

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CARNAVAL DE RIO : LES MISES EN SCÈNE DU CORPS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUE DES ARTS

PAR

MARGARET MOURA REFKALEFSKY

Mai 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Aux artistes Alexandre Louzada, Manuel Dionísio, Jorginho Harmonia, Gilson Machado, Marizete Silva, Sandra Trindade et à tous les autres membres de l'équipe de création et de l'équipe de régisseurs de l'École de Samba Porto da Pedra qui, par leurs talents et créativité investis dans la transformation et la production des défilés des écoles de samba, ont produit des spectacles riches en formes, volumes, couleurs, rythmes, sons, mouvements, avec l'objectif unique de nous émerveiller par tant de beauté et de plaisir.

À toutes les *baianas*, pour m'avoir dévoilé, sous le poids de leurs costumes, tout un ensemble de sentiments et de sensations jusqu'alors inconnus et pour m'avoir donné de nouveaux points de vue sur le monde de la fête et sur le quotidien.

Aux professeures Josette Féral et Nicole Beaudry pour leur solidarité et leur compétence à me montrer de nouvelles facettes et de nouvelles approches théoriques tout au long de l'élaboration de ce travail et qui ont contribué significativement à approfondir ma vision critique des faits étudiés.

À CAPES, pour l'aide financière reçue, sans laquelle ce travail n'aurait pas pu être réalisé. À l'UFPA ainsi qu'au BCI/UQÀM pour leur appui indispensable à la réalisation de toutes les étapes de cette thèse.

À mes très chers amis, Domingos de Oliveira, Tanha Gomes, Violeta Refkalefsky, Wladimir Araújo, João de Jesus Paes Loureiro, Osmar Arouck, Jean Hebette, Afonso Medeiros et tant d'autres qui m'ont appuyée dans les moments de doute et d'angoisse mais avec qui j'ai partagé aussi des bons moments de joie et de bonheur au cours de l'élaboration de cette thèse.

À tous, ma profonde gratitude.

## TABLE DE MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE I.....	19
LE SUJET DE LA RECHERCHE, L'ÉTAT DE LA CONNAISSANCE ET LA MÉTHODOLOGIE.....	19
CHAPITRE I.....	20
DE LA THÉMATIQUE AU SUJET DE LA RECHERCHE.....	20
1.1 L'origine de l'idée et les motivations.....	20
1.2 Notes sur la ville de Rio de Janeiro.....	22
1.3 Construction et délimitation du sujet : un parcours du costume au défilé et du défilé au corps.....	24
1.3.1 La recherche exploratoire.....	24
1.4 Une première approche du sujet.....	28
1.4.1 L'espace du spectacle : le sambodrome.....	28
1.4.2 Le défilé : source de vie de l'école.....	37
1.4.3 Les premiers résultats de la recherche exploratoire dans l'univers des écoles des samba : une première approche du sujet.....	38
1.4.4 Le costume.....	38
1.4.5 Le nu et Le vêtu.....	39
CHAPITRE II.....	43
L'ÉTAT DE LA CONNAISSANCE : LA TRANSFORMATION DU DÉFILÉ EN SPECTACLE.....	43
2.1 Le carnaval et les écoles de samba.....	43
2.1.1 Le carnaval.....	43

2.1.2	Le défilé et ses éléments analytiques .....	48
2.2	Le caractère esthétique, théâtral et performatif du défilé.....	50
2.2.1	Le caractère esthétique.....	50
2.2.2	Le caractère théâtral.....	53
2.2.3	Le caractère performatif.....	61
2.3	Le corps et le costume carnavalesque .....	68
2.4	Le nu et le vêtu : deux extrêmes de la représentation du corps dans le défilé.....	74
2.5	Le corps-en -scène.....	75
2.5.1	Le corps réel ou culturel .....	78
2.5.2	Le corps ludique ou le corps en situation de jeu.....	78
2.5.3	Le corps fictif.....	79
CHAPITRE III	.....	82
LA MÉTHODOLOGIE	.....	82
3.1	Un retour sur le terrain préliminaire.....	83
3.2	La recherche documentaire .....	85
3.3	Quelques questions fondamentales, quelques hypothèses de travail.....	86
3.4	Le travail sur le terrain .....	88
3.4.1	Le choix de l'École de Samba de Porto da Pedra .....	88
3.4.2	Les techniques de la recherche.....	91
3.4.3	Présence à d'autres activités sociales relatives à la phase préparatoire des défilés des écoles de samba .....	96
3.4.4	La participation active.....	97
3.4.5	Cérémonie de sélection de la samba-thème de l'École Porto da Pedra .....	99
3.4.6	Participation au défilé de l'École de Samba de Porto da Pedra au Sambodrome de Rio de Janeiro.....	103
PARTIE II	.....	106
LE DÉFILÉ DES ÉCOLES DE SAMBA : LE LONG PARCOURS DE LA FÊTE AU SPECTACLE	.....	106
CHAPITRE IV	.....	107
LA SAMBA, L'ÉLÉMENT FONDATEUR DU DÉFILÉ	.....	107
4.1	Les racines africaines .....	108
4.2	Faire de la samba n'a pas toujours été facile.....	111
4.3	L'importance des femmes dans la samba.....	116

4.4	La formation des écoles de samba.....	121
4.5	Les transformations à l'intérieur des écoles.....	129
4.6	Le concours des écoles de samba ou le festival des défilés.....	133
4.6.1	Le nouveau rôle du danseur dans le spectacle.....	144
CHAPITRE V.....		152
LE MONTAGE DU SPECTACLE CARNAVALESQUE.....		152
5.1	La conception du défilé : le <i>carnavalesco</i> et son processus de création.....	152
5.1.1	L'étape 1 - Le choix du thème : la genèse du spectacle.....	153
5.1.2	L'étape 2 - De la conception au scénario : l'écriture et le dessin des formes.....	159
5.1.3	L'étape 3 - Un système de costumes.....	163
5.1.4	L'étape 4 - Le processus de confection des prototypes.....	165
5.1.5	L'étape 5 - Définir les personnages et leur emplacement en scène.....	167
5.2	De la conception au papier, du papier aux ateliers de montage.....	169
5.3	L'organisation de l' <i>ala</i> des <i>baianas</i> : du costume aux répétitions.....	176
5.4	Le fonctionnement de l' <i>ala</i> des compositeurs ou l'administration des vanités.....	184
5.5	Le spectacle et ses imprévus.....	187
5.6	Le spectacle en renouvellement permanent.....	191
5.7	Le public et la perception du spectacle carnavalesque.....	195
PARTIE III.....		203
LE CORPS DANS LE SPECTACLE CARNAVALESQUE.....		203
CHAPITRE VI.....		204
LE CORPS NU ET LE CORPS VÊTU.....		204
6.1	Le corps au défilé.....	204
6.1.1	Le corps dans l'esthétique du défilé.....	208
6.1.2	Le corps idéal.....	210
6.1.3	Quel corps est mis en scène dans le défilé ?.....	218
6.2	Le corps nu : la marraine de batterie.....	224
6.2.1	La préparation du corps au défilé.....	224
6.2.2	La nudité carnavalesque.....	233
6.2.3	Les marraines de la batterie.....	241
6.2.4	Les marraines devant les <i>sambistas</i> et le public.....	244
6.2.5	Les marraines vues par elles-mêmes.....	246
6.2.6	L'éclat et la brillance des costumes.....	250

6.3 Le corps vêtu : les <i>baianas</i> .....	253
6.3.1 Histoire du personnage .....	253
6.3.2 Un visage dans le spectacle.....	256
6.3.3 Qui sont les <i>baianas</i> ? .....	258
6.3.4 L' <i>ala</i> des <i>baianas</i> à la loupe .....	267
6.3.5 Les émotions provoquées par le spectacle .....	273
6.3.6 Les <i>baianas</i> et la religiosité .....	277
6.3.7 Les <i>baianas</i> et la vieillesse .....	279
6.3.8 L' <i>ala</i> des <i>baianas</i> et le public.....	285
6.3.9 Le corps vestimentaire .....	289
6.3.10 Le costume carnavalesque .....	291
PARTIE IV .....	300
CONCLUSION .....	300
CHAPITRE VII.....	300
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	300
ANNEXE A GLOSSAIRE .....	303
ANNEXE B LES INSTRUMENTS DE LA BATTERIE .....	311
ANNEXE C GALERIES D'IMAGES.....	314
BIBLIOGRAPHIE .....	319
• CARNAVAL .....	319
• CORPS .....	321

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 et 2 - Banda de Ipanema- Rio de Janeiro. ....	4
Figure 3 - Carnaval d’Olinda, Pernambuco. ....	5
Figure 4 - Bloc Cordão do Bola Preta. Carnaval de rue à Rio de Janeiro. ....	5
Figure 5 - Bloc <i>Afoxé Filhos de Gandhi</i> . Salvador, Bahia. ....	6
Figure 6 – Trio Elétrico. Carnaval à Salvador, Bahia. ....	6
Figure 7 et 8 – Défilé de l’École de Samba Beija-Flor, 2007. ....	11
Figure 9 – Éléments subordonnés au thème. ....	13
Figure 10 – L’espace longitudinal : croquis du Sambodrome. ....	30
Figure 11 – Marraine de batterie de l’École de Samba Unidos da Tijuca. ....	41
Figure 12 - <i>Ala</i> des <i>baianas</i> de l’École de Samba Vila Isabel. ....	42
Figure 13- Le défilé et ses éléments analytiques. ....	49
Figure 14 - Localisation de l’École de Samba de Porto da Pedra - São Gonçalo. ....	90
Figure 15 Structure organisationnelle simplifiée d’une école de samba mettant en évidence les locaux principaux où est monté le défilé. ....	92
Figure 16 - L’auteure costumée en <i>baiana</i> au défilé de l’École de Samba de Porto da Pedra. ....	104
Figure 17 Les points sur lesquels les écoles de samba du Groupe spécial Rio de Janeiro ont été jugés en 2003. ....	136
Figure 18 - Synthèse des phases du montage d’un défilé. ....	161
Figure 19 et 20 - École de Samba Unidos da Tijuca. ....	193
Figure 21 - Caractéristiques des corps de la marraine et des <i>baianas</i> . ....	207
Figure 22 - Marraine de l’École Caprichosos de Pilares. ....	252



## RÉSUMÉ

« Le carnaval de Rio : les mises en scène du corps » est une étude de cas réalisée dans une des grandes écoles de samba de Rio de Janeiro, l'École de Samba Porto da Pedra. Ce travail est structuré à partir de deux grands axes thématiques, le défilé et le corps. Le premier vise la compréhension de l'importance du défilé dans la société brésilienne. Le carnaval a toujours joué un rôle important dans la vie culturelle des Brésiliens. Son insertion sociale est si profonde, que même actuellement, la période du carnaval constitue un congé national, mobilisant un nombre significatif de personnes. Du point de vue historique, le carnaval a suivi et reflète toujours les transformations sociales survenues au Brésil. Il se présente comme un processus riche et dynamique, où les manifestations carnavalesques surgissent, disparaissent ou se transforment, donnant naissance à de nouvelles. Le défilé des écoles de samba a ses racines historiques dans cette dynamique de transformation, changeant son caractère essentiellement hédoniste en activité artistique, au cours des cinquante dernières années. Il se caractérise comme une expression artistique populaire, élaborée collectivement, avec un degré élevé de structuration et de complexité. Divers éléments indissociables et indispensables composent ce spectacle : les danseurs, la samba (musique et paroles), la batterie, la danse, le chant, les chars allégoriques et les costumes. Mais le défilé intègre plus que ces éléments : il s'organise dans un univers de relations sociales, artistiques et culturelles imprégnées des plus divers sentiments, d'intérêts financiers, de solidarité, d'abnégation, de plaisir et de passion qui le transforment en un art collectif, monumental et complexe. La seule analyse de ces caractéristiques ne ferait pas de cette étude quelque chose de distinct des autres travaux traitant ce sujet. Ce qui rend singulier ce travail est l'hypothèse : le défilé est une nouvelle forme d'art scénique collectif, un genre d'art total. Le défilé résulte d'un processus d'anthropophagie de différentes manifestations d'origine africaine et européenne sur une structure esthétique notamment brésilienne, de couleurs et de fête. La configuration formelle des éléments du défilé révèle une réalité virtuelle et symbolique de la culture et du sentiment populaire brésilien et, en particulier, de celui de Rio de Janeiro. Elle établit une réalité propre avec ses codes et ses transgressions. Une esthétique brésilienne y devient la caractéristique dominante.

Le deuxième axe de ce travail concerne le corps. Malgré l'abondante littérature produite sur le défilé, l'absence d'études sur le corps qui s'y révèle est remarquable. Pourtant, celui-ci est le centre de l'univers carnavalesque : le corps s'y exhibe nu ou vêtu, danse, chante, se présente sur les chars allégoriques, au sol, isolé ou en grands groupes! À partir de cette constatation, l'hypothèse centrale qui a guidé ce travail considère le corps comme point nodal du spectacle. Comprendre le corps signifie en premier lieu comprendre le spectacle, comme deux réalités tout à fait reliées : le défilé et le corps y sont en constante symbiose. Ils se trouvent tellement imbriqués qu'il devient impossible d'étudier le corps en dehors du contexte du spectacle. Ainsi, les premiers chapitres caractérisent le défilé et montrent comment le rôle du corps y est inséré. Dans ce contexte de profonde interaction, une modification quelconque d'un de ces éléments a des effets sur l'autre. Si le défilé change, les modalités du corps changent ainsi que tous les éléments qu'il intègre. Le défilé impose

principalement aux femmes une reconstruction du corps qui peut avoir lieu de deux manières, soit dans sa forme symbolique comme chez les *baianas* par l'utilisation du costume, soit de manière concrète par une intervention directe sur le corps, comme chez les marraines des batteries. Ainsi le défilé y apparaît avant tout comme l'espace par excellence du corps et concilie tant le corps nu que le corps vêtu. La marraine de la batterie est l'exemple du premier et les *baianas*, vieilles dames qui représentent la tradition des écoles de samba, du deuxième. D'un extrême à l'autre, c'est toute la diversité et la gradation des représentations du corps qu'abrite le défilé.

Mots-clés : corps nu, corps vêtu, défilé de l'école de samba, espace théâtral.

## INTRODUCTION

L'objectif général de cette recherche est d'étudier le corps en situation de spectacle dans le défilé des écoles de samba au Sambodrome de Rio de Janeiro pendant le carnaval. En général, lorsqu'on parle de défilé ou de spectacle carnavalesque avec des interlocuteurs moins familiarisés avec le contexte culturel brésilien, on constate au départ une certaine difficulté à distinguer le défilé des écoles de samba de la diversité des manifestations carnavalesques qui coexistent à Rio de Janeiro au moment de ce grand événement. Je débiterai alors par une description du carnaval de rue actuel, en me penchant sur le défilé qui est l'une des formes de cette vaste célébration. Je mettrai en relief les caractéristiques et les différences les plus importantes de cette manifestation, pour analyser ensuite le défilé des écoles de samba en insistant sur le rôle du corps dans le défilé. Pour analyser le corps en scène, il faut le voir à l'œuvre dans le défilé. Il devient alors fondamental de comprendre le défilé et ses transformations pour mieux saisir les rapports qui s'établissent entre ces deux ensembles qui interagissent profondément.

### **A. Les différents jeux carnavalesques au Brésil**

Le carnaval, en tant que fête, a lieu un peu partout dans le monde occidental, mais au Brésil il s'est transformé, donnant naissance à plusieurs jeux carnavalesques grâce à un processus de métissage entre les diverses manifestations locales. En général, les jeux carnavalesques de rue, par leur irrévérence (comme on peut le constater par les paroles de chansons et dans d'autres situations), mais aussi par leur imprévu, leur sensualité et l'érotisme inhérents au carnaval, par les situations de liberté qui admettent des débordements et des désirs les plus intimes, créent une atmosphère inhabituelle aux festivités carnavalesques des villes européennes actuelles.

Dans le monde occidental moderne, le développement de la science et de la technologie amène l'homme à des comportements chaque fois plus « rationnels », plus logiques, plus disciplinés socialement et moralement.

Ainsi, la fête populaire avec tout ce qu'elle avait dans le passé européen – la gaieté, le jeu, la danse de rue, les cortèges etc. - a, petit à petit, donné plus d'espace au comportement considéré « civilisé », « bien élevé », bien retenu et renfermé. Ce trait du comportement, restreint à la mode européenne, n'a pas été assimilé culturellement par la société brésilienne, malgré son origine dans le vieux continent, puisque le carnaval de rue au Brésil constitue un dépassement de tout ce que le carnaval ancien avait en Europe.

