

a Festival **atlântico**



2026

06 Préface

10 Francisco Sasseti en conversation avec Charlotte Brouard-Tartarin

Dans notre programmation, nous devons aussi
être le reflet de notre société

16 La lusophonie dans le monde

Yves Léonard

26 La *música popular brasileira*, vitrine d'un Brésil pluriel en constante mutation

Noé Blin Bião Oberg

02.10.

34 Maat Saxophone Quartet

Pre-opening of atlântico

36 Mafalda Oliveira en conversation avec Anne Payot-Le Nabour

Quelque chose de beau, connecté à notre pays

07.10.

40 Marly Marques

Lunch Concert

42 Marly Marques en conversation avec Charlotte Brouard-Tartarin

Chasser le mal du pays

07.10.

46 Mônica Salmaso

Alma Lírica Brasileira

48 Mônica Salmaso en conversation avec Anaïs Fléchet

La chanson brésilienne en majesté

08.10.

54 Djavan

50 years: The Greatest Hits

56 Djavan : une légende brésilienne

Anaïs Fléchet

09.10.

62 Carminho

Eu Vou Morrer de Amor ou Resistir

64 Carminho : défier « les lois de la gravité du fado »

Agnès Pellerin

09.10.

- 70 **Luís Vicente Trio**
Expanding Horizons
feat. Tony Malaby & Leo Genovese
- 72 **Luís Vicente et la scène free portugaise**
Philippe Gonin

10.10.

- 78 **Roda de Samba**
Feel the rhythm, make music and
celebrate culture together!

10.10.

- 80 **Lenna Bahule**
Do Leste em diante
- 82 **Lenna Bahule et ses paysages sonores**
Frank Tenaille
- 88 **Le Mozambique, terre de création : panorama des arts,
des origines à la scène contemporaine**
Egídia Souto

10.10.

- 96 **Criolo, Amaro Freitas & Dino D'Santiago**
- 98 **Rencontre au sommet trilatéral de l'Atlantique**
Kino Sousa

10.10.

- 106 **Coletivo Gira**
Roda de Samba
- 108 **Le *samba* féminin et féministe fait un pas de côté**
Kino Sousa

116 **Auteurs**

118 **Crédits photos et illustrations**

Parabéns!

La célébration d'un anniversaire est un moment de joie parfois doux-amer, mêlant réflexion sur le chemin parcouru, attente fébrile du futur et nostalgie d'instant et de rencontres appartenant pour toujours au passé. C'est dans cet état d'esprit que le festival atlântico fête en 2026 sa première décennie d'existence, entre fierté de tout ce qui a été accompli et conscience de ce qui reste à bâtir. Si le succès de ce rendez-vous dédié aux musiques lusophones ne se dément pas depuis sa naissance à l'automne 2016, c'est grâce à un public qui, au-delà des communautés et des langues, réserve un accueil toujours aussi chaleureux aux artistes, grands noms comme talents montants. Mais s'il faut bien sûr se réjouir d'une telle ferveur, n'oublions pas de souligner que l'événement répond également à l'impérieuse nécessité d'élargir la programmation de la Philharmonie à des styles musicaux populaires, au meilleur sens du terme. Voici en quelques lignes ce que réserve cet anniversaire.

Traversons tout d'abord l'Atlantique pour des concerts consacrés à la *música popular brasileira*, représentée cette saison par deux de ses figures qui franchiront pour la première fois les portes de notre maison: Mônica Salmaso, qui lors d'une soirée intimiste explorera l'âme musicale de son pays,

et l'iconique Djavan qui célébrera ses cinquante ans de carrière. Place ensuite à la scène portugaise avec le fado entre amour et résistance de Carminho, puis le jazz libre et aventureux du trompettiste Luís Vicente, ici aux côtés de son trio et deux invités de marque que sont le saxophoniste Tony Malaby et le pianiste Leo Genovese. Le festival se clôturera par trois événements placés sous le signe de la fête: la voix et les percussions corporelles de la Mozambicaine Lenna Bahule, dans un geste artistique reliant son pays d'origine et le Brésil, une affiche explosive mêlant jazz, hip-hop et MPB avec Criolo, Amaro Freitas et Dino D'Santiago, et enfin un cercle de *samba* confié aux musiciennes du Coletivo Gira. Ces dernières animeront également le workshop jeune public d'un festival plus que jamais grand ouvert sur un monde lusophone vibrant, qui vous invite chaleureusement à venir souffler ses dix bougies.

Francisco Sassetti

Senior Manager
Artistic Planning

Stephan Gehmacher

Directeur général

Parabéns!

The celebration of an anniversary is a moment of joy that can sometimes be bittersweet, between reflection on the journey so far, anxious anticipation of the future, and nostalgia for moments and encounters that belong forever to the past. It is in this spirit that the festival atlântico is celebrating its first decade of existence in 2026, proud of all that has been achieved yet mindful of what remains to be accomplished. The unwavering success enjoyed ever since its inception in autumn 2016 by this festival dedicated to the music of the Portuguese-speaking countries boils down to an audience that, transcending communities and languages, invariably gives a warm welcome to the artists, whether they are big names or emerging talents. But while we should of course rejoice in such enthusiasm, it is important not to forget that the event also responds to the pressing need to expand the Philharmonie's programming to include popular musical styles, in the very best sense of the term. What follows is a brief overview of what this anniversary has in store.

We begin by crossing the Atlantic for some concerts dedicated to *música popular brasileira*, represented this season by two of its leading exponents who will be performing at our venue for the first time: Mônica Salmaso, who will explore the musical soul

of her country during an intimate evening, and the iconic Djavan, who will be celebrating his fifty-year career. We then move back to the Portugal with Carminho's particular brand of fado, blending love and resistance, followed by the free and adventurous jazz of trumpeter Luís Vicente, together with his trio and two distinguished guests, saxophonist Tony Malaby and pianist Leo Genovese. The festival will close with three celebratory events: the voice and body percussion of Mozambican musician Lenna Bahule, in an artistic gesture linking her country of origin and Brazil; an explosive line-up blending jazz, hip-hop and MPB with Criolo, Amaro Freitas and Dino D'Santiago; and finally a *samba* circle led by the musicians of Coletivo Gira, who will also be leading a workshop for young audiences at a festival which is more open than ever to the vibrant Lusophone world, and which warmly invites you to join us in celebrating its tenth anniversary.

Francisco Sassetti

Senior Manager
Artistic Planning

Stephan Gehmacher

Director General

Francisco Sassetti en conversation avec Charlotte Brouard-Tartarin

**Dans notre
programmation,
nous devons
aussi être le reflet
de notre société**

Comment est née l'idée du festival atlântico en 2016 ?

Quelques semaines après mon arrivée à la Philharmonie, en 2015, le directeur général m'a suggéré d'organiser un festival de fado, afin de mettre en avant la grande communauté portugaise du Luxembourg. J'ai tout de suite été enthousiasmé par l'objectif, celui de célébrer en musique cette communauté trop souvent sous-représentée dans les programmes des institutions culturelles, mais j'étais moins convaincu par la forme – un festival de fado me paraissait un peu réducteur et, je peux l'admettre maintenant, ce n'était à l'époque pas un genre musical qui me captivait (ce qui a, heureusement, changé depuis).

Je lui ai donc demandé quelques semaines pour réfléchir et proposé d'élargir le focus du festival en mettant au centre du festival la langue portugaise dans toutes ses déclinaisons, ainsi que l'idée de la lusophonie : une idée qui englobe bien sûr la dimension culturelle, mais aussi la symbolique des échanges géographiques, historiques et politiques entre les peuples. D'un point de vue strictement musical et en prenant en compte les logiques de programmation d'une salle de concerts au rayonnement international, ceci nous permettait aussi d'élargir le programme aux artistes et aux musiques tellement riches du Brésil, du Cap-Vert, du Mozambique, d'Angola... et à différents genres musicaux. Le nom « atlântico » (écrit en portugais) s'est alors imposé comme une évidence, avec toutes les dimensions symboliques que ce mot évoque.

Les bases étant ainsi définies, il fallait encore réfléchir sur tout le reste : comment intégrer le festival dans une saison déjà chargée et avec une structure établie ? Comment créer le bon équilibre entre genres, styles, pays, et entre artistes reconnus et nouveaux talents ? Comment le présenter au public et faire en sorte que ce dernier soit intrigué et intéressé ?

Ces questions continuent à nous occuper dix ans après la première édition du festival.

Quels sont les retours des artistes qui y participent ? Comment réagissent-ils au fait de pouvoir parler portugais avec le public dans un pays non lusophone ?

Globalement, les retours sont très positifs. L'accueil des artistes est une des images de marque de la Philharmonie – nous essayons de faire en sorte qu'ils soient accueillis le mieux possible, dans de bonnes conditions (sur et derrière la scène) et, surtout, avec le sourire ! Ceci est bien sûr aussi valable pour le festival atlântico. Étant moi-même portugais, il est vrai que je peux accueillir les artistes dans leur langue, ce qui facilite toujours le contact, surtout avec ceux que nous ne connaissons pas encore. Mais, comme vous le dites, en arrivant à Luxembourg, ils se sentent très rapidement comme à la maison.

Le Luxembourg est connu (surtout au Portugal et au Cap-Vert) comme un pays d'immigration, donc je crois que beaucoup d'artistes s'attendent à y trouver des communautés assez importantes, mais souvent, ils sont tout de même

surpris par la présence de la langue portugaise dans toutes les dimensions de la société luxembourgeoise. Le Luxembourg n'est évidemment pas un pays lusophone, mais c'est certainement un des pays non lusophones qui en est le plus proche.

Pendant les concerts, la langue commune entre les artistes et une partie importante du public a un impact palpable sur l'ambiance dans la salle et permet une intimité très spéciale. La plupart des artistes programmés lors du festival quittent le Luxembourg le cœur empli de joie.

Quels sont selon vous les défis actuels des cultures lusophones au Luxembourg ?

Pour les plus jeunes, je dirais l'apprentissage de la langue portugaise dans ce pays multilingue, où les demandes linguistiques liées au parcours scolaire sont un grand défi pour beaucoup d'entre eux. Comment s'intégrer pleinement, surtout pour les deuxième et troisième générations, sans tout autant perdre le contact avec leurs culture et langue maternelles ? En d'autres termes, comment appartenir pleinement à deux pays différents et ne pas devenir étranger ni dans le pays d'accueil ni dans celui d'origine ?

D'un autre côté, et de façon plus générale, déconstruire une certaine image souvent dévalorisante que la population lusophone a encore parfois à Luxembourg, ce qui est une réalité dans certaines sphères de la société, mais profondément ressentie par beaucoup de personnes. Il est vrai que la situation est meilleure qu'il y a une vingtaine

d'années, mais il y a encore du chemin à parcourir. J'ose espérer que la programmation de qualité que nous présentons lors du festival et le brassage des publics que nous nous efforçons de provoquer y soient une contribution concrète, même modeste.

Que peut-on souhaiter au festival pour la décennie à venir ?

Je suis d'avis que les objectifs que nous avons définis pour la première édition sont toujours à l'ordre du jour, même si le chemin déjà parcouru au long de ces neuf éditions est significatif et, j'en suis convaincu, a contribué à une évolution des approches de programmation dans d'autres institutions culturelles. Quand je parle des objectifs, je me réfère surtout à l'idée de célébrer ces cultures et, ainsi, les valoriser au sein de la société – un objectif plutôt symbolique –, et plus concrètement, de faire venir ces communautés à la Philharmonie, participer et bénéficier de ce que nous pouvons leur offrir en termes d'offre culturelle.

Pour la décennie à venir, j'estime que le plus important est de maintenir vivante cette volonté, peu importe en réalité le format choisi. L'important est d'assumer pleinement que dans notre programmation, nous devons aussi être le reflet de notre société. Les cultures lusophones doivent alors naturellement être une présence régulière dans nos saisons, valorisées et contextualisées.

Quelle est votre plus grande fierté concernant cet événement ?

Il m'est difficile de répondre à cette question. Je dirais qu'il n'y a pas une seule chose, mais plutôt plusieurs éléments, aussi bien du côté artistique, comme du côté du public qui nous rend visite. Du côté artistique, je dirais peut-être le privilège (et la responsabilité) de faire connaître de nouveaux artistes, d'alimenter la curiosité du public, de créer des liens entre artistes et spectateurs, et, surtout après les très bons concerts, de sentir l'émotion partagée.

Mais ce qui me touche peut-être le plus tous les ans, c'est d'observer que le public, notamment celui d'origine portugaise, cap-verdienne et, plus récemment, brésilienne, s'approprie la Philharmonie le temps d'une petite semaine. Que le fait que nous partagions leur musique, valorisions leur cultures et langue dans leur pays d'accueil, soit important et mémorable pour beaucoup de personnes. Le festival fait maintenant partie du paysage culturel de ces communautés et un public chaque année plus large fait sienne la Philharmonie.

Propos recueillis par e-mail en juillet 2026

La lusophonie dans le monde

Les prouesses du Cap-Vert lors de la dernière Coupe du monde de football en ont surpris plus d'un et suscité un vif engouement à travers le monde. Cette équipe qualifiée de « petit poucet » a même fait chanceler en 16^e de finale l'Argentine, championne en titre. Au Portugal et au Brésil, mais aussi en Europe et en Afrique, des centaines de milliers de supporters ont vibré aux exploits des « Requins Bleus », à l'unisson des quelque 500 000 Cap-verdiens et de leur active diaspora. Pour célébrer autant leurs vertus sportives que celles d'un créole à forte base lexicale portugaise. Et donner une singulière résonance à cette lusophonie qui désigne l'ensemble des pays et territoires où la langue portugaise occupe une place officielle, historique ou identitaire : le Portugal, matrice coloniale ; le Brésil, géant démographique et culturel ; les cinq pays africains de langue officielle portugaise (« PALOP » : Angola, Mozambique, Cap-Vert, Guinée-Bissau, São Tomé-et-Príncipe) ; le Timor oriental, jeune nation d'Asie du Sud-Est émanée de la tutelle indonésienne au tournant de ce siècle ; et Macao, ancien comptoir portugais rétrocédé à la Chine en 1999. Souvent méconnue car d'un usage relativement récent, même si l'expression apparaît au Brésil dès la fin du 19^e siècle, la lusophonie constitue un ensemble hétérogène de plus de 260 millions de locuteurs, traversé par des rapports de force hérités de la colonisation et recomposés par les dynamiques contemporaines de la mondialisation.

