du Brésil. Cartola et Cachça choisirent de mettre en valeur l'intelligence des hommes d'art et de sciences brésiliens. *Ciência e Arte* (littéralement Science e et Art) rendait hommage au peintre Pedro Américo et au scientifique César Prates. En 1979, Cartola se souviendra : « [...] Dans ce nouveau LP il y a un autre Samba qu'on m'a commandé et pour lequel on m'a mal noté; il s'appelle « Science et art ». [...]»<sup>52</sup>. » La rupture avec l'*Estação Primeira de Mangueria* se consumma avec *Ciência e Arte*. Dès lors, Cartola n'occupa plus jamais un poste de responsabilité — directeur d'harmonie — dans une quelconque école de Samba.

Ce qui fait impasse chez le sujet Cartola, c'est qu'il fait surgir l'objet de son désir chez l'Autre. Lorsque l'écriture poétique de Cartola est axée sur le Samba, il créera entre autres les *Samba-canções Divina Dama, Alegria* et *Quem me vê sorrindo*. En chacune de ces compositions la *Dona* est en position de commandement du désir du sujet. Dans ces cas précis, l'écriture poétique de Cartola fait en sorte que l'objet du désir devienne inaccessible. Tandis qu'avec la demande de l'Autre comme mobile, nous avons *Ciência e Arte* et *Brasil Terra Dourada* (littéralement Brésil terre dorée). Là, c'est l'*Estado Novo*, par le biais de la demande de Villa-Lobos qui est au commandement du désir du sujet. Pour nous, c'est ici que le sujet Cartola renonce à son désir d'enregistrer un disque. En 1949, Cartola va se faire éjecter de l'*Estação Primeira de Mangueira* par Hermes Rodrigues<sup>53</sup>. C'est le

---

<sup>52</sup>Cartola enregistra *Science et art* dans son LP *Cartola70anos*.

Voir aussi son témoignage dans *Documento Inédito*.

<sup>53</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.87.

Samba spectacle qui prédominera à partir de sa gestion comme président de l'École.

### 1.2.3 Assistanat et *cafezinho*

Avant que la carrière de Maître Cartola soit propulsée au sommet de la gloire, il a travaillé comme serveur au Ministère fédéral de l'industrie et du commerce à Rio de Janeiro. Cartola servait du *cafezinho* (littéralement petit café) dans le cabinet du ministre. Voyons la série des petits boulots réalisés par Cartola jusqu'à l'enregistrement de son premier Long Play en 1974. Pour nous, cette période est paradigmatique de la responsabilité de Cartola de s'exclure d'un certain milieu artistique qui lui aurait permis d'accomplir son désir d'artiste. Roberto Moura s'est intéressé aux raisons pour lesquelles Cartola pouvait se permettre de rester sur les mornes de Mangueira. Cartola dira de façon évasive : « Je pouvais me permettre de rester sur les mornes parce que j'avais des amis. Et, lorsque tu as des amis à Mangueira rien ne peut te manquer. » Avec les biographes attitrés de Maître Cartola nous apprenons que rien ne lui manquait. Il était fréquent que Cartola, échange ses services de maçon ou de cambono contre un repas chaud journalier. Ceci dit, Cartola n'était pas dans le besoin.

Traçons le chemin de l'homme à tout faire sur les mornes de Mangueira. Ce parcours commença lorsque la famille Oliveira arriva sur les mornes de Mangueira en 1919. Nous pouvons dire du quartier du *Buraco Quente* qu'il est une « favela » en formation. Le foyer de la famille Oliveira est une maison de quatre chambres. C'est la continuité d'une politique eugéniste qui fera de Mangueira l'une parmi des trois cents favelas de Rio de Janeiro en 1930.

Nous voyons les traces solides de cette indistinction lorsqu'il témoigna en 1979 : « [...] J'ai eu la méningite à l'âge de trente-huit

ans et un bon bout de temps je suis resté incapable de travailler dans le métier [...]. » Mon Dieu ! Nous pouvons nous demander de quel métier il s'agit ?

En ce qui concerne le fait que Cartola ne descenda pas des mornes de Mangueira pour rencontrer les producteurs de disques, sa conduite est proche de celle des malandrins. Cartola se heurte aux forces de l'ordre : « La police ne montait pas pour réaliser des contrôles d'identité sur les mornes. Et moi, je ne descendais pas en ville. » C'est ainsi que Cartola resta à Mangueira en passant de boulot en boulot : typographe, maçon, cambono de rue dans le terreiro de macumba de Seu Júlio, jusqu'à la maturité où il fut concierge de l'*Associação das Escolas de Samba* (AES) et fonctionnaire public<sup>54</sup>. C'est justement dans la fonction de fonctionnaire public que nous rencontrons le rapport d'assistanat dont notre Cartola jouira.

Malgré l'absence d'un régime démocratique constant, il y avait des élections au Brésil. Tous les 4 ans, c'est une pratique courante lors des élections, un politicien engage un ensemble de musiciens pour précéder son discours. Implicitement, le musicien s'engage à côté du politicien. Les politiques de centre, centre droit et davantage de droite se sont régalez auprès de Cartola jusqu'aux élections de 1972. En 1959, Madame Ivete Vargas (nièce de Getulio Vargas) et Mario Saladini étaient des participants assidus aux festivités à Mangueira. Cartola, saturé par les sollicitations de politiciens à l'époque des élections, demanda à Ivete Vargas de lui trouver un emploi. Ivete Vargas donna à Cartola sa carte de visite pour qu'il puisse aller postuler une place comme fonctionnaire public. Lors de l'examen de santé, le médecin du travail constata l'addiction de Cartola à l'alcool : « La santé est trop fragile. Monsieur de Oliveira

---

<sup>54</sup>Cartola était parmi ceux qui ont fondé l'Association des écoles de Samba. Cartola était parmi les paroliers qui ont dirigé l'AES en tant que bénévole. Mais il s'est fait également engager comme concierge parce que ce poste-là était rémunéré. En fait, Cartola n'a jamais nettoyé les locaux de l'AES. C'est sa troisième femme Tia Zica qui le faisait en compagnie d'un de ses gendres.

Idem p.95

n'est pas apte au travail. » Après cinq tentatives avortées, auprès de différents médecins, Cartola fut découragé.

En 1960, le Dr. Guilherme Romano était candidat député fédéral. C'est Tia Zica qui nous raconte cet événement : « C'était un après midi. J'étais chez moi lorsque le jeune Lisomar est venu en criant « Dona Zica ! Il y a trois voitures là-bas pleines de blancs qui demandent monsieur Cartola. Qu'est-ce que je fais ? » Sur les mornes — ce sont les biographes de Cartola qui le disent — , les gens avant d'aller collaborer avec les « blancs » se renseignent pour savoir si les conditions pour donner l'information demandée sont requises. Tia Zica dira : « Cartola dormait comme d'habitude. Je suis aller faire un café pour les visiteurs, Guilherme Romano et un certain agent de police Paulo Copacabana. » Cartola refusa l'offre de Romano de chanter pour lui en disant qu'il voulait un emploi. Alors, Romano demanda : « Zica, est-ce que vous avez à Mangueira, une baraque de la Cofap ? » En fait, à Mangueira il n'y avait pas encore une baraque qui vendait les biens de premières nécessités à la population. Cartola deviendra gérant, Tia Zica son assistante, dans la baraque de la Cofap installée en face du baraquement de l'Estação Primeira de Mangueira. Dorénavant, Cartola est un fonctionnaire attaché au ministère fédéral de l'agriculture.

Suite à de profonds changements de l'orientation de la politique agricole brésilienne, Cartola fut muté deux fois jusqu'à trouver une place de gardien au ministère de l'Industrie et du commerce. Entre 1963 et 1965, Cartola demanda congé pour se dédier au *Zicartola* ; suite à la fermeture du *Zicartola*, il récupèrera son poste de gardien au ministère, jusqu'au jour à le fils du ministre Macedo Soares reconnaîtra Cartola à l'entrée du bâtiment. Hélio Soares dira à son père : « Papa ! Est-ce que tu ne sais pas que monsieur Cartola travaille ici ? » Cela a suffi pour que Cartola soit promu agent administratif, mais pas un agent administratif comme les autres : Cartola travaillait seulement lorsque le ministre était dans son

cabinet, entre 11h-13h ! Les biographes évoquent à propos de cette période de la vie de Cartola un certain soulagement puisqu'il allait bientôt arriver à l'âge de la retraite.

### 1.3 *Zicartola*

#### 1.3.1 *Sirventes du savoir*

Tia Zica, qui deviendra la troisième compagne et épouse de Cartola, participa en fait à la première formation de l'*Ala das Cozinheiras* (Ensemble de cuisinières), fondé par Déolinda à Mangueira<sup>55</sup>. De même, la jeune Zica appartenait à l'ensemble des *Pastoras*, lié au terreiro de candomblé de Tio Júlio, où Cartola était cambono<sup>56</sup>. Eusébia da Silva do Nascimento (1913-2003) était veuve, mère de 7 enfants, lorsque Cartola demanda qu'elle soit sa compagne. D'abord, Tia Zica refusa les propositions de Cartola, — car elle connaissait très bien son curriculum amoureux —, jusqu'au jour où elle vit Cartola qui l'attendait à l'arrêt de bus, alors qu'elle partait à son travail de femme de ménage et cuisinière dans les familles bourgeoises de Rio. Tia Zica raconte que Cartola était dans la plus grande misère. En effet, Cartola était mal en point : édenté, très maigre à cause de sa consommation d'alcool et son teint témoignait de la maladie *Rosacea*<sup>57</sup>.

Comme Cartola l'assurait de son sérieux et de sa fidélité, Tia Zica dit « oui » au poète. À l'exception d'un carnaval dans les années 1950, où Cartola disparut pendant trois jours, il était plutôt fidèle à l'amour de Zica<sup>58</sup>. Ce que nous trouvons remarquable chez cette

---

<sup>55</sup>Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. p.142.

<sup>56</sup>Idem.

<sup>57</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.105.

<sup>58</sup>Cartola est revenu à la maison en disant qu'il avait rencontré un ami de longue date et qu'ils avaient commencé à parler des années où le Vieux, Getúlio Vargas, était au pouvoir.

Idem.

dame, c'est qu'elle est à côté de Cartola sans pour autant se laisser contaminer par sa lâcheté morale. Sauvé des tentacules de Donária par Carlos Cachaça, Cartola revient sur les mornes de Mangueira pour trouver la sécurité de l'amour auprès de Zica. Pendant cette période, Cartola sera adopté par les intellectuels brésiliens, tel le journaliste et critique musical Lúcio Rangel qui ira le porter aux nues en l'appelant *Divino* (Divin).

En ce qui concerne son travail d'artiste, Cartola est impuissant : « [...] J'ai été très malade. J'ai eu la méningite à l'âge de trente-huit ans et un bon bout de temps je suis resté incapable de travailler dans le métier. La première chose qui m'est apparue alors fut la possibilité de laver les voitures. Je suis allé m'occuper d'un bâtiment à Ipanema. [...] » En fait, c'est Zica qui essaie de rétablir le lien entre Cartola et le milieu artistique. Cartola est ivre jour et nuit. Zica demande aux amis, les paroliers Ari Barroso et Braguinha, au caricaturiste Lan, et au général de l'armée Paredes, de les aider<sup>59</sup>. Ari Barroso fixe des rendez-vous chez le médecin. Cartola s'en fiche. Il arrive ivre aux rendez-vous d'embauche pris, soit par Lan, soit par le général Paredes. Zica dira : « Le général Paredes m'a téléphoné furieux. »

Alors, Tia Zica amène Cartola dans un terreiro de candomblé dans la banlieue d'Olaría<sup>60</sup>. Il diminuera un peu sa consommation de boisson tout un temps. Cartola lava des voitures dans le garage Océana à Ipanema : [...] Dans la nuit, quand j'avais fini de laver les voitures, j'allais boire un café, en sabots, avec la salopette mouillée. Une nuit, j'ai rencontré Sérgio [Porto dit Stanislaw Ponte Preta] dans un bistro. Il fut effrayé de cette situation. De ce qu'il voyait !! Je lui ai alors raconté mon histoire. Il m'a dit qu'il allait me sortir de là. Et il m'en a sorti. C'est à cette époque que j'ai commencé à enregistrer quelques petites choses. Je participais au programme de Mayrink et cela m'a beaucoup aidé. Puis la Mayrink s'est arrêtée. Sérgio s'est occupé de sa vie et moi de la mienne. J'étais déjà mieux. Je pouvais à nouveau travailler. Je suis

---

<sup>59</sup>Ibidem pp. 91-92.

<sup>60</sup>Ibidem p.92.

cependant resté quelques années de plus en retrait [...] <sup>61</sup>. Cartola croyait que son ami, le journaliste et écrivain Sérgio Porto, lui avait ouvert les portes des maisons de disque. Cela nous semble faux. En fait, Porto l'aïda à remonter la pente en lui ouvrant la possibilité de participer à des programmes de radio et de télévision, sans pour autant faire tomber les misères de ses inhibitions.

Ces années de retrait dont Cartola fait mention, c'est la période entre 1956 et 1962 qui précéda l'événement *Zicartola*. Sorte « d'intermittent du spectacle », Cartola écrit ses chansons, partageant son temps entre ses boulots de gérant de la Cofap, de concierge de l'Association des Écoles de Samba et fonctionnaire public fédéral. Lorsque Vinicius de Moraes tourna *Orpheu Negro*, il s'installa avec son équipe à Mangueira. Albert Camus, producteur du film, émerveillé par les accords de la guitare de Cartola et par la cuisine de Tia Zica, ne quitta pas leur maison au *Buraco Quente*. C'est depuis sa cuisine que Zica pilota la carrière de Cartola <sup>62</sup>.

Zica raconte que le vendredi était le jour où la « famille » venait manger et chanter avec eux dans la maison de l'avenue des Andradas. Lorsque Cartola s'est mis en concubinage avec Zica, il adopta ses enfants. Il s'ajouta aussi aux enfants de Zica toute une génération de jeunes paroliers et d'intellectuels. À l'exception du parolier Nelson Cavaquinho, qui était plus âgé, la « famille » était formée par un premier cercle de jeunes musiciens Zé Keti, Elton

---

<sup>61</sup>Dans son témoignage auprès de ses biographes, Cartola dira qu'il est allé boire de la *cachaça*.

Ibidem p. 91.

Voir annexe 1.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Funarte, Coleção MPB n° 10, 3° édition, Rio de Janeiro, 1997.

<sup>62</sup>Là, Zica rencontre le secrétaire du tourisme de la ville, Mário Saladini, auquel elle demanda un endroit, une vieille maison, où elle pourrait cuisiner et vendre des repas. À ce moment-là, se trouvait sur la table de travail de Saladini une demande de local émanant de l'Association des Écoles de Samba. Saladini octroya à l'AES son local à l'avenue des Andradas et à Zica et à Cartola l'usage du deuxième étage du bâtiment dans le centre de Rio. Ce bâtiment est très proche de la Praça Mauá, où se rassemblent des conducteurs de bus et des petits commerçants. C'est à cette époque que Tia Zica cuisine 80 marmites par jour pour une clientèle régulière et fidèle.

Medeiros, Carlos Lira, Herminio Bello de Carvalho et Albino Pinheiro. Dans la première blanche d'intellectuels se trouvent Lan, Nuno Linhares Veloso et Eugênio Agostini<sup>63</sup>. Aujourd'hui, ces messieurs sont de distingués septuagénaires qui font de la très bonne musique populaire brésilienne dans les genres Samba et Bossa Nova. C'est sur cette « garde rapprochée » que Tia Zica pourra s'appuyer pour remanier la carrière de Cartola.

Avec sa garde rapprochée, le Zicartola était prêt à voir le jour. Avant Zicartola, le grand public pensait que Cartola était décédé. En 1962, certains fondateurs des différentes écoles de Samba avaient disparu : Paulo da Portela, Geraldo Ribeiro, Sinhô et Zé Espinguela. Avec le Zicartola, le nom de Cartola réapparaîtra sur les notes, les articles et les couvertures des journaux brésiliens. Lorsque Eugênio Agostini donna forme aux statuts administratifs du Zicartola, il ne pouvait pas voir que ce projet était d'emblée voué à l'échec. En 1978, le banquier Agostini dira « À ce moment-là, je ne comprenais pas les raisons pour lesquelles Cartola avait voulu arrêter le *Zicartola*. » Le naufrage programmé du *Zicartola* nous permettra de voir comment le sujet Cartola ne put plus faire marche arrière à l'égard de son désir.

Grâces à ses biographes, nous pouvons saisir le mouvement dans lequel Zica et Cartola étaient pris. Elton Medeiros raconte : « Pendant nos soirées, Eugênio Agostini débarqua avec trois, cinq voitures pleines de gens chez Cartola. Tous étaient des fils de riches.

---

<sup>63</sup>Monsieur Linhares est un des petits-fils d'un ancien président de la République. Rebelle, il arrivera sur les mornes de Mangueira en 1951. Étudiant en philosophie, il habita chez Cartola. Linhares témoigna « Cartola fut un père pour moi. C'est grâce à lui que je ne suis pas devenu un marginal. J'ai fini ma licence en philosophie et puis ma deuxième licence en philosophie en Angleterre parce que Cartola m'a toujours poussé en avant. Lorsque je suis allé faire mon doctorat en Science politique en Allemagne, nous avons échangé plus d'une centaine de lettres.» À partir de 1971, Linhares fut professeur titulaire à l'École militaire de la guerre (L'école polytechnique). Linhares amènera Agostini à fréquenter la maison de Cartola et de Tia Zica. Étudiant en administration et gestion, Agostini sera un des associés de Tia Zica et Cartola dans le Zicartola. Lors du témoignage auprès des biographes de Cartola, Agostini était le directeur responsable des comptes d'épargne dans la banque *Caixa Econômica Federal*.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 95-99.

Certains week-ends, venaient même des gens de São Paulo. » Aller jouer de la musique, chanter et manger des plats populaires sur le modèle des maisons des Tias de la *Cidade Nova* devient chic. On revient sur le modèle des *Rodas de Samba*. Pendant ces Rodas de Samba, de nouveaux *Samba-canções* comme *O sol Nascerá* sont composés. Carlos Lira enregistra cinq nouvelles créations pendant l'année 1961. Le journaliste Sérgio Cabral met à la disposition de la garde rapprochée 15 minutes dans un programme télé sur la chaîne TV-Rio. La maison de l'avenue des Andradas devient trop petite. Alors Eugênio Agostini aida Zica à trouver une autre maison à louer. Zé Ketí demanda au parolier et artiste plasticien Heitor dos Prazeres de faire un dessin — un couple enlacé qui danse le Samba — pour illustrer l'invitation pour la nouvelle Maison. De même, le caricaturiste Lan invente un mot-valise à partir des pseudonymes, Zica & Cartola. Le 53 rua da Carioca fut l'endroit choisi dans le vieux centre de Rio de Janeiro pour le *Zicartola*.

Zé Ketí avec sa guitare sous le bras parcourra diverses chaînes de radio pour annoncer l'ouverture du *Zicartola*. Lan fait publier l'invitation faite par Heitor dos Prazeres dans les pages du cahier de culture (*Caderno B do Jornal do Brasil*). Herminio Bello de Carvalho réalisa un menu à partir du style musical des Lundus. Les noms des plats étaient la conjugaison métaphorique de la nourriture et le nom d'un artiste<sup>64</sup>. Carvalho inventa également l'*Ordem da Cartola Dourada*<sup>65</sup>. Le *Zicartola* est lancé. Eugênio Agostini dira « Au *Zicartola*, nous pouvions accueillir au maximum 130 personnes. Certaines soirées, il y avait des centaines de personnes présentes sur la rue de la Carioca et les rues environnantes<sup>66</sup>. » Agostini remania les statuts

---

<sup>64</sup>C'est ainsi que Paulo Farias dit *Paulinho da Viola* vit son nom lancé comme artiste sur la scène artistique brésilienne.

<sup>65</sup>Littéralement « L'ordre du chapeau haut doré ».

<sup>66</sup>En fait, Agostini dira que le *Zicartola - Refeição Caseira Ltda* (Le restaurant et maison de spectacle) n'a jamais été conforme aux normes de sécurité et d'incendie. Agostini a dû négocier avec le colonel de sapeurs pompiers le maintien du permis d'ouverture de l'établissement ; avec le préfet de police les plaintes déposées par le

financiers de l'établissement quatre fois en faveur de Tia Zica et de Cartola, jusqu'à la fermeture définitive des portes en 1965. Pour faire vivre le *Zicartola*, Agostini aura l'appui de Herminio Bello de Carvalho et d'Albino Pinheiro pour porter le piano c'est-à-dire faire fonctionner les soirées et les spectacles de la Maison.

Les soirées du vendredi commençaient avec l'invité de la soirée, qui interprétait ses chansons et recevait de la main de Cartola la médaille de l'*Ordem da Cartola Dourada*. Les plus grands noms de la Musique Populaire Brésilienne comme Elisethe Cardoso, Linda Baptiste, Aracy de Almeida, Ismael Silva, Adomiram Barbosa et Silvio Caldas figurent parmi ceux qui ont reçu la médaille. La soirée continuait avec la *Roda de Samba* formée par l'invité de la soirée, Cartola — qui interprétait ses chansons — et le public. La fête durait jusqu'à l'aube. Les photos de ces soirées montrent Cartola entouré par Odete Lara, Antonio Carlos Jobim, Dorival Caymin<sup>67</sup>. Cependant, Cartola demeura tel qu'il était.

Pour nous, la responsabilité de Cartola dans l'échec financier est liée au fait qu'il n'était pas impliqué avec son désir. Cartola se réveillait toujours à 4 heures du matin pour écrire ses *Sambacanças*. À 8 heures, il était dans l'épicerie de Francisco de Castro pour son premier verre de *cognac*<sup>68</sup>. Après le repas, un autre verre pour aider à la digestion, suivi de la sieste. Alors, il fallait que Zica aille le réveiller avec un double café. Bref, Cartola avec son addiction à l'alcool et ses siestes interminables montait sur scène avec les vêtements qu'il avait utilisés pendant toute la journée. À certains égards, les présences d'une Odette Lara et d'un Antonio Carlos Jobim

---

voisinage pour tapage nocturne ; de même le nombre de braquages augmenta car, dans le quartier, il y avait des entrepôts et les braqueurs profitaient de l'agitation ambiante. En plus, les trafiquants de drogue se sont introduits auprès de cette clientèle aisée.

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 100-101.

<sup>67</sup>Un survol rapide sur internet avec le mot clé Zicartola permet de voir les photos.

<sup>68</sup>À Mangueira, on appelle cette épicerie l'*INPS (Instituto Nacional da Previdência Social)* c'est-à-dire Institut des invalides. Voir :

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p. 90.

à ses côtés l'ont aidé à avoir une l'image « tendance » auprès des jeunes et des intellectuels. En ce qui concerne la responsabilité de Tia Zica c'est assez simple : personne ne pouvait donner un avis contraire au sien dans la cuisine. Des quantités astronomiques de nourriture étaient préparées. Il fallait nourrir tout monde. En plus, Tia Zica et Cartola acceptaient que les clients puissent demander crédit. En outre, les gens consommaient à volonté et ne revenaient pas pour régler leur facture au moment convenu.

Ce qu'il resta du *Zicartola* fut la prolifération sur le même modèle de maisons de spectacles, les *Rodas de Samba* au Brésil. Si le style musical de Lundus a permis l'émergence de la Musique Populaire Brésilienne, après Zicartola, les pères de la Bossa Nova Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, Nara Leão et Carlos Lira enregistreront ou se referont explicitement dans leurs œuvres respectives aux *Samba-canções* de Cartola<sup>69</sup>. De même, les *Samba-canções* de Cartola deviennent une référence pour la nouvelle génération de paroliers du Samba. Des noms comme Clementine de Jésus, Paulinho da Viola et Zé Keti qui n'étaient jusque là connus que sur les mornes Cariocas, deviennent artistes de renom national.

En 1964, en pleine ébullition du Zicartola, Cartola demanda Tia Zica en mariage. Le sujet Cartola commença donc à faire tomber les inhibitions de son désir. Le mariage eut lieu dans la Cathédrale de Rio de Janeiro. À l'occasion, il composa le *Samba-canção Nós Dois* (littéralement Nous deux)<sup>70</sup>.

Soyons clair : nous ne sommes pas à la recherche d'un quelconque noyau inconscient qui aurait pu structurer et déterminer les vicissitudes pulsionnelles d'un poète, pour établir un lien entre

---

<sup>69</sup>Une question qui dérangeait Cartola c'était « Quelle est la différence entre tes *Samba-canções* et la Bossa Nova ? » Cartola alors répondait : « Il n'y a pas de différence entre mes *Samba-canções* et la Bossa Nova. Tous les deux sont la même chose. »

Voir les entretiens de Cartola dans le *Museu da Imagem e do Son* à Rio de Janeiro.

<sup>70</sup>Lors de l'enregistrement en disque de *Nós Dois*, le maestro Radamés Gnatalli fait l'arrangement pour orchestre.

Voir CD *Cartola Pranto do Poeta*, RCA Victor, 1989.

psychanalyse et littérature. Nous n'avons pas accès au noyau inconscient et pulsionnel du sujet écrivain<sup>71</sup>. Pour que cela ait lieu, il faut qu'un analysant aille rencontrer un analyste. Ainsi, il n'y a pas de transfert établi au sens psychanalytique du terme entre un psychanalyste et un sujet écrivain, représentés ici, l'un par l'enseignement de Jacques Lacan et l'autre par l'œuvre d'art étudiée. Nous n'avons que des indications d'une position subjective.

Ceci dit, l'autre élément fondamental qui fera tomber les inhibitions de monsieur Cartola fut la naissance de sa petite-fille Nelcimar. Née en 1960 — nous ne pouvons pas préciser le soir —, Nelcimar commença à partager l'intimité de Zica et Cartola. Le fait est que cette enfant va grandir entre la cuisinière de sa grand-mère et la guitare de son grand-père. D'autre part, Tia Zica avait demandé au père de Cartola d'être garant de la location du local où allait fonctionner le *Zicartola*. Peu à peu, Zica tissa le lien entre Sebastião et Cartola. En fait, Cartola ne voulait pas accompagner Zica jusqu'à la banlieue où vivait Sebastião. Cartola était toujours réticent : « J'étais un enfant lorsqu'il m'a dit : Je laisse un Oliveira pour propager la honte sur les mornes de Mangueira. » Sebastião vivait seul et connaissait par cœur les *Samba-canções* de son fils<sup>72</sup>. Maintenant, Sebastião disait de son fils : « *Eu sou o fundador do fundador*<sup>73</sup>. »

Lorsque les caméras télés ne quittaient plus Cartola vers 1976, nous avons une très belle image de Sebastião avec ses 90 ans passés et son fils Cartola, presque 70. Il joue de la guitare pour interpréter à la demande de Sebastião *A Vida é um Moinho*<sup>74</sup>. Lorsque nous voyons

---

<sup>71</sup>Jacques Lacan est catégorique sur ce point « La psychanalyse ne s'applique, au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend. » Jacques Lacan, *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir* (1958) in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.747.

<sup>72</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.111-128.

<sup>73</sup>Littéralement « Je suis le père du père fondateur ».

<sup>74</sup>Littéralement « La vie est un moulin. » On trouve facilement sur You Tube, mot d'entrée Cartola, les images de cet entretien.

l'entretien télévisé entre Sebastião et Cartola, ce qui nous frappe c'est qu'il y n'a pas de différence d'âge entre eux. Là, nous pouvons mesurer combien Cartola était usé. Cependant, il écrit de nouveaux *Samba-canções*, il les interprète et les enregistre sur disque. À ce moment-là, sa petite-fille Nilcemar a 15 ans. Cartola devient béat :

<i>Vem cá, Nilcemar !</i>	<i>S'il te plaît, Nilcemar !</i>
<i>Traz o violão, Nilcemar !</i>	<i>Apporte-moi ma guitare,</i> <i>Nilcemar !</i>
<i>Liga o gravador, Nilcemar !</i>	<i>Allume l'enregistreur, Nilcemar !</i>
<i>Meu remédio, Nilcemar !</i>	<i>Mon médicament, Nilcemar !<sup>75</sup></i>

C'est à ce moment précis que le désir du sujet Cartola s'articule dans une intense production. Nous concevons que l'héritage de l'esclave brésilien peut s'exprimer par le savoir ancestral porté par Zica. Le sujet Cartola a fait du corps d'une femme son symptôme *Zicartola*. À certains égards sa petite fille Nilcemar fait fonction d'*extime* pour son désir de sambista. Cartola arrive au sommet de sa carrière.

### 1.3.2 La chanson comme remède

La Musique Populaire Brésilienne fut un vecteur de résistance à la dictature militaire. Les intellectuels de la génération de 1968 vont suivre Cartola. Fier d'être le chauffeur de Cartola, le jeune étudiant en sciences sociales, Roberto Moura, a une pensée très claire sur ces années de plomb 1964-1978 : « Le Brésil, trouva dans les *Samba-canções* d'un Cartola, le réconfort qu'il ne pouvait pas rencontrer dans le quotidien laid et gris des années de la dictature militaire. » Cartola n'a jamais été l'objet de répression draconienne par la dictature militaire brésilienne. Au contraire, le citoyen Angenor de Oliveira, ou l'artiste Cartola, était protégé par elle. La censure et la

---

<sup>75</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 162-163.

répression vont persécuter les musiciens appelés *Engajados* (littéralement engagés) comme Chico Buraque et Vinicius de Morães, ou ceux du mouvement *Tropicalismo*, Gilberto Gil et Caetano Veloso<sup>76</sup>. À partir du Zicartola, les intellectuels de gauche vont le fréquenter. Cartola les appelait « les gamins ». Cartola dira « Ce fut grâce aux gamins que je pus continuer à jouer ma musique. » Il s'agissait des étudiants universitaires qui étaient d'abord au *Zicartola* et ensuite participaient au *Centro Popular de Cultura CPC* et l'*União Nacional dos Estudantes, UNE*<sup>77</sup>.

À partir du Zicartola, sa production artistique est constante. Il enregistre des Long Play collectifs comme *Fala Mangueira* (littéralement Parle Mangueira). Entretemps, dans le monde du Samba apparaît un nouveau nom Martinho José Ferreira (1938), dit *Martinho da Vila*. Excellent interprète, parolier lié à l'Escola de Samba de Vila Isabel, Martinho da Vila était sergent dans l'armée brésilienne. Il reprendra des compositions de João da Baiana et de Noël Rosa. En 1968, c'est l'époque des grands festivals de musique organisés par la Tv Record à Rio. Cartola s'inscrira avec *Samba-canção Tive, sim*. Avec ce Samba-chanson-là, Cartola obtiendra la 5<sup>ème</sup> place. Les étudiants de l'UNE l'invitent à venir animer leur soirée musicale du lundi *Cartola convida*. Roberto Moura dira que les pièces du bâtiment l'UNE gardaient encore l'odeur de l'incendie criminel fomenté par les forces de répression. Un pas très important sera franchi lorsqu'il fut invité à transférer ce programme-là au théâtre *Opinião*. Le théâtre *Opinião* fut le lieu qui rassembla l'avant-garde intellectuelle avant le coup d'État. Fermé par la dictature, l'*Opinião* a rouvert ses portes avec un artiste intouchable, lorsque les producteurs Jorge Coutinho et Leonidas Bayer ont choisi Cartola.

---

<sup>76</sup>Santuza Cambraia Naves, *Da Bossa Nova à Tropicália*, Rio de Janeiro, Coleção Descobrendo o Brasil, Jorge Zahar Editor, 2001.

<sup>77</sup>Il s'agit-là du Centre national de culture et de l'Union nationale des étudiants.

Les soirées du lundi au théâtre *Opinião* ont été enregistrées par la TV culture de Rio. Entre 1968 et 1976, Cartola anima ces soirées qui devinrent, comme l'indique Roberto Moura, un lieu de résistance du Samba contre la médiocrité du moment historique. Moura raconte que les soirées commençaient le plus souvent avec l'ensemble *Nosso Samba*. Ensuite, *Vera da Portela* montait sur scène habillée d'un bikini blanc minuscule. Moura dira « On arrête de respirer ». La suite était faite par Baianinho et Clementine de Jesus avec le *Samba de Partido-Alto*. La deuxième partie du spectacle était à charge de Nelson Cavquinho et Cartola. Chacun interprétait six chansons. Finalement, c'était autour de l'invité de la soirée. Une fois de plus, les grands noms du Samba comme Donga et Ismael Silva ne manquent pas à l'affiche. À ces grands-là se mêlaient de nouveaux talents comme celui de Lecy Brandão.

Retraité, Cartola resta en contact avec le ministre Macedo Soares. Depuis des années, la baraque qu'il habitait au *Buraco Quente* tombait en morceaux et il dut déménager pour aller habiter la banlieue de Bento Ribeiro. Le ministre de l'industrie et du commerce envoya une lettre au gouverneur de l'État de Rio de Janeiro, Monsieur Negrão de Lima, demandant à l'Assemblée législative : « La donation d'un terrain au citoyen Angenor de Oliveira, connu populairement sous le pseudonyme de Cartola, en reconnaissance des inestimables services rendus au Pays dans le domaine de la culture populaire. Ce terrain doit se trouver conforme au désir manifesté par Cartola dans l'endroit où il a toujours aimé vivre, Mangueira<sup>78</sup>. »

---

<sup>78</sup>Toujours dans cette même lettre, Macedo demanda au Ministère de la Culture d'intervenir avec la donation du matériel de construction. Negrão de Lima fait approuver par les députés régionaux la donation du terrain. Herminio Bello de Carvalho et Tia Zica n'attendent pas l'intervention du ministère de la Culture. Carvalho organisa un repas dont la préparation était à charge de Tia Zica. Les 150 couverts furent vendus à prix d'or. Cartola, rajeuni, aida les maçons dans la construction de sa maison au pied des mornes de Mangueira, 896, rua Visconde de Niteroi.

Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit. pp. 114.

Pour nous, c'est ici qu'apparaît la contradiction chez le sujet Cartola<sup>79</sup>. D'une part, c'est l'Autre qui doit demander à sa place : tantôt le Ministre doit demander aux députés et au Ministère de la culture une maison pour lui, tantôt le producteur de disques *Pelão* doit introduire la demande d'enregistrer un Long Play. D'autre part, sous des dehors d'impuissance, le même Cartola peut se permettre de tutoyer le Ministre ou le producteur.

En 1972, le producteur artistique João Carlos Botezelli, dit Pelão, avait produit le disque de Nelson Cavaquinho. Le disque de Cavaquinho était le Long Play de cette année-là. Pourtant, au même moment, personne ne pouvait imaginer que Cartola vendrait une quantité plus que significative de disques. En janvier de 1974, Pelão raconte : « J'étais ivre dans les cafés d'Ipanema lorsque je rencontrai le directeur artistique de la *Maison de disques indépendants Marcus Pereira*, Aluísio Falcão. » À genou, Pelão demanda : « Je vous en supplie. Laissez-moi enregistrer un disque avec Cartola. » Les enregistrements eurent lieu pendant le mois de février à São Paulo. À la surprise générale, le Long Play intitulé *Cartola* se vendit comme des petits pains et devint le disque de l'année. Dorénavant, Cartola pourra écrire, enregistrer, chanter et interpréter des chansons. Cartola est au service de son désir.

Entre 1974 et 1979, Cartola est au sommet de sa production artistique. Parcourons cette période ayant en tête que, parmi les derniers *Samba-canções* qu'il écrira, se trouvent *Autonomia* et *Dê-me Grças, Senhora*. Cette période s'acheva avec l'enregistrement du Long Play *Documento Inédito*. Suite au succès du LP *Cartola*, notre héros partage son temps entre les concerts et son programme au théâtre *Opinião*. En 1975, fut créé le *Projeto Pixinguinha*. Il s'agit de concerts qui auront lieu les lundis soir, dans les principaux théâtres

---

Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp. 97-110.

<sup>79</sup>La position politique de Cartola demeura toujours ce qu'elle était, conservatrice. En 1978, Cartola dira à ses biographes attirés ceci sur la dictature militaire : « Les gens n'aiment pas. Moi, je trouve qu'ils sont très bien. »

brésiliens. Cartola est l'un des premiers artistes du Samba à y être invité. L'écriture poétique de Cartola composa *As Roas nao Falam* (littéralement Les roses ne parlent pas) et *A Vida é um Moinho* (La vie est un moulin). Ces *Samba-canções-là* vont être enregistrés respectivement par Bete Carvalho et par Gal Costa. Le fils spirituel de Cartola, Paulinho a Viola, connaît également un succès extraordinaire avec ses compositions. Étant donné la sensibilité grandissante du public brésilien au Samba, la TV Globo diffusa les chansons de Cartola dans ses séries télévisées et dans un programme spécial<sup>80</sup>.

Entre temps, un progrès professionnel très significatif aura lieu parmi les membres de la garde rapprochée de Cartola. Sérgio Cabral devient directeur artistique de la RCA Victor au Brésil. Et, Herminio Bello de Carvalho, directeur artistique de la *Funarte*. En 1976, Cartola enregistra son deuxième LP *Cartola* encore sous les auspices du label indépendant de Marcus Pereira. Suite au succès des ventes, Marcus Pereira concéda les droits d'enregistrement à RCA Victor. Il enregistre son troisième LP intitulé également *Cartola*, ainsi que un quatrième LP appelé *Cartola70anos*. Cartola devient un *popstar* : les habitants de Mangueira se mêlaient devant chez lui aux autocars de touristes et aux journalistes avec leurs caméras télés. C'est dans ce tourbillon-là que Cartola écrira *Autonomia* en 1978 : « [...] J'écris *Autonomia* au milieu de la nuit, lorsque les bruits des gens et des voitures ont diminué<sup>81</sup>. [...] » Il part à Salvador de Bahia avec le *Projeto Pixinguinha*. C'est à ce moment-là qu'il écrira au milieu de la nuit : *Dê-me Grâças, Senhora*. Quelques mois plus tard son cancer à l'estomac fut diagnostiqué. Cartola refusa le traitement médical<sup>82</sup>. Il se réfugia dans la préparation de son nouveau spectacle *Acontece*<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup>Roberto Moura, *Cartola – Todo tempo que eu viver*, Op. Cit.

<sup>81</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit.

<sup>82</sup>Idem p. 130.

<sup>83</sup>Voir la transcription du *Samba-canção Acontece* dans l'annexe 1.

Tia Zica et Cartola cherchèrent alors un peu de calme en déménageant dans la banlieue de *Jacarepaguá*. Refuge relatif, puisque le maire de Rio de Janeiro fait baptiser la place située en face de leur maison *As Rosas não falam*. À l'aube, lors de la commémoration du son septantième anniversaire, l'orchestre de la Gendarmerie de l'État du Rio de Janeiro interpréta ses principaux *Samba-canções* ; il s'en suivit une messe à l'Église da la Gloria et un dîner qui, selon les biographes attitrés, rassembla les amis intimes de Cartola. Le soir, il donna un concert accompagné entre autres par Paulinho da Viola dans les baraquons de l'*Estação Primeira de Mangueira*. En 1979, Cartola partira encore en tournée avec son spectacle *Acontece* dans les principales villes de l'État de São Paulo. Il enregistra dans les studios de la radio Eldorado un programme qui sera transformé en LP : *Documento Inédito*<sup>84</sup>. Cependant, son état de santé se dégrade rapidement et il meurt le 30 novembre 1980.

### 1.3.3 L'écriture poétique du Maître

À partir de l'acte inaugural de paroliers de l'Estácio de Sá, le signifiant maître Samba fixe et oriente la jouissance imaginaire des paroliers du Samba. Le Samba est le maître de leur écriture poétique. Les paroliers de l'Estácio de Sá ce sont mis un par un au service du même signifiant-maître Samba. Antonio Di Ciaccia, dans *De la fonction par Un à la pratique à plusieurs*, nous aide à comprendre le mécanisme inconscient qui a permis la fondation et multiplication d'écoles de Samba à partir de l'acte inaugural des paroliers de

---

<sup>84</sup>Le producteur artistique Aluísio Falcão, conscient de l'état de santé de Cartola, ne voulait pas faire une longue entrevue : « [...] Je voulais un témoignage simple avec le fondateur de Mangueira. Cartola s'installe dans le studio comme on s'installe dans un bistro avec son paquet de cigarettes, sa bouteille de cognac et sa guitare. Heureusement, il parla bien plus qu'on ne pouvait l'espérer de lui. [...]»

Aluísio Falcão in *Documento Inédito*.

Voir la transcription de *Documento Inédito* dans l'annexe 1.

l'Estácio. Le signifiant maître Samba est porté par l'Un-vide fondateur, qui a la faculté de mettre au travail de multiples. Le multiple est une fonction. Le multiple est un instrument au service du signifiant-maître. Nous devons parler de multiples au pluriel, car il n'y a pas de lien possible avec un ensemble unitaire. Il s'agit d'avoir au moins deux multiples pour faire marcher un ensemble de multiples au travail d'un signifiant maître qui les oriente. Les multiples sont ceux qui s'autorisent à habiter la place du savoir dans le discours du maître.

Avec Antonio Di Ciaccia, nous pouvons dire que la soumission des multiples à un signifiant maître mène à la création d'une institution<sup>85</sup>. Bide, Brancura et Isamel Silva ont franchi un pas dans ce sens avec *l'Escola de Samba du Estácio de Sá*. Lorsque nous avons examiné la relation de partenariat que Cartola a pu établir avec Carlos Cachaça, Paulo da Portela, Herminio Bello de Carvalho, Claudio Jorge et Dalmo Castello, — quelques uns des paroliers du Samba — , c'est l'articulation du signifiant maître Samba et le multiple que chacun d'eux incarne qui est à l'œuvre pour bâtir une école de Samba. *Nous partons du principe, donc, que l'écriture poétique du signifiant maître Samba oriente le rapport entre le sujet Cartola et ses partenaires*. Il s'agit là pour nous d'un travail à plusieurs<sup>86</sup>. Ce travail à plusieurs au service du Samba est un effet du désir de l'Autre féminin. Lorsque le savoir de l'ensemble des femmes noires, Tias, converge comme étant l'Autre pour chacun d'eux ; ils se sont mis au service du Samba pour bâtir une école.

---

<sup>85</sup>Nous lisons l'article d'Antonio Di Ciaccia à la lumière de l'ouvrage d'Alfredo Zenoni *L'autre pratique clinique*.

Alfredo Zenoni, *L'autre pratique clinique*, Éditions ères, Toulouse, 2009.

<sup>86</sup>En 1999, avec la psychanalyste Maria Sueli Peres, nous avons réalisé une série de trois conférences sur *Le Samba* à Bruxelles. À ce moment-là, nous avons mis les bases pour articuler le terme école au sens lacanien — c'est-à-dire comme lieu de savoir — et école de Samba. Pour nous, c'était le moment de notre entrée dans la pratique à plusieurs, car cette année-là, nous fûmes aussi engagés dans l'institution belge le Foyer de l'Équipe.

Articuler le désir de l'Autre chez Cartola implique de voir comment il a pu faire face, en tant qu'héritier de l'esclave brésilien et membre fondateur de l'Estação Primeira de Mangueira, à la misère humaine du désir. Mesurer cette misère humaine implique de voir comme elle se traduira au niveau du désir chez Cartola. La misère humaine du désir se traduit en institution, comme elle se manifeste par ailleurs chez un sujet, par le trou dans l'Autre et le manque dans l'Autre<sup>87</sup>. Cartola a pu rester comme membre actif, un multiple parmi d'autres en institution, tant que sa première compagne Déolinda était en vie. Suite au décès de Déolinda, Cartola rompt avec ses partenaires et avec son école. En 1949, il quitte Mangueira.

Distinguer le trou dans l'Autre et le manque dans l'Autre permet de comprendre ce point de rupture du sujet Cartola avec l'institution école de Samba. Le sujet est axé sur le manque dans l'Autre. La position subjective de Cartola nous semble indiquer sa place, dans l'articulation du désir comme un manque. Cette articulation du manque corrélé au désir se déploya par l'intermédiaire de son écriture poétique, marquée elle aussi par le trou. L'amour de Déolinda permettra au sujet Cartola de border, façonner ce trou. Le Samba *Chega de Demanda* lui permettra de se mettre au service du Samba. Il y a une tension perpétuelle entre le caprice de l'Autre qui aspire le sujet vers le trou et le désir de l'Autre. Pour nous, il n'y a pas de distinction entre le sujet Cartola et le poète Cartola lorsqu'ils sont au service d'un Autre féminin. Si nous partons du principe que la présence de Déolinda permettait à Cartola de s'équilibrer entre le caprice de l'Autre et le désir de l'Autre, lorsqu'elle

---

<sup>87</sup>Nous avons déjà commencé à récolter les éléments du désir dans l'œuvre de Maître Cartola avec le manque dans *Dê-me Grças, Senhora*. Ce désir sera corrélé à *L'analyse littéraire du Samba-canção*. Le trou dans l'Autre, c'est ce que nous commençons à indiquer avec *Alvorada* et le lien social qui en découlera à partir de la logique du signifiant de l'amour courtois. Nous le ferons également, avec *Alegria*, pour démontrer *La fonction princeps des poètes troubadours chez Maître Cartola*. Le manque dans l'Autre s'illustre certes, par la grâce dans *Dê-me Grças, Senhora*, mais d'autres Samba-chansons *Alvorada, Alegria, Corra e Olhe o céu, Disfarça e Chora* et *Autonomia* illustreront également cet élan du désir comme étant le désir de l'Autre.

n'est plus là c'est la déchéance. Captivé par le caprice de l'Autre, le sujet Cartola s'est laissé entraîné par les chants de sirènes incarnés par Donária.

Après le décès de Déolinda, Cartola a pu encore composer avec Carlos Cachaça le Samba *Vale do São Francisco*. Avec ce Samba-là, Mangueira gagna le concours de défilé des écoles de Samba en 1948. En 1959, Cartola fut invité à composer un *Samba-enredo* pour les défilés de carnaval de l'année 1960. Alors, Cartola et Carlos Cachaça composent *Os Tempos Idos* (littéralement Les temps d'antan). *Os Tempos Idos* ne sera pas le *Samba-enredo* choisi pour représenter Mangueira pendant le défilé de cette année-là<sup>88</sup>. Dès lors, Cartola ne composa plus jamais un *Samba-enredo*. En 1979, Cartola dira : « [...] Ah ! J'aime d'avantage faire des Samba-chansons. Je ne sais pas pourquoi. C'est le style que je trouve beau ! Tu sais ! Je n'aime pas ces « Sambas corridos »<sup>89</sup>. Il faut que ça soit une chose très bonne. J'en fis quelques-uns. J'en ai déjà fait beaucoup. Mais, je suis tombé dans la chanson, la chanson ! Je ne peux pas faire un autre type de musique<sup>90</sup>. [...] » Les *Samba-enredos* que Cartola écrira pour les défilés de carnaval vont rejoindre ses *Samba-canções* sur ce point-ci : *la tentative de nommer cet impossible « qui est » une femme*. Depuis le moment où l'écriture poétique de Cartola rassembla les différents blocs de carnaval pour fonder une École, sa fonction première est d'essayer de montrer et de définir « qui est » cette dame qui commande le désir du sujet. L'écriture poétique de Cartola plaça d'abord *Mangueira*, dans le *Samba-enredo Chega de Demanda*, à la place de cette impossibilité du désir.

À certains égards, le partenariat entre Cartola et Carlos Cachaça est au service de cette tâche titanesque pour bâtir une œuvre dont nous nous contentons simplement de montrer le chemin

---

<sup>88</sup>Cartola et Cachaça auront la troisième place du concours destiné à choisir le *Samba-enredo*. Nelson Cavquinho dira que le Samba de Cartola était le meilleur. Pour faire chanter les trois mille personnes du défilé, les paroles de son Samba étaient plus harmonieuses.

<sup>89</sup>Il s'agit des Sambas pour les défilés de Carnaval.

<sup>90</sup>Cartola in *Documento Inédito*.

dans trois de ses compositions : *La vallée de saint François*, *Science et art* et *Les temps d'antan*. À chacun de ces *Samba-enredos*, l'enjeu est celui-ci « qui est » la dame ? Suite l'impossibilité de nommer la Dona, vont entrer dans la danse saint François, Pedro Américo et César Prates, jusqu'à la Duchesse de Kent en visite au Brésil. Il ne s'agit pas d'une simple permutation, substitution entre « le seigneur amour », la Dona, Dieu, Mangueira jusqu'à la série des prénoms féminins refoulés qui feront florès dans plusieurs de ces *Samba-canções*. Chez Cartola, la sophistication majeure sera : comment va-t-il habiter ce vide du « qui est » avec l'écriture poétique de ses *Samba-canções* ?

## 1.4 L'école de Samba

### 1.4.1 L'éducation par la poésie

En 1978, Cartola déclare au *Jornal do Brasil* ceci : « Dans mon mode de penser, les écoles de Samba n'existent plus. Il n'existe plus d'école de Samba. Pour le moment, il y a qu'une école, *Quilombo*. Les autres écoles sont pour faire du show<sup>91</sup>. » Pour nous, il s'agit de bien intégrer ceci : le terme d'école de Samba pour Cartola n'a de sens que lorsqu'il chante l'*amour* comme signification *vide*. La présence de la Dona y est la condition pour que l'école de Samba puisse exister. Nous sommes interpellés par la façon dont Cartola va « s'éduquer », s'instruire par la poésie, par le chant d'amour, par l'écriture des *Samba-canções*.