Le carnaval au Brésil est un phénomène essentiellement urbain. Il a lieu simultanément d'un bout à l'autre du pays. Il est unique en termes de période, de durée, mais il s'avère multiple dans la façon dont il conçoit et structure ses divers jeux carnavalesques, qui se présentent différemment selon les régions. C'est un processus culturel très dynamique, qui se renouvelle chaque année grâce à la création de danses et de rythmes différents qui envahissent les rues des villes de façon spontanée ou organisée. Cette diversité carnavalesque préfère les espaces publics comme terrain d'expression, à savoir les rues, les parcs et les jardins, mais elle envahit aussi l'espace privé comme les clubs et les terrains de sports, dont l'accès est payant.

Le carnaval projette ses participants durant quelques jours dans le type de monde carnavalesque auquel se réfère Bakhtine (1970; 180) lorsqu'il décrit les carnivals du Moyen Âge et de la Renaissance :

Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas... on *le vit*, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une *existence de carnaval*. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une *vie à l'envers, un monde à l'envers*.

Ce carnaval européen auquel se réfère Bakhtine présente comme caractéristique majeure le plaisir hédoniste. La façon dont cet auteur se réfère à la fête – par exemple, « on ne regarde pas le carnaval », ou encore « on ne le joue même pas » – montre clairement l'absence totale

d'intention de ses participants de réaliser une activité dont le but soit de montrer au public un type quelconque de spectacle. Dans cette conception médiévale du carnaval européen, le sens du spectacle est absent; il existe toutefois le sens du vécu, un moment social de débordement et de libération dans la vie des personnes.

Dans le cas brésilien, en fonction des différences culturelles régionales, le carnaval de rue est formé d'une grande diversité de cortèges, qui vont des petits groupes d'individus avec leurs instruments de musique sommaires aux formations plus sophistiquées. Certains parmi eux présentent des caractéristiques fondamentales auxquelles se réfère Bakhtine. La diversité des jeux carnavalesques de rue, par la richesse des expressions formelles et originales qu'elles présentent, anime la période du carnaval dans les différentes régions du pays.

Le carnaval brésilien contemporain est le résultat du croisement de différentes influences étrangères, en d'autres mots, du processus de métissage entre ses manifestations régionales et locales à travers lesquelles se sont forgés de nouveaux principes et s'est dessiné un nouveau visage. Il faut reconnaître que le goût pour le divertissement, pour l'événement spectaculaire a toujours caractérisé la société brésilienne depuis la période coloniale. La caractéristique d'exagération, de dramatisation sociale a amené plusieurs chercheurs à analyser le caractère baroque de l'art brésilien en général et du défilé carnavalesque en particulier.

Dans la société brésilienne, la fête permet le rapprochement entre différentes couches sociales et une rénovation des pratiques sociales. Elle est le lieu de la nouveauté permanente, de tous les étonnements et de tous les enchantements. Le style caricatural qu'elle emprunte a pour but de donner en spectacle différentes dramatisations sociales.

La fête carnavalesque est organisée de façon semblable et peut être identifiée dans presque toutes les villes brésiennes. Je voudrais mettre en relief au moins trois types de groupes: des *bandas*, des blocs et des trios électriques.

**Bandas:** leur nom est expressif. Il s'agit de formations musicales venues de tous les horizons, issues de l'initiative de petits groupes, ouvertes à qui veut accompagner le groupe et qui sillonnent les rues de leur quartier, Fig. 1, 2 et 3.



Figure 1 et 2 - Banda de Ipanema- Rio de Janeiro.

Photo Banda de Ipanema. [www.ipanema.com](http://www.ipanema.com), information obtenue le 02/02/2007.

Les **Blocs** sont des cortèges carnavalesques quelque peu informels dans lesquels les participants revêtent tous le même type de déguisement et défilent au son de la musique, Fig. 4 et 5.



Figure 3 - Carnaval d'Olinda, Pernambuco.

[www.pousadapeter.com.br](http://www.pousadapeter.com.br), information obtenue le 02/02/2007.



Figure 4 - Bloc Cordão do Bola Preta. Carnaval de rue à Rio de Janeiro.

Photo: Xavier Pernee. [www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br), information obtenue le 02/02/2007.

Le **trio électrique** est un groupe de nombreux danseurs, avec un camion semi-remorque au-dessus duquel s'exécutent des musiciens dont la musique est retransmise par de nombreux haut-parleurs. Le public danse dans son sillage en suivant le trio dans son parcours à travers les rues de la ville, Fig. 6.



Figure 5 - Bloc *Afoxé Filhos de Gandhi*. Salvador, Bahia.

Photo: Mirian Gomes. [www.carnaval.salvador.ba.gov.br](http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br), information obtenue le 02/02/2007.



Figure 6 – Trio Elétrico. Carnaval à Salvador, Bahia.

Photo: Marcelo Bartolomei. [www.folhaonline.com](http://www.folhaonline.com), information obtenue le 02/02/2007.



En premier lieu, il faut remarquer que ces manifestations carnavalesques présentent un niveau de structuration extrêmement simplifiée. En deuxième lieu, elles sont caractérisées par le plaisir hédoniste qui varie en fonction des *brincantes*<sup>1</sup>. Une troisième composante à mentionner est la grande liberté que le joueur possède à l'intérieur de l'ensemble. Il convient aussi d'indiquer que le caractère esthétique, dans ce cas, n'est pas important.

Dates et horaires étant fixés, le peuple carnavalesque commence à s'assembler aux échos de la diffusion d'une bande musicale ou en réponse aux appels des haut-parleurs de quelques chars traversant la cité. Le point de rencontre est toujours un bar en bordure d'une place publique. A l'heure « J », la bande ou le bloc entame un parcours de certaines rues préalablement sélectionnées. Ils parcourent un itinéraire plus ou moins long, se déplaçant en chantant dans les rues des quartiers centraux des villes et de leurs faubourgs. Cependant, la musique et les chants sur lesquels danse l'ensemble de la formation sont des mélodies déjà connues, généralement reprises sans critère d'exclusivité pour tel ou tel groupe.

La fin de la fête dépend aussi du nombre de *foliões* du cortège et de leur ardeur. Plus les rassemblements carnavalesques seront imposants et variés, plus grand sera leur succès. En quête de reconnaissance, ils sont conscients qu'une occasion leur est offerte de figurer dans la programmation carnavalesque officielle de la ville des années suivantes.

En général, les journaux présentent les programmes et les parcours dans la ville des *bandas*, des *blocs* et des *trios* ainsi que des écoles de samba, afin que le public puisse facilement suivre leur programmation. La libération des espaces publics par les différents types d'organisations carnavalesques permet aux passants « d'entrer dans la danse », car l'espace et la variété des niveaux de participation à la fête sont vastes et il n'y a pas de barrière économique pour l'empêcher.

Pour ces formations divertissantes, le déguisement ou le travestissement est un souci secondaire: chacun s'habille à sa guise. Même dans les blocs, où le costume est de mise, le niveau de structuration des ensembles est très sommaire. Leurs spectateurs sont des passants.

---

<sup>1</sup> *Brincante* : le terme désigne celui qui participe à toute fête populaire, incluant le carnaval.

Participer ou quitter ces cortèges est une question individuelle. Au gré de son envie, chacun entre ou sort de la fête. Généralement, dans les cortèges du carnaval de rue, les danseurs peuvent changer leur place avec celle du public. C'est l'heure de se débrider. Le carnaval de rue est, avant tout, festif et accueille gaieté, folies et débordements pacifiques dans un esprit de tolérance totale.

Un autre aspect à considérer dans notre observation sur les groupes de carnaval de rue est celui de la localisation des *foliões*<sup>2</sup> au cœur de ses différentes formations. Dans les trois modalités mentionnées, le danseur choisit librement son emplacement dans les cortèges. Dans ce cas, l'unique objectif est le divertissement, sans engagement à l'égard du groupe.

Ce que l'on constate alors, c'est que ces modalités de carnaval de rue présentent les catégories analytiques indiquées par Bakhtine dans son étude, avec la particularité qu'au Brésil, elles se constituent en expressions vives de la culture populaire actuelle et non de celle du passé, étant transformées dynamiquement, tant par les contextes culturels dans lesquelles elles s'insèrent, que par les altérations imposées par le passage du temps.

Un aspect important de ce type de jeux carnavalesques de rue est en lien direct avec leur caractère ludique et critique reflété par les chansons, les déguisements, les allégories, etc. Tout le monde plonge dans la *folia*<sup>3</sup> carnavalesque. Le carnaval de rue est un phénomène libérateur. Il autorise l'expression des pulsions, l'oubli des tensions sociales et consacre l'excès, la démesure et la disproportion. La conscience, les émotions et les sentiments sont transgressés pendant le carnaval. La libération du corps, celle de la sensualité et de la sexualité, correspond aussi à cette transgression de la conscience. Un *folião* qui vit la fête, danse, s'agite, vire, chante et crie, se prépare à exulter : un corps peint, paré avec le soin du détail, qui peut exhiber sa nudité, surmontant n'importe quelle barrière morale ou, à l'autre extrême, un corps qui se recrée comme un nouvel être, en faisant usage de vêtements, de

---

<sup>2</sup> *Foliões (folião, foliã)* - celui ou celle qui participe directement à toute manifestation carnavalesque en dansant, en sautant, en chantant.

<sup>3</sup> *Folia* - le terme signifie la fête, et particulièrement la fête carnavalesque. Il s'applique aussi à d'autres, comme la Fête de l'Esprit Saint et la Fête des Rois, où les participants chantent et dansent au son de leurs instruments musicaux.

masques et de maquillages. C'est le moment où le corps se laisse aller dans la danse, dans le déguisement, par du maquillage, à des inversions sociales et sexuelles. Étant donné ce type de manifestations, le carnaval brésilien est la fête du corps par excellence.

Toutes ces manifestations du carnaval de rue, tels que les *bandas*, les blocs, les trios électriques, sont généralement organisées la veille du carnaval étant donné la simplicité de leur structures. Néanmoins, il faut souligner qu'une des caractéristiques marquantes de la culture populaire brésilienne réside dans le fait que les individus se regroupent en associations, permanentes ou temporaires, pour promouvoir leurs activités de loisir et de divertissement, fait déjà mentionné par Queiroz (1992).

Les manifestations du carnaval de rue sont rangées, en général, dans la catégorie des phénomènes de « dramatisation sociale ». Il s'agit ici de fête exutoire. Ce réflexe collectif de dramatisation, selon Duvignaud (1970), présente différentes formes spontanées d'expression théâtrale qui font appel chez leurs exécutants à une grande variété de niveaux d'expériences personnelles. Il s'intègre dans la vie courante de la société, pour laquelle le souci esthétique, même s'il est présent, n'est cependant pas essentiel. Son but n'est pas de produire un spectacle, mais simplement de participer à une activité collective.

Au Brésil, plus particulièrement à Rio de Janeiro, il existe, parallèlement à toutes ces formes de carnaval de rue mentionnées plus haut, les défilés des écoles de samba dans différents quartiers et le défilé des écoles de samba au Sambodrome. C'est sur cette manifestation carnavalesque spécifique que se penche cette étude. À mon avis, le défilé des écoles de samba au Sambodrome est la plus importante manifestation carnavalesque de Rio de Janeiro, non seulement parce qu'il est le plus diffusé mais surtout parce qu'il s'est graduellement transformé en un spectacle très élaboré, éclipsant toutes les autres manifestations carnavalesques de cette ville.

En comparant le défilé des écoles de samba avec les autres types de carnaval de rue, organisés ou spontanés, tels que ceux cités plus haut, force est de constater qu'ils présentent une différence structurelle entre eux. En d'autres termes, si les défilés sont issus du carnaval de rue, ils en présentent actuellement des formes infiniment plus élaborées. A mes yeux, ils constituent des synthèses modernes et perfectionnées du carnaval de rue. Nous sommes au

sommet du carnaval, dans tout ce qu'il contient, et beaucoup plus... là où le défilé atteint sa perfection, sous la forme de spectacle.

Un autre type de manifestation du carnaval de rue se structure, de façon totalement différente des précédentes : c'est le défilé des écoles de samba. Celui-ci appartient à une branche bien particulière de l'ensemble des cortèges de rue. Pour une compréhension plus poussée des caractéristiques esthétiques du défilé, il est important de le comparer tout particulièrement aux arts du spectacle vivant qui présentent le plus de ressemblance avec sa structure. De même, il semble intéressant de le mettre en rapport avec d'autres manifestations de rue qui ont avec lui des caractéristiques communes.

L'analyse de la nature artistique du spectacle carnavalesque à partir de quelques postulats initiaux tirés de mes observations de spectatrice et de femme de théâtre m'a aidée à constater l'existence d'un mouvement croissant de théâtralisation du spectacle et de symbolisation de ses outils. Le fait d'avoir côtoyé des acteurs de différentes manifestations artistiques populaires, des responsables de groupes carnavalesques, ainsi que mes lectures et réflexions sur le sujet m'amènent à considérer le défilé avec un œil nouveau.

### **B. Le défilé des écoles de samba – une première approche**

Le défilé est la raison d'être de toute école de samba. C'est en fonction de ce défilé qu'une école se crée et se structure. La finalité ultime de toute école de samba est de participer à un défilé.

Mais qu'est-ce qu'une école de samba ? Les écoles de samba ne sont pas des « écoles » dans le sens pédagogique du terme. Ce sont des types d'associations populaires créées par ses propres danseurs, qui proviennent des couches périphériques et pauvres des populations urbaines, en vue de leur divertissement, dont le but principal est d'organiser et de préparer leur défilé au carnaval de la ville. Les écoles de samba, contrairement à d'autres regroupements de manifestations populaires périphériques, poursuivent leurs activités pratiquement pendant toute l'année, pour obtenir des fonds supplémentaires en sus de la subvention officielle, tout en se préparant pour le défilé au Sambodrome.



Figure 7 et 8 – Défilé de l'École de Samba Beija-Flor, 2007.

[www1.folha.uol.com.br](http://www1.folha.uol.com.br). Photo: Efe, Tuca Vieira (*Folha Imagem*), information obtenue le 15/03/2007.

À mon avis, les éléments caractéristiques du défilé carnavalesque d'une école de samba diffèrent de ceux mentionnés par Bakhtine dans son analyse du carnaval, puisque les traits fondamentaux de sa spectacularité scénique présentent des spécificités qui le classent dans une catégorie tout à fait particulière de carnaval de rue.

La première particularité du défilé est de se présenter comme une forme de cortège extrêmement structurée, qui possède un taux élevé de complexité et de beauté. L'élément centralisateur de ce défilé est son thème. Tous les autres éléments lui sont subordonnés. Tout doit être en harmonie avec le thème choisi par chaque école: les costumes, les chars allégoriques, la musique, le chant et la danse. Le texte des chants doit également traiter du thème. Ainsi, on doit assister à une intégration complète des moyens grâce auxquels l'école

présente et développe le thème. La réussite de cette alchimie est importante dans l'évaluation de la qualité de la présentation de chaque école dans les grands festivals de défilés qui ont lieu à chaque carnaval.

La sélection du thème est une décision unique et exclusive à chaque école. Actuellement, les écoles choisissent des thèmes qui sont originaux, surprenants et inédits. Il faut dire qu'il peut arriver qu'une autre école ait sélectionné quelque chose de semblable, mais dans ce cas, au lieu d'appauvrir le festival, elle augmente les attentes sur la façon dont chacune d'elles développera un thème semblable. La décision sur le choix du thème est réalisée dans l'année qui précède le défilé. Ainsi, les écoles ont pratiquement une année entière pour organiser et préparer minutieusement leur cortège dans tous les détails.

La majeure partie des danseurs d'une école se répartit en *alas*<sup>4</sup>. En général, un défilé s'organise avec 20 à 30 *alas* dont les costumes sont différents d'une *ala* à l'autre et changent chaque année selon le thème choisi. Les *alas* sont formées par un nombre déterminé de danseurs et/ou d'acteurs qui défilent ensemble. Les danseurs, habillés de façon identique au sein de chacune des *alas*, forment des ensembles « d'unité vestimentaire » qui s'intègrent dans un grand et seul ensemble - le défilé de l'école. Même si les thèmes changent chaque année, il existe des *alas* fixes, c'est-à-dire qu'elles sont toujours dans la même formation et qu'elles font partie de la structure du défilé, par exemple l'*Ala* de *baianas*<sup>5</sup>, l'*Ala* des compositeurs<sup>6</sup> et de la batterie<sup>7</sup>. Les autres *alas* n'ont pas de dénomination spécifique et n'ont

---

<sup>4</sup> *Ala* : regroupement de personnes qui ont des affinités particulières. Dans les écoles de samba, ce sont des ensembles de danseurs qui font une action commune et s'habillent de la même façon. C'est le terme conventionnel décidé par des *carnavalescos* pour désigner ce type d'ensemble. Néanmoins, *ala* ne doit pas être compris comme ligne ou file, mais comme ensemble.