Le Portugal, ancienne métropole, ne représente plus qu'une infime fraction des locuteurs du portugais, très largement dominée par le Brésil, qui en rassemble à lui seul plus de 210 millions. La croissance la plus significative se situe désormais en Afrique :

les projections démographiques de l'Angola et surtout du Mozambique laissent entrevoir un basculement du poids lusophone vers le continent africain d'ici le milieu du siècle. Cette évolution nourrit un débat de nature identitaire, sinon théologique : qui, du Portugal, du Brésil ou de l'Afrique lusophone, doit incarner la norme culturelle et linguistique de référence ? Cette question, loin d'être purement académique, structure des rivalités diplomatiques et symboliques bien réelles, sur fond de *soft power* et d'institutionnalisation de la lusophonie avec la CPLP. « *Ma patrie est la langue portugaise* » écrivait Fernando Pessoa (1888-1935). Sans imaginer un instant que celle-ci deviendrait la troisième langue européenne la plus parlée au monde, et la première dans l'hémisphère sud.

Incomplétude de la lusophonie institutionnelle

Créée en juillet 1996, la Communauté des pays de langue portugaise (CPLP) constitue l'instrument institutionnel censé fédérer cet ensemble, sur le modèle du Commonwealth, officialisé en 1949, et de la Francophonie, fondée en 1970. En juillet 2026, elle fête son trentième anniversaire sur le thème « Unité dans la diversité. Une communauté pour les peuples ». Depuis sa création à l'initiative du couple luso-brésilien, elle affiche des objectifs de coopération politique, économique et culturelle, autour d'une diplomatie multilatérale coordonnée qui a porté ses fruits pour faire reconnaître les droits à l'autodétermination du Timor oriental à la fin des années 1990. En 2021, la signature de l'Accord de mobilité a témoigné d'une volonté politique pour faciliter la

circulation des citoyens des pays membres de la CPLP au sein de l'ensemble lusophone.

Dans les faits, l'influence de la CPLP reste modeste. L'organisation souffre de l'absence d'un moteur économique et politique unique capable de jouer le rôle structurant que la France occupe par exemple au sein de la Francophonie. Le Portugal, ancien colonisateur, ne dispose plus des moyens de sa puissance historique. Quant au Brésil, potentiellement le poids lourd naturel de l'ensemble, il s'est souvent montré en retrait, notamment sous la présidence de Jair Bolsonaro. Malgré un regain d'intérêt depuis le retour au pouvoir de Lula en janvier 2023, la politique étrangère brésilienne reste davantage tournée vers l'Amérique latine, les BRICS (groupe de dix pays émergents) et une diplomatie mondiale, que vers l'agenda lusophone.

Quant aux tensions internes à la CPLP, l'un des épisodes les plus révélateurs demeure l'adhésion controversée de la Guinée équatoriale en 2014. Ce pays hispanophone, dirigé par l'un des régimes les plus autoritaires du continent africain, a dû introduire le portugais comme langue officielle pour satisfaire aux critères formels d'admission, sans que cette décision ne traduise un ancrage linguistique réel. Cette adhésion, motivée par des considérations économiques et diplomatiques plus que culturelles, illustre combien la lusophonie institutionnelle peut devenir un habillage stratégique pour des régimes en quête de légitimité internationale. Elle interroge la cohérence d'un projet communautaire lui-même fragilisé par des dissensions internes. Ainsi, la Guinée-Bissau, en proie à une forte instabilité politique et à un reflux de la démocratie, a été suspendue de la CPLP et

de la présidence tournante de celle-ci après le coup d'État du 26 novembre 2025. D'aucuns ont considéré qu'elle ne réunissait plus les conditions requises pour être membre actif de la CPLP, tout en restant ouvert au dialogue afin d'aider ce pays à recouvrer la stabilité.

La CPLP est une organisation jeune qui rassemble des pays membres de l'Union Européenne, du Mercosul, de l'OUA, aussi bien que de l'ASEAN. Elle constitue un pont utile entre organisations intergouvernementales d'intégration régionale, via également son réseau d'une trentaine d'observateurs associés – dont les États-Unis, le Royaume-Uni, la France, l'Italie et l'Espagne. Mais la CPLP souffre encore de l'absence d'une forte volonté politique et de consensus pour imposer la lusophonie institutionnelle sur la scène internationale, alors que la question épineuse des normes orthographiques et grammaticales s'est révélée particulièrement épidermique.

L'ambassadrice angolaise Maria de Fátima Jardim, Secrétaire exécutive de la CPLP depuis juillet 2025, a récemment déclaré que « *la langue portugaise est en capacité de renforcer la présence collective dans un scénario global* ». Pour autant, sur le plan linguistique, la question de l'unification orthographique cristallise des tensions anciennes. L'Accord orthographique de la langue portugaise, signé en 1990, n'a été appliqué que progressivement à partir des années 2010. Censée harmoniser l'écriture du portugais entre ses différentes variantes nationales, notamment entre le portugais européen et le portugais brésilien, cette réforme a suscité une vive opposition au Portugal, où intellectuels, écrivains et artistes ont dénoncé une normalisation perçue comme calquée

sur l'usage brésilien, ravivant une inquiétude identitaire face à ce qui est vécu par certains comme une forme d'inversion du rapport colonial, la métropole historique devant désormais s'aligner sur son ancienne colonie devenue hégémonique. Au Mozambique et en Angola, où une partie seulement de la population parle au quotidien portugais – langue essentiellement officielle et administrative –, l'accord peine également à s'imposer pleinement, la ratification ou son application effective ayant été retardées. Cette controverse orthographique, en apparence technique, révèle en réalité un enjeu politique de fond : celui de la souveraineté symbolique sur la langue commune.

Vitalité de la lusophonie culturelle

Le domaine culturel offre un contrepoint à ces pesanteurs institutionnelles. Musique et danse lusophones traduisent l'intensité et la créativité des circulations entre les rives de l'Atlantique et de l'océan Indien : la *kizomba* angolaise, la *morna* cap-verdienne rendue mondialement célèbre par Cesária Évora (1941–2011), le *semba* angolais, le *fado* portugais réinventé par de jeunes artistes, ou encore la *bossa nova* brésilienne et la *música popular brasileira* (MPB), continuent de dialoguer et de se mélanger, notamment dans les diasporas africaines installées à Lisbonne, véritable creuset de ces croisements culturels. Le succès international de la *kizomba*, née en Angola, ou de la *morna* cap-verdienne largement diffusées en Europe via les communautés immigrées, illustre la manière dont l'Afrique lusophone irrigue désormais activement la culture européenne, renversant les flux traditionnels attendus d'une ancienne métropole vers ses anciennes colonies.

La littérature confirme cette vitalité polycentrique. Le prix Nobel attribué en 1998 à l'écrivain portugais José Saramago (1922–2010) a consacré pour la première – et unique fois à ce jour – un auteur de langue portugaise. C'est aussi la littérature lusophone africaine qui s'est imposée sur la scène internationale ces dernières années, avec des auteurs comme le Mozambicain Mia Couto (né en 1955) ou les Angolais Pepetela (né en 1941) et José Eduardo Agualusa (né en 1960), qui explorent les mémoires de la colonisation, des guerres d'indépendance et des sociétés postcoloniales avec une force narrative et une notoriété aujourd'hui reconnue bien au-delà des seuls espaces lusophones.

Le cinéma lusophone n'est pas en reste. Walter Salles (né en 1956), réalisateur en 1998 de *Central do Brasil*, Golden Globe du meilleur film en langue étrangère, est le premier Brésilien à avoir remporté un Oscar, celui du meilleur film international, pour *Je suis toujours là* en 2025. Côté portugais, les réalisateurs Manoel de Oliveira (1908–2015), João César Monteiro (1939–2003), Miguel Gomes (né en 1972), Sérgio Tréfaut (né en 1965) sont reconnus sur la scène internationale, leurs films portés également par les plateformes de streaming qui offrent une visibilité nouvelle à des productions longtemps cantonnées à des circuits confidentiels. Des séries portugaises, comme *Glória* (2021) et *Rabo de Peixe* (*Pêche interdite*, 3 saisons, 2023–2026) ont aussi rencontré un large succès sur Netflix. Enfin, le metteur en scène Tiago Rodrigues (né en 1977) s'est affirmé comme l'une des figures de proue sur la scène théâtrale internationale et a été nommé directeur du Festival d'Avignon à l'été 2021.

Les enjeux culturels de la lusophonie ne peuvent être dissociés des mémoires coloniales encore vives. Le Portugal a été la première puissance européenne à s'implanter en Afrique et en Asie, et la dernière à s'en retirer, au terme de guerres d'indépendance particulièrement longues et violentes en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau, achevées seulement après la révolution des Œillets du 25 avril 1974. Cette histoire récente pèse encore sur la CPLP, suspectée depuis sa création de néocolonialisme et d'avoir revêtu « *les habits neufs du vieux luso-tropicalisme* », et sur les relations bilatérales : débats sur la restitution de biens culturels, reconnaissance des crimes coloniaux, notamment de la traite négrière dont le Portugal fut l'un des principaux acteurs, et controverses mémorielles autour de monuments et de statues glorifiant l'époque impériale continuent de nourrir un travail de mémoire encore inachevé, comme l'ont montré notamment les commémorations en 2000 de l'arrivée des Portugais au Brésil (500^e anniversaire) et en 2025 du bicentenaire de l'indépendance du Brésil.

Enfin, les migrations contemporaines redessinent également ces rapports. Le Portugal est devenu, au cours des deux dernières décennies, un pays d'immigration pour de nombreux ressortissants brésiliens (première communauté étrangère avec près de 500.000 résidents), angolais, capverdiens et guinéens, transformant en profondeur le paysage démographique et culturel, notamment de Lisbonne et de sa périphérie. Cette présence africaine et brésilienne en terre portugaise, autrefois marginalisée, s'affirme désormais comme un acteur culturel et politique à part entière, revendiquant une reconnaissance et une visibilité

accrues, y compris dans les représentations médiatiques et institutionnelles nationales, non sans susciter de vives oppositions politiques, sur fond de xénophobie et de racisme.

La lusophonie contemporaine se présente ainsi comme un ensemble ambivalent, institutionnellement fragile, mais culturellement foisonnant. Loin d'un simple héritage linguistique commun, elle constitue un terrain de confrontations symboliques et de recompositions identitaires. La romancière portugaise Lídia Jorge, après avoir remporté début juillet 2026 le prix Camões, devenu depuis sa création en 1988 la récompense la plus prestigieuse de la littérature en langue portugaise, en a révélé la substantifique moelle en déclarant éprouver une « *joie immense* » d'avoir obtenu ce prix placé sous le patronage d'une « *qualité littéraire inégalée* [celle de Luís de Camões (1524–1580), auteur en 1572 des *Lusiades*] et d'une vie de diaspora extraordinaire qui représente ce qu'est l'âme et la vie portugaise. »

La música popular brasileira, vitrine d'un Brésil pluriel en constante mutation

Noé Blin Bião Oberg

Synthèse de la diversité musicale du Brésil et des musiques populaires occidentales, la MPB (*música popular brasileira* ou musique populaire brésilienne) est témoin des profondes évolutions qui ont marqué le pays depuis son apparition. Institution culturelle issue de la lutte pour la démocratie et symbole de l'identité plurielle du peuple brésilien, elle a su se réinventer au fil des décennies pour rester d'actualité.

Le sigle MPB naît dans les années 1960 et décrit initialement la production musicale de la génération alors émergente d'artistes, héritiers de la *bossa nova*, qui se produisent lors des festivals de chanson populaire organisés par les chaînes de télévision. Désireux de moderniser la musique brésilienne, ils opèrent une synthèse de toutes les formes de musique populaire du pays : *samba*, *choro*, *baião* et autres rythmes traditionnels du nord-est du pays cohabitent parfois dans la même chanson. Auteurs-compositeurs-interprètes, les premiers artistes de MPB chantent autant le quotidien que l'amour, la joie et la douleur, exaltant la culture brésilienne accompagnés de leur guitare. Majoritairement positionnés à gauche et liés au Centre Populaire de Culture mis en place par les syndicats étudiants, ils n'hésitent pas à teinter leurs textes de revendications politiques progressistes.

D'abord caractérisée par un certain nationalisme musical, rejetant l'hégémonie culturelle des États-Unis et du reste de l'Occident, la MPB prend à la fin de la décennie le parti de l'appropriation militante. En effet, le mouvement tropicaliste, porté par des grands noms fondateurs du genre tels que Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil et Maria Bethânia, emprunte au rock 'n' roll et à la pop anglo-américaine leurs instruments amplifiés ainsi que

leur esthétique autant musicale que vestimentaire. Ils s'inspirent ouvertement d'Oswald de Andrade et de son *Manifeste anthropophage* de 1928. Ce dernier appelle les artistes brésiliens, à l'image des peuples natifs Tupinambás qui ingéraient la chair de leurs ennemis dans le but de gagner leur force, à s'approprier les productions culturelles européennes et nord-américaines pour les intégrer à l'art brésilien. Les tropicalistes dévorent donc les Beatles et Jimi Hendrix afin, comme expliqué par Caetano Veloso, de « *transformer les déchets commerciaux en création inspirée et libre* ». Leur objectif affiché est alors de créer un son universel, tout en suivant le chemin de la modernisation de la musique brésilienne tracé par la *bossa nova* avant eux. Le mouvement tropicaliste va ainsi donner à la MPB son caractère profondément hybride, enraciné dans la riche tradition musicale brésilienne tout en empruntant aux musiques étrangères ce qu'elles ont de plus attirant.