En ce qui concerne le terme d'école, Lacan nous dit ceci « [...] Il est à prendre au sens où dans les temps antiques il voulait dire certains lieux de refuge, voire bases d'opération contre ce qui déjà

---

<sup>91</sup>Marília T. Barbosa da Silva & Lygia Santos, *Paulo da Portela*, Funarte, 2<sup>o</sup> edição, Rio de Janeiro, 1989, p.16.

pouvait s'appeler malaise de la civilisation<sup>92</sup>. » Le génération école a été dans l'ensemble du territoire brésilien la garante de la transmission du Samba. Nous ne pouvons pas rendre compte de tous les aboutissements de la transmission du Samba jusqu'à nos jours. Dès lors, limitons-nous à tracer une coordonnée minimale sur la transmission du savoir produit par l'esclave brésilien impliqué dans le terme école de Samba. À notre avis, la transmission du savoir de l'esclave brésilien reste circonscrite à la proposition de lire ce terme Samba comme étant un signifiant maître, c'est-à-dire vide en ce qui concerne sa signification. Dans ce sens, nous partageons l'avis de Maître Cartola, lorsqu'il affirme que l'école de Samba n'existe plus, car chanter l'amour comme signification vide n'est pas donné à tout monde.

Maître Cartola devient un sujet désirant lorsqu'il place l'amour d'une femme, en l'occurrence Déolinda, et l'*Estação Primeira de Mangueira* sur un seul et même plan. Faire le rapprochement entre l'école de Samba et l'école dans l'antiquité nous permet de dégager comme socle commun le corps d'une femme. Herin-Irénée Marrou nous donne une définition d'école préalable à son institutionnalisation. Il s'agit de s'éduquer par l'amour : « On décrit trop souvent l'Eros grec comme une simple aspiration de l'âme, éperdue de désir, vers ce qui lui manque ; du côté de l'amant, l'amour antique participe pourtant aussi à l'ἀγαπη par cette volonté d'ennoblissement, de don de soi, par cette nuance, pour tout dire, de paternité spirituelle. Ce sentiment, si minutieusement analysé par Platon, s'éclaire à la lumière d'une analyse freudienne : c'est évidemment l'instinct normal de la génération, le désir passionné de se perpétuer dans un être semblable à soi, qui, frustré par l'inversion, se dérive et se défoule sur le plan pédagogique. L'éducation de l'ainé apparaît comme un substitut, un Ersatz dérisoire d'enfantement : « L'objet de l'amour (entendez : pédérastique) est de procréer et d'engendrer dans le Beau<sup>93</sup>. »

---

<sup>92</sup>Jacques Lacan, *Acte de fondation* (1964), in *Autres écrits*, Paris seuil, 2001, p. 238.

<sup>93</sup>Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, T. II, Collection Points, Paris, Seuil, 1948, pp. 60-61.

L'envie pulsionnelle du sujet Cartola est très précise, sa libido (*Triebregung*) vise le corps d'une femme lorsqu'elle porte le trait de beauté « *gorda* »<sup>94</sup>. La courbe de beauté inscrite comme lettre d'amour, comme objet du désir du sujet Cartola, se manifeste pleinement lorsque l'objet de son amour est une femme *grosse*. Lorsque Cartola manifeste son désir sexuel à l'égard du corps d'une femme, c'est pour engendrer du savoir. Cartola passe de la tradition orale à l'écriture poétique, par le maniement de la « grâce » (*Vergänglichkeit*) nouée à la présence des femmes comme Déolinda, Zica et à certains égards Donaria. Il y a là, chez Cartola, une équivalence entre la représentation éphémère de la « grâça » — porteuse du « ce qui n'existe pas », « la chose qui n'est rien », « le drein nien » — et les femmes aimées par ce sujet. Cartola fait de l'impossibilité de nommer « qui est » d'une femme son symptôme d'esclave. *Sirventes* de la dona, Cartola est *amors*.

Lorsque Villa-Lobos est allé à Mangueira, Cartola était déjà un *sirventes* de l'*amors*. Cartola reçut le maestro Villa-Lobos en le saluant avec deux chorales, deux ensembles des *Pastoras* (Pastourelles). Cartola a appris la musique et le chant sur le tas, en écoutant la guitare de son père et en participant aux Ranchos. Cartola était « éduqué » au sens platonicien du terme : « Donc l'homme bien élevé sera capable de chanter et de danser en beauté<sup>95</sup>. » Avec Marrou, nous pouvons dire ceci sur l'éducation de l'enfant par la beauté chez Platon : « Celui qui (chanteur et danseur à la fois) ne sait tenir sa place dans un chœur n'est pas éduqué<sup>96</sup>. » Dans le cas de Cartola, il s'agit du passage de la tradition orale africaine sous les auspices de la représentation éphémère du corps d'une femme, chanté en beauté,

---

<sup>94</sup>C'est-à-dire « grosse ». La lettre s'inscrit dans le corps du sujet par le trait de beauté. C'est en fait la dona qui porte cette inscription du « prénom » en forme de signifiant phallus.

Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome* (1975-1976), Op. Cit. p. 68.

<sup>95</sup>Platon, *Lois* Livres I-II, Tome 11, 1<sup>o</sup> partie, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, (Universités de France), 1951, p.40

<sup>96</sup>Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Op. Cit.

vers l'école du grand chant d'amour à la manière des trobars. Marrou articule le passage de la tradition orale vers l'écriture dans l'antiquité : « Dès cette époque ancienne commence cependant à apparaître un certain élément proprement intellectuel, littéraire ; mais que nous sommes loin encore d'être chez les « gens du Livre » ! C'est par le chant qu'est véhiculé l'enseignement doctrinal, et la poésie. Comme toujours, l'enseignement s'explique par la culture à laquelle il initie : le cadre de la vie culturelle archaïque, c'est le club d'hommes, ἀνδρειον crétois, εταιρεία, athénienne ; c'est la causerie, λεισχη, le « banquet », συμποσιον, c'est-à-dire la beuverie qui suit le repas du soir, avec ses règles formelles et sa stricte étiquette : chacun des convives y reçoit tour à tour le rameau de myrte qui lui donne son tour de chant : la « chanson qui passe de l'un à l'autre en zigzag », , est le genre littéraire fondamental autour duquel se groupent les autres manifestations artistiques : intermèdes de musique instrumentale, lyre ou aulos, et danses<sup>97</sup>. » De l'esclave brésilien jusqu'à Cartola, nous avons les Rodas de Samba, les Ranchos et les blocs de carnaval qui convergent vers l'acte inaugural d'Estácio comme signification vide : le Samba.

Lorsque l'écriture poétique de Cartola fait rêver, elle produit une sorte de fascination. Nous devons nous occuper de ce que fascine. Ce qui fascine, c'est l'articulation du désir. Ceci dit : « Ce qui émerge à l'état de forme fascinante se trouve investi des flots libidinaux qui viennent de là où il a été retiré, à savoir du fondement, si l'on peut dire, narcissique, d'où se puisse tout ce qui vient à former la structure objectale — comme telle peut-on dire, à condition d'en respecter les rapports et les éléments. Ce qui constitue le *Triebregung* en fonction dans le désir — le désir dans sa fonction privilégiée, distingué de la demande et du besoin — a son siège dans le reste, auquel correspond dans l'image ce mirage par où elle est justement identifiée à la partie qui lui manque, et dont la présence invisible donne à ce que l'on appelle la beauté sa brillance. C'est ce que veut dire μεροσ\* antique que j'ai maintes fois approché ici, allant jusqu'à jouer de son équivoque avec ημερα, le jour<sup>99</sup>. »

---

<sup>97</sup>Idem pp. 76-77.

<sup>98</sup>Ce mot de l'antiquité grecque est « himeros », c'est-à-dire 'désir passionné', 'envie de pleurer', 'désir d'amour'.

<sup>99</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert* (1960-1961), Op. Cit. pp. 454-455.

Notre analyse de la présence littéraire du désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola consiste à d'établir un lien entre les formations de l'inconscient, dont les concepts *lettre*, *lalangue* et *discours* s'articulent à ses *Samba-canções*. La *dialectique* du maître et de l'esclave commence chez Cartola lorsqu'il manie *la lettre* pour atteindre *das Ding*. *Héritage* et *invention* nous permettra de situer le désir de l'esclave lorsqu'il se manifeste dans les *Samba-canções* de Maître Cartola comme une pratique de récupération par le maniement de la lettre de la jouissance imaginaire perdue, *das Ding*. Drôle d'affaire, puisque cette pratique de récupération du *plus-de-jouir* inscrit ces mêmes *Samba-canções* dans le style *trobar clus*.

#### 1.4.2 Héritage et invention

C'est avec la génération école Ismael Silva, Cartola, Carlos Cachça, Paulo da Portela, Silas de Oliveira et Bide — que nous pouvons articuler que le désir de l'esclave brésilien — entendons par là le désir de l'esclave chez Lacan — est allé s'agrafer dans une « faille » du discours du maître. Explicitons cette « faille » lorsqu'elle porte le poids de la force poétique et de la force politique de l'œuvre de Maître Cartola. Il s'agit-là de l'*héritage* et de l'*invention* chez Cartola lorsqu'il rejoint les *trobars clus*. L'héritage et l'invention poétique chez Cartola se trouvent dans le fait qu'il fait des mornes de Mangueira une sorte de refuge face au malaise de la civilisation. En ce qui concerne l'héritage et l'invention, il en va du même par la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel chez Maître Cartola.

Lors des festivités religieuses, le maître portugais imposa à l'esclave brésilien deux manifestations culturelles d'origine occitane : *alba e pastorela* (*alba* et *pastourelle*). Les Jésuites les ont mises en place à travers la catéchèse auprès des Tupis. De même, ce furent les

*Bandeirantes* de São Paulo qui les utilisèrent comme principe d'occupation du territoire brésilien au travers des *Ranchos*. Ce sont là les manifestations que Mário de Andrade indiqua comme étant canalisatrices de la force de travail de l'esclave brésilien<sup>100</sup>. Jacques Roubaud a un avis plutôt mitigé à l'égard de ce que nous appelons la fonction poétique et politique d'alba et de la pastourelle. Tout au plus reconnaît-il *alba e pastorela* comme les manifestations qui ont servi à défendre un territoire qui éclatait : « L'image de la canso seigneur (ou dame) permet, il me semble, de mieux saisir un des traits les plus nets de cette poésie : sa grande unité territoriale. Le fief du trobar, avec ses châteaux, ses bourgs, ses forêts, ses champs et ses jardins, est extrêmement *claus*, clos, protégé contre l'irruption barbare du monde hors murs<sup>101</sup>. » Ceci dit, nous constatons que l'alba et la pastourelle ont un rapport étroit avec le territoire, avec la terre où le trobar habite. Avec Freud, nous dirons qu'il s'agit de se défendre à une époque donnée du malaise de la civilisation<sup>102</sup>.

Jacques Roubaud nous permettra d'avancer dans l'hypothèse que l'esclave brésilien s'installa dans cette « faille » du discours du maître ; comme nous l'avons déjà indiqué, la grammaire portugaise naît sous la plume des trobars Gallego-Portugais. Jacques Roubaud se soutient d'Eric Köhler pour tisser l'hypothèse selon laquelle alba et pastourelle servent de miroir à la fois à un fait horizontale — « l'image poétisée » du trobar — et à un fait social, servant à l'expression des aspirations et des inquiétudes de la petite noblesse sans fief, dans le monde changeant et « flottant » du XII<sup>ème</sup> siècle<sup>103</sup>.

<sup>100</sup>Mário de Andrade, « *Cândido Inácio da Silva e o lundu* », Op. Cit. pp. 17-39

<sup>101</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 190-191.

<sup>102</sup>Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture* (1929), Op. Cit. pp. 247-333.

<sup>103</sup>Lacan dit ceci sur alba : « [...] Reconnaissance signalée par la mimique illuminative du *Alba-Erlebnis*, où pour Köhler s'exprime l'aperception situationnelle, temps essentiel de l'acte d'intelligence. » Autrement dit : le sujet rencontre dans l'Autre maternel (alba) le signifiant qui lui manque. Alors, il s'ouvre pour le désir sous la formule « tu es ceci ». Le lien social issu de *La logique du signifiant de l'amour courtois* nous permettra de développer cette formule lors de notre analyse littéraire du *Samba-canção Alvorada* (aube).

Or, la « faille » dans le discours du maître est un territoire bien délimité, la Galicia, qui se trouve en territoire espagnol. Les Portugais pour se constituer en État nation ont dû renoncer à ce territoire-là. Nous trouvons parmi les repères minimaux de l'inscription de l'œuvre de Maître Cartola dans le style *trobar clus* : la *Dona*, la *canso*, l'*alba*, la *pastourela* et la *vida*, qui émanant des troubadours occitans et Gallego-Portugais.

Maître Cartola en partenariat avec Carlos Cachaça et Hermínio Bello de Carvalho feront d'alba et de la pastourelle un discours poétique capable de tisser un lien social soumis à la logique du signifiant majeur de l'amour courtois, c'est-à-dire soumis au « *drein nien* ». Nous supposons que la génération école s'installa de plein droit dans cette « faille » du savoir, soit « la tradition de l'amour courtois » dans le discours du maître. Ils ont même fondé des écoles.

Héritage et invention dans l'œuvre de Maître Cartola amènent à la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel. La transmission orale du désir de l'esclave brésilien jusqu'à Cartola mène au Samba et notamment à l'établissement d'un rapport privilégié à das Ding. La transmission du désir de l'esclave chez Lacan se fait en articulant son rapport à das Ding. C'est pour cette raison que nous sommes parti pour parler du désir de l'esclave brésilien, à l'intérieur des cultes du candomblé lorsqu'il est supposé établir un rapport privilégié à das Ding. Cartola entre dans la danse du maître et de l'esclave lorsque son écriture poétique permet de localiser, d'isoler et de séparer la présence des indications de das Ding de l'objet petit a, à partir d'une série donnée des Samba-canções. Là, nous aurons l'essence de la dialectique du maître et de l'esclave hégélien chez Maître Cartola.

Cartola est au service de son désir lorsque par le maniement de son écriture poétique il façonne le pur néant, le « *drein nien* ». Il devient un serviteur de l'amour sous le nom de la Dona.

---

Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* (1949) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.93.

L'impossibilité de nommer « ce qui est » la dona permet à Cartola de bâtir une œuvre. Le maniement de son écriture poétique permet de tisser un discours poétique dans la tradition courtoise. Le fin travail sur la lettre rencontre la Dona. L'essence de notre hypothèse est que *la Dona* et *das Ding* n'existent que par l'écriture poétique du *Samba-canção*. Là, Maître Cartola fait rêver. Il fait rêver par la pratique de récupération de la jouissance perdue du plus-de-jouir du Samba.

Notre hypothèse consiste à concevoir le « *drein nien* » comme une sorte d'homonyme de *das Ding*. Chacun des *Samba-canções* dont nous allons faire l'analyse littéraire — à savoir *Alegria* (Allégresse), *Corra e Olhe o céu* (Cours et regarde le ciel), *Alvorada* (Aube), *Autonomia* (Autonomie) et *Disfarça e Chora* (Masque toi et pleure) — comporte une indication de la présence du « *drein nien* ». De même, nous pouvons extraire dans cette même série des indications de la présence de *das Ding*. Justifions ces présupposés théoriques dans ce qui va suivre : *L'esclave, une présence littéraire*.

## 2. L'esclave, une présence littéraire

### 2.1 La question de départ

Maître Cartola ou le Samba comme subversion de l'esclave.

Approches historique, esthétique et psychanalytique.

La première période de notre travail de recherche a été consacrée à la réalisation d'un mémoire de Diplôme d'études approfondies (D.E.A) portant le titre *Les Noirs au Brésil : une approche par l'histoire de la vie à la lumière de la conscience de soi chez Hegel*<sup>104</sup>. L'objectif de ce mémoire était d'analyser le mouvement dialectique de la conscience de soi, du désir et de la jouissance, à partir des récits de vie de sujets noirs au Brésil. Pour cela, nous avons analysé les récits de l'histoire de vie de personnes en ascension sociale et confrontées à des événements racistes.

La question que nous avons formulée, dans ce Mémoire, était donc la suivante : comment le Noir brésilien peut-il dépasser l'impasse au niveau du désir où la volonté du maître vient prévaloir ? Le dépassement de cette impasse se trouve peut-être dans le rapport existant entre la conscience de soi de l'esclave<sup>105</sup> et le discours du maître<sup>106</sup>. L'esclave est celui qui est obligé de se soumettre au langage de son maître pour rester en vie.

Comme nous l'avons dit auparavant, la logique esclavagiste imposée aux esclaves noirs au Brésil a obligé ces derniers à renoncer à leur langue maternelle pour adopter la seule langue du maître, le

---

<sup>104</sup>Cristiano de Oliveira Ventura, *Les Noirs au Brésil : une approche par l'histoire de la vie à la lumière de la conscience de soi chez Hegel*, Louvain-La-Neuve, UCL, 1997

<sup>105</sup>Lacan aborde, en réalité, l'œuvre hégélienne à partir des séminaires d'Alexandre Kojève dont il s'est inspiré. Cette notion de la conscience de soi chez Hegel est liée au travail de l'esclave qui amène à l'élaboration d'un savoir absolu. L'esprit de l'esclave serait l'incarnation propre à ce savoir absolu.

<sup>106</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit.

portugais, afin de se reconstruire comme sujets à partir d'un nouveau lien social. Notre hypothèse de départ est que le pouvoir brésilien, orienté par le discours du maître depuis la colonisation au XVI<sup>ème</sup> siècle, cherche à effacer les traces de l'incidence du Noir en tant qu'agent et producteur de culture brésilienne conjurant, par cette manœuvre, le pouvoir de son incidence dans la nation.

L'objectif est, pour nous, d'analyser la production et la transmission du savoir et du travail de l'esclave à partir du concept de *discours* chez Lacan. Nous allons tenter de situer la place de l'esclave dans le discours du maître en prenant l'œuvre poétique de Maître Cartola. Il s'agit donc de distinguer, dans le discours produit par le maître, le savoir et le travail de l'esclave. Ce dévoilement de la position subjective de l'esclave doit obligatoirement passer par la distinction entre savoir et travail<sup>107</sup>.

Précisons, tout d'abord, de quel esclave nous entendons parler. L'esclave auquel nous faisons référence, par rapport au discours, se situe à deux moments différents dans l'enseignement de Lacan. Lors de l'élaboration de ce que nous connaissons aujourd'hui comme étant la théorie « des quatre discours », l'esclave indique sa présence dans la structure du discours<sup>108</sup> en tant que producteur de savoir, dans son versant hystérique. Par la suite, Lacan situe l'esclave par rapport aux trois registres — réel, symbolique et imaginaire —, dans un texte de base : *La troisième*<sup>109</sup>. En d'autres termes, le sujet en position d'esclave a les coordonnées subjectives pour opérer en ce qui concerne le désir, la jouissance et l'amour.

---

<sup>107</sup>Idem 79-95.

<sup>108</sup>Ibidem.

<sup>109</sup>Jacques Lacan, *La troisième*, Op. Cit.

## 2.2 Le savoir populaire brésilien

La présence d'un désir chez l'esclave brésilien fut conditionnée par le passage de la tradition orale africaine à l'écriture poétique de *Cantigas de amigo*, du *chant grégorien brésilien*, de *Modinhas* et surtout de l'émergence du style musical des *Lundus*. Le *Lundu-canção* signe une première place de savoir à l'égard de la jouissance de l'esclave. Le savoir populaire brésilien commence à être l'objet d'une élaboration académique avec le Mouvement moderniste brésilien. Les modernistes ont pris en compte le fait que l'appropriation du savoir de l'esclave par le maître impliquait le génocide perpétré contre les autochtones et l'effacement des ethnies et langues africaines.

En 1970, l'historiographie et l'anthropologie commencèrent à détrôner l'idéologie de la démocratie raciale du sociologue Gilberto Freyre. Les recherches académiques sur lesquelles nous nous appuyés — Décio Freitas (1976), Julio José Chiavenato (1980), Darcy Ribeiro (1995) jusqu'à Carlos Alberto Zeron (2009) — ont un dénominateur commun : la prise en considération du fait que les Brésiliens ne veulent rien savoir de leur héritage concernant l'esclavage. Ceci s'appelle la passion de l'ignorance<sup>110</sup>. Cette passion de l'ignorance demeure vivante et détermine les recherches académiques sur le savoir populaire au Brésil.

En l'absence d'un dictionnaire historique de langue portugaise, nous avons dû bricoler la définition de mots comme *Amas de Leite*. Aucun dictionnaire lusophone à notre connaissance, brésilien ou portugais, ne dit explicitement que les *Amas de Leite* étaient des esclaves noires. Cette passion de l'ignorance a des incidences déterminantes sur les études académiques et surtout sur les analyses de la littérature populaire brésilienne. Les analyses

---

<sup>110</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre I, *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Op. Cit. pp. 296-298.

littéraires sur le Samba existent. Pourtant, ces analyses sur le texte poétique du Samba ou sur le discours poétique de la chanson populaire brésilienne restent très partiales, voire sociétales.

En 1978, Hermínio Bello de Carvalho devient responsable du département de recherche sur la musique populaire à la *Funarte*<sup>111</sup>. C'est aussi le moment de l'ouverture des concours de monographies sur l'histoire de la Musique Populaire Brésilienne. Les recherches entamées par le Mouvement moderniste reprennent alors. Dans un délai très court, paraît une série de publications sur la vie et l'œuvre de Maître Pixinguinha, Geraldo Pereira, Silas de Oliveira, Ismael Silva. La transmission du savoir oral de l'esclave brésilien s'établit sous forme de biographies. À ce moment-là, le poète Carlos Cachça (1902-1999) devient une icône nationale<sup>112</sup>.

Un peu plus tard Carlos Sandroni (1997) établit une proposition d'écriture musicale (le paradigme de l'Estácio) pour le Samba<sup>113</sup>. Pour saisir et isoler les conditions de la transmission du désir de l'esclave dans le discours, il aurait fallu une analyse littéraire de la poésie populaire brésilienne digne de ce nom. Ceux qui étaient sensibles aux manifestations populaires, Celso Ferreira da Cunha ou Celso Pedro Luft, auraient pu en tant que grammairiens expliciter davantage les origines littéraires de la grammaire lusophone lorsqu'elle naît par les mains de trobars galaïco-portugais<sup>114</sup>. La grosse difficulté c'est d'établir le lien entre la Musique Populaire Brésilienne et les trobars. Ce Mário de Andrade qui fit le lien minimum entre le père Domingos Caldas Barbosa dans sa condition de troubadour et la naissance de la Musique Populaire Brésilienne<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup>Fundação Nacional de Artes [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

<sup>112</sup>Marília T. Barbosa da Silva, Carlos Cachça et Arthur L. de Oliveira Filho, *Fala Mangueira !*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1980.

<sup>113</sup>Carlos Sandroni, *Feitiço Decente transformações do samba no Rio de Janeiro* (1917-1933), Op. Cit.

<sup>114</sup>Celso Ferreira da Cunha, *A questão da Norma Culta Brasileira*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1985.

<sup>115</sup>Mário de Andrade, « *Cândido Inácio da Silva e o lundu* », Op. Cit. pp. 17-39.

Il nous reste à prendre appui sur l'analyse de Jacques Roubaud dans *La fleur inverse* pour essayer de dépasser les lacunes des académiciens brésiliens<sup>116</sup>. Ce que nous espérons, c'est de n'avoir pas fait de *La fleur inverse* un syllabus. Le savoir populaire brésilien exige que, lors de ses recherches académiques, le chercheur soit sensible au fait que l'appropriation de ce savoir par le discours du maître implique des génocides et de l'esclavage.

## **2.3 Méthode et technique de recueil et d'analyse de l'œuvre de Cartola**

### **2.3.1 Recueil et transcription des enregistrements**

La sélection des *Samba-canções*, recueil et transcription des enregistrements, a été faite à partir de la question : l'œuvre de Maître Cartola nous renvoie-t-elle au désir de l'esclave chez Lacan ?

En 1997, lors de l'élaboration du projet de thèse, nous avons établi le corpus poétique de Maître Cartola en réalisant une première transcription de ses *Samba-canções* (Samba-chansons). Après avoir sélectionné les *Samba-canções* qui composent et structurent ce corpus poétique, il nous a fallu suivre un parcours long et difficile : le travail de traduction de ce corpus. L'œuvre de Maître Cartola est publiée en portugais du Brésil. À l'occasion, pour certaines compositions comme *Chega de Demanda* (Assez de demande, assez !), *Divina dama* (Divine dame), *Corra e olhe o céu* (Cours et regarde le ciel), *Dê-me Grâças, Senhora* (De grâce, Madame), *Samba do Operário* (Samba de l'ouvrier) et *Autonomia* (Autonomie), nous avons eu le privilège d'avoir la traduction de Monsieur Gasana Ndobá.

Pour ce qui concerne la plus grande partie du travail de traduction, elle a été faite avec la collaboration de Madame Maria

---

<sup>116</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit.

Sueli Peres et de Madame Jacqueline Rossi, envers qui nous sommes plus que reconnaissant. Ce travail ne couvre pas l'ensemble de la production de l'auteur, dont une partie importante a été perdue pendant les années 1950. Ce furent, les années sombres de la vie de Cartola. Un cahier de notes que Cartola avait chez lui est passé carrément à la poubelle après un nettoyage approfondi de sa baraque. Cartola lui-même oubliait certaines de ses chansons<sup>117</sup>. Nous n'allons pas creuser les raisons psychologiques de cet oubli. Ce que nous retenons, c'est que des bibliographes et des musicologues ont réalisé un excellent travail de recherche des œuvres de Maître Cartola. C'est ce travail qui nous a permis de rassembler des dizaines de chansons, tantôt enregistrées en disques (CD), tantôt manuscrites.

Pour établir le corpus de Maître Cartola, il nous a fallu impérativement entendre d'abord Cartola chanter pour réaliser, ensuite, la première étape du travail de transcription et de traduction de chacune de ses chansons. Essentiellement, nous avons traduit des *Samba-canções*. Nous avons largement privilégié l'interprétation personnelle que Cartola fait de ses compositions. A l'exception de deux interprétations *Divina dama* (Divine dame) et *Samba do operário* (Samba de l'ouvrier), tous les sambas ont été transcrits à partir d'un enregistrement personnel de Cartola<sup>118</sup>.

Ce travail de transcription du corpus de Maître Cartola s'est avéré extrêmement riche d'enseignements. En effet, il ne s'agissait pas seulement de vérifier dans des ouvrages de référence comment les biographes de Cartola ont établi, transcrit ou analysé avec

---

<sup>117</sup>Voir annexe 1, où Cartola témoigne de cet oubli.

<sup>118</sup>Pour le samba *Divina dama*, il faut aller voir l'enregistrement du programme télévisé de la TV. cultura de Rio au Musée de l'Image et du Son de Rio. D'après Roberto M. Moura, Cartola était toujours ému en interprétant *Divina dama*, ce qui justifierait l'absence d'un enregistrement sur disque. Pour le *Samba do operário*, il s'agit d'une composition en partenariat avec Alfredo Portugês et Nelson Sargento. Les biographes de Cartola, Marília T. B. da Silva et Arthur L. de O. Filho, affirment que Cartola a participé à l'arrangement musical quoique n'étant pas un révolutionnaire. Ainsi, l'interprétation à laquelle nous faisons référence est celle réalisée par Nelson Sargento.

passion son œuvre<sup>119</sup>. Il fallait, surtout, entendre Cartola chanter. C'est en écoutant Cartola que l'on comprend comment un même *Samba-canção* peut être très différemment interprété, comme c'est le cas de *Corra e Olhe o Céu* (Cours et regarde le ciel).

*Corra e Olhe o Céu* (Cours et regarde le ciel) est, par ailleurs, paradigmatique des avatars de l'interprétation des *Samba-canções*. Nous constatons, en effet, que les paroles écrites ont été enregistrées par les organismes compétents au Brésil, pour recevoir, par la suite, une « autre interprétation » de la part de Cartola lui-même<sup>120</sup>. Dans le cas précis de *Corra e Olhe o Céu*, Cartola va jusqu'à remplacer le substantif *linda* par le mot *vida* (vie).

Parfois, on indique aussi l'interprétation qu'un autre chanteur a donnée pour un Samba de Cartola<sup>121</sup>. Nous avons choisi de placer la transcription d'un *Samba-canção* d'un côté de la page et sa traduction de l'autre, ce qui nous permet, d'une part, de mettre en valeur cette œuvre poétique et, d'autre part, de baliser le terrain pour ce que nous appelons « l'étude contextuelle des mots ».

Ceci dit, nous avons transcrit aussi le disque de Cartola qui s'appelle *Documento inédito* (littéralement Document inédit). La transcription de ce CD nous la proposons comme Annexe I de cette thèse. Il s'agit-là du dernier enregistrement sur disque de Cartola. Les premiers signes du cancer qui allait l'emporter commençaient à se manifester. *Documento inédito* est fondamental pour comprendre le

---

<sup>119</sup>Notre recherche de terrain a comporté deux visites à Rio de Janeiro dans le but de récolter le matériau d'étude de l'œuvre de Cartola.

<sup>120</sup>Les organismes responsables des droits de l'auteur et préservation et diffusion du patrimoine culturel pour l'œuvre de Cartola au Brésil sont : le Musée de l'image et du son et les Archives de la bibliothèque nationale. Ces deux institutions se trouvent à Rio. Nous avons réalisé deux recherches sur le terrain dans ces institutions : pendant le mois de novembre 1997 jusqu'au mois de février 1998, et puis pendant le mois de septembre 2001.

<sup>121</sup>Nous proposons d'organiser deux annexes dans lesquelles la transcription et la traduction des sambas démontreraient les indications probables de la présence de l'esclave. La première annexe sert à la transcription du disque *Documento inédito* (Document inédit). La seconde annexe affiche une série de sambas d'autres paroliers contemporains de Cartola dont la musique témoigne du sujet traité ici.

rapport de *la place de l'esclave* dans le *discours* chez Lacan, et le style littéraire *trobar clus* qui s'inscrit dans l'œuvre de Maître Cartola.

### 2.3.2 Du trait d'esprit au rêve

Le travail du trait d'esprit est isomorphe au travail du rêve lorsqu'ils font référence à la trace d'un symptôme. Lorsque nous avons essayé de parler la langue des Nourrices noires, les *Amas de Leite*, nous avons rencontré le premier signifiant nécessaire au symptôme de l'esclave brésilien, à savoir le signifiant *bumbum*. Il y a eu une perte substantielle lorsque les mots du Quimbundo, *Mbunda* et *Tanga*, ont pris le soin d'habiller le corps d'une *Tupie*. Le trait d'esprit *bum* prend ses origines dans l'écriture musicale avec le *tambor Surdo* (tambour<sup>122</sup>) utilisé pour évoquer à travers les *batuques* (sonorité rythmique) les orixás. La langue *bumbumpaticumbumprugurundum* intègre cette ambiguïté et cette équivoque auxquelles le corps de l'esclave brésilien fut réduit : « *bum* ». Cette écriture musicale évocatrice fera de la *grâça* une représentation (*Vorstellung*) parmi d'autres représentations jusqu'à la dialectiser sous la forme d'un représentant de la représentation (*Vorstellungsrepräsentanz*). Le vidage de l'objet féminin<sup>123</sup> était en cours lorsqu'Ismael Silva transforma la trace mnésique du symptôme « *bum* » en objet petit a, cause d'un désir.

Nous pouvons déduire que la représentation de la *grâça* portait l'inscription de l'objet petit a comme lettre d'amour. La représentation de la *grâça* porte en elle ce « qui est »<sup>124</sup>. Il s'agit d'une *représentation*

<sup>122</sup>La fonction topologique du tambour *Surdo* (tore) est d'introduire le savoir-faire des *Amas de Leite*.

<sup>123</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. pp. 178-180.

<sup>124</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. p.40.

*vide de ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien : le pur néant*<sup>125</sup>. Lorsqu'Ismael Silva vise les courbes de beauté des corps des *professoras*, il attend un savoir spécifique du le trait d'esprit : fonder une école de Samba. Étant donné qu'ils fondent une école, les paroliers de l'Estácio de Sá produisent une sorte d'entropie avec la représentation du corps d'une femme<sup>126</sup>. Les paroliers de l'Estácio produisent ainsi un sacré déplacement<sup>127</sup> (*Verschiebung*), lorsqu'ils attachent la trace mnésique du symptôme au savoir des « professeurs ». Lacan dit ceci sur le déplacement : « La *Verschiebung* ou déplacement, c'est plus près du terme allemand ce virement de la signification que la métonymie démontre et qui, dès son apparition dans Freud, est présenté comme le moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure<sup>128</sup>. » Animés par un désir sexuel décidé, les paroliers de l'Estácio de Sá ont pu faire « bum » avec leur tambour *Surdo*, sans être l'objet de la répression des forces de l'ordre.

C'est sur le versant de la condensation métaphorique que repose la fixation du symptôme de l'esclave brésilien en seigneur Amour. Lacan dit ceci sur la métaphore : « La *Verdichtung*, condensation, c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la *Dichtung* indique la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci<sup>129</sup>. » Le processus de condensation (*Verdichtung*) de la trace symptomatique de l'esclave brésilien « bum » rencontra un substitut *professoras* (professeures). Par l'acte inaugural, Ismael Silva vida la représentation de l'objet féminin de toute sa substance en même temps qu'il nomma la jouissance

---

<sup>125</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 23-25.

<sup>126</sup>Lacan parle d'entropie du désir.

<sup>127</sup>Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) in *Ecrits*, Paris, Seuil, pp. 799-800.

<sup>128</sup>Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.511.

<sup>129</sup>Idem.

imaginaire de l'esclave brésilien *le Samba*. Dès lors, nous pouvons expliciter la formule de la métaphore<sup>130</sup> :

$$f \left( \frac{S'}{S} \right) S \simeq S (+) s$$

Lacan dit ceci sur cette formule : « la structure de la métaphore indiquant que c'est dans la substitution du signifiant au signifié que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création, autrement dit d'avènement de la signification en question. Le signe + placé entre ( ) manifestant ici le franchissement de la barre — et la valeur constituante de ce franchissement pour l'émergence de la signification<sup>131</sup>. »

Le savoir-faire des *Amas de Leite* peut alors se manifester par l'écriture musicale (Le paradigme de l'Estácio), en transformant le représentant de ce manque de savoir, *la prêtresse Samba*, en *seigneur Amour*. En fait, lorsque le *seigneur Amour* se promène dans les *Samba-canções* de Maître Cartola, il le fait comme métaphore. Elisabete Thamer, qui a réalisé une analyse très riche sur l'antériorité de la métonymie par rapport à la métaphore<sup>132</sup> nous a aidé à comprendre la *signification* du *seigneur Amour* dans l'œuvre de Maître Cartola. De l'esclave brésilien jusqu'à Cartola, l'impossibilité de nommer *ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant*<sup>133</sup>, rencontre le symbolique dans l'acte de nommer son symptôme<sup>134</sup>.

Lorsque Cartola entre en scène, c'est pour produire des rêves d'amour. À partir de la matrice du discours du maître, Cartola fait rêver. Du trait d'esprit au rêve, nous avons l'articulation du discours chez Lacan, où le sujet est au service du signifiant-maître.

---

<sup>130</sup>Ibidem.

<sup>131</sup>Ibidem.

<sup>132</sup>Elisabete Thamer, *Logologie et Parlêtre : sur les rapports entre psychanalyse et sophistique dans l'œuvre de Jacques Lacan*, Op. Cit. pp. 58-70.

<sup>133</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 23-26.

<sup>134</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXII, R.S.I. (1974-1975)*, Op. Cit. Leçon du 15/IV/1976.

L'émergence du signifiant-maître provoque une irruption de jouissance en forme de discours. Cette irruption de jouissance implique en effet une perte de jouissance comme manque de savoir (désir) et produit paradoxalement un supplément — à récupérer — de jouissance (plus-de-jouir). L'entropie de la représentation du corps d'une femme (*Vergänglichkeit*) donne consistance au corps métonymique (bum) d'un plus-de-jouir à récupérer. Là où il y avait le sujet, il y a désormais la jouissance perdue à récupérer du plus-de-jouir<sup>135</sup>. Cette écriture du plus-de-jouir est analogue à ce que Freud nous enseigne à déchiffrer comme désir indestructible dans la *Sciences des rêves*<sup>136</sup>.

Le concept de *désir* présent dans l'œuvre de Maître Cartola est celui par lequel Freud va conclure la *Sciences des rêves* : « Certes, l'antique croyance aux rêves prophétiques n'est pas fausse en tous points. Le rêve nous mène dans l'avenir puisqu'il nous montre nos désirs réalisés ; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé, par le désir indestructible, à l'image du passé<sup>137</sup>. » C'est ce désir indestructible qui ne se réalise qu'en rêve qui nous semble être forgé dans les *Samba-canções* de Cartola. Cette « image du passé », *Vergänglichkeit* du « seigneur Amour » qui habite les songes et le rêves de nos poètes, est une représentation éphémère *vide*. Pour Lacan, « ce retour au passé » marque une constance, une permanence, une impassibilité du désir<sup>138</sup>. Pour nous, il s'agit d'un *désir impossible* qui instaure chez Cartola une pratique de récupération par son écriture

<sup>135</sup>Jacques-Alain Miller, *Les six paradigmes de Jouissance*, OP. Cit. p. 18.

<sup>136</sup>Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1899-1900), Op. Cit.

<sup>137</sup>Nous avons choisi la traduction faite par Meyerson, révisée par Denise Berger, car elle nous semble plus proche du texte freudien que celle réalisée sous les auspices de la direction scientifique de Jean Laplanche. Le désir, *Wunsch*, indestructible nous semble bien plus consistant comme traduction de l'inconscient que l'indestructible souhait proposé par l'équipe de Laplanche. Cf. Sigmund Freud, « Die Traumdeutung » (1900), *Studienausgabe*, vol. II, S. Fischer Verlag, Francfort, 1977, p. 588 ; *L'interprétation des rêves* (1900), traduction I. Meyerson et D. Berger, Paris, P.U.F., p. 527 ; *L'interprétation du rêve* (1899-1900), in *Œuvres complètes*, vol. IV, traduction direction Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 2003, p. 527.

<sup>138</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVI, « D'un Autre à l'autre » (1968-1969), Op. Cit. p. 226.

poétique, le *plus-de-jour* du Samba, vis-à-vis d'une représentation éphémère *vide, das Ding*. Le désir de l'esclave ne serait alors présent que dans l'écriture poétique de Maître Cartola lorsqu'il chante la Dona, le seigneur Amour.

En fait, l'hypothèse que nous soutenons est que le désir de l'esclave existe comme présence littéraire dans le *Samba-canção* adressé à *la Dona*. Le désir du sambista serait la modalité selon laquelle s'exprime chez Cartola ce désir impossible dans la langue portugaise par le biais de ses *Samba-canções*.

### 2.3.3 Le désir du sambista

Étant héritier de l'esclave brésilien, le désir du sambista commence avec les signifiants : *grâce, bumbum, batuque* et *tambor*. Ce fut le désir des paroliers de l'Estácio de Sá de créer une école de Samba qui a ficelé ces signifiants nécessaires au savoir de l'esclave brésilien dans cette lalangue *bumbumpaticumbumprugurundum*. Le génie d'Ismael Siva fut de les avoir décomposés à l'intérieur de cette écriture musicale en produisant une création ex nihilo. Par l'acte inaugural, Ismael Silva fixa la jouissance imaginaire en ouvrant la possibilité d'écriture d'un désir Samba. L'œuvre de Maître Cartola traduit ce désir au travers du discours poétique du *Samba-canção*.

Nous entendons par traduction le fait de nommer le réel dans le symbolique <sup>139</sup>. En tant que sambista, Cartola nomma les principaux signifiants organisateurs de la communauté *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Ce fut aussi par l'acte de nomination que le sambista Cartola écrivit dans l'amour comme signification *vide*. La fonction première du signifiant nouveau sambista c'est de nommer le réel. Il s'agit d'incarner par l'acte la

---

<sup>139</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXII, R.S.I (1974-1975), Op. Cit. Leçon du 15/IV/1975.

nomination d'une signification vide<sup>140</sup>. Drôle d'équivalence lorsque le sambista rejoint les trobars occitans dans l'acte de nommer *ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien : le pur néant*<sup>141</sup>. Le sambista est serviteur (*sirventes*) de la Dona. Ceci dit, lorsque le sambista Cartola nomme le réel indicible dans ses *Samba-canções*, il s'appuie sur l'inconsistance de l'Autre. Nul signifiant dans l'Autre ne pourra désigner « qui est » la dona. Le manque d'un signifiant pour désigner la dona permet l'invention d'une fiction, la poésie. C'est justement sur cette sorte de défaillance dans l'impossibilité de nommer « qui est » la dona que réside la structuration d'un discours poétique, *le Samba*.

La topologie du tore<sup>142</sup> qui a permis l'émergence du Samba répond à certains égards à cette défaillance d'un manque de signification dans l'Autre. Lié implicitement à cette articulation se trouve le fait que le sambista Cartola convoque les Noms-du-père pour nommer dans le symbolique l'irreprésentable du réel. En fait, ce qui fait symptôme pour le sambista c'est la dona<sup>143</sup>. Avec l'écriture de *Samba-canções*, Cartola s'adresse à la dona comme étant l'*Un vide*, le *signifiant-maître*, par lequel il se fait le serviteur du *seigneur Amour*.

En l'occurrence, nous avons ce drôle de statut à donner au *sambista* : *poète* lorsqu'il s'est mis au service de *la dona* comme représentation du *pur néant*, du *dreit nien* ; *trobar clus* lorsqu'il fait jongler *la dona* comme étant une représentation éphémère porteuse de la « *grâça* » déclinée en figure *païenne* et en figure *divinisée* ; *esclave* lorsqu'il produit par son écriture poétique une pratique de *récupération* de ce qui fut *perdu*, l'objet petit a « *bum* », sous forme de *plus-de-jouir* du *Samba*. Déclinons ces trois possibilités poétiques —

---

<sup>140</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 17/V/1977.

<sup>141</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 23-25.

<sup>142</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), séminaire inédit, leçon du 16/XI/1976.

<sup>143</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXII, *R.S.I* (1974-1975), Op. Cit Leçon du 15/IV/1975.

étant donné que le *sambista* les incarne dans le *désir* — par le maniement de son écriture poétique, par *la lettre d'amour*.

### 2.3.4 Le discours poétique chez Cartola

#### 2.3.4.1 La lettre d'amour, *Samba-canção*

Nous proposons d'appeler *lettre d'amour* le rapport existant entre le *Samba-canção* et la forme occitane de la *canço*. Les Brésiliens appellent la *letra* (littéralement la lettre) les compositions, les paroles, les chansons d'amour de la Musique Populaire Brésilienne. D'après Jacques Roubaud, la particularité du jeu des rimes de la *canço* est le moteur essentiel d'une forme poétique contemporaine lorsqu'elle se formalise par l'*amors*<sup>144</sup>. Étant donné que l'*amors* est une signification vide, il s'introduit comme représentation éphémère dans le *Samba-canção*. Par la *lettre d'amour*, nous entendons aussi les manifestations de l'inconscient articulées par Lacan dans ces trois concepts : *lettre*, *lalangue* (en un seul mot) et *discours*<sup>145</sup>.

À certains égards, la lettre d'amour naît de l'objet vocal « *bum* ». Ce qui fait fonction d'objet petit a se déploie à l'intérieur de ce reste métonymique dans le Samba. La lettre d'amour « *bum* » est le mobile. Le *Samba-canção* se trouve parmi les manifestations contemporaines de la *canço*. La transmission du savoir de l'esclave brésilien se trouve dans l'équivalence faite par Maître Cartola entre *Samba*, *Samba-canção*, *canção* et *poème*. Nous pouvons dire que ces quatre termes-là s'expriment chez Cartola sous la forme de *la canço* dans le champ de la Musique Populaire Brésilienne (La M.P.B.)

<sup>144</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 186-188.

<sup>145</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit. pp. 78-79.

Pour pouvoir exprimer l'*amour* comme signification *vide* au travers de la canço, il a fallu atteindre le registre poétique écrit *du Samba*. Préalablement à l'existence du Samba, il y a eu le *Lundu-canção* qui nous a permis de nous introduire dans cette partition poétique : « Le bien le vrai le beau, tout est ensemble dans la beauté de la dame. Son corps est éthique<sup>146</sup>. » Cartola trouva dans les courbes arrondies et généreuses du corps de la dona (*Tia*) l'inscription de la lettre d'amour. Pour aborder le corpus poétique de l'œuvre de Maître Cartola nous avons adopté une lecture qui se réfère aux repères freudo-lacaniens : *lettre*, *lalangue* et *discours*<sup>147</sup>. L'écriture poétique de Cartola manie la *lettre d'amour* à l'intérieur d'une *représentation éphémère* (*Vergänglichkeit*). L'écriture poétique de Cartola saisit de façon fantasmatique ce qui *manque* chez le sujet, la *lettre*. À partir du manque et de la privation de la représentation éphémère « *grâce* », s'ouvre un défilé de *noms féminins* dans chacun de ses *Samba-canções* : « On reconnaît, même de ce mode d'évacuation, bien sûr l'organe qui d'être, disons, « à l'actif » du mâle, fait à celui-ci, dans le dit de la copulation, décerner l'actif du verbe. C'est le même que ses noms divers, dans la langue dont j'use, bien symptomatiquement féminisent<sup>148</sup>. » L'organe pénien se trouve féminisé au travers du maniement de l'écriture poétique. L'écriture poétique semble témoigner de cette fonction de manque dont les prénoms « linda », « bela », « alegria » font office. Il s'agit d'un manque de savoir. Reprenons ce passage chez Lacan dans son Séminaire *La logique du fantasme* : « Voilà,

---

<sup>146</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. p. 249.

<sup>147</sup>La lettre conditionne l'entrée dans le langage du sujet. Ce qui fait trauma (lalangue) chez un sujet lui apparaît comme un manque pour ordonner son rapport à la parole, au discours. Chez « l'homme aux rats », nous trouvons un sujet qui évite et résiste stoïquement à son désir sexuel lorsqu'il décompose dans l'anagramme *Glejisamen* le nom de sa bien-aimée *Gisela* + *Samen* (sperme). Sigmund Freud, *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats)* in *Cinq psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et Rudolph Löwenstein, Paris, P.U.F. pp. 199-253.

<sup>148</sup>Jacques Lacan, *L'étourdit* (1972), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 456.

exactement par quelle voie se porte l'effet de l'entrée de ce qui structure le discours au point le plus radical, qui est assurément — comme j'ai toujours dit et accentué, jusqu'à y employer les images les plus vulgaires — la lettre dont il s'agit, mais la lettre en tant qu'elle est exclue, qu'elle manque<sup>149</sup>. »

Le *Samba-canção Corra e olhe o céu*, comme manifestation dérivée de la *canso*, permet de traiter par le jeu des rimes de l'*amour* le *manque* à être du sujet. Ce qui fait fonction de manque à être au sujet c'est la lettre « a » présente dans chacune des représentations éphémères « linda », « bela » et « alegria ». La lettre dans sa fonction d'objet du désir petit « a » structure comme un manque dans le cadre des discours chez Lacan. Le *Samba-canção* parle d'une perte à récupérer, le *plus-de-jouir*. En tant que production d'un savoir, il nous renvoie au versant hystérique du discours chez Lacan.

Le *Samba-canção* comme forme de traitement du malaise dans la civilisation sert à produire du savoir, savoir tout à fait pratique et fonctionnel puisqu'il sert à soigner ce qui fut le trauma, l'entrée du sujet dans le langage. Désormais, les héritiers de l'esclavage trouvent un certain soulagement avec le Samba. À l'intérieur de la représentation éphémère (*Vergänglichkeit*), le sujet rencontre par le maniement de l'écriture de la lettre d'amour le trait unaire, c'est-à-dire la « personne-objet ». L'écriture poétique du discours se déploie comme fonction d'identification à la « personne-objet ». Lors de cet exercice d'écriture poétique, les représentations féminines éphémères forment une boucle. Primo : lorsqu'à l'intérieur de chaque représentation éphémère se trouve l'inscription de la lettre, le sujet rencontre ce qui fut son « trauma ». Alors, la lettre d'amour lui sert d'intersection entre le réel et le symbolique. La langue est l'inscription du trauma comme assonance muette de la lettre dans

---

<sup>149</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XIV, *La logique du fantasme* (1966-1967), Op. Cit. Leçon du 23/XI/1966.

le corps du sujet. Le sujet s'approprié le corps féminin, inaccessible, qui lui permet d'inscrire son manque fondamental : le *désir*. Secundo : s'agissant du désir, un quatrième élément est nécessaire dans cette boucle du *Samba-canção*, à savoir le *sambista*.