<sup>5</sup> *Ala* de *baianas* : ensemble composé exclusivement de danseuses portant un grand costume, généralement âgées. Il s'agit de l'*ala* la plus traditionnelle des écoles de samba. Ces danseuses sont ainsi dénomées parce que les premières étaient originaires de la province de Bahia.

<sup>6</sup> *Ala* des compositeurs : ensemble des auteurs (paroles et musiques) des samba-thèmes d'une école.

<sup>7</sup> Batterie : ensemble d'instrumentistes jouant des percussions ayant différents types de sonorité qui développe le thème musical du défilé. La batterie doit avoir au moins 200 instrumentistes, mais dans le Groupe spécial elle en compte en général 300.

pas non plus de formation fixe. Elles peuvent, à chaque organisation d'un défilé, se diviser ou se joindre à d'autres en fonction des caractéristiques du développement du thème.

La musique qui sert de fond au défilé et qui anime tous les danseurs est la samba. Elle permet de structurer tous les éléments du cortège en fonction du thème, et sera chantée par tous les participants, puisqu'elle constitue l'élément central qui verbalise le thème et assure son déploiement. Le chant et la musique sont composés pour l'unique moment du défilé, chaque année. Ils sont interprétés par la batterie et repris par des chanteurs et par le chœur de tout l'ensemble du cortège. Une des caractéristiques de ce type spécial de samba est qu'il doit faire référence aux principaux aspects du thème, à des personnages et à des situations qui seront présentés tout au long du déploiement du cortège. Afin d'éviter que l'école ne perde le rythme et le ton, il est indispensable que la batterie joue de la même façon durant 80 minutes, durée du défilé, et que le son qu'elle produit soit entendu simultanément par toutes les *alas* pendant le parcours du défilé, afin que les voix des danseurs ne résonnent que d'une seule voix.

Toujours dans la perspective de la dépendance au thème, les danseurs devront revêtir des costumes qui ont été conçus et élaborés comme un moyen de positionner leurs personnages et leurs éléments descriptifs. De la même façon que les chars allégoriques, ces scénarios mobiles représentent des milieux et des époques ou des aspects importants plus caractéristiques du thème abordé (Fig. 9).

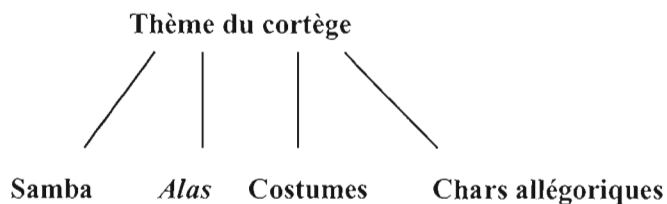


Figure 9 – Éléments subordonnés au thème

Je dois souligner que le plaisir et la liberté qui, au commencement du carnaval comme fête, étaient centrés sur l'individu, se déplacent vers le collectif, dans le défilé de l'école de samba. Là aussi, la liberté qui antérieurement caractérisait l'individu, le *folião* libre, commence à se perdre dans la structure formalisée du défilé, en y devenant subordonnée. Si avant, le *folião* dans la fête jouissait d'une totale liberté dans le choix de sa fantaisie, d'entrer et de sortir du cortège à son gré, dans le défilé il devient un élément qui s'intègre à un ensemble spectaculaire – le défilé d'une école – qui, chaque année, présente un spectacle unique, avec une thématique propre, une samba composée pour cette occasion et dans lequel il joue un rôle qui lui est attribué.

Le deuxième trait caractéristique du défilé que je veux mettre en évidence est la théâtralisation croissante et continue tout au long du cortège. Dans la mesure où le cortège est devenu graduellement structuré et a perdu la caractéristique de simple badinerie populaire caractérisée par la spontanéité et par la liberté individuelle, il s'est progressivement métamorphosé en une autre catégorie, celle du spectacle. Le défilé vise à développer un thème. Pour cela, il fait appel à toutes les ressources disponibles. Ainsi, au-delà de la danse, il utilise la théâtralisation de petites scènes et de performances.

Dans le défilé carnavalesque, les danseurs reproduisent, en toute conscience, un exercice artistique chorégraphique et gestuel, mûrement répété, respectant à la lettre les indications du *carnavalesco*<sup>8</sup>. Selon Duvignaud, la même observation peut être faite avec le théâtre, parce que la cérémonie qu'on y célèbre est « sans efficacité réelle, parce qu'est brisé le circuit entre la spontanéité, la liberté active de l'homme et la réalisation de cette action dans la trame concrète de la vie » (Duvignaud, 1970 : p. 10). Dans le spectacle carnavalesque, les danseurs se retrouvent dans la même situation. De cette façon, le défilé est décalé de la réalité sociale concrète du quotidien banal. Il s'expose au public ou s'exprime en usant délibérément des signes et des images. Les danseurs développent une action qui nécessite une préparation

---

<sup>8</sup> *Carnavalesco* ou artiste carnavalesque : l'individu qui planifie les activités carnavalesques, plus particulièrement, des écoles de samba. Celui-ci et son équipe conçoivent et dirigent toutes les étapes du processus de montage du défilé, depuis l'écriture d'un scénario qui constitue la base du spectacle, jusqu'à sa mise en scène.



corporelle devant leur permettre, le moment venu, de s'acquitter sans faute de leur mission. C'est ainsi qu'ils ne sont à aucun moment autorisés à interpréter leur rôle différemment de ce qui était prévu, au risque, le cas échéant, de briser le symbolisme de la présentation.

Comme conséquence du passage de la fête au spectacle, le caractère essentiel de ce type de manifestation carnavalesque change aussi. Là, le défilé change à un point tel qu'on pourrait l'ôter de la catégorie « fête » pour le placer dans la catégorie spectacle, obtenant, par ailleurs, une structure à chaque fois plus théâtralisée. Sous cet aspect, il quitte le champ de simple plaisir hédoniste pour le plaisir esthétique que le spectacle théâtral commence à attribuer aux danseurs et au public. Il y a là une « conversion sémiotique » (Loureiro, 2007) par laquelle la fonction ludique perd sa dominance et la fonction esthétique spectaculaire devient la dominante.

Un troisième trait qui caractérise le défilé, et sur lequel je veux mettre l'accent, est l'esthétique de tous ses éléments. Cela signifie que les diverses parties du cortège doivent être travaillées esthétiquement, en faisant attention pour que ce traitement ne vienne pas compromettre ou faire disparaître ses liens avec le thème de chaque défilé. Ce traitement esthétique et symbolique conditionne et surpasse tous les éléments factuels et même immatériels du défilé : de la samba aux *alas*, aux ornements, aux chars allégoriques, aux déguisements, etc.

Avec l'émergence du *carnavalesco* ou de l'artiste carnavalesque, tous les éléments du cortège doivent être conçus de façon élaborée, symboliquement et esthétiquement, de telle sorte qu'ils fassent réellement partie du discours du thème lors de son déploiement. Le spectacle atteint l'unité et intègre dans sa puissance, de manière harmonieuse et moderne, les langages artistiques les plus différents. Le spectacle est connu et structuré à partir de la vision d'un artiste créateur – le *carnavalesco* – qui conçoit, suggère et accompagne le développement de toutes ses étapes. L'esthétique du défilé surmonte toutes les barrières éthiques et morales, plaçant l'esthétique au-dessus de ces catégories.

Tous ces éléments qui ont altéré de façon structurante et esthétisante la formulation du cortège, créent une contradiction entre la liberté du danseur et la rigidité de cette nouvelle structure du spectacle, conséquence inévitable de la transformation de la fête proprement dite

en spectacle théâtral. Le défilé, d'activité hédoniste qu'il était, se transforme et devient une production artistique dominée par la préoccupation visuelle, chorégraphiée et théâtralisée sous l'autorité du *carnavalesco*.

Désormais, le spectacle se répand simultanément sur plusieurs scènes. Le corps y est mis en évidence, régnant sur tous les autres éléments de la parade: les fastueux déguisements, les chars allégoriques, les jeux de lumière tourbillonnants... le tout dans une profusion de formes et de couleurs. Conjointement à ce phénomène, le rôle du corps se redéfinit dans un contexte où émerge un nouveau spectacle.

Je veux souligner le fait que, si la liberté individuelle reste subordonnée à l'ensemble du spectacle dans cette nouvelle conception du défilé, un autre type de liberté apparaît à l'apogée de cette transformation : la liberté du corps individualisé qui cherche à se mettre en évidence dans l'ensemble. Dans ce fait, il tend à disparaître comme entité anonyme, le spectacle du défilé se structurant graduellement en une forme théâtrale. En assumant des formes bien définies qui concernent le thème, le temps de développement de l'action, les costumes, les ornements, le rôle de chaque *ala*, etc., la liberté individuelle cède progressivement la place au spectacle collectif. Cette perte apparente de liberté crée une nouvelle forme de tension à l'intérieur du spectacle, celle qui s'établit entre la liberté de l'individu et la forme structurelle de l'ensemble du cortège. Le corps devient un support fondamental de l'expression et de la structuration du défilé. Il est l'espace par excellence où le corps est mis entièrement en évidence. Le soin porté au corps par les danseurs, ainsi que la liberté avec laquelle ils exposent leurs corps est un aspect qui attire l'attention du spectateur pendant les défilés. De plus, le déroulement du défilé crée des situations qui permettent aux participants de montrer leur corps selon différentes modalités d'expression, allant du nu presque absolu au complètement vêtu. Le défilé des écoles de samba, dans l'alternance entre le corps nu et le corps costumé, contribue à la consolidation des représentations du corps au Brésil, à travers des images symboliques. Voilà pourquoi il est fondamental d'étudier le corps en relation avec la structure scénique du défilé. L'isoler de la structure impliquerait le déplacer de l'ensemble de l'expression artistique avec laquelle il est intrinsèquement articulé.

Dans cette perspective, il me semble indispensable d'analyser le défilé et sa structure, ainsi que les écoles de samba et le rôle qu'elles jouent dans le contexte du carnaval de Rio

de Janeiro. C'est pourquoi il me faut étudier la dynamique qui s'établit entre le nu et le vêtu, non pas comme des catégories opposées mais comme des éléments complémentaires qui doivent être considérés comme des métaphores du corps en spectacle durant le défilé des écoles de samba au Sambodrome<sup>9</sup>.

### C. Étapes de ce travail

Souhaitant faciliter la présentation des idées développées dans cette recherche et, en même temps, atteindre un bon équilibre entre les multiples facettes de la question analysée, j'ai structuré mon propos en quatre parties différentes, réparties en sept chapitres.

Dans la première partie intitulée LE SUJET DE LA RECHERCHE, L'ÉTAT DE LA CONNAISSANCE ET LA MÉTHODOLOGIE, je présente les motivations et la problématique de l'étude, quelques éléments théoriques d'analyse et des questions théoriques et méthodologiques suscitées tout au long du travail sur le terrain proprement dit. J'y fais référence aux choix méthodologiques et aux circonstances qui m'ont amenée à considérer certains aspects importants pour l'étude, tel que le choix, comme unité d'analyse, de l'École de Samba Porto da Pedra, à São Gonçalo, près de Rio de Janeiro.

La deuxième partie de l'étude, intitulée – LE DÉFILÉ DES ÉCOLES DE SAMBA : LE LONG PARCOURS DE LA FÊTE AU SPECTACLE, correspond aux chapitres 4 et 5. J'y aborde les sujets se référant aux transformations du défilé, partant de l'explosion dionysiaque originale, lorsque le défilé était une activité fondamentalement hédoniste, pour évoluer, ultérieurement, et prendre la forme d'un produit artistique. J'analyse le spectacle actuel, ses caractéristiques formelles, son processus de montage et la conceptualisation de sa nature spectaculaire. Toujours dans cette partie, je présente ma compréhension du défilé du carnaval comme une nouvelle modalité de spectacle théâtral. En effet, le défilé contient des éléments essentiels du théâtre, à savoir : un thème, une trame développée, des personnages qui jouent

---

<sup>9</sup> Sambodrome : lieu du défilé des écoles de samba. Pour plus de détails, voir le glossaire et l'item 1.5.1.

un rôle relié au thème dans un espace scénique avec des balises structurées, définissant l'espace du public et de la scène, etc.

Toujours dans la deuxième partie, je décris une trajectoire historique de la formation de ces éléments et, en particulier, de la samba, sans toutefois avoir la prétention de faire l'histoire du carnaval. Finalement j'essaie d'y démontrer que malgré le fait que le défilé carnavalesque présente des éléments essentiels au spectacle théâtral, il possède une théâtralité manifeste qui lui est propre et qui ne se confond pas avec les autres formes théâtrales.

La troisième partie de cette étude, LE CORPS DANS LE SPECTACLE CARNAVALESQUE, contient le chapitre 6, intitulé LE CORPS NU ET LE CORPS VÊTU, où j'aborde la question du corps dans le spectacle. Placée dans cette nouvelle catégorie, celle du spectacle, la liberté individuelle du danseur devient soumise aux exigences rigides du défilé. Ainsi, je consacre cette partie à l'analyse de la tension qui s'établit entre le corps qui représente une partie du collectif, sans toutefois perdre son individualité et sans disparaître anonymement dans le défilé. En intégrant les aspects de mise en situation du corps dans le défilé carnavalesque, j'analyse deux situations opposées - le nu et le vêtu - que j'ai choisies comme paramètres de cet éventail de situations du corps qui sont à la base de l'esthétique du défilé. Pour cela, j'ai étudié les marraines de la batterie, qui défilent en avant de cet ensemble d'instrumentistes, comme emblèmes du corps idéal véhiculé comme standard ou modèle de la beauté physique. Les marraines illustrent la situation où le corps se transforme en costume. À l'autre extrême, pour analyser le vêtu, j'ai élu les *baianas*. Ce sont elles qui défendent la tradition, les coutumes entretenues par les écoles de samba; ce sont ces danseuses qui se couvrent le corps jusqu'à le faire disparaître sous différentes couches de tissu. Un corps qui disparaît laissant seulement place au corps vestimentaire qui occupe l'espace du corps physique. C'est alors que le costume se transforme en corps.

Finalement, la quatrième partie, le chapitre 7, intitulé CONCLUSION GÉNÉRALE, comprend les réflexions finales pertinentes au sujet d'étude, tout particulièrement, aux thèmes du corps et du défilé dans le spectacle carnavalesque des écoles de samba au Sambodrome.

**PARTIE I**

**LE SUJET DE LA RECHERCHE, L'ÉTAT DE LA CONNAISSANCE ET  
LA MÉTHODOLOGIE**

## CHAPITRE I

### DE LA THÉMATIQUE AU SUJET DE LA RECHERCHE

Ce chapitre comprend la recherche exploratoire qui passe par une première immersion dans l'univers des écoles de samba qui se présentent au Sambodrome de Rio de Janeiro. Il montre le parcours théorique et pratique de l'auteure ainsi que ce qui a déterminé le sujet de la recherche.

#### 1.1 L'ORIGINE DE L'IDÉE ET LES MOTIVATIONS

Le souhait de m'engager dans une étude sur le rôle du costume dans l'art populaire brésilien m'anime depuis le début des années 1990. Mon travail<sup>10</sup> à l'université m'a conduit, à plusieurs reprises, à participer à l'organisation d'expositions nommées « Après le carnaval » présentant au public des costumes et des parures des écoles de samba de la ville de Belém. L'objectif était de mettre en évidence, dans un premier temps, toutes les étapes de la conception et de la confection du vêtement et de ses accessoires, ainsi que les nouveaux matériaux utilisés; en d'autres termes, de permettre de visualiser le déroulement de la création du costume à partir de l'étape du croquis initial jusqu'au défilé; dans un deuxième temps, de mettre en lumière l'emplacement désigné pour chaque sous-division ou chaque *ala* du cortège.

---

<sup>10</sup> À l'Université Fédérale du Pará, j'ai coordonné le Centre des Arts, situé au centre-ville de Belém, en Amazonie, de 1994 à 1997.

Ces expositions<sup>11</sup> m'ont révélé le pouvoir d'émerveillement et de fascination exercé par ces vêtements. C'était, peut-être, le déplacement de ces objets de l'espace de la rue, domaine de culture populaire, vers un espace d'expositions au sein de l'université, qui suscitait un regard différent et nouveau. Ces costumes devenaient des sujets d'admiration esthétique. Cependant, comme les visiteurs de l'exposition connaissaient évidemment leur origine, ils se trouvaient partagés entre le plaisir de l'observation d'un bel objet et l'envie de palper, et même de revêtir, un costume déjà porté dans un défilé carnavalesque.