Zé Ibarra, représentant de la MPB actuelle, se considère comme un héritier du tropicalisme et cite ses artistes parmi ses plus grandes influences : « *C'est une musique universelle, parce qu'il s'agit pour moi d'un mélange parfait. Je l'adore, parce que lorsqu'on écoute Gilberto Gil, on y trouve de tout, c'est tellement créatif. C'est jazz, pop, rock, samba, soul, c'est l'Afrique, c'est tout à la fois.* » Ibarra est loin d'être le seul à s'inspirer de ce mouvement. Au contraire, les expérimentations des tropicalistes, bien qu'initialement critiquées à la fin des années 1960, influencent profondément le développement du genre. La synthèse des musiques populaires brésiliennes et étrangères devient ainsi partie intégrante de son ADN. Au fil des décennies, ses artistes

empruntent au funk et à la soul, au reggae, au hip-hop, à la musique électronique, et plus récemment aux guitares distordues et aux synthétiseurs et boîtes à rythme *low-fidelity* de l'*indie music*. La diversité actuelle de la MPB est telle qu'il est maintenant difficile, tant pour son public que pour ses musiciens, d'en donner une définition précise. Les harmonies et les mélodies complexes de Djavan, le son samba-rock de Seu Jorge et la voix autotunée de Bruno Berle ont en effet peu de choses en commun, du moins à première vue. Si le duo voix-guitare demeure le tronc commun du genre, ce n'est donc pas à une esthétique, une instrumentation ou un style vocal en particulier que l'on reconnaît un artiste de MPB, mais plutôt à son affiliation aux nombreuses générations de musiciennes et musiciens qui se succèdent depuis plus de soixante ans pour tracer la ligne évolutive de la musique brésilienne.

La MPB a depuis son apparition l'ambition d'être une musique de toute la nation brésilienne. Plusieurs éléments nuancent pourtant cette vision. Premièrement, sa production se concentre très majoritairement sur l'axe Rio de Janeiro – São Paulo, qui abrite historiquement la majorité des médias et des maisons de disques du pays. La plupart des artistes du genre est originaire des deux capitales culturelles brésiliennes, et nombre de musiciennes et musiciens doivent y déménager s'ils veulent avoir accès au marché national et aux réseaux professionnels de la MPB. Ces migrations de musiciens, issus principalement du nord-est du pays, continuent de nos jours, et il est encore courant qu'un artiste au succès local tente sa chance à Rio ou São Paulo. Emportant avec eux leurs rythmes, leurs mélodies et leur vécu, ces artistes

participent à l'hybridité de la MPB. Finalement, malgré l'immense prestige acquis par cette musique à travers les décennies, son succès commercial est désormais bien moindre qu'à ses débuts. De nos jours, elle est supplantée au niveau national par des genres plus populaires et plus récents tels que le funk brésilien et le *sertanejo*. Étudiée dans les écoles du pays, révérée pour ses paroles aux thèmes profonds et ses arrangements complexes, la MPB est désormais le marqueur d'un certain capital culturel. Elle est ainsi largement associée aux classes moyennes et supérieures du Brésil, qui s'en servent comme outil de distinction sociale.

Si la MPB marque une grande évolution dans la musique brésilienne, elle est également intrinsèquement liée au contexte de profonds bouleversements politiques dans lequel elle apparaît. En 1964, le gouvernement démocratique de João Goulart est renversé par un coup d'état militaire et un régime autoritaire est mis en place par les généraux putschistes. Ce nouveau régime, qui restera au pouvoir jusqu'en 1985, applique rapidement une politique de censure et de répression des dissidents, s'arrogeant un droit de regard sur toutes les productions culturelles et médiatiques du pays. Beaucoup d'artistes de MPB vont alors utiliser leur art comme arme de résistance politique, en dissimulant des messages de protestation au régime dans leurs paroles afin de contourner la censure. C'est le cas de Chico Buarque, qui promet dans « *Apesar de Você* » (*Malgré toi*) un avenir meilleur et montre du doigt l'absurdité du régime autoritaire en s'adressant à un interlocuteur qu'il ne nomme pas. Les censeurs de la junte ne perçoivent pas le caractère politique de la chanson, qui sera diffusée à la radio et dont le refrain sera repris par les manifestants

anti-régime : « *Amanhã há de ser outro dia* » (« *Demain sera un autre jour* »). En raison de leurs positions politiques et de leur esthétique perçue comme subversives par le régime, plusieurs des plus grands noms de la MPB sont arrêtés arbitrairement et contraints à l'exil. Gilberto Gil et Caetano Veloso sont notamment incarcérés cinquante-quatre jours puis assignés un mois à résidence pour avoir interprété une parodie de l'hymne national brésilien lors d'un concert. Leurs cheveux longs inspirés des musiciens de rock psychédélique jugés trop décadents par les militaires, ils sont rasés à blanc. « Invités » ensuite à quitter le pays, ils s'installent à Londres pendant un an, d'où ils chantent la douleur d'être séparés de leur terre natale et de leurs proches. Veloso y consacrera une chanson à sa sœur, « *Maria Bethânia* » : « *Maria Bethânia, envoie-moi une lettre s'il te plaît / J'aimerais savoir que les choses s'améliorent.* »

Le retour de la démocratie au Brésil en 1985 est loin de signer la fin de l'engagement politique de la MPB. Ses artistes continuent à dénoncer les profondes inégalités et le racisme qui rongent le Brésil depuis sa fondation et que la nouvelle république peine à combattre. C'est le cas de Seu Jorge, chanteur et guitariste afro-brésilien issu de la banlieue nord de Rio de Janeiro. Il n'hésite pas à dénoncer le racisme systémique et à déplorer les conditions de travail trop souvent aliénantes des personnes noires du pays, comme dans « *A Carne* » (*La Viande*) : « *La viande la moins chère du marché est la viande noire.* » Le combat politique des fondateurs de la MPB trouve un écho particulier après l'élection en 2018 à la présidence du pays de Jair Bolsonaro, candidat d'extrême-droite nostalgique de la dictature militaire. Ils condamnent en bloc le

nouveau président et sa politique antisociale. Pour la combattre, ils se produisent lors de manifestations contre le gouvernement, et composent des chansons le critiquant de manière plus ou moins détournée. C'est le cas de Caetano Veloso qui compose la chanson « *Não Vou Deixar* » (*Je ne laisserai pas [faire]*), qu'il adresse ouvertement à Bolsonaro en qui il voit tout ce contre quoi il a toujours lutté : « *Je ne vous laisserai pas nous pourrir la vie.* »

Au cours de ses plus de soixante ans d'existence, la MPB n'a cessé d'évoluer, prenant de nombreuses formes en dévorant continuellement le patrimoine musical qui l'entourait. Cette digestion de l'Autre fait partie intégrante de l'image de marque du genre, servant de méthode de modernisation et d'insertion dans le marché national comme international. Ses productions hybrides sont perçues comme pleinement brésiliennes, tant au Brésil qu'à travers le monde. Devenue aujourd'hui une véritable institution culturelle, symbole d'une brésilianité faite d'ouvertures et de mélanges, la MPB nous montre que l'identité culturelle peut être fluide, multiple et mouvante, et que l'emprunt à l'Autre, loin de diluer ce qui est nôtre, peut constituer un atout et une force.

19:00 70'

Maat Saxophone Quartet

Pre-opening of atlântico

Maat Saxophone Quartet

Daniel Ferreira saxophone soprano

Catarina Gomes saxophone alto

Pedro Silva saxophone ténor

Mafalda Oliveira saxophone baryton



➤ **Camões – Centre Culturel Portugais** 4 Place Joseph Thorn, Luxembourg

Production Centre Culturel Portugais – Camões
en coopération avec la Philharmonie

Mafalda Oliveira en conversation avec Anne Payot-Le Nabour

**Quelque chose
de beau, connecté
à notre pays**

Que signifie le nom de votre ensemble, Maat ?

Nous avons cherché un mot facile à comprendre presque partout parce que je crois que dès l'origine, nous ambitionnions de bénéficier d'une aura internationale. Nous souhaitions aussi une relation avec le fait que nous sommes Portugais même si nous vivons aux Pays-Bas, et Maat est un musée phare à Lisbonne donc immédiatement identifiable pour les Portugais. En néerlandais, « maat » signifie aussi une unité de mesure et « ami » ce qui correspond à la manière dont nous vivons notre ensemble, en franche camaraderie. Ce mot correspond donc à quelque chose de beau, tout en étant connecté à notre pays.

Comment le Maat Saxophone Quartet a-t-il été formé ?

Nous avons commencé en 2018 et si nous sommes tous Portugais, nous nous sommes en fait rencontrés aux Pays-Bas. Daniel Ferreira et moi étudions à Amsterdam, Catarina Gomes et Pedro Silva à Tilbourg. Dans ce pays, il y a une grande tradition de quatuor de saxophones. Nous ne nous connaissions pas très bien au départ mais avons connaissance de l'existence de chacun car le Portugal est petit et nous étions tous aux Pays-Bas. Nous nous sommes dit qu'ensemble nous pourrions candidater pour un grand prix au Portugal. Les répétitions se sont si bien passées et nous nous sommes tant amusés que nous avons tenté l'aventure. Le concours avait trois étapes, espacées chacune d'un mois et demi, mais pour la finale, nous avons peu de temps et nous nous sommes retrouvés dans la même maison à répéter pendant vingt-cinq jours d'affilée. Une

véritable épreuve de résistance alors que nous n'avions travaillé ensemble que depuis six mois mais cela a tenu ! Grâce au prix, nous avons ensuite obtenu des concerts et l'enregistrement d'un disque : sept ans plus tard, ce quatuor est devenu notre métier.

Vos précédents concerts à la Philharmonie ont réservé quelques surprises. Avez-vous chacun des talents cachés ?

Nous essayons d'explorer de plus en plus cet aspect. Ainsi, Catarina chante, Daniel arrange et compose. Nous exploitons nos talents respectifs, aussi pour vendre, produire et promouvoir nos concerts.

Vous êtes très soucieux de proposer des formats de concert novateurs. Comment voyez-vous l'évolution de votre ensemble dans les prochaines années ?

Nous aimons mêler les formes artistiques afin de nous connecter aux gens. Nous avons ainsi travaillé sur un opéra visuel avec des films diffusés en live où le public a beaucoup ri, une bonne manière de connecter les gens à la musique nouvelle. Parfois aussi, nous créons des pièces en y ajoutant une légère dimension théâtrale afin d'impliquer davantage le public. Nous avons également l'idée d'un projet façon Maat XL qui convierait des musiciens pas forcément classiques, ou encore d'un autre où nous allons bouger autour des spectateurs en ayant recours à l'électronique pour titiller leurs sens.

Propos recueillis par téléphone le 16.12.25

12:30 30'

Marly Marques Lunch Concert

Marly Marques voix
Sebastian «Schlappe» Flach contrebasse
Arthur Possing piano

Grand Auditorium

Marly Marques en conversation avec Charlotte Brouard-Tartarin

Chasser le mal du pays

Vous connaissez bien la Philharmonie pour avoir chanté plusieurs fois en Salle de Musique de Chambre, mais vous foulerez pour la première fois en votre nom propre lors de ce Lunch Concert la scène du Grand Auditorium. Que cela signifie-t-il pour vous ?

J'ai déjà eu le plaisir de chanter dans le Grand Auditorium lors d'un duo avec Serge Tonnar dans le cadre de son concert Aner Lidder. Nous y avons interprété la chanson « *Gracias a la vida* » et c'est exactement ce que j'ai ressenti à ce moment-là sur scène, devant une salle comble. C'était un très beau moment et je suis vraiment heureuse de pouvoir redécouvrir le Grand Auditorium « toute seule » cette fois-ci, surtout dans ce contexte. Le festival atlântico est un véritable atout pour le paysage culturel du Luxembourg, où résident tant de lusophones, puisqu'il permet aux uns de « *matar as saudades* », c'est-à-dire de chasser le mal du pays, et aux autres de découvrir la richesse du monde musical lusophone. C'est donc très spécial pour moi de pouvoir en faire partie en tant qu'artiste « luso-luxembourgeoise ».

Vous chantez dans plusieurs langues, quel est votre rapport au portugais ?

Le portugais est ma langue maternelle. Étant née au Luxembourg, j'ai la chance d'être polyglotte et j'adore avoir le privilège de pouvoir m'exprimer facilement dans toutes ces langues, mais le portugais est sans aucun doute ma langue de cœur, si je peux m'exprimer ainsi. C'est la langue

dans laquelle mes émotions s'expriment le plus naturellement et je sens que je transmets quelque chose de plus profond, de plus viscéral lorsque je chante en portugais.

Native du Luxembourg, d'origine portugaise, vous résidez désormais en Italie. Comment ce mélange culturel et linguistique se ressent-il dans votre musique ?

Tout d'abord, j'ai toujours pris plaisir à apprendre des langues et cela m'a permis d'ajouter l'italien à ma collection ! Je me débrouille déjà assez bien, notamment grâce aux autres langues latines qui m'ont beaucoup aidée dans cet apprentissage. Mais surtout, cela m'a ouvert les portes d'un univers musical que je connaissais peu auparavant. J'aime particulièrement la chanson napolitaine, dont l'univers me parle, puisqu'on y retrouve aussi la nostalgie, le fatalisme amoureux, l'attachement à la mer, le départ et l'absence. Je me sens musicalement et émotionnellement assez proche du sud de l'Italie et j'aimerais beaucoup intégrer des chansons traditionnelles de cette région à mon répertoire.