En fait, le *sambista* fait l'amour avec « l'anagramme » du nom de sa bien-aimée. Il s'agit d'atteindre la matérialité de la lettre. L'esclave brésilien lorsqu'il nomme des orifices du corps de la femme tupie, produit un savoir avec la « personne-objet ». Le mot du Quibundo *Mbunda* devient en portugais *bunda* et l'exigence de rencontrer la langue parlée par les *Nourrices Noires* donne le statut éthique vis-à-vis d'un savoir et de son désir sexuel : *bumbum*. Avec l'Estácio de Sá, il y a eu le vidage de l'objet féminin devenu le seigneur Amour du Samba. À l'intérieur de l'épave du signifiant *bumbum* se trouve l'assonance muette de l'objet cause du désir « *bum* ». Manié par l'écriture poétique de Maître Cartola, l'objet féminin du désir (l'objet petit « *a* »), vidé de sa substance, se multiplie en *seigneur Amour*. L'écriture poétique du *Samba-canção*, lorsqu'elle constitue une trinité identificatoire avec les représentations éphémères (personne-objet), forme une boucle pour accueillir un désir, celui du *sambista*.

La lettre d'amour porte son fruit *Samba-canção*. Ce qui a fait fonction de siège topologique pour le Samba, le tore, devient presque présence obligatoire de ce désir du *sambista* dans chacun des *Samba-canções* de Cartola. La boucle formée par les représentations éphémères enlacées entre elles forme en fait le *bord* du tore<sup>150</sup>, c'est-à-dire le bord du désir du sujet. Il s'agit d'un désir lorsqu'un quatrième élément, « le *sambista* », dévoile sa présence parmi les représentations éphémères. Par la répétition

---

<sup>150</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 14/XII/1976.

d'un manque, le sujet engendre un signifiant de plus pour former, boucler un cercle : le *sambista*.

Par la lettre d'amour, ce quatrième signifiant « *sambista* » s'introduit à l'intérieur du tore où s'est insérée auparavant l'écriture musicale *bumbumpaticumbumprugurundum*. Il fait l'amour avec ses représentations éphémères. Nous pouvons dire qu'avec Lacan et le trobar Alberet de Sisteron, le signifiant « poète » incarne, à l'intérieur du tore, « un signifiant en plus ». Il s'agit d'un signifiant en plus pour incarner ce manque (vide) radical du désir<sup>151</sup>. En fait, le signifiant nouveau « *sambista* » est un signifiant en plus dans la série des noms. La condition pour que le poète *sambista* existe, c'est qu'il forme une sphère avec les représentations éphémères. En fait, il s'agit d'une structure topologique assez primaire avec une sphère constituée par la répétition du refrain de la chanson qui retrouve son début. À partir du refrain de la chanson qui relie sa fin à son début, le *sambista* existe dans la lettre d'amour.

#### 2.3.4.2 La figure locus princeps du poète

Lorsque Ferdinand de Saussure analyse des vers qui sont, pour la plupart, de structure saturnienne — les hypogrammes des poètes gréco-latins —, il découvre une multiplicité de *noms*<sup>152</sup>. Le *nom* a un rapport structurel avec l'*anagramme*, la *figure* et le *signifiant* dans le discours poétique. Le concept de *figure locus princeps du poète* — ou disons-le simplement, la *figure* — s'y retrouve car il s'attache au discours poétique en tant que style, comme un trope : métaphore et métonymie étant présentes dans le poème. Ce que nous retenons dans l'analyse de Saussure, c'est que la combinaison des phonèmes qui se répètent dans un discours poétique, ce qu'il appellera l'anaphonie d'un « mot-

<sup>151</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XIV, *La logique du fantasme* (1966-1967), Op. Cit. Leçon du 23/XI/1966.

<sup>152</sup>Jean Starobinski, *Les sous les mots - Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Op. Cit.

thème », réapparaîtra par la suite dans les *Cours de linguistique générale* avec le nom de *signifiant*<sup>153</sup>. Le « mot-thème » apparaîtra d'abord dans les *Cahiers* liés à la théorie des anagrammes. Le jeu combinatoire des signifiants mène à l'annulation du sens, en laissant une signification minimale de la lettre, dévoilant une logique — celle justement du signifiant — qui vise le *non-sens* dans la structure du langage.

L'inscription de la figure locus princeps du poète dans le Samba-canções de Maître Cartola permet, à notre avis, de rattacher cette œuvre à une tradition littéraire existante, préalable à l'invention du Samba, comme une des formes du discours poétique des Noirs Brésiliens. L'introduction de la *figure locus princeps du poète* nous permet également de repérer et d'isoler les coordonnées précises qui configurent le désir du sujet auquel nous pouvons corréler la figure du *sambista*. En fait, la figure locus princeps chez Saussure permet d'atteindre ceci : « [...] Mais il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère aligné sur les plusieurs portées d'une partition<sup>154</sup>. [...] » Ce que Lacan appelle polyphonie, dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient* deviendra dans son enseignement *lalangue*<sup>155</sup>.

Le sujet reste certainement fidèle à son désir s'il est au service de sa lalangue. « *La canso est la dona du trobar*<sup>156</sup>. » Par le jeu des rimes de la *canso*, au travers du grand chant d'amour, le trobar se

---

<sup>153</sup>En fait, *mot-thème* ou *mot mannequin* permet la multiplication des *noms*. Les anagrammes sont des *noms* qui émergent en se multipliant et en se répétant dans les vers du discours poétique, à partir de la particularité du rapport entre un phonème, à savoir une *lettre*, un hypogramme et les mots du poème. Du vers poétique émergera donc un mot-thème : le nom d'un dieu, des noms communs, des noms propres, des noms de lieux ou encore des épithètes. L'ambiguïté, en ce qui concerne ce mot-thème, réside dans le fait qu'il se frotte au vers poétique, ce qui fait qu'il est, en même temps, dans la linéarité de ce vers et à l'extérieur de lui. Le nom étant, à la fois, à l'intérieur du poème et à l'extérieur, le chemin qui conduit au nom inconnu irait donc de l'anagramme à l'hypogramme. Concrètement, il s'agit de l'objet petit a, la lettre, inscrite dans le nom et dans l'Autre. Étant donné que l'Autre est le plus intime et étranger au sujet, il lui paraît venu de l'extérieur. Nous avons vu cela sous le nom d'*extime*. Le désir apparaît au sujet, comme venu de l'Autre ; le sujet parle par la bouche de la Dona.

<sup>154</sup>Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957) Op. Cit. p.521.

<sup>155</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit.

<sup>156</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. p. 188.

met au service (*serventes*) de l'*amors*<sup>157</sup>. La figure locus princeps du poète est un partenaire valable pour démontrer la nature d'un désir que nous supposons appartenir à ce qui, dans l'enseignement de Lacan, se situe dans la sphère du désir de l'esclave, parce que *l'esclave* et *le trobar* visent chacun à leur manière à instaurer un rapport privilégié à *das Ding*.

Préalablement au désir de l'esclave dans le discours, il y a la présence littéraire du poète troubadour également présent dans l'enseignement de Lacan. Le trobar est une présence littéraire lorsqu'il fait exister par le grand chant d'amour *das Ding*. L'esclave instaure une pratique de récupération pour entretenir son rapport privilégié à *das Ding*. Serviteur de la dona, le trobar la fait exister par la canso comme *pur néant*, comme *amors*, comme signification *vide*. S'agissant de l'œuvre de Maître Cartola, nous devons l'articuler aux *trobar clus* avant de pouvoir démontrer le *sens* du *désir*. L'onomatopée musicale *bumbumpaticumbumprugurundum* — lorsqu'elle fait fonction de *métaphore* — est un passage obligé pour l'articulation d'un *désir*<sup>158</sup>.

La *figure locus princeps du poète* est, telle que nous la supposons, inscrite préalablement dans les sambas de Maître Cartola. Cette *figure locus princeps du poète* est une métaphore. Il s'agit d'un *artifice*<sup>159</sup>. L'artifice de l'inconscient fait fonction de métaphore lorsque la voix du sujet prend d'avantage une consistance jouissive. Il s'agit de donner un corps au sujet. Il s'agit ici de concevoir le corps du *parlêtre*<sup>160</sup> comme un vide, comme un tore, où

---

<sup>157</sup>Idem.

<sup>158</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire de Caracas*, Op. Cit.

<sup>159</sup>Cette notion d'artifice se trouve articulée par Lacan dans son séminaire « Joyce le Sinthome ».

Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Le sinthome* (1975-1976), Op. Cit.

<sup>160</sup>Pour nous ces concepts d'*Un-corps* et de *parlêtre* sont secondaires par rapport à la présence d'indications du désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola. Le concept de *parlêtre* sert à remplacer le sujet et l'inconscient dans l'enseignement de Lacan. Avec le *parlêtre*, nous avons le lieu de résolution du symptôme pour l'être du sujet : la poésie. Avec l'étude contextuelle des mots, la structure grammaticale d'un *Samba-canção* deviendra à peu près ceci : « [...] Il y a dans le langage quelque chose

peut résonner la voix de l'Autre<sup>161</sup>. Dès lors, ce qui résonne dans le chant d'amour sera reçu par le sujet comme étant un message qu'il reçoit de l'Autre. Désormais, c'est l'Autre qui parle dans le discours. *Le sujet parle par la bouche de la Dona placée au lieu de l'Autre*. Le sujet est enraciné dans sa jouissance. Le sujet parle par le maniement de l'écriture du trait unaire (personne-objet). Ce message de l'Autre n'arrive pas seulement par les oreilles chez le *parlêtre*. La langue est ce qui résonne dans le corps du *parlêtre* comme étant certainement à lui, à condition de trouver là un médiateur, le sambista Cartola. C'est ainsi que le sujet Cartola a *Un-corps*. Cartola fait *Un-corps* avec son œuvre de sambista. Il devient un *parlêtre* par sa poésie, par ses *Samba-canções*. Nous proposons que la *figure locus princeps du poète* ait cette fonction de médiateur, c'est-à-dire la fonction d'une métaphore qui résonne dans ce vide du corps du sujet. La petite voix du Samba s'est introduite dans le corps du sujet en faisant de lui un *parlêtre*.

En principe, la figure locus princeps du poète vient donner une forme à cette voix comme étant une médiation de l'objet petit a, cause du désir du sujet. Nous approchons le fait qu'une bonne partie des *Samba-canções* de Cartola se conjugue à l'impératif affirmatif. La voix surmoïque revient au sujet comme étant un impératif de jouissance.

---

qui est structuré. Les linguistes s'y enclosent, à manifester cette structure qu'on appelle grammaticale. Et que l'enfant y soit si à l'aise, que si tôt il se familiarise avec l'usage d'une structure qui — ce n'est pas pour rien qu'on l'y a repérée, mais d'une façon élaborée — est ce qu'on appelle figures de rhétorique manifeste qu'on ne lui apprend pas la grammaire. On élabore la grammaire à partir de ce qui déjà fonctionne comme parole. Et cela n'est pas ce qu'il y a de plus caractéristique. Si j'ai employé : « l'inconscient est structuré comme *un langage* », c'est bien parce que je veux maintenir qu'un langage, ça n'est pas *le langage*. Il y a quelque chose dans le langage de déjà trop général, de trop logique. C'est tout le système qui se présente comme s'il était inné que l'enfant joue, à propos d'un départ de sa mère, avec l'énoncé qui a tellement frappé Freud — cela chez un des ses petits-enfants —, l'énoncé *Fort-Da*. C'est là que tout s'insère. C'est déjà, ce *Fort-Da*, une figure de rhétorique. [...] ». Cela nous met à l'aise pour articuler la figure locus princeps du *sambista* comme une figure de rhétorique.

Jacques Lacan, *Le symptôme*, Conférences à « Columbia University » (1975), in Scilicet 6-7, Paris, Seuil.1976, p.47-49.

Elisabete Thamer, *Logologie et Parlêtre : sur les rapports entre psychanalyse et sophistique dans l'œuvre de Jacques Lacan*, Op. Cit.

<sup>161</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), Op. Cit. p. 318.

C'est justement dans cet impératif de jouissance que *la voix de la figure locus princeps du poète* rencontre à notre avis ses sœurs, *la figure locus princeps du trobar clus* et *la figure locus princeps de l'esclave*, dans sa boulimie pour rejoindre le vide représenté par *das Ding*.

À notre avis, cette trouvaille du concept de figure locus princeps du poète chez Saussure rejoint une proposition d'analyse de l'œuvre d'art avec la fonction de troubadour présente dans l'enseignement de Lacan.

### 2.3.4.3 La figure locus princeps du trobar clus

Selon Jacques Lacan, la fonction princeps de la poésie des troubadours est d'établir un rapport privilégié avec *das Ding*<sup>162</sup>. Nous pouvons déduire cela de ce que Lacan dit de la fonction de *l'amour courtois*, à la fin de son enseignement, dans son Séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*<sup>163</sup>. L'amour y est un des noms explicites du réel. La relation de l'amour et du réel, dont *das Ding* est un des noms, fut exprimée à certains moments dans l'enseignement de Lacan par la poésie des troubadours<sup>164</sup>. « Comment le poète peut-il réaliser ce tour de force de faire qu'un sens soit absent ? » demande Lacan dans les dernières séances du Séminaire XXIV : « [...] C'est, bien entendu, en le remplaçant, ce sens absent, par ce que j'ai appelé la signification. La signification n'est pas du tout ce qu'un vain peuple croit, si je puis dire. La signification, c'est un mot vide, autrement dit : c'est ce qui, à propos de Dante, s'exprime dans le qualificatif mis sur sa poésie, à savoir qu'elle soit amoureuse. L'amour n'est rien qu'une signification, c'est-à-dire

<sup>162</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit.

<sup>163</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>164</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit.

qu'il est vide ; et on voit bien la façon dont Dante l'incarne, cette signification. Le désir a un sens, mais l'amour tel que j'en ai déjà fait état dans mon séminaire sur l'Éthique, tel que l'amour courtois le supporte, ça n'est qu'une signification<sup>165</sup>. [...] »

Notons bien que ce furent nos entretiens de travail avec Madame Ginette Michaux <sup>166</sup> qui nous ont permis de préciser davantage que le style littéraire dans lequel l'œuvre de Maître Cartola s'inscrit est celui de *trobar clus*<sup>167</sup>.

Jacques Roubaud dans *La fleur inverse* nous définit ainsi les *trobar clus* : « [...] L'hypothèse sera défendue ici d'un lien intrinsèque entre cette tension (qui ne peut pas être résolue sinon par dénégation) interne de l'amour et la coexistence antagoniste tout au long de l'histoire du trobar entre deux *voies poétiques* qui portent les noms de *trobar clus* (secret, fermé) et de *trobar leu* (léger, clair). L'opposition de deux styles va bien au-delà d'un problème d'obscurité ou de compréhension (polémique éternelle de la poésie pour tous et la poésie difficile que les troubadours ont connue et exprimée en des termes qui n'ont guère été améliorés depuis), c'est une opposition dont la racine est dans l'amour même, dans le paradoxe de l'amour s'obstinant à l'affirmation réitérée du lien amoureux que la mélancolie sans cesse présente comme impossible<sup>168</sup>. [...] »

Cet impossible véhiculé par les trobars clus concerne l'amour, le sexe et la mort comme significations vides. Nous revenons sur l'impossibilité de nommer la femme et Dieu dont l'issue éthique est le grand chant d'amour. C'est par l'acte inaugural que les paroliers de l'Estácio de Sá ont rejoint les trobars. Par le désir indestructible, Cartola chante cet impossible. La figure locus princeps du trobar

---

<sup>165</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>166</sup>Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramon ville-Saint-Agne, Érès, collection Psychanalyse & Écriture, 2008.

<sup>167</sup>C'est Monsieur Philippe Hunt qui nous a indiqué la réédition de *La fleur inverse* de Jacques Roubaud. De même, Monsieur Hunt nous a fait connaître la dernière librairie occitane et catalane à Paris *Pam de nas* « Pied de nez ». Cette librairie a fermé ses portes en juin 2011. Nous remercions son mentor, Monsieur Jean Fioche, de nous avoir présenté certaines perles occitanes comme *Los trovadores* de Martin de Riquer.

<sup>168</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 14-15.

clus, dont nous supposons que le sambista est l'incarnation, vise cet impossible à nommer : la femme.

Cette articulation faite par Lacan nous amène à concevoir l'*amour* chez Cartola comme étant une signification *vide* articulée au *réel*, dont *das Ding* est un des noms. Cette même signification vide de l'amour trouve son ressort dans la signification de l'écriture poétique. Le signifiant manié par l'écriture poétique est l'outil qui permet la mise en place de ce rapport au réel de la signification vide. La fonction princeps du signifiant trobar clus, avec la signification vide qu'il représente, est au centre de notre attention. La conséquence en est que l'écriture du poète permet ce rapport à la Chose et est le support d'un désir qui, lui, a un sens. Toujours est-il que la *Dona* occupe une place centrale lorsque le sujet se met au service de son désir. Là, avec le désir qui l'anime, la poésie de Cartola s'appuie sans doute sur la tradition courtoise lorsqu'il devient le *sirventes* (serviteur) de la *Dona* (senhal). C'est là que se trouve le sens du désir dans l'œuvre de Maître Cartola.

L'indication de *das Ding* comme étant un lieu vide à l'intérieur du corps du sujet permet de représenter de façon métaphorique le lien entre le réel et le signifiant. Après Ismael Silva, la prêtresse Samba devient *le Samba*. Chez Cartola, la représentation éphémère porteuse de la « *grâça* » devient tantôt *païenne*, tantôt *divinisée*. Face à l'impossibilité de nommer *ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant*<sup>169</sup>, l'écriture poétique de Maître Cartola multiplie les noms féminins<sup>170</sup>. Chez le sujet Cartola, la *Verneinung* (la dénégation) semble indiquer que, face à l'absence de représentation dans le corps d'une femme, l'écriture poétique instaure une pratique de récupération de l'objet perdu : *das Ding*. Préalable à cette pratique de récupération du plus-de-jouir, puisque le but c'est toujours d'atteindre *das Ding*, il y a le fait que Maître Cartola nomme avec

<sup>169</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* -, Op. Cit. pp. 39-40.

<sup>170</sup>Jacques Lacan, *L'étourdit* (1972), Op. Cit. p. 456.

finesse *ce qui n'existe pas, le droit rien*. Si l'amour est une signification vide, le sens du désir est l'amour du père. L'escabeau (*S.K.beau*) comme étant l'autre nom de la sublimation permet d'entretenir un rapport très privilégié avec *das Ding*.

Nous pouvons dire que les prénoms des femmes fleurissent par « le trou » du symbolique<sup>171</sup>. Maître Cartola fait de son écriture poétique un acte de nomination dans le symbolique par l'intermédiaire de « linda », « bela », « alegria ». Par le maniement du trait unaire, son écriture poétique fait émerger un *désir* de *sambista trobar clus*.

Chez Cartola, l'écriture poétique devient, dans le sens noble du terme, une sorte d'échafaudage d'une trinité identificatoire profane : « De là on aperçoit que l'être du sujet est la suture d'un manque. Précisément du manque qui, se déroband dans le nombre, le soutient de sa récurrence, mais en ceci ne le supporte que d'être ce qui manque au signifiant pour être l'Un du sujet : soit ce terme que nous avons appelé dans un autre contexte le trait unaire, la marque d'une identification primaire qui fonctionnera comme idéal<sup>172</sup>. »

Idéal poétique réussi. Car il s'agit de créer une invention artistique capable d'habiller le réel : « C'est l'habillage ordonné du fait fondamental, qu'il n'y a pas de place possible dans une union mythique qui serait définie comme sexuelle entre l'homme et la femme. C'est bien là ce que nous appréhendons dans le discours psychanalytique — L'Un unifiant, l'Un-tout — n'est pas ce dont il s'agit dans l'identification. L'identification-pivot, l'identification majeure, c'est le trait unaire, c'est l'être marqué *un*<sup>173</sup>. » L'objectif est que Cartola soit nommé *sambista*. Le *sambista* est ce signifiant *un* en plus dans la série de l'identification du sujet. Par le maniement de l'écriture poétique du trait unaire (personne-objet), Cartola produit une œuvre comme *sambista* et comme *trobar clus*. C'est ainsi qu'il opère une subversion dans le discours du maître. Cartola fut esclave

<sup>171</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXII, *R.S.I.* (1974-1975), Op. Cit. Leçon du 15/IV/1975.

<sup>172</sup>Jacques Lacan, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, p. 200.

<sup>173</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. 1991, p.180.

de son désir de sambista. Dès lors, les noms féminins de la série d'un Samba-canção deviennent la Dona présente dans le grand chant d'amour de la canso. Il s'agit de la *Triste Senhora* (Le senhal, la Domna) du désir du sujet comme c'est le cas dans le *Samba-canção Disfarça e chora* (Masque-toi et pleure). La subversion que Cartola va opérer dans le discours du maître va bien au-delà du fait d'avoir réussi à créer une nouvelle forme d'art, Samba, qui chante et célèbre l'amour. En fait, il s'agit d'un désir indestructible. *La figure locus princeps de l'esclave* est celle qui nous permet d'établir un rapport entre *le désir du sambista* et *le désir de l'esclave* chez Lacan, dont nous trouvons le témoignage dans l'œuvre de Maître Cartola.

#### 2.3.4.4 La figure locus princeps de l'esclave

Chez Cartola, le sujet est esclave lorsqu'il produit par son écriture poétique une pratique de *récupération* de ce qui fut *perdu* l'objet petit a « *bum* », sous forme de *plus-de-jour* du *Samba*. Déclinons la possibilité poétique de rassembler le désir du sambista et le désir de l'esclave lorsqu'ils se manifestent comme un désir impossible. Le rapport privilégié à das Ding dans l'enseignement de Lacan articule en fait les deux concepts, troubadour et esclave.

François Regnault fait une approche entre le terme de *figure de l'esprit* de Hegel et l'art. Pour notre part, il nous semble qu'il y a un rapport entre *la figure locus princeps du poète* et *la figure de l'esprit* au sens hégélien. Ce que Regnault propose est d'approcher les figures de l'esprit au sens de Hegel des structures cliniques hystérie, névrose obsessionnelle et paranoïa. Chez Cartola, le discours poétique se situe davantage du côté du discours hystérique. Désormais, nous nous limitons à analyser ce qui est de l'ordre du discours hystérique producteur de savoir. Ainsi, le terme de *figure de l'esprit* conçu par Regnault s'articule avec l'*art* qui s'organise autour du *vide*.

En fait, notre proposition d'analyser les *Samba-canções* de Cartola est un pas en arrière par rapport à l'analyse de l'œuvre d'art proposée par François Regnault<sup>174</sup>. Car ce que nous proposons, c'est de bien distinguer le terme *figure de l'esprit* de celui de *figure locus princeps du poète sambista*.

Une figure locus princeps du sambista nous renvoie à la question de la transmission du savoir par l'esclave dans l'enseignement de Lacan. Le sambista est esclave lorsque son désir se manifeste comme sublimation à das Ding. Lacan donne dans son écrit *Joyce le Symptôme* le nom d'« escabeau » à la sublimation<sup>175</sup>. Le terme hégélien d'*Aufhebung* nous sert comme moyen de sublimation, comme opération d'ascension à das Ding. Il s'agit du ressort de la dialectique du maître et de l'esclave<sup>176</sup>. L'esclave chez Hegel a le « pouvoir magique » de l'esprit « de convertir le négatif en être » par sa force de travail. Autrement dit, par le moyen de l'ascension « élévatoire » de la sublimation, l'esclave produit un événement de satisfaction. Par la force de son travail, l'esclave produit un événement de corps. Autrement dit : par la force de son écriture poétique, le sambista Cartola est capable d'élever chacune des figures féminines d'un *Samba-canção* pour atteindre das Ding. Comme l'esclave, le sambista Cartola produit un événement de satisfaction avec son corps.

Le sambista Cartola est poète lorsque son désir se manifeste comme *trobar clus*, comme un désir *extime* à das Ding. Par son écriture poétique, il manie le trait unaire (personne-objet) pour instaurer un rapport privilégié avec das Ding. À certains égards, la tragédie se trouve dans le fait qu'il donne consistance à l'Autre par le maniement de l'écriture poétique. Face à l'impossibilité de nommer

---

<sup>174</sup> François Regnault, *L'art selon Lacan* in *Conférences d'esthétique lacanienne*, Seuil/Agalma, Paris, 1995, pp. 9-31.

<sup>175</sup> Jacques Lacan, *Joyce le Symptôme* (1975), Op. Cit. pp. 565-570.

<sup>176</sup> François Regnault, *La dialectique du maître et de l'esclave de Hegel chez Lacan*, Op. Cit. pp. 23-28.

« le pur néant », le sujet sambista instaure cette pratique de récupération du plus-de-jour. Par l'exercice de cette pratique de récupération il témoigne d'un désir impossible. Maître Cartola bâtit une œuvre dans l'exercice de récupération de ce qui fut perdu, das Ding.

Nous nous intéressons à la façon dont la figure locus princeps du sambista, censée habiter le discours poétique des *Samba-canções* de Maître Cartola, produit une lalangue. Le désir n'est qu'une articulation des signifiants du savoir du sujet : « linda », « bela », « alegria ». La dialectique du maître et de l'esclave est présente dans le grand chant d'amour, chanté comme étant une signification vide. Lorsqu'il chante la Dona, Cartola fait exister das Ding. Du côté de la jouissance, le sujet Cartola est saturé puisqu'il récupère la jouissance comme manque dans le désir sous la forme phallique et il opère du lieu de l'Autre (ayant accès à la jouissance de l'Autre). La subversion du savoir dont l'esclave est le promoteur se manifeste par le *Samba-canção* comme étant un *désir impossible*. Cartola chante l'impossible à nommer, « ce qui n'existe pas », « la chose qui n'est rien » « le pur néant ». Dès lors, nous pouvons supposer que *l'esclave est une présence littéraire par l'intermédiaire du Samba-canção*. Le *Samba-canção Autonomia* est paradigmatique en ce qui concerne la présence du désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola.

La *force poétique* du signifiant nouveau sambista rejoint dès lors le *trobar clus*, dans l'amour comme signification *vide*, et l'esclave comme *désir impossible*. Ce qui ressort, c'est la *force politique* de l'œuvre de Maître Cartola. Les trobars occitans ont perdu leur territoire en préservant leur langue sous le drapeau français ; il en va de même pour les trobars galaïco-portugais qui ont perdu leur territoire et ont gardé leur langue sous le drapeau espagnol ; les Portugais ont gagné un territoire comme étant le premier État nation européen et ils ont le *Fado*. L'esclave brésilien a récupéré le droit à la parole et à la poésie par l'intermédiaire des trobars, pour structurer

la langue portugaise dans l'ensemble du territoire brésilien. Cartola est l'héritier de ce désir dont le plus-de-jour essaie de récupérer ce qui fut perdu sous le drapeau du Samba.

### 3. La fonction de la poésie des trobars chez Maître Cartola

#### 3.1 L'analyse littéraire du *Samba-canção*

##### 3.1.1 Les Occitans

L'œuvre de Maître Cartola emprunte quatre grands repères de la tradition de l'amour courtois : la *Dona*, la *canço*, l'*alba* indissociable de la *pastourela* et la *vida*. Conceptualisons-les avant de nous plonger dans l'analyse littéraire stricto sensu de ces *Samba-canções*, car ces concepts déterminent notre analyse littéraire. La force poétique et la force politique de l'œuvre de Maître Cartola se trouvent dans le fait qu'elles rejoignent par ces concepts clés, la tradition courtoise. Lorsque Guillaume IX d'Aquitaine écrit « [...] *Farai un vers de dreit nien Je ferai un poème du pur néant*<sup>1</sup>. [...] », il détourne l'écriture hébraïque *tohu* et *bohu* c'est-à-dire « *inanitas* et *vacuitas*, un désert et un vide ». Désormais, Dieu n'a plus l'exclusivité des écritures sacrées. À partir de l'exercice d'une écriture poétique, Dieu, la femme et l'amour ont un même statut.

Né dans la tradition catholique, d'Aquitaine n'est pas censé connaître les méandres de l'écriture juive. La thèse soutenue par Christian Anatole et Robert Lafont est la suivante : « L'apparition du *trobar* à la Cour de Poitiers coïncide avec la présence de Robert d'Arbrissel, venu de Cluny, convertisseur de femmes nobles, qui obtiendra la création de Fontevrault. La retraite est ouverte, dans les monastères, à tous les mondains repentis. Et ce sont dans ces monastères que les *troubadours*, chantres des mondanités, viennent étudier. Le monastère et le château, l'ascétisme monacal et le raffinement mondain sont les deux aspects de la civilisation occitane en cours d'élaboration<sup>2</sup>. »

Ceci dit, chez Anatole et Lafont, nous ne trouvons pourtant aucune référence sur l'élaboration du *dreit nien* (le pur néant). De même, chez Martín de Riquer, qui rassemble la plus complète anthologie sur la poésie et l'histoire des trobars, nous ne trouvons ni

---

<sup>1</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 32-35.  
Martín de Riquer, *Los trovadores – Historia literaria y textos* – 1 tome, Op. Cit. pp. 113-115.

<sup>2</sup>Christian Anatole & Robert Lafont, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, 2 tome, Paris, P.U.F, 1970.

références ni analyse quelconque sur le pur néant. Martin de Riquer nous rapporte cependant la relation conflictuelle entre d'Aquitaine et le bénédictin Robert d'Arbrissel. Lorsque ce dernier accepte dans ses monastères à Fontevrault les deux ex-femmes d'Aquitaine et une de ses filles, d'Aquitaine affirme qu'il s'agit là de la fondation d'une abbaye de prostituées dont l'abbesse serait la plus belle dame. Restent également imprécis et lacunaires les motifs — l'hérésie, le catharisme et le valdéisme — pour lesquels la croisade Albigeoise (1209-1229) raya troubadours et cathares de la carte<sup>3</sup>.

En gros, l'hérésie des cathares fut de proposer une autre forme d'organisation religieuse et politico-sociale que celle de Rome, avec le retour aux évangiles : « Dieu est le créateur de ce qui est, et ce qu'il n'a pas créé n'est rien (*nihil* traduit par «néant») ». Dès lors, l'Église catholique se déchaîna dans la croisade albigeoise contre les trobars. À partir de 1233, les dominicains prendront le relai des croisés pour promouvoir l'Inquisition médiévale.

Ayons cela en tête pour le moment où nous nous balladons poétiquement en compagnie de la *Dona* (*seigneur Amour*), en chantant une *canço*, sur les mornes de Mangueira. Les *Samba-canções* de Cartola, lorsqu'ils intègrent ces concepts — *Dona*, *canço*, *alba* e *pastourela*, *vida* —, établissent un lien social. Il s'agit de se défendre du réel.

---

<sup>3</sup>Le valdéisme naît avec le riche marchand Pierre Valdès qui écouta un passage de la vie de saint Alexis narré par un troubadour. Ce récit fit naître chez Valdès l'envie de vivre au plus près du Christ, *de suivre nu le Christ nu*.

### 3.1.2 Les Galaïco-Portugais

Drôle d'affaire de la part du maître d'avoir emporté au Brésil le *pelourinho* (pilori) et les *Cantigas d'amigo* galiciens. Alfonso X o Sabio (le savant)<sup>4</sup>, né à Tolède en 1221 et décédé à Séville en 1284, est considéré par de ces cantigas d'amigo comme le père de la grammaire portugaise. Très étonnamment le désir de l'esclave brésilien, né dans les terreiros de candomblé à Bahia, rejoint les poètes galaïco-portugais. Là, il a pu commencer à traiter le fait d'être cloué au pilori en produisant une écriture musicale appelée plus tard *Le paradigme de l'Estácio*<sup>5</sup>. Lorsque nous supposons que la génération-école, formée entre autres par les paroliers Ismael Silva, Paulo da Portela et Cartola, s'installe dans la « faille » du discours du maître, c'est parce que le maître n'a pas d'accès au savoir. Ceci dit, la psychanalyse comporte des limites.

Nous ne pouvions pas saisir cette « faille » constituante du savoir dans le discours du maître avant l'émergence du signifiant maître Samba. Cette « faille » était présente depuis des siècles d'esclavage. La « faille », l'esclave brésilien l'a habitée en étant *disgracié*. Étant donné que la représentation de la « graça » s'inscrit chez Cartola comme un manque et une privation, son écriture poétique porte en elle un savoir qui permet de tracer un lien direct avec les trobars occitans et, en l'occurrence, avec les troubadour galaïco-portugais. En fait, l'œuvre poétique de Maître Cartola s'appuie d'abord sur des repères de la tradition occitane pour faire rayonner la langue portugaise en forme de *Samba-canções*.

Cette inscription dans la tradition de l'amour courtois se fait du moins, nous le supposons, par un désir d'esclave. L'esclave porte en lui un savoir spécifique. L'esclave est « hystérique » dans la mesure

<sup>4</sup>Luís Alonso Girgado, Maria Victoria Moreno Márques, Xesus Rábade Paredes, *3 Literatura BUP*, Editorial Galaxia/Ediciones SM, España, 1987.

<sup>5</sup>Carlos Sandroni, Carlos Sandroni, *Feitiço Decente transformações do samba no Rio de Janeiro* (1917-1933), Op. Cit.

où il s'agrafe à la « faille » du savoir dans le discours du maître. Là, l'esclave est désir de savoir. Le maître n'a pas de désir de savoir. Savoir implique d'intégrer une perte. Le territoire de la Galicie avec ses coutumes, sa gastronomie, sa langue et sa poésie est cette perte pour le maître. À certains égards, l'État Portugais s'organisa à partir de cette perte-là, comme étant le premier État nation en Europe.

Si nous supposons que le signifiant maître Samba qui habite l'œuvre de Maître Cartola porte en lui la représentation éphémère *vide* de la *Dona* (seigneur Amour), les autres concepts — *canço*, *alba e pastourela*, *vida* — seront également présents dans ces *Samba-canções*. Nous devons passer par ces concepts-là, présents également dans les *cantigas de amigo* galaïco-portugais, pour savoir comment le désir de l'esclave s'est structuré dans l'œuvre de Maître Cartola.

Par notre analyse du *Samba-canção* de Maître Cartola, nous rapprocherons *As cantigas de Santa Maria* appartenant à Afonso X et *Disfarça e Chora* (Masque-toi et pleure), écrite par Cartola et Dalmo Castelo. L'intersection littéraire entre ces poètes se fait dans l'adoption du recours poétique qui permet de masculiniser une femme, en la plaçant dans la chanson comme *seigneur Amour*.

### 3.1.3 Le trobar moderne

Selon Jacques Roubaud, Stéphane Mallarmé opère le passage de la tradition de l'amour courtois vers la poésie moderne<sup>6</sup>. *Un coup de dés*<sup>7</sup> libère la rime dans sa splendeur et dans son vertige du vide, inaugurant la poésie moderne. Dans les vers d'*Un coup de dés*, Roubaud les appelle : « poètes mangés de rime »<sup>8</sup>. D'après Roubaud,

<sup>6</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. pp. 344-346.

<sup>7</sup>Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 404-429.

<sup>8</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 346.

Mallarmé trouve chez les trobars sa nourriture première dans le *pur néant* (« au silence enroulés avec ironie<sup>9</sup>. »), sublimation qui vise à atteindre das Ding ; soit un pur silence pour marquer ce rapport possible du sujet au réel<sup>10</sup>. C'est la raison pour laquelle Lacan considère que l'amour courtois est un paradigme de la sublimation, puisqu'il donne à la dona la valeur d'un objet : la représentation de das Ding.

Alors, le silence du pur néant rejoint dans *La fleur inverse* le premier des trobars, Guillaume IX : « *Ab la dolchor del temps novel folillo li bosc e li auquel chanton chascus en lor lati segon lo vers del novel chan* A la douceur du temps nouveau les bois feuillissent les oiseaux chantent chacun en son latin selon les vers du nouveau chant »<sup>11</sup>. Le commencement de la chanson d'amour est là avec ces mots : printemps, oiseaux, douceur, nouveau, chant. Les chansons d'amour et de désir ont parcouru les siècles pour se manifester ainsi : « La poésie, si elle est un art formel de la langue, une mémoire de la langue, ne peut complètement oublier le trobar. Dans le champ des rimes, dans la théorie de l'*amors* a été éprouvé pour la première fois le lien, qui n'est pas près de cesser d'agir sur les poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant<sup>12</sup>. »

En ce qui concerne la psychanalyse, Joseph Attié fait une analyse remarquable du travail de la lettre dans l'œuvre de Mallarmé : « [...] Le lieu du sujet, lieu nul dans le mouvement d'avenir, dans le vide qu'il a créé. À travers rêves et ambitions, attente et angoisse, tout ce tourbillon de mots vise cet objet perdu, « *das Ding*, en tant qu'Autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver ». « *Das Ding* » se situera donc « entre le réel et le signifiant » – le réel du symptôme et tout ce qui a été élaboré pour le circonvenir, pour le nommer. Hérodiade<sup>13</sup> est cette flèche dans l'œuvre de Mallarmé qui en donne le nord<sup>14</sup>. »

<sup>9</sup>Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Op. Cit. pp. 418-419.

<sup>10</sup>Jacques Lacan, *Joyce le Symptôme* (1975) Op. Cit. pp. 565-570.

<sup>11</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 7.

<sup>12</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 345.

<sup>13</sup>Attié formule l'hypothèse que ce personnage Hérodiade fait fonction de signifiant maître dans l'œuvre de Mallarmé. Attié part du principe que le sujet Mallarmé

Exploitions avec Attié le rapport existant entre le signifiant maître Hérodiade et cet objet perdu lorsqu'il fait office d'objet petit a dans l'œuvre de Mallarmé. Attié articule les différents versants de l'objet petit a, essentiellement l'objet regard et l'objet voix.

La fonction du regard relève de l'invisible<sup>15</sup>. Attié dit ceci : « Le regard, en somme, c'est ce qui échappe au voyant et le marque, et qui le spécifie comme insaisissable. Ce qui « pousse », peut, le cas échéant, faire destin puisque le sujet en est à toujours courir derrière – ce qui n'a jamais existé<sup>16</sup>. » L'objet scopique est particulier puisqu'il se réduit à des jeux d'ombre et de lumière. Étant un signifiant maître, Hérodiade mobilise ceci :

*« profil de mon*

*destin inconnu*

*que j'ignore*

Et puis :

*passant –*

*dont le sort par un caprice étrange*

*s'est au mien*

*mêlé »*

Étant donné que le sujet de l'inconscient n'existe qu'à être représenté par un autre signifiant<sup>17</sup>, il s'éclipse et s'esquive comme un objet dans l'ombre à la lumière du vide. Dès lors Hérodiade dit ceci à sa Nourrice : « *Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris déserte !*

*Oui parles d'un mortel ! »*

---

s'identifie à l'héroïne qu'il a inventée. Hérodiade est désir et jouissance dans la demande d'obtenir la tête de saint Jean.

<sup>14</sup>Joseph Attié, *Mallarmé le livre*, Nice, Éditions du Losange, 2007, p. 309.

<sup>15</sup>Idem p. 348.

<sup>16</sup>Ibidem p. 347.

<sup>17</sup>Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) Op. Cit. p. 819.

En ce qui concerne la voix, elle est là pour ne pas être entendue<sup>18</sup>. La voix est *a-phone*<sup>19</sup>. La voix n'appartient pas au registre du sonore. Il s'agit en effet d'une expérience où « [...] le regard et la voix se manifestent sous une forme séparée avec un caractère évident d'extériorité par rapport au sujet<sup>20</sup>. » Le discours poétique du Samba est moderne lorsqu'il s'articule « à toute chaîne signifiante qu'elle soit sonore, écrite ou visuelle, dans le sens où elle implique « une attribution subjective, c'est-à-dire assigne une place au sujet » qui se trouve être le plus profondément concerné. C'est ce qui peut s'entendre à travers toute chaîne signifiante sans aucune vocalise. De ce point de vue, nous pouvons faire s'équivaloir la voix et l'énonciation. Cela prend sa pertinence analytique dans la mesure où la voix devient la voix de l'Autre. « À cet égard, la voix, c'est la partie de la chaîne signifiante inassumable par le sujet « je », et qui est subjectivement à assigner à l'Autre. » D'où il résulte qu'il y va du désir de l'Autre, c'est la raison pour laquelle la voix « est ce qui ne peut se dire », elle reste la voix de l'Autre. On ne se sert pas de la voix, « elle habite le langage, elle le hante. »

Il s'agit ici d'une sorte de paradoxe créé par l'écriture poétique qui fait selon Joseph Attié que : « La femme qui n'existe pas, [devient] justement la lettre, la lettre en tant qu'elle est le signifiant où il n'y a pas d'Autre<sup>21</sup>. » En ce qui concerne Mallarmé, La femme n'existe pas, quand le poète aura passé sa vie en faire exister une, Hérodiade, sans y parvenir, à partir de quoi elle donne plusieurs autres dont Joseph Attié établit les modalités – parmi lesquelles, la plus importante, la Sirène. Il trouve astucieusement à y inclure les écrits de *La Dernière Mode*, attestant cette espèce de féminisation du poète lequel faisait dire à son ami Rodenbach : « Un peu de prêtre, un peu de

<sup>18</sup>Joseph Attié, *Mallarmé le livre*, Op. Cit., pp. 351-354.

<sup>19</sup>Jacques-Alain Miller, in *Jacques Lacan et la voix* in Quarto n° 54, Bruxelles, juin 1994, pp. 47-52.

<sup>20</sup>Idem p. 48.

<sup>21</sup>Joseph Attié, *Mallarmé le livre*, Op. Cit.

danseuse » ! Et il peut aussi bien conclure, nous dit Attié, que « le mythe, la lettre et la femme situent, pour nous, ce que nous appelons l'espace mallarméen<sup>22</sup>. »

L'espace poétique de Cartola fait exister un Autre absolu pour masquer le fait que la dona est manquante. Sous le nom du Samba, son écriture poétique produit une subversion du désir en s'appuyant sur le travail de la lettre. Alors, regard et voix se surdéterminent dans l'impossibilité de nommer « ce qui est » une femme. Il ne s'agit pas nécessairement de savoir, au sens freudien du terme, « Que veut une femme ? » Bien entendu, le poète Cartola est interpellé par la jouissance féminine, mais, il s'agit aussi de masquer l'angoisse de castration en renouvelant l'acte poétique *du* Samba.

Lorsque Cartola chante dans *Autonomia* la nécessité d'une nouvelle abolition pour pouvoir récupérer sa liberté, c'est en s'appuyant sur la petite voix du Samba. Le sambista parle par la bouche de la dona (l'Autre). Nous revenons aux manifestations de la voix<sup>23</sup> du Samba comme étant porteuse de l'objet petit a inclus dans les assonances muettes de sa lalangue. L'issue métaphorique est donnée par la musicalité du trait unaire (personne-objet). La voix résonne comme étant une représentation vide. La petite voix du Samba résonne comme étant un espace (cylindre) vide dans l'Autre. La représentation éphémère de la « grâça » qui se manifeste comme force, comme reste métonymique vocal de l'objet petit a, inclus dans l'écriture musicale du trait unaire : « [...] La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas répondre. Autrement dit, pour qu'elle réponde, nous devons incorporer la voix comme altérité de ce qui se dit<sup>24</sup>. [...] »

---

<sup>22</sup>Idem.

<sup>23</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), Op. Cit.. p. 318.

<sup>24</sup>Idem.

Là, le poète est toujours contemporain de ce que Jacques Roubaud appelle l'éros mélancolique<sup>25</sup>. C'est la fameuse disparition annoncée du poète. Chez Lacan, il s'agirait plutôt de cette dimension du *parlêtre*<sup>26</sup> dont le sambista Cartola est pour nous l'incarnation. Lacan dirait aussi à l'occasion que le poète a *Un-corps*<sup>27</sup>. Selon notre hypothèse, nous revenons au fait que le sambista Cartola fait de la représentation éphémère du corps d'une femme *Samba-canção*. Ceci dit, avec le *parlêtre*, nous avons le lieu de résolution du symptôme pour l'être du sujet, à savoir la poésie. Le sujet Cartola fait *Un-corps* avec le Samba. L'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme a fait travailler des générations de poètes. Alors, le travail de la lettre d'amour sous la forme de chansons est loin d'avoir trouvé sa fin.

### 3.2 La force poétique du *Samba-canção*

#### 3.2.1 La *Dona*

Pour corroborer cette hypothèse selon laquelle l'œuvre de Maître Cartola, par l'intermédiaire de ses *Samba-canções*, reprend à certains égards la tradition de l'amour courtois, nous devons d'abord voir comment la psychanalyse s'est inspirée de la poésie des poètes troubadours, puisque nous inscrivons l'œuvre de Maître Cartola dans cette tradition. L'œuvre de Cartola a d'abord des similitudes et des analogies littéraires propres au style des troubadours. En ce qui concerne le désir, Henri Rey-Flaud nous donne cette définition : « La *fin'amor* est proprement le « pur amour » — cette purification s'élaborant à travers une savante et douloureuse alchimie du désir. La *fin'amor* vise à

<sup>25</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit.

<sup>26</sup>Jacques Lacan, *Le symptôme*, Conférences à « Columbia University » (1975), Op. Cit. pp. 47-49.

<sup>27</sup>Jacques Lacan, *Joyce le Symptôme* (1975), Op. Cit. pp. 565-570.

purifier la jouissance du plaisir suivant une relation univoque où l'homme poursuit la femme d'un désir entretenu par essence comme fondamentalement impossible. Aussi la femme aimée est-elle toujours mariée et de condition sociale bien supérieure à celui qui languit pour elle. Hors d'atteinte et intouchable, elle est la dame (*domina*), installée dans une position de pouvoir qui fait d'elle la maîtresse de l'amant. Dans la relance de cette insatisfaction primordiale, la *fin'amor* introduit l'homme au « *joy* » d'amour, en quoi les philologues ont cherché l'avatar de *gaudium* (joie) et de *jocum* (jeu), où le désir est pris au jeu du furet pour ne surgir que dans la mort, dont la dame d'emblée par sa non-réponse, prend la place<sup>28</sup>. »

Erich Köehler explicite d'avantage le versant social de la *fin'amor* que nous associons à l'écriture poétique de Cartola : « [...] Les troubadours ne laissent pas de répéter que leur dame est d'une condition infiniment plus brillante qu'eux, mais qu'elle peut, par sa bonté, les élever au-dessus de leur rang. [...] La *fin'amor* est en même temps *amor leial*. Le temps de loyauté (*lealtat* – *legalitas*), qui définissait originellement le lien entre seigneur et vassal, s'applique maintenant à l'obligation morale qui unit l'amant à sa *domina*. [...] Merci, d'abord synonyme de *guizardon* pour désigner la récompense due au service, signifie maintenant une « grâce » qui tend à l'abstraction, faute de pouvoir se matérialiser autrement que dans des cas exceptionnels ; elle n'est plus l'objet d'une confiance assurée, mais une promesse vague de bonheur, toujours susceptible d'être retirée, et qui se condense, aux heures d'euphorie, dans le sentiment du *joy*<sup>29</sup> (joie). »

La lecture de Köehler est précise pour ce qu'il appelle le service, *amors*, dû à la dame : « La dame n'a pas seulement des droits, mais aussi des obligations ; il est bien connu que dans le cas où elle y manquerait, l'amant a parfaitement le droit de dénoncer la relation, exactement comme fait le vassal vis-à-vis de son suzerain<sup>30</sup>. » Ce qui prédomine chez les trobars, et également chez Cartola, c'est l'option

<sup>28</sup>Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin, « Bibliothèque Analytica », 1983, p.10.

<sup>29</sup>Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIe siècles, VII, Université de Poitiers, 1964, p. 34.

<sup>30</sup>Köehler remarque que cette situation a donné naissance à deux formes spéciales de chanson : le *comjat* et la « chanson de change. »

de masquer l'identité de la dona : « La poésie était chantée en public. Étant donné que la dame était mariée, le trobar ne pouvait pas prononcer le nom de sa « *seigneur* ». <sup>31</sup> » Ceci dit, l'emploi de la masculinisation du nom de la dame en seigneur était un point d'honneur, de courtoisie ou de *pretz*<sup>32</sup> (prix, valeur, mérite) ce qui s'appelle *mezura*<sup>33</sup> chez les trobars.

Alors, la dona devient la domina. Pour Erich Köehler, le vassal est lié au seigneur par la guerre, pour la protection du fief ou du territoire. Il est un soldat. Par contre, en tant que chevalier, le vassal est lié à la domina<sup>34</sup> ; Là, le chevalier est amant. Essentiellement, Köehler part du principe que ce furent les chevaliers pauvres qui permirent l'apparition de la tradition de l'amour courtois lorsqu'ils chantent la domina : « La poésie des troubadours naît très précisément à l'instant où l'anoblissement de la chevalerie est de facto accompli, sans qu'il soit encore entré définitivement dans la conscience — ni des maîtres, ni des sujets — comme une donnée évidente dont on ne conteste pas la légitimité<sup>35</sup>. [...] » Cette abolition des différences entre les grands seigneurs et leurs chevaliers — que Guillaume d'Aquitaine sut reconnaître dans sa poésie par une nouvelle conception de l'homme — permet selon Köehler l'émergence

---

<sup>31</sup>Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Porto, Lello & Irmão Editores Porto, 1987, p. 7.