Mes notes sur le vêtement dans les manifestations populaires m'ont conduite à chercher à vivre d'autres expériences, particulièrement dans le domaine théâtral, et notamment avec l'*Auto do Círio*,<sup>12</sup> spectacle qui revêt la forme d'un cortège de rue. Au moment des répétitions de ces montages théâtraux de rues, j'ai constaté qu'il était parfois difficile de distinguer les spectateurs des acteurs, car ces derniers portaient des habits de tous les jours. Cependant, considérant la masse de participants à ces spectacles et le fait que le cortège était mouvant, la délimitation rigide des espaces scéniques a été impossible. Le jeu et le costume étaient le seul moyen de dissocier les acteurs du public.

J'ai commencé à remarquer le fait que ce type de spectacle, qui impliquait simultanément dans son déroulement différents éléments, était dominé par quatre d'entre eux, qui, dans ce contexte, étaient inséparables : les acteurs, les costumes, le cortège scénique formé par l'ensemble des acteurs, c'est à dire, le spectacle et, enfin, le public.

Par ailleurs, mon étude de la fonction dramatique du costume dans le Théâtre des Oiseaux d'Amazonie<sup>13</sup> a déclenché en moi une multitude de réflexions sur ce sujet. En effet, le

---

<sup>11</sup> Les expositions « Après le Carnaval » se sont répétées chaque année pendant huit jours au Centre des Arts de l'Université Fédérale du Pará, au centre-ville de Belém. Elles débutèrent le premier dimanche après le carnaval jusqu'au dimanche suivant et furent ouvertes au public gratuitement.

<sup>12</sup> Ce spectacle s'inspire du *Círio de Nossa Senhora de Nazaré*. C'est la plus grande procession religieuse catholique annuelle d'Amérique du Sud qui a lieu le deuxième dimanche du mois d'octobre, en hommage à la patronne de la ville de Belém, en Amazonie. Elle compte environ deux millions de participants. Cette procession se caractérise par un mélange de sacré et de profane.

<sup>13</sup> Mémoire de Maîtrise en Art Dramatique, UQAM, 2000, publié par l'Instituto de Artes do Pará, 2001.

costume y occupe une place prépondérante. Il est conçu suivant un code vestimentaire particulier à ce genre théâtral, permettant au public d'identifier les personnages. Il est donc partie prenante de la structure dramatique. Le rôle joué par le costume est d'une importance dramatique telle qu'il est impossible d'imaginer ce théâtre amazonien sans ses costumes caractéristiques (Refkalefsky, 2001).

Cette recherche m'a conduite à approfondir le rôle joué par le costume et les accessoires qui servent à parer les individus dans un autre événement important et indissociable de la culture brésilienne, probablement sa plus importante dramatisation sociale : le carnaval. Il constitue une période de fête exutoire, de liberté et de fantaisie vécues par toutes les couches sociales du pays. Parmi la grande diversité des jeux carnavalesques (décrits de façon générale dans l'introduction), j'ai choisi comme sujet d'étude la manifestation carnavalesque la plus spectaculaire : le défilé des écoles de samba de la ville de Rio de Janeiro, spectacle qui met en relief, de façon frappante, les éléments –costumes et ses accessoires - qui le caractérisent dans toute leur splendeur.

Bien que les écoles de samba présentent des caractéristiques identiques dans toutes les villes du pays, la principale concentration d'écoles de samba se rencontre à Rio, où le nombre de ces dernières arrive à environ 80. Aussi, pour étudier le phénomène du défilé des écoles de samba dans le carnaval brésilien, il me semble important de le faire à Rio, où ces dernières se démarquent par le luxe, la somptuosité, la beauté et le haut niveau de sophistication de leurs spectacles.

## **1.2 NOTES SUR LA VILLE DE RIO DE JANEIRO**

En général, dans les villes brésiliennes du bord de mer, et Rio de Janeiro ne fait pas exception, il y a un remarquable culte du corps. Je crois que cette préoccupation provient, en grande partie, de la situation géographique de la ville. Rio de Janeiro contourne la baie de Guanabara, bordée de plages fréquentées tout au long de l'année. Elles sont devenues une agora, un lieu public de représentation rituelle de la société locale, qui s'approprie cet espace et le transforme en une extension de sa maison; « une sorte de chez soi collectif », selon Gontijo (2002; 51). Ce rituel de fréquentation régulière de la plage est commun à tous les



habitants. En effet, selon une étude réalisée en 1999<sup>14</sup>, environ 55 millions de personnes dépensent annuellement 385 millions de *réais* dans les kiosques et baraques installés sur les plages (Farias, 2002, p. 263). Signalons qu'il existe aussi un grand nombre de plages bordant les côtes sud de la ville, habitées par les *cariocas*<sup>15</sup> les plus aisés. Leur fréquentation est régie par différents codes sociaux liés aux différentes classes de la population. Même s'il existe des variations de comportement entre ces diverses couches sociales, certaines attitudes sont communes.

Cette fréquentation induit une familiarité des habitants de Rio avec une certaine nudité. D'ailleurs, la ville glorifie l'influence de la plage sur la beauté et l'hédonisme de ses habitants. En évoquant Rio, il vient à l'esprit l'image de plages, d'une ville tropicale et ensoleillée, des corps allongés et caressés par le soleil, autant de clichés diffusés par les médias du monde entier.

Le hâle des *cariocas* s'est transformé en signe de reconnaissance, une sorte de carte de visite d'une catégorie sociale élevée, qui a les moyens de profiter des plaisirs de la mer. Aujourd'hui, les transports publics relient les quartiers périphériques pauvres aux plages, permettant à tous les habitants de la ville, sans distinction, de profiter de ces milieux.

La plage est une galerie d'exhibition du corps. Cela contraint « le plagiste » à une attention permanente à son corps. Celui-ci doit être beau et conforme aux standards esthétiques véhiculés par les revues et les médias. Ainsi, les corps doivent se produire dans les deux sens du terme. « Les corps sont travaillés par plusieurs techniques d'exercice physique et ils sont aussi exposés, comme sur une scène, au regard des autres » (Malysse, 2002). Cette pratique permanente d'exhibition du corps exige un soin minutieux, le maintien permanent d'une « bonne forme », ce qui implique une discipline rigoureuse pour que le corps soit « socialement acceptable ».

---

<sup>14</sup> Cette recherche a été financée par l'association des 308 kiosques de vente de boissons et de nourriture des plages de la ville; Rio comptait à cette époque environ 5,5 millions d'habitants.

<sup>15</sup> *Cariocas* : personnes nées dans la ville de Rio de Janeiro.

Aller à la plage signifie respecter quelques règles sociales : le bon usage du sable, l'occupation raisonnable de l'espace, par rapport au parasol en fonction de son voisinage. L'irrespect de ces règles de bonne conduite peut provoquer une certaine gêne entre plagistes. Cela amène à une contradiction : comment être détendu et abandonner toute vigilance, dans cet espace naturel mais codifié? Être presque complètement dévêtu ne signifie pas qu'on est exempté de l'obligation de respecter différentes conventions sociales tacites. Néanmoins, se mettre presque nu sur la plage est un exercice très délicat, car l'individu doit être capable d'être à l'aise, allongé, au cœur d'un groupe de parfaits inconnus. Selon Farias (2002, p.272), « rester presque nu aux côtés d'inconnus signifie qu'on est disponible et en même temps qu'on ne l'est pas ». Cela signifie qu'on jouit du droit à la nudité tout en bénéficiant du droit à la tranquillité, à condition de veiller au respect des autres, des règles et des coutumes de fréquentation de la plage.

Cette attitude est permise, chez l'individu, par l'atteinte d'un équilibre entre le relâchement et le maintien. Dans le défilé, on constate, une similitude de comportement : provocation et retenue, séduction et pudeur. C'est pour cela qu'à la plage et au Sambodrome, on observe le même type d'attitude : un compromis entre la liberté et la norme, la nudité et le respect, la beauté et la laideur, la décontraction physique et l'obsession liée à l'esthétique corporelle. Ce comportement, encore plus évident sur les plages, semble faire partie de règles relativement rigides du défilé carnavalesque par rapport aux libertés de l'exposition du corps.

### **1.3 CONSTRUCTION ET DÉLIMITATION DU SUJET : UN PARCOURS DU COSTUME AU DÉFILÉ ET DU DÉFILÉ AU CORPS**

#### **1.3.1 LA RECHERCHE EXPLORATOIRE**

Au début de cette recherche, je me suis proposée d'analyser le rôle dramatique joué par le costume dans le développement du thème du cortège de chaque école de samba. J'avais formulé l'hypothèse que le costume, (pris dans le sens plus large d'habiller un personnage) jouit d'attributs et de fonctions qui ont transformé le défilé des écoles de samba en un nouveau langage artistique ou même une nouvelle forme d'art. Dans cette perspective, il

fallait aussi étudier l'aspect économique de la confection ou de l'acquisition du déguisement, ce qui représente un investissement financier significatif. Peu d'auteurs se sont arrêtés à l'étude du costume, à son importance, à son symbolisme, à la question économique, etc. Il faut cependant mentionner que Souza (1989) et Cavalcanti (1995) se sont intéressés à la confection et à la commercialisation des costumes dans l'organisation du défilé des écoles de samba.

Malgré le caractère grandiose des défilés, ma première difficulté théorique et méthodologique a consisté à vérifier que la majorité des écrits de l'abondante littérature consacrée au carnaval, et particulièrement à celui de Rio, se réfère aux travaux qui mettent l'accent sur les éléments descriptifs, historiques et de caractère informatif. J'ai eu des difficultés à trouver un concept bien développé du défilé, du corps et du costume carnavalesque.

Le fait de disposer de peu références analytiques sur le défilé a représenté pour moi un défi - un de mes buts a été alors la compréhension de ce qui constitue le défilé, de ce qui en fait un spectacle où interagissent, socialement et symboliquement, le corps et la parure. Ainsi, je me suis donnée pour tâche de comprendre tout d'abord comment la nature artistique du défilé contribue à créer les représentations du corps costumé et comment ce dernier s'insère dans le défilé.

J'ai compris que le sujet que j'avais choisi et qui paraissait, initialement, très connu, prêt à être analysé, était en fait traversé par un réseau d'interconnexions liées à la société globale, qu'on retrouvait dans des relations propres aux écoles de samba et même, propres au défilé. Il me fallait découvrir derrière le quotidien de l'école, dans les coulisses<sup>16</sup> du défilé, dans les ateliers, les liaisons essentielles entre le défilé, le corps et le costume. À ce stade, j'ai compris les recommandations de Northrop (1959, p. 402) lorsqu'il dit que « la science ne commence pas avec des faits et des hypothèses, mais avec un problème spécifique ». Ou encore, comme

---

<sup>16</sup> Coulisses : emplacement où l'école se prépare avant son entrée dans le Sambodrome. En vérité, les coulisses sont des rues proches du lieu du défilé. C'est le lieu de tous les petits drames qui précèdent le défilé. C'est un lieu provisoirement clos, protégé par des vigiles. L'accès au Sambodrome se fait par un vaste portail à travers lequel les premières alas se positionnent pour le début du défilé.

le déclare Grawitz (1993, p. 331) « construire le sujet sociologique, c'est deviner, sous les apparences, les vrais problèmes et poser les bonnes questions ». La relation entre le défilé, le corps et le costume s'avérait une question pertinente à être étudiée. Il fallait alors entreprendre une recherche exploratoire afin de mieux connaître le sujet et créer les conditions de sa délimitation précise dans la recherche.

Lors du carnaval de 2002, je suis allée à Rio pour une première visite d'observation méthodologique sur le terrain. J'ai eu l'occasion de vivre une expérience, comme spectatrice, dans l'univers carnavalesque pendant trois soirées durant lesquelles j'ai vu défiler douze des plus grandes écoles de samba de la ville. J'ai enregistré des images vidéo, fait des photos et consulté aussi journaux et revues qui circulaient dans la ville. J'ai été baignée par l'atmosphère de passion entre les supporters des différentes écoles qui envahissent la ville durant cette période. Dès lors, mon regard s'est arrêté, d'une part, sur de somptueux costumes de plumes bigarrées et, d'autre part, sur la nudité.

Pendant le carnaval de Rio cette année-là, 68 écoles d'adultes et 11 écoles d'enfants défilèrent dans différents espaces de la ville. Comme tous les ans, les différentes programmations furent chaleureusement soutenues par la presse. Ces défilés sont toujours retransmis par la télévision, soit intégralement, comme c'est le cas pour les grandes écoles de Rio ou au moyen de retransmissions partielles. La capacité d'attraction touristique et économique des défilés des écoles à Rio est d'une telle importance que la ville a bâti un grand théâtre en plein air, le Sambodrome, au centre-ville de Rio, disposant d'une capacité de 60,000 spectateurs payants par jour. Les spectacles y sont présentés durant les quatre jours de carnaval. Le dimanche et le lundi sont les jours durant lesquels il est le plus fréquenté, car les plus grandes écoles défilent alors.

Les écoles de samba de Rio, en raison de leur nombre, sont hiérarchisées en sept catégories différentes<sup>17</sup>, en fonction du nombre de leurs adhérents et de leur organisation. À

---

<sup>17</sup> Hiérarchie des écoles : les écoles de samba qui participent du festival à Rio de Janeiro sont groupées : Groupe Spécial (14 écoles), Groupe A (12 écoles), Groupe B (11 écoles), Groupe C (12 écoles), Groupe D (12 écoles), Groupe E (7 écoles) et les écoles des enfants (11 écoles).

partir du résultat des défilés dans chacune de ces catégories, elles grimpent ou descendent sur cette échelle. En haut de l'échelle se trouvent les 14 plus grandes écoles de Rio, regroupées dans une catégorie appelée *Groupe Spécial*. Ma recherche porte sur les caractéristiques particulières de ce groupe, qui forme un tout assez homogène pour me permettre de choisir indifféremment l'une ou l'autre école comme lieu d'observation. Ces écoles défilent au Sambodrome en deux temps, soit sept écoles le dimanche soir et sept le lundi soir. En général, chacune d'elles mobilise de 3500 à 4500 individus parmi des danseurs, acteurs et autres types de participants. Durant ces deux soirées de spectacle, nous pouvons voir défiler environ 50,000 danseurs et musiciens parés devant un public composé de milliers de spectateurs et de millions de téléspectateurs.

Durant cette période de recherche exploratoire, j'ai eu l'occasion d'approfondir une réflexion sur le défilé à Rio de Janeiro et j'ai aussi consulté de nombreuses séries de documents : guides, programmations, classement des écoles, critères de jugement par le jury<sup>18</sup>, notes remises aux écoles sur leurs défilés précédents, règlements internes des écoles, règles imposées à celles-ci (durée des spectacles, systèmes de pénalisation, etc.) mais surtout, de nombreux documents sur les défilés récents et anciens.

Mon retour au Canada après cette recherche exploratoire m'a permis d'approfondir ce sentiment d'étrangeté et de surprise. Ces deux éléments dans la relation chercheuse/sujet ont révélé de nouveaux paramètres et offert de nouveaux défis, pour l'étude d'un sujet qui me semblait, initialement, sans secret et familier. Ces nouveaux éclairages sur mon sujet d'étude m'ont permis de mieux comprendre Bourdieu (2003), qui affirme que le sujet de recherche est construit par le chercheur dans le processus de recherche et qu'il ne lui est pas simplement donné ou dicté.

---

<sup>18</sup> Jury : ensemble composé par 40 juges, répartis en 10 groupes de 4 personnes chargées de juger les aspects les plus importants du défilé. Ils sont placés à différents endroits le long du Sambodrome. Leur rôle est d'évaluer la qualité des spectacles selon les critères d'appréciation de ses différents éléments: musique, costume, ensemble, thème, développement du thème, harmonie, couple maître de cérémonie et porte-drapeau, allégories et accessoires, batterie et commission d'ouverture (pour plus d'explications, voir la section 4.5)

Il me faut souligner ici un fait important : même si j'étais dans les coulisses du défilé des écoles de samba, un univers relativement peu connu par la société québécoise, la réflexion que j'ai menée sur son fonctionnement, sa complexité, éloignée de son contexte, m'a permis d'apprécier plus objectivement ce qui me semblait très familier. Ainsi, j'ai eu l'occasion de réfléchir sur différents volets de la culture brésilienne et, notamment, sur le spectacle carnavalesque. L'éloignement du contexte du carnaval m'a offert un certain recul qui m'a permis de mieux ordonner ma réflexion.