Propos recueillis par e-mail en mai 2026

19:30 80'

Mônica Salmaso

Alma Lírica Brasileira

Mônica Salmaso voix
Teco Cardoso instruments à vent
Nelson Ayres piano

Salle de Musique de Chambre



Mônica Salmaso en conversation avec Anaïs Fléchet

La chanson brésilienne en majesté

Alliant exigence et sensibilité, Mônica Salmaso est aujourd'hui l'une des grandes voix de la musique populaire brésilienne. Depuis plus de trois décennies, elle s'est imposée dans l'interprétation des grands classiques du *samba*, de la *bossa nova* et du tropicalisme, comme dans la redécouverte d'anciens chants de travail, marches de carnaval et mélodies traditionnelles aujourd'hui en partie oubliés. Chacun de ses albums est un voyage dans l'histoire de la chanson brésilienne. Dernier en date, « Minha Casa » (2025) est né de la pandémie et d'une réflexion sur l'art comme point nodal de la rencontre. Porté par des musiciens de premier plan, dont le flûtiste et saxophoniste Teco Cardoso rejoint pour ce concert par Nelson Ayres au piano, c'est aussi une ode à la scène retrouvée – la véritable « maison » de Mônica Salmaso.

La chanson est entrée dans votre vie enfant, bien avant de devenir votre métier. Quels ont été vos premiers contacts avec la musique ?

J'étais enfant dans les années 1970. Tout a commencé quand j'ai reçu en cadeau un tourne-disque portable et une collection d'albums formidables, les « Disquinhos Coloridos » [littéralement, « les petits disques colorés »], avec des histoires et des chansons. Cette collection était produite par un compositeur de Rio très connu, Braguinha, auteur de nombreux succès de carnaval. L'ensemble était d'une qualité exceptionnelle, avec des mélodies incroyables, des interprètes et des arrangeurs de premier plan. C'est à ce moment-là qu'est née ma passion pour la musique. J'ai grandi sur le plan émotionnel, j'ai construit ma relation sensible au monde à travers les sons.

Votre carrière débute à São Paulo dans le contexte d'effervescence culturelle des années 1990, quand émerge une nouvelle génération d'artistes, qui renoue le fil de la chanson brésilienne.

L'industrie musicale a connu une période faste au Brésil dans ces années-là. Des maisons de disques indépendantes sont apparues, avec des propositions esthétiques et des modes de fonctionnement très différents de ceux des majors. Sans ces labels, je ne serai sans doute pas devenue chanteuse. Je dois ma carrière à l'apparition de ces labels indépendants, qui ont développé une ligne artistique exigeante, hors des sentiers battus de la chanson commerciale : GSP Records, qui a produit de nombreux musiciens brésiliens aux États-Unis, Pau Brasil et Eldorado à São Paulo, Biscoito Fino à Rio.

Votre premier album « Afro-Sambas » (1995) est une intégrale des compositions de Vinícius de Moraes et Baden Powell que vous enregistrez avec le guitariste Paulo Bellinati. Quel a été l'impact de ce disque sur votre itinéraire musical ?

J'ai eu la chance incroyable de commencer ma carrière aux côtés de ce guitariste et de cet arrangeur exceptionnel qu'est Paulo Bellinati. J'ai appris énormément avec lui, non seulement sur la pratique musicale mais aussi sur la manière de mener une carrière de manière indépendante. Il m'a introduite dans le milieu. C'est lui qui m'a présenté Rodolfo Stroeter, qui a produit mes deux disques suivants chez Pau Brasil (« Trampolim » et « Voadeira »), et presque tous les musiciens avec lesquels j'ai travaillé ensuite.

Toute ma carrière est partie de cet album. C'est la matrice à partir de laquelle j'ai construit, brique par brique, une route solide sur laquelle avancer, mais en partant toujours de mon amour pour la musique brésilienne.

Avec « laiã » (2004), produit par Biscoito Fino, vous entamez une nouvelle étape de votre parcours, avec de grands albums comme « Alma brasileira » (2011) et des collaborations avec des artistes majeurs comme Chico Buarque. Quel sens ont pour vous ces rencontres ?

La musique naît du dialogue : elle nous montre comment des éléments se développent à partir de leur mise en relation, que cela soit des notes ou des personnalités artistiques. La musique est un laboratoire de ce que pourrait être la vie en société. Elle s'enrichit des différences culturelles, qui sont toujours bienvenues. J'adore ces rencontres. Quand je propose à un musicien de participer à un projet, je pense à son instrument, mais surtout à sa personnalité. Chanter avec des artistes que j'admire est toujours une joie : j'apprends avec eux au fil des échanges. Et la musique y gagne.

Vos disques et vos concerts sont des plongées dans l'histoire de la chanson brésilienne, mêlant époques et compositeurs, certains très connus, d'autres confidentiels. Comment sélectionnez-vous les titres que vous interprétez ?

Je ne compose pas, je travaille à partir du matériel sonore que d'autres ont créé. J'aime beaucoup cette vision de

l'interprète en traducteur. Il trouve une chanson qui a été créée par un autre, ailleurs, à une autre époque ; puis il « lit » cette chanson, la filtre à travers son expérience de vie, sa capacité d'expression ; et l'offre à un public, qui est lui aussi pluriel et pourra à son tour être « touché » par ce morceau. La création commence par le choix des chansons et chaque production requiert une méthode spécifique : un disque d'hommage implique une recherche avec une focale resserrée ; un disque thématique suppose un regard beaucoup plus ample ; un disque pensé autour d'une sonorité va orienter la recherche vers des timbres spécifiques, etc. Alors j'écoute beaucoup de musique, je fais des listes, puis des dossiers dans mon ordinateur. Quand je me lance dans un nouveau projet, je puise dans cette banque de chansons. À chaque fois que je bâtis un répertoire, je découvre de nouveaux morceaux, qui alimentent en retour ces listes et ces dossiers. C'est une chasse au trésor.

Pendant la pandémie de Covid-19, vous avez enregistré à distance une série de duos réunis dans le projet Ô de casas, qui a largement inspiré votre dernier album, « Minha Casa ». La chanson est-elle une maison ?

Quand la pandémie a éclaté, je me suis installée avec mon mari, le musicien et producteur Teco Cardoso et notre fils Théo, à la campagne, à l'intérieur de l'État de São Paulo. On avait la chance d'être isolés et protégés. Mais on n'avait plus rien à faire : tous les spectacles et enregistrements

étaient annulés. Alors c'est partie d'une plaisanterie avec mon ami Alfredo Del-Penho sur Instagram. On a voulu chanter ensemble en live, mais c'était impossible à cause du décalage de la connexion internet. Alors on a fait une vidéo, en enregistrant séparément les voix, puis en les éditant ensemble, en croisant les regards. On l'a postée et immédiatement d'autres amis ont voulu enregistrer aussi. Et c'est devenu une série de vidéos, 175 au total, que j'ai appelé Ô de casas, en jouant sur l'expression « ô de casa ? » qu'on utilise au Brésil quand on arrive à la porte d'une maison, pour dire « il y a quelqu'un ? » Mais comme chacun était chez soi, j'ai mis les maisons au pluriel. La réalisation de ces vidéos m'a occupée pendant presque toute la période du confinement. C'était comme un réseau d'affects qui se tissait à travers la musique et la publication régulière des vidéos. C'était aussi très émouvant pour moi de me rendre compte que j'avais travaillé avec tant d'artistes divers et de générations différentes. Des jeunes, des pairs, certaines de mes plus grandes références musicales ont participé. C'était quelque chose de magique, dans une période très difficile, qui montrait toute la puissance de l'art comme lien entre les personnes. La musique nous permet de nous sentir ensemble, d'être ensemble.

Propos recueillis en portugais par e-mail en juin 2026

19:30 90'

Djavan 50 years: The Greatest Hits

Djavan guitare, voix
Paulo Calasans, Renato Fonseca claviers
Torcuato Mariano guitare
Marcelo Martins saxophone
Jessé Sadoc trompette
Rafael Rocha trombone
Felipe Alves percussion

Grand Auditorium



Djavan : une légende brésilienne

« *Un timbre rêche sur une note douce* » : Caetano Veloso est peut-être celui qui a trouvé la meilleure formule pour définir le style de Djavan. Chanteur et guitariste, compositeur prolifique, auteur de certains des plus grands tubes brésiliens des cinq dernières décennies, arrangeur et producteur, Djavan est un musicien total sur lequel le temps ne semble pas avoir prise. Rythmes brésiliens, jazz et pop se mêlent dans ses chansons qui traversent les années et les générations : « *Flor de Lis* », « *Meu Bem Querer* », « *Samurai* », « *Sina* », « *Açaí* », « *Oceano* », « *Se* » et toutes celles qu'il a écrites pour d'autres, comme « *Azul* » magistralement interprétée par Gal Costa. Maître dans l'art de la balade amoureuse, Djavan compose en apesanteur. Son œuvre est une mosaïque – *sambas* de Rio, *xotes* et *toadas* du Nordeste, soul californienne, flamenco – portée par une voix singulière et toujours prête à prendre la tangente. « *Avant même de commencer à écrire, j'utilisais déjà ma voix comme un instrument, en improvisant. J'ai continué depuis. L'improvisation est une réflexion mélodique. C'est un envol.* »

Djavan naît en 1949 dans une famille modeste de Maceió, dans l'État d'Alagoas, sur la côte nord-est du Brésil. Il est élevé par sa mère, dona Virginia, une femme afro-brésilienne, à laquelle il doit ses premières émotions musicales quand il l'écoute chanter avec les autres lavandières près de la rivière. De Rio de Janeiro, les voix des vedettes de l'époque lui parviennent sur les ondes de la Radio Nacional : Orlando Silva, Ângela Maria et Dalva de Oliveira au registre mélodramatique ou, plus proches de lui, Luiz Gonzaga et Jackson do Pandeiro qui lancent la mode du *baião* et du *forró*. Djavan écoute tout et observe : il apprend à jouer de la guitare en

autodidacte et nourrit sa curiosité musicale dans la collection de disques du père de l'un de ses amis. C'est là qu'il découvre le jazz de Miles Davis, les voix d'Ella Fitzgerald et Billie Holiday, mais aussi l'explosion percussive des écoles de *samba* et le chant feutré de la *bossa nova*. Avec son premier groupe Luz, Som e Dimensão (littéralement Lumière, Son et Dimension) à l'acronyme psychédélique LSD, il joue des tubes des Beatles dans les bals de quartier. Il y glisse parfois certaines de ses compositions, mais le reste du groupe les trouve « bizarres » et rechigne à les jouer.

Cette sensation d'étrangeté accompagne ses premiers pas à Rio de Janeiro, où il part tenter sa chance comme des milliers de Nordestins en 1972. Il a vingt-trois ans. Les débuts sont difficiles, il travaille un temps comme crooner dans une boîte de nuit, puis enregistre des musiques de *novelas* pour TV Globo, la principale chaîne de télévision du pays. Sa voix pénètre alors dans une multitude de foyers brésiliens, avant même que son nom ou son image ne soient connus. En 1975, il connaît un premier succès en tant que compositeur-interprète avec le *samba* « *Fato Consumado* ». L'année suivante, il enregistre son premier disque « *A voz, o violão, a música de Djavan* » avec Aloysio de Oliveira, le producteur mythique de Carmen Miranda et Tom Jobim. « *Flor de Lis* », le *samba* sentimental qui ouvre l'album, est un succès instantané. La machine à hits est lancée.

Djavan déploie son talent au Brésil avec son groupe Sururu de Capote, puis aux États-Unis. En 1982, il enregistre l'album « *Luz* » à Los Angeles, avec le producteur de soul Ronnie Foster, et compte encore un tube avec le titre « *Samurai* », aux sonorités funk, auquel

participe Stevie Wonder. « *Lilás* » (1984) poursuit cette exploration de l'univers pop, avec des arrangements pour cordes signés par Oscar Castro-Neves. La chanson « *Esquinas* » connaît un succès international dans la version du groupe Manhattan Transfer. Djavan enchaîne les tournées au Brésil, aux États-Unis et en Europe, mais aussi en Afrique dont il revient profondément marqué. Plusieurs de ses compositions incorporent les sonorités de l'Atlantique noir, comme « *Luanda* » écrite à son retour d'Angola – qui deviendra plus tard le nom de son propre label – ou « *Soweto* », une chanson contre l'apartheid où le texte portugais alterne avec des paroles en yoruba.

L'Espagne est une autre source fondamentale. En 1989, Djavan enregistre avec Paco de Lucia « *Oceano* », une balade romantique teintée de flamenco qui s'impose en tête des charts. Au cours de la décennie suivante, cette veine espagnole se creuse et s'intensifie. On la retrouve dans les paroles de chansons comme « *Cigano* », mais aussi dans le jeu de guitare, avec l'adoption de la technique du *rasgueado*, les ornements, l'utilisation de percussions et de cuivres typiques du flamenco. L'Espagne le ramène aussi aux chants arides de l'intérieur du Nordeste brésilien qui portent de nombreuses traces de la musique arabe, transposée depuis la péninsule ibérique à l'époque coloniale. Dans « *Milagreiro* » (2001), le premier album qu'il réalise intégralement de manière indépendante, les références à l'Andalousie alternent avec celles à son État natal comme dans « *Farinha* », un hommage à la farine de manioc – qui a longtemps été la base de la diète esclavagiste, avant de devenir un élément typique de la cuisine afro-brésilienne. « *J'ai toujours ressenti une certaine*

jalousie vis-à-vis des auteurs de Bahia qui maintiennent des liens vivants avec leur origine. Quand je suis arrivé à Rio, je suis resté six ans sans pouvoir revenir à Maceió, par manque d'argent. C'est difficile et triste de devoir abandonner ses racines. [...] Il y a dans ce disque des arrangements un peu espagnols, c'est le lien avec le Maure qui existe en moi car je suis Nordestin. Dans tous les coins du Nordeste, on trouve des milagreiros (littéralement, des faiseurs de miracles), des guérisseurs. C'est une figure très présente dans ma vie. »

Si l'Espagne lui permet d'opérer ce retour sur lui-même, Djavan innove toujours. Parmi ses partenaires de création, les jeunes artistes occupent une place de choix, comme Gabriel o Pensador avec lequel il enregistre le funk « A Carta » en 1998 ou, plus près de nous, la chanteuse pop Iza et le rappeur Emicida en 2020. La relève est là, mais Djavan demeure une pierre angulaire de la musique populaire brésilienne. « *C'est un architecte, élucide Emicida, il structure les choses de manière que la maison ne s'écroule jamais. Il fait cela avec la musique. »*

19:30 90'

Carminho

Eu Vou Morrer de Amor ou Resistir

Carminho voix

André Dias guitare portugaise

Flávio Cardoso guitare

Tiago Maia guitare basse acoustique

Pedro Geraldes guitare électrique, lap steel guitar

João Pimenta Gomes Mellotron, ondes Martenot, cristal Baschet

Grand Auditorium

Carminho : défier « les lois de la gravité du fado »

Agnès Pellerin

Dès les débuts de sa carrière internationale, Carminho, née en 1984, marquait sa différence : ancrée sur scène, elle faisait résonner la force de son chant, statique et profond, incarnant avec exigence l'art du fado. Son élégance discrète, loin des décolletés routiniers de l'industrie musicale, marquait ses priorités.