<sup>32</sup>*Pretz* c'est la valeur de la dona, sa qualité majeure qui peut s'accroître ou se perdre. Le *pretz* (prix) de la dona c'est sa beauté, l'éclat de son corps. Le *pretz* est porté par la canso. Lorsque le trobar chante la dona, elle a du *pretz*. Le *pretz* doit circuler. V. :

Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 251-254.

<sup>33</sup>La mesure est nécessaire au trobar étant donné que le corps de la dona se trouve lié à la valeur de son *pretz*. Au lieu du *dreit nien* (du pur néant) se trouve le corps de la dona. Le corps de la dona est institué comme désir par la *mezura* de la chanson. Les normes de courtoisie naissent de la nécessité pour le trobar de maîtriser par la canso la violence de son désir. La mesure est le seul rempart contre l'anarchie d'éros. *Mezura* est la théorie médiévale du rythme dans la musique et dans les vers. « [...] *Mezura* étant ce qui transforme en chant la force désordonnée de la langue voulant dire l'amour. [...] »

Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 278-281.

<sup>34</sup>Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Op. Cit. p. 39.

<sup>35</sup>Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Op. Cit. p. 37

de la conscience de soi du trobar<sup>36</sup>. Nous allons reprendre brièvement cette question de l'abolition des maîtres et des esclaves lors de l'analyse littéraire d'*Autonomia*.

Ceci dit, la thèse de Köehler établit un rapport radical de dépendance du chevalier et du seigneur à la domina : « La domina appartient à tout le monde, elle est pour ainsi dire un bien indivis du droit courtois. C'est ce qui explique que l'amour courtois ne fasse aucune place à la jalousie, surtout à celle du mari. La dame, enfin, pourvu qu'elle observe toutes les prescriptions touchant son rôle de seigneur féodal, se voit accorder un champ de libres décisions<sup>37</sup>. » Le trobar situe à la place du *dreit nien* la dona en faisant d'elle une domina. Alors, la dona, la femme du maître prend ses fonctions comme autorité juridique suprême : « [...] La basse noblesse est représentée à la cour principalement par des jeunes gens, qui ne peuvent pas vivre sur le fief paternel ; ils forment une suite nombreuse de *bacheliers*, *escudiers* et chevaliers, entassés les un sur les autres dans un espace restreint et dans une société où il y a peu de femmes ; l'une d'elles jouit d'une autorité incontestée en temps normal, et à plus forte raison pendant les absences du maître, c'est la *domina*, maîtresse et éducatrice à la fois<sup>38</sup>. [...] »

Sur la fonction de domina chez les trobars, Lacan situe l'apparition d'un *partenaire inhumain* pour répondre au malaise dans la civilisation : « Ce que la création de la poésie courtoise tend à faire, c'est à situer, à la place de la Chose, et à cette époque dont les coordonnées historiques nous montrent quelque discord entre les conditions particulièrement sévères de la réalité et certaines exigences du fond, quelque malaise dans la culture. La création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain<sup>39</sup>. » Face à l'impossibilité de nommer le pur néant (la Chose), c'est au corps de la dona de l'incarner comme *domna*. Cette impossibilité peut se manifester

---

<sup>36</sup>Idem p. 37

<sup>37</sup>Ibidem p. 33.

<sup>38</sup>Ibidem, p. 39.

<sup>39</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. p. 180.

comme un partenaire inhumain du symptôme du sujet. Chez Cartola, la présence de la dona comme partenaire inhumain est liée au mot *triste*. *Cours et regarde le ciel* et *Masque toi et pleure* nous laisseront l'occasion d'articuler cela. La dona étant l'incarnation d'un partenaire inhumain, elle est *senal*. Il s'agit d'un semblant du sujet. Et s'agissant de la dona (*domina*), la guerre et l'amour sont à l'ordre du jour.

Lacan pose la question de savoir comment, un millier d'années après l'écriture de *l'Art d'aimer*, des poètes limousins vont commencer à chanter l'amour courtois. Ovide, dans *l'Art d'aimer*, inaugure notre question sur les incidences de la poésie des poètes troubadours jusqu'à nos jours. [...] *Arte regendus Amor* [...] et [...] *Militiae species amor est* [...] <sup>40</sup> ont été repris par le Dr. Lacan dans son Séminaire *L'éthique de la psychanalyse* <sup>41</sup>. Ceci pour Lacan a fait vague : inspirée par l'écriture de ces vers d'Ovide, il y avait eu dans certaines régions d'Europe ce qu'il appelle un effet d'épidémie : l'amour courtois. Désormais, nous pouvons repérer de façon analogue ce même phénomène avec le *signifiant Samba*. Les vers d'Ovide « [...] l'amour doit être régi par l'art [...] » et « [...] l'amour est une espèce de service militaire [...] » dégagent selon Lacan la fonction de transmission du signifiant <sup>42</sup>. Le signifiant majeur de l'amour courtois c'est la Dona (*domina*), comme l'incarnation d'une impossibilité : nommer le *dreit nien*.

Lorsque l'eugénisme brésilien prône l'effacement du Noir, de son corps, de sa force de travail, nous avons une subversion. L'acte inaugural posé par Ismael Silva permet l'inscription du pur néant dans une écriture poétique nouvelle *le Samba*. Dans l'impossibilité

---

<sup>40</sup> Ovide, *L'art d'aimer*, traduction Henri Bornecque, collection Budé, Éditions Belles Lettres, Paris, Livre I, 4. 1951. p. 2.

<sup>41</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. p.183.

<sup>42</sup> Idem.

majeure de nommer le pur néant, le Samba, va incarner cette impossibilité en chantant la Dona. C'est justement cette impossibilité de nommer le pur néant que fait naître dans les *Samba-canções* la présence festive des prénoms féminins, la présence d'un désir. Chez Cartola, la dona devient domna pour creuser davantage les mystères du *joy* (joie). Cartola répond au malaise de la civilisation eugénique en chantant *Alegria* (Allégresse). C'est dans la *canço* que se manifeste le *joy*.

Le *joy* (joie) dans les *Samba-canções* de Cartola dérive de cette impossibilité. À certains égards, la « *grâça* » est inscrite dans son œuvre comme manque et comme privation de *joy*. Sous la forme de la joie comme signifiant du manque à être du sujet il y a succession, sélection, combinaison, transport d'une personne à l'autre. Faisons de la langue française une écriture poétique cartolinienne. Ce qui la langue française nomme *lætitia* (*alegria* en portugais) est un prénom féminin d'origine latine (*læta*, *lætæ*) signifiant *joie*. Il s'agit également de la sainte patronne de Notre Dame de Liesse, c'est-à-dire la Vierge Marie. Le *Samba-canção Alegria* que nous traduisons par *Allégresse* porte à certains égards la *joy* à condition qu'elle soit représentée par le signifiant « *esperança* ». Ceci dit, la *joy* est liée au *nom*. Ce que nous allons voir en détail plus bas lors de l'analyse littéraire d'*Alegria*.

Nulle équivalence n'est possible lorsqu'il s'agit de la *joy* chez les trobars. Lorsque manque et privation marquent l'inscription de la représentation éphémère (*Vergänglichkeit*) de la « *grâça* » dans les *Samba-canções* de Cartola c'est pour lui permettre de manier le trait unaire (personne-objet). En fait, l'écriture poétique de Cartola place la dona « au lieu de l'être »<sup>43</sup>. La dona n'existe que comme

---

<sup>43</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 253.

représentation de *das Ding*<sup>44</sup>. C'est la raison pour laquelle, nous proposons d'articuler ce maniement de l'écriture poétique à la fois comme une pratique de récupération de l'objet perdu — donc, de désir — et à la fois comme chant d'amour déterminé par le *dreit rien* (le pur néant). Le maniement de cette écriture poétique fait de cette représentation éphémère « du pur néant » un seigneur Amour.

À titre didactique, nous précisons que le *seigneur Amour* aura aussi la fonction d'un *semblant* pendant notre analyse littéraire, le seigneur Amour étant corrélé à la fondation des *écoles de Samba*. Le Samba a ce semblant de *senhal* corrélé à la formation des professeurs. On a fait une école pour former des professeurs dans l'art du Samba. *Domna* et *seigneur Amour* se juxtaposent dans les *Samba-canções* de Cartola. En fait, la fonction de la Dona (*domna*) est plutôt corrélée au surmoi du sujet et au désir de l'Autre. Pour l'instant, retenons ceci : le semblant a un rapport avec le réel lorsqu'il est lié au corps, attaché à la chair du sujet écrivant. Nous serons en mesure d'établir ce rapport entre le seigneur Amour et le semblant intriqués à la présence de la Dona (*domna*) et à l'école, pendant l'analyse de *Disfarça e Chora*. Chez Cartola, la dona, lorsqu'elle devient un *senhal*, articule le savoir et l'école dans *le Samba*.

Entre le *trobar* et la *joy* il y a la *domna*. Le poète Carlos Cachça nous donne avec une précision remarquable le trait de satisfaction du sujet : « Cartola était toujours fou d'une grosse ! » Autrement dit, nous pouvons articuler que la « *joy* » se manifeste dans l'écriture poétique de Cartola par la courbe de beauté, par la ligne de la *graça*, lorsque la *dona* porte en elle cet attrait, « *gorda* ». Le maniement de l'écriture poétique, la lettre d'amour chez Maître Cartola, est

---

<sup>44</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. p. 152.

indissociable du fait qu'il doit rejoindre dans la réalité le corps d'une femme. Dès lors, chez Jacques Roubaud nous trouvons ceci<sup>45</sup> :

« *dona per vos mos deziriers m'aportava de joi sabor*  
*dame mon désir pour vous m'apportait la saveur de la joie* »

La chanson est l'expression majeure de la *joy*.

### 3.2.2 La canso

Face à la barbarie de l'esclavage, la sentence « Le bien le vrai le beau, tout est ensemble dans la beauté de la dame. Son corps est éthique<sup>46</sup> » peut nous orienter dans le domaine de la Musique Populaire Brésilienne. Les cantigas d'amigo du père Domingos Caldas Barbosa ont permis d'introduire dans le logos lusophone le vocabulaire des esclaves. Il s'agit de se défendre d'avoir le corps réduit à la condition d'un objet sadien. Par l'usage du comique et de la métaphore, le corps de l'esclave est métaphorisé en nourriture dans le *Lundu-canção*. Pourtant, le corps d'une femme esclave n'est pas encore représenté comme étant un objet inaccessible. Il a fallu les paroliers de l'Estácio de Sá pour faire sortir des cercles restreints du candomblé l'écriture musicale *bumbumpaticumbumprugurundum*. L'acte inaugural posé par Ismael Silva fait de la représentation du corps d'une femme un poème, un objet inaccessible, à l'intérieur *du* Samba.

Désormais, nous pouvons dire que le Samba devient une manifestation contemporaine de la canso. Rappelons sa définition : « [...] Le trobar a une forme, la *canso*. C'est la forme première, à laquelle toutes les autres doivent être soumises. C'est la première forme, dans une langue dite moderne, à reposer entièrement sur le jeu des rimes. [...] La *canso* est première dans presque toute la lyrique européenne. Directement, par ses formes induites, la *canso* occupe dans toutes ses langues une position de domination. Elle est la

<sup>45</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. p. 165.

<sup>46</sup>Idem p. 249.

forme du « grand chant ». Elle le commande par l'amour. Et elle commande le champ des rimes. [...] *La canso est la dona du trobar*<sup>47</sup>. [...] » Lorsque le signifiant maître Samba véhicule la représentation de l'objet féminin comme étant inaccessible, il s'inscrit dans la tradition du « grand chant » d'amour. « Grâce » à l'acte inaugural posé par Ismael Silva, Cartola peut chanter la perfection de la dona.

L'impossibilité de nommer ce « qui est » une femme oriente l'écriture poétique de Maître Cartola. Le « grand chant » d'amour se manifeste par la perfection des attraits de beauté de la dona. Le sourire de la dona de la nuit est mis en avant dans *Alvorada* (aube). La perfection des courbes de son corps se confond avec les collines, les mornes de Mangueira. Jamais, Cartola ne nomme toujours dans ses Samba-canções la dona ; elle est inaccessible. La dona est représentée par des superlatifs : « linda » qui devient encore plus « bela », lorsque le triste a disparu. Assumons les limites de notre science et écrivons le nom de la dona avec une majuscule « *Esperança* ». Il s'agit là d'une vulgarité qui signe les limites qui sont les nôtres face au réel.

Chez Cartola, la *canso* est étroitement liée à la *dona* et à la notion d'*école*. Les incidences de l'œuvre de Maître Cartola, directeur d'harmonie, sur *Estação Primeira de Mangueira* s'arrêtent lorsqu'on le congédie de ses fonctions de en 1948. Pourtant, le rapport établi entre la dona et l'école demeure constant, inébranlable dans certaines compositions comme *Divina Dama* et *Disfarça e Chora*. En 1929, Cartola composa *Divina Dama*<sup>48</sup>. Là, l'énoncé du titre est clair et précis en ce qui concerne le style littéraire des troubadours. *Divina Dama* inaugure les références à l'amour des trobars dans l'œuvre de Cartola. La jeune bergère (*pastora* en portugais) dont Cartola était amoureux appartenait à l'Escola de Ramos. L'amour était impossible,

---

<sup>47</sup>Ibidem pp. 186-188.

<sup>48</sup>Voir annexe 2.

selon Cartola, parce que la jeune bergère avait un fiancé. Les biographes attirés disent que la bien aimée était « de condition sociale supérieure » à celle de Cartola. Rappelons que c'est la période où Cartola vivait en concubinage avec Déolinda (littéralement, beauté divine).

Ceci dit, l'écriture poétique de Maître Cartola convoque les références les plus classiques de la canso dans la tradition courtoise. L'homme d'Église du XII<sup>ème</sup> siècle, André le Chapelain, premier théoricien de l'amour courtois, dit ceci : « L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté<sup>49</sup>. » Chapelain précise que l'amour courtois est un amour charnel. Pourtant, la dona comme objet d'amour doit rester inaccessible. La réalisation de l'amour est plus importante que l'accomplissement de la jouissance sexuelle. C'est par la canso que le trobar effleure la dona. Jacques Roubaud dit ceci : « L'amour est au-dessus de tout et la forme poétique la seule habilitée à le dire est la canso, dont le *joi* est la forme, son *joc* (jeu) où la rime joue le rôle essentiel [...]»<sup>50</sup> »

Erich Köehler nous donne la composition sociale classique chez les trobars pour l'accomplissement réussi d'une canso : le vassal (cavalier) est en position d'amant à l'égard de la dona (domina) et lié au seigneur pour la guerre et pour la protection du fief<sup>51</sup>. Le scénario fantasmatique du *Samba-canção* est prêt à être joué : la stratégie amoureuse de l'attente pour obtenir le *merce* ; le fait que la dame soit inaccessible ; l'érotique marquée par le respect pour la dame de grade social supérieur ; la savante élaboration du désir masculin ; une jouissance fondée sur un certain interdit ; les limites

---

<sup>49</sup>André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. Claude Buridant, Éditions Klincksieck, Paris, 1974, p.47.

<sup>50</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 187.

<sup>51</sup>Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Op. Cit. p. 39.

qui empêchent l'accès à la dame et, en même temps, la fiction poétique qui permet qu'elle soit possédée dans l'acte sexuel, quitte à ce qu'elle soit sanctifiée dans certains poèmes.

Pour Erich Köehler la canso a comme objectif social le désir : « [...] Nous retrouvons la collusion d'intérêts entre le *joglar*, le pauvre cavalier et la *domina*. » L'amant a comme but d'avoir pour un bref instant les faveurs de la dona en écartant ses rivaux : « Mais la dame s'appelle aussi *min dons* ; elle représente le maître ; sa grâce et sa fierté distante (*merce* et *orguelh*) sont celles du seigneur. Les espoirs que peut entretenir l'amant de voir s'aplanir la différence de rang entre sa dame et lui, et d'obtenir la réalisation de tous ses rêves, ces espoirs sont réduits à néant par la présence dans tous les recoins de méchants *lauzengiers*<sup>52</sup> qui, [...] ne sont autres que ses rivaux<sup>53</sup>. [...] » L'inféodation de l'amant à sa dame jusqu'à « masculiniser » l'objet aimé — *mi dons* (mon seigneur) —, ainsi que l'appellation masquée et secrète — le *senhal* (seigneur Amour) — qui sert à la désigner.

La trahison dévoile plutôt une logique du fantasme du sujet trobar qui est déterminée par son désir d'être capable de servir la dona. Cette logique du fantasme amène en effet un effort du sujet pour imaginer le réel. La manière dont nous allons proposer de lire le terme *Samba* implique de prendre en compte cet effort de concevoir le réel en s'appuyant sur l'image du corps d'une femme. Cela nous allons le voir encore en détail avec l'analyse du *Samba-canção Disfarça e Chora*.

Pendant nos entretiens avec Madame Ginette Michaux, nous avons pu préciser et élaborer le rapport étroit entre la dona et l'école : « L'idée majeure de cette partie est celle du poète comme troubadour de l'amour courtois. Il y a en effet des signes subtils dans le texte qui font penser à des références à l'amour. C'est la « *Senhora* » ; l'École ( à la fois d'amour et d'art c'est-à-dire le chant d'amour); on peut parler d'amour courtois à condition que l'on parle

---

<sup>52</sup>Le *lauzengier* c'est le chevalier pauvre. V. : Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Op. Cit. p. 44.

<sup>53</sup>Idem.

d'une écriture subversive et inversée de l'amour courtois. Puisqu'ici, la Dame est triste et manquante, elle est triste de la trahison de son homme de la nuit qui a quitté son enseignement, son école, pour une école/Dame. Il a trahi l'art d'aimer. Si l'amant ne chante plus la Dame, bien sûr, il n'y a plus de dame, puisqu'elle n'existe comme « das Ding » que dans le chant de son amant<sup>54</sup>. » Le rapport entre la dona et l'école est lié en fait à l'articulation du savoir et de l'amour.

La forme par laquelle nous avons choisi d'analyser l'amour comme étant la base du lien social chez Maître Cartola est l'*alba* et la *pastorela*.

### 3.2.3 *Alba e pastorela*

La subversion du savoir chez Cartola passe par le fait qu'il s'approprie des outils de domination du maître comme alba et pastorela pour articuler un désir. Le *Sirventes* (serviteur) comporte chez les trobars galaïco-portugais une « autre dimension » que celle de serviteur de la dona, à savoir que cette tradition comporte l'existence d'un *sirventes politique*. Alba et pastorela se trouvent parmi les formes de la canso où s'exprime le versant social du désir trobar. Le versant du serviteur politique est plus tangible chez les Galaïco-Portugais que chez les occitans par les cantigas de *maldizer*<sup>55</sup>.

Alba et pastorela se mélangent à cette dimension *politique* d'être à la fois le serviteur d'une dona (domna) et le serviteur d'un maître (seigneur). Selon Jean Frapper l'idéal courtois de servir la dona est

---

<sup>54</sup>Ginette Michaux en courriel adressé à Guy de Villers en octobre 2009.

<sup>55</sup>Il s'agit des chansons satiriques dont Gregório de Matos e Guerra et le père Domingos Caldas Barbosa étaient les précurseurs au Brésil. Gregório de Matos e Guerra, *Crônicas do Viver Baiano Seiscentista*, Op. Cit. Domingos Caldas Barbosa, *Viola de Lereno*, Op. Cit.

indissociable d'un fait social et d'un fait littéraire<sup>56</sup> : « [...] Il correspond à un tournant de la civilisation, à un nouveau style de vie. [...] la réalité historique a suscité un besoin d'expression, un miroir où elle pût se refléter ; l'image poétisée a pris la valeur d'un modèle, imposé des règles de conduite, élevé à une conscience de plus en plus claire des aspirations latentes [...] À l'idéal célébré dans les chansons de geste, au combat pour la France, la chrétienté, le roi, le lignage, les principes féodaux, se substitue peu à peu une « *vita nouva* » où la prouesse compose avec des mérites mondains, où le devoir épique et collectif cède la place à des mobiles individuels<sup>57</sup>. [...] »

En fait, Erich Köehler s'appuie sur les analyses de Jean Frapper pour la compréhension de la canso, lorsqu'elle s'exprime comme un miroir poétisé de la société. Köehler est enchanté d'analyser la description de la nature où Bernart de Ventadorn<sup>58</sup> se laisse emporter par l'image de l'alouette qui vole vers le soleil et s'abandonne à des transports de joie. Nous pouvons dire que le trobar est pris entre le jeu de mot *miralh* « miroir » et *mirar* « refléter » qui se charge d'un surplus d'associations subtiles avec *mirah* « miracle ». Cela permet d'approfondir le thème central qui est l'impuissance face à un pouvoir supérieur de la déloyale maîtresse<sup>59</sup>.

Jacques Roubaud considère que les cantigas galaïco-portugais sont l'expression par excellence d'alba et de pastorela : « [...] Un bon exemple est celui de l'alba, l'« aube », type de poésie qui, si on lui donne une définition stricte en contenu, a été un peu partout dans le monde<sup>60</sup>. » Alors, Roubaud énumère trois types d'alba dont le troisième appelé *contrafactum parfait*<sup>61</sup> nous intéresse vivement « [...] Elle a été choisie par les troubadours portugais, inventant leurs cantigas d'amigo ; et tout spécialement

---

<sup>56</sup>Jean Frapper, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl*, in Cahiers de la civilisation médiévale, tome II, 1959, p. 135.

<sup>57</sup>Idem.

<sup>58</sup>Martin de Riquer, *Los trovadores – Historia literaria y textos – Tome I*, Op. Cit. pp. 384-387.

<sup>59</sup> Erich Köehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Op. Cit. p. 48.

<sup>60</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 191.

<sup>61</sup>*Contrafactum* signifie que le discours poétique, le texte et la musique s'associent dans les rimes et dans les sons des instruments.

leurs cantigas « parallélistiques »<sup>62</sup> les plus étonnamment « populaires » et, en même temps, les plus savantes qui soient. Un des rares terrains où les troubadours ont été surpassés<sup>63</sup>. » Pour nous, il ne s'agit pas de dépasser les trobars mais de mettre en évidences la richesse des ressources de la langue portugaise lorsque Cartola écrit ses *Samba-canções*. Certaines compositions de Cartola comme *Inverno no Meu Tempo* ou *Que Sejam Benvindos*<sup>64</sup>, présentent des similitudes avec la cantiga d'amigo de Nuno Fernandes Torneol : « *Levad'amigo, que dormides as manhanas frias ; todalas aves du mundo d'amor diziam : leda m'and'eu*<sup>65</sup>. [...] »

Chez les trobars galaïco-portugais, la canso dans sa dimension amoureuse et politique fut formalisée par Dom João Soares de Paiva. Alexandre Pinheiro Torres nous indique cette première présence politico amoureuse dans les cantigas de *maldizer* du *serventês político* (serviteur politique) Paiva<sup>66</sup>. Paiva chante de façon sarcastique en traitant Dom Sancho de Navara de lâche lorsqu'il prend la courageuse décision d'aller faire la guerre au roi d'Aragon Pedro II qui se trouvait en Province<sup>67</sup>.

Sous la forme de l'alba et de la pastorela, l'esclave brésilien participa — comme bergère ou berger, comme chevalier maure ou

---

<sup>62</sup>Alexandre Pinheiro Torres nous indique que, par parallélistique, le trobar Gallego-Portugais exprimait ses sentiments par la bouche de la dona. À la différence des trobars occitans, les Galaïco-Portugais font parler dans leurs *cantigas d'amigo* les jeunes filles. C'est dire qu'il ne fallait pas être nécessairement domna pour accéder à la *joy*. V. :

Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Op. Cit. pp. 11-12.

<sup>63</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. p.192.

<sup>64</sup>Voir dans l'annexe 1 par l'exemple : *L'hiver de mon temps* et *Qu'ils soient bienvenus*.

<sup>65</sup>Élève-toi mon ami, tu dors dans l'aube froide ; tous les oiseaux du monde chantent : élève-toi. » Alexandre Pinheiro Torres fait une analyse simple et précise de cette alba dont la poésie formelle obéit à cette équation Amour = Nature = Vie. Étant donné la séparation imposée aux amants de la nuit, il se produit une autre équation amigo = Nature.

V. : Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Op. Cit. pp. 513-522.

<sup>66</sup>Idem pp. 10-11.

<sup>67</sup>Pavia ridiculise les armes et les méthodes de guerre de Navaro dont les soldats devaient rentrer à la maison avant le coucher du soleil pour être à la table le pour dîner. Ibidem. pp. 371-373.

chrétien — aux *Ranchos* et *Congadas* pour diffuser la langue portugaise dans l'ensemble du territoire brésilien. Avec Jacques Roubaud, nous pouvons dire que sous la forme de l'alba et de la pastorela, vont s'introduire la rime et le rythme de la canso dans le texte poétique du Samba. C'est là la dimension érudite des manifestations populaires brésiliennes indiquée par Mário de Andrade tout au long de son œuvre<sup>68</sup>.

Le portugais fait résonner les voyelles, produisant la musique des « *a-e-i-o-u* ». C'est cela qui fait l'essence de la sonorité des syllabes de la chanson. Contentons-nous donc de donner un exemple de ce jeu des sonorités. Ainsi, « *linda* » est liée à « *bela* » (belle) et « *bela* » s'est liée à « *espera* » (l'attente). Alors, dans le jeu des oppositions de mots, « *linda* » rime avec « *apresenta* » et « *apresenta* » rimera donc avec « *ausenta* ». Résultat : la sonorité de la lettre « a » est d'emblée présente dans l'ensemble des vers du *Samba-canção*. Cette sonorité va accompagner les prénoms féminins qui ici se déplacent, se condensent et se substituent dans leur perpétuelle mise en scène.

[...] <i>linda no que se apresenta</i>	<i>Linda dans ce qui advient</i>
<i>o triste se ausenta</i>	<i>La tristesse s'esquive</i>
<i>fez-se a alegria</i>	<i>L'allégresse est apparue [...]</i>

La richesse de la langue portugaise permet aux poètes de réaliser des vers où les rimes se forment à l'intérieur de syllabes et naturellement à la fin des mots. *Alvorada* (Aube) est structurée au gérondif, populaire au Portugal du XIII<sup>ème</sup>. Les Portugais ne s'expriment plus en employant au quotidien des expressions au gérondif. Chez les Brésiliens, le gérondif est employé régulièrement jusqu'à nos jours :

---

<sup>68</sup>Mário de Andrade, *Obras completas*, 30 volumes, Itatiaia, Belo Horizonte.

[...] <i>o sol colorindo é tão lindo</i>	<i>Le soleil qui se colore</i>
	<i>Est si beau</i>
<i>é tão lindo</i>	<i>Est si beau</i>
<i>e a natureza sorrindo</i>	<i>Et la nature souriante</i>
<i>tingindo, tingindo</i>	<i>Qui se teint, qui se teint.</i>
<i>Alvorada !</i>	<i>Aube ! [...]</i>

*Alvorada* (Aube) est un des *Samba-canções* de Cartola où nous pouvons analyser la présence de cette équation commune à l'alba : Amour = Nature = Vie. Étant donné la séparation imposée aux amants de la nuit, il se produit cette autre équation *amigo* = Nature<sup>69</sup>. À notre avis, cette équation qui permet aux amants de la nuit de se rejoindre par la canso, est une déclinaison de ceci : « *La canso est la dona du trobar*<sup>70</sup>. » Le trobar instaure par l'intermédiaire de la canso un rapport éthique au corps de la dona. La *fin d'amor* est de faire parler, par la bouche de la dona, les jeux des rimes, les mélodies d'un désir.

La deuxième partie d'*Alvorada* commence justement avec la rythmicité du gérondif dont on vient de soulever l'importance [...] *o sol colorindo é tão lindo / le soleil qui se colore est si beau* [...] L'article défini masculin « o » sert à introduire le « sol » pour la deuxième fois dans cette étude contextuelle — la fois précédente c'était avec le vers [...] *que sol vem trazer* [...] — de *Cours et regarde le ciel*. Pour l'instant, il faut remarquer que le style trobar clus construit un texte dont les mots sont « clos », « fermé ». Il s'agit de produire un balancement entre un monde païen et un monde chrétien. En portugais, « sol » fait

<sup>69</sup>Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Op. Cit. p. 518.

<sup>70</sup>Jacques Roubaud Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 188.

référence d'abord à la note musicale [...] *Solve pollutti*<sup>71</sup> [...] de Guido d'Arezzo. Nous y reviendrons lors de l'analyse de l'homophonie musicale. Ici, sa majesté le soleil distribue démocratiquement sa lumière sur l'ensemble des mornes de la favela.

« *Colorindo* », apparaît au gérondif, « *colorir* » en est l'infinifitif<sup>72</sup>. Cela vient du latin *colorare* et « *colorindo* » signifie : 'colorant'. « *É* », est le présent de l'indicatif du verbe « *ser* ». « *Ser* » signifie 'être' en portugais. Du latin *sedere*, « *ser* » signifie 's'asseoir'. Le verbe « *é* » sert à lier le sujet 'à un attribut', 'ce qui est propre à un être'. Cet attribut apparaît dès « le sujet grammatical » de la chanson : c'est *la figure d'Alvorada* qui se réveille en se déplaçant dans 'la beauté' du jour qui s'annonce absent de 'tristesse'. Les couleurs du soleil seront renforcées par la forme adverbiale d'intensité « *tão* ». « *Tão* » en portugais signifie : 'en telle quantité', 'en tel degré' et 'de telle manière'. « *Lindo* », on remarque que les dictionnaires ne donnent pas à l'adjectif '*lindo*' le même développement lexical qu'à « *linda* ».

Nous avons trouvé pour « *linda* » un lien avec le verbe « *lindar* » dont l'étymologie est *limitare*, mais cela ne se répète pas pour la forme masculine du même adjectif. « *Lindo* », signifie : 'légitime', 'authentique', 'pur', 'beau', 'bon', 'agréable', 'harmonieux', et 'subtil'.

<sup>71</sup> « [...] *libère leurs lèvres souillées* [...] »

<sup>72</sup>Le gérondif n'a pas perdu son importance dans l'usage courant de la langue pour les Brésiliens et chez les Brésiliens. A contrario, c'est par l'usage systématique du gérondif dans le langage populaire que les Brésiliens s'expriment. Cette façon de s'exprimer en prenant appui sur le gérondif est ce que les grammairiens appellent *constructions absolues*. Ces constructions absolues viendraient du fait qu'à l'origine du gérondif, il y a soit un adjectif, soit un *nom*, qui est ainsi substantivé. Cette forme latine *-ndus* du gérondif survit aujourd'hui en tant que suffixe *-ndo*. Pour former donc le gérondif on ajoute aux verbes des première, deuxième et troisième conjugaisons respectivement un *a-*, un *e-*, ou un *i-*. Il est dénommé *gerundium*, parce qu'il indique ce qu'on est susceptible de faire. D'après les grammairiens brésiliens Cunha, Cegalla et Brechara, qui furent inspirés en grande partie par Ernout, on pourrait dire que le gérondif qui anime cette chanson *Alvorada* est une des formes les plus anciennes et le plus archaïques qui reste dans la structure du langage. V. :

Ernout, A., et Thomas, F., *Syntaxe latine*, Éd. Klincksieck, Paris, 1964, p.135, pp. 262-268.

D'origine incertaine, *lyndo*, *liindo*, *limdo*, jusqu'à « *lindo* », est emprunté probablement au latin *limpidus* ou dérivé du latin *legitimus*. La répétition du prédicat de soleil — [...] *é tão lindo/est si beau* [...] — dans un vers à part entière, sert ici à mettre en valeur la densité du mouvement de la couleur qui se dégage de la figure d'*Alvorada* qui s'imprime sur le morne, et aussi, sur le sambista. La traduction française de ces deux vers : [...] *le soleil qui se colore est si beau/est si beau* [...] essaie de rendre compte de cet attribut à la fois propre à la figure d'*Alvorada* et à la figure du sambista.

[...] *e a natureza sorrindo/ Et la nature souriante* [...]. Du latin *et*, la conjonction « *e* » sert à unir les deux termes, *sambista* et *Alvorada*. Ainsi, la figure du *sambista* et celle d'*Alvorada* constituent une autre figure de style. Il s'agit bien de *la figure de la physis* (Nature). Voyons comment cela s'est passé. « *A* », du latin *illa*, est un pronom personnel utilisé pour la troisième personne du singulier, pour introduire le substantif féminin « la nature ». « *Natureza* », du latin *natura*, signifie en portugais essentiellement : 'l'ensemble et le système des choses créées', 'les manifestations de la nature dans une région', 'l'ensemble des phénomènes physiques et les forces qui les déterminent', 'l'essence, les attributs, les éléments qui constituent une chose', 'l'ordre naturel des choses', 'les lois de la nature', 'les qualités de quelqu'un, ou son caractère bon ou mauvais', 'le pays d'origine'.

Du fait que *la figure d'Alvorada* est homologue à celle de la nature, on notera l'omniprésence de cette figure de style qui est simplement partout dans la chanson. C'est cette présence presque absolue, — ce n'est pas pour rien qu'on a soutenu le fait qu'*Alvorada* se place au lieu de l'Autre du langage —, qui est mise en action par les verbes conjugués au gérondif. Les retombées de ce que les grammairiens appellent « les constructions absolues » se font à l'occasion vite voir. Elles, *Alvorada* et nature, forment un ensemble et

*la figure du sambista* est indifférenciée parmi ces figures. Bref, jusqu'ici, ils sont une même figure de style. Continuons donc à suivre le chemin de l'artifice que nous avons introduit, *la figure locus princeps*, pour essayer de voir comment ce *sambista* va se différencier de sa Mater-Grammaticale.

D'autre part, il y a une sorte d'humanisation de cette figure de style, d'*Alvorada*, à l'égard du *sambista*. Nous pouvons l'affirmer car la façon dont cette nature s'exprime donne la tonalité de cette humanisation : « *sorrindo* ». « *Sorrindo* », du latin *sobridere*, *sobridente*, conjugué au gérondif, avec l'infinitif *sorrir* signifie 'rire sans faire de bruit en exécutant une tendre contraction musculaire de la bouche et des yeux', 'se rire', 'allègre'. La figure de la nature qui apparaît en souriant, *persona*, personnifie d'un seul coup la figure d'*Alvorada* et, à son tour, la figure locus princeps du *sambista*.

[...] *tingindo, tingindo/qui se teint, qui se teint* [...]. Du latin *tingere*, « *tingir* » apparaît en se dédoublant dans le gérondif brésilien. « *Tingir* » signifie : 'mettre ou mouiller en encre en altérant la couleur primitive', 'donner une certaine couleur à', 'assombrir'. C'est la façon dont la figure du *sambista* propage dans le monde ce qu'il a reçu d'*Alvorada*. Il s'agit de continuer à accompagner la promenade du *sambista* dans le discours poétique pour en savoir plus sur ce qu'il a reçu comme héritage d'*Alvorada*.

Nous proposons de traduire les deux derniers vers ainsi : [...] *et la nature souriante/qui se teint, qui se teint* [...]. Si nous ne tenons pas à ce que ce vers soit traduit au gérondif, la traduction est bonne. Mais, dès que *la figure de la nature* est considérée comme occupant presque tout le terrain du Samba, à l'exception du fait qu'elle est humanisée par son sourire, on doit alors voir les effets de cette figure sur le *sambista*. La *figure de la nature* répand son message en prenant appui sur le gérondif en forme de « *-indo* ». Cela a commencé dès qu'*Alvorada* a transmis au soleil ses couleurs. Ces couleurs vont se répandre dans l'action de colorer (*colorindo*) ; le prédicat de *la*

*figure du sambista* va répandre la joie (*lindo*), en se dédoublant jusqu'à la figure de la nature souriante (*sorrindo*). Alors, *la figure du sambista* n'a rien à faire car il diffuse presque en direct la rythmicité sonore des « -indo » en se teintant (*tingindo*) de ce qu'il a reçu d'*Alvorada/Aube*.

Cette équivalence entre le sambista et l'aube produit du lien social. Pendant notre analyse du lien social issu du signifiant *vida*, nous allons articuler comment ce signifiant *vida* (vie) est un manque-à-être du désir inscrit chez le sambista.

### 3.2.4 La *vidas*

Le troubadour est le *serventes* (serviteur) de la *vidas* (vie)<sup>73</sup>. Reprenons avec Jacques Roubaud le fait que la *vie brève* d'un troubadour est marquée par l'ensemble des chansons qui portent la signature de son nom propre<sup>74</sup>. *Vidas* est l'ensemble d'*amours* vécus par le trobar. L'amour éclaire *la vidas*. L'horreur de la représentation du « cœur mangé » est sublimée dans la canso. Il s'agit d'un combat d'amour<sup>75</sup>. Alors, l'issue pour le trobar se trouve dans la mort. À certains égards, c'est ce que Roubaud appelle l'éros mélancolique<sup>76</sup>.

Aliénés et débiles, nous le sommes tous face au réel. Le corps de l'esclave brésilienne coupé en petits morceaux et servi à table trouva une issue dans l'onomatopée : *bumbumpaticumbumprugurundum*. Le *Lundu-canção* dans sa dimension de métaphore soigne par le comique le réel. Sous les

<sup>73</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. p. 195.

<sup>74</sup>Idem p. 194.

<sup>75</sup>Ibidem p. 57.

<sup>76</sup>Ibidem pp. 55-95.

auspices du corps cadavérisé d'une Tupie, sa représentation devient un objet inaccessible. Avec Ismael Silva, nous pouvons dire qu'il traite le trauma-là par cette lalangue du Samba. Lorsque Cartola s'approprie l'écriture musicale, le paradigme de l'Estácio, il façonne dans ses *Samba-canções* le réel. Par son écriture poétique, il manie le trait unaire (personne-objet) pour marquer l'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme. Alors, l'image du réel à laquelle nous pouvons avoir accès nous est donnée par ce qui fait office de l'objet petit a. Le résultat est que Cartola instaure une pratique de récupération de « l'objet petit a » sous la forme d'un plus-de-jour dans ses *Samba-canções*.

Cartola a su préserver son nom de sambista : « [...] Grâce à Dieu ! J'ai vendu le droit de disque. Je n'ai pas vendu le droit d'auteur. J'ai vendu la musique. [...] Donc, je vendis mes Sambas, mais j'ai voulu que mon nom soit cité<sup>77</sup>. [...] » En préservant la signature de son nom, Cartola resta un sujet désirant. Le travail de la lettre d'amour chez Cartola produit un écart dans l'écriture de ses *Samba-canções*. Il y a là production de prénoms féminins. En ce qui concerne sa *vidas*, ses *amors*, Cartola a fait de la présence charnelle de l'Être Aimé, Déolinda et Zica, des « paratonnerres » pour son écriture poétique. Autrement dit, le savoir artisanal de la cuisine lui a permis un accès au réel sous forme de poésie. Le maniement de la lettre d'amour lui assure un accès au désir par l'inscription de la lettre comme « grãça », comme courbe de beauté dans ses *Samba-canções*. Païennes ou déesses, les figures féminines fleurissent pour habiller l'image du réel. Le style alba et pastorela permet au sambista Cartola de produire une sorte d'équivalence avec das Ding. Il s'agit de voiler le réel jusqu'à produire une équivalence avec das Ding. Lorsqu'il évoque par le grand chant d'amour, la représentation éphémère « grãça », nul n'est triste.

---

<sup>77</sup>Voir annexe 1.

### 3.3 Les *trobar clus* sur les mornes de *Mangueira*,

#### *Das Ding* : ressort de l'art

*Das Ding* comme ressort de l'art nous permettra d'isoler certaines indications d'un désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola. L'écriture poétique d'*Alegria* nous donne des indications précieuses sur le rapport du sujet à l'art et, en l'occurrence, à *das Ding*. À certains égards, la présence des indications de *das Ding* dans l'œuvre de Maître Cartola fait fonction d'homonymie avec le pur néant (le *dreit nien*) des trobars<sup>78</sup>. Cartola se met au service de la cause du désir sous le nom de la Dona en s'appuyant sur la tradition courtoise et sur le travail de la lettre. L'articulation d'un désir indestructible au sens freudien du terme nous est donné par le *Samba-canção Alegria*.

Nous pouvons démontrer la présence des indications de *das Ding* dans ce *Samba-canção Alegria*, lorsqu'il rejoint ce que Freud appelle dans les *Sciences des rêves* un désir indestructible<sup>79</sup>. L'indication de *das Ding* dans le *Samba-canção Alegria* comme étant un lieu vide, *vacatum*, à l'intérieur du corps du sujet permettra de représenter de façon métaphorique le lien entre le réel et le signifiant<sup>80</sup>. En ce qui concerne le réel, il ne peut être représenté, comme nous l'avons déjà maintes fois indiqué, que par un vide de la Chose dont la mère (qui est une femme) est la représentation par excellence<sup>81</sup>.

Selon Jacques Lacan, la fonction princeps des troubadours est d'établir un rapport privilégié avec *das Ding*. Cette articulation entre *das Ding* et l'art commença en effet dans son Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*<sup>82</sup>. L'amour courtois est une forme de suppléance de

<sup>78</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 30-35.

<sup>79</sup>Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1899-1900), Op. Cit. p. 527.

<sup>80</sup>Jacques Lacan, *Lituraterre* (1972), Op. Cit. pp. 11-20.

<sup>81</sup>Sigmund Freud, *L'Esquisse* (1895), Op. Cit.

<sup>82</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op.

ce qu'il n'y a pas de représentation du savoir sur la mort et le sexe : « [...] j'ai fait état de l'amour, de l'amour courtois dans ce qu'il imagine de la jouissance et de la mort <sup>83</sup>[...] ». Il s'agit d' « [...] une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons obstacle<sup>84</sup>. [...] » C'est alors que Lacan fait basculer l'amour du côté de la jouissance : « [...] parler d'amour est en soi une jouissance. » Nous pouvons notamment déduire cela de ce que Lacan dit de la fonction de l'*amour courtois*, à la fin de son enseignement, dans son Séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* : l'*amour* y est un des *noms* explicites du réel<sup>85</sup>.

La relation de l'amour et du réel — dont *das Ding* est un des noms — fut exprimée à certains moments dans l'enseignement de Lacan par la poésie des troubadours<sup>86</sup>. « Comment le poète peut-il réaliser ce tour de force de faire qu'un sens soit absent ? » demande Lacan dans les dernières séances du Séminaire XXIV : « C'est, bien entendu, en le remplaçant, ce sens absent, par ce que j'ai appelé la signification. La signification n'est pas du tout ce qu'un vain peuple croit, si je puis dire. La signification, c'est un mot vide, autrement dit : c'est ce qui, à propos de Dante, s'exprime dans le qualificatif mis sur sa poésie, à savoir qu'elle soit amoureuse. L'amour n'est rien qu'une signification, c'est-à-dire qu'il est vide ; et on voit bien la façon dont Dante l'incarne, cette signification. Le désir a un sens, mais l'amour tel que j'en ai déjà fait état dans mon séminaire sur l'Éthique, tel que l'amour courtois le supporte, ça n'est qu'une signification<sup>87</sup>. » Cette articulation faite par Lacan nous

---

Cit.

<sup>83</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXI, *Les non-dupes errent* (1973-1974), séminaire inédit, Leçon du 18/XII/1973.

<sup>84</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit. p. 65.

<sup>85</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>86</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit.

<sup>87</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*

amène à concevoir l'amour chez Cartola comme étant une signification vide, articulée au réel dont *das Ding* est un des noms. Cette même signification vide de l'amour trouve son ressort dans la signification de l'écriture du *sambista* : *le Samba*.

Nous travaillons avec l'hypothèse sous-jacente que le Samba devienne un des noms du réel. Le signifiant maître Samba est l'outil qui permet la mise en place de ce rapport au réel de l'amour comme étant une signification *vide*. En fait, ce qui n'est pas développé explicitement par Lacan, c'est la relation entre l'amour comme signification *vide* et le *dreit nien* (le pur néant) des troubadours. En fait, cette relation entre *das Ding* et le *dreit nien* est constituante du savoir. Le savoir du *sambista* Cartola semble l'illustrer.

Notre analyse littéraire de l'œuvre de Maître Cartola vise la présence des indications d'un désir de l'esclave dans le discours. Primo : cette relation entre *das Ding* et le *dreit nien* s'y noue. Secundo : nous pouvons supposer que *le Samba* soit un des noms du réel ; la *canço* (le grand chant d'amour) se manifeste alors sous la forme du *Samba-canção*. Tertio : le maniement de l'écriture poétique (le travail de la lettre) du *sambista* Cartola vise *das Ding* par une pratique de récupération de la jouissance imaginaire perdue ; là nous sommes du côté du sens du désir qui se traduit par le plus-de-jouir. Il s'agit d'un désir impossible. Lorsque cette même écriture poétique vise le « *dreit nien* », nous sommes du côté de l'amour, de la signification vide, de la chanson. Dès lors, le désir impossible de l'esclave rencontre l'amour dans le logos brésilien.

Le *Samba-canção Alegria*, composé par Cartola pendant les années 1930 illustre très bien cette façon harmonieuse dont s'enlacent *das Ding* et le *dreit nien*. L'enregistrement de ce *Samba-*

canção s'est fait dans l'ambiance d'un Café en 1974. Quelqu'un demanda alors à Cartola de chanter *Alegria* :

— *Cartola, manda aquele teu samba Alegria !* — *Cartola. Chante là ton samba Allégresse !*

— *É verdade. Me lembrei ô ! vou cantar esse Samba !* — *Ah ! oui. C'est vrai ! Je me souviens. Je vais chanter ce Samba !*

*Alegria !*

*Allégresse !*

*era o que faltava em mim*

*c'était ce qui manquait en moi*

*uma esperança vaga*

*une espérance vague*

*que eu já encontrei*

*que déjà j'avais rencontrée*

*pelos carinhos que me faz*

*par les caresses que tu me fais*

*me deixa em paz*

*laisse-moi en paix*

*não quero ver*

*je ne veux plus te voir*

*para nunca mais*

*plus jamais*

*alegria !*

*Allégresse !*

*era o que faltava em mim*

*C'était ce qui me manquait*

<i>uma esperança vaga</i>	<i>une espérance vague</i>
<i>que eu já encontrei</i>	<i>que déjà j'avais rencontrée</i>
<i>eu sei</i>	<i>je sais</i>
<i>que teus beijos e abraços</i>	<i>que tes baisers et embrassements</i>
<i>tudo isso não passa</i>	<i>tout cela ne passe pas</i>
<i>de pura hipocrisia</i>	<i>Quoique de pure hypocrisie</i>
<i>já que tu não és sincera</i>	<i>déjà que tu n'es jamais sincère</i>
<i>eu vou te abandonar</i>	<i>je vais t'abandonner</i>
<i>um dia</i>	<i>un jour</i>
<i>alegria, gostou ???!!</i>	<i>Allégresse, aimes-tu ???!!!</i>

Ce que nous pouvons conceptualiser comme étant d'abord un *désir indestructible* apparaît dans l'énoncé de ce *Samba-canção*, *Alegria*, comme étant un *manque-à-être*<sup>88</sup>. Nous pouvons saisir qu'il y a là, avec ce manque-à-être du sujet, un lieu vide au sein du *Samba-canção*. Ce lieu vide fut laissé par la présence-absence d'une figure

---

<sup>88</sup>Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) Op. Cit. pp. 816-823.

féminine, d'une *Dona : Alegria*. En l'occurrence, nous assistons avec ce signifiant *alegria* au déchiffrement du *Samba-canção* en forme de rêve<sup>89</sup>. Les mécanismes du rêve y sont présents.

Nous allons les dévoiler peu à peu en fonction de la subversion du désir opérée par l'écriture poétique de Maître Cartola<sup>90</sup>. Le signifiant *alegria* vient occuper d'abord la place du signifiant qui manque au sujet. *Alegria* vient, justement, pour marquer une certaine ambigüité chez ce sujet dans ce « qu'il y a » et dans ce « qu'il n'y a pas ». Cela se matérialise par la substitution à *alegria* d'un autre signifiant, *esperança*. Voyons ceci en détail pour bien conceptualiser ce désir comme le manque-à-être qui permet d'élaborer une perte en produisant du *Samba-canção*.

*Alegria*, du latin vulgaire *alcer*, est le nom féminin qui a sa place comme titre et premier vers du *Samba-canção*. Ce titre, à lui seul, renvoie à la tradition du trobar clus. Précisons en effet que, en brésilien, *Alegria* est un prénom féminin et aussi un « substantif abstrait » allégresse. Le latin vulgaire « alicer » d'où vient le prénom *Alegria*, peut aussi se traduire en « Alice » autre prénom de femme. Au troisième vers du poème, *esperança*, est à la fois un prénom de femme et un « substantif abstrait » même si Cartola l'écrit avec une minuscule et un article indéfini. L'*Alegria* du poème qui représente cette trinité féminine nous indique donc comment l'œuvre de Cartola s'inscrit dans la tradition des poètes « trobar clus », en hérite et la transforme. Parfois on peut considérer cette sorte de « substantif abstrait » comme étant une entité indépendante de l'être vivant auquel il est associé<sup>91</sup>, c'est un attribut lié au sujet grammatical. En portugais, *Alegria* signifie dès lors ce qui est : 'vif'; 'vivant' ; 'un état de satisfaction' ; plein de 'joie', de 'jubilation' ; de 'plaisir' ; 'joyeux'. La

<sup>89</sup>Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage* (1953) Op. Cit. pp. 267-268.