#### 1.4 UNE PREMIÈRE APPROCHE DU SUJET

##### 1.4.1 L'ESPACE DU SPECTACLE : LE SAMBODROME

*J'ai rêvé de reproduire au Sambodrome le défilé du carnaval de mon enfance.*

Oscar Niemeyer<sup>19</sup>

L'espace singulier du Sambodrome est un élément important de l'analyse du défilé, non seulement parce que c'est le lieu où il s'effectue mais aussi en raison de toutes les relations qui s'établissent dans cet espace. Le Sambodrome est un espace permanent construit spécialement pour le défilé et il a une grande influence sur le spectacle. Sans doute, la nature d'un espace ainsi que ses dimensions sont-elles fondamentales pour la bonne structuration de n'importe quel spectacle d'art scénique et pour l'optimisation de la participation du public. Hormis le cas où le spectacle se déplace, on veut toujours préserver des espaces de manière à permettre aux acteurs de demeurer sur place et de jouer dans le champ visuel des spectateurs. Néanmoins, dans le cas des défilés des écoles de samba, le public reste en place, alors que le spectacle se déplace devant lui de façon continue. Le spectateur voit, à chaque moment, se dérouler chronologiquement les différentes séquences du spectacle.

---

<sup>19</sup> Architecte brésilien, auteur du projet du Sambodrome.

Dans le cas spécifique du théâtre de rue, catégorie à laquelle appartient le défilé des écoles au Sambodrome, il se libère de l'espace spécial démarqué, hérité de générations précédentes pour la présentation scénique. En conséquence, il établit et consolide des relations nouvelles entre le public et l'action scénique. Pour les écoles de samba, la rue s'est historiquement imposée comme étant l'unique espace envisageable pour le déroulement du défilé. La rue, territoire d'imprévu et de surprises de tous genres, devient le terrain magique sur lequel on peut, avec créativité et espoir de succès, semer, faire germer et croître le jeu. La rue, dans le domaine des activités artistiques, serait l'espace médiateur entre « le quotidien et la production symbolique, le lieu d'une atmosphère émotionnelle et affective qui a institué des canaux très spéciaux, non linguistiques, de communication » (Sodré, 1988, p.146). De la sorte, la voie publique se transforme en une vaste agora respectable, investie non par la raison mais par l'émotion, où l'on aime à déambuler et où chacun trouve un territoire autorisé où exprimer ses sentiments et révéler ses capacités insoupçonnées par autrui jusqu'à leur évocation du domaine privé. La rue est l'espace public par excellence. Naturellement, elle endosse la mission d'être l'hôtesse du carnaval.

Ainsi la rue, cadre du citoyen, en tant qu'espace public, devient objet de conquête et d'incorporation du défilé. La rue, espace libre, consacre, provoque et incite à des gestes originaux dans la structure scénique d'une nouvelle théâtralité. La chaussée devient un grand théâtre. L'espace de la rue symbolise l'occupation de l'espace public par les *sambistas* mais surtout, il officialise la reconnaissance de l'importance de la manifestation artistique par les autorités municipales.

Les installations physiques du Sambodrome ont été construites à partir des besoins esthétiques du spectacle. Initialement, l'espace délimité dans les rues pour le défilé était séparé de celui des spectateurs au moyen de cordes. Celles-ci délimitant l'espace scénique des premiers défilés seront remplacées ultérieurement sur une grande avenue de Rio, flanquée pour la circonstance de gradins peu élevés qui étaient montés et démontés à chaque carnaval. À mesure que le défilé acquiert sa légitimité dans la société, les espaces destinés au spectacle commencent à se démarquer aussi. En 1984, le Sambodrome est construit à Rio sur l'avenue Marquês de Sapucaí, une artère du centre-ville.

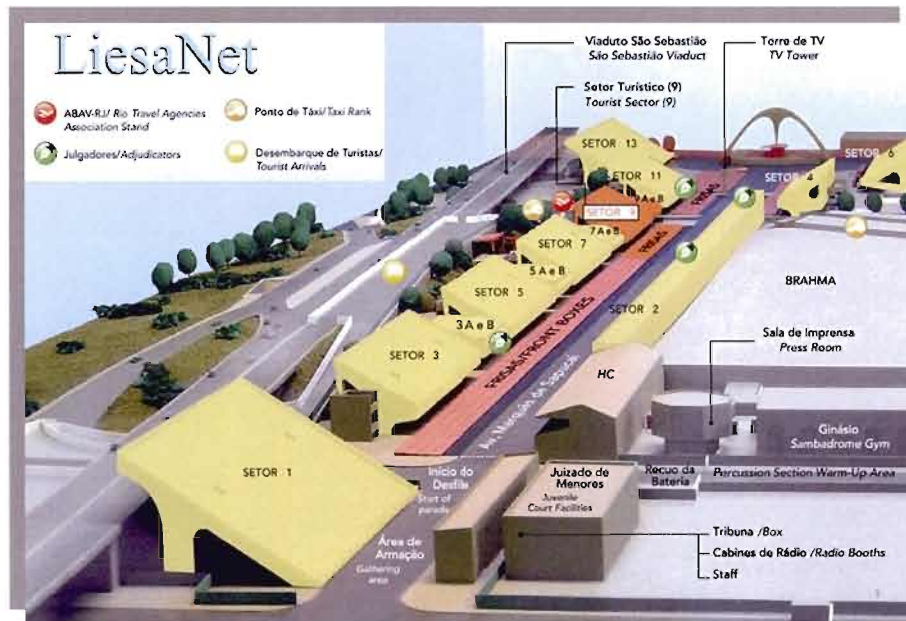


Figure 10 – L'espace longitudinal : croquis du Sambodrome.

<http://liesa.globo.com>, 7 avril 2007.

Même si, au tout début, le défilé a connu des persécutions policières, il s'est imposé dans le contexte artistique grâce à la qualité de ses compositeurs, de ses interprètes et des *sambistas* ainsi que par un spectacle devenu de plus en plus perfectionné. Les manifestations carnavalesques n'ont pas échappé à des mesures de répression, car elles étaient considérées comme des formes d'insubordination populaire et de désordre social. Les musiques et les chars allégoriques ont parfois été censurés. L'État brésilien a longtemps été une force répressive et monopolisatrice de l'ordre social (pendant le 20<sup>e</sup> siècle, on a eu trois périodes de dictatures). Par exemple, quelques jours avant l'inauguration du Sambodrome en 1984, le gouvernement de la ville de Rio de Janeiro a communiqué aux écoles qu'elles seraient obligées de trouver une nouvelle façon de défiler, différente de la façon traditionnelle. Cette interférence directe avec l'esthétique du spectacle se produisit en raison de l'existence d'une place ronde à la fin de l'avenue où, selon la mairie, « les *sambistas* devaient réaliser quelque chose de spectaculaire dans cet espace (...) où devait se produire une apothéose » (Cabral



1996 : 222). Or, dans ce cas, au terme d'une pluie de protestations, la tradition a prévalu, préservant l'intégrité esthétique du spectacle.

Dans le cas de Rio de Janeiro, mais aussi dans d'autres villes, la place du défilé est appelée sambodrome : de « samba », qui se réfère à la musique et à la danse de la samba, et *drome*, en grec, qui évoque un lieu pour courir, mais qui, dans le cas présent, évoque plus précisément un lieu de passage. Selon Cabral (1996), cette dénomination est originaire de Rio de Janeiro et s'est popularisée chez les Brésiliens, bien que le nom officiel de ce nouvel espace soit Passerelle de la samba.

La construction du Sambodrome a non seulement permis une certaine indépendance financière des écoles – puisqu'elles retirent un pourcentage de la vente de billets –, mais elle a aussi rendu possible de nombreuses innovations dans le spectacle (Fig.10). La taille des gradins a favorisé l'extension en hauteur des chars allégoriques, vers un espace sans fils électriques ni branches, (ce qui n'était pas le cas auparavant), sans aucun obstacle entre le public et le spectacle, même au sommet des gradins.

Ainsi, c'est seulement à la fin du 20<sup>e</sup> siècle que le carnaval a été reconnu officiellement et que le défilé des écoles a été reconnu comme une manifestation artistique et populaire hautement élaborée, organisée et d'une grande beauté. Cette reconnaissance résulte, d'une part, de la légitimation que la société a conférée aux défilés, par des critiques favorables d'artistes et d'intellectuels qui se sont engagés dans cette manifestation, offrant leur appui aux écoles de samba en ce qui concerne la préparation des spectacles et participant spécialement à l'élaboration des sambas-thèmes. Les pouvoirs publics commencent à se prononcer favorablement à propos des écoles. Mais cet appui n'est pas désintéressé. Il survient après qu'ils aient compris qu'elles étaient une source de profits significatifs, grâce entre autres au tourisme, et qu'elles contribuaient à la création de nombreux emplois temporaires pendant la période du carnaval. L'importance économique et touristique des défilés est si élevée que, récemment, on a inauguré à Rio la Cité de la samba.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Cité de la samba : complexe de bâtiments construits dans la zone portuaire de Rio de Janeiro, proche du Sambodrome. Les installations recouvrent une aire de 200 000 mètres carrés, où chaque école du

La construction du Sambodrome à Rio a généré un modèle d'espace carnavalesque qui a été reproduit depuis dans plusieurs villes du pays.

#### **A- La caractérisation de l'espace du spectacle**

Le Sambodrome est un espace de grande taille qui se caractérise par ses multiples finalités. Quoique la plus visible soit celle de servir de base aux défilés, il est utilisé tout au long de l'année comme école publique, sous les gradins où sont placés des salles de cours, des lieux pour des spectacles de musique et pour d'autres activités. La circulation constante de gens de différentes couches sociales le transforme en un lieu « appartenant » à la communauté.

Le Sambodrome se présente comme un espace théâtral horizontal et rectangulaire, comme une coupe d'un segment d'avenue permettant une bonne visibilité à partir des angles les plus divers. Il s'agit d'un univers dans lequel des milliers de regards de différents types se croisent et s'entrecroisent : le regard heureux du public sur le spectacle, sur les danseurs et les objets qui les entourent; le regard scrutateur et inquiet de l'équipe de régisseurs qui accompagnent et surveillent le bon déroulement afin, en cas d'imprévu (avaries, retards), de prendre des mesures pour les corriger; le regard du *carnavalesco* sur la naissance de son œuvre; le regard de la direction de l'école sur le déroulement de ce sur quoi elle fonde sa légitimité; les regards des danseurs lancés avant tout vers le public, mais aussi vers ceux qui les entourent dans le cortège; le regard précis et technique des membres du jury qui devront attribuer différentes notes aux écoles et, enfin, le regard immense du monde entier sur le carnaval, grâce à la télévision qui laisse planer son gros œil au-dessus des cortèges et qui plante ses caméras à de multiples endroits de l'avenue, dont quelques-unes à l'intérieur même du cortège. C'est ainsi que cet espace est fondamentalement un lieu de regards.

---

Groupe Spécial dispose d'un espace de 7 000 mètres carrés, sur deux étages, pour l'organisation de son défilé. En septembre 2005, les écoles de ce groupe ont commencé à emménager avec tout le matériel des ateliers dans ce nouvel espace.

Même si le Sambodrome a été bâti suivant sa propre esthétique spectaculaire, sa construction a permis d'orienter et de fédérer en un même lieu toutes les expériences sculpturales et picturales novatrices, se soumettant à l'appréciation de spectateurs placés à différents niveaux des gradins. De cette façon, la construction du Sambodrome marque aussi une étape d'affirmation et d'évolution du spectacle carnavalesque moderne.

Quoique le Sambodrome possède des aspects bien particuliers, pour mieux saisir la caractérisation de cet espace, j'ai adopté deux concepts développés par Ubersfeld (1996). Le premier se rapporte à la nature de l'espace théâtral, qui se définit comme un ensemble comprenant l'espace scénique, l'espace des spectateurs et les rapports entre ces deux éléments. Le deuxième se réfère à certaines variables qui caractérisent l'espace dans ses aspects physiques, lesquels sont nommés par Ubersfeld (1996 : 79) « coordonnées de l'espace théâtral ».

- **L'espace spectaculaire ou l'espace scénique**

Le Sambodrome à Rio, comme espace, est vide et dépouillé, tout en étant unique en son genre. Tout y est dévoilé au public, rien n'est camouflé. Aucun équipement ni engrenage n'obstrue la vision; il n'y a ni colonnes ni rideaux, ni coulisses qui puissent être utilisées par les participants pour changer de costumes ou de décors, ou pour l'ajout d'accessoires ou de nouveaux éléments.

Cet espace physique, avec toutes ses implications symboliques relatives à la localisation et au fonctionnement, comprend un autre espace, l'espace scénique auquel, selon Ubersfeld (1996 : 53), « appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre de comédiens et leur emplacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique ».

- **Relations entre public et spectacle**

La structure du cortège est conçue de façon à ce que le public puisse observer simultanément, à partir des deux côtés des gradins, exactement les mêmes évolutions et mouvements du spectacle. D'un autre côté, la présence simultanée du public des deux côtés

du défilé et des danseurs sur l'avenue permet d'intégrer le public dans le décor lui-même. Tout comme le cortège s'exhibe, le public peut être vu et sait que d'une certaine façon, il doit se donner en spectacle. En réalité, la distribution hétérogène des spectateurs dans les gradins, qu'ils soient proches, éloignés ou dans les loges (Fig. 10), fait que les uns et les autres ont une perception différente du spectacle offert à leur regard. Évidemment, pour des raisons commerciales, les spectateurs qui occupent les places les plus proches du cortège et les plus chères, ont une meilleure perception du foisonnement de détails du défilé que ceux qui en sont plus éloignés. Ainsi, selon le prix du billet, s'opère une hiérarchisation du regard.

L'espace du sambodrome, comme tout espace théâtral, est soumis à des codes spécifiques reliés au type de spectacle présenté. Ce qui le caractérise probablement le plus, c'est sa prédisposition à soutenir le passage d'un flux régulier de formations artistiques en mouvement. Dans la version moderne du défilé, ce n'est pas seulement le cortège qui se déplace continuellement. Il offre aussi le spectacle du mouvement dans le mouvement. En effet, simultanément avec le mouvement général, certaines unités du cortège, comme les chars allégoriques, ont leurs propres mouvements comme s'ils possédaient une vie autonome et participent, en même temps, au déroulement du scénario. Ce déplacement incessant permet au public d'assister à tout moment au déroulement de telle ou telle saynète du spectacle. Ainsi, chacun des spectateurs assiste au défilé de tableaux isolés que son esprit intégrera ensuite pour en faire un tout, contrairement à ce qui se passe pour d'autres types de spectacles théâtraux et audiovisuels traversés, sans rupture ni pause, d'images qui s'enchaînent, mais qui peuvent simultanément être vues par l'ensemble du public.

À l'exception des sièges où les places sont numérotées, les spectateurs des gradins n'ont pas de place fixe; ils sont libres de se déplacer à l'intérieur d'un même gradin. En ce sens, les gradins sont constitués en espaces démocratiques, puisqu'ils permettent, grâce à des prix plus accessibles, la participation d'un grand nombre de personnes à l'évènement ainsi que la possibilité d'échanges entre les spectateurs, permettant une participation gestuelle quasi chorégraphiée et très expressive du public.

## B- Les coordonnées spatiales du Sambodrome

En cherchant à décrire la configuration spatiale du Sambodrome, j'ai sélectionné quelques variables qui caractérisent l'espace du Sambodrome en soi, au-delà de l'espace scénique. À partir de ces données, j'ai choisi de discuter des caractéristiques spatiales qui me semblaient les plus intéressantes : la verticalité, l'ouverture et l'horizontalité ou la longitudinalité.

- **Verticalité**

L'augmentation en hauteur des gradins du Sambodrome a entraîné une certaine verticalisation du spectacle et, par conséquent, la hiérarchisation du regard du spectateur. Les chars allégoriques se sont transformés. Leurs dimensions ont augmenté, tant en longueur qu'en hauteur. Le périmètre occupé actuellement par le spectacle n'a plus rien à voir avec l'espace linéaire et presque horizontal des premiers défilés. Aujourd'hui, il est réellement tridimensionnel. Désormais, les chars sont de véritables monuments ambulants; ils transportent d'énormes décors incluant souvent des statues, des marionnettes et/ou des robots géants ainsi que des danseurs et des acteurs qui animent des tableaux vivants.

Le défilé présente un relief à trois niveaux : le premier niveau est celui qui correspond au sol et où défile le plus grand nombre de danseurs (les *alas*); le niveau intermédiaire, situé aux premières hauteurs des chars allégoriques et finalement, le niveau élevé, pour ceux qui dansent à leur cime<sup>21</sup>. Pour l'œil, la discontinuité récurrente de plans contribue à conférer du dynamisme et du relief au cortège. Le spectacle s'écoule, traversé d'ondes et de vagues.