Car elle le sait : le fado arrive ou n'arrive pas. Il est toujours un mystère, un défi à relever dans le moment présent de la rencontre avec le public. « *Mentir sur scène, c'est risqué* », dit-elle. « *Et ce qui fait d'un artiste un artiste, c'est l'urgence d'avoir à dire quelque chose, de transmettre un message, ce qui n'a rien à voir avec le fait de bien chanter ou d'avoir une belle voix...* »

C'est ainsi qu'elle enregistre assez tard ses premiers albums : « Fado », tout d'abord, en 2009, « Alma » en 2012 puis « Canto » en 2014. Déclinant de premières propositions car, à 21 ans, raconte-t-elle, elle ne sait pas encore bien ce qu'elle a à dire et, après s'être lancée dans des études de marketing, elle ressent le besoin de mieux se connaître, à travers de lointains voyages – notamment en Inde en tant que bénévole dans l'humanitaire, ce qui imprimera durablement en elle la valeur de l'« *empathie* ».

Carminho a été initiée au fado dans le contexte collectif des maisons de fado de Lisbonne, notamment celle que tient durant dix ans sa mère, Teresa Siqueira – qu'on peut revoir aujourd'hui dans une belle archive télé de la RTP chanter, de nuit, sur un *cacilheiro*, bateau reliant les deux rives du Tage. Elle fait donc ses premiers pas dans la classieuse Taverna do Embruçado, à Alfama, sous le regard intimidant d'une Beatriz da Conceição, qu'elle admire. En ce début des années 1990, le genre est pourtant plutôt délaissé, notamment par la jeunesse, qui y voit une forme de

décadence. « *Ceux qui connaissent l'histoire du fado savent que ce type de jugement est revenu périodiquement...* », tempère-t-elle. Mais elle a dû faire preuve d'une grande détermination pour s'engager dans cette voie, participant dès l'âge de douze ans à un gala au Coliseu de Lisbonne.

Comme dans le cas de Camané, le fado de Carminho est une affaire de famille, qui se nourrit d'une communauté d'amateurs qui l'écoutent et le font vivre dans ses sociabilités quotidiennes, loin de réduire les *casas de fado* à de simples tremplins vers les grandes scènes. Nuno Siqueira, du côté de sa mère, en est une autre figure : collectionneur, chanteur et guitariste amateur, il préside l'Academia da Guitarra e do Fado – association importante pour l'étude « de l'intérieur » de l'histoire et de l'art du fado.

Ce lien au milieu, qu'elle a moins le temps de fréquenter aujourd'hui, est l'une des grandes richesses du parcours de Carminho, qui a aussi fait un détour par le Brésil, à l'occasion de son album « *Carminho canta Tom Jobim* » (2016). « *C'est au Brésil que j'ai appris la liberté. [...] Là-bas, ils chantent la tristesse en ton majeur ; nous, on chante la joie en ton mineur !* ». « *Chanter avec Chico Buarque, raconte-t-elle encore, c'était pour moi un pari, que j'avais fait avec un ami... et ça s'est réalisé !* »

Si son album « *Maria* » marque en 2018 un retour aux fados traditionnels, elle y compose les siens propres. « *Grâce aux méthodes de composition et d'écriture publiées récemment, je sais où je dois placer les toniques pour valoriser telle ou telle mélodie. Les traditionnels ont leurs règles mais les combinaisons texte-poème sont infinies...* »

Dans ses deux derniers albums, « *Portuguesa* » (2023) et « *Eu vou morrer de amor ou resistir* » (2025), Carminho, à la fois productrice, arrangeuse, interprète, compositrice, poète, signe des chansons qu'elle veut « *artisanales* », qui explorent les limites du genre, élargissant sa facture instrumentale. Elle y croise ainsi les sonorités aiguës, mordantes de la guitare portugaise, instrument iconique du fado – qui en structure toutes les hiérarchies – avec des ambiances sonores plus expérimentales, incluant les ondes Martenot, l'orgue de cristal ou le mellotron. Elle relie le phrasé d'une Beatriz da Conceição, insistant sur le poids des mots, parfois parlés dans le fado, à la prose susurrée d'une Laurie Anderson (dans le très beau « *Saber* », hymne à l'union).

Pour autant, elle ne cherche pas à « *diversifier* » le fado. « *Le fado est ma langue maternelle, ma façon de communiquer, elle est si naturelle qu'elle ne peut s'épuiser. Ce n'est pas un simple style, dont je pourrais me lasser...* » Elle le respecte énormément car elle « *aime l'attitude fadiste* ». Mais sait aussi jeter des pavés dans la mare. « *Je ne crois pas au destin, je crois à la liberté* », affirme-t-elle. Liberté de croire en Dieu, par exemple, « *une idée très concrète pour moi* », témoigne-t-elle, quand, en 2023, les télévisions du monde entier retransmettent sa chanson « *Estrela* » interprétée pour le pape François aux Journées mondiales de la jeunesse de Lisbonne – expérience prolongée à la dernière Biennale d'art contemporain de Venise par sa participation à une prière sonore, aux côtés de rien moins que Patti Smith. La portée planétaire de son succès est indéniable, jusqu'à sa participation, en 2024, au film primé aux Oscars et nommé pour sa bande originale, *Poor things* de Yórgos Lánthimos.

Mais la chanteuse désamorce toute prétention de « *moderniser* » un genre qui serait sclérosé. « *Le fado est un géant qui bouge lentement. Personne ne l'oblige à bouger. C'est le milieu qui le fait bouger. [...] Mais il est vivant, donc ce qu'il vit en ce moment, ce sont les rencontres avec d'autres musiques, d'autres artistes. De nos jours, c'est facile de collaborer avec un musicien à l'autre bout du monde : on s'envoie un fichier par internet...* »

Si elle se sent une « *grande responsabilité* » vis-à-vis du fado, elle sait prendre ses distances face à tout conservatisme. « *Je ne suis pas la mémorialiste d'une tradition. Je chante une chanson d'aujourd'hui.* » Ce qui lui permet de revendiquer un regard féministe, explicitement critique du regard paternaliste et machiste du fado d'hier.

Loin de tourner le dos aux anciens, Carminho laisse entendre, au creux de sa musique même, qu'elle n'a pas toutes les réponses. Au cœur de l'intranquillité fadiste, ses chansons les plus récentes parviennent ainsi, grâce à l'entourage d'excellents musiciens, à recréer la caisse de résonance intérieure que sont les murs des *casas de fado*. Leur inventivité ne contredit pas le caractère minimal du fado ; leurs « *ponctuations* » musicales, tout en sourdine, rappellent que le fameux silence loué par le fado est avant tout, bien plus qu'un silence blanc, une disposition d'âme. En 2020, elle se réjouissait ainsi de pouvoir être « *programmée en salle au Portugal et pas seulement l'été en plein air* ». Pour retrouver par la musique cet *aconchego* bienveillant qui donne corps au fado.

Les citations de Carminho sont tirées de *Fado XXI, à conversa com Maria Ana Bobone* (prod. Museu do Fado), *Conversas de Fim de Tarde* (Rádio Observador, 2020) et *Não tenho pretensões de mudar o fado*, Gonçalo Frota (*Público*, 03.10.25).

21:30 80'

Luís Vicente Trio Expanding Horizons feat. Tony Malaby & Leo Genovese

Luís Vicente trompette, flûte, sifflet, percussions

Gonçalo Almeida contrebasse

Onno Govaert batterie

Special guests

Tony Malaby saxophone

Leo Genovese piano

Espace Découverte

Luís Vicente et la scène free portugaise

Philippe Gonin

Free jazz em Portugal

Le jazz est entré au Portugal dès les années 1920. Dans le catalogue de l'édition 2022 du festival atlântico, João Moreira dos Santos souligne même que le premier article consacré au jazz dans la presse portugaise date de 1919 (dans le journal *A Capital*). Cette musique, immédiatement qualifiée de « *musique du diable* », s'est développée tout au long du siècle. Si l'on doit trouver un « père spirituel » à toute l'histoire du jazz d'après-guerre au Portugal, alors il faut citer le rôle essentiel de Luiz Villas-Boas. C'est lui qui est au centre du développement d'un genre et d'une scène aujourd'hui reconnus dans le monde entier.

S'il est, de la même manière, une date clef dans l'histoire du free jazz au Portugal, c'est peut-être ce jour de novembre 1971 où, se produisant au festival de Cascais, Charlie Haden dédie sa composition « *Song for Che* » aux mouvements de libération anti-coloniaux qui luttent contre le régime portugais en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau. « *Le tumulte a été immédiat. C'était comme des cris, des acclamations. On aurait presque dit qu'une émeute avait éclaté. On n'entendait plus la chanson que nous étions en train de jouer* » (Charlie Haden). La réaction du pouvoir en place est immédiate : le contrebassiste est arrêté par la PIDE. Cet événement, même s'il a fait peser une menace certaine sur le festival, est parfois considéré comme étant l'acte de naissance d'une scène de free jazz au Portugal.

Une autre borne dans l'histoire du jazz portugais et de la scène free en particulier, plus proche de nous, est la création en 2001 à Lisbonne du label indépendant Clean Feed Records (qui vient de cesser ses activités). Grâce à son « *ADN essentiellement*

*fait d'une esthétique contemporaine, adossée au free jazz », le label, qui signalait aussi bien des artistes portugais que des grands noms de l'avant-garde mondiale (Peter Brötzmann, Anthony Braxton, Ken Vandermark...), permettait à la scène locale de se faire connaître au-delà des frontières portugaises. Quelques figures vont marquer de leur empreinte cette scène. Impossible de les citer toutes. Cependant, si on doit en retenir, de manière totalement subjective, seulement trois noms, on peut penser, outre Luís Vicente, à Carlos Zíngaro, violoniste et pionnier de la scène portugaise depuis les années 1970. Il fonde à la toute fin des années 1960 le groupe Plexus et enregistre un EP de quatre titres fondateurs, « Paraíso Amanhã » (chez RCA), où se mêlent musique contemporaine, improvisation et rock psychédélique. Pas tout à fait du free jazz, mais « *il a ouvert la voie, montré à ses compatriotes qu'on pouvait vivre des musiques libres et créatives au Portugal et fait figure aujourd'hui de figure tutélaire* », écrit Julien Aunos (*Citizen Jazz*). On peut également citer la trompettiste Susana Santos Silva, aujourd'hui basée à Stockholm, dont la musique, peut-être plus ancrée dans l'improvisation libre que le free jazz stricto sensu, explore la micro-tonalité et travaille plus particulièrement sur les textures sonores (voir son album « All the Birds and the Telephone Ringing » de 2022). Et l'on ne peut oublier le saxophoniste Rodrigo Amado, dont nous disions en 2022 qu'il est une des « *figures de proue parmi les plus importantes du jazz lusitanien* ».*

Les festivals, enfin, véritables viviers permettant aux musiciens de s'exprimer sur scène, jouent un rôle non négligeable dans la vie

musicale portugaise. « *Les premiers festivals de jazz au Portugal remontent à 1953* », écrit encore João Moreira dos Santos. On a cité, pour le free jazz, le festival de Cascais, mais les décennies 1970-1980 et plus encore les années 1990 et 2000 voient se développer de plus en plus de manifestations autour du jazz, free ou non.

Luís Vicente Trio

C'est dans cet écosystème musical qu'évolue le trompettiste lisboète Luís Vicente. Le musicien, qui a reçu les leçons de Tomás Pimentel, a joué et enregistré avec quelques-uns des plus grands noms des scènes tant portugaises qu'internationales. Le trio qu'il forme avec Gonçalo Almeida à la contrebasse et Pedro Melo Alves à la batterie est l'une des forces les plus dynamiques du jazz portugais contemporain. Les performances scéniques du trio, tout comme ses enregistrements estompent les frontières entre le free jazz et l'improvisation libre, non sans être imprégnées d'un certain lyrisme. L'absence d'instrument « harmonique » (piano ou guitare) permet à la formation de se libérer des contraintes de la grille. Ils tissent ainsi un discours musical qui oscille entre structure et liberté, et explorent des textures sonores et des climats abstraits.

Si Vicente a à son actif une riche discographie, le trio n'a à ce jour enregistré que deux albums, « Chanting in the Name of » en 2021 et « Come Down Here » en 2024, tous les deux sortis sur le label Clean Feed. Enregistré à Amsterdam, le premier des deux propose, à l'image d'Albert Ayler ou du dernier John Coltrane

(on pense à « Cosmic Music »), mais également de Cecil Taylor ou Ornette Coleman, un voyage musical entre transe spirituelle et liberté absolue. Le thème qui ouvre l'album, « *Anahat* », fait, par exemple, directement référence au chakra du cœur.

« *Keep Looking* », plus expérimental, voit le trio explorer des techniques étendues : effets de souffle, grondement métallique à la trompette, que Vicente abandonne parfois pour des sifflets, des flûtes ou même des percussions ; jeu à l'archet « *sul tasto* » d'Almeida ; Melo Alves explorant toutes les ressources sonores de ses fûts et cymbales.