<sup>90</sup>Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) Op. Cit. p.818.

<sup>91</sup>Voir : M. Said Ali, *Gramática Histórica da Língua Portuguesa* (1921), texte révisé par Mário E. Viaro, São Paulo, Melhoramentos & UNB, 2001, p. 47.

traduction *allégresse* nous induit à tisser quelques remarques sur la structuration grammaticale du nom en portugais et à souligner une ambiguïté structurale du nom. Ce qu'on appelle un « *substantif abstrait* » désigne l'action, l'état et la qualité des êtres parlants<sup>92</sup>. C'est dire que l'usage courant du « *substantif abstrait alegria* » comme sentiment propre à quelqu'un lui donne d'avance une allure d'indépendance, d'autonomie.

Ceci nous fait formuler l'hypothèse que le signifiant *alegria* occupe différentes places, différentes fonctions, vis-à-vis du sujet désirant censé habiter ce *Samba-canção*. Dès lors, ce signifiant une fois qu'il occupe la place de l'Autre du sujet doit déterminer son désir. Le sujet prend place au lieu de l'Autre pour énoncer son désir. À l'instar des trobars occitans et des cantigas d'amigo galaïco-portugais, Cartola parle à l'aide des rimes et des sons par la bouche de la Dona. Nous supposons qu'il occupe cette place lorsque *alegria* s'incarne par les mécanismes de déplacement et de condensation dans le signifiant *esperança*. *Alegria* appartient au sujet à condition de lui être incorporé par l'intermédiaire du signifiant *esperança*. Cette articulation est rendue complexe parce que deux autres fonctions, *das Ding* et *La femme*, se trouvent aussi placées au même endroit que *l'Autre*.

C'est par son nom qu'*Alegria* s'incarne en femme. Cette autre du sambista, à son tour, s'inscrit en lui sous le nom « d'*esperança* ». Mais « *esperança* » est « *vaga* », c'est-à-dire à la fois *vague* et *vide*. La trinité « *Alegria* », « *esperança* » et « *alice* » est dans un lieu *vide*. Dès lors nous pouvons reprendre ici l'aphorisme lacanien : La femme n'existe pas, à l'exception d'être incarnée par un autre signifiant, en l'occurrence *esperança*. La langue portugaise permet un tas de pirouettes. La structuration grammaticale de ce qu'on appelle un nom en portugais est très étroitement liée à la fonction de l'adjectif.

---

<sup>92</sup>Celso Cunha, *Gramática de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Fename, 1979, p. 187.

En de nombreux cas on sait si un mot est un substantif, déterminé, ou un adjectif, déterminant, à partir de la position qu'il occupe dans la phrase, surtout, s'il s'agit du rapport entre « substantif abstrait » et adjectif. Alors, il ne faut pas essayer de trop serrer les choses ; on s'y trompe vite, car un « substantif abstrait » en portugais peut avoir la fonction d'un adjectif. Évidemment, les choses glissent encore plus s'agissant d'un texte poétique comme celui de Cartola.

*Alegria* est un nom classé « substantif abstrait ». *Alegria* occupe ici la place de prédicat du sujet grammatical. Voyons comment *Alegria* vient donner substance et occuper cette place d'attribut du sujet grammatical. *La figure grammaticale d'Alegria* s'enregistre dans ce Samba pour servir de logis à l'objet cause du désir.

Le vers [...] *uma esperança vaga/une espérance vague* [...] nous amène à saisir comment *Alegria* est apprivoisée par l'impossibilité de nommer « qui est un femme ». L'article indéfini « *uma* » du latin *una*, est lié au substantif « *esperança* » qui a eu une évolution similaire dans les deux langues. D'abord en grec, *elpis*, signifie 'l'attente du bonheur en même temps que l'appréhension du malheur'. L'« *esperança* », du latin *sperare*, est 'ce sentiment qui fait entrevoir comme probable la réalisation de ce qu'on désire'. Le rapport du nom, substantif, à son adjectif en portugais est presque toujours défini à partir de la position que chacun occupe dans la phrase. Ce sentiment d'« *esperança* » va se réaliser dans son rapport particulier entretenu avec l'adjectif « *vaga* ».

Nous ne sommes pas au bout des exceptions. « *Vaga* » enrichit encore plus le poème avec sa valeur étymologique tout à fait exceptionnelle. *Vaga* est un mot qui dans les langues ibériques a une double évolution étymologique. *Vaga*, admet : *vacatum* (vide) et *vagum* (vague) comme étant sa racine étymologique. Ainsi, *vacatum* définit le lieu où *Alegria* habite. *Vagum* indique plutôt comment elle se meut, comment elle se déplace dans son habitat.

Prenons d'abord l'évanescence du lieu *vacatum*. *Vaga* signifie : 'vide' ; 'être vide' ; 'lieu inhabité' ; 'espace qui n'est pas occupé par la matière' ; 'vacuité' ; 'fente' ; 'ouverture' ; 'blanc' ; 'lacune' ; 'néant' ; 'trou'. *Vagum* donne plutôt la couleur métonymique du mouvement soumis à une rythmicité maritime du désir : 'vague' ; 'errant' ; 'vagabond' ; 'vacant' ; parfois 'insignifiant' ; 'futile' ; presque toujours 'dépourvu' de sens ; 'nul' ; 'dénudé'.

Il nous semble que le signifiant *esperança* vient ici représenter ce manque-à-être du sujet essentiel au désir. La femme n'existe qu'à condition d'être, selon Jacques Lacan, au principe d'une création artistique (*Vorstellungsrepräsentanz*<sup>93</sup>), c'est-à-dire dans la mesure où une œuvre d'art s'est bâtie sur un *représentant de la représentation* : la condensation métonymique et le déplacement métaphorique d'*alegria* et d'*esperança* convergent vers *vaga*. Ce qui a permis cette métonymie du désir est cette dimension de *vagum*. C'est dans ce mouvement que se trouve la cause qui porte et anime le désir : *l'objet petit a*. L'objet a est ce reste métonymique condensé qui est en fait la cause du désir du sujet. C'est aussi ce que nous pouvons avoir comme représentation du réel.

Nous formulons l'hypothèse que l'objet cause du désir est incarné, dans le *Samba-canção*, par l'objet voix, par la petite voix du Samba. Ce qui cause le désir est condensé dans la lettre « a », qui existe dans « *Alegria* », « *alice* », « *esperança* », « *vaga* ». La femme est partout et nulle part, elle se déplace dans la lettre « a » de la musique. D'abord, isolée dans le signifiant du manque-à-être du sujet « *esperança* ».

En fait, *esperança* représente, incarne, une fonction très particulière pour le sujet, celle du *signifiant phallus*. La femme se confond, se condense de façon métonymique et se déplace portée par ce signifiant phallus, *esperança*, ayant en soi ce reste métonymique

---

<sup>93</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Op. Cit. p.101.

« *a* ». Dès lors, l'objet *a* résonne partout dans *Alegria*. Le quiproquo c'est qu'elle, *Alegria*, est partout et nulle part dans le *Samba-canção* avec cette assonance *a-phone*<sup>94</sup>. C'est la raison pour laquelle Jacques Lacan est catégorique : La femme n'existe pas. Là, à certains égards, Lacan rejoint notre ami Guillaume d'Aquitaine au sens où une femme s'articule à « ce qui n'existe pas », « la chose qui n'est rien », le *dreit nien* (le pur néant).

Voyons comment l'Autre du désir indestructible du rêve s'imposa comme une loi symbolique au sujet censé habiter le *Samba-canção Alegria*. La Dona « *Alegria* » n'existe que par le biais de l'écriture poétique du *Samba-canção*. Nous pouvons parler d'amour courtois lorsque le trobar chante un désir impossible. Ce désir impossible s'inscrit du côté des troubadours galaïco-portugais.

Arrivé à un désir impossible, Cartola emprunte au père Domingos Calda Barbosa la dimension comique de la *cantiga d'amigo*. Cartola traite la dona d'« hypocrite » parce qu'elle n'est pas sincère. En fait, c'est l'Autre qui n'est pas sincère. L'Autre de l'écriture poétique de Maître Cartola est ce qui doit être trompeur. Ceci n'empêche pas l'écriture poétique de Maître Cartola de rejoindre les trobar lorsqu'il chante la Dona comme étant une signification vide, le *dreit nien*. Dans ce cas-ci, l'Autre n'existe pas.

Nul signifiant ne suffit et ne peut représenter le sujet de l'inconscient. La conceptualisation canonique du sujet de l'inconscient le situe parmi les signifiants qui le représentent. Le sujet est inconsistant. Le sujet ajoute alors des prénoms féminins pour masquer son inconsistance. Un prénom suffit pour marquer le fait que l'Autre est déjà là. L'Autre est ici antérieur et extérieur au sujet. Nous avons à faire plutôt dans la structure du langage avec la représentation d'un Autre, où le sujet se loge. Il y a une ambiguïté dans la structuration de l'Autre du langage ; puisqu'il peut être

---

<sup>94</sup>Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan et la voix*, in *Quarto* n° 54, Bruxelles, juin 1994.

l'autre et l'Autre du désir. *Alegria* est le premier vers du poème et aussi son titre. Nous pouvons supposer que cela que l'Autre du désir du sujet se place pour lui envoyer son propre message sous une forme inversée : « [...] *era o que faltava em mim/c'était ce qui me manquait*. [...] » Désormais, Cartola à l'exemple des trobars parle par la bouche de la Dona.

Ce message-là prononcé par le sujet au lieu de l'Autre du langage instaure le manque-à-être du désir. L'absence d'*Alegria* amène le sujet à produire un déplacement et, en l'occurrence, un désir de combler son manque-à-être avec un autre signifiant : *esperança*. Nous proposons de distinguer les quatre parties de *Samba-canção* afin de continuer à séparer l'Autre, La femme, et peut-être dans le même mouvement, d'isoler une indication de *das Ding*.

La première partie du *Samba-canção* commence par *Alegria* jusqu'à la rencontre du moi lyrique du sujet « *que eu já encontrei/j'ai déjà rencontrée* ». Ce qui manquait au sujet, *Alegria*, lui vient, représenté par le signifiant *esperança*, pour se déposer dans son corps de sujet, c'est-à-dire dans son moi lyrique. La fonction du signifiant *esperança*, c'est de donner substance jouissive au vide du sujet. En conséquence, le sujet a une image de soi avec le dédoublement d'*esperança*, ce qui inaugure la deuxième partie du *Samba-canção*.

« [...] *Pelos carinhos que me faz/par les tendresses que tu me fais*. [...] » « *Esperança* » ouvre cette deuxième partie avec ce corps du sujet vu et aperçu par la substance qui l'anime. En fait, comme c'est la tendresse « *carinhos* », avec le contact du corps imaginaire de l'autre en miroir qui donne vie au sujet, s'ouvre la dimension du désir dont le mensonge symbolique annonce comiquement qu'il peut se passer d'*esperança* tout en s'attachant davantage. Cette jonction entre le corps imaginaire d'*esperança* et le sujet ouvre aussi la troisième partie du poème : « [...] *Alegria/era o que faltava em*

*mim/uma esperança vaga/que eu já encontrei/Allégresse/c'était ce qui me manquait/une espérance vague/que je rencontraï/ [...]* ».

Certes, pour nous il ne s'agit pas d'un simple refrain. La répétition de la première partie du *Samba-canção Alegria*, qui a aussi la fonction de refrain du Samba, sert à boucler ce que nous supposons être de l'ordre du désir. Il s'agit, par l'intermédiaire du refrain, de faire tourner à l'infini ce message « [...] *Alegria/era o que faltava em mim/Allégresse/c'était ce qui manquait en moi/[...]* » que nous traduisons effectivement comme étant ce manque-à-être du désir du sujet. Lorsque ce manque-à-être s'incarne dans le corps imaginaire du sujet nous avons affaire à son désir. Il y a une distinction à faire ici entre le désir de l'Autre représenté par *Alegria* et l'amour représenté par la joie extrême qui est aussi *Alegria*.

Cette distinction cruciale, entre *Alegria* comme l'Autre du désir du sujet et cette débordante joie de vivre qui est aussi *Alegria* du côté de La femme, résorbe *l'objet a* cause du désir. C'est justement dans l'intersection entre l'Autre et La femme qu'est venu se loger l'objet cause du désir du sujet représenté ici par ce reste métonymique « *a* ». Il nous semble que le rapport du sujet à sa jouissance prend corps comme quelque chose d'identique au sujet et de non symbolisé par lui<sup>95</sup>. C'est alors que l'on est capable de distinguer ce que le sujet met en place en s'effaçant avec les signifiants de son désir<sup>96</sup> (avec le signifiant qui représente le symptôme du sujet « *vaga* ») pour être identique à *la figure grammaticale d'Alegria*. Il n'est pas donné d'avance que le sujet en effet s'accouple avec son être, c'est-à-dire ce reste métonymique « *a* », au signifiant *Alegria* (femme) et aussi avec *Alegria* comme l'Autre de son désir. Le signifiant *vaga* est tantôt le signifiant qui représente « L'Alegria » suprême du sujet, plutôt du côté

<sup>95</sup>Jacques-Alain Miller, *Les six paradigmes de Jouissance*, in *La Cause freudienne, Les paradigmes de jouissance*, n°43, Paris, Seuil/Navarin, 1999, pp. 7-29.

<sup>96</sup>Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960), Op. Cit. pp. 816-823.

de l'amour, tantôt se confond avec l'*esperança* d'un jour voir ce désir satisfait.

S'il y a une indication de *das Ding* dans ce *Samba-canção Alegria*, nous devons alors viser le rapport que ce signifiant-là entretient avec le corps du sujet. Freud nous oriente vers les zones érogènes du corps, ses trous. La quatrième partie du *Samba-canção* commence avec « [...] *que teus beijos e abraços/que tes embrassements* [...] ». En l'occurrence nous avons affaire à ce corps imaginaire du sujet plein de tendresse, sensé habiter *Alegria* par quelques orifices érogènes. Ce corps impliqué dans ce *Samba-canção* possède l'orifice érogène de la bouche qui embrasse et chante cette joie ; il a aussi des yeux qu'il aurait bien aimé fermer pour ne plus jamais avoir la nécessité de la voir. Pourtant, le sujet est enlacé à cet autre corps imaginaire, soit *esperança*, soit *Alegria*, qui lui donne la consistance imaginaire d'un moi-lyrique. Si nous avons bien déchiffré ces vers, *Alegria* est extérieur au sujet. Il a récupéré dans un autre signifiant *esperança*, ce reste « a » de *vacatum* d'*Alegria*.

La comédie du symptôme produit le leurre du mensonge ; le sujet sait qu'il ne peut pas se passer des signifiants féminins : *esperança* comme étant son manque-à-être qu'anime son désir et *Alegria*, son Autre, qui le commande. Mais il chante le contraire, à cause justement de la vacuité de cette chose féminine dont le nom indicible «            » fait résonner l'innommable jusqu'à l'infini d' « *um dia !* ».

*Das Ding*, qui ne peut être représenté que par un vide, prend consistance dans le corps imaginaire pour y faire résonner le *Samba-canção*. Nous pouvons commencer à concevoir ce corps du sujet façonné par ce vide « *vaga* » comme une sorte de cylindre attaché au signifiant *Alegria*<sup>97</sup>. La femme se distingue de *das Ding* par la présence vide de ce reste métonymique « a » de l'objet. Cette réduction

---

<sup>97</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 14/XII/1976.

des signifiants féminins à l'objet a cause du désir du sujet est au cœur de la production du Samba. Il s'agit là de l'empreinte de l'écriture cartolienne lorsqu'elle crée un lien social animé par un désir impossible.

### 3.4 *Corra e Olhe o Céu*

#### 3.4.1 Introduction

Par les *Samba-canções Corra e Olhe o Céu* (Cours et regarde le ciel) et *Disfarça e Chora* (Masque-toi et pleure) Cartola a eu comme partenaire Dalmo Castello (1943)<sup>98</sup>. Dalmo Castello participa au tournant dans l'œuvre et la vie de Maître Cartola lorsqu'il se permit d'écrire de chanter et d'enregistrer ses compositions. Ensemble, Cartola e Dalmo Castello ont composé huit *Samba-canções*. C'est Dalmo Castello qui témoigne de leur rencontre : « [...] J'ai connu Cartola lors d'une *feijoada* chez Darci, un ami commun, en 1973. À un certain moment, il prit sa guitare. Moi, de l'autre côté de la salle, je l'entendis et restai impressionné par ses accords altérés. Je me suis approché. Résumons: nous nous sommes enfoncés dans une des chambres et nous sommes restés là, à composer, chacun complétant la phrase commencée par l'autre. À partir de ce jour-là, les choses continuèrent. Jamais je n'ai apporté la première partie d'un Samba sans qu'il crée la seconde ou vice-versa. Nos musiques furent des conversations animées. Nous étions en accord total<sup>99</sup>. [...] » Pendant une *feijoada* qui fut préparée par Tia Zilda, ils se sont installés dans une chambre à coucher pour composer *Corra e Olhe o Céu*. Drôle d'héritage : les références venues de l'esclave brésilien — à savoir la *feijoada* faite par une *Tia* — se mélangent au *joc parti*<sup>100</sup> des troubadours, à la fois le *jeu* et la *joie* partagés. Voyons dans *Corra e Olhe o Céu* la voie d'un désir impossible de l'esclave, lorsqu'il s'inscrit dans la tradition de l'amour courtois.

---

<sup>98</sup>Dalmo Castello in Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. p.116.

<sup>99</sup>Idem.

<sup>100</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 23-25.

### 3.4.2 L'émergence d'un désir de sambista

L'émergence d'un désir de l'esclave se fait dans *Corra e Olhe o Céu* par le déplacement métonymique du signifiant *linda*. Suivons le mouvement de *linda* dans les vers du poème. Sa trace métonymique se déplace en forme condensée dans l'ensemble des vers. Cette trace fut incorporée par le Je de l'aimable *sambista* dans le premier vers *linda, te sinto mais bela* :

<i>linda, te sinto mais bela</i>	<i>Linda, je te sens plus belle</i>
<i>te fico na espera</i>	<i>Je demeure dans l'attente</i>
<i>me sinto tão só, mas</i>	<i>Je me sens si seul, mais</i>
<i>O tempo que passa</i>	<i>Le temps qui passe</i>
<i>em dor maior,</i>	<i>Emoi bien plus triste,</i>
<i>bem maior</i>	<i>bien plus triste</i>
<i>linda no que se apresenta</i>	<i>Linda dans ce qui advient</i>
<i>O triste se ausenta</i>	<i>La tristesse s'esquive</i>
<i>fez-se a alegria</i>	<i>L'allégresse est apparue</i>
<i>ah! corra e olhe o céu</i>	<i>Ah! cours et regarde le ciel</i>
<i>que o sol vem trazer</i>	<i>Que le soleil amène</i>
<i>bom dia</i>	<i>Bonjour</i>

La *présence-absence* du signifiant introjecté par le Je du sambista se fait sentir d'abord plus *belle*. Nous nous permettons de dire que le signifiant reste logé dans l'être du sambista. Il s'installe dans le sentiment d'une solitude croissante en suspension. La trace

du sujet de l'inconscient est balisée par la ligne du signifiant *linda*. Alors, la figure locus princeps du sambista enrobe d'un seul coup ce qui lui échappe, *linda*, en faisant qu'elle soit là dans une forme encore plus *bela*.

On peut considérer ceci comme la première partie du poème. Le sujet de l'inconscient échappe aux limites établies dans un rapport d'*absence-présence* avec le Je du sambista. Le sujet serait, peut-être, quelque chose qui est réduit à l'absence de *linda* dans l'être de *la figure du sambista*, transférée à l'occasion dans la figure de *bela*.

La marque de la trace du sujet dans l'ouverture du deuxième temps du Samba — [...] *o tempo que passa/ le temps qui passe* [...] — inscrit le parcours de ce même sujet sans y figurer. Il disparaît, pour réapparaître sous une autre forme, celle de la souffrance. *Em dormaiior, bem maior* est la marque de l'ambiguïté du rapport entre le Je du discours et la présence toujours supposée du sujet de l'inconscient qui doit s'inscrire comme étant une sorte de chagrin bien plus grand. La souffrance donne une autre forme subjective au sujet pour qu'il puisse s'inscrire depuis des temps immémoriaux dans sa petite histoire. Le sujet est là, mais comme quelque chose qui dépasse de beaucoup la taille du Je de la diachronie du discours.

Il faut voir maintenant comment le sujet de l'inconscient émerge dans l'écriture des vers du poème. Existe-t-il quelque chose de plus familier qu'un petit enfant, seul, en train de jouer à cache-cache? Il jette la bobine attachée par un fil hors de la portée de son regard. Il tire la bobine. La bobine revient vers lui pour produire chez lui un sourire béat<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup>Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 273-338.

Situé au niveau du registre de l'imaginaire, on peut dire que le jeu de l'enfant qui fait « apparaître-disparaître » la bobine se répète ici, mais avec les signifiants qui dansent autour de la figure de *linda*, qui font qu'elle apparaît et disparaît en même temps. Elle part avec la tristesse pour revenir par la suite, pleine de satisfaction dans la joie. Avec un mouvement circulatoire, et dissymétrique, la trace du sujet de l'inconscient réalise un déplacement métonymique entre la condensation métaphorique des signifiants qui viennent représenter d'une part la figure de *linda* et, d'autre part, celle de *bela* qui l'accompagne.

Voyons la particularité du mouvement autour de la « présence-absence » du signifiant *linda* dans le jeu des mots opposés.

[... ] <i>linda no que</i>	<i>Linda dans ce qui advient</i>
<i>se apresenta</i>	
<i>O triste se ausenta</i>	<i>La tristesse s'absente</i>
<i>fez-se a alegria</i>	<i>L'allégresse est apparue [...]</i>

On pourrait dire que le sujet de l'inconscient est quelque chose qui se détache du Je du discours poétique. La trace métonymique se déplace donc dans la ligne de la figure de *linda* pour se placer à la suite dans la préposition « *no* » et, ensuite occuper la place du pronom « *que* », avant de « *se* » faire représenter passivement à la disposition du regard de quelqu'un, dans la forme verbale « *apresenta* ». Le « *triste* » est la condition sentimentale, — et surtout structurelle — d'inscription du sujet par laquelle s'introduit l'absence de cette même trace, en opposition à son apparition précédente. Toujours est-il que cette supposition de la présence d'un sujet de

l'inconscient est accompagnée d'une ambiguïté, puisque ce sujet est divisé par les mots qui servent à le circonscrire dans le langage.

À ce niveau-là, nous supposons que la trace métonymique tantôt disparaîtra, tantôt reparaitra. L'éclaircissement de l'inquiétant mouvement du sujet de l'inconscient, représenté par *un signifiant* — « *linda* » — *qui représente un sujet pour un autre signifiant*, trouve son évanouissement dans la lumière du jour. Il s'agit en effet du fading du sujet. Le sujet de l'inconscient s'efface ici. On constate ici une interruption dans la chaîne signifiante. Il y a un *vide*. Désormais, ce vide nous donne une autre indication précieuse en ce qui concerne le désir du sujet : on suppose qu'il représente la *Chose*.

D'emblée, nous considérons que la Chose se trouve entre le réel et le signifiant<sup>102</sup>. Ceci devient la place topologique du sujet de l'inconscient. C'est l'ombilic du rêve freudien. C'est ici que se trouve la place d'un *trou* du langage. S'il y a du sujet de l'inconscient il est décomposé, en s'effaçant à la lumière<sup>103</sup>. Alors, voyons ce qui en reste. Aussitôt, reprenons la chaîne signifiante en essayant de nous axer sur son interruption, soit sur sa *faille*.

C'est ici que nous avons à faire à une pratique de récupération de la jouissance perdue. Le *sambista* essaie de récupérer cette jouissance en instaurant toujours un rapport privilégié à das Ding. C'est là que nous pouvons concevoir le *sambista* comme étant un *esclave* de la *lettre d'amour*.

### 3.4.3 L'esclave de la lettre d'amour

Le *sambista* est un *esclave* de la *lettre d'amour* au sens où il ne renonce pas à son maniement. La pratique de récupération de la

<sup>102</sup>Jacques Lacan, *Lituraterre* (1972), Op. Cit. pp. 11-20

<sup>103</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert* (1960-1961), Op. Cit. pp. 454-455.

jouissance perdue en forme de *plus-de-jour* nous oriente. Supposant que le sujet de l'inconscient s'est décomposé dans la lumière du jour — comme nous le raconte le Samba —, à quoi va-t-il s'attacher ? Le sujet de l'inconscient sort du cadre, de la scène de cette opération en laissant un *reste*, qui a été rendu étranger par le procès du *refoulement*. Il est impératif de voir ceci : l'inscription d'une barre qui coupe le sujet en lui laissant son style d'écriture. Dans le Je du discours, quelque chose choit pour se réinscrire en un S [on l'écrit s barré]. Cette inscription est la marque du sujet de l'inconscient. Il est d'ores et déjà fendu. Castré, il peut aller au-delà du principe qui régule son plaisir.

On peut donc affirmer que la place du sujet de l'inconscient est configurée par le parcours de ce même sujet vis-à-vis des signifiants « *apresenta-ausenta* » et « *triste-alegria* », de façon dissymétrique. D'une part le sujet de l'inconscient s'éclipse ; d'autre part, il est refoulé. Ceci configure le cadre fantasmatique du sujet. En dévoilant ici le scénario imaginaire du *fantasme* — pris dans une certaine fonction signifiante<sup>104</sup> —, nous nous sommes placés au cœur de *l'interdit* de la position subjective de « l'esclave », c'est-à-dire au cœur d'un désir de sambista. La condition sine qua non pour qu'*alegria* apparaisse comme le signifiant phallus du sujet est que l'épithète masculin *triste* soit absent. Or, le signifiant *triste* est d'ores et déjà là, « plaqué », dans la structure du Samba. Pour nous, il s'agit d'une indication de la présence d'un partenaire inhumain<sup>105</sup>. À la place vide de la Chose, il y a un *trou* dans le langage. *Triste*, vient en quelque sorte remplir cette absence de signification.

---

<sup>104</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient* (1957-1958), Op. Cit. p.410.

<sup>105</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. p. 180.

L'émergence d'un sujet de l'inconscient dans la structure du samba « *Corra e Olhe o Céu* » nous renvoie au *trou* de la chaîne signifiante. Ce point intérieur est la première configuration signifiante *interdite* sur le savoir issu de la mort et du sexe. Le refoulement en tant qu'interdit d'un sujet révèle la précarité de sa condition, en le plaçant dans le *registre du réel*. On arrive à *l'envers* du parcours de la trace du sujet. D'après Freud, l'ombilic est considéré en tant que refoulé ; c'est la place qu'occupe le sujet de l'inconscient dans la structure du langage.

On dit que la figure de linda, à laquelle celle de bela est liée, s'esquive pour prendre une nouvelle forme. Autrement dit, une autre figure de style vient occuper sa place dans la faille et nous essayons d'en tenir compte. Passons à l'introduction de la dialectique d'un signifiant dans le cadre de la position subjective de l'esclave. Placé dans l'intervalle entre « [...] *fez-se a alegria/ L'allégresse est apparue* [...] » et son refrain « *ah ! corra e olhe o céu/ Ah ! cours et regarde le ciel* [...] », le sujet de l'inconscient que nous supposons repérer a disparu d'un coup dans la lumière du jour.

Néanmoins, il y aurait un *objet* qui se détache de l'opération querelleuse entre la condensation et le déplacement des figures de style ici présents. C'est un *reste* qui se traduira par *l'objet du manque* du sujet. Ce qui va caractériser d'emblée son désir, c'est *l'objet plus-de-jouir*. L'image de la trace métonymique, jusqu'ici représentée par la figure omniprésente de linda, se renouvelle dans son propre mouvement en gagnant une autre joyeuse forme d'écriture<sup>106</sup>. C'est l'écriture manquante, « boitante », de la trace métonymique qui s'est édifée dans la forme verbale « fez » accompagnée, d'abord, d'un pronom réfléchi « se ». Paisiblement, c'est le *signifiant phallus* qui

---

<sup>106</sup>Lacan, Jacques, Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Op. Cit.

jaillit ici avec le signifiant « *alegria* », en tant que figure de style dorénavant omniprésente.

Les problèmes cruciaux pour la psychanalyse s'imposent avec la question : qu'est-ce qui va au-delà du principe du plaisir en ce qui concerne cette position subjective? On a dit tout à l'heure que le « *Je* » est castré. En obéissant à la loi de son désir, il doit donc dialectiser cette perte de jouissance pour gérer son angoisse de castration. La position subjective est alors réglée par cette économie libidinale, à savoir l'objet *petit a* dans sa forme *comptable*<sup>107</sup> ou *algébrique*<sup>108</sup>. C'est dire que *le reste* en tant que débris métonymique se répète maintes fois dans la structure du langage. En effet, on dirait qu'il se pose dans le discours pour donner de la substance à la *vie*. Maintenant, il faut donc voir quelles sont les conditions admises pour accéder à l'objet, en tant que perdu bien entendu, de la jouissance à récupérer du sujet *sambista*.

Encore autrement dit, l'objet qui va rester de l'opération d'émergence du sujet — on parle évidemment de *l'objet petit a -llègre*, en tant *qu'objet plus-de-jouir* — entre en scène, ah! soit « *a* », dans le Samba en forme de refrain. Pour annoncer l'ambiguïté d'un style qui porte l'allégresse et le chagrin de vivre, il entre en scène de façon impérative dans le discours du Samba :

[...] <i>ah! corra e olhe o céu</i>	<i>cours et regarde le ciel</i>
<i>que o sol vem trazer</i>	<i>Que le soleil amène</i>
<i>bom dia !</i>	<i>bonjour ! [...]</i>

<sup>107</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXII, R.S.I. (1974-1975), Op. Cit. Leçon du 15/IV/1975.

<sup>108</sup>Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan et la voix*, Op. Cit. pp. 47-52.

Les mouvements dissymétriques de *courir* et *regarder* quelque chose qui bouge-là, en haut, sont exigibles pour concevoir la force du résidu métonymique « *a* » en tant qu'objet du manque du désir de ce sujet. On a vu qu'*alicer* est la forme latine vulgaire d'*alegria*. Il rend compte de qui est 'vif' dans une claire référence à la *vie*. Par ailleurs, c'est un autre prénom, « *alice* », qui émerge dans cette chanson.

D'abord, c'est le fait qui nous avons isolé le signifiant phallus, *alegria*, en tant que représentant du désir d'un sujet qui se dialectise. C'est la façon nouvelle d'inscrire et de réécrire ce désir. *Alegria* constitue donc la manière d'être de ce sujet pour réaliser son désir. Si nous considérons jusqu'ici que le sujet de l'inconscient se condense, se déplace, en se substituant comme objet *plus-de-jour*, nous sommes obligés de reprendre ce qui désigne ce « *a* » dans le discours. La figure locus princeps du poète chante en effet l'inaccessible que constitue la figure de linda et ce, en considérant que cette figure de style est multipliée par trois par le sujet *sambista*. Dès lors, le *sambista* chante en multipliant ces « *a* » pour le déverser dans le *bon dia* (bonjour).

Ceci laisse supposer un savoir-faire commandé par les signifiants maîtres qui ordonnent ce désir. Les actions de 'courir' et de 'regarder dans le ciel' ont une fonction claire. Le soleil nous est apparu comme un produit de l'allégresse. *Alegria* est, en tant que débris métonymique, la source première de lumière pour produire le mouvement dans la batterie des signifiants de son orbite. *Alegria* est la figure isolée du langage, — *le reste métonymique* « *a* » —, par lequel la lumière du *sol* signale sa présence. Le signifiant maître *sol* — au service du débris métonymique — donc met à son service la puissance des signifiants représentés par *corra*, *olhe*, *vem* et *trazer*.

La fonction d'un point de capiton est de réaliser un retour au point de départ. *Alegria* se capitonne à la lumière du soleil pour faire

retravailler le désir du sujet, en réalisant la circulation d'un savoir-faire propre au désir. C'est le point d'attache entre le signifiant et le signifié d'où le *bom dia* a pris la valeur d'ouverture à l'infini, ce qui va au-delà du principe du plaisir. C'est l'essence du vide : *dia* (jour). Ce mot-là a la fonction de point de capiton. Avec un sens de redémarrage qui rend possible la circulation d'un savoir-faire, l'ouverture par laquelle la circulation d'un désir reste possible dans le discours. Il s'agit du travail de maniement de la lettre d'amour, le reste métonymique « a », d'où l'écriture musicale permet de rejoindre par une pratique de récupération un certain désir d'esclave.

Quel est le signifié du désir dans *Corra e Olhe o Céu* ?

Les autres *Samba-canções* de la série *Alegria, Alvorada, Autonomia* et *Disfarça e Chora* présentent la même articulation inconsciente d'un désir impossible. Rappelons que le désir : « [...] a son siège dans le reste, auquel correspond dans l'image ce mirage par où elle est justement identifiée à la partie qui lui manque, et dont la présence invisible donne à ce que l'on appelle la beauté sa brillance. C'est ce que veut  $\mu\epsilon\rho\omicron\sigma$ <sup>109</sup> antique que j'ai maintes fois approché ici, allant jusqu'à jouer de son équivoque avec  $\eta\mu\epsilon\rho\alpha$ , le jour<sup>110</sup>. » En ce qui concerne le signifié du désir dans l'œuvre de Maître Cartola, il doit avoir un rapport avec le réel, c'est-à-dire au reste métonymique, à l'objet petit a. *Vida* est ce mot que nous supposons faire office de signifié dans son œuvre. Il nous reste donc à suivre ce désir, maintenant, sur le champ de la *Logique du signifiant de l'amour courtois*, dans le lien social qu'il institue dans le *Samba-canção Alvorada*. La logique du signifiant *Alvorada* nous amènera donc à la communauté de la *favela de Mangueira*, lieu de circulation et, nous le supposons, producteur des signifiants propres d'un désir toujours supposé d'esclave.

<sup>109</sup>Ce mot de l'antiquité grec est « himeros » c'est-à-dire 'désir passionné', 'envie de pleurer', 'désir d'amour'.

<sup>110</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert* (1960-1961), Op ; Cit. pp. 454-455.

### 3.5 Alvorada

#### 3.5.1 Introduction

En fait, ce que nous pouvons dire sur *Alvorada* (aube) est à peu de choses près la transcription de ce que raconte le poète Carlos Moreira, dit Carlos Cachaça, dans un reportage télévisé sur l'histoire du Samba dans la communauté de la favela de Mangueira<sup>111</sup>. Plusieurs personnalités du monde du Samba, des *sambista*, sont allés s'installer — comme s'ils étaient au café — à l'endroit où se déroulent, depuis la moitié des années 70, les défilés des écoles de sambas à Rio. Cet endroit, c'est celui qu'on appelle *Sambodromo*<sup>112</sup>.

Cachaça nous raconte que la composition de ce Samba *Alvorada* (aube) commence justement à l'aube sur les mornes de Mangueira. C'était un petit matin où Cartola et Cachaça descendaient tous les deux d'un des mornes les plus connus du Brésil, *o Morro du Pintura Saia*<sup>113</sup> en 1930. C'est alors que ces deux paroliers, Cartola et Cachaça, ont eu l'idée de composer un Samba qui rendrait hommage à Mangueira. Tel que Cachaça nous le raconte, ils ont écrit à ce moment-là ce qu'aujourd'hui on connaît comme étant les deux premières parties du Samba<sup>114</sup>. En 1967, Hemínio Bello de Carvalho, dont l'amitié avec Cachaça et Cartola est profonde, a repris *Alvorada* pour écrire ce que nous lisons comme étant les troisième et quatrième parties de ce Samba<sup>115</sup>. En fait, Carvalho

---

<sup>111</sup>Remarquons que *cachaça* est le nom de la très populaire eau de vie brésilienne à base de canne à sucre.

<sup>112</sup>Samba + (-dromo, 'lieu pour courir') = *Sambodromo*.

<sup>113</sup>Littérairement : le morne de la jupe suspendue !

<sup>114</sup>La première partie du Samba commence avec le mot « *Alvorada* » (Aube) et va jusqu'au mot « *dissabor* » (malheur). La seconde partie commence avec O sol (le soleil) et va jusqu'à « *tingindo* » (se teint).

<sup>115</sup>La troisième partie du Samba commence avec le mot « *você* » (toi) et va jusqu'au mot « *vida* » (vie). La quatrième partie d'*Alvorada* commence avec les « *E* » o que me reste... (Et ce qui me reste...) jusqu'au mot « *perdida* » (perdue).

trouva dans les notes personnelles de Cachaça les paroles d'*Alvorada*. *Alvorada* célèbre la favela de Mangueira et son école de Samba.

### **3.5.2 La logique du signifiant de l'amour courtois**

*Alvorada* est une chanson paradigmatique en ce qui concerne le lien social possible issu du signifiant maître Samba. Le désir du sambista se manifeste pour la dona de la nuit sous la forme d'une aube. *Alvorada* chante la séparation des amants de la nuit. La tristesse de la séparation se mêle à la *joy*<sup>116</sup>. La dona apporte « la saveur de la joie<sup>117</sup>. Le sambista exprime son amour par la saveur de la joie. *Alvorada* célèbre la vie.

---

<sup>116</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. pp. 165-169.

<sup>117</sup>Idem p. 165.

*Alvorada*

*lá no morro, que beleza*

*ninguém chora, não*

*há tristeza*

*ninguém sente dissabor*

*o sol colorindo é tão lindo*

*é tão lindo*

*e a natureza sorrindo*

*tingindo, tingindo*

*Alvorada!...*

*você também me*

*lembra a alvorada*

*quando chega iluminando*

*meus caminhos tão sem vida*

*e o que me resta*

*é bem pouco*

*Quase nada*

*de que ir assim, vagando*

*Numa estrada perdida*

*Alvorada!...*

*Aube*

*Là, sur le morne,*

*Quelle beauté*

*Nul ne pleure, nulle tristesse*

*Nul ne sent le malheur*

*Le soleil qui se colore*

*est si beau*

*Est si beau*

*Et la nature souriante*

*Qui se teint, qui se teint.*

*Aube!...*

*Toi aussi tu me*

*rappelles l'aube*

*Quand tu arrives, illuminant*

*Mes chemins sans*

*aucune vie*

*Et ce qui me reste*

*est bien peu*

*Presque rien*

*De quoi aller, ainsi errant*

*Sur une route perdue.*

*Aube!...*

La logique du signifiant de l'amour courtois comporte essentiellement la présence du sambista qui renouvelle en acte son amour pour la dona. C'est dire que, par le maniement de l'écriture poétique de la lettre, de l'objet petit a, devient un *drutz* (amant) de la dona. Là, la joie trouve son commencement : « Dès sa naissance, le trobar est sous le signe du *joy*<sup>118</sup>. » Avec *Alvorada*, c'est l'occasion d'articuler comment le désir du sambista se manifeste comme étant « clos », « fermé » dans la *joy*<sup>119</sup>. Les deux moments de l'alba — Amour = Nature = Vie et ami = Nature — s'articulent à ce désir de sambista comme étant « clos ».

Ce qui est « fermé » à propos de quoi, nous pouvons faire le rapprochement avec la figure locus princips du trobar clus c'est ceci : le désir du sambista. Nous proposons d'aller voir comment le signifiant *vida* se constitue en manque à être du sujet. Ceci dit, nous allons manier la chaîne des signifiants autour de ce qui pour le sujet peut faire lien social. Lacan nous oriente vers la composition d'un désir indestructible où la représentation éphémère de « graça », inscrite comme manque et comme privation, se répète dans cette série des *Samba-canções* : *Corra e Olhe o Céu*, *Alegria*, *Alvorada*, *Autonomia* et *Disfarça e Chora*.

Avec *Alvorada*, nous mettons en évidence la particularité d'un certain partenariat dans l'art de l'écriture du Samba. Comment la communauté de Mangueira rassemble-t-elle des sambistas qui perpétuent un lien social à partir d'un espace *vide* ? D'abord, nous postulons que l'espace de Mangueira fonctionne comme étant précisément un espace de l'Autre en tant que lieu de parole. *Alvorada* fait fonction de l'Autre du désir. Le signifiant qui fait fonction de

---

<sup>118</sup>Ibidem p. 168.

<sup>119</sup>Ibidem.

manque du sujet dans l'Autre c'est justement *vida*<sup>120</sup>. Trois paroliers se mettent au service d'un lien social structuré à partir d'un *vide*. C'est la même référence au vide du Samba que nous avons articulée avec *Le siège topologique du Samba*. Ici, les auteurs d'*Alvorada* marient l'image des mornes de Mangueira à celle de la nature pour traduire l'impossibilité de nommer « ce qui est » une femme.

« *Alvorada* » est en portugais un substantif féminin, dérivé du latin *albor- oris, alba*, et signifie à l'origine 'très clair', 'blanc'. On y trouve au moins les traces de trois verbes d'une même famille : d'abord « *alvorar* » qui signifie : 's'élever', 'hisser'; puis « *alvorecer* » qui signifie 'apparaître le jour', 'se manifester' et enfin « *alvorejar* » qui veut dire 'blanchir'. « *Alvorada* » signifie 'crépuscule de la matinée'; 'chant des oiseaux'; 'principe', 'commencement', 'aurore'. En ce qui concerne la musique c'est celle que 'joue le clairon pour réveiller les soldats; dans le cérémoniel catholique, c'est celle que les gens chantent les jours de festivité religieuse avant la messe.

D'abord, situé à l'aube du jour — sur un des mornes de Mangueira —, le sambista s'identifie aux attributs d'*Alvorada*. C'est ici que commence le premier jeu de rimes qui enveloppent les mots de la chanson autour du phonème « a ». *Alvorada* rime avec *lá* (là) ; qui à son tour rime avec *beleza* (beauté) ; qui rimera avec *chora* (pleure) ; *chora* rime avec *tristeza* (tristesse) ; qui à son tour termine pour se composer dans une rime interne avec *dissabor*<sup>121</sup>. Le résultat apparaît vite, puisque la figure locus princeps est identique à celle d'*Alvorada*.

---

<sup>120</sup>*Vida* signifie en langue occitane et en portugais 'vie'. Il s'agit d'un texte en prose, souvent inséré dans les chansonniers, qui trace très brièvement la vie (souvent romancée, voire imaginaire) d'un troubadour en tirant généralement de ses poèmes ou de la rumeur publique des informations biographiques.

<sup>121</sup> « *Dissabor* » est l'agglutination de *dis+sabor*. Le préfixe *dis-* est utilisé en portugais dans ce cas précis pour 'exprimer les idées de négation', 'cessation' et 'séparation'. Du latin *sapidus*, *sabor* signifie : 'goût'. « *Dissabor* » signifie la présence des sentiments suivants : 'du dégoût', 'de ce qui est insipide' 'en état de désolation' et 'du déplaisir'.

La façon dont le signifiant *vida* jaillit dans le discours montre que le sujet opère du lieu de l'Autre. L'écriture poétique de nos sambista manie l'objet petit « *a* » qui à l'occasion n'est autre qu'un « - *a* » saisi dans le signifiant *vida*. Il s'annule et se renouvelle en se dépliant comme un phonème intégré aux signifiants. Ceci pour effet que cet objet petit « *a* » est la trame du discours. Essayons d'articuler sa signification phallique, parce que « la libido est couleur de vide<sup>122</sup>. »

En essayant d'inscrire l'œuvre de Maître Cartola dans le cadre de la littérature de l'amour courtois, nous devons continuer à mesurer les incidences des effets des signifiants dans leur rapport au lien social. Dans le *Samba-canção Alvorada*, le fait qu'il y ait un signifiant vient à l'occasion représenter l'ouverture au savoir-faire. Il s'agit du signifiant du transfert du sujet. C'est le signifiant qui, en rapport au signifiant *vida*, organise le lien social du sujet dans le discours. Il s'agit de ce qu'on appelle le *signifiant quelconque*<sup>123</sup>. Depuis le début de la chanson, nous assistons à une équivalence entre la figure d'*Alvorada* et celle de la *nature*. Ce qui distingue l'une de l'autre est que la nature désormais est souriante. Cette nature souriante prend maintenant une autre nuance, la figure locus princeps. Cette nuance qui vient habiter la figure du sambista est celle qui donne le pronom « *você* » au sambista. Ainsi, la beauté d'*Alvorada*, jusqu'ici en distinction et équivalence à la nature souriante reçoit là la chair pronominale de « *você* » (toi). Résultat : ce qui est à toi, *Alvorada*, est à lui : *sambista*. Nous pouvons dire jusqu'ici que le sambista est simplement identique aux figures féminines du Samba.

Cette identité entre ces diverses figures de style qui cohabitent

---

<sup>122</sup>Jacques Lacan, *La signification du phallus*, Op. Cit. pp. 685-695.

<sup>123</sup>Jacques Lacan, *Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyse de l'école* (1967) in *Autres écrits*, Paris, Seuil. 2001, pp. 243-259.

dans *Alvorada*, — nature souriante et sambista, jusqu'alors indissociables sur les mornes de Mangueira —, se manifeste [...] *quando chega iluminando/Quand tu arrives*, illuminant. La figure locus princeps dépose ses ancrages en prenant appui une fois de plus sur *Alvorada*. Ce qui donne la complétude absolue à la figure du sambista est qu'il appartient au vide sidéral de lumière que représente *Alvorada*. Désormais, le sambista est égal à *Alvorada*. Nous pouvons dire qu'il est égal à son Autre. En l'occurrence, le sambista peut livrer à une sorte de disparition.

En fait, l'écriture poétique de nos trois poètes, lorsqu'elle produit cette équivalence avec *Alvorada*, c'est pour atteindre das Ding. Le sambista atteindra ce réel de la Chose par le maniement de son manque-à-être *vida* : [...] *meus caminhos tão sem vida/mes chemins sans aucune vie* [...]. Ceci sert à singulariser le parcours du sambista. Ce parcours est tracé par ce mot-ci « *caminhos* ». « *Caminhos* », du latin vulgaire *camminus* d'origine celtique, est 'la norme, la tendance à procéder', 'l'extension du terrain destiné au transit', 'la route', 'les chemins', 'la voie à suivre'. « *Tão* » se répète pour la troisième fois, mais pour caractériser maintenant ce qui est absent sur le chemin du sambista. La préposition « *Sem* », du latin *sine*, sert à 'indiquer le rapport d'exclusion, de manque, de privation et d'absence'. « *Vida* », du latin *vita*, 'est ce qui anime', 'l'enthousiasme', 'la manière de vivre', 'l'existence' et 'la temporalité de cette existence', 'le mouvement' 'l'ensemble des propriétés et qualités des êtres vivants : animaux et végétaux'.

Cette équivalence du sambista avec la nature produit un reste : [...] *e o que me resta é bem pouco/et ce qui me reste est bien peu* [...]. On passe aussi des attributs qui sont partagés entre le sambista et les mornes de Mangueira — représentés ici exclusivement à l'aube du jour — à l'attribut unique d'un sambista qui chante auprès de sa Bien-aimée en l'occurrence *Alvorada*. En fait, chez le sambista parmi les attributs d'*Alvorada* il y en restera que bien peu, presque *rien* :

[...] *Quase nada/presque rien* [...]. « *Quase* », du latin *quasi*, signifie ‘comme si’, ‘proche’, ‘à peu près’, ‘quasi’. « *Nada* », du latin *res [non] nata*, signifie ‘nulle chose’, ‘non être’, ‘aucune chose’ et ‘néant’<sup>124</sup>.

L'impossibilité de nommer ce qui tombe sur le sambista : « » crée un vide. Le signifiant *vida* en rapport à l'objet petit « *a* » constitue si l'on peut dire la clé de l'affaire. Car, là, la lettre « *a* » fait bord avec le réel. Placé au lieu de l'Autre (*Alvorada*), le sujet envoie son propre message, mais toujours sous une forme inversée par la bouche souriante d'*Alvorada* : tu es « *vida* ». Cependant, nous pourrions savoir peut-être ce qu'est de l'être du sujet en rapport au signifiant du lien social.