La verticalité exploite une qualité du Sambodrome qui permet aux *carnavalescos* de faire toutes sortes d'expériences. À titre d'exemple, Joãozinho Trinta, le *carnavalesco* de l'École de Samba Grande Rio a mis dans un défilé un homme qui volait. Ce vol a été possible par l'utilisation de petites turbines, fournies par un centre de recherche qui, une fois fixées dans le dos de l'acteur, lui ont permis d'atteindre une hauteur au-delà des gradins du Sambodrome.

---

<sup>21</sup> Les danseurs sont placés au sommet des chars allégoriques par des grues, tant leur hauteur est importante.

- **Ouverture**

Bien que le Sambodrome soit démarqué de la ville par une structure physique, le fait d'être à ciel ouvert, sans la cloison des espaces traditionnels, fait de lui un espace ouvert, non seulement aux changements météorologiques, mais aussi à la ville qui l'entoure. Le public peut regarder et apprécier le spectacle à partir des viaducs les plus proches et de la fenêtre des édifices voisins. Qui plus est, symboliquement, le Sambodrome ne permet pas de changements ou d'autres types d'utilisation de sa structure physique; il favorise les conditions qui permettent que le spectacle soit toujours nouveau et surprenant.

- **Horizontalité ou longitudinalité**

Le Sambodrome s'étale sur une chaussée de 800 mètres de long sur 12 mètres de large. Une telle dimension longitudinale constitue, selon moi, sa plus importante caractéristique, malgré le fait que les spectateurs aient accès aux multiples plans verticaux du défilé. Évidemment, le spectateur ne visualise pas la totalité de l'espace par où chaque école défile. Comme le spectacle débute par l'entrée d'une école à une des extrémités et que cette école parcourt toute la longueur du Sambodrome, le spectateur perçoit le spectacle dans son ensemble à des moments différents : en premier, il voit le devant du cortège qui s'approche selon ses divers plans; en second, lorsque le cortège commence à passer devant lui, le spectateur peut visualiser en même temps la partie de l'école qui se trouve dans son champ visuel ainsi que les plans supérieurs des *alas* qui s'en approchent. Finalement, il voit le cortège s'éloigner. Le sens longitudinal de l'avenue donne au spectateur une profondeur de perspective dans les deux directions. Sa vision n'est plus seulement frontale, comme elle l'est dans les théâtres traditionnels.

Comme je l'ai déjà indiqué, avec la construction du Sambodrome à Rio et ultérieurement dans plusieurs autres villes, le défilé inaugure et institue un espace théâtral nouveau et particulier que je nomme espace sambodromien, né dans la société brésilienne et différent de tout autre bâtiment destiné aux spectacles de théâtre et de danse au Brésil et ailleurs.

#### 1.4.2 LE DÉFILÉ : SOURCE DE VIE DE L'ÉCOLE

Toutes les activités des écoles de samba pendant une année ont pour objectif principal de réaliser leur défilé pendant le carnaval. La plupart des tâches que celles-ci s'imposent visent à ramasser de l'argent pour la production du spectacle. Il s'agit aussi de promouvoir l'école, de réaffirmer ou de faire reconnaître l'importance de son rôle dans la communauté où elle s'insère. Plus une école est importante, plus elle accueille de nouveaux membres et de nouveaux supporters.

Une école se structure autour des *alas*, comme un défilé s'organise à partir d'un thème. Les *alas* constituent le plus grand patrimoine humain et artistique de toute école. Elles sont formées d'individus ayant des affinités entre eux ou qui ont des fonctions bien spécifiques, telles que l'*Ala* des Compositeurs de samba d'une école ou celle de la Commission d'Ouverture d'un défilé. Les *alas* veillent à entretenir une forte et solide interaction entre leurs membres qui participent, tout au long de l'année, à de nombreuses activités communes, aux répétitions<sup>22</sup> et, bien sûr, aux spectacles. Chaque *ala*, comme une cellule, a un fonctionnement relativement indépendant, tout en étant subordonnée à la structure et à la direction générale de l'école. En effet, chacune « porte un nom et entretient des échanges formels avec la direction de l'école (transmission de circulaires, de rapports...) mais maintient aussi des contacts tout à fait informels avec elle » (Souza 1989, p.90). C'est à partir de cette structure flexible des *alas* que l'école peut absorber de façon organisée les nouveaux groupes de danseurs.

Le processus de préparation de chaque défilé débute par le choix du thème. Ce choix est une décision unique et exclusive à chaque école, bien que dans un passé pas trop éloigné, c'était les municipalités des villes qui décidaient quel type de thème les écoles pouvaient présenter. En général, la décision sur la sélection du thème est prise un an avant le défilé. Ainsi les écoles ont pratiquement une année entière pour organiser et préparer

---

<sup>22</sup> Répétitions : présentations de la batterie au siège d'une école où ses membres et le public dansent la samba. Ces répétitions sont des bals qui reçoivent tous les types de publics qui apprendront les musiques et les nouvelles chorégraphies.

minutieusement leur cortège, dans tous les détails. Les écoles sélectionnent des thèmes qui sont originaux, surprenants et inédits. Néanmoins, il arrive parfois qu'une école choisisse un thème semblable à celui d'une autre, ce qui se traduit par un accroissement des attentes quant à l'originalité avec laquelle elle développe ce thème et non comme un appauvrissement du festival.

En coordination avec les autres écoles de la ville, chacune prépare son défilé afin qu'il soit prêt à être lancé à une heure précise, une des quatre journées du carnaval. Face à un jury sélectionné de façon stricte pour chaque carnaval, l'école qui aura présenté le meilleur spectacle sera élue. Les normes et règles du défilé sont définies suivant des critères esthétiques fixés par les représentants des écoles participantes, qui définissent aussi les orientations générales du festival. Les lois des défilés sont largement connues du public, étant l'objet de promotion en vagues croissantes à la radio, à la télévision, dans la rue, etc. Pour le carnaval de Rio de Janeiro, elles sont publiées dans la revue-programme *Ensaio Geral*, distribuée gratuitement pendant la durée du festival, mais aussi dans tous les journaux de la ville.

#### 1.4.3 LES PREMIERS RÉSULTATS DE LA RECHERCHE EXPLORATOIRE DANS L'UNIVERS DES ÉCOLES DES SAMBA : UNE PREMIÈRE APPROCHE DU SUJET

#### 1.4.4 LE COSTUME

Plus je m'informais et observais le fonctionnement des écoles de samba et des défilés, plus je constatais la complexité de l'univers des écoles à Rio de Janeiro, principalement celles qui se présentent au Sambodrome. Considérant la complexité et la monumentalité du défilé, ma préoccupation initiale s'orientait vers l'étude du costume, pour son caractère visuel et son importance dans le défilé, pour la grande quantité de personnes qui utilisait des costumes et pour la diversité de ces derniers. Cette première confrontation à la réalité du terrain a été cruciale, dans le sens où elle m'a permis de comprendre que dans un défilé carnavalesque, même si le costume est indispensable, il n'en constitue néanmoins pas son unique fondement.



L'infinie variété des déguisements, renouvelée lors de chaque défilé et par chaque *ala* d'une même école, ainsi que la diversité de la nature et de l'usage du costume dans chaque défilé, présentent un éventail très ample de possibilités de jeu qui augmentent ou diminuent suivant les indications du *carnavalesco*.

D'autres aspects viennent complexifier le sujet, auparavant si familier et connu, que sont les défilés. Par exemple, dans de nombreuses situations, les vêtements de tous les jours tiennent lieu de costumes. C'est le cas de la personnalité à qui l'école rend hommage. Sa tenue de gala illustre le rôle qu'elle joue dans la société, étant reconnue et honorée par l'ampleur du spectacle. Mais il existe aussi des nombreux autres costumes : les costumes des honorés, ceux des personnages liés au thème, ceux des gens qui travaillent en poussant les chars allégoriques qui n'ont aucun rapport avec le thème et ceux de l'équipe des régisseurs qui ne font pas aussi partie du thème. D'autres tels que les fondateurs de l'école, les directeurs et le *carnavalesco*, ne se costument pas non plus, mais défilent dans le cortège de façon à mettre en évidence leur présence.

Étant donné la complexité de l'univers des écoles de samba de Rio de Janeiro quant aux effectifs de personnes et aux activités, j'ai compris que pour réaliser une étude en profondeur je devais en réduire l'ampleur pour l'analyse. Dès lors, j'ai décidé de réaliser une étude de cas en sélectionnant seulement une école de samba. Cependant, pour que le choix soit représentatif, il était important que l'école appartienne à un groupe homogène, afin que son étude produise des résultats concluants pouvant s'appliquer aux écoles du Groupe spécial. Ainsi, j'ai pris la décision, comme je l'ai déjà indiqué, de choisir comme unité de recherche une seule école de samba.

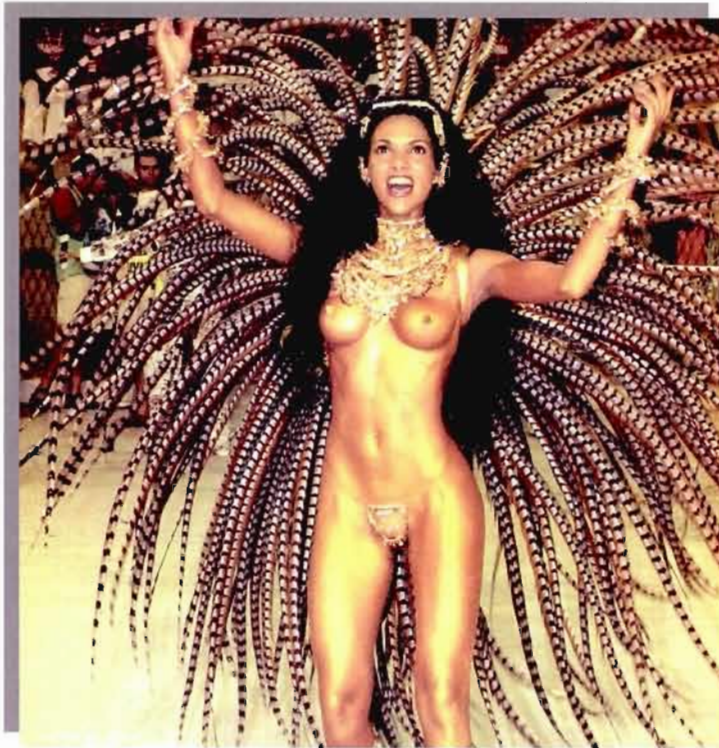
#### 1.4.5 LE NU ET LE VÊTU

Dans ma quête de repères au cœur de ce foisonnement de situations et d'images, j'ai noté que la grande variété de manières de vêtir le corps se répartissait de façon graduelle entre deux bornes inverses : le nu et le vêtu. Cette situation perdure depuis bon nombre d'années. Notons cependant que la nudité est un phénomène relativement récent dans le festival. Joãozinho Trinta a favorisé son émergence dans la fête lorsqu'il était *carnavalesco* de

l'École de Samba *Beija-flor*, vers 1975. En 1990, les responsables du concours considérèrent que l'emprise du nu dans le défilé était inconvenante. Ainsi, la nudité totale a été officiellement interdite par un règlement du spectacle (Cabral, 1996). Contre vents et marées, Joãozinho Trinta persista en renouvelant sans cesse des propositions de trames dramatiques privilégiant la nudité, réaffirmant jusqu'à aujourd'hui son opinion selon laquelle le corps nu n'est « ni ingénu, ni vulgaire, mais artistique » (Oliveira, 1996, p. 60).

La nudité m'a profondément impressionnée, non parce qu'elle s'impose de façon constante et ostensible aux espaces clefs du défilé, mais bien plutôt à cause de la polarisation qu'elle engendre entre les danseuses vêtues et les danseuses dévêtues. Les situations de nudité sont tellement permanentes, et ce dans tous les défilés, que j'en suis venue à la considérer aussi, dans ce contexte, comme un élément indispensable du spectacle. À un extrême, les danseurs s'enduisent de fines couches de peinture corporelle pour éviter la nudité totale (Fig. 11) et à l'autre, des danseuses sont costumées de pied en cap (Fig. 12). Le contraste et la coexistence harmonieuse de ces oppositions provoquent un choc visuel et émotionnel tout comme ils laissent poindre l'existence d'une étrangeté qui m'habitera lors de la réflexion théorique que je développerai dans les étapes ultérieures de cette recherche.

Les réflexions au cours de mes observations des spectacles ont déplacé mon centre d'intérêt du costume au corps. Si le costume, comme élément du spectacle, permet de manière indiscutablement efficace de théâtraliser le corps des danseurs à certains endroits du cortège, cette notion de costume s'applique autant au corps vêtu qu'au corps nu. Finalement, le résultat le plus tangible de ma démarche découle des occasions successives qui m'ont été offertes de scruter de façon répétée et attentive ces défilés. Ainsi, j'ai pu formuler quelques questions sur le corps vêtu et dévêtu. Lors de cette étape, mon regard comme chercheur considère le corps comme l'élément central du défilé. Et ces deux situations s'avèrent fondamentales pour toute réflexion sur l'esthétique du défilé actuel.



**Figure 11 – Marraine de batterie de l'École de Samba Unidos da Tijuca.  
Fábيا Borges, Revue Rio, samba e carnaval, no 31, 2002.**

En partant de cette polarité, le nu et le vêtu, j'observe comment le corps s'insère dans ce contexte. Mais analyser le corps paré, dansant et chantant dans le spectacle, implique nécessairement la prise en compte des modifications advenues au fil du temps par rapport à la base originale du spectacle carnavalesque et de son circuit, au point de le transformer en produit artistique. Cependant, ce faisant, je tente de faire en sorte que le lecteur parcourt aussi une partie significative de l'itinéraire emprunté au long de la recherche dans la quête et la construction de ce sujet.

À cette première étape, la recherche exploratoire exposée dans ce chapitre, basée sur les observations effectuées sur le défilé des écoles de samba, m'a permis de déterminer mon parcours méthodologique nécessaire pour effectuer l'analyse. Tout d'abord, l'espace du

Sambodrome contribue à faire évoluer le spectacle en raison de ses caractéristiques physiques et de la relation qui s’y crée entre le public et le spectacle. De plus, le Sambodrome permet des expériences esthétiques innovatrices, en plus d’offrir une diffusion et une rentabilité financière. D’où la décision d’effectuer une étude de cas représentative du groupe d’écoles dont les spectacles sont transmis en direct à la télévision. Cette recherche exploratoire m’a aussi permis de souligner la nécessité d’analyser le corps en spectacle dans le défilé pour mieux en cerner le costume. Elle a mis en lumière, en particulier, la nécessité d’aborder en profondeur deux formes qui sont le nu et le vêtu. Celles-ci constituent les deux paradigmes selon lesquels l’esthétique du défilé me semble se décliner le mieux.



Figure 12 - *Ala des baianas* de l'École de Samba Vila Isabel.  
Rio de Janeiro, 2006. <http://liesa.globo.com>, 7 avril 2007.

## **CHAPITRE II**

### **L'ÉTAT DE LA CONNAISSANCE : LA TRANSFORMATION DU DÉFILÉ EN SPECTACLE**

La littérature concernant cette recherche s'organise de façon très générale autour de trois thématiques : la première analyse le carnaval brésilien et les écoles de samba; la deuxième concerne les caractères esthétique, théâtral et performatif du défilé; et la troisième aborde l'analyse du costume et du corps. Une abondante bibliographie concerne ces domaines ou thématiques qui, pendant toute cette recherche, ont été constamment imbriqués; leurs relations mutuelles se sont approfondies dans la mesure où je tentais de comprendre plus spécifiquement la problématique du corps dans le défilé. Mais l'indissolubilité des thèmes m'a amenée à surtout mettre en évidence les œuvres qui ont le plus directement influencé mon parcours de recherche.

#### **2.1 LE CARNAVAL ET LES ÉCOLES DE SAMBA**

##### **2.1.1 LE CARNAVAL**

Plusieurs études décrivent le carnaval brésilien et, plus particulièrement, son histoire et celle des écoles de sambas, comme celles de Maria Laura de Castro Cavalcanti (1995,1999) qui a réalisé une étude de cas sur une grande école, dans laquelle elle nous fait comprendre comment les écoles fonctionnent durant les démarches et les séquences de préparation d'un défilé. L'auteure suit et décrit les étapes de la construction des chars allégoriques dans les ateliers de fer, de verre, de bois, de sculpture et d'engrenages et nous apporte plusieurs informations sur le costume et le déguisement carnavalesque.

D'autres auteurs tels que Cabral (1974, 1996), Costa (1984, 2001), Souza (1989), Araújo (1978), sont également importants pour leurs textes sur l'origine et l'histoire du carnaval. Cunha (2001) et Jota Efegê (1965, 1982) relatent des expériences de carnivals d'autrefois et même d'aujourd'hui. D'autres ont étudié des thèmes plus particuliers tels que la samba comme musique et ses rapports avec l'histoire du pays (Soihet, 1998; Araújo, 1995). Ces auteurs, lorsqu'ils se réfèrent au carnaval ou au défilé, le font de façon descriptive, parfois poétique mais peu analytique. De toute façon, chacun aborde un aspect intéressant du carnaval qui m'a aidé à mieux comprendre cette manifestation.