Le morceau-titre, presque incantatoire, est plus introspectif, survolé par la trompette de Vicente, soutenue par la contrebasse d'Almeida, tandis que les percussions de Melo Alves créent un climat sonore planant au-dessus de l'ensemble. Hypnotique.

Avec « *Come Down Here* », les trois musiciens nous invitent à reprendre le voyage. Six thèmes explorent autant d'espaces toujours inspirés par la transe, le mythe et le mystère. L'exploration musicale du trio s'enrichit de nouvelles sources en s'inspirant d'un chant traditionnel afro-brésilien (« *Mandei Caia O Menu Sobrado* »), chant que l'on entend dans les cercles de *capoeira* ou dans les cérémonies de *candomblé*.

Lisbonne meets New York

Pour le projet *Expanding Horizons*, le trio se mue en quintette, et accueille deux artistes réputés sur la scène internationale : le pianiste Leo Genovese et le saxophoniste américain Tony Malaby. Le spectre sonore de la formation s'enrichit ainsi de nouveaux timbres, de nouvelles identités sonores, incluant les univers

de deux musiciens majeurs de la scène contemporaine. Cette collaboration réunit en un tout cinq individualités tendant vers un objectif commun. L'introduction dans les textures sonores du trio d'un instrument polyphonique et d'un autre soufflant viendra sans nul doute élargir les horizons de musiciens curieux, explorateurs du son, venus nous offrir une conversation libre et sans frontière.

14:30 (EN / PT)

90'

For everyone aged 6 and over

Roda de Samba

Feel the rhythm, make music and celebrate culture together!

Roda de Samba is a participatory, playful and immersive experience open to all. Through rhythm, listening and embodied participation, the audience is invited to enter the circle and discover *samba* as a collective cultural practice. Led by Coletivo Gira, the workshop creates a space for shared exploration, celebration and encounter.

Coletivo Gira

Kali Peres voice, cavaquinho

Méli Huart pandeiro, ilú

Emile Pereira surdo, pandeiro, agogô, tamborim, voice

Tida Pinheiro congas, repique de mão, malacaxeta, voice

Lika Mattos tantán, repique de anel, voice

Brunão pandeiro, voice

Tatiana Lima electric bass, voice

Espace Découverte

In English / Em português

18:00 90'

Lenna Bahule

Do Leste em diante

Lenna Bahule voix
Ed Woiski voix, guitare
Kiko Woiski voix, guitare basse
Cauê Silva percussions

Salle de Musique de Chambre



Lenna Bahule et ses paysages sonores

Il faut parfois vivre loin de sa terre natale pour mieux la comprendre et un jour s'en nourrir. Pour Lenna Bahule, comme un appel du destin, cette distance fut le Brésil où à partir de 2007, après ses études à Maputo, elle vivra sept ans. Un fascinant pays, creuset de brassages humains, fertiles en spiritualités, dont l'arc-en-ciel musical exprime toute la tension entre passé et présent, sera le catalyseur de ses aspirations artistiques. Un Brésil dont certaines figures de proue l'inspirent, qui s'appellent Milton Nascimento, Elis Regina, Djavan ou encore Gilberto Gil. En tout cas, c'est à São Paulo qu'elle entame des recherches sur l'usage de la voix et du corps comme instruments, ainsi que sur les langues vernaculaires et leurs richesses patrimoniales. La rencontre avec les Barbatuques, célèbre groupe brésilien de percussions corporelles formé en 1996 par Fernando Barba ou avec le vocaliste virtuose Bobby McFerrin, vont préciser son esthétique. À la même époque, elle découvre aussi les possibilités qu'offre le *looper* (*loop* signifiant boucle), une pédale qui permet d'enregistrer des formules vocales ou instrumentales, de les superposer et donc d'improviser dessus. En outre, loin de l'océan Indien, il sera déterminant pour elle de se rendre compte qu'elle connaissait mal les héritages culturels de son pays. D'où un besoin de donner à son travail une perspective anthropologique avec ses conséquences sur l'identité d'une voix, d'un corps qui chante, sa conscience du féminin, sans parler de l'histoire d'une terre colonisée depuis quatre siècles après Vasco de Gama, puis meurtrie par une guerre d'indépendance.

Vie et processus artistique vont dès lors s'articuler, qu'illustrent ses albums. Ainsi, constatant qu'elle ne parlait que le portugais quand le Mozambique comptait quarante langues indigènes

d'origine bantoues (comme le makua, le shena, le tsonga, le lomwe, le shona), l'étude de leurs phonétiques va offrir de nouvelles perspectives sonores à ses compositions. De sorte que « Nômade », son premier album en 2016, volontairement solo (alors qu'elle a commencé à enregistrer un EP avec un groupe) est un saut dans l'inconnu. Imaginé en collaboration avec le chanteur João Taubkin, il sera composé à 80% de mots inventés auxquels elle insufflera sa sensibilité, parvenant à leur donner une signification. Dans cette alchimie, la musique reste pour elle axiale, fortement marquée par une approche théâtrale. Les gestes, les sons, les vibrations, les percussions, les impacts du corps, deviennent matière première. Échos de cette évolution : « Memórias daqui, cantares e outros » (2020), un album de chants indigènes mozambicains pour les enfants et leurs familles. Ou encore : « Memories from here – songs and other sounds » (2021), plongée dans ses souvenirs d'enfance et sorte de manifeste. Elle précisant : « *Je voulais partager avec mon peuple la richesse de notre culture, la sortir de l'univers pop et consumériste pour la ramener à un univers de souvenirs et d'affection. C'est pourquoi l'album évoque cette dimension communautaire.* » De même en 2024, « Batucorp » (battements du corps), est un enregistrement pour prouver qu'on peut faire de la musique sans instruments. « Nadawi » (2024) étant un album fort abouti de ses inspirations panafricaines et d'une quête spirituelle qu'atteste le titre, « *Conference Of The Birds* », interprétation fort personnelle du célèbre poème soufi du poète perse Farid al-Din Attar.

Ainsi au fil des ans, Lenna Bahule va-t-elle affirmer sa fraîche singularité, se nourrissant de collaborations issues de diverses diasporas, telles que celles de Cheny Wa Gune, Stewart Sukuma (Mozambique), Maria João, Mário Laginha (Portugal), Hamilton de Holanda, Virginia Rodriguez (Brésil), Mû Mbana (Guinée-Bissau), Paulo Flores (Cap-Vert), Varijashree Venugopal (Inde), Mélanie Bourire (Réunion). Et, bien sûr, de son amitié avec l'emblématique écrivain Mia Couto. L'auteur de *Terra Sonâmbula* qui s'engagea aux côtés du Frelimo (mouvement de libération), puis entrepris de recréer la langue portugaise en l'imprégnant des vocabulaires et des cultures du Mozambique afin de produire un nouveau récit africain, étant une inspiration pour son travail.

En 2025, sa dernière création, « Kumlango » (le portail en yaawo, langue du Niassa), est une performance entre l'organique et l'électronique. Conçu avec ses complices Cauê Silva (percussions), Kiko Woiski (basse et voix) et Ed Woiski (guitare et voix), cet album explore diverses textures sonores traditionnelles, Lenna Bahule y chante dans plusieurs langues mozambicaines ou africaines (avec échos de chant pygmée, de *maloya* réunionnais, de danse *gumboots* sud-africaine...), créant un paysage sonore afro-futuriste qui ne renie rien du passé.

Une façon de rappeler combien le Mozambique, enchâssé entre l'océan Indien, la Tanzanie, le Malawi, la Zambie, le Zimbabwe et l'Afrique du Sud, est un vieux carrefour d'influences africaines, arabes et européennes. Ce qu'atteste sa mosaïque vibrante et dynamique de traditions, la richesse de son instrumentarium (dont les orchestres de xylophones *timbila* sont emblématiques),

de ses genres musicaux (la *marrabenta* étant le plus connu), de ses rituels. Une façon aussi pour Lenna Bahule de définir une posture, sinon une éthique : « *Je suis tout simplement moi-même : une militante culturelle qui cherche à valoriser les traditions victimes du déni post-colonial.* »

Le Mozambique, terre de création : panorama des arts, des origines à la scène contemporaine

Egídia Souto

Le Mozambique n'a jamais eu qu'un seul visage artistique. C'est un pays où la pierre garde la mémoire des premiers humains, où le bois se sculpte depuis des siècles au rythme des rites, où la musique traverse les générations. Depuis quelques décennies, des artistes affirment un regard résolument contemporain. Retracer cet itinéraire, des abris rocheux de Manica aux galeries internationales, c'est comprendre comment un pays peut porter, dans un même élan créateur, la trace de ses origines et l'énergie de son époque.

Aux sources : l'art rupestre

Bien avant l'écriture et les comptoirs commerçants de l'océan Indien, des chasseurs-cueilleurs apparentés aux peuples Khoisans laissent sur la roche les premières traces d'un geste artistique. Dans la province de Manica, sur le mont Chinhamapere, des abris rocheux conservent des peintures à l'ocre rouge et orangée : silhouettes humaines, arcs et flèches, scènes de chasse. D'autres exemples se trouvent à Nampula, Tete et Niassa. Les plus anciennes peintures pourraient remonter à plusieurs milliers d'années. C'est la première page d'une histoire artistique mozambicaine qui n'a jamais cessé de s'écrire.

L'art traditionnel : bois, glaise et son

L'art mozambicain s'est ensuite déployé à travers des formes d'expression portées par la diversité des peuples qui composent le pays. La sculpture sur bois y occupe une place centrale, et nulle part elle n'atteint une telle intensité que sur le plateau de Mueda, terre des Makondé, qui y ont forgé un art de la sculpture

sur bois d'ébène d'une rigueur rare : masques du *mapiko* portés lors des danses d'initiation, figures rituelles où se lisent les généalogies et les croyances. Emblème de cette tradition, *Ingoma Ya Mapiko*, la danse rituelle indissociable de ces masques, a été inscrite en 2023 sur la liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde urgente de l'UNESCO. De génération en génération, le bois se travaille à la scie et au couteau pour faire naître des formes qui racontent les ancêtres et les espoirs des vivants. Ces objets makondé ont depuis longtemps franchi les frontières. Présents dans les grandes collections d'art africain à travers le monde, ils circulent également dans les galeries et les ventes internationales, témoignant de la place singulière qu'ils occupent désormais dans l'histoire de l'art. Cette même matrice makondé trouve une autre expression dans la terre avec Reinata Sadimba. Née en 1945 sur le plateau de Mueda, elle a fait de la céramique un langage sculptural qui lui est propre. Ses œuvres en terre cuite, aux formes hybrides mi-humaines, mi-animales, puisent dans les croyances ancestrales du nord du Mozambique tout en abordant des thèmes universels comme la féminité, la maternité et la condition humaine. Aujourd'hui, reconnue internationalement, son œuvre témoigne de la capacité d'une tradition ancienne à se réinventer sans perdre sa force symbolique.

S'il fallait retenir l'une des expressions les plus emblématiques du génie artistique traditionnel mozambicain, ce serait sans doute la musique. Dans la province d'Inhambane, les communautés chopi perpétuent depuis des siècles la tradition de la *timbila*. Leurs orchestres sont composés de cinq à trente xylophones en bois appelés *timbila*. Chaque année, de nouvelles compositions sont

créées pour les importantes occasions sociales, mêlant solos virtuoses, parties orchestrales et danses exécutées par deux à douze danseurs. Face aux bouleversements provoqués par les conflits, la musique des *timbila* devient un instrument de cohésion sociale, permettant au groupe de réaffirmer son identité. Cette tradition vivante a été reconnue par l'UNESCO en 2005, puis inscrite en 2008 sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Alberto Chissano, les « naïfs » et l'essor d'une sculpture moderne

Héritier des traditions sculpturales, Alberto Chissano est l'une des grandes voix de l'art mozambicain du 20^e siècle. Disparu en 1994, il a incarné, de son vivant, l'affirmation culturelle et nationale du Mozambique. Son œuvre conserve aujourd'hui une puissance qui en fait une référence incontournable. Renouvelant la tradition de la sculpture sur bois, il a créé son langage plastique, fait de figures humaines aux formes déformées et expressives. À travers elles affleurent les blessures de son époque : la colonisation, les bouleversements sociaux et les souffrances engendrées par la guerre civile (1977–1992). Avec le recul, on mesure surtout qu'il a dépassé son contexte historique pour atteindre une dimension plus universelle : celle du destin humain, de la douleur et de la dignité. Autour de cette veine sculpturale s'est aussi développé un art qualifié de « naïf », dont le Núcleo de Arte de Maputo a été l'un des foyers. Estevão Mucavele, figure des générations les plus anciennes, en est devenu une sorte d'institution, ses paysages presque monochromes continuant d'intriguer bien au-delà de ce qu'ils laissent voir au premier regard.

Le rayonnement de ces arts doit aussi beaucoup à des collectionneurs passionnés comme l'architecte italien Gianfranco Gandolfo, qui a consacré sa vie à rassembler et faire connaître l'art makondé et l'art naïf mozambicain au-delà des frontières. Cette évolution s'est également construite à travers des institutions déterminantes, du Núcleo de Arte, fondé en 1936, à l'École nationale des arts visuels et au Musée national d'art après l'indépendance, puis au mouvement MUVART, créé en 2004.

Malangatana et la naissance d'un art moderne

Il aura fallu attendre le milieu du 20^e siècle pour qu'émerge, sous la colonisation portugaise, une peinture mozambicaine moderne. C'est dans ce contexte qu'apparaît la figure tutélaire de Malangatana Ngwenya (1936–2011), né près de Matalana, qui commence à peindre dès son adolescence avant d'acquérir une reconnaissance internationale dès les années 1960. Ses toiles denses et foisonnantes, peuplées de figures entremêlées et d'animaux fantastiques, disent à la fois la violence de la guerre coloniale puis civile, la spiritualité des croyances locales et l'espoir d'une nation en construction. Engagé pour l'indépendance, emprisonné par la police politique portugaise, Malangatana est devenu l'un des symboles artistiques du pays nouvellement libre, développant jusqu'à sa mort une œuvre intense. Longtemps, son travail a incarné à l'étranger l'image d'un art mozambicain né de la lutte anticoloniale, marqué par la guerre et la construction d'une identité nationale. Aux côtés de Malangatana et Chissano, Ernesto Shikhani et Roberto Chichorro ont développé des langages singuliers, entre expressionnisme, imaginaire populaire

et expérience de la diaspora. Cette lecture reste essentielle, mais elle ne suffit plus aujourd'hui à rendre compte de la richesse d'un paysage artistique.