En désignant le désir du *sambista*, *Alvorada* lui donne son attribut propre, « *a* », en le différenciant d'elle. C'est en se séparant d'*Alvorada* que le *sambista* a pris son identité en tant que telle. Il est « *a* ». Il est divisé par « *a* ». Ceci est sa racine et c'est aussi le fondement de ce qu'il est comme sujet. C'est *l'objet plus-de-jour* propre au sujet dans ce qu'il peut avoir d'*Alvorada*. Cependant, on peut supposer que la figure du *sambista* profite d'un surplus en ce qui concerne la jouissance ici en jeu. Essayons d'être plus clair. Le rapport du sujet, soit celui de la figure du *sambista* vis-à-vis d'*Alvorada*, fait que lui, *sambista*, jouit des attributs d'*Alvorada* comme s'ils étaient les siens. Cela n'est pas possible si on est du côté

---

<sup>124</sup>Ce parcours est déterminé par [...] *de que ir assim, vagando/de quoi aller, ainsi errant* [...]. « *De* », du latin *de*, est une préposition. « *Que* », est ce pronom qui apparaît une deuxième fois pour soutenir un mouvement qui a commencé antérieurement. « *Ir* », du latin *ire*, signifie ‘passer d'un lieu à l'autre’, ‘partir’, ‘parcourir’. « *Assim* », du latin *ad + sic*, est la forme adverbiale qui définit ‘la manière’, ‘la façon’, et ‘le mode’ dont le *sambista* se conduira sur le chemin. Pour « *vagando* », nous reprenons la richesse déjà mise en évidence du Samba *Alegria*. « *Vagar* », signifie ‘marcher sans destin’, ‘errer’, ‘vagner’, ‘vagabonder’, ‘affligé’, ‘rester’. Cela nous amène à l'adjectif « *vagabundo* », du latin *vagabundus*, qui, en portugais, signifie ‘vague’, ‘errant’, ‘l'individu est indéterminé et/ou indéfini’. Ainsi, nous trouvons une deuxième évolution lexicale pour ce verbe en portugais, « *vagar* », avec les significations suivantes : ‘être vide’ et ‘être vague’. À partir du latin, *vacare*, on trouve *vacatio-onis*, *vacans-antis*, et *vacuus*. Les significations sont ‘inoccupé’, ‘libre’, ‘oisif’, ‘vaste’, et ‘vide’. En ce qui concerne la peinture, *vacuus* exprime ce qui est de l'ordre d'une couleur ‘légère’ et ‘raffinée’.

de l'objet *plus-de-jouir*. Ceci détermine le rapport du sujet aux signifiants du lien social établi à partir de la poésie des troubadours.

Lorsque la figure princeps ne se distingue pas d'*Alvorada* en tant qu'elle représente par excellence *la figure de la nature*, c'est pour rester lié à la jouissance de l'Autre. En l'occurrence, *la position subjective du sujet* en relation à la jouissance fait qu'il chante *Alvorada* comme si elle était une *déesse*. Lu à la lumière de ce prisme, *la position subjective du sujet* est jusqu'ici essentiellement *païenne*.

[...] <i>e o que me resta é</i>	<i>Et ce qui me reste</i>
<i>bem pouco</i>	<i>Est bien peu</i>
<i>quase nada</i>	<i>Presque rien</i>
<i>de que ir assim, vagando</i>	<i>De quoi aller, ainsi errant</i>
<i>numa estrada perdida</i>	<i>Sur une route perdue.</i>
<i>Alvorada!</i>	<i>Aube! [...]</i>

Les effets du signifiant en particulier celui du signifiant phallus représenté par *vida*, se font encore sentir en tant que manquant sur les chemins du sambista. Ce qui reste, heureusement, à la figure du sambista est qu'« il manque à faire quelque chose » à son prédicat de sujet divisé par la force des signifiants qui le déterminent. Cette détermination du signifiant sur le sujet apparaîtra dans la continuité du prédicat propre à la figure du sambista. Il ne reste quasi *nada, res [non] nata*.

Reprenons notre proposition de rejoindre l'art du trobar lors de l'affrontement poétique entre Albertet de Sisteron et Aimeric de Peguillan. Le centre du débat entre ces deux troubadours est ce que

nous nommons le *vide* (*das ding*), et pour Jacques Roubaud, c'est le *drein nien* (le *pur rien*) : « [...] Car le sujet, la question, est « ce qui n'existe pas », la chose qui n'est rien, ce qui « res non es » ; ce qui « n'est pas une chose », n'est aucune chose. La tension qui commence doit être au sujet de ce « qui res non es ». La « chose qui n'est pas » est, au moins en apparence, la même chose que le rien, le *nien*, un « néant ». Et de ce néant, la tension qu'invente Peguilhan recevra son nom, un nom, elle sera la tension de « non-chose », la *tenson du néant*, du « non res [...] »<sup>125</sup>. »

Lorsque le sambista apparaît, la courbe de beauté de la lettre « a » dans le signifiant maître *Alvorada* est d'ores et déjà inscrite. La matérialité de l'objet petit « a » se fait jour là sur le morne (*lá*) ; dans la beauté des courbes d'*Alvorada* (*beleza*) ; dans le fait que nulle personne n'est triste là-bas (*tristeza*) ; dans l'absence complète des larmes (*chora*) ; dans un savoir vivre (*dissabor*). Il s'agit en effet de l'écriture du désir du sujet qui se multiplie en « a » pour donner consistance à l'image d'*Alvorada*. Avec Jacques Roubaud, nous pouvons dire qu'*Alvorada* est *joy* « [...] jardin des langues », où se trouvent ses fleurs d'ogni colore<sup>126</sup> », chacune avec son parfum secret et unique<sup>127</sup>. » Le *sambista* chante l'amour à la dona qui est partout et nul part inscrite dans *Alvorada*. Il ne reste au sambista que cette lettre « a ».

### 3.5.3 Le lien social issu du signifiant *vida*

Lorsque nous avons commencé à articuler la deuxième étude contextuelle de mots avec le Samba-canção *Alvorada*, la première étude ayant été faite avec *Corra e Olhe o Céu*, nous avons vu la nécessité d'introduire auprès des différentes figures féminines qui

---

<sup>125</sup> Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. pp. 25-26.

<sup>126</sup>« Les fleurs de toute couleur. »

<sup>127</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 168.

habitent Aube une autre figure de style grammaticale. D'abord, avec *Corra e olhe o céu*, il y a un paradoxe trop de figures de style : *la figure d'Alegria, la figure de linda* et en plus « linda » advient encore plus « *bela* ». Avec *Alvorada*, nous avons une opposition radicale : nulle figure « humaine » n'habite ce Samba. Certes, une figure de la nature qui sourit nous renvoie en effet à une certaine représentation de l'humain.

Bien entendu, il y a une certaine métaphorisation de l'humain dans Aube. D'autres métaphores fleurissent avec *la figure d'Alvorada*. Désormais, l'absence de métaphore « humaine » est marquante puisqu'il n'y a pas de « je » ou de « moi » qui s'enlacent avec un prénom ou substantif féminin dans cette chanson. Mais c'est que frappe surtout c'est l'usage de l'adjectif possessif dans ce vers-ci : « [...] *meus caminhos tão sem vida/ Mes chemins sans aucune vie* [...] ». L'adjectif possessif est impersonnel. Ce qui saute aux yeux, c'est ce qui fait fonction de métaphore « humaine », c'est la représentation d'une absence. Ainsi, la marque de ce *Samba-canção Alvorada* au niveau grammatical c'est d'abord la représentation de l'humain par un pronom indéfini : *ninguém*. Du latin *neguem, ninguém*, signifie 'nulle personne'.

Ce vers-ci « [...] *ninguém chora, não há tristeza/ nulle personne ne pleure, nulle tristesse* [...] » nous a obligé de poser la question suivante : d'où parle le sujet de l'énonciation dans le Samba *Alvorada* ? Avec l'articulation topologique du Samba, et en l'occurrence des *Samba-canções* de Cartola, nous postulons que le sujet de l'inconscient se trouve placé au lieu de l'Autre du langage. Restons ainsi au niveau d'articulation des signifiants : *la figure locus princeps* comme étant une métaphore de l'inconscient pour y répondre du lieu d'énonciation du sujet. Primo, nous situons cette

élaboration de l'inconscient représenté par une métaphore<sup>128</sup> articulé à l'objet vocal chez Lacan dans son Séminaire sur *L'angoisse*<sup>129</sup>.

Ici, il s'agit d'enlever la notion de 'visage' et à la limite la valeur d' « humanité » de ce terme figure locus princeps. Car c'est à cause de l'absence de « personne » que nous avons proposé d'introduire la présence de *la figure locus princeps du sambista*, que viendraient habiter *Alvorada* et, également, chacun de *Samba-canções* de Cartola, puisque nous concevons la figure locus princeps comme une fiction de l'inconscient. La présence du signifiant nouveau sambista implique que ce nom soit une variante d'un nom ancien, qu'il incarne en acte le vide radical de l'impossibilité de nommer « ce qui est » une femme. Jusqu'*Alvorada*, nous avons la présence de plusieurs prénoms féminins. Ces prénoms féminins permettent au sujet d'élever jusqu'à das Ding. Le registre de la sublimation est présent avec l'*Aufhebung* du sujet.

---

<sup>128</sup>Ici, la poésie ouvre la voie pour la résolution, selon Lacan, du symptôme comme métaphore. Dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient* la métaphore se définit comme un mécanisme à double détente qui détermine le symptôme analytique et fixe la signification inaccessible au sujet. Le symptôme est déchiffré comme la fixation d'une signification à partir de la substitution des signifiants. Ceci fait, selon Jacques Alain Miller, du sujet de l'inconscient un lieu où le symptôme peut se résoudre. Le *Samba-canção* comme manifestation d'un symptôme chante l'amour comme étant une signification vide. Pour y réussir il met en place un échafaudage de différentes figures féminines, comme si elles étaient une seule et unique figure de style grammaticale. Il s'agit là de la répétition de prénoms féminins qui fleurissent pendant l'écriture poétique du Samba. Chacune de ces figures de style devient une sorte d'« S.K.beau » comme Lacan évoque dans *Joyce le Sinthome*. Cela sert à atteindre ce réel : das Ding. En l'occurrence cela solidifie le signifiant-maître Samba. Le Samba devient une forme d'art Universel. V. :

Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957) Op. Cit. pp. 493-528.

Jacques-Alain Miller, Orientation lacanienne III, 10, *Tout le monde est fou*. Séminaire inédit séance du 26 mars 2008.

Jacques Lacan, Le Séminaire, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15 mars 1977.

<sup>129</sup>Ce qui résonne dans le siège topologique du Samba, le tore, c'est la métaphore. Cela se trouve articulé dans le chapitre *Comment peut-on lire le mot samba ?* Voir aussi :

Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 318.

À partir du Samba-canção *Alvorada*, il s'agit plutôt de l'autre versant de l'opération d'*Aufhebung*, à savoir d'une suppression, d'une abolition du sujet dans la dialectique d'un désir. La sublimation comme étant l'« S.K.beau <sup>130</sup>» demeure présente pour atteindre la Chose, pour autant que le sujet se soutienne de l'impossibilité même de nommer « ce qui est » d'une femme. C'est sous la forme d'un manque et d'une privation *Autonomia*, que l'écriture poétique de Maître Cartola atteindra les indications les plus précises d'un désir de l'esclave.

---

<sup>130</sup>Jacques Lacan, *Joyce le Symptôme* (1975), Op. Cit. pp. 565-570.

### 3.6 *Autonomia*

#### 3.6.1 Introduction

Ce sont les biographes<sup>131</sup> de Cartola qui nous donnent une fois de plus des indications précises pour parler de l'œuvre — pour employer une autre dénomination donnée à Cartola par ces mêmes biographes — du *Divino Mestre. Autonomia* fut composée dans la deuxième moitié de l'année 1977. Nous pouvons dire que le sujet Angenor de Oliveira a dépassé alors l'état d'impuissance vis-à-vis du savoir auquel il fut soumis la majeure partie de sa vie. Il accepte d'être aimé par son public. Cela, évidemment, grâce à la dévotion et à l'amour de sa femme : *Tia Zica*.

C'est dans un contexte de reconnaissance qu'il écrira *Autonomia*. Nous dirons même dans un contexte de « pur prestige »<sup>132</sup> ; autrement dit, Cartola est « Maître Cartola ». *Autonomia* sera probablement la dernière chanson qu'il écrira avant de déménager de Mangueira. Malade, il en témoigna auprès du journaliste Aluísio Falção qui nous a donné ce disque *Documento Inédito*<sup>133</sup>.

Avec Jacques Roubaud, nous pouvons dire qu'*Autonomia* est l'œuvre d'un trobar ouvrier, d'un *fabbro*<sup>134</sup> : « Le mot lui-même, qui désigne le métier, celui de forgeron, est connu des trobars<sup>135</sup>. [...] Pour que le trobar parvienne au diamant de l'art qu'exige l'amour, premier « trouver » de la poésie, il est nécessaire de se faire forgeron (orfèvre, puisque le métal précieux, l'or, intervient). Le résultat, le diamant, sera à la fois la canso et l'amour de l'amant et de la

---

<sup>132</sup>Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Op. Cit.

<sup>133</sup>D'après Falção, Cartola avait vidé une bouteille de cognac et fumait un paquet de cigarettes lors de cet entretien. Voir : l'enregistrement d'*Autonomia* dans l'annexe 1.

<sup>134</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 200-203.

<sup>135</sup>Idem p. 200.

dame<sup>136</sup>. » À cet égard, c'est Dante que nous enseigne ceci : « *Il miglo fabbro del parlar materno*<sup>137</sup>. » Pour Jacques Roubaud, le forgeron est censé manier, moduler le « parlar materno<sup>138</sup>. » Nous revenons aux langues parlés par les Nourrices noires, les *Amas de Leite*. Les *Samba-canções* ne peuvent que porter ce message-là. En fait, Cartola était un ouvrier de la langue portugaise. Il était un esclave du Samba.

### 3.6.2 L'esclave dans l'homophonie musicale

S'agissant d'articuler les indications du désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola, nous ne pouvons pas négliger certaines indications qui y sont présentes. En 1974, lors de l'enregistrement de son premier Long-play, Cartola chanta pendant l'interprétation du *Samba-canção Corra e Olhe o Céu* (Cours et regarde le ciel) le mot « *linda* » à la place du mot « *vida* »<sup>139</sup>. Une autre nuance présente dans l'interprétation de cette chanson se trouve dans le vers [...] *em dor maior, bem maior/ émoi bien plus triste, bien plus triste* [...]. Cartola chante le vers comme il fut probablement écrit, et il laisse tomber l'« r » de « *dor* » (douleur), ce qui donne la note « *dó maior* » au niveau de la sonorité du discours. Cela s'entend aussi quand nous

---

<sup>136</sup>Ibidem p. 201.

<sup>137</sup>Dante, *La divine comédie*, trad. Marc Garin, Paris, Editions de la différence, 2003, pp. 604-605. Voir aussi :

Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. p. 200.

<sup>138</sup>En fait, le terme *fabbro* naît de la plume du trobar Arnaud Daniel. Dante fait référence à Arnaud Daniel dans le chant XXVI du Purgatoire : « *O frate*, » disse, « *questi ch'io ti cerno col dito* », e additò un spirto innanzi, « *fu miglor fabbro del parlar materno*. [...] » Didier Marc Garin propose cette traduction ci : « *Ô mon frère* », dit-il, « *celui que je te montre du doigt* », et il pointa un esprit devant lui, « *forgea de meilleurs vers en langue maternelle*. [...] » V. :

Arnaud Daniel, *Poesias*, Por Martin de Riquer, Acantilado, Barcelona, 2004.

Dante, *La divine comédie*, Op. Cit. pp. 604-605.

<sup>139</sup>CD. Cartola, Discos Marcus Pereira, n° 10029, São Paulo, 1995.

écoutons l'interprétation qu'a faite Vânia Bastos de cette même chanson. Il est intéressant de relever d'où vient ce « *dó* ».

Nous proposons de travailler cette version de *Corra e Olhe o Céu* qui ne fait partie ni des registres du Musée de l'image et du son ni des Archives de la Bibliothèque Nationale à Rio<sup>140</sup>. Il s'agit d'illustrer l'inscription des *Samba-canções* de Cartola dans la tradition *trobar clus*. Pour cela, il faut prendre en considération le maniement de l'écriture poétique lorsqu'elle établit un lien avec le savoir. Ce qui fait fonction de lettre d'amour dans la chanson *Corra e Olhe o Céu* est la lettre « *a* » porteuse du manque-à-être du sujet. Le signifiant phallus, où ce même manque à être se trouve inscrit, c'est le signifiant *alegria*. Prenons le vers [...] *em dor maior, bem maior/émoi bien plus triste, bien plus triste* [...].

Nous sommes sensibles aux changements opérés par l'interprétation musicale de Cartola et de Vânia Bastos lorsque chacun d'eux prononce ce vers-là, parce qu'il y a là une production de savoir. D'abord, la fonction du maniement du trait unaire (personne objet) dans l'écriture poétique de Cartola amène au savoir. Face à l'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme nous avons ce que nous apporte Lacan : « la fonction du trait unaire, c'est-à-dire de la forme la plus simple de marque, qui est, à proprement parler, l'origine du signifiant<sup>141</sup>. » C'est dire que le signifiant a la fonction de représenter un sujet auprès d'un autre signifiant. Chez Cartola, la répétition instaurée dans l'émergence des prénoms féminins sert en effet de support à la jouissance : « C'est de là que

---

<sup>140</sup>L'interprétation de *Corra e Olhe o Céu* faite par la cantatrice Vânia Bastos accompagnée seulement d'un piano nous sert également de référence. Dans cette interprétation le mot « linda » occupe la place qui lui est due.

Voir :

CD. *Cartola Bate outra vez...* Som Livre, 1995.

<sup>141</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p. 52.

nous partons pour donner sens à cette répétition inaugurale en tant qu'elle est répétition visant à la jouissance<sup>142</sup>. »

Pour nous, il s'agit d'accompagner le changement de registre de l'écriture poétique sous la forme de l'amour chanté comme signification vide vers le désir de savoir : « Ce savoir montre ici sa racine, en ceci que, dans la répétition, et sous la forme du trait unaire pour commencer, il se trouve être le moyen de la jouissance — de la jouissance précisément en tant qu'elle dépasse les limites imposées, sous le terme de plaisir, aux tensions usuelles de la vie<sup>143</sup>. » Il y a eu une perte de jouissance lors de l'inscription de la lettre d'amour comme courbe de beauté dans le corps du sujet. L'inscription de la lettre d'amour comme courbe de beauté<sup>144</sup> fait des représentations éphémères féminines un objet de jouissance. Cela se passe sous les formes les plus sophistiquées, comme celle de monter sur un escabeau pour atteindre das Ding et, notamment, sous la forme d'une pratique de récupération dont l'objet féminin, vidé de sa substance, devient l'objet plus-de-jouir.

Qui dit pratique de récupération sous la forme d'un plus-de-jouir dit aussi accès à la jouissance interdite. Le *Samba-canção* est une pratique de récupération lorsqu'il fait porter par le nom de la dona la jouissance. Pour atteindre le savoir, le sujet jouit du corps de l'autre, ce qui laisse évidemment des traces dans l'écriture poétique d'un *Samba-canção*. Ces traces, ce sont les marques de la jouissance sur le corps du sujet. Lorsque « linda » devient encore plus « bela » cela implique que l'usage des prénoms féminins a permis au sujet un certain accès à cette jouissance interdite. En l'occurrence, il naît un sentiment de culpabilité chez le sujet. Nous nous introduisons dans

---

<sup>142</sup>Idem p. 53.

<sup>143</sup>Ibidem p. 54.

<sup>144</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome* (1975-1976), Op. Cit. p.68.

le monde du fantasme<sup>145</sup>. Dès lors, il s'agit de déchiffrer ce qui est impliqué comme forme de jouissance.

Lorsque Cartola et Vânia Bastos chantent ce vers [...] *em dor maior, bem maior/émoi bien plus triste, bien plus triste* [...], ils nous renvoient à cette marque de la jouissance sur le corps du sujet. L'évocation du « *dó* » (*majeur*) qui a été dégagée de l'interprétation de Cartola nous renvoie sans escale à la révolution produite par Guido d'Arezzo au XI<sup>ème</sup> siècle. Il a nommé chaque note musicale avec la première syllabe de chacun des six premiers vers de la première strophe de l'hymne de Saint Jean-Baptiste qui a été composé par Paul Warneifreid<sup>146</sup> au VIII<sup>ème</sup> siècle :

*Ut queant laxis.....Resonare fibris*

*Mira gestorum.....Famuli tuorum*

*Solve polluti.....Labi reatum*

*Sancte Joannes*<sup>147</sup>

Ce qui pourrait être indicatif d'une position subjective en ce qui concerne d'abord la figure du *sambista*, se trouve probablement dans cette prière. Cette indication fait vibrer les oreilles marquées par la position subjective d'un sujet dans sa position d'esclave. En nous orientant sur la synchronie (atemporalité) du discours, nous

---

<sup>145</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p. 55.

<sup>146</sup>Warneifreid, plus connu du grand public sous le nom artistique de Paulus Diaconus.

<sup>147</sup> *Para que teus servos/Possam, nas entranhas/Tíbias, ressoar/Teus feitos miríficos,/ Absolve o pecado/Destes conspurcados/Lábios, São João.*

*Pour que tes serviteurs / puissent faire résonner de leurs cordes vocales (fibres) / détendues les merveilles de tes actions,/ libère leurs lèvres souillées / de la faute / du péché / ô saint Jean. V. :*

Geraldo Antônio da Cunha Antônio Dic. *Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1982), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2<sup>o</sup> ed., 1991.

Mário de Andrade, *Pequena História da Música* (1944), Op. Cit. pp. 43-44.

produisons une sorte de réduction dans le registre de la signification de ce même discours. À quoi cette prière nous amène-t-elle ?

Réduit à la servitude, l'être parlant est mobilisé, confronté de façon inexorable à une position de soumission dans la structure de l'Autre du langage. Dans l'inscription du Serviteur en faute qui *demande* à purifier ses lèvres de tout péché, apparaît la forme par laquelle le sujet s'adresse à l'Autre du langage. La demande sublimée — en forme de musique — constitue la manière dont les paroles du Samba de Maître Cartola s'adressent à l'Autre. Nous devons alors voir comment la figure du *sambista* s'attache au divin (l'Autre). Le Serviteur qui demande à être soulagé de ses péchés ouvre une nouvelle signification en ce qui concerne la position subjective du sujet. Laissons-nous orienter par cette ouverture ayant comme point d'appui la demande du serf.

Nous pouvons saisir dans cette demande qu'elle est porteuse d'un « péché ». Ce péché fait que *la position subjective du sujet* soit tantôt *mystique* — *chrétienne* pour dire plus précisément — , tantôt *païenne*. Avec la synchronie du discours, nous touchons à cette apparente opposition entre ces *deux voies poétiques* qui portent les noms de *trobar clus* (secret, fermé) et de *trobar leu* (léger, clair)<sup>148</sup>. Ceci dit, nous avons là dans le style *trobar clus* l'instauration d'un rapport éthique à l'égard du corps d'une femme. L'écriture poétique de Cartola permet alors d'établir un lien entre la *joi*<sup>149</sup> (joie) et le corps

---

<sup>148</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit.

<sup>149</sup>Jacques Roubaud est enchanté par les Galaïco-Portugais. Il nous enseigne que la *joi* a une série très riche d'antonymes (contraires) comme *dolors* (douleur), *sofris* (souffrance), *pena* (peine) et *cossire*. Selon Roubaud, *cossiere* est proche de *coytado*, *coyta* dont les Galaïco-Portugais feront l'envers de la *joi*. Le substantif *coita* est employé par le troubadour Dom João Soares Coelho d'une façon que nous aide à comprendre comment la *joi* est l'envers de la douleur :

« *Meus amigos, que sabor averia da mui gran coita, n'que vivo dizer en un cantar que querria, se Deus quisesse, dizê-lo : assi que ouvessen todos doo (dó) de mi e non soubessen por quen me dizia !* » Mes amis, quel saveur s'avère dans la plus grande douleur, que je la vis comme une mission c'est en chantant que je veux, si

de la dona (l'Autre). Le moyen pour atteindre la jouissance devient tout à fait accessible par le maniement de la lettre d'amour, l'objet petit a, inscrit dans les représentations éphémères du corps d'une femme.

En fait, orientés par la psychanalyse nous reprenons maintenant la jonction topologique du Samba<sup>150</sup>. Les deux voies du discours, trobar *clus* et *leu*, s'enlacent pour constituer la petite voix du Samba. La voix surmoïque s'exprime par la figure topologique du tore dévoilant la position subjective du sujet<sup>151</sup>, ce que nous allons articuler ensuite avec *La civilisation de la jouissance par l'amour*. Cette position subjective païenne et chrétienne s'adresse aux figures de style féminines de la chanson. La figure princeps du sambista s'adresse aux différentes figures présentes « linda », « bela » et « Alegria » comme si elles étaient une seule et unique figure de l'Autre.

Pris dans le discours du maître, le sujet doit dialectiser son désir dans ce même discours, pour qu'il puisse faire une place productrice de savoir. Prenons donc *Autonomia* comme étant notre balise pour dialectiser le désir de l'esclave dans l'œuvre de Maître Cartola<sup>152</sup>.

---

Dieu le veut bien, s'il le dit : ainsi que tous aient compassion de moi. Ils ne savent pas ce qu'ils disent ! » Chez les Gallego-Portugais, le substantif féminin *coita* désigne la peine d'amour. Sa forme masculine *coitado* a comme synonymes 'disgracié', 'passionné' et 'malheureux'. V. :

Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Op. Cit. p. 174.

<sup>150</sup>Voir le chapitre *Le siège topologique du Samba*.

<sup>151</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 14/XII/1976.

<sup>152</sup>Lacan, Jacques, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Paris, Op. Cit. pp. 21-23.

### 3.6.3 La civilisation de la jouissance par l'amour.

L'amour comme une signification *vide*<sup>153</sup> se manifeste de façon exemplaire dans *Autonomia*. Nous partons du principe qu'*Autonomia* exprime, selon Lacan, l'articulation privilégiée entre l'amour et le désir : « [...] L'amour n'est rien qu'une signification, c'est-à-dire qu'il est vide ; et on voit bien la façon dont Dante l'incarne, cette signification<sup>154</sup>. [...] » En ce qui concerne le désir, nous avons déjà aussi annoncé ce principe : « [...] Le désir a un sens [...]»<sup>155</sup>. » En fait, Lacan<sup>156</sup> considère les deux ouvrages qui précèdent l'écriture de *La divine comédie*<sup>157</sup> — à savoir *Vita Nuova* (Vie nouvelle) et *De l'éloquence vulgaire* — comme un modèle de l'articulation de l'amour et du désir<sup>158</sup>.

S'il y a une certaine sophistication dans cette articulation du désir et de l'amour, c'est à cause du maniement de l'écriture poétique lorsqu'elle opère du lieu de l'Autre. Il s'agit de civiliser par le maniement de l'écriture poétique la jouissance impliquée dans le registre de l'amour. Par le maniement de la lettre d'amour comme manque inscrit chez le poète se produit un discours<sup>159</sup>. Le but du discours est de faire croire que le poète est mené, conduit par la dona. Il s'agit de produire une écriture subversive et inversée selon le modèle de la tradition courtoise. Le poète fait croire que c'est la dona (seigneur Amour) qui parle. À l'époque de Dante, ce procédé littéraire

---

<sup>153</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>154</sup>Idem.

<sup>155</sup>Ibidem.

<sup>156</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), séminaire inédit, leçon du 9/XII/1964.

<sup>157</sup>Cent cinquante ans séparent le fait que les trobars occitans furent rayés de la carte et l'écriture poétique de Dante. V. :

Dante, *De l'éloquence vulgaire*, traduction Frédéric Vallorz, Paris, La délirante, 1985.

— *Vie nouvelle*, trad. Gérard Luciani, Paris, Gallimard, folio bilingue, 1999.

— *La divine comédie*, trad. Marc Garin, Paris, Editions de la différence, 2003.

<sup>158</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>159</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit. p. 68.

était encore répandu : « Ces dames passèrent près de moi ainsi, l'une après l'autre, et il sembla qu'Amour me parlait en mon cœur et disait : « La première n'est nommée Primavera qu'à cause de sa venue d'aujourd'hui ; car c'est moi qui ai incité celui qui lui a donné ce nom à l'appeler *Primavera*, c'est-à-dire "première elle viendra" [*prima verrà*] le jour où Béatrice se montrera après la vision de son fidèle. Et si tu veux d'autre part considérer son premier nom, il veut aussi dire *prima verrà*, parce que son prénom de Jeanne vient de celui de Jean, qui précéda la vraie lumière en disant : " *Ego vox clamantis in deserto : parate viam Domini*<sup>160</sup>." <sup>161</sup> [...] »

À Mangueira, notre Cartola écrivait *Autonomia* dans la contrainte d'être trop sollicité, trop aimé par son public :

*Preciso de um lugar sossegado  
para compor. Aqui na Mangueira,  
não dá mais. Sou muito querido.  
Toda hora está entrando gente que  
eu não posso deixar de receber,  
pois minha casa está sempre de  
portas abertas para todos; mas  
preciso compor. Compor muito, e  
visita sempre atrapalha.*

[...] *Autonomia também tem mais ou  
menos essa data. Ainda estava  
morando em Mangueira quando fiz  
Autonomia. Eu estou em Jacaré-  
Paquá de fevereiro pra cá.*

*J'ai besoin d'un lieu calme pour  
pouvoir composer. Ici à Mangueira,  
ce n'est plus possible. On m'aime  
beaucoup. A tout instant Il arrive  
des gens que je ne peux pas  
manquer d'accueillir. Ma Maison  
est toujours portes ouvertes pour  
tous. Mais, je dois écrire. Dans ce  
cas-là recevoir des gens dérange  
beaucoup.*

[...] *Autonomie aussi doit avoir  
plus ou moins cette date-là.  
J'habitais encore Mangueira quand  
je fis Autonomie. Je suis à Jacaré-  
Paquá depuis le mois de février.*

<sup>160</sup>Le traducteur de *Vita Nuova* Gérard Luciani précise ceci : « Je suis une voix qui crie dans le désert : Aplanissez le chemin du Seigneur. » La formule évangélique et tirée d'Isaïe (40,3) était bien connue. Quant aux exercices d'étymologie auxquels se livre Dante, ils étaient très courants à l'époque, et la littérature médiévale religieuse ou laïque la plus sérieuse en donne des exemples tout aussi surprenants. »

<sup>161</sup>Dante, *Vie nouvelle*, Op. Cit. p. 171.

<i>É impossivél</i>	<i>Impossible</i>
<i>nesta primavera eu sei</i>	<i>Ce printemps je le sais</i>
<i>Impossivél pois longe estarie</i>	<i>Impossible car loin je serai</i>
<i>Mas pensando em</i>	<i>Mais pensant à toi</i>
<i>nosso amor</i>	<i>Mon amour</i>
<i>Amor sincero</i>	<i>Amour sincère</i>
<i>ai.....</i>	<i>Aie.....</i>
<i>se eu tivesse autonomia</i>	<i>Si autonome j'étais</i>
<i>se eu pudesse gritaria</i>	<i>Si je pouvais je crierais</i>
<i>Não vou</i>	<i>Mais je ne le ferai</i>
<i>Não quero</i>	<i>Ni ne le veux</i>
<i>escravizaram</i>	<i>Ainsi fut réduit en</i>
<i>assim um pobre</i>	<i>esclavage un</i>
<i>coração</i>	<i>pauvre cœur</i>
<i>e necessaria a</i>	<i>Une nouvelle</i>
<i>nova abolição</i>	<i>Abolition s'impose</i>
<i>pra trazer de volta a</i>	<i>Pour me rendre la liberté</i>
<i>minha liberdade</i>	
<i>se eu pudesse brigaria</i>	<i>Si je pouvais je me</i>
<i>amor</i>	<i>battrais, mon amour</i>
<i>se eu pudesse gritaria</i>	<i>Si je pouvais je crierais,</i>

<i>amor</i>	<i>mon amour</i>
<i>Não vou</i>	<i>Mais je ne le ferai</i>
<i>Não quero....</i>	<i>Ni ne le veux.....</i>

*Autonomia* est la manifestation par excellence du désir de l'esclave par l'intermédiaire de la figure princeps du sambista. La civilisation de la jouissance de l'esclave par l'amour nous est donnée par le terme hégélien d'*Aufhebung*<sup>162</sup>, c'est-à-dire le « pouvoir magique » qu'a l'esprit « de convertir le négatif en être ». Cartola est un très fin dialecticien du désir, lorsqu'il manie son écriture poétique dans la position du maître et dans la position de l'esclave sous le nom de la Dona. Chez Cartola sont logés dans la même consigne son être de sujet et la Dona. Cartola incarne une position de maître et envoie un message vide lorsqu'il se trouve dans la position de l'Autre : « [...] *Escravizaram assim um pobre coração / Ainsi fut réduit en esclavage un pauvre cœur* [...] ». Autrement dit : Cartola fait rêver lorsqu'il est tellement bien installé dans la position de l'Autre pour écrire des *Samba-canções*. Il suffit à son écriture poétique de passer dès le premier vers à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif. Alors, il produit cet effet « magique » d'ascension de son être de sujet pour atteindre das Ding.

Par les mêmes mécanismes du travail du rêve, Cartola va « convertir le négatif en être », c'est-à-dire convertir chacun des noms féminins qui habitent un *Samba-canção* donné en marches d'un escabeau pour accéder à das Ding. Ce que nous appelons la présence

---

<sup>162</sup>En fait, Lacan reprend le terme hégélien d'*Aufhebung* présent dans *Science de la logique*. En ce qui nous concerne, ce terme sert à caractériser le travail du sujet à l'égard de la Chose et de la sublimation. Nous l'avons articulé dans le chapitre *Samba : sublimation pour atteindre das Ding*. Il s'agit de « supprimer et conserver » la représentation éphémère « grâce » en la réduisant à l'objet cause du désir. V. : G.W.F. Hegel, *Science de la logique*, t. 1 [La logique objective], livre 1, *L'Être*, trad. P.-J. Labarrière et G. Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1976.

d'une trinité identificatoire<sup>163</sup> — à propos de l'usage des prénoms féminins dans *Corra e Olhe o Céu* ou dans *Alegria* — apparaît de façon explicite comme une sorte d'Aufhebung, d'élévation, vers das Ding. Il nous semble que cette dimension d'Aufhebung est présente également dans *Autonomia* par l'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme :

[...] *É impossivél*

*Impossible*

*nesta primavera eu sei*

*Ce printemps je le sais [...]*

« *Autonomia* » commence avec le verbe « *ser* » en portugais conjugué au présent de l'indicatif « *é* ». Reprenons nos études de lycéen : la particularité du verbe « être » en portugais est qu'il y a une double racine étymologique à l'origine de son existence : « *esse* » et « *sedere* ». Le dictionnaire étymologique de la langue portugaise nous dit qu'à partir de la forme « *sedere* » qui signifie 'être assis' et 's'asseoir' il y aurait fusion avec la forme verbale « *esse* » 'être'<sup>164</sup>. Cela dit, nous pouvons partir du principe que le signifiant *autonomia* fait fonction de signifiant phallus. Ce qui fait fonction de lettre d'amour inscrite comme étant un manque chez le sambista est la lettre « *a* » présente dans le signifiant *autonomia*. Alors, l'impossibilité même de nommer « ce qui est » d'une femme — *ce qui n'existe pas, la*

<sup>163</sup>Il s'agit de l'usage du trait unaire (personne objet) qui permet à l'écriture poétique de créer cet effet de rêve lorsqu'il fait accéder le sujet à das Ding.

<sup>164</sup>Il nous semble de bon ton de dévoiler au lecteur l'intimité matrimoniale de ces deux-là. « *Esse* » est l'infinitif présent du verbe « *sum* » par nature vide de sens et néanmoins copulatif. L'union avec la forme « *sedere* » provoque une sorte de « chute » en ce qui concerne son origine noble. Car « *sedere* » signifie à la base : 'être assis' ; 'être assis sur un siège' ; 'être assis sur un trône'. Ce qui fait qu'en portugais la fusion entre les formes latines « *esse* » et « *sedere* » donne l'idée originale d' 'être assis' qui a évolué vers « *estar* » ; 'exister' en perdant la royauté pour devenir humblement un 'être'. Ce qui fait que l'espagnol et le portugais conservent « *estar* » (de *star*) et « *ser* » (de *essere*) comme copule et comme auxiliaire. En l'occurrence le verbe « *ser* » en portugais porte en soi-même « *esse* » qui est l'infinitif présent de « *sum* » 'être' ; 'exister'. Il semble que cela s'ajoutera à « *sedere* » 'être assis' ; 'séjourner' ; 'demeurer' ; 'se tenir'.

*chose qui n'est rien, le pur néant (le dreit nien)*<sup>165</sup> — peut rencontrer le signifiant *primavera*.

Pour Lacan, l'amour courtois est une forme de sublimation, lorsqu'il a comme but ultime la suppléance de l'absence du rapport sexuel<sup>166</sup>. Face à l'impossibilité de dire « ce qui est » d'une femme, le poète, à travers son écriture poétique, situe son amour à certains égards à la place du désir. Désormais, l'amour devient une sorte d'expression du manque à être du sujet. Cette suppléance du rapport sexuel est en effet la façon par laquelle la représentation éphémère d'une femme « *primavera* » est partout et nulle part inscrite dans le *Samba-canção*. Au lieu de l'être du sujet s'est inscrite la lettre « a » comme aumône de la Chose. Le sambista est un pauvre cœur réduit à l'esclavage. Fin dialecticien, Cartola transfère la lettre d'amour vers l'Autre. Là, nous avons le maniement de la lettre d'amour comme étant l'objet plus-de-jour. Cartola instaure une pratique de récupération de l'objet perdu. Il s'agit de créer une fiction sous la forme d'un impasse : la castration. Avec cette impasse — car le sambista a un désir sexuel bien manifeste à l'égard de la dona —, il donne consistance à l'Autre. C'est alors que l'écriture poétique va creuser l'écart entre l'impossibilité de nomination et le fait de répondre du lieu de l'Autre.

Par le terme *Aufheben*<sup>167</sup> — qui signifie à la fois « conserver » et « préserver » —, *Autonomia* semble illustrer cette dimension où le

---

<sup>165</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. 23-25.

<sup>166</sup>Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*, Op. Cit. p.65.

<sup>167</sup>Philippe Büttgen nous aide à comprendre comment à travers ce terme d'*Aufheben*, le sujet veut la liberté en se laissant réduire à l'esclavage par l'Amour dédié à la dona (domna) : « Le constat de départ est double : le français n'a aucun mot qui dise « à la fois « supprimer et conserver » (J. Wahl), et *aufheben* est un mot, sinon quotidien, du moins parfaitement ordinaire dans le lexique de l'allemand. Mais il faudrait aussi demander : que veut-on dire en affirmant que ce mot allemand dit « à la fois "supprimer" et "conserver" » ? La comparaison que Hegel établit avec le latin *tollere* à partir d'un jeu de mots (Witz, voir *INGENIUM*) de Cicéron (*Ad familiares*, XI, 20) permet de l'illustrer. *Tollere* veut dire ou bien « élever » (aux plus hautes fonctions) ou bien « écarter, supprimer » : le Witz vient

sujet se laisse réduire en esclavage au nom de l'amour. *Sirventes* (serviteur) de l'amour, le sujet est soumis à la dona (seigneur Amour). Il y a là une certaine dimension du grand chant d'amour qui apparaît dans des références subtiles de l'amour de loin. Le « je » du sujet dit que la rencontre avec la dona est impossible dans cette *primavera* (printemps) : « [...] *Impossible car loin je serai* [...] » En fait, le sambista est présent. Mais il y a là un obstacle. Il doit « partir ». C'est alors que la dialectique du désir est instaurée par la présence d'un Autre absolu conjugué à l'inaccessibilité de das Ding. La petite voix du Samba va résonner dans un vide qui est le vide de l'Autre<sup>168</sup>.

#### 3.6.4 La dialectique du maître et de l'esclave.

L'esclave est celui qui a perdu l'objet de son désir ou *das Ding*. Il se trouve ainsi dans une position d'exil par rapport au savoir sur lui-même et sa fonction est celle de réaliser la jouissance du maître. Cela implique l'instauration d'une pratique de récupération de l'objet perdu en forme de plus-de-jouir. Entre l'esclave et la Chose (das Ding) existe le maître. Selon Alexandre Kojève, l'esclave est celui qui, par son travail, transforme les choses du monde<sup>169</sup>. Le travail et le savoir sont au centre de cette affaire. Lacan ne partage pas l'avis de Kojève sur le travail de l'esclave dans son Séminaire *L'envers de la psychanalyse*<sup>170</sup>.

Lorsque Lacan articule certains concepts hégéliens comme le rapport du sujet vis-à-vis du savoir, il en tire les conséquences

---

de ce que Cicéron parvient à faire entendre ce « second sens » menaçant dans un passage en apparence favorable à Octave (« Il faut faire l'éloge de ce jeune homme, le parer de toutes vertus, le *tollere* »).

Voir le terme *Aufheben* dans :

*Vocabulaire européen des philosophes*, Op. Cit. p. 154.

<sup>168</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), Op. Cit. p. 318.

<sup>169</sup>Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Op. Cit.

<sup>170</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit.

historiques : « [...] la formalisation d'un savoir qui rend toute vérité problématique, n'est-ce pas ce qui nous suggère que, plutôt qu'un progrès survenu par le travail de l'esclave — comme s'il y avait eu le moindre progrès dans sa condition, bien au contraire — , il s'agit d'un transfert, d'une spoliation de ce qui était, au départ du savoir, inscrit, recelé, dans le monde de l'esclave. Auprès de cela, c'est le discours du maître qui avait à s'imposer. Mais aussi, de ce fait, rentrant dans le mécanisme de son assertion répétée, il dut appréhender la perte de sa propre entrée dans le discours, et, pour tout dire, voir surgir cet objet a que nous avons épinglé du plus-de-jour<sup>171</sup>. » Bref, il y n'a pas d'autre possibilité pour l'esclave que celle-ci : travaille !

Remarquons que nous aurions pu remplacer *Autonomia* par une analyse, par exemple, du *Samba-canção Alegria*. En ce qui concerne l'objet plus-de-jour, nous aurions obtenu le même effet. Prenons donc la dialectique du maître et de l'esclave à partir du point de vue de ce dernier. Pour nous, François Regnault l'articule dans *La dialectique du maître et de l'esclave de Hegel chez Lacan*<sup>172</sup>. De même, les analyses de Regnault sur l'œuvre d'art dans l'enseignement de Lacan nous ont conduit jusqu'ici<sup>173</sup>.

Il s'agit de dégager le sens du désir : l'objet plus-de-jour. Il s'agit de penser combien il fut crucial pour Cartola d'enregistrer ses *Samba-canções* sur disque. À la fin de sa vie, Cartola ne pouvait pas s'arrêter d'écrire, de composer ses chansons et de les enregistrer sur disque. Ainsi, nous pouvons dire que le désir a un sens : 1° le « maître » détient la « chose » pour l'utiliser contre l'« esclave », 2° en même temps, le « maître » dépend de l'« esclave » pour accéder à la « chose » ; puis se noue un rapport de dépendance de l'« esclave » à la

---

<sup>171</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p. 91.

<sup>172</sup>Voir :

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), 1 Tome, trad. J. Hypollite, Paris, Ed. Aubier, 1939, pp. 143-154.

François Regnault, *La dialectique du maître et de l'esclave de Hegel chez Lacan*, Op. Cit. pp. 23-28.

<sup>173</sup>François Regnault, *L'art selon Lacan* in *Conférences d'esthétique lacanienne*, Op. Cit. pp. 9-31.

« chose » d'un côté, entre la « chose » et l'« esclave » de l'autre, à l'issue duquel le résultat de l'un des deux côtés s'effectue à son tour sur « maître » qui a la « chose ».

Du point de vue de l'esclave, l'analyse littéraire d'*Autonomia* articule un désir impossible soit : essayer de nommer par le signifiant *primavera* « ce qui est » d'une femme. L'espace poétique de Maître Cartola fait exister un Autre absolu pour masquer le fait que la dona est manquante. En fait, le sambista masque l'angoisse de castration en renouvelant en acte poétique *le Samba*. Le sujet fait surgir l'objet du désir du côté de l'Autre. En l'occurrence, le sambista fait surgir la demande d'une nouvelle liberté du lieu de l'Autre :

[...] *Une nouvelle*

*Abolition s'impose*

*Pour me rendre la liberté*

*Si je pouvais je me*

*battrais, mon amour*

*Si je pouvais je crierais,*

*mon amour [...]*

Réduit à l'esclavage, le pauvre cœur du sambista rencontre dans sa demande d'amour la signification vide et l'Autre. En tant que sujet désirant, l'esclave accède à une partie de la jouissance permise représentée par le signifiant *primavera*. L'esclave a accès à l'objet plus-de-jouir « a » inscrit à l'intérieur de l'épave du signifiant *Autonomia*. Son être de sujet « a » se trouve inscrit dans le signifiant *primavera*. Le sambista chante « amor » dans l'impossibilité de rencontrer *primavera*. Pourtant, le sujet continue à proclamer par le chant d'amour qu'il n'a ni *liberdade* (liberté,) ni *autonomia*. Il nous

semble qu'il faut masquer coûte que coûte l'horreur que représente cette marque, cette inscription de la jouissance « a » sur son corps.

C'est par l'inscription de la lettre d'amour « a » comme manque-à-être du sujet qu'autonomia vient le représenter : [...] *se eu tivesse autonomia /si autonome j'étais* [...]. La conjonction de subordination « *se* » exprime la condition à laquelle l'ego, « *eu* », du sujet grammatical doit se plier. La forme verbale « *tivesse* » du verbe, *ter*, apparaît ici conjuguée à l'imparfait du subjonctif. Du latin, *tenere, ter* signifie : 'celui qui tient la possession de' ; 's'assurer' ; 'prendre' ; 'être le propriétaire de' ; 'obtenir'. Le sujet grammatical, moi-lyrique du poète, est littéralement soumis à la « subordination conditionnelle » de cette figure de style qui donne son titre au Samba : « *autonomia* », (du grec, *autonomia, autos* de *auto* 'le même', 'lui-même' et 'de lui-même', et *vovo*, 'la loi'). Depuis Kant, le sujet doit acquérir les conditions de l'autonomie de sa volonté. Ce sujet kantien, nous le corrélons bien avec le sujet grammatical qui habite les vers des chansons de Maître Cartola, le sujet qui ne s'inclinera que devant la loi morale dictée par lui-même<sup>174</sup>. *Autonomia* signifie alors : 'qui est régi par ses propres lois' ; 'liberté, indépendance'. Il ne reste dans ce cas-ci à l'esclave que ce savoir-ci : *le Samba*.

Nous pouvons dire qu'aucun désir d'esclave n'existe s'il n'est pas inscrit dans le discours du maître. En fait, nous pouvons déduire que le désir impossible de l'esclave naît à certains égards d'un autre désir, que nous pouvons qualifier comme étant de l'ordre du divin<sup>175</sup> :

---

<sup>174</sup>Il s'agit d'articuler le primat du fourvoiement du sujet de l'inconscient déterminé par les signifiants, d'où la maxime cartésienne « je pense donc j'existe » deviendra d'après Lacan « je pense donc où je ne suis pas ». Ceci est soumis à ce que Freud a articulé comme étant « *Wo es war, Soll ich werden* ». « Là où ce c'était, je dois advenir ». D'après Kant, on trouve un sujet « libre » de ses mouvements d'une part. D'autre part, ce sujet est déterminé par les lois de la moralité dont il est issu. C'est ainsi que cette loi morale occupera le champ d'action où danse la figure de style du sambista lorsqu'elle rejoindra l'Autre. Désormais, c'est le sujet installé au lieu de l'Autre (dona) qui tire les ficelles en se réduisant lui-même à l'esclavage.

<sup>175</sup>Rappelons que, pour Alain Badiou, saint Paul fait cette connexion entre le sujet et la loi lorsqu'il initie dans l'histoire une prédication universelle : « Il n'y a plus ni

« *Tu aimeras ton prochain comme toi-même* »<sup>176</sup>. Avec Lacan, le désir impossible naît en partie de la tradition catholique, lorsqu'il amène à l'abolition de la différence des sexes<sup>177</sup>. Placé au lieu de l'Autre, le sujet chante l'amour vérité. Il doit être assuré de l'amour de l'Autre. Or, l'Amour sincère venu de l'Autre est toujours trompeur, car l'amour n'est qu'une signification vide : « *primavera* ». Le sambista a comme manque-à-être cette inscription de la jouissance « *a* ». Il se trouve dans l'impossibilité de rejoindre son maître « *primavera* ».

Il y a toujours un prix à payer du côté de l'esclave, lorsqu'il s'approprie la jouissance. L'esclave a un savoir incontestable sur la jouissance. Pourtant, le fait qu'il « ignore » l'absence de la différence des sexes lui revient dans le symbolique : travailler sous les auspices du plus-de-jour. Cela s'avère à certains égards ravageurs; en tout cas, la vie de Cartola en témoigne. Ceci dit, avoir masculinisé la prêtresse Samba — en la transformant en un savoir établi dans la tradition courtoise — a bien entendu son prix : être esclave *du* Samba.

### 3.7 *Disfarça e Chora*

#### 3.7.1 Introduction

*Disfarça e Chora* raconte la trahison du sambista qui a quitté la Triste Senhora pour une autre dona, pour une autre école. La dona apparaît sous le voile de l'ombre de la nuit. *Disfarça e Chora* est incontournable dans l'œuvre de Cartola, lorsqu'elle rassemble

---

Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni homme libre, il n'y a plus ni homme ni femme, puisque tous sont un dans Jésus Christ » (Galates 3, 28). Ce qui ressort du compromis entre le sujet et la loi, c'est l'amour divin qui s'organise autour de l'amour universel du Christ.