Au départ, trois auteurs (Matta, 1983; Queiroz, 1992; Oliveira, 1996) me semblent particulièrement intéressants par leurs points de vue théoriques respectifs sur le carnaval brésilien. Les deux premiers présentent un cadre théorique d'interprétation du carnaval brésilien à partir duquel les divers auteurs s'engagent dans une ou l'autre des tendances avancées. En effet, on ne peut pas étudier le carnaval brésilien sans se tourner d'abord vers Roberto da Matta (1983) qui soulève trois questions qui m'apparaissent cruciales :

- a) le carnaval est une des formes plus importantes de dramatisation sociale ;
- b) la fête et le quotidien constituent deux réalités opposées;
- c) le carnaval brésilien suit un processus évolutif jusqu'aux écoles de samba.

Ainsi, dans son livre *Carnaval, bandits et héros*, Matta (1983) explicite l'idée que la société brésilienne se transforme en une société alternative pendant la période du carnaval. L'inversion des valeurs dites « normales » et la transgression des interdits deviennent la norme : autrement dit, la règle est de ne pas avoir de règle. Tout est permis et les déguisements ainsi que les comportements révèlent la nature de l'identité que l'on désire avoir. Par exemple, quelqu'un parmi les plus démunis, peu importe sa couleur, se déguise en noble ou en indien, tandis que d'autres, les riches, peuvent devenir spectateurs ou supporters des défilés. Selon Matta (1983), la fête constitue une soupape, une fuite de la réalité, au sein d'une société particulièrement hiérarchisée. Le costume a pour fonction de renforcer cette inversion.

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) soulève d'autres aspects également importants dans l'interprétation du carnaval :

- a) à l'opposé de Matta (1983), Queiroz (1992) dit que la réalité de la fête ne s'oppose pas à celle du quotidien parce que les structures sociales et les valeurs prônées par la société demeurent présentes tout au long du carnaval ;
- b) le carnaval brésilien ne suit pas un processus évolutif continu mais il est le résultat des ruptures et de l'introduction de nouveaux jeux carnavalesques. Ce qu'il y a de permanent, c'est la démonstration de gaieté et de réjouissance du Brésilien qui donne l'impression de continuité ;
- c) un autre aspect important du carnaval brésilien est sa tendance à la formation de groupes dans le but d'organiser des jeux et de s'amuser ensemble ;
- d) de plus, une caractéristique brésilienne qui se révèle pendant le carnaval est le goût pour le théâtral, pour l'apparat : dès l'époque coloniale, cette société réalise des spectacles religieux ou laïques somptueux, dans les parcs et les rues ;
- e) Queiroz considère les écoles comme le résultat d'un processus de métissage culturel, dans lequel il n'y a pas eu de modèle original d'école de samba, ce qui simplifie la controverse au sujet de l'authenticité de ces institutions;
- f) et en dernier, que les processus de transformation des écoles de samba constituent une qualité et non un défaut.

Le concept d'authenticité des écoles de samba suscite beaucoup de controverses. Il me semble que l'école de pensée de Queiroz (1992) est la plus justifiée. En effet, il n'y a jamais eu de modèle initial unique d'école de samba mais au contraire, le phénomène « écoles de samba » résulte de l'incorporation de différents aspects des manifestations carnavalesques. Ce processus d'hybridité ou « d'anthropophagie »<sup>23</sup>, selon l'expression proposée par Pinto

---

<sup>23</sup> Anthropophagie signifie dévorer les valeurs culturelles étrangères imposées et assimiler seulement les aspects considérés importants. Ce nouveau concept apparaît dans le Manifeste Anthropologique formulé par les intellectuels et les artistes au début de 20<sup>e</sup> siècle lors de l'arrivée du Mouvement Moderniste à São Paulo.

(1988), a transformé les défilés des écoles de samba en spectacles, aujourd'hui extrêmement créatifs et versatiles. Faudrait-il alors considérer le défilé comme du théâtre de rue ? Plusieurs *carnavalescos* ont adopté cette optique. L'un d'eux, Fernando Pinto, considère le défilé comme une représentation du théâtre populaire, très brésilien, subtilement traversé d'influences étrangères. Pour lui, le défilé est aujourd'hui le résultat d'un processus d'anthropophagie entre « différentes situations sociales *cariocas*, du peuple de la rue, de la communauté des banlieues ». Sur la nature même du spectacle, Pinto ajoute « qu'il s'agit d'une esthétique brésilienne qui aime la brillance, les plumes et les scintillements » (Ramos, 1988, p.24). Fernando Pinto, personnage extrêmement critique et politique, construisait les trames de ses spectacles en adoptant un style très sarcastique et satirique. Provocateur, Pinto voulait, selon ses propres mots « jouer avec le sacré des choses » en abordant des thèmes populaires, la misère par exemple, tout en évoquant ces réalités sociales à travers un spectacle qu'il voulait beau.

Ulisses Cruz, metteur en scène et *carnavalesco* de l'École de Samba Vai Vai, à São Paulo, défend l'idée que c'est dans l'élaboration et la participation au défilé que la majorité de la population brésilienne fait du théâtre. Cruz déclare qu'il existe une multitude de formes d'expression théâtrale et que le carnaval en est une. « L'intérêt qu'il présente réside dans le fait qu'il est typique du Brésil, qu'il est né ici et qu'il s'est révélé ici même. Le théâtre le plus important du Brésil, c'est l'école de samba » (Ramos, 1988, p.23).

Joãozinho Trinta, un autre *carnavalesco* de renom, a introduit plusieurs innovations dans les défilés et les considère comme des opéras. Il compare le scénario d'un défilé à un livret d'opéra. « On ne peut pas oublier, dit-il, que le défilé est un spectacle audiovisuel. Nous sommes exactement à l'opéra. On a le livret entre les mains, on écoute les paroles, on repère les emplacements, on observe la scénographie (...)» (Souza, 1989, p.110). Sur ce point, je ne suis pas tout à fait d'accord avec Trinta. Dans son analogie, il a, à mon avis, sous-estimé une donnée essentielle du spectacle carnavalesque : la structure du cortège. Il n'a pas tenu compte, non plus, d'un autre élément important : à l'opéra, les personnages s'expriment en chantant. Le fait que les danseurs des défilés reprennent en chœur la samba ne signifie pas qu'ils représentent des personnages au moyen de la musique. La samba se réfère toujours au thème du défilé comme un tout.



Lorsqu'on lit les diverses histoires du carnaval de rue au Brésil (Lopes, 2003 ; Queiroz, 1992), on comprend que les anciens habitués des premières écoles de samba quittent petit à petit l'arrière-cour pour participer à un spectacle. En effet, ils se distinguent des autres types de danseurs non seulement par le type de musique et de danse, mais aussi en établissant une séparation avec eux. L'installation d'une corde pour concrétiser cette séparation met l'école en relief. Cet acte non intentionnel a été cependant fondamental pour la transformation du défilé en spectacle. Par analogie, cette corde se compare à la vitrine de Guy Debord (1997) où, en séparant certaines marchandises des autres, elles sont transformées en produits spectaculaires. Cet acte produit par la corde qui éloigne les *foliões* de rue et les premiers défilants, a institué ultérieurement les défilés des écoles de samba. Elle représente symboliquement déjà la séparation qui, selon Debord (1997, p.21), est l'alpha et l'oméga du spectacle. De plus, selon cet auteur, ce que le spectacle offre de perpétuel est fondé sur le changement pour s'ajuster aux nouveaux codes esthétiques et pour nourrir les désirs les plus cachés des spectateurs ou des consommateurs. Le spectacle carnavalesque se maintient mais s'adapte, au fil des ans, aux nouvelles aspirations de la société brésilienne et à ses critères stylistiques.

D'autres auteurs réfèrent au symbolisme véhiculé par cette séparation. Pierre Bourdieu (1977) signale cette séparation par de nombreux exemples. Cette séparation symbolique est présente dans des situations de la vie actuelle, comme dans une salle de cours où le professeur occupe un espace nettement séparé (tout comme un acteur) tandis que les élèves assument le rôle de public, créant une situation spectaculaire et riche de symbolisme. Josette Féral (1988) met l'accent sur le besoin d'un espace scénique défini, indiquant clairement qu'elle croit à la nécessité d'une séparation entre les acteurs et le public.

La troisième auteure, Nilza de Oliveira (1996), considère le défilé des écoles de samba comme une nouvelle forme artistique. Toujours selon elle, le défilé constitue aussi un art à caractère contemporain, car il fonctionne avec des langages artistiques actuels, comme la performance, les arts visuels, etc. Cette interprétation n'a pas eu la reconnaissance qu'elle mérite. En effet, elle reconnaît dans le défilé, et pour la première fois, la valeur artistique de cette manifestation populaire. Oliveira (1996) apporte avec ce concept de nouvelle modalité d'art provenant du Brésil, pays dit en développement, une rupture avec le système d'art

institué par les pays dits développés. Par conséquent, à partir des éléments constitutifs du spectacle carnavalesque, il faut trouver les valeurs esthétiques qui permettent d'apprécier cette nouvelle forme d'art. Malgré l'importance de cette proposition elle ne constitue pas, pour le moment, une école de pensée dans l'interprétation du carnaval des écoles de samba, comme cela a été le cas avec Matta (1983) et Queiroz (1992). La position de Oliveira (1996) est, à mon avis, innovatrice et avant-gardiste car elle propose d'inclure dans le système traditionnel des arts un nouveau type d'art, celui des écoles de samba.

### 2.1.2 LE DÉFILÉ ET SES ÉLÉMENTS ANALYTIQUES

Mes lectures et réflexions sur l'histoire du défilé m'ont indiqué certains éléments qui, tout en n'étant pas mentionnés explicitement par les auteurs, étaient présents dans les diverses descriptions. Un défilé comprend un grand nombre d'aspects à observer et analyser. Je me suis aperçue aussi que dans les plus récentes descriptions du carnaval au Sambodrome, certaines caractéristiques apparaissaient plus fréquemment.

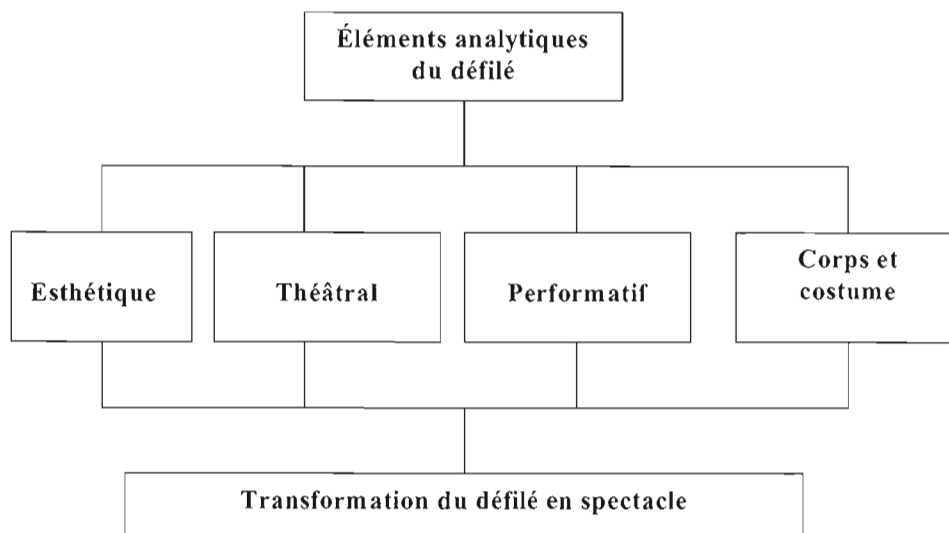
Lorsque je vois un spectacle des écoles de samba, ce que je ressens tout d'abord est la beauté visuelle et la splendeur du défilé en raison de l'esthétisation de chacun de ses éléments. Ensuite, je perçois le symbolisme de ses divers éléments en regard du thème : costumes, allégories, chars allégoriques, accessoires de main, etc. De plus, je constate le soin avec lequel tous ces éléments ont été assemblés, par exemple l'harmonie<sup>24</sup> et la combinaison des couleurs. Mais, à mon avis, le défilé suscite beaucoup plus que l'impression de beauté, car d'autres éléments lui fournissent des caractéristiques de spectacle.

Le défilé s'est transformé en un spectacle qui se théâtralisait de plus en plus et dans lequel, chaque année, le caractère esthétique et performatif s'affirmait. À partir de ces observations et réflexions, j'ai sélectionné un certain nombre d'éléments (Fig. 13) qui caractérisent le défilé actuel des écoles de samba au Sambodrome de Rio, à savoir : a) les caractères esthétique, théâtral et performatif du défilé; b) le corps et le costume. Ces éléments

---

<sup>24</sup> Harmonie : bon arrangement du rythme de la batterie avec le chant des chanteurs et la danse. Pour plus d'explications voir le glossaire.

structurants du défilé ont en commun différentes manières de se manifester, entre autres au moyen de scènes théâtrales et de scènes performatives distribuées tout au long du cortège.



**Figure 13- Le défilé et ses éléments analytiques**

En étudiant ces éléments du défilé, je me suis appliquée à les approfondir et, par mon examen de la documentation et par ma recherche, à répondre à la question : de quel type de spectacle s'agit-il ? Quels éléments du défilé sont de l'ordre de l'esthétique, de la théâtralité et de la performance ?

## 2.2 LE CARACTÈRE ESTHÉTIQUE, THÉÂTRAL ET PERFORMATIF DU DÉFILÉ

### 2.2.1 LE CARACTÈRE ESTHÉTIQUE

L'existence de nombreuses théories sur l'esthétique de l'art m'oblige, dans le cadre de cette étude, à en répertorier seulement un certain nombre, ce qui ne signifie pas un manque de reconnaissance à l'égard des contributions importantes à la philosophie des arts tout au long de l'histoire. Pour ne citer que quelques exemples tirés de l'histoire de la réflexion sur l'art et le beau, mentionnons Aristote, Saint Thomas d'Aquin, Emmanuel Kant, Hegel, Benedetto Croce. Malgré l'importance fondamentale de ceux-ci et d'autres penseurs dont les théories sont pertinentes pour la compréhension du sens mimétique, théologique et ontologique des arts, j'ai opté comme point de départ pour la compréhension esthétique de l'art conçue par Ernest Cassirer (1964), qui développe une véritable phénoménologie de la culture.

Pour Cassirer (1964), le langage, le mythe, l'art et la science sont des formes symboliques. Dans son ouvrage le plus important, « La philosophie des formes symboliques », il présente une conception de l'art selon laquelle la découverte d'une réalité est communiquée symboliquement. Cet aspect me semble important pour la compréhension du défilé des écoles de samba. Au Sambodrome, toute la théâtralisation du défilé s'exprime et se communique par des signes visuels, sensoriels, sonores et plastiques. Selon Cassirer, ce sont justement ces éléments esthétiques que nous devons considérer quand nous voulons reconnaître la nature d'une manifestation de caractère artistique. Pour cela, il faut rechercher l'esthéticité dans les éléments structuraux de l'expérience sensible, comme par exemple dans les lignes, le dessin, les visions architecturales et musicales.

La symétrie plastique et visuelle présente dans la trame choisie par l'école est suivie au cours de l'évolution du défilé par l'intégration de la samba, le visuel coloré des costumes, la plasticité des chars allégoriques. Ce sont des éléments de formes perceptibles par la vision, l'audition et les autres sens, capables de déclencher des sentiments et des émotions propres à la contemplation de la beauté artistique.

Suzanne Langer (1970) considère que l'art doit être compris dans le monde rationnel des formes, quoiqu'en permanente transformation, découlant de forces vitales et de l'imagination. Elle considère l'art comme l'expression symbolique du sentiment (Langer, 1970, p. 42). L'art, selon Langer (1970), est la vie virtuelle du sentiment, révélé symboliquement par la configuration formelle de l'œuvre. Ainsi, à mon avis, l'école de samba est un bon exemple d'expression symbolique de la culture brésilienne et typiquement *carioca* : c'est un spectacle imbibé d'un sentiment virtuel symbolique de la culture et du sentiment populaires. La configuration formelle et symbolique apparaît à travers les éléments qui stimulent les sens comme la couleur, l'équilibre, les proportions, les sons, le visuel, etc., c'est-à-dire ce qui constitue la matérialité du défilé au Sambodrome.