Une scène contemporaine résolument ouverte sur le monde

Depuis une vingtaine d'années, une génération d'artistes mozambicains a cessé de se laisser enfermer dans le seul héritage de Malangatana ou dans le grand récit post-colonial. Sans renier le passé ni l'ancrage dans les réalités locales, les artistes se sont emparés des langages les plus contemporains (photographie, installation, vidéo, sculpture d'assemblage et même street art).

L'un des parcours les plus visibles internationalement est celui de Gonçalo Mabunda, né à Maputo en 1975, l'année même de l'indépendance. Formé au Núcleo de Arte, il transforme depuis la fin des années 1990 les armes désactivées de la guerre civile – kalachnikovs et lance-roquettes – en trônes et masques métalliques, aux allures à la fois royales et inquiétantes, exposés au Centre Pompidou, à la Biennale de Venise et au Victoria and Albert Museum.

Cette volonté de transformer les traces de la violence en objets de création trouve un écho chez de nombreux artistes, qui partagent le désir de renouveler les langages plastiques tout en restant attentifs aux réalités sociales et environnementales. Les générations s'y répondent sans se ressembler. Lizette Chirime revisite les savoir-faire textiles à travers une œuvre où la broderie dialogue avec des récits de résilience et de spiritualité féminines. La peinture d'Ilídio Candja oscille entre figuration et abstraction, tandis qu'Atija Assane et Nália Agostinho explorent de nouveaux

matériaux qui brouillent les frontières entre artisanat, installation et arts plastiques. Cette ouverture sur le monde passe aussi par la photographie, devenue l'un des territoires de la création contemporaine. Elle occupe une place centrale dans la modernité artistique et politique du pays, de Ricardo Rangel et Kok Nam – figures pionnières de la photographie moderne – à José Cabral et Moira Forjaz, jusqu'à des artistes comme Mário Macilau, Mauro Pinto et Filipe Branquinho.

Le photographe Amilton Neves Cuna revisite, dans la série *Les Marraines de guerre*, un épisode oublié de la guerre coloniale portugaise (1961-1974) : le rôle des femmes qui correspondaient avec des soldats des forces coloniales. À travers ces archives, il interroge la mémoire, le genre et les traces de la propagande coloniale.

Autre signe de cette ouverture, Ângela Ferreira, née à Maputo en 1958, développe un travail de sculpture, d'installation et de photographie qui réfléchit à l'utopie post-indépendance mozambicaine et aux promesses modernistes de la période après 1975 avec l'œuvre *For Mozambique* (2008).

Un fil ininterrompu

Ce qui frappe, dans cette scène artistique, est son équilibre : puiser dans ses héritages sans se réduire au folklore. Les artistes construisent, avec les outils du présent, un langage habité par les paysages, les histoires et les tensions de leur pays. Une vitalité que confirme leur présence désormais régulière dans les biennales internationales et les collections d'institutions européennes.

La voix, le mouvement et les percussions corporelles de Lenna Bahule prolongent cette circulation entre patrimoines mozambicains et expérimentation contemporaine. Son travail rappelle que, dans la création mozambicaine, les frontières entre musique, corps, mémoire et arts visuels demeurent profondément poreuses.

20:00 90'

Criolo, Amaro Freitas & Dino D'Santiago

Criolo, Dino D'Santiago voix
Amaro Freitas piano
Henrique Albino saxophone, flûte
Miguel Mendes guitare basse, basse synthé
Alana Ananias batterie

Grand Auditorium

Rencontre au sommet trilatéral de l'Atlantique

Kino Sousa

C'est une histoire d'amitié et d'affection, avant tout autre chose. Des liens patiemment cultivés et facilités par la globalisation des échanges culturels entre continents : Europe, Afrique et Amérique latine. Mieux, entre trois pays dont l'histoire est intimement et politiquement liée : Brésil, Cap-Vert et Portugal. Ils le disent eux-mêmes mieux que quiconque : Criolo et sa chronique sociale de la rue du Brésil, Amaro Freitas et sa déconstruction du piano à queue, Dino D'Santiago et sa voix qui bat au rythme de l'Afrique. Trois figures musicales au CV bien rempli et à l'identité métissée, qui depuis plus d'une décennie se croisent sur les scènes effervescentes des festivals internationaux, dans les studios tamisés des producteurs du nouveau « son global », et dans les ateliers socio-artistiques à destination des populations défavorisées. Ce projet rend hommage aux racines ancestrales de la langue portugaise, en mêlant le rap, la musique cap-verdienne et le jazz. Un « sommet trilatéral » qui réunit le Brésil, le Cap-Vert et le Portugal à travers la poésie, l'improvisation et le rythme. Une convocation de la négritude, de l'oralité, de la poésie, et des mémoires de territoires dont le triangle qu'ils forment les relie en un centre : la musique. La musique comme repoussoir des oppressions les plus variées, et comme agrégateur de l'espoir, avec un grand E.

« Criolo, Amaro e Dino »

Si l'album, sobrement intitulé des trois noms abrégés, compte également avec de nombreuses participantes et nombreux participants sélectionnés au sein du réseau musico-affectif du trio, on note la présence émouvante et puissante de l'ensemble choral

As Clarianas (sur « *Menina do Coco Carité* »), dont le répertoire s'inspire des chansons de résistance et des chants de travail des laveuses, subtilement mélangés aux mélodies afro-diasporiques. Du reste, on entend les percussions « coco » de Beto Xambá, le *rabeca* de Marcial Salu, un violon rustique typique du Nordeste, les beats de Nave, la batterie de Sergio Machado, les électroniques de Seiji et Djeff, la douce guitare de Djodje Almeida, les cuivres de Edy Trombone (trompette) arrangés par l'autre souffleur Henrique Albino (saxophone alto), les chœurs de Dora Sanches, et la magie de Holly à la production de la majorité des titres.

Au total, ce sont douze titres qui constituent ce que le trio définit comme « *un album de protestation, d'improvisation et de spiritualité* ». La description musicale du produit du trio est un exercice périlleux et sans fin tant il est le résultat synchrétique d'innombrables sessions de studio, à improviser et enregistrer, et d'heures, de jours et de nuits passés à discuter, à remémorer, et à vivre ensemble. Et c'est évidemment la base commune sonore des trois éléments du trio qui constitue ses fondations, et dont l'architecture est faite de toutes leurs différences, déjà évoquées plus haut.

Quant au socle commun humain, il est avant tout à chercher du côté des conditions socio-économiques et sanitaires dans lesquelles ils ont grandi : Dino dans une baraque de tôle sur un terrain vague de Quarteira, Criolo dans une maison de bois et de bâches plastiques posée sur la terre battue de la banlieue de São Paulo, Amaro dans la cabane d'argile d'un bidonville ultraviolet de la périphérie nord de Recife. Les insectes cohabitant avec les humains, les égouts ouverts sur le pas de la porte, l'absence d'eau

courante, les pluies diluviennes détruisant le bâti, et l'absence d'horizon au-delà du terrain hostile : tout autant de défis qu'aucun enfant, adolescent, ou être humain ne devrait affronter – bien que 25% de la population mondiale vivent dans des conditions similaires aujourd'hui – et qui ont façonné, jour après jour, saison après saison, la soif d'aventure, de découverte et de friction. À tel point que Dino se souvient : « *Nous effrayions la faim en chantant* ».

Le plus étonnant, si l'on observe les carrières individuelles des trois comparses, est que leur succès absolument admirable qui s'étend sur une à deux décennies (2006 pour Criolo, 2008 pour Dino, 2016 pour Amaro) les a déjà installés dans une position plus que confortable aux niveaux économique et commercial. Mais c'est sans compter cette soif de nouveauté, de défis et de collectif qu'ils partagent, et qui les fait se rassembler pour un projet un peu fou, construit dans les rares brèches d'agendas déjà bien remplis. Il faut tout de même le dévoiler : c'est sur l'insistance acharnée et patiente de Criolo que le projet a pu voir le jour, lui qui ne cessait de dire aux deux autres cousins « *ce serait bien qu'on se voie... Il va falloir qu'on se voie... Bon, ça suffit : il faut vraiment qu'on se voie!* » Et le trio d'exister.

Criolo : le jeu en collectif

Le collectif, c'est assurément ce qui fait vibrer Criolo depuis le début de sa carrière, lui le grand adepte d'un nomadisme musical dans lequel il use de citations musicales de Caetano Veloso et Chico Buarque, deux légendes de la musique populaire brésilienne (MPB), et dont le rap est mâtiné de *sambas*, *boleros*, *forró*

et *carimbó*, des genres musicaux traditionnels brésiliens antérieurs au hip-hop, mais aussi d'afrobeat, de funk et de soul.

Décrit par Caetano Veloso comme « *la figure sans doute la plus importante de la musique pop brésilienne* », ce fils d'immigrés du Nordeste du Brésil – une région de prolétaires et de descendants d'esclaves et d'indigènes – occupe une place à part dans le rap brésilien depuis 2006 et l'album « *Ainda Há Tempo* ». Place à part car il revendique haut et fort ses origines métissées, représentant la diversité et la richesse de la société brésilienne. « *Je suis fier de ma couleur / de mes cheveux et de mon nez / je suis ainsi et je suis heureux / indigène, caboclo, cafuzo, créole / je suis brésilien* », chante le rappeur dans « *Sucrilhos* » en 2012. C'est donc en toute logique que, frustré par une certaine solitude après vingt ans de carrière « solo », il a ouvert les portes d'un studio à ces deux musiciens, « *parce que la musique est le seul langage qu'on utilise entre nous. Et là, c'était déjà gagné !* »

Amaro : l'improvisation comme mode de vie

L'univers réserve de ces retournements de situation qui, a posteriori, donnent à réfléchir : aujourd'hui pianiste le plus renommé du Brésil, il s'en est fallu de peu pour que le jeune Amaro se consacre exclusivement à la batterie, sur suggestion de son père musicien par passion, maçon et boulanger de profession. Il incita son fils à jouer des percussions en lui rapportant de gros seaux de margarine en plastique sur lesquels il frappait ses baguettes ! Invité à rejoindre le groupe de l'église évangélique, il s'assoit derrière une batterie électronique d'entrée de gamme et épate ses confrères, tandis que son père joue du piano électrique... sur lequel Amaro

lorgne chaque jour et finit par jouer en douce, non sans avoir auparavant fabriqué son piano imaginaire en dessinant les touches sur un torchon à vaisselle. Et chemin faisant, Amaro délaisse les peaux des fûts pour préférer frapper de ses doigts agiles les touches bicolores de claviers aux octaves toujours plus nombreuses. Et c'est précisément cette initiation percussive qui façonnera tout le langage sonore d'Amaro, car si le piano est un instrument à la fois mélodique et percussif, le natif de Recife choisit rapidement d'explorer les capacités rythmiques des touches ivoire et ébène, ainsi que le reste de la bête de plus de deux mètres de long et une demi-tonne : le piano à queue de concert. Non seulement les touches sont usées et abusées, mais aussi les cordes, le coffre : sous l'impulsivité d'Amaro, c'est tout le piano qui vibre.

Dino : la chanson est une arme

Comme la majorité des Cap-Verdiennes et Cap-Verdiens, qu'ils soient nés sur l'archipel ou dans un des territoires de prédilection de la diaspora – le Luxembourg en bonne place –, c'est la triade des rythmes traditionnels qui berce leur vie depuis la naissance : *batuque*, *funaná* et *tabanka*. Dino D'Santiago, né au Portugal dans le bidonville d'un village de pêcheurs devenu ville balnéaire, ne fait pas exception à la règle. « *Je suis né à Quarteira, dans le sud du Portugal. On entendait ces rythmes tous les soirs à la maison : ma mère était batucadeira et frappait le « 6 par 8 » sur notre dos pour nous faire roter le lait qu'on venait d'ingurgiter, et mon père était le fils d'un joueur d'accordéon. Le samedi après-midi, on revêtait nos plus beaux habits et on se rendait dans une autre cabane pour y danser, chanter, mais surtout pour célébrer et*

partager nos histoires du quotidien. Une façon de lutter contre les larmes et les pleurs. » Sur « *Fogo Lento* », toujours du trio atlantique, Dino confesse d'ailleurs : « *On dit que le monde appartient aux plus forts / Mais je sais que le secret, c'est de résister aux défaites / À chaque coin de rue : un choix, une porte / Et moi, ici, à entretenir lentement le feu de la révolte. »*

La révolte, pour Dino, ne se fait pas qu'en musique, lui qui multiplie les projets, brouillant les pistes entre musicien, chanteur, peintre, mais toujours activiste à sa manière. Il y a le collectif Sou Quarteira (« Je suis Quarteira »), qu'il co-fonde en 2018 pour faire connaître au reste du pays « *tous les Dino qui vivent à Quarteira* » et plus spécifiquement les jeunes filles et femmes, que ce soit dans la musique ou tout autre discipline créative. Il y a le studio d'enregistrement professionnel monté au sein même de la prison de Linhó pour faire entendre au monde les désirs de musique des détenus. Il y a l'action sociale Mundu Nôbu (« Monde nouveau ») qui vise à aider les adolescents des logements sociaux de Lisbonne « *à réaliser leur rêve et à avoir un projet de vie solide, quel qu'il soit* ».

Et il y a désormais ce trio avec deux de ses cousins-frères d'outre-Atlantique, dont les chansons sont autant de slogans de justice sociale revêtus d'harmonies vocales à taille humaine, de polyrythmies à donner le tournis, et d'arrangements si complexes qu'on ne sait plus qui a fait quoi. Un labeur collectif, en somme.