Alain Badiou, *Saint Paul – La fondation de l'universalisme –*, Op. Cit.

<sup>176</sup> *La bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.

<sup>177</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXI, *Les non-dupes errent* (1973-1974), séminaire inédit, leçon du 18/XII/1973.

l'inféodation de l'amant à sa dona qui va jusqu'à « masculiniser » l'objet aimé *mi dons* (mon seigneur) et l'appellation masquée et secrète, le *senhal* (seigneur Amour), qui sert à la désigner. La présence d'un tiers (celui qui est « trahi ») est tout à fait particulière puisque c'est le sambista qui va trahir la Triste Senhora. L'écriture poétique se trouve inversée pour que le désir sorte de la bouche de la dona. Cette trahison dévoile plutôt une logique du fantasme du sujet sambista qui est déterminée par son désir de savoir de servir la dona. Le sambista sacrifie ce qui lui est le plus cher l'amour et l'école, au nom de la dona.

### 3.7.2 L'Autre parle

Sous le nom de la *Triste Senhora* (dona), se manifeste la petite voix du Samba. L'écriture poétique de Cartola et de Dalmo Castello fait parler le désir du sambista par la bouche de la Dona (l'Autre). En s'appuyant sur le statut de *semblant* de la *Triste Senhora* (seigneur Amour), cette écriture poétique fait parler la Dona à travers *la voix du lamento* :

<i>Chora</i>	<i>Pleure</i>
<i>disfarça e chora</i>	<i>Masque-toi et pleure</i>
<i>aproveita a voz do lamento</i>	<i>Saisis la voix du lamento</i>
<i>que já vem aurora</i>	<i>car déjà vient l'Aurore</i>
<i>a pessoa que tanto querias</i>	<i>la personne que tu aimais tellement</i>
<i>antes mesmo de raiar o dia</i>	<i>Avant même le lever du jour</i>
<i>deixou o ensaio por outra</i>	<i>A délaissé la répétition pour une autre</i>

*oh! Sua Triste Senhora*

*disfarça e chora*

*todo pranto tem hora*

*e eu vejo seu pranto cair*

*no momento mais certo*

*olhar, gostar, só de longe*

*não faz ninguém chegar perto*

*e o seu pranto oh Triste Senhora!*

*vai molhar o deserto*

*Chora*

*disfarça e chora*

*aproveita a voz do lamento*

*que já vem aurora*

*a pessoa que tanto querias*

*antes mesmo de raiar o dia*

*deixou a outra Escola por outra*

*Oh! Sua Triste Senhora!*

*disfarça e chora*

*todo o pranto tem hora*

*oh! Triste Dame*

*Masque-toi et pleure*

*Toute plainte a son heure*

*et je vois que tes larmes tombent*

*au moment le plus juste*

*Regarder, savourer, seul de loin*

*ne permets à personne d'être*

*proche*

*et ta plainte oh Triste Dame*

*va tremper le désert*

*Pleure*

*Masque-toi et pleure*

*Saisis la voix du lamento*

*car déjà vient l'Aurore*

*la personne que tu aimais tellement*

*Avant même le lever du jour*

*a laissé l'autre Ecole pour une  
autre*

*Oh! Triste Dame!*

*Masque-toi et pleure*

*Toute plainte a son heure*

*e eu vejo seu pranto cair....*

*et je vois que tes larmes tombent*

Nous partons du principe que le sujet parle du lieu de l'Autre par de *la voix du lamento*. Sorte de variante de la petite voix du Samba, *la voix du lamento* porte le désir du sambista. Parler de *la voix du lamento* implique de parler de l'amour et de la jouissance impliqués ici. Voyons comment cette écriture poétique a bâti un désir impossible, celui de remplir un espace vide, *deserto* (désert), avec des larmes (*chora*) qui n'existent pas. Examinons comment le sambista se promène dans *Disfarça e Chora* :

*Chora* donne la tonalité rythmique de cette chanson. Faisons place à quelques considérations sur l'évolution linguistique des langues latines qui doivent être intégrées ici. Pour saisir la substance qui découle de ces vers, nous devons faire un effort de précision qui s'avère indispensable. Le verbe « *chora* » est originaire du latin *plorare* et apparaît conjugué à l'impératif affirmatif. « *Chorar* » signifie 'se plaindre', en exprimant à la fois : 'la tristesse, l'allégresse, la haine, le cri de douleur et le chagrin de vivre de l'âme'. « *Chorar* » se confond avec *lacrimare* en portugais. Cette confusion entre *plorare* et *lacrimare* persiste dans tous les dictionnaires de la langue des Lusitades que nous avons à portée de main. D'après le Robert Historique, cela a provoqué l'emploi qui nous amène à l'équivoque des dérivés de *plorare* comme synonyme de 'verser des larmes'.

Avant le Samba, il y a eu le *Choro*. Reprenons le passage dans lequel le sambista Claudio Jorge évoque la présence de Maître Pixinguinha associé à Cartola : « Cartola c'est la synthèse : de l'esclave noir, de la *batucada*, du *Jongo*, de Pinxinguinha, d'Isamel Silva, de Paulo da Portela, de tout ça. Tous ses éléments-là se sont rassemblés pour déboucher chez Cartola. C'est une Merveille qu'on

ne peut pas définir ! Cartola savait énormément<sup>178</sup>. » Dès lors, nous sommes envoyés à un point très précis : l'intersection du *Choro* et du *Samba* faite par ce qui est de l'ordre du *triste*. Pixinguinha exprima par sa flûte traversière ce triste véhiculé dans la langue portugaise par les termes *saudade*, *Fado* et *banzo*. Cet adjectif primitif de la langue portugaise *triste* répond en fait au destin irrévocable chanté par le *Fado* et également par le *Choro*. Lorsque le sujet est atteint par ce qui est triste, il ne peut pas faire autrement que chanter la *saudade*, l'amour enfui. Quoi de plus triste que l'amour perdu ? *Banzo*, c'est la nostalgie mortelle de l'Africain réduit à l'esclavage, c'est son tombeau<sup>179</sup>.

« *Chorar* » est un verbe intransitif ; c'est dire que l'acte de pleurer ne demande pas nécessairement de complément lacrymal. Or, le fait que « *chorar* » n'exige pas ce complément, essentiellement un objet, ouvre les portes à une série de variations qui nous amènent à supposer une valeur préalable de « substantif-adjectif » pour « *chora* »<sup>180</sup>. [...] *Disfarça e chora/masque-toi et pleure* [...]. « *Disfarça* »

---

<sup>178</sup>Marília T. Barbosa da Silva et Arthur L. de Oliveira Filho, *Cartola*, Op. Cit. pp.124-125.

<sup>179</sup>Le témoignage de fin d'analyse de la psychanalyste Maria Sueli Peres intitulé *Mourir de banzo* nous donne l'occasion d'illustrer la présence d'un désir d'esclave. D'origine espagnole, ce sujet descend d'une famille d'origine séfarade dont la conversion au catholicisme et la tragédie de la mort d'un enfant a poussé l'immigration au Brésil. La subversion et la dialectique du désir s'ouvrent lorsque le sujet rencontre dans son parcours d'analysant son côté « industriel » libéré de la tristesse du *Banzo*. V. :

Maria Sueli Peres, *Mourir de Banzo*, in Letterina n° 15, Bulletin de l'Association Cause Freudienne Normandie, 1997, pp. 23-28.

<sup>180</sup>Voyons ici quelques-unes de ces variations. Commençons par la forme substantive masculine *Choro*. Le Dictionnaire Musical Brésilien de Mário de Andrade nous donne l'évolution du sens, en intégrant la valeur métaphorique du mot. De l'ensemble musical de l'école de Bologne au XVII<sup>ème</sup>, le *Choro* passera de l'autre côté de l'Atlantique, sans perdre son caractère de musique populaire. Dans cette mise en forme populaire, l'on trouve le diminutif *chorinho* qui est son synonyme. C'est ainsi que la nuance dans l'emploi du diminutif donne le degré de familiarité de ce style de musique parmi les Brésiliens. Ainsi, le *Choro* sera exécuté sous la forme de la *serenata*. Les *serenatas* sont très populaires. On va chanter chez quelqu'un accompagné d'un petit « orchestra ». En font partie les instruments à quatre cordes comme le *cavaquinho* et le *bandolim* ; à guitares de six et sept cordes ; la flûte et la clarinette comme instruments à vent ; et le *pandeiro* comme

est conjugué à l'impératif affirmatif. Probablement d'origine catalane, *disfressar* nous donne, en portugais, le mot *dis* + *farsa* qui signifie : 'couvrir avec un masque ou avec un déguisement, 'dissimuler'. S'agissant des dérivés du catalan, nous trouvons *fressar* qui signifie 'piste', 'trace', 'laisser une trace'. « *Disfressar* » est lié au latin vulgaire *frictiare*, c'est-à-dire à l'origine 'frictionner' et 'frotter'. L'introduction du préfixe de négation « *dis-* », comme nous l'avions auparavant élaboré avec le mot « *dissabor* » dans la chanson *Alvorada*, permet de renverser le sens du radical *fars* pour obtenir son contraire : 'effacer la trace, la piste', 'dissimuler', 'déguiser', 'devenir moyennement visible', 'occulter', 'tamponner', 'changer la voix et, ou la manière d'être présent dans un lieu pour n'être pas reconnu'<sup>181</sup>.

Si nous supposons que les larmes ne ruisselaient pas sur le visage du poète, cela ne veut pas dire qu'il faisait du cinéma. Il ne s'agit pas de faux-semblant. Comment va-t-il masquer l'absence de larmes en chantant ? [...] *aproveita a voz do lamento/saisis la voix du lamento* [...]. « *Aproveita* » est le troisième verbe conjugué à l'impératif. Décomposons le verbe « *aproveitar* », afin de voir sa richesse : « *a* + *proveito* + *-a* ». Commençons par le radical *proveito* d'où partent les significations qui seront indispensables à notre démonstration. « *Proveito* », du latin *profectus*, est issu de *proficere*. *Profice* se compose de *pro* « en avance » et de *ficere* qui nous renvoie à *facere*,

---

instrument de percussion. Ayant une construction grammaticale autre que celle de la langue française, la langue portugaise désigne *chorão* comme étant un substantif superlatif qui sert à nommer l'instrumentiste qui exécute ce genre de musique. *Choro* est donc, au Brésil, une des manières de faire la fête! Sans oublier, pour autant, que le *choro*, comme nous le rappelle Andrade, est aussi la salutation larmoyante des Indiens.

Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Obras completas, Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.

<sup>181</sup>[...] *Disfarça e chora/masque-toi et pleure* [...] La conjonction de coordination, en portugais « *e* », du latin *et*, vient ici pour promouvoir l'union des deux actions dans un même mouvement impératif. Ce mouvement rassemble les actions de pleurer sans verser de larmes et celle de masquer ces pleurs, cela bien sûr en chantant. Effectivement, « *disfarça* » et « *chora* » peuvent cohabiter à juste titre dans les vers de la chanson.

c'est-à-dire « faire ». L'étymologie du mot se limite à comptabiliser, autant en français qu'en portugais, un certain profit dit « commercial ». Le profit lacrymal qui nous concerne nous amènera à une sorte d'affaire : *la figure du sambista* qui habite ce poème fait *semblant* de verser de larmes.

Le préfixe «*a-* » en portugais permettra la création d'un substantif féminin « *aproveita* » pour caractériser la particularité de la satisfaction de celui qui « profite ». Car, le « *a-* » en portugais, comme l'on a vu avec « *apresenta* » dans la chanson *Corra e Olhe o Céu*, est la réduction du *ad-* latin. *Ad-* en latin signifie « approche, direction ». « *Aproveita* » signifie 'être capable', 'être utile', 'd'un progrès moral et/ou intellectuel', 'profiter de quelque chose', et 's'en servir'. Les usages dénotant un certain profit sexuel dans l'affaire sont apparus bien plus tard pour les deux langues. Utilisé surtout en portugais, « *aproveitar* » signifie, couramment : 'profiter de l'indulgence et de la naïveté de quelqu'un pour atteindre ses buts' dans une affaire quelconque, et 'profiter d'une situation privilégiée pour consommer des actes libidinaux', 'joueur'.

Ici, le lecteur est invité à embarquer dans la voix « *do lamento* » à travers la contraction du latin *de* + l'article *o*, « *do* », article contracté qui introduira dans le Samba le « *lamento* ». *Lamentum*. Du latin *lamentare*, « *lamento* », signifie le style par lequel cette voix donne écho à 'ses lamentations, 'à sa plainte'; 'au chant'; 'en pleurant' et parfois même 'en déplorant' sa manière d'être. D'emblée, nous avons décidé de continuer à employer ce mot « *lamento* » dans la traduction. Pourquoi ? Parce qu'il y a certaines indications subtiles de la canço sous la forme de *la chanson de l'amour de loin*<sup>182</sup>. D'après

---

<sup>182</sup>Dans *No sap chantar qui so non di* (« Il ne sait pas chanter, celui qui n'exécute pas de mélodie, ni trouver de vers celui qui ne fait pas de couplet et il ne sait ce que c'est qu'une poésie... »), Rudel exprime son amour de loin pour la comtesse de Tripoli. Car le prince Jaufré Rudel de Blaia chanta la comtesse de Tripoli parce qu'il avait entendu parler d'elle par les pèlerins qui venaient d'Antioche : « Et par la

Jacques Roubaud, nous trouvons chez Jaufré Rudel la présence de la plainte dans *la chanson de l'amour de loin*<sup>183</sup>. Ici, le sambista est poussé à s'éloigner de la Triste Senhora sous la forme de la chanson de l'amour de loin.

La voix du lamento apparaît, nous le supposons, comme étant indépendante, sans appartenance à la figure du poète. Cette voix est pleine d'ambiguïté. En principe, elle appartient au poète. Mais ces deux figures apparaissent comme étant séparées. D'un côté, nous avons le moi-lyrique du poète et, de l'autre, l'impression d'entendre sa voix. Entretemps, la figure du moi-lyrique, doit s'envoler suite à leur nuit d'amour. L'écriture poétique autonomise la voix du lamento entendue comme étant autonome par rapport à la figure du sambista. On peut donc supposer que cette voix appartient à une autre figure. Remarquons aussi qu'elle apparaît au masculin. La chanson est structurée dans cette ambiguïté-là : la voix du lamento appartient à lui, poète, et à une autre personne. Le sambista se sert de cette équivoque comme d'un alibi pour masquer le fait que ce sera lui qui quittera l'école et l'amante de la nuit, la Triste Senhora.

[...] *Oh ! Sua Triste Senhora/Oh, Triste Dame* [...] est le vers qui est introduit ici pour marquer l'essence du Samba. L'interjection « *oh* » inscrit le sentiment de 'perte' et de 'tristesse' chez le *sambista*. La fonction grammaticale d'une interjection est d'exprimer un cri de : 'joie' ; 'allégresse' ; 'douleur' et 'tristesse de l'âme'. Ici, cette interjection « *oh* » exprime l'absence de la personne aimée. Le *sambista* crie en s'adressant à « *sua* ». « *Sua* », du latin *suus*, *sua*,

---

volonté de la voir il se croisa et se mit en la mer. Et il prit la maladie sur le navire et fut conduit à Tripoli en une abbaye comme mort. Et on le fit savoir à la comtesse et elle vint à lui, à son lit, et le prit entre les bras. Et il sut qu'elle était la comtesse et aussitôt il retrouva l'ouïe et l'odorat et il loua Dieu qui lui avait la vie soutenu assez pour qu'il la voie et ainsi il mourut entre ses bras. » Une autre particularité de la chanson de l'amour de loin, c'est la dérision du trobar à l'égard de lui-même. Martín de Riquer parle d'ironie et d'une allure semi-comique lorsque Rudel de Blaia achève les strophes de *No sap chantar* par la répétition de l'interjection « *ah* » ! V. : Martín de Riquer, *Los trovadores – Historia literaria y textos* – Op. Cit. pp. 167-169. Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. p. 99

<sup>183</sup>Idem p. 57.

nous oblige à une brève observation sur la façon dont les pronoms sont structurés en portugais<sup>184</sup>.

« *Triste* », du latin *tristis*, est l'adjectif primitif, comme on l'appelle en portugais, qui sert à adjectiver d'une certaine manière la présence impérative de cette Dame. La fonction de l'adjectif primitif 'triste' sert à désigner une qualité autonome propre à 'senhora'. « *Triste* » signifie : 'sans allégresse' ; 'amer' ; 'funèbre' ; 'affligé' ; 'mélancolique' ; 'sombre'. Soulignons que l'adjectif se place dans ce vers avant le substantif. Ce qui donne un caractère plus triste au substantif. Cet adjectif sert à caractériser le substantif « *senhora* », du latin *senior*. Cette vieille forme masculine, *Senhor*, était employée pour les deux sexes depuis le Moyen Age : *mon seigneur*. Au Brésil, cette façon de 'dominer', de 'conquérir' et de 'prendre possession', — qui s'exprime par la forme respectable *Senhor, Senhora* — a subi depuis la période de l'esclavage une sorte de « métamorphose »<sup>185</sup>.

Ici, la trahison est à peine annoncée et immédiatement voilée. Le *sambista* fait croire que c'est la Triste Senhora qui va quitter la scène. Le *sambista* manifeste son désarroi par l'intermédiaire de l'interjection « *oh ! ....* » Il manifeste la douleur. Mais la façon dont le *sambista* va s'approprier cette douleur est tout à fait particulière. C'est ce que nous sommes dans l'impossibilité de traduire. Il crie vers la Triste Senhora en introduisant avant l'adjectif un pronom « *sua* ». *Sua* qui est ici le pronom lié au substantif *Senhora*. L'adjectif

---

<sup>184</sup>« *Sua* », dans ce cas précis, est l'adjectif possessif féminin qui déterminera le substantif, 'senhora', c'est-à-dire 'dame' de la fin du vers. En plus, « *sua* » est aussi le diminutif de ce substantif « *senhora* ». V. :

Celso Cunha, *Gramática da Língua Portuguesa*, Op. Cit. pp. 313-317.

<sup>185</sup> Depuis les cantigas d'amigo du père Domingos Caldas Barbosa, cette terminologie est entrée dans la chanson par les cantigas de amigo. Rappelons que le langage populaire va, en effet, employer ce terme dans les formes réduites ; soit pour le masculin « *senhor* » : 'seu, siô, sô, sinhô, ioiô' ; soit pour le féminin « *senhora* » : 'sua, sa, sia, sinha, iaia, et dona (dame)'. Ainsi, *Iaia Aurora*, qui peut exercer un pouvoir absolu, se présente pendant le jour déguisée sous son habit de tendresse. *Senhora* signifie donc, depuis le Moyen Age, 'la femme noble propriétaire féodale' ; 'l'épouse du Seigneur féodal' ; 'dame' ; 'patronne' ; 'la femme qui exerce le pouvoir' ; 'celle qui a quelque chose'.

précédant le substantif donne à la Triste Senhora encore plus de puissance. Soyons attentifs au glissement qui est en train de se produire.

C'est alors que se produit un déplacement du sentiment de la tristesse, propre à la figure du *sambista*, vers une autre figure, celle de la Triste Senhora. Un même sentiment de tristesse recouvre ces deux figures. Cela nous oblige à formuler deux questions sur le statut de chacune des figures, celle de la Triste Senhora et celle du *sambista*.

Le dernier vers de cette première partie du poème laisse entrevoir l'avenir du *sambista* : [...] *que ja vem aurora/car déjà vient aurore* [...]. La conjonction de subordination « *que* », du latin *quem*, est littéralement soumise à ce qui va apparaître maintenant. « *Já* », du latin *jam*, signifie que quelque chose vient de se passer 'à ce moment' ; 'sans attendre' ; 'maintenant' ; et 'immédiatement'. On voit se temporiser la vacuité de cette présence dès lors qu'elle est introduite par le verbe « *vem* ». « *Vem* », du latin *venire*, est la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe « *vir* ». Et « *vir* » en portugais signifie : 'transporter quelqu'un ou quelque chose qui se trouve dans un lieu vers l'endroit où on est au moment de l'action' ; 'marcher' ; 'aller' ; 'se déplacer' ; 'arriver' ; 'attendre'. « *Aurora* », du latin *aurora*, signifie en portugais au départ 'aube', 'crépuscule de la matinée', 'très clair', 'blanc'. En tant que prénom, « *Aurora* », a une connotation divine qui est celle de la déesse grecque *Éôs*<sup>186</sup>. *Aurora*

---

<sup>186</sup>En définitive, l'écriture poétique de Cartola et de Dalmo Castello a très bien su choisir ses interlocutrices : « *Aurora s'élança de la couche, où elle reposait près du glorieux Tithon, afin de porter la lumière aux Immortels et aux mortels.* » nous dit Homère (Chant V, 1). La déesse Aurore habite les bords de l'océan et, à la fin de la nuit, elle vient annoncer la venue de son frère Hélios. Selon Hésiode la dans *Théogonie*, Aurore a subi la loi amoureuse (*philotês*), c'est à dire qu'elle a eu de multiples amants dont elle accouchera d'une descendance respectable : « *Unie d'amour (philotês) à Crios, Eurybié, divine entre les déesses, enfant le grand Astraios, et Pallas, et Persès, qui entre tous brillait par son savoir. À Astraios Aurore (Éôs) enfanta les Vents au cœur violent : Zéphyr, qui éclaircit le ciel, Borée à la course rapide, Notos enfin, naquirent de l'amour (philotês) de la déesse entre les*

n'est pas encore là. La traduction ci-dessus est satisfaisante pour rendre compte de cette ambiguïté. La figure d'aurore est représentée ici par *aurora*, nature, et « Aurora », prénom féminin. *La figure d'aurora* glisse dans *la figure de l'aube* pour s'y s'installer. Désormais, trois entités distinctes, *femme*, *déesse* et *nature*, forment une seule *image vide*. La figure du *sambista* chante les conditions pour que l'être aimé, *aurora*, soit présent. D'ores et déjà, remarquons que la figure d'*aurora*, qui représente une *absence* est arrimée à *la voix du lamento*.

Dans cette équivalence entre la voix du lamento et la figure d'*aurora*, nous rencontrons la même configuration poétique de l'alba : *sambista* = Nature. En fait, l'avenir du désir du *sambista* c'est de rencontrer l'impossibilité de nommer « ce qui est » d'une femme et de s'installer au lieu de l'Autre. Car le signifiant *aurora* a cette fonction.

[...] <i>a pessoa que tanto querias</i>	<i>la personne que tu aimais tellement</i>
<i>antes mesmo de raiar o dia</i>	<i>avant même le lever du jour</i>
<i>deixou o ensaio por outra</i>	<i>a délaissé la répétition pour une autre</i>
<i>oh! Sua Triste Senhora</i>	<i>Oh! Triste Dame [...]</i>

D'abord, remarquons ce mélange des styles dans cette deuxième partie du *Samba-canção* : chanson d'amour de loin, lorsque le *sambista* chante la séparation des amants de la nuit et la perte de l'être aimé, et alba, lorsqu'il chante la venue d'*aurora* en produisant cette équivalence de sa personne avec la nature. Avec Jacques Roubaud, nous pouvons dire que *Disfarça e Chora* porte à certains égards des similitudes avec le *De planctu naturae* composée par Alain

---

bras du dieu. Et après les Vents, déesse de l'aube, elle enfantait l'Étoile du matin et les Astres étincelants dont se couronne le ciel. [...] » V. : Homère, *L'odyssée*, Paris, Éditions Garnier Frère, 1961, p.61. Hésiode, *Théogonie*, Paris, Les belles lettres, Classiques de poche, 2008, pp. 41-43.

de Lille<sup>187</sup>. Ceci dit, le vers [...] *a pessoa que tanto querias/la personne que tu aimais tellement* [...] vient d'abord indiquer que l'être aimé n'est pas nommé dans les vers de la chanson. *La figure de la pessoa* (personne) est séparée des autres figures « aurora-déesse » et « Êôs-aube ». La figure d'*aurora* en tant que « déesse-femme » se détache de la figure d'*aurora* en tant qu'aube. Insistons, donc, « aurore » se détache de l'aube pour pouvoir advenir dans la chanson. Suivons donc son parcours pour savoir comment la lettre, l'objet cause du désir, s'inscrira comme étant un trait de beauté dans les vers de *Disfarça e Chora*.

L'article « a » en portugais sert à introduire « *pessoa* ». « *Pessoa* », du latin *persona*, signifie 'femme ou homme'; 'le personnage'; 'la figure'; 'le masque de théâtre'; 'la figure grammaticale'; 'l'individu considéré en soi-même'. Le pronom relatif « *que* » sert à nous indiquer ce mouvement du départ de *la figure de la personne* du champ grammatical. Mouvement d'absence intensifié par l'adverbe « *tanto* ». « *Tanto* », du latin *tantum*, signifie 'autant'; 'un si grand nombre'; 'une si grande quantité'; 'un si long temps'. « *Querias* », du latin *quaerere*, est un verbe transitif direct en portugais c'est-à-dire qu'il exige aussitôt un complément. Conjugué à la troisième personne du singulier, « *querer* » signifie : 'avoir le désir'; 'avoir l'intention'; 'désirer quelqu'un ou quelque chose'; 'aimer',

---

<sup>187</sup>Chez *Alanus de Insulis* (Alain de Lille), nous trouvons ces vers-ci qui, selon Jacques Roubaud, auraient pu inspirer Dante lors de l'écriture de *Vita Nuova* :

« *In superfiali litterae falsum resonat lyra poetica* Sous l'écorce superficielle de la lettre, l'instrument poétique peut résonner faussement *sed interius auditoribus intelligence alliores eloquitor* mais intérieurement pour ses auditeurs énonce la signification plus élevée qu'il dissimule *ut exteriore falsitatis abjecto putamine ducio rem nucleum veritatis secreta intus lector inventat* de façon que le lecteur, ayant rejeté la coquille extérieure de fausseté, découvre le doux noyau de la vérité dissimulé à l'intérieur *Poetae tamen aliquando historiales evantus jocolationibus fabulosis quaedam eleganti fictura confoederant* Ainsi souvent les poètes assemblent en une fabrication élégante des événements de l'histoire mêlés à des inventions subtiles *ut ex diversorum competenti conjectura ipsius narrationis elegantior pictura resultat* afin que de la « conjointure » harmonieuse des choses diverses, une peinture plus belle émerge de la narration elle-même »

Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 70-71.

‘vouloir’ ; ‘désirer’ ; ‘aspirer’ ; ‘exiger’ ; ‘ambitionner’ ; ‘réclamer le droit à’.

Le chagrin est inévitable. Ce chagrin sera toujours indiqué dans chacune des quatre parties de la chanson. Préalablement, ce chagrin était déjà présent dans la première partie du poème, dans *la voix du lamento*. Ce chagrin en forme de *lamentum* avait pris place entre la figure d'*aurora* (femme-déesse) et celle d'aube jusque là indissociables. Maintenant, une séparation entre les différentes figures féminines s'impose. Reprenons la question : à qui appartient cette voix ? La voix du *lamento* est la référence première de cette séparation, car elle représente la manière dont la figure du sambista s'exprimera par l'intermédiaire d'une autre figure, la *Triste Senhora*.

Voyons ce qui va se passer lorsque *la figure du sambista* essaie d'appriivoiser *la figure de la personne* : [...] *antes mesmo de rair o dia/avant même le lever du jour* [...]. L'adverbe « *antes* », du latin *ante*, signifie : ‘avant’ ; ‘antérieurement’ ; ‘auparavant’ ; ‘précédemment’ ; ‘dans un temps et dans un endroit antérieur’. L'adverbe « *mesmo* », du latin vulgaire *metipsimus* sert d'appui au déplacement de *la figure de la personne* en signifiant : ‘inclus’ ; ‘aussi’ ; ‘de fait’. L'article contracté « *do* » en portugais sert à situer l'instant où cette figure quittera la scène, lorsqu'elle embarque dans le « *raiar* », du latin *rai-*, *radius*, signifiant : ‘la roue, le cercle ou la lumière’ ; ‘apparaître à l'horizon’ ; ‘naître’ ; ‘exister’ ; émerger’ ; ‘s'approcher’ ; ‘arriver’. L'article « *o* » en portugais précise le contexte dans lequel l'être aimé s'esquiva dans le « *dia* », du latin vulgaire *dia*, ‘jour’ ; ‘espace de temps qui s'écoule entre le lever et le coucher du soleil’. La physis, jour, apprivoise à la fois la figure de la personne et la figure d'*aurora* qui s'écoulent dans la lumière du nouveau jour qui vient de naître. Dès lors, la figure du

sambista rencontre l'être aimé, la figure de la personne, et la figure d'*aurora* dans la figure de la nature, « *jour* »<sup>188</sup>.

Avec Lacan, nous pouvons dire que le désir du sambista vient de naître « l'envie de pleurer » et le « désir d'amour » que recèle le terme *μεροσ*<sup>189</sup>, désir qui se manifeste par une chute :

[...] <i>disfarça e chora</i>	<i>masque-toi et pleure</i>
<i>Todo pranto tem hora</i>	<i>toute plainte a son heure</i>
<i>e eu vejo seu pranto cair</i>	<i>et je vois que tes larmes tombent</i>
<i>no momento mais certo</i>	<i>au moment le plus juste [...]</i>

Le désir du sambista commence avec le vers-titre de la chanson qui se répète ici [...] *disfarça e chora/masque-toi et pleure* [...]. Ce vers énonçait *la voix du lamento*. Maintenant, ce même vers donne à entendre ce que le *sambista* ne fut pas capable de faire pour que la figure de l'être aimé reste près de lui. Voici le vers : [...] *todo pranto tem hora/toute plainte a son heure* [...]. L'adjectif « *todo* », du latin *totus*, signifie 'ce à quoi ne manque aucune partie'; 'entière'; 'complet'; 'entier'; 'l'ensemble'. *Totum* s'introduit ici pour donner la tonalité de ce qui ne manquera pas.

La figure du poète est emportée par l'image d'un « versement de larmes ». Ce que nous devons bien saisir ici, c'est *la cause* de ce qui apparaît comme étant un « versement de larmes » par *la figure du sambista*. Donc, lorsque nous allons utiliser le terme de *plainte* comme expression de ce chagrin d'amour il est souhaitable d'avoir à

---

<sup>188</sup>Pour nous, il n'est pas nécessaire d'élargir l'articulation de cette équivalence de la poésie formelle, *amigo* = Nature, liée à *das Ding*. Il s'agit plutôt d'articuler cette pratique de récupération qui fait que le *dreit nien* soit assimilé à *das Ding*. Il s'ajoute au fait que cette opération s'articule chez Cartola au concept d'école.

<sup>189</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert* (1960-1961), Op. Cit. pp. 454-455

l'esprit l'usage de sa forme occitane *planctu*. On vise, avec cet artifice, à atteindre la cause de cette souffrance rythmique qui se dévoile sous nos yeux.

Nous pouvons dire que tout ceci est la conséquence de ce qui a déjà été enregistré, à savoir la perte. Temporiser cette perte, *la figure du sambista* le fera, d'abord, en la précisant dans une action spécifique. Voyons cela : [...] *e eu vejo seu pranto cair/et je vois que tes larmes tombent [...]*. « *Eu* », du latin *ego*, signifie : 'nom' ; 'je' ; 'moi' ; 'forme par laquelle la personne se situe dans le temps et l'espace' ; 'c'est le mot utilisé par celui qui parle ou écrit' ; 'c'est le sujet de la construction grammaticale' ; 'c'est le moi lyrique, c'est-à-dire 'la voix du poète qui exprime sa subjectivité dans un poème. Le temps lié à la perte fait qu'il y a une équivalence entre le moi lyrique du *sambista* et la voix du lamento. Le moi-lyrique intègre ainsi la voix du lamento comme étant à la fois la sienne et celle d'une autre figure grammaticale. « *Vejo* », du latin *vedere*, est un verbe transitif qui signifie : 'voir' ; 'regarder' ; 'apercevoir' ; 'être présent à' ; 'assister' ; 'témoigner à'. « *Seu* », du latin *suus*, mérite une attention particulière, car il est le pronom substantif possessif qui détermine le substantif « *pranto* ». Oui, on se trouve de nouveau dans la même ambiguïté structurelle grammatico-poétique. À noter, par ailleurs, que « *seu* » est aussi un des diminutifs de « *senhor* », comme que nous l'avons vu plus avant.

Or, à laquelle de ces figures grammaticales « *seu* » fait-il référence dans la construction de la phrase ? Ce n'est pas à *la figure du sambista* qu'elle fait référence, c'est-à-dire au sujet qui s'exprime soit par le 'Je' ou par le 'moi lyrique' du poète' car, dans ce cas, on aurait employé la forme pronominale pour la première personne du singulier « *meu* ». On constate donc qu'il y a un glissement de la première personne du singulier vers la troisième personne du singulier. Dès lors, qui vit donc le *planctus* en question?

C'est un *planctus* qui est destiné à tomber. Le verbe intransitif « *cair* », du latin *cadere*, signifie : 'tomber' ; 'glisser' ; 'aller d'en haut vers le bas' ; 'aller par terre' ; 'se précipiter' ; 'lancer' ; 'perdre la vie' ; 'mourir' ; 'succomber' ; 'chuter' ; 'échouer'. Ce mouvement illustre la chute de *la figure du sambista* face à la figure d'*aurora*. Il ne pourra déposer cette douleur dans une autre figure qu'au moment juste<sup>190</sup>.

Prenons le vers : [...] *no momento mais certo/au moment le plus juste* [...]. « *No* », est le résultat de l'union d'*em* + *o*. Cet adjectif masculin sert à introduire le « *momento* ». « *Momento* », du latin *momentum*, c'est 'le mouvement ; 'le changement' ; 'l'instant' ; 'l'occasion' ; 'le hasard' ; 'la circonstance' ; 'le contexte' ; 'l'espace de temps indéterminé' ; 'bref' ; 'une chose insignifiante'. « *Mais* », du latin *magis*, c'est l'adverbe qui désigne l'intensité du moment. « *Certo* », du latin *certus*, est l'adjectif qui donne le ton du mouvement lyrique à l'instant. « *Certo* » signifie : 'fixé' ; 'décidé' ; 'résolu' ; 'déterminé' ; 'assuré' ; 'd'accord avec la vérité ou ce qui est considéré comme telle' ; 'certainement' ; 'certes'.

Ce que l'on peut constater, en tout état de cause, dans les vers suivants, c'est la passivité du regard de la part de notre ami sambista. Voyons comme cela se passe : [...] *olhar, gostar, só, de longe/regarder, savourer, seul de loin* [...]. Nous avons d'abord deux formes verbales qui sont alignées pour le combat. « *Olhar* », du latin vulgare *adoculare*, signifie : 'ad- la direction vers un lieu ou vers à un objet' + '*oculare*, donner la vue, éclairer' ; 'regarder à ' ; 'diriger la vue sur quelqu'un et/ou quelque chose'. L'autre verbe qui apparaît ici à l'infinitif est « *gostar* ». « *Gostar* », du latin *gustare*, signifie : 'goût' ; 'déguster' ; 'savourer' ; 'apprécier' ; 'être agréable' ; 'aimer quelqu'un, le vouloir, l'estimer'. « *Só* », du latin *solum* est un adjectif qui permet

---

<sup>190</sup>La traduction [...] *et je vois que tes larmes tombent* [...] ne rend pas compte d'une part de l'ambiguïté structurelle du dit pronom possessif, « *seu* », destiné à servir un substantif masculin en l'occurrence « *pranto* ». D'autre part, on doit remplacer le « *pranto* » en question par « larmes ».

de poser sur l'être aimé un regard doux plein d'amour, mais seulement de loin : ce n'est pas suffisant pour l'appivoiser. « *Só* », signifie aussi : 'seul' ; 'solitaire' ; 'séparé des autres, qui se trouve être sans compagnie' ; 'unique' ; 'isolé'. La préposition « *de* » sert à mettre en rapport ce mouvement solitaire du *sambista* à l'endroit où il est. « *Longe* », du latin *longe*, en portugais situe l'endroit de la figure du *sambista* par rapport à celle de l'être aimé, car « *longe* » signifie : 'loin' ; 'éloigné' ; 'lointain' ; 'à la distance où l'observateur se trouve d'un point d'origine'.

En fait, la fonction du regard dans *Disfarça e Chora* s'avère trompeuse. Expliquons-nous. Nous partons du principe que le *sambista* trahira la Triste Senhora. Étant amant de la nuit, le *sambista*, trouva chez une autre « femme », d'une autre école, son désir de savoir. Cette « femme » n'est pas nommée dans les vers du *Samba-canção*. Ceci dit, l'accomplissement du désir sexuel du *sambista* à l'égard des figures féminines se trouve illustré par le regard. Or, certains repères du chant d'amour de loin sont ici présents. Il s'agit de masquer avec le regard ce qu'il est impossible de voir<sup>191</sup>. En articulant *Le semblant du Samba* (seigneur Amour), nous serons en mesure de comprendre comment le *sambista* copule avec le savoir et sacrifie ce qui lui est le plus cher, l'amour par la Triste Senhora.

Cela a des conséquences : [...] *não faz ninguém chegar perto/ne permets à personne d'être proche* [...]. « *Não* », du latin *non*, est la forme de négation en portugais. Ce « *não* » nie l'action verbale qui va suivre. « *Faz* », du latin *facere*, est conjugué à l'impératif. « *Faz* », signifie : 'faire' ; 'exécuter' ; 'fabriquer' ; 'réaliser' ; 'l'œuvre' ; 'produire quelque chose' ; 'mettre en acte' ; 'écrire' ; 'être utilisé comme' ; 'servir de' ; 'transférer un bien à'. « *Ninguém* », est originaire du latin vulgaire

---

<sup>191</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 95.

*ne-quem* ‘*nin, non*’+*quem*. Ceci signifie : ‘aucune personne’ ; ‘personne sans importance’. Il sert à démontrer que ce qui arrivera au *sambista* peut arriver à n’importe qui. C’est dire que cet adverbe, « *ninguém* », évoque le fait que personne ne peut atteindre son but. « *Chegar* », est la conséquence de l’action verbale antérieure, c’est-à-dire que c’est le résultat des actions de ‘regarder, aimer et faire’. Du latin *plicorare*, « *chegar* » signifie : ‘se diriger vers’ ; ‘plier les voiles’ ; ‘atteindre l’objectif’ ; ‘arriver’ au plus proche possible avec le mot « *perto* ». « *Perto* », du latin *appectorare*, signifie : ‘comprimer quelqu’un ou quelque chose contre le thorax’ ; ‘comprimer’ ; ‘assez proche’ ; ‘à côté de’. Il voulait la garder dans son cœur, mais ce n’est pas possible.

Maintenant, *la figure du sambista*, fera un mouvement en deux temps. Le premier temps de ce mouvement est le cri lancé par le *sambista*. Désormais, la figure de l’être aimé lui échappe. Alors, le *sambista* va concentrer son chagrin et rassembler ces trois figures du langage — déesse, femme et nature — en une seule. C’est ce que nous démontre le vers : [...] *e o seu pranto oh ! Triste Senhora !/ et ta plainte oh ! Triste Dame !* [...].

La conjonction de coordination « *e* » ne sert pas seulement à attacher le vers précédent au suivant, elle sert surtout à rassembler le *planctu* de la figure du *sambista* en le déplaçant vers une troisième personne ayant comme auxiliaire l’article masculin « *o* » qui introduit le « *seu* ». « *Seu* », apparaît ici une deuxième fois. Il va être – comme il l’était auparavant – lié au substantif « *pranto* ». Ce *planctus* est déposé dans l’interjection « *oh* » qui concentre toute la douleur de la perte.

Le juste moment est enfin venu. On pourrait déjà supposer que l’inscription du chagrin de la perte de l’être aimé va se déplacer vers une autre figure, car le *sambista* s’adresse à *la Triste Senhora* en criant sa souffrance. Ici, la place que l’interjection occupe dans le vers permet d’effectuer cette opération. Dès lors, la perte de l’être aimé se condense dans cette interjection « *oh* ». Le *planctus* qui est,

en principe, propre à la figure du sambista, se déplace : « *seu pranto* ». Ce *planctu* en tant que représentant de l'absence de l'être aimé se déplace alors vers la figure de la Triste Senhora, avec comme point pivot l'interjection « *oh* ».

L'interjection « *oh* » exprime la douleur de la perte ressentie par la *Triste Senhora*. Ce qui était la possession de *la figure du sambista* — la perte — sera partagé par d'autres partenaires. La perte n'appartient plus à lui seul, mais aussi aux autres figures grammaticales. La fonction de l'interjection « *oh* » est de faire basculer cette perte d'un endroit à l'autre. *La figure du sambista* déverse en cascade son *planctus* en criant l'absence de l'être aimé, pour faire rejaillir son malheur chez la *Triste Senhora*. Ainsi, *la figure de l'être aimé* et celle de la *Triste Senhora* occupent un même *lieu grammatical*.

On assiste ici à une sorte d'« apparition » : celle de l'*Autre du langage*. Evidemment, cette manifestation *de l'Autre* se faisait sentir déjà dans la première partie du poème. Là, les figures d'*aurora*, déesse et femme, et d'*aurora*, aube en étaient une seule. Nous voyons, dans la suite du poème, un va-et-vient entre la figure de l'être aimé, perdue d'avance, et son glissement dans l'aube d'un nouveau jour. Entretemps, surgit la figure d'un Pauvre Sambista qui tourne autour de cette perte. Ce chagrin d'amour, chanté de manière diffuse jusqu'ici, trouve une sorte de point d'orgue dans l'interjection « *oh* ».

Ainsi, à partir de la perte concentrée dans cette interjection, nous pouvons concevoir un *Autre du langage* précédé par l'investissement substantiel de l'adjectif primitif 'triste'. « *Triste* » sont les deux figures représentées chacune par un substantif, « *aurora* » et « *senhora* ». C'est ainsi que le substantif « *senhora* » s'enrichit de

« *triste* »<sup>192</sup>. Soulignons déjà que ce sentiment de tristesse côtoie le comique, car il s'agit ici de la tristesse du Samba.

*La figure de la Triste Senhora* a un pouvoir absolu. Pour l'instant, nous nous contentons d'avancer que c'est à partir de la force de l'adjectif *Triste*, et de son incidence sur le substantif *Senhora*, que l'on peut désormais nommer une abstraction, c'est aussi qu'un être sera aussi désigné. Passons au deuxième temps de ce mouvement avec la réponse de *la Triste Senhora* qui aboutira à cette nomination d'un sujet dans la structure grammaticale. Cette nomination nous proposons de la corréler à l'acte de nommer le réel dans le symbolique. Ainsi, *Disfarça e Chora* reproduit les cordonnées logiques de l'acte inaugural posé par Ismael Silva lors de la fondation de la première école de Samba au Brésil.

*La figure de Triste Senhora* nomme un être parlant. Cet être parlant n'est rien d'autre que la figure du sambista elle-même. Le cri de chagrin lancé par la figure du sambista lui revient, tel un boomerang. Le *sujet grammatical* est ici réduit à une interjection « *oh !* ». Préalablement, il était habillé par le substantif : « *seu pranto* », déterminé par la force motrice autonome de l'adjectif « *triste* ». *Le résultat en est que la figure de la Triste Senhora — située au lieu de l'Autre du langage — lui renvoie son propre message, mais sous une forme inversée. La figure du sambista réalise l'action d'adjoindre son planctu aux les trois autres figures grammaticales, mais il le reçoit en retour dans une forme inversée. En effet, le planctus se retourne vers la figure du sambista dédoublé par la force motrice de la physis, de l'être aimé, d'aurora et de la Triste Senhora,*

---

<sup>192</sup>Comme nous l'avons dit précédemment, en portugais l'adjectif *triste* appartient à la catégorie de ce qu'on appelle *adjectifs primitifs*, c'est à dire que *Triste* désigne en lui-même une qualité, une référence, une substance et une action. D'après Cunha, cela s'applique aussi à l'espagnol.

Celso Cunha, *Gramática da Língua Portuguesa*, Op. Cit. pp. 251-253.

Sobejano Gonzalo, *El epíteto en la lírica española* (1956), Madrid, 1956, p.94.

concentrés en un même *lieu grammatical*. Désormais, *la figure du sambista est un planctus*<sup>193</sup>.

Le deuxième temps de ce mouvement inversé peut commencer. Il prend son départ à partir de ce *planctus* déposé dans la figure de la *Triste Senhora* et qui reviendra vers *la figure du sambista*. Finalement, *la figure du sambista* peut alors déverser dans la chanson le chagrin de la perte de la figure de l'être aimé, chagrin que l'on pourrait qualifier d'océanique..., effet d'une perte que lui, sambista, a provoquée. Il s'agit de creuser davantage cette perte avec le signifiant que fait fonction de manque-à-être du sujet : « *molhar* ». Le vers [...] *vai molhar o deserto/ va tremper le désert* [...] le montre.

La forme verbale irrégulière « *vai* », du latin *ire*, est apparue conjuguée à la deuxième personne de l'impératif affirmatif. Le verbe « *ir* » quand il est accompagné d'une autre forme verbale à l'infinitif, signale que l'action se déroulera dans le temps futur. Donc, « *ir* » signifie : 'passer d'un lieu à l'autre' ; 'partir' ; 'se déplacer' ; 'se mettre au chemin de'. Ce futur à l'impératif est la forme même de la figure du troubadour dans son mouvement de devenir chansonnier. C'est une sorte de peine qui l'emportera pendant des siècles et des siècles. Cette obligation s'accomplira avec « *molhar* ». « *Molhar* », du latin vulgaire *molliare*, qui signifie 'le fait d'imbiber le pain dans un liquide' ; 'couvrir avec un liquide', ce qui précise encore plus la tonalité 'transparente' du mouvement. Ainsi, le *sambista* doit se soumettre à une tâche impérative qui lui est imposée. C'est l'essence de ce qui lui est arrivé depuis la nomination de la *Triste Senhora*. Il aura une tâche qui est ici celle de « tremper » un espace.

---

<sup>193</sup>La traduction [...] *et ta plainte oh Triste Dame* [...] rend compte du rapport entre l'adjectif et le substantif qui est fondamental ici. Pourtant, la proposition de traduire le mot « *pranto* » par 'plainte' demeure. Le mot occitan *plain* rend compte de la force nominative qu'a ce substantif masculin « *pranto* », du fait qu'il donne essence à la figure locus princeps du sambista. Cette essence, nous allons tenter de ce dévoiler dans le refrain du Samba : *Masque-toi et pleure/toute plainte a son heure/et je vois que tes larmes tombent...*

Il doit remplir un espace avec son *planctus*. Cet espace est désigné par l'article masculin « o », suivi de « *deserto* ». « *Deserto* », du latin *desertum*, signifie 'région où les précipitations sont inférieures à l'évaporation' ; 'lieu inhabité' ; 'lieu peu habité' ; 'le vide' ; 'le trou' ; 'se dit pour quelqu'un qui est abandonné, isolé'. *La figure du sambista* doit alors savoir y faire avec son *planctu*, lorsque le signifiant « *molhar* » fait fonction de son manque-à-être.

Passons maintenant au refrain de la chanson qui correspond aussi à la première partie du Samba. S'il existe une différence entre ces deux parties du poème, elle ne peut être appréhendée qu'après l'étude contextuelle que nous venons de réaliser.

Revisitons donc ce morceau :

[...] <i>chora</i>	[...] <i>pleure</i>
<i>disfarça e chora</i>	<i>Masque-toi et pleure</i>
<i>aproveita a voz do lamento</i>	<i>saisis la voix du lamento</i>
<i>Que já vem aurora [...]</i>	<i>car déjà vient l'aurore [...]</i>

Il y a une équivalence entre la voix du *lamento* et le *planctu* du poète. Pourquoi pouvons-nous présumer cela ? Parce que la figure du sambista accomplira son devoir en déversant son *planctu* dans la voix du *lamento*. En fait, cela agit en boucle<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup>Le poète de Mangueira est sûr que quelqu'un pleurera son absence, accompagné d'instruments de percussion, tels le tambour et le *bandolim*. Ce *planctus* d'un poète sur les mornes de Mangueira permet d'illustrer aussi le chemin qui va du *Choro* au *Samba*. L'équivalence, que nous avons signalée entre la voix du *lamento* et le *planctus*, se manifeste encore dans le « profit » que tire *la figure du sambista* dans la chanson. Parmi les différentes figures qui habitent la chanson, la figure du sambista est celle qui « profitera » de l'absence de l'être aimé pour déverser son chagrin d'amour à l'infini. Si nous admettons que le « profit » en question concerne *la figure du sambista* elle-même, nous aurons une sorte d'« *adjectivation* » de cette figure. Nous pouvons soutenir cette *adjectivation* du sujet, à partir de la *substantivation* qu'il a reçue de la part des figures féminines du poème. Le fait que la figure du sambista adresse son *planctu*, par la voix du *lamento*, à la figure de

Passons à la quatrième partie du poème. Cette quatrième partie correspond exactement à la deuxième partie du poème, à l'exception d'un mot : *école*. Voici donc la suite des événements dans le poème :

<i>[...]a pessoa que tanto querias</i>	<i>la personne que tu aimais tellement</i>
<i>antes mesmo de raiar o dia</i>	<i>avant même le lever du jour</i>
<i>deixou a outra Escola por outra</i>	<i>A laissé l'autre École pour une autre [...]</i>

L'Être Bien Aimé que lui, *sambista*, voulait avoir à ses côtés, a glissé vers un autre lieu avant le lever du jour. « *Escola* », du latin *shola*, est originaire du grec *skholê*. Dans un sens premier, comme celui qui fut intégré par les savants à partir de l'antiquité, école 'exprime l'idée de loisir' et/ou le terme est compris comme étant 'l'activité destinée à des hommes libres'. « *Escola* », en bas latin, signifie 'la corporation, compagnie' pour, après, désigner 'le lieu où l'on enseigne'; 'l'ensemble des élèves, du personnel d'une école'; 'le mot désigne les établissements où sont enseignées des matières particulières'; 'école de samba désigne une corporation de musiciens, de danseurs, de paroliers qui s'organisent pour le défilé de carnaval'.