Le Sambodrome, comme lieu du spectacle, exige des spectateurs un état d'âme et un comportement particuliers qu'ils doivent incorporer lorsqu'ils y prennent place pour assister à un spectacle qui, en plus de toutes les caractéristiques mentionnées, possède le caractère d'être unique. Sous cet angle, le défilé comme spectacle éminemment théâtral est enrichi par des caractéristiques propres découlant de son contexte culturel, ainsi que par les conditions de sa préparation et de sa présentation. À mon avis, les symboles présentés par le défilé font partie de l'idéalisation esthétique du spectacle.

Le défilé n'est pas seulement un phénomène scénique, mais comprend une totalité expressive découlant de la multiplicité d'arts et de techniques impliquées dans sa présentation. Richard Wagner (2003), déjà en 1850, concevait l'opéra comme un « art total ». Selon lui, il résulte de l'intégration d'une multitude de langages artistiques, techniques et matériels bien organisés visant à présenter comme résultat l'effet d'une totalité. Cet effet théâtral est en relation directe avec la diversité et la complexité des sentiments et des émotions perçus par le spectateur lorsqu'il est devant l'unité possédée par l'œuvre artistique.

En effet, il dit : « l'œuvre de l'art de l'avenir est collective et peut découler seulement d'un désir collectif. Ce désir, qui jusqu'à présent n'a été présenté qu'au niveau théorique, comme désir propre de l'entité des modalités artistiques particulières, n'est possible au niveau pratique que dans la communauté de tous les artistes. Or cette communauté est l'union

de tous les artistes, dans le temps et dans l'espace, en vue d'un objectif déterminé<sup>25</sup>» (Wagner, 2003, p.197).

Tous les moyens théâtraux et extra-théâtraux sont mobilisés dans le Sambodrome pour que la mise en scène et sa réception soient du même type – totalisateur. L'action scénique du défilé résulte de la juxtaposition des multiples styles, matériaux et techniques. La diversité des effets confère au défilé son caractère d'art total. Cette modalité d'art est produite annuellement par une communauté d'artistes – populaires ou pas – qui se présente comme résultat d'une combinaison intense et originale.

Wagner, artiste et théoricien de l'art théâtral de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, ne prétendait pas dévoiler, avec son approche théorique, l'essence du théâtre, mais annonce un type de théâtre de l'avenir. Un théâtre complexe, apparemment incompatible avec les recours scéniques traditionnels à l'époque du compositeur. Cette idéalisation pour le futur se concrétise aujourd'hui grâce au recours à la technologie actuelle. La concrétisation de cette nouvelle réalité est représentée par un théâtre qui cherche la totalité, comme j'essaie de le démontrer. La scène du Sambodrome pendant le défilé des écoles de samba est un théâtre multiculturel à multiples significations, avec interférence simultanée des divers éléments nouveaux et d'autant d'éléments traditionnels. Le défilé s'avère être un exemple admirable de ce nouveau type d'art théâtral annoncé par Wagner comme théâtre total.

Si la pluralité des langages artistiques du cortège carnavalesque fait dire à certains qu'il serait le « spectacle total » évoqué par Wagner, néanmoins, le concept de totalité, généralement cité pour qualifier certains événements pluri-artistiques (dont le défilé), revêtirait une autre dimension. Cette dimension déborderait du « spectacle en soi » et proposerait à notre appréciation un acte « théâtral total » durant lequel danseurs et spectateurs seraient en parfaite interaction. C'est ici que l'appellation de « spectacles totaux », aussi donnée par Pradier (1994) lorsqu'il considère les spectacles qualifiés de « multi-artistiques », me semble appropriée. En effet, cette idée de totalité renvoie non seulement à la multitude de types de langages du spectacle lui-même, mais aussi à son effet de réception.

---

<sup>25</sup> Traduction de l'auteure.

L'esthétique complexe du défilé comme totalité scénique doit être comprise, par conséquent, comme un art scénique à part entière et comme l'une des plus fortes expressions symboliques de la culture brésilienne ayant ses caractéristiques, motifs et fonctions propres. La fonction esthétique est dominante et doit, à mon avis, être vue comme conséquence de son ajustement à cette fonction. Ainsi, lors du concours, pour les membres du jury, un certain nombre de critères relatifs à son jugement esthétique sont établis, à savoir : le développement scénique du thème, les éléments symboliques qui expriment le thème, la chorégraphie, les costumes, la qualité de la musique, l'harmonie entre les parties, etc. Cette sélection de critères exprime et montre la reconnaissance de l'autonomie artistique de ce défilé-spectacle. Les critères mentionnés originent des concepts artistiques résultant de l'accumulation d'expériences pratico-théoriques des écoles et, en particulier, des *carnavalescos* depuis des décennies.

Par le biais de la contemplation esthétique du défilé, l'observateur non seulement regarde ce qui se manifeste dans l'œuvre mais remplit et complète, grâce à son imagination, les zones d'indétermination et le symbolisme dans l'œuvre. L'expérience qu'il vit dépasse les sentiments de la vie quotidienne et dépend étroitement des qualités inhérentes à l'œuvre. Dans toutes les modalités du spectacle scénique, l'œuvre d'art naît devant le spectateur. C'est ce que j'ai constaté lors du défilé-cortège des écoles de samba au Sambodrome.

### 2.2.2 LE CARACTÈRE THÉÂTRAL

Selon Nicolas Evreïnoff (1930), la théâtralité constitue un élément fondateur du comportement humain. Evreïnoff conçoit un concept de théâtralité qui fonctionne chez les humains comme un instinct, et qui est alors universel. Il croit au désir de tout être humain de devenir un autre, de se transfigurer, de transmuier les apparences naturelles en quelque chose d'autre, de créer une ambiance différente de l'atmosphère quotidienne. Ainsi, tout le monde devrait faire du théâtre parce qu'il peut ainsi transformer la vie. L'homme devient libre en jouant. Le rôle de la théâtralisation dans le développement de la culture humaine trouve son parallèle dans l'histoire du vêtement, qui contribue à théâtraliser les rôles de pouvoir et de séduction.

En ce qui concerne le désir de sortir de l'ordinaire, Evreïnoff (1930) considère qu'il existe chez l'humain un désir permanent de changer son apparence. Ce sentiment inné nous incite à jouer différents rôles sociaux en même temps, et il fait de nous des êtres essentiellement théâtraux. Ce désir de changement est, selon lui, un instinct commun à tous les êtres humains : c'est l'instinct de transfiguration. L'essence de cet instinct se révèle dans ce que Evreïnoff appelle la théâtralité. Celle-ci est antérieure au propre théâtre qui se constitue dans une des innombrables formes de théâtralité. La théâtralité est un instinct qui trouve sa définition dans le désir d'être un autre, d'accomplir quelque chose de différent, de créer une ambiance qui s'oppose à la banalité du quotidien. Mais, à mon avis, ce qui pousse les Brésiliens à se costumer dans les soirées de défilé n'est pas seulement le désir de faire du théâtre, mais aussi celui de se donner à voir en spectacle, de se faire valoir dans une société très peuplée, inégale socialement et devant un public de millions de téléspectateurs; de répondre à un sentiment plus profond, un «instinct», comme celui de respirer, et de sortir de sa condition d'anonymat dans un quotidien très dur. Cette théâtralité est une des nombreuses motivations qui poussent les gens, même les pauvres, à dépenser autant d'argent, à faire des sacrifices inimaginables, année après année.

Elisabeth Burns (1975), comme Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), considèrent que les termes « réalité » et « théâtre » ne sont pas opposés, car tout ce qui se passe au théâtre est aussi réel que ce qui se passe hors de la scène : les deux univers sont constitués d'un même matériau. Néanmoins, ce qui les différencie, selon Burns, c'est qu'au théâtre il y a l'intention explicite de représenter, de communiquer. Un accord entre salle/scène indique qu'il n'existe aucune relation causale entre les deux, que les actions théâtrales sont simulées. Cette perception de la théâtralité émerge quand nous nous apercevons que quelque chose nous échappe quand nous en recherchons l'intention; en fait, on lit un comportement comme étant théâtral, quand on y lit l'intention. L'illusion théâtrale est une convention sociale plutôt qu'une question de technique théâtrale.

D'après Burns, la théâtralité n'est pas un mode de comportement ou d'expression, mais elle est inhérente à n'importe quel type de comportement perçu ou interprété par les autres en termes de théâtre. Les individus se mettent d'accord sur des conventions différentes, qui doivent être connues de tous, et qui vont déterminer la façon de jouer leurs rôles par rapport à



soi, au groupe et à la société. Ainsi, la théâtralité du quotidien est fondée sur des règles et des conventions, comme au théâtre, nous sommes parfois spectateur, parfois acteur. Burns (1975) considère que la théâtralité dans la vie vient du regard des autres, de la reconnaissance de la convention; elle est liée à l'idée que l'on a du théâtre.

Deux travaux de Josette Féral (1985, 1988) fournissent des clés pour mieux penser la théâtralité et la performance. Féral ne croit pas que la théâtralité soit une propriété des personnes et des choses. La théâtralité consiste en un processus de création de sens qui se déclenche dans le regard d'un spectateur. Ce regard cadre l'objet et crée un espace virtuel, différent de l'espace du quotidien, qui permet à la théâtralité d'advenir. Le spectateur a un double regard : il repère la fiction dans l'espace virtuel et la réalité dans le quotidien. La théâtralité appartient au spectateur et sans lui, le processus théâtral n'existe pas.

Au théâtre, l'espace virtuel est démarqué en général par le costume, par l'éclairage et, en particulier, par la séparation. Cet espace « protège » l'acteur de l'interférence du spectateur pendant le jeu et il établit la différence entre la fiction et la réalité. Mais, selon Féral, pour repérer cette théâtralité il faut avoir un double regard sur les rapports qui s'établissent sur scène entre l'acteur, la fiction et le jeu. Féral analyse plusieurs niveaux de clivage que le spectateur réalise : le clivage entre l'espace quotidien et l'espace potentiel; ensuite, dans l'espace potentiel, le clivage du réel et du théâtral; enfin le clivage dans le jeu, c'est-à-dire, entre lui, l'acteur et le personnage. Ainsi, pour qu'il y ait théâtralité il faut qu'il y ait les caractéristiques suivantes : un espace où le spectateur ne peut pas pénétrer; la reconnaissance des intentions de jouer et du cadrage. Enfin, Féral, comme Evreïnoff, considèrent que la théâtralité est le produit d'une volonté de transformer les choses, de sortir de l'ordinaire et de signifier de manière différente.

J'ai compris, alors, que les costumes, les allégories, la brillance des détails, les chars, l'accent sur les couleurs et les autres moyens que l'école utilise, sont importants pour créer cette ambiance qui transforme les choses simples et familières en quelque chose d'autre, quelque chose de spectaculaire. J'ai également compris l'importance du rôle que joue le Sambodrome, comme espace idéal, pour favoriser l'épanouissement de la théâtralité du cortège.

Pour que cette théâtralité advienne, il faut attirer l'attention du spectateur sur les encadrements proposés par le *carnavalesc*, tout au long du cortège. Ces encadrements sont importants, car ils agissent comme des lentilles focales, qui rapprochent et mettent au premier plan certaines scènes, certaines personnes, ou encore, certains objets. Ainsi, le jeu du regard entre les éléments encadrés et les *alas*, par exemple (celles-ci étant considérées comme un ensemble homogène, peu importe le type de costume utilisé), permettra au public de ressentir de la surprise, une étrangeté nécessaire au spectacle. Le regard est un acte conscient, selon Féral, qui permet à l'altérité des sujets observés d'exister. Cet acte amène le spectateur du cortège à repérer la théâtralité de la scène carnavalesque. Cependant, de quel type de théâtre et de théâtralité s'agit-il ? Comment se manifeste cette théâtralité qui dépasse le cortège et harmonise l'ensemble du spectacle ?

Dans un spectacle où il existe une pluralité de langages artistiques, la théâtralité est un concept plus difficile à saisir, car il y a plusieurs éléments qui intègrent leur processus de structuration et de création de sens. Les aspects analysés par Féral (1985) concernant la théâtralité nous donnent, même s'il s'agit d'autres contextes, une clé théorique initiale pour la compréhension et l'élaboration d'un concept de théâtralité dans le cortège carnavalesque. Ainsi :

La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents : l'un qui met en valeur la performance, ce sont les *réalités de l'imaginaire*; l'autre qui met en valeur le théâtre, ce sont les structures symboliques précises. Les premières s'originent dans le sujet et laissent parler ses flux de désir; les secondes inscrivent le sujet dans la loi et les codes, c'est à dire dans le symbolique. Du jeu de ces deux réalités naît la théâtralité... (Féral, 1985, p. 137).

Dans le spectacle carnavalesque, je constate l'existence de ce type de théâtralité dont parle Féral (1985), soit le théâtre et la performance. À certains lieux du cortège, l'acteur joue sur la scène. Il suit les codes théâtraux, il pose sur la scène les personnages. Dans ce contexte, peu importe la qualité du jeu de l'acteur, il a un rapport avec un personnage. Mais le défilé présente aussi la performance artistique où le performeur ne représente que lui-même, comme individu et artiste (danseur, mime, acteur) qui parle et agit en son nom propre.

Il existe dans le défilé bien plus que ces deux situations ou ces deux représentations du corps, car il y a encore d'autres catégories corporelles. Entre autres, il y a une coexistence du corps culturel dans la spontanéité des danseurs de samba, des performeurs, des acteurs, des danseuses avec une formation classique et moderne, tout cela dans un même spectacle. Le défilé en tant que forme théâtrale est unique, en réussissant à amalgamer cette pluralité des langages et des expressions corporelles, visuelles et sonores sous le contrôle et la coordination du *carnavalesco* et de son équipe.

Il est admis que l'on ne doit pas identifier ou réduire le théâtre au texte qui lui sert de support. Le texte dramatique doit être envisagé comme étant seulement une partie d'un certain type de spectacle théâtral dont il est l'élément de base. Depuis Antonin Artaud (1972), le théâtre cherche son autonomie artistique en relation à la parole. Ce n'est pas pour l'éliminer mais pour modifier son avenir, sa destinée vis-à-vis de la scène. En effet, le théâtre peut exister sans texte ni paroles, comme l'indique si bien la pièce « Acte sans paroles » de Samuel Beckett. Cela ne signifie pas que le théâtre ait abandonné la parole, mais démontre plutôt que la théâtralité n'en dépend pas.

Ainsi, quand je me réfère à la théâtralité du défilé, cela ne signifie pas que les personnes dans ce spectacle représentent ou interprètent un texte comme dans le théâtre traditionnel, même si elles s'impliquent en totalité dans un rôle dans le défilé. La théâtralité du défilé dépasse de beaucoup l'interprétation de l'acteur sur scène, comprenant un ensemble très vaste d'éléments. Quant à l'interprétation - alors qu'au théâtre le texte, le geste, l'expression corporelle et faciale, le ton de la voix, enfin les ressources personnelles de l'acteur sont empreints de symbolisme - dans le défilé, le danseur-acteur qui interprète un personnage n'a pas de texte à prononcer. Voilà pourquoi on utilise d'autres recours corporels comme la mimique, l'expression corporelle, les acrobaties et ainsi de suite. On utilise aussi des objets, comme des affiches, qui transmettent des messages, des accessoires qui indiquent le contexte, l'époque, etc. Enfin, les symboles du défilé s'expriment par d'autres éléments comme les costumes carnavalesques, les accessoires des mains, les parfums que l'école lance au long du défilé, les ressources provenant de l'utilisation d'engrenages les plus divers, comme les animaux et les monstres qui bougent, les flammes...

À part ces ressources, les écoles font appel à divers arts dont les arts visuels, graphiques et sonores parmi d'autres, aussi bien qu'à la technologie et à la science, comme on l'a déjà dit, et qui sont indispensables pour exprimer symboliquement au public un thème présenté par une école. Voilà pourquoi je comprends que le défilé n'est pas seulement le résultat d'une hybridité ethnique mais aussi d'une hybridité qui fait appel à la science et aux arts en général pour gagner à chaque fois en qualité d'expression de symboles et en raffinement.

Les chars allégoriques fonctionnent comme des segments d'espaces scéniques qui se déplacent devant le public, comme s'il s'agissait de théâtres mouvants qui transportent soit des danseurs habillés en personnages (les plus importants) de l'histoire que l'école joue, soit qui représentent des scènes théâtrales qui expriment métaphoriquement une partie de l'histoire ou bien qui synthétisent une situation racontée sur le sujet.

Le théâtre comme art de jouissance collective rend possible les réactions des groupes qui font une expérience esthétique. Le choix collectif d'être ensemble constitue une des dimensions essentielles de la théâtralité. Ce partage émotionnel électrifie la relation qui s'établit entre émetteurs et récepteurs. Il n'y a pas de place pour la solitude dans cette expérience partagée