Certaines citations sont extraites de portraits déjà rédigés par l'auteur pour la Philharmonie Luxembourg et Pan African Music, ou librement traduites du documentaire *O som entre nós* (Helder Fruteira et Cisma, YouTube, mai 2026).

21:45 90'

Coletivo Gira Roda de Samba

Coletivo Gira**Kali Peres** voix, cavaquinho**Méli Huart** pandeiro, ilú**Emile Pereira** surdo, pandeiro, agogô, tamborim, voix**Tida Pinheiro** congas, repique de mão, malacaxeta, voix**Lika Mattos** tantán, repique de anel, voix**Brunão** pandeiro, voix**Tatiana Lima** guitare basse électrique, voix

Foyer

Le *samba* féminin et féministe fait un pas de côté

Une longue table rectangulaire est au centre d'une foule compacte qui forme un cercle dense, qui danse infatigablement et reprend en chœur la quasi-totalité du répertoire entonné par les huit musiciennes qui sont assises autour de ladite table, comme on s'assoit pour dîner entre amies. Sauf qu'en lieu et place de couverts, elles manient *cavaquinho*, *pandeiro*, *repique de mão*, *surdo*, *agogô*, tambourin et autres instruments afrobrésiliens ou européens typiques de l'accompagnement du *samba* dans sa version en cercle, appelée « *roda de samba* ». Ce rassemblement populaire inventé à Bahia à la fin du 17^e siècle par les populations afro-descendantes mises en esclavage, en guise de convocation des divinités et comme une variante essentiellement musicale de la *capoeira*, est désormais présent dans tout le Brésil ; tandis que dans les villes des États de Rio, São Paulo et Bahia, c'est littéralement à chaque coin de rue qu'on le retrouve les week-ends et jusqu'au lundi soir. C'est donc un dimanche soir de 2021 que l'auteur de ces lignes découvre au hasard d'une promenade la *roda de samba* du Coletivo Gira, sur une des places principales qui jouxte le Tage, majestueux fleuve qui borde Lisbonne. Le plus étonnant dans cette scène de rue, c'était le caractère exclusivement féminin des membres du groupe, dont l'énergie, les chorégraphies et la sélection du répertoire détonnaient fortement avec ce à quoi le milieu du *samba* nous avait jusqu'à présent habitué.

Car si la diaspora brésilienne avait depuis quelques décennies déjà constitué une communauté artistique et musicale très active dans la capitale portugaise – *samba*, *bossa nova*, *forró*, *choro* –, c'était exclusivement par l'instrumentation masculine, les femmes étant confinées au travail vocal, quand on estimait qu'elles

chantaient juste. Au pire, on leur demandait de danser. C'était sans compter la détermination de ces quelques « *migrantes féministes LGBT brésiliennes* » qui, sous l'impulsion et l'enthousiasme contagieux de Kali Peres, fondent le Coletivo Gira. Débarquée de son Porto Alegre natal en 2020, terre qui a vu éclore d'autres dynamiteuses de l'ordre hétéro établie – Elis Regina et Adriana Calcanhotto – Kali organise sur le Vieux Continent la première édition portugaise de la Rencontre Nationale et Internationale des Femmes de la Roda de Samba, un événement qui depuis 2018 essaime les graines du *samba* féminin et féministe à partir du Brésil, rendant chaque année hommage à des figures essentielles, pionnières et parfois oubliées du genre : Beth Carvalho, Elza Soares, Clementina de Jesus, et en septembre de cette année, Jovelina Pérola Negra et Zézé Motta.

En plus du *cavaquinho* et de la voix de Kali, le collectif compte dès le début les percussions et voix de Tida Pinheiro, Emile Pereira et Méli Huart (seule exception, française, de nationalité à ce groupe, mais ses collègues disent qu'elle est « *plus brésilienne que la plupart des Brésiliennes* »). D'autres femmes les ont rejointes par la suite : Neia Castro et Vitória Faria, puis Brunão et Lica, ces dernières étant toujours actives dans la *roda*. En plus des six membres actuels, d'autres musiciennes vont et viennent, au gré des *rodas*, et d'autres femmes de l'ombre travaillent à l'organisation des spectacles, faisant partie intégrante de cette « *roda* élargie ». Rencontre avec celle qui a posé les tréteaux de cette *roda* unique en son genre, Kali Peres.

Que pensez-vous de la scène du *samba* à Lisbonne, par rapport à ce que vous connaissez au Brésil, notamment en ce qui concerne le rôle et la position des personnes FLINTAs et femmes LGBT, et de la réaction et participation du public lors des spectacles ?

Rappelons que le *samba* est l'expression la plus authentique et la plus populaire du peuple brésilien, il est donc évident que la façon de pratiquer cet art au Brésil est très différente de ce qu'on peut faire à Lisbonne, en Europe. À nos débuts, il y avait certes quelques rares projets ici, mais aucun n'était dirigé par des femmes, et je crois pouvoir affirmer que nous sommes des pionnières dans ce domaine.

Ensuite, il existe une large communauté réunie autour du *samba*, et pas seulement la diaspora brésilienne, car c'est déjà entré dans les habitudes des locaux et des touristes que d'aller danser le *samba*. Mais la principale différence dans la façon de le vivre, c'est qu'au Brésil, on parvient à être beaucoup plus en phase avec l'authenticité de cette expression populaire, surtout quand on est en contact avec des gens qui « vivent » le *samba* depuis leur plus jeune âge. Immédiatement, on s'intègre de manière plus naturelle à la *roda de samba*.

Dans quelle mesure devez-vous réécrire certaines paroles du répertoire populaire afin qu'elles soient plus conformes, sur le plan éthique, à vos valeurs ?

En ce qui concerne l'adaptation des paroles des chansons et leur transposition dans notre univers, il y a par exemple cette chanson intitulée « *Volta por Cima* » [nda : composée par Paulo Vanzolini, popularisée dans les bouches de Elza

Soares, Elis Regina, Maria Bethânia et Beth Carvalho], qui dit qu'« *un homme respectable / ne reste pas à terre / et ne veut pas non plus qu'une femme / vienne lui tendre la main* ». Et bien nous, on inverse les rôles, vous comprenez ? On dit qu'« *une femme respectable / ne reste pas à terre / et n'a pas besoin que quelqu'un vienne lui tendre la main* ».

Mais le plus souvent, on procède autrement : on identifie les paroles éventuellement problématiques – misogynes, racistes, non respectueuses des minorités – et on fait le tri entre ce qui mérite d'être chanté et ce qui ne le mérite pas, entre les histoires qu'on veut vraiment raconter et celles qui n'en valent pas la peine.

Plus concrètement, quelles sont les valeurs fondamentales du Coletivo Gira ?

« *Samba*, diversité et résistance » : trois mots qui incarnent pour nous les valeurs fondamentales du Coletivo Gira. Avant toute chose, le *samba*, évidemment, car c'est cette musique qui nous a donné la possibilité de mieux nous faire entendre, et d'accéder à des espaces auxquels nous n'aurions peut-être pas pu accéder aussi facilement. La diversité est également présente et ce concept n'est absolument pas une coquille vide puisque cela représente en grande partie ce que nous sommes : des femmes migrantes, LGBTQIA+, issues de minorités ethniques. Nous intégrons cette diversité au sein même du collectif de manière très authentique, en gardant toujours à l'esprit que cette intersectionnalité doit être travaillée au quotidien,

afin qu'aucune d'entre nous ne soit effacée et que nous puissions parler de nos expériences individuelles. Enfin, la résistance découle de la diversité : nos expériences, empreintes de cette diversité, nous obligent à faire face à toute une série de situations très difficiles au quotidien, et nous tentons de résister. Le simple fait de danser et chanter le *samba*, en tant que femmes, lesbiennes, queer, trans, est un défi, et nous résistons simplement par le fait d'exister.

Quelles sont les personnalités (artistiques mais aussi publiques) qui servent de références au collectif ?

Parmi les personnalités publiques, je dirais que la plus importante pour nous toutes est Leci Brandão, qui incarne la lutte des femmes noires, sambistes, lesbiennes et de gauche, parvenant ainsi à aborder des thèmes très variés. Et puis il faut bien sûr mentionner Dona Ivone Lara, Marielle Franco et Erika Hilton. Toutes ces femmes nous inspirent, ainsi que toutes les sambistes qui nous ont précédées et qui ont ouvert la voie pour que nous puissions aujourd'hui exercer notre métier dans la dignité.

De quoi le collectif aurait-il besoin pour mieux se développer dans un futur proche ? La reconnaissance des pairs, une tournée à l'étranger ?

Récemment, on a beaucoup réfléchi à la question du public, ici à Lisbonne, au sein même de notre communauté de *samba* : on souffre parfois des préjugés de certaines personnes envers notre *roda de samba* composée de

femmes et de personnes LGBTQIA+. Cette réticence nous donne l'impression qu'on sous-estime notre travail, voire qu'on le dévalorise.

Parmi les projets, on envisage d'enregistrer un album et de tourner un clip vidéo. Quant aux tournées, évidemment, on aimerait organiser davantage de *rodas* à l'étranger, et on rêve de jouer au Brésil. Jouer à la maison reste un de nos principaux objectifs.

Propos recueillis en portugais en juillet 2026

Noé Blin Bião Oberg est doctorant contractuel à l'Institut de Recherche en Musicologie (CNRS, Sorbonne Université). Sa thèse porte sur la manière dont les artistes de MPB et de funk carioca de Rio de Janeiro construisent et négocient des identités culturelles à travers l'appropriation des musiques étrangères.

Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, **Charlotte Brouard-Tartarin** est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

Anaïs Fléchet est professeure d'histoire contemporaine à Sciences Po Strasbourg. Elle a notamment publié *Histoire culturelle du Brésil* (IHEAL, 2019) et *Si tu vas à Rio. La musique populaire brésilienne en France* (Armand Colin, 2013).

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université Bourgogne Europe, **Philippe Gonin** travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure ainsi qu'à la musique à l'écran.

Docteur en histoire habilité à diriger des recherches (HDR) et diplômé de Sciences Po Paris, **Yves Léonard** est spécialiste de l'histoire contemporaine du Portugal à laquelle il a consacré plusieurs ouvrages. Il enseigne à Sciences Po, où il est membre du Centre d'histoire (CHSP). Il a récemment publié *Otelo, la voix de la révolution des Œillets* (Chandeigne & Lima, 2026), *Salazar, le dictateur énigmatique* (Perrin, 2024), *Sous les œillets la révolution* (Chandeigne, 2023) et *Histoire de la nation portugaise* (Tallandier, 2022 et Texto, 2023), ouvrages traduits en portugais.

Anne Payot-Le Nabour est Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

Après une collaboration régulière à la revue *Latitudes Cahiers lusophones*, **Agnès Pellerin** est l'auteur de deux ouvrages aux éditions Chandeigne, *Le Fado* (2003, réédité en 2016) et *Les Portugais à Paris au fil des siècles et des arrondissements* (2009, avec Anne Lima et Xavier de Castro). Après sa thèse sur la chanson comme représentation du peuple dans le cinéma portugais (Université Paris 8, 2020), elle intègre en 2021/22 la Casa Velázquez pour une recherche sur la musique dans le cinéma colonial et travaille actuellement au projet « Musique et Exil » du laboratoire INET-md de l'Université nouvelle de Lisbonne.

Nicolas alias Kino Sousa est un passionné et touche-à-tout musical franco-portugais de 44 ans : journaliste et traducteur pour Pan African Music, DJ, musicien, designer sonore pour la danse ; et par le passé, attaché de presse, promoteur, tourneur, manager... Installé entre la France et Lisbonne depuis 2014, il oriente ses recherches vers la musique des pays lusophones.

Egídia Souto est maître de conférences en littérature et histoire de l'art de l'Afrique à l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle a travaillé pendant plus de quinze ans au Musée du quai Branly – Jacques Chirac et a collaboré avec le Musée Dapper. Co-commissaire des expositions Préhistomania (2023/24), au Musée de l'Homme, et Cesária Évora : portraits d'une icône, présentée sur les quais de Seine à Paris, elle mène des recherches sur les liens entre peinture, anthropologie et patrimoine matériel et immatériel.

Frank Tenaille accompagne les musiques du monde depuis les années 1970. Il a collaboré à de nombreux journaux, émissions de télé ou de radio. Fondateur de Zone Franche (réseau des musiques du monde), il a été directeur artistique de plusieurs festivals. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les musiques et cultures du monde. Actuellement directeur artistique du Chantier (Centre de création des musiques du monde), il coordonne le jury « musiques du monde » de l'Académie Charles Cros.

- 34 Maat Saxophone Quartet | photo : Marco Borggreve
- 40 Marly Marques | photo : Christine Eckardt
- 46 Mônica Salmaso | photo : Lorena Dini
- 54 Djavan | photo : Priscila Prade
- 62 Carminho | photo : Mariana Maltoni
- 70 Luís Vicente | photo : Jef Vandebroek
- 78 illustration : Anastacia Sholik
- 80 Lenna Bahule | photo : Julia Mataruna
- 96 Criolo, Dino D'Santiago & Amaro Freitas | photo : Helder Fruteira
- 106 Coletivo Gira | photo : Leticia Diniz

© Établissement public
Salle de Concerts
Grande-Duchesse
Joséphine-Charlotte
2026

Président
Pierre Ahlborn

Responsables de la publication
Stephan Gehmacher, Directeur général
Alik Zachariadis, Head of the Marketing
& Digital Division

Cheffe de projet publication
Charlotte Brouard-Tartarin

Rédaction
Charlotte Brouard-Tartarin,
Amaryllis Coiffet,
Anne Payot-Le Nabour,
Francisco Sassetti
Traduction anglaise : Robin Halle

Design
V-A Studio

Mise en page
Guy Martin

ISBN
978-2-919837-04-5

Imprimé par Print Solutions
Tous droits réservés



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz



Um festival que celebra as tradições musicais lusófonas

philharmonie.lu



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