Mais le champ sémantique du terme *escola* est plus large. Ici, *escola* indique un changement de scène, un changement de savoir. Il y a dans cette chanson une ouverture. En fait, c'est le *sambista* qui quitte définitivement l'*Escola* et en l'occurrence, l'enseignement de la Triste Senhora : [...] on peut parler d'amour courtois à condition que l'on parle d'une écriture subversive et inversée de l'amour courtois. Puisqu'ici, la Dame est

---

l'être aimé et à celle de la Triste Senhora lui sert à recevoir un message en retour. Le *sambista* est, ainsi, *planctus*. Substantivé, il est condamné à rendre compte, éternellement, de la tâche qu'il s'est imposée : remplir sans larmes un espace vide.

triste et manquante, elle est triste de la trahison de son homme de la nuit qui a quitté son enseignement, son école, pour une école/Dame. Il a trahi l'art d'aimer. Si l'amant ne chante plus la Dame, bien sûr, il n'y a plus de dame, puisqu'elle n'existe comme « das Ding » que dans le chant de son amant<sup>195</sup>. »

Si le terme *escola* est ici corrélé à un savoir spécifique, il s'agit alors *d'une école, d'un savoir*. Et, dans le cas qui nous occupe, il s'agit *de l'école d'un savoir* spécifique : *le Samba*. Nous prenons cette trahison du sambista comme étant le *sacrifice* de ce qui lui est le plus cher, la *perte d'un amour*, la *Triste Senhora*, et en l'occurrence d'une *école*. Les conditions de cette perte, telle quelle elle est chantée dans ces vers-ci, réclamaient une articulation l'inscription de son discours poétique dans une *école, l'école de savoir de l'amour courtois*.

Pour comprendre cette trahison du sambista, nous devons considérer ceci : Lacan déplace l'amour hors du registre du désir et l'intègre dans la jouissance. Pour nous, il s'agit de reprendre à certains égards les coordonnées de l'acte inaugural posé par Ismael Silva pour articuler ce déplacement de l'amour vers la jouissance en l'associant au seigneur Amour.

### 3.7.3 Le semblant du Samba

*Disfarça e Chora* est paradigmatique d'un désir impossible : remplir un espace *vide*, « désert », de larmes. Le bémol, c'est qu'il n'y a aucune larme qui coule sur le visage du sambista. Nous passons du registre du rêve — avec les représentations éphémères féminines — au trait esprit (Witz).

Ce qui produit *le semblant*, lorsque *la figure locus princeps du sambista* chante en pleurant la perte d'un être Bien-aimé et de l'école, ce n'est pas l'emploi précis du signifiant *chora*. En fait, ce qui donne

---

<sup>195</sup>Ginette Michaux dans un courriel adressé à Guy de Villers en octobre 2009.

l'impression d'abord que le *sambista* est immergé dans une rivière de larmes, c'est « l'usage lacrymal » du signifiant *molhar*. Avec *molhar* (tremper), nous avons l'impossibilité de remplir cet espace vide, ce trou du langage. Le signifiant *molhar* représente le symptôme du sujet pour un autre signifiant, à savoir : *deserto*. *Deserto* est, dans ce cas-ci, le signifiant qui représente à la fois, dans son opposition et dans sa complémentarité, le signifiant *molhar*. Nous pourrions dire que le signifiant *deserto* fait office de bord du symptôme à l'égard de la figure locus princeps du *sambista*. Autrement dit, *deserto* sert à cerner, à contourner ce rien, cet espace vide désert, ce réel du sujet. Si le *sambista* dit qu'il pleure, c'est à cause de ce réel-là. Ce que nous pouvons savoir du réel qui est en jeu, c'est qu'il demeurera irréprésentable.

Ce qui apparaît, dès lors, c'est que le *planctu* (*pranto*) du sujet fait résonner *la voix du lamento*, que lui renvoie la figure de la Triste Senhora pour commander le désir du sujet en cascade. Le sujet se laisse tomber en cascade à partir de ce vide de la chaîne signifiante qui est ce « *oh* » ; il se déverse en forme de *planctu* pour accomplir sa mission symptomatique d'aller tremper (*molhar*) avec son *lamento* — ce qui fait vague, si l'on peut dire, en faisant résonner la voix muette de sa *lalangue* des « *o* » — l'espace vide du désir, le désert (*deserto*).

Ce que nous tentons de soutenir ici, c'est que l'impératif affirmatif du désir du sujet, *chora*, devient d'emblée son *semblant* : le *seigneur Amour*. Soumis au signifiant maître Triste Senhora, *la figure locus princeps du sambista* s'est féminisée. En fait, le sujet est soumis à l'objet cause de son désir qui est ce « *o* », ayant comme semblant *chora* (pleure). La féminisation du sujet est la même du côté mâle et du côté femelle. En principe, le *sambista* qui habite ce poème peut être un homme ou une femme. Ce qui nous laisse supposer qu'il s'agit ici d'une *position subjective de l'être*. Un *homme sambista* ou une *femme sambista* prennent des chemins différents par rapport à la

subjectivation de leur sexe. La subjectivation du sexe passe, d'abord, par le choix du sexe et, d'autre part, par ce qui s'est formulé comme étant « *le manque à avoir* »<sup>196</sup>.

C'est justement, en ce qui concerne ce manque à avoir, vécu comme nostalgie du côté d'une femme ou comme menace du côté d'un homme, que la poésie des *sambistas* fait, pourrait-on dire, « abstraction ». Si nous pouvons saisir ce qui pourrait venir représenter l'organe pénien, son existence ou son inexistence, nous serons en mesure de déterminer comment s'épingle la signification du sujet sous les auspices de la signification phallique. Cela nous permettra de saisir — du côté mâle ou femelle — *un semblant*.

Pour que nous puissions comprendre l'enjeu qui intervient ici, il faut trouver une sorte d'équivalence à la signification du signifiant phallus. Le signifiant « *molhar* » fait fonction de *représentant* du signifiant phallus<sup>197</sup>, c'est-à-dire que ce signifiant « *molhar* » représente un *savoir*.

Comment l'organe, à savoir le pénis, est-il passé à la catégorie de signifiant ? Le *sambista* ne se voit pas menacé par l'angoisse de signification phallique, puisque cette signification lui sera restituée avec un sacré surplus de jouissance, que nous avons commencé à cerner par rapport à la Jouissance phallique. D'une part, le sujet homme ne craint plus, désormais, la perte de son organe pénien et, d'autre part, le sujet femme n'ira plus le revendiquer, puisque cet organe appartient au sujet. C'est enregistré dans son « je » sous la forme verbale « ai ». Cela n'apparaît donc que sous une forme extrêmement élémentaire. Si nous admettons, comme préalable, que

---

<sup>196</sup>Jacques Lacan, *La signification du phallus* (1958), Op. Cit. pp. 685-695.

Jacques-Alain Miller, *De la nature des semblants*, cours du 12.II.1992. Séminaire inédit.

<sup>197</sup>Il ne faut pas confondre le signifiant phallus, qui est représenté par le signifiant *molhar*, avec la subjectivation d'un organe. Poursuivons donc nos efforts pour savoir comment le sujet s'est féminisé ici, avec cette autre question encore plus fâcheuse que la précédente « Que veut une femme ? ». Le traitement plus explicite de cette question permettra de trouver les limites de la féminisation du sujet.

le signifiant *molhar* est expérimenté, restitué, par la figure locus princeps du sambista sous la forme de ce « o », de cette lettre « o » qui doit alors trouver à se loger dans un des membres du corps de la figure locus princeps du sambista.

Il s'agit de faire entrer maintenant dans ce registre du corps, imaginaire par excellence, quelque chose qui se détache du corps comme étant le représentant de l'objet petit a. Au-delà du chant, de la voix, quelle autre action caractérise *la figure du sambista* ? Avec quel organe le *sambista* déverse-t-il ces larmes ? [...] *olhar, gostar só de longe/regarder, savourer seulement de loin* [...]. Nous pouvons formuler l'hypothèse que c'est *l'œil*, l'organe qui fait fonction d'orifice où se loge le déchet que représente la lettre « o ». C'est là que la figure locus princeps expérimente la jouissance phallique d'arroser poétiquement sa jouissance dans *Disfarça e Chora*. Cette position du sujet à l'égard de « l'absence-présence » lui permet de savourer, d'accéder à la jouissance phallique.

En effet, que savoure-t-il ainsi notre sambista? On suppose que ce sujet obtient, dans cette position-là, la jouissance phallique certes, mais aussi la jouissance de l'Autre. L'amour trompeur vient du côté de l'Autre. Le *semblant* du sujet, *chora*, se soutient alors du fait qu'il est l'homologue de l'objet cause de son désir, c'est-à-dire ce « o ». Donc, avoir et ne pas avoir l'organe pénien dans cette affaire, peu importe, à condition qu'il puisse voir et les avoir, ces « o » du Samba *Disfarça e chora*. Le sujet produit une fois plus une sorte d'identité avec *das Ding*. Ce qu'il évite flotte en suspension constante dans la structure du Samba avec la lettre « o », *das Ding*. Si le représentant de la Chose est ce « o », c'est parce qu'il y a du Père comme signifiant dans cette chimère à quatre têtes des figures féminines distinctes rassemblées ici par le sujet. En fait, ce sujet, accroché qu'il est à la

jouissance de l'Autre, se ligote à un *partenaire inhumain*, le semblant de la *Triste Senhora*, pour se défendre du réel<sup>198</sup>.

Dire que le sujet s'accouple avec un partenaire inhumain, c'est aussi en dire trop, puisque le « *seigneur Amour* » porte la marque indélébile de la Chose. Parler d'un partenaire inhumain du sujet en prenant en considération les effets de production du signifiant — c'est-à-dire les signifiants du savoir — signifie d'emblée être orienté par le sujet de l'inconscient en tant qu'il fait partie d'un lien social. Ceci dit, nous pouvons supposer que l'œuvre de Maître Cartola s'inscrit dans la tradition de l'amour courtois lorsqu'elle emprunte ceci au père de la grammaire portugaise, le roi Afonso X :

« *Rosa das rosas et Fror das frores,  
Dona das donas, Senhor das senhores*<sup>199</sup>. »

Lorsque l'écriture poétique de Cartola s'approprie le « seigneur amour » pour se défendre du réel, c'est pour masquer l'impossibilité de nommer la dona. Nous revenons à l'acte inaugural posé par Ismael Silva lors de la fondation de la première école de Samba au Brésil. Au-delà du fait de masquer le nom de la Bien-Aimée en le masculinisant, l'écriture poétique de Cartola et de Dalmo Castello ajoute ce prédicat, le signifiant phallus, porteur d'un savoir. Alors, le *senhal* (seigneur Amour) devient l'être du sujet. L'impossibilité de nommer ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant produit de la poésie. Entre le sujet et *le drein nien*, apparaît sous la forme d'un partenaire inhumain la *Triste Senhora*.

Le réel du sujet est désormais ceci : « o ». Ce que nous pouvons nommer réel est cet objet plus-de-jouir cher au cœur du sujet

<sup>198</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit. p. 180.

<sup>199</sup>Rose des roses, et fleurs des fleurs

Dame des dames, Seigneur des seigneurs » V. :

Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Op. Cit. p. 31.

*sambista*, si l'on considère ce qui reste de la négativité que représente le signifiant plus-de-jouir « *molhar* ». L'accomplissement d'un désir impossible est balisé par la puissance de l'Autre. Il s'agit, en effet, de l'Autre, dont le sujet obtient une satisfaction unique : celle de la jouissance impossible à dire. Il ne suffit pas de savoir que la figure de la *Triste Senhora* porte en elle les signifiants du savoir avec la lettre « *o* » qui font d'elle l'objet d'une jouissance phallique. En fait, le sujet vise, par cette manœuvre à l'égard de la *Triste Senhora*, à atteindre *ce qui n'existe pas*, la chose *qui n'est rien*, le *drein nien* (le pur néant). La femme est « *pastoute*<sup>200</sup> », c'est-à-dire qu'elle est sous le signe du phallus. On tombe aussi dans un désir impossible.

---

<sup>200</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit. p. 68.

## Conclusion Générale

### La force politique de l'œuvre de Maître Cartola

La force politique de l'œuvre de Maître Cartola apparaît dans le maniement de son écriture poétique lorsqu'elle s'approprie les quatre concepts de la tradition courtoise : la Dona, la canso, l'alba (pastorela) et la vida. Le sujet Cartola s'est mis au service de la cause de son désir sous le nom de la Dona (le seigneur Amour), en s'appuyant sur la tradition courtoise et le travail de la lettre d'amour. L'acte inaugural posé par Ismael Silva avait permis la fixation du symptôme<sup>201</sup> de l'esclave brésilien : *le Samba*. Dès lors, l'emploi au masculin du terme Samba releva du politique<sup>202</sup>, car jusqu'à l'émergence *du Samba*, la force de travail du Noir était à certains égards condamnée à disparaître. Pour transmettre leur savoir — l'art de composer les Sambas —, les paroliers de l'Estácio de Sá inventèrent l'école *de Samba*.

Être au service du Samba, devient alors le destin d'une première génération de paroliers, tels Ismael Silva, Cartola, Paulo da Portela et Carlos Cachça. Par l'école de Samba, les Nourrices noires trouvent désormais une place de savoir dans le discours du maître. Cartola devient maître dans l'art d'intégrer — sous la forme de ses *Samba-canções* —, l'amour comme signification *vide*<sup>203</sup>. En sachant préserver son nom de sambista, Cartola transmet le savoir-faire de l'esclave brésilien pendant un demi-siècle. Cette transmission du désir de l'esclave brésilien implique présence de l'écriture musicale de l'Estácio de Sá *bumbumpaticumbumprugurundum*<sup>204</sup>. Sous le

---

<sup>201</sup> Sigmund Freud, *Le sens du symptôme* in *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1915-1917), Op. Cit. pp. 328-348.

<sup>202</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p. 216.

<sup>203</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aîle à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/III/1977.

<sup>204</sup> Carlos Sandroni, *Feitiço Decente transformações do samba no Rio de Janeiro* (1917-1933), Op. Cit.

commandement du désir, se trouve *le Samba* (le seigneur Amour). Cette œuvre d'art, qui s'appuie sur la représentation éphémère (*Vergänglichkeit*<sup>205</sup>) de la Dona, permet alors à Cartola de participer à l'invention et au renouvellement du lien social brésilien.

Le travail de l'écriture poétique qui s'appuie sur la lettre d'amour<sup>206</sup> ne peut pas être effacé. La transmission du désir de l'esclave brésilien au travers des signifiants nécessaires à son symptôme — *graça, bumbum, batuque* et *tambor* — a permis à une génération des paroliers de s'orienter vers ce que Lacan articule comme étant le désir de l'esclave<sup>207</sup>. Inscrit au lieu de l'être<sup>208</sup>, il y a la dona comme objet d'un désir<sup>209</sup>. L'écriture poétique de Cartola fait de l'impossibilité de nommer « ce qui est <sup>210</sup> » d'une femme une pratique de nomination du symbolique dans le réel<sup>211</sup>. De même, cela inaugure une pratique de récupération de l'objet perdu (das Ding)<sup>212</sup> en forme de plus-de-jour<sup>213</sup> : *Samba-canções*. Sous le drapeau de l'amour comme signification vide, nous lisons l'œuvre de Cartola comme un exercice poétique soumis au *dreit nien*<sup>214</sup> des trobars. Les références subtiles au grand chant d'amour, comme la chanson de loin et l'alba, se mélangent dans *Disfarça e Chora*.

Le savoir du Samba a permis l'établissement et l'organisation de plusieurs communautés — comme Mangueria, Portela et l'Estácio —, qui furent exclues du système social et politique du maître. Il

<sup>205</sup>Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1899-1900), Op. Cit.

<sup>206</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Op. Cit.

<sup>207</sup>Jacques Lacan, Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit.

<sup>208</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Op. Cit.

<sup>209</sup>Idem.

<sup>210</sup>Voir : « ce que n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant (le dreit nien) ». Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. pp. 23-25.

<sup>211</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/II/1977.

<sup>212</sup>Sigmund Freud, *L'Esquisse* (1895), Op. Cit.

<sup>213</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Op. Cit.

<sup>214</sup>Martín de Riquer, *Los trovadores – Historia literaria y textos* – 1 tomes, Op. Cit. pp. 113-117.

s'agissait de se défendre du réel. Lorsque le maître s'appropriâ le savoir du Noir, ce fut pour le déformer dans des théories eugénistes afin de fabriquer, à travers des concepts plus que douteux comme celui de race, le métis supérieur<sup>215</sup>. Le Brésil doit être grand et puissant. Pour cela, les différences entre maîtres et esclaves<sup>216</sup> sont aplanies soit par le comique, soit par l'amour véhiculé dans la Musique Populaire Brésilienne. Jusqu'à nos jours, l'eugénisme est présent sous la forme de la démocratie raciale<sup>217</sup> qui efface le travail du Noir et promut l'exigence de l'universel sous le signe du nationalisme *Verde-Amarelo*. Les maîtres de l'*Estado Novo* étaient installés à la place du savoir dans le discours universitaire. La génération de Cartola et le Mouvement moderniste vont servir sur un plateau d'or le savoir populaire à l'*Estado Novo*.

Ce qui est intéressant, c'est que le désir indestructible freudien<sup>218</sup> s'agrippe sur des sujets désirants. En ce qui concerne Cartola, soumis au manque et à la privation, ce sujet a pu instaurer une pratique de récupération de la jouissance qui amène au désir. Être esclave du Samba exigea l'établissement d'un rapport éthique au savoir issu de la cuisine, au savoir-faire des *Amas de Leite*. De même, en ce qui concerne cette exigence éthique du Samba à l'égard du corps d'une femme, c'est dans les lignes poétiques de Jacques Roubaud — « Le bien le vrai le beau, tout est ensemble dans la beauté de la dame. Son corps est éthique<sup>219</sup>. » —, que nous avons trouvé notre balise. Il a fallu que le Mouvement moderniste intègre le savoir populaire sous la forme d'une anthropophagie culturelle, faisant ainsi place au savoir issu des Nourrices noires. La force poétique de l'œuvre de Maître Cartola rencontra dans l'écriture

---

<sup>215</sup>Euclides da Cunha, *Diário de uma Expedição*, Op. Cit.

\_\_\_\_ *Os Sertões*, Op. Cit.

\_\_\_\_ *Hautes Terres – La guerre de Canudos* – Op. Cit.

<sup>216</sup>Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, Op. Cit.

<sup>217</sup>Idem.

<sup>218</sup>Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1899-1900), Op. Cit.

<sup>219</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours* –, Op. Cit. p. 249.

poétique du travail de la lettre, les courbes généreuses de la beauté<sup>220</sup> de leurs corps. L'œuvre de Cartola est une célébration de la vie.

L'esclave brésilien fut capable de diffuser la richesse de la langue portugaise métissée et anthropophage dans l'ensemble du territoire brésilien<sup>221</sup>. Cartola fera de même sur le mode de ses *Samba-canções*. La Musique Populaire Brésilienne permet à des Brésiliens, à des étrangers, d'apprendre le portugais. La force poétique *du* Samba est d'avoir pu rassembler sous un même drapeau *l'amour* et sa signification *vide*. Ceci dit, le Samba c'est de la politique<sup>222</sup>. Car il permet à certains sujets comme Cartola d'être un sujet désirant, garant d'un désir, capable de civiliser un lien social.

Les Brésiliens utilisent cette expression en argot — « voyager dans la mayonnaise » — lorsque les phénomènes imaginaires débordent sur un phénomène donné. Pouvons-nous nous demander si face au réel de l'esclavage, nos hypothèses de travail sont fondées ?

Aujourd'hui, nous pouvons mesurer que l'œuvre de Cartola a donné naissance à des écoles de Samba — des écoles qui comptent des milliers de personnes — , ayant des incidences notoires dans la vie des Brésiliens et dans la Musique Populaire Brésilienne. Si l'écriture poétique de Cartola peut faire office de transmission d'un désir d'esclave, c'est à cause de la manière dont il inscrit le réel dans le registre du symbolique<sup>223</sup>. Il s'agit de produire un symptôme : chanter l'amour à travers l'impossibilité de nommer « *ce qui n'existe pas, la chose qui n'est rien, le pur néant (le dreit nien)*<sup>224</sup> ». Étant le

---

<sup>220</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome* (1975-1976), Op. Cit. p. 68.

<sup>221</sup>Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro*, Op. Cit.

<sup>222</sup>Jacques Lacan, Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Op. Cit. p. 216.

<sup>223</sup>Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), Op. Cit. Leçon du 15/II/1977.

<sup>224</sup>Jacques Roubaud, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, Op. Cit. pp. 23-25.

serviteur de la Dona, Maître Cartola renouvela par son désir d'esclave la tradition de l'amour courtois au Brésil.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Mário de **Andrade**, *Obras completas*, 30 volumes, Itatiaia, Belo Horizonte.
- \_\_\_ *As peças do boi e outras peças*, 2<sup>o</sup> edição, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- \_\_\_ « *Cândido Inácio da Silva e o lundu* », Revista Brasileira de Música, X, 1944, pp. 17-39.
- \_\_\_ *Dicionário Musical Brasileiro*, Obras completas, Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.
- \_\_\_ *Poesias Completas*, Obras Completas, volume II, Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.
- \_\_\_ *Macunaíma* (1928), Obras completas, volume IV, Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.
- \_\_\_ *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Obras completas, volume VI, Belo Horizonte, Itatiaia, 1962.
- \_\_\_ *Pequena História da Música* (1944), Obras completas, volume VIII, Belo Horizonte, Itatiaia, 1987. pp. 173-174.
- \_\_\_ *Modinhas Imperiais* (1930), Obras completas, volume XVIII, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- \_\_\_ *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Obras Completas, volume XII, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- \_\_\_ *Música de Feitiçaria no Brasil*, Obras completas, volume XIII, Belo Horizonte, Itatiaia, 1983.
- \_\_\_ *O Turista Aprendiz*, Obras, completas, volume XX, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- Oswald de **Andrade**, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e as Utopias*, Obras completas volume VI, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- Carlos & Mário, Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 1988.
- Janine **Altounian**, *L'intraduisible*, Dunond, Paris, 2005.
- Alain **Badiou**, *Saint Paul – La fondation de l'universalisme* -, Collection Les Essais du Collège International de Philosophie, PUF, Paris, 2<sup>o</sup> édition 1998.
- Christian **Anatole** & Robert **Lafont**, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, 2 tomes, Paris, P.U.F, 1970.
- Joseph **Attié**, *Mallarmé le livre*, Nice, Éditions du Losange, 2007.
- Domingos Caldas **Barbosa**, *Viola de Lerenó*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980.
- Marília T. **Barbosa da Silva**, Carlos **Cachaça** et Arthur L. de **Oliveira Filho**, *Fala Mangueira !*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1980.
- Marília T. **Barbosa da Silva** et Arthur L. de **Oliveira Filho**, *Cartola*, Funarte, Coleção MPB n<sup>o</sup>10, 3<sup>o</sup> edição, Rio de Janeiro, 1997.
- Marília T. **Barbosa da Silva** et **Lygia Santos**, *Paulo da Portela*, Funarte, 2<sup>o</sup> edição, Rio de Janeiro, 1989.
- Roger **Bastide**, *Le Candomblé de Bahia -Rite Nagô – (1958)*, Mouton & Co, Paris.
- La bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.
- Étienne **Bours**, *Dictionnaire thématique des Musiques du Monde*, Paris, Fayard, 2002.
- Jean-Luc **Brackelaire**, *La personne et la société*, Bruxelles, De Boeck-Université, 1995.

Odacy de **Brito Silva**, *Dona Zica da Mangueira – Na passarela de sua Vida*, Carimbex, São José dos Campos. 1999.

Sérgio **Cabral**, *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*, Rio, Lumiar Editora, 1996.

Contardo **Calligaris**, *Hello Brasil !*, São Paulo, Escuta, 1992.

Stefania **Capone**, *La quête de l'Afrique dans le candomblé – Pouvoir et tradition au Brésil* – Éditions Karthala, Paris, 1999.

Hervé **Castanet**, *S. K. beau*, Paris, Éditions de la différence, 2011.

*Vocabulaire européen des philosophes*, sous la direction de Barbara **Cassin**, Seuil/Le Robert, Paris, 2004.

Yeda Pessoa de **Castro**, *Falares Africanos na Bahia*, Acadêmia Brasileira de Letras/Topbooks, 2<sup>ème</sup> edição, Rio de Janeiro, 2005.

Julio José **Chiavenato**, *Genocídio americano : a Guerra do Paraguai*, São Paulo, Brasiliense, 1975.

\_\_\_ *O Negro no Brasil – Da Senzala à Guerra do Paraguai* – Brasiliense Editora, São Paulo, 1980.

*Confissões da Bahia : santo ofício da inquisição de Lisboa*, organização Ronaldo Vainfas, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Euclides da **Cunha**, *Diário de uma Expedição*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_ *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Record, 2007.

\_\_\_ *Hautes Terres – La guerre de Canudos* – trad. Jorge Coli et Antoine Seel, Paris, Métailié, 2012.

Celso **Cunha**, *Gramática da Língua Portuguesa*, Fename, Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_ *A questão da Norma Culta Brasileira*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1985.

Antonio di **Ciccia**, *Dante et l'amour*, psychanalyse n° 34.

Giuseppe **Cocco** & Antonio **Negri**, GlobAL, trad. Jeanne Revel, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

**Damourette**, J. et Pichon, E., *Des mots à la pensée, essai de grammaire de la langue française (1911-1927)*, Paris, Artrey.1917.

**Dante** Alighieri, *De l'éloquence vulgaire*, traduction Frédéric Vallorz, Paris, La délirante, 1985.

\_\_\_ *Vie nouvelle*, trad. Gérard Luciani, Paris, Gallimard, folio bilingue, 1999.

\_\_\_ *La divine comédie*, trad. Marc Garin, Paris, Editions de la différence, 2003.

Jean-Baptiste **Debret**, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, F. Didot Frères, 1834.

Martín **de Riquer**, *Los trovadores – Historia literaria y textos* – 3 T., cuarta edición, Barcelona, 2001.

Arthur **de Gobineau**, *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*, VI Tomes, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967.

Gregório **de Matos e Guerra**, *Crônicas do Viver Baiano Seiscentista*, 2 volumes, Rio de Janeiro, Record, 5a Edição, 2010.

Yves **Depelsenaire**, *Un musée imaginaire Lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008.

Ferdinand **de Saussure**, *Cours de linguistique générale*, texte établi par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1995.

Guy **de Villers Grand-Champs**, « Le sujet divisé et le désir de formation » in *Regards croisés sur l'expérience de formation*, Paris, Harmattan, 1999. pp. 81-107.

\_\_\_ « Récit de vie et discours psychanalytique » in *Quarto*, 1986, pp. 33-35.

\_\_\_ « La transmission de la psychanalyse à l'ECF- ACF » in .... pp. 7-14.

\_\_\_ *Le désir du philosophe* (1991) *Approches Philosophiques et psychanalytique*, Université Catholique de Louvain. pp. 103-124.

Gérard **Duménil**, Michael **Löwy**, Emmanuel **Renault**, *Lire Marx*, Collection Quatrième, PUF, Paris, 2009.

Décio **Freitas**, *Escravidão de Índios e Negros no Brasil*, Porto Alegre, EST, ICP, 1980, pp. 25-29.

\_\_\_ *Palmares : a Guerra dos Escravos*, Graal, Rio de Janeiro, 4<sup>e</sup> édition, 1982.

Sigmund **Freud**, *L'Esquisse* (1895), trad. Susanne Hommel, Palea/Les lettres de l'Ecole freudienne de Paris, Paris, 1976-1980.

\_\_\_ *L'interprétation des rêves* (1899-1900), trad. I. Meyerson, Paris, P.U.F. 1967.

\_\_\_ *L'interprétation du rêve* (1899-1900), *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, P.U.F., 2003.

\_\_\_ *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), trad. Dr. S. Jankelevitch, Paris, Payot, (PBP n°97), 1984.

\_\_\_ *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905c), trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1990.

\_\_\_ *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905d), trad. Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987.

\_\_\_ *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (l'Homme aux rats)* (1907-1908), Cinq psychanalyses, Paris, P.U.F., 1954.

\_\_\_ *D'un type particulier de choix d'objet chez l'homme* (1910h), Paris, *Œuvres Complètes*, Tome X, P.U.F, p.193.

\_\_\_ *Remarques biographiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : Dementia Paranoides (le Président Schreber)* (1911), Cinq psychanalyses, Paris, P.U.F., 1954.

\_\_\_ *Totem et Tabou* (1912-1913), *œuvres complètes*, Tome XI, Paris, P.U.F., 1998, pp. 189-385.

\_\_\_ *Pour introduire au narcissisme* (1914), *œuvres complètes*, Tome XII, Paris, P.U.F., 2005, pp. 213-246.

\_\_\_ *Pulsions et destins de pulsions* (1915), *œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, P.U.F., 1998, pp. 163-185.

\_\_\_ *L'inconscient* (1915 e), *œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, P.U.F., 1998, pp. 205-

241.

\_\_\_ *Le sens du symptôme* in *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1915-1917), trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, pp. 328-348.

\_\_\_ *Un souvenir d'enfance de Poésie et Vérité* (1917), œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 61-75.

\_\_\_ *Le tabou de la virginité (Contributions à la psychologie de la vie amoureuse III)* (1917), œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 77-96.

\_\_\_ *Un enfant est battu* (1919), Œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 115-146.

\_\_\_ *L'inquiétant* (1919), Œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 147-188.

\_\_\_ *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Œuvres complètes, Tome XV, Paris, P.U.F., 1996, pp. 273-338.

\_\_\_ *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), Œuvres complètes, Tome XVI, Paris, P.U.F., 1991, pp. 1-83.

\_\_\_ *Le moi et le ça* (1922), Œuvres complètes, Tome XVI, Paris, P.U.F., 1991, pp. 255-301.

\_\_\_ *La négation* (1925h), Œuvres complètes, Tome XVII, Paris, P.U.F., 1992, pp. 166-171

\_\_\_ *Le malaise dans la culture* (1929), Œuvres complètes, Tome XVIII, Paris, P.U.F., 1994, pp. 247-333.

\_\_\_ *Le clivage du moi dans le processus de défense* (1938) in Résultats, idées, problèmes (1921-1938), Tome II, Paris, P.U.F., pp. 283-286.

\_\_\_ *Abrégé de psychanalyse* (1938), trad. Anne Berman, Paris, P.U.F. 1975

\_\_\_ *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939 a), Éditions Gallimard, Paris, 1986.

Gilberto **Freyre**, *Casa-Grande & Senzala*, Rio de Janeiro, Record, 30<sup>ème</sup> edição, 1992.

Luis Alonso **Girgado**, Maria Victoria Moreno **Márques**, Xesus Rábade **Paredes**, 3 *Literatura BUP*, Editorial Galaxia/Ediciones SM, España, 1987.

José Olimpio **Goular**, *Da palmatória ao patíbulo : castigos de escravos do Brasil*, Rio de Janeiro, Conquista, 1971.

**Groupe  $\mu$** , *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990.

Arnaud **Halloy**, *Dans l'intimité des orixás : Corps, rituel et apprentissage religieux dans une famille-de-saint de Recife* (Brésil), Université Libre de Bruxelles, 2005.

Michel **Hardt** et Antonio **Negri**, *Empire*, Paris, traduction Denis-Armand Canal, Exils Editeur, 2000.

\_\_\_ *Multitude*, traduction Nicolas Guilhot, Paris, La découverte, 2004.

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), 2 Tomes, trad. J.

Hypollite, Paris, Ed. Aubier, 1939.

\_\_\_ *La raison dans l'histoire*, trad. ; Kostas Papaionnou, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1955.

\_\_\_ *Science de la logique*, t. 1 [La logique objective], livre 1, *L'Être*, trad. P.-J. Labarrière et G. Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1976.

Martin **Heidegger**, *Bâtir Habiter Penser* in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 170-193.

\_\_\_ *La chose* in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp.194-223.

\_\_\_ « ...*L'homme habite en poète...* » in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp.224-248.

\_\_\_ *Logos* in , trad. Jacques Lacan, pp.59-79.

\_\_\_ *Aléthéia* in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp.311-342.

Maurice **Heine** in G. Lely, *La vie du marquis de Sade*, Paris, 1952, T. 1 pp. 306-307.

**Hésiode**, *Théogonie*, Paris, Les belles lettres, Classiques de poche, 2008.

David **Hilbert** und S. **Cohn-Vossen**, *Anschauliche Geometrie*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1932 Trad. *Geometry and the Imagination*, translated by P. Nemenyi, AMS Chelsea Publishing.

William **Hogarth**, *The analysis of Beauty*, Londres, impr. par J. Reeves pour l'auteur, 1793 ; trad. fr. de Jasen rév. par S. Chauvin, préf. B. Cottret, énsb-a, 1991.

**Homère**, *L'odyssée*, Paris, Éditions Garnier Frère, 1961.

Emmanuel **Kant**, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974.

\_\_\_ *Critique de la raison pratique*, trad. L. Ferry et H. Wisman, Paris, Gallimard, (Folio), 1985.

Alexandre **Kojève**, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, (Tel), 1947.

Boris **Kossoy** & Maria Luiza **Tucci Carneiro** organizadores, *O Olhar Europeu – O negro na iconografia brasileira do sécula XIX –*, São Paulo, edusp, 2a edição, 2002.

**Juvénal**, *Satires*, texte établi par P. Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Belles lettres, classiques en poche, 2002.

Erich **Köhler**, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours* in Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIIe siècles, VII, Université de Poitiers, 1964, pp. 27-51.

Philippe **Lacadée**, *Psychanalyse avec les enfants les fondements du lien social* in Par la lettre n°6, Bulletin de l'ACF – Rhône-Alpes, Grenoble, octobre 1997.

Jacques **Lacan**, Le Séminaire, Livre I, *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), texte

établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1978.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre III, *Les psychoses* (1955-1956), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre IV, *La relation d'objet* (1956-1957), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient* (1957-1958), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1998.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert* (1960-1961), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1991.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre IX, *L'identification* (1961-1962), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2004.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XIV, *La logique du fantasme* (1966-1967), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XV, *L'acte psychanalytique* (1967-1968), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2006.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1991.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1970-1971), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XIX, *...ou pire* (1971-1972), texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 2011.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1975.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XXI, *Les non-dupes errent* (1973-1974), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XXII, *R.S.I.* (1974-1975), séminaire inédit.

\_\_\_ Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome* (1975-1976), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005.

- \_\_\_ Le Séminaire, Livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), séminaire inédit.
- \_\_\_ *Le Séminaire de Caracas*, 12/VII/1980, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris.
- \_\_\_ *Fonction et champs de la parole en psychanalyse* (1953) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 237-322.
- \_\_\_ *D'une question préliminaire à tout traitement possible pour la psychose* (1957-1958) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 531-583.
- \_\_\_ Cités n°16, *D'un Autre à l'autre*, 13/XI/1968, leçon transcrite par Jacques-Alain Miller, Paris, P.U.F., pp. 129-142.
- \_\_\_ *Le stade du miroir comme formateur du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* (1949) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100.
- \_\_\_ *La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse* (1955), in *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 401-436.
- \_\_\_ *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) in *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 816-823.
- \_\_\_ *La signification du phallus* (1958) in *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 685-695.
- \_\_\_ *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957) in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 493-528.
- \_\_\_ *Des noms-du-père* (1963), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005.
- \_\_\_ *Acte de fondation* (1964), in *Autres écrits*, Paris seuil, 2001, pp. 229-241.
- \_\_\_ *Kant avec Sade* in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 765-790.
- \_\_\_ *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse – compte rendu du Séminaire 1964-1965* – in *Autres écrits*, Paris, Seuil. 2001.
- \_\_\_ *Lituraterre* (1972), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 11-20.
- \_\_\_ *L'étourdit* (1972), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 449-495.
- \_\_\_ *Préface à L'éveil du printemps*, (1975), in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 561-564.
- \_\_\_ *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), in *Autres écrits*, Paris, Seuil.
- \_\_\_ *La troisième*, in *Lettres de l'école freudienne*, n°16, 1975, pp. 177-203.
- \_\_\_ *Joyce le Symptôme* (1975) in *Autres écrits*, Paris, Seuil, pp. 565-570.
- \_\_\_ *Le symptôme*, Conférences à « Columbia University » (1975), in *Scilicet* 6-7, Paris, Seuil, 1976.
- \_\_\_ *Conclusions* in *Lettres de l'Ecole volume II, La transmission* (1979), Paris, Bulletin intérieur de l'Ecole freudienne, juin 1979, pp. 219-220.
- \_\_\_ *La théorie du partenaire* in *Quarto* n° 77, Les effets de la sexualité dans le monde,

Bruxelles, A.C.F. Belgique, 2002.

Eric **Laurent**, *Entretiens avec George Duby* (mai 1982) in *Onicar ?* n° 26, Paris, Seuil/Navarin, 1983, pp.177-198.

\_\_\_ *Sintoma e Repetição* in *Opção Lacaniana* n° 31, São Paulo, Setembro 2001, pp. 10-25.

Eric **Laurent** & Jacques-Alain **Miller**, *L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique* in *La Cause Freudienne*, n°35, février 1997, pp. 7-20.

Lynne **Lawner**, *Notes Towards an Interpretation of the vers de dreyt rien* in *Cultura neolatina*, Instituto di filologia romanza, 1968, pp. 147-164.

\_\_\_ *To es niens* in *Cultura neolatina*, Instituto di filologia romanza, 1971, pp. 155-170.

Nei **Lopes**, *Dicionário Banto do Brasil*, Imprensa da Cidade, Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_ *Partido-alto Samba de bamba*, Rio de Janeiro, Pallas, 2008.

Vasco **Mariz**, *História da Música no Brasil*, Editora Civilização Brasileira, 2° edição, Rio de Janeiro, 1983.

Maria **Maia**, *Villa Lobos Alma brasileira*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

Karl **Marx**, *Le capital*, Livre I et Livre II, trad. Joseph Roy, Paris, Editions sociales, 1976.

\_\_\_ *Misère de la philosophie*, Editions sociales, 1947.

Henri-Irénée **Marrou**, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, T. II, Collection Points, Paris, Seuil, 1948.

*História da Vida Privada no Brasil*, Volume I, direção Laura de **Mello** e **Souza**, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Sérgio **Miceli**, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.

Ginette **Michaux**, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramon ville-Saint-Agne, Érès, collection Psychanalyse & Écriture, 2008.

Jacques-Alain **Miller**, *Eléments de la logique du signifiant*, in *Cahiers pour l'analyse*, vol. 1-2, Paris, 1966.

\_\_\_ *Extimé*, (1985-1986), séminaire inédit, Paris.

\_\_\_ *La psychanalyse mise à nu par son célibataire*, 1992.

\_\_\_ *De la nature des semblants*, cours du 12.II.1992. Séminaire inédit, Paris.

\_\_\_ *L'homologue de Malaga* in *La Cause Freudienne*, n°26, Le temps fait symptôme, Navarin-Seuil, février 1994, pp. 7-16.

\_\_\_ *Jacques Lacan et la voix* in *Quarto* n° 54, Bruxelles, juin 1994.

\_\_\_ *Le séminaire de Barcelona sur Die Wege der Syntombildung* in *Le symptôme-charlatan*, Seuil, Paris. 1998. pp. 11-52.

- \_\_\_ *L'expérience du réel dans la cure analytique* (1998-1999), séminaire inédit, Paris.
- \_\_\_ *Les six paradigmes de Jouissance*, in *Les paradigmes de jouissance*, La Cause freudienne n°43, Paris, Seuil/Navarin, 1999. pp. 7-29.
- \_\_\_ *Le pousse au crime*, in *Quarto* n° 71, Bruxelles, août 2000.
- \_\_\_ *Lakant*, sous la direction de Jacques-Alain Miller, Paris, Collection rue Huysmans, Seuil/Navarin, 2000.
- \_\_\_ *Pièces détachées* (2004-2005), séminaire inédit, Paris.
- \_\_\_ *Orientation lacanienne III*, 9. « *L'esp d'un laps* » (2006-2007), séminaire inédit, Paris.
- \_\_\_ *Orientation lacanienne III*, 10, *Tout le monde est fou*, (2007-2008) séminaire inédit, Paris.
- Pierre **Moreau**, *Histoire des dernière Guerre faite au Brésil, entre les Portugais & les Hollandois* in *Relations véritables et curieuses de l'Isle de Madagascar et du Brésil, avec l'histoire de la dernière guerre faite au Brésil entre les portugais et les hollandais; trois relations d'Égypte et une du royaume de Perse*, Paris, 1651.
- Edmar **Morél**, *A Revolta da Chibata*, Rio de Janeiro, Graal, 4° edição, 1986.
- Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 2° edição, coleção Biblioteca Carioca, Rio, 1995.
- \_\_\_ *Cartola – Todo tempo que eu viver* - Rio de Janeiro, Corisco Edições, 1988.
- Luiz **Mott**, *O Sexo Proibido*, Campinas, Papirus, 1986.
- Santuzza Cambraia Naves, *Da Bossa Nova à Tropicália*, Rio de Janeiro, Coleção Descobrimdo o Brasil, Jorge Zahar Editor, 2001.
- Antonio **Negri**, *Job, la force de l'esclave*, Paris, Bayard, 2002.
- \_\_\_ *Fabrique de porcelaine*, traduction Judith Revel, Paris, Stock, 2006.
- Le Nouveau Testament**, traduction Louis Segond, chez Société Biblique de Genève, édition 2009.
- Lucia Lippi Oliveira, *O Brasil dos imigrantes*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002
- Ovide**, *L'art d'aimer*, traduction Henri Bornecque, collection dit Budé, Éditions Belles Lettres, Paris, 1951.
- Maria Sueli **Peres**, *Mourir de Banzo*, in *Letterina* n° 15, Bulletin de l'Association Cause Freudienne Normandie, 1997, pp. 23-28.
- Ricardo **Piglia**, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco difiltades)*, Buenos Aires, Casa de las Américas, año XLI, n°222, enero-marzo, 2001.
- Platon**, *Le banquet*, Les Belles Lettres, (Universités de France), 2002.
- \_\_\_ *Le politique*, trad. A. Diès, Les Belles Lettres, 1970.
- \_\_\_ *Lois Livres I-II*, Tome 11, 1° partie, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres,

(Universités de France), 1951.

\_\_\_\_ *Lois Livres III-IV*, Tome 11, 2<sup>o</sup> partie, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, (Universités de France), 1976.

\_\_\_\_ *Ménon*, Tome 3, trad. A. Croiset, L. Bodin, Paris, Les Belles Lettres, (Universités de France), 1985.

**Plotin**, *Première Ennéade*, trad. Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Marquis de **Sade**, *La philosophie dans le boudoir*, édition établi par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, folio classique, 1976.

Carlos **Sandroni**, *Feitiço Decente transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

Fernando **Santoro**, in *saudade, Vocabulaire européen des philosophes* dit « *dictionnaire d'intraduisibles* », sous la direction de Barbara Cassin, Paris, Seuil/Robert, 2004.

*Liberdade por um fio*, organizadores João José **Reis** e Flávio dos **Santos Gomes**, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Alaôr Eduardo **Scisínio**, *Dicionário da Escravidão*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda, 1997.

Giralda **Seyferth**, *Construindo a Nação : Hierarquias Raciais e o papel do Racismo na Política de Imigração e Colonização* in *Raça, Ciência e Sociedade*, Rio de Janeiro, Fiocruz, 1998, pp.41-57.

Hans **Staden**, *Nus, féroces et anthropophages (1557)*, traduit par Henri Ternaux Compans, Paris, Éditions Métailié, 2005.

François **Regnault**, *L'art selon Lacan* in *Conférences d'esthétique lacanienne*, Seuil/Agalma, Paris, 1995, pp. 9-31.

\_\_\_\_ *La dialectique du maître et de l'esclave de Hegel chez Lacan*, in *Quarto n°64*, A.C.F. Belgique, Bruxelles, 1998, pp. 23-28.

\_\_\_\_ *Dieu est inconscient : études lacaniennes autour de Saint-Thomas d'Aquin*, Paris, Navarin, 1985.

\_\_\_\_ *Le Marx de Lacan*, in *La Lettre en ligne n°29*, Paris, École de la Cause Freudienne, 2007.

Darcy **Ribeiro**, *O povo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras. 1995.

Jacqueline **Risset**, *Dante une vie*, Paris Flammarion, 1995.

Jacques **Roubaud**, *La fleur inverse – L'art des troubadours –*, collection architecture du verbe, Paris, Les belles lettres, 2<sup>e</sup>, 2009.

Neusa Santos **Souza**, *Tornar-se Negro*, Rio de Janeiro, Graal, 1983.

Pierre **Skriabine**, *La psychose ordinaire du point de vue borroméen* in *Quarto 94-95*, École de cause freudienne, janvier 2009, pp. 18-23.

Jean **Starobinski**, *Les sous les mots - Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

Elisabete **Thamer**, *Logologie et Parlêtre : sur les rapports entre psychanalyse et sophistique dans l'œuvre de Jacques Lacan*, Paris, Université de Paris VI – Sorbonne École Doctorale « concepts et langage ». 2008.

Alexandre Pinheiro **Torres**, *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (secs. XXI-XIV), Porto, Lello & Irmão Editores Porto, 1987.

Elizabeth **Travassos**, *Modernisme e música brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

Ronaldo **Vainfas**, « *Moralidade Brasileiras : Deleites sexuais e Linguagem erótica na Sociedade Escravista* » em *História da Vida Privada no Brasil*, org. Fernando A. Novais e Laura de Mello e Souza, Tome I, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 221-273.

Ana Lúcia E. F. **Valente**, *O Negro e a Igreja Católica*, Campo Grande, MS : CECITEC/UFMS, 1994.

Luiz Carlos **Villata**, « *O que se Fala e o que se Lê : Língua, Instrução e Leitura* » em *História da Vida Privada no Brasil*, org. Fernando A. Novais e Laura de Mello e Souza, Tome I, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 331-385.

Mônica Pimenta **Velloso**, *A brasilidade verde-amarela : nacionalismo e regionalismo paulista*, in *Estudos Históricos*, N°11 (Janeiro-junho), Rio de Janeiro, APDOC/FGV, 1996.

Alexandre de Oliveira **Ventura**, *A Vagem de Descoberta do Brasil : Um exercício de Moderno em Minas Gerais*, PUC/São Paulo, 2000.

Cristiano de Oliveira **Ventura**, *Les Noirs au Brésil : une approche par l'histoire de la vie à la lumière de la conscience de soi chez Hegel*, Louvain-La-Neuve, UCL, 1997.

Pierre **Verger**, *Notes sur le culte des orisa et vudun à Bahia, la Baie de tous les saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, IFAN, Dakar, 1957.

\_\_\_ *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, Mouton, Paris, 1968.

Alfredo **Zenoni**, *D'un père à l'autre* in *Quarto n°87*, Bruxelles, 2007, pp. 38-43.

\_\_\_, *Le « plus-de-jouir » du discours*, in *Quarto n° 50*, Bruxelles, 1992, pp. 93-102.

\_\_\_, *L'Autre pratique clinique*, Éditions ères, Toulouse, 2009.

Carlos Alberto de Moura Ribeiro **Zeron**, *Ligne de foi : La compagnie de Jésus et l'esclavage dans le processus de formation de la société coloniale en Amérique portugaise* (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), Honoré Champion Éditeur, Paris, 2009.

Slavoj **ŽIŽEK**, *Le Plus sublime des hystériques, Hegel passe*, Paris, Point Hors Ligne, 1988.

Discographie :

Cartola

*Cartola*, Discos Marcus Pereira, n° 10029, São Paulo, 1995.

*Cartola*, Discos Marcus Pereira, n° 10030, São Paulo, 1995.

CD *Cartola Pranto do Poeta*, RCA Victor, 1989.

LP *Cartola 70 anos*.

CD *Cartola Documento Inédito*, Eldorado, 1995.

CD *Viva Cartola ! 100 anos*, Coleção Biscoito fino, n° BF 821, 2007.

Autres paroliers :

Ary Baroso *Aquarelle du Brésil*, in *Textes du Brésil N°11*, Ministère des Affaires Étrangères du Brésil, 2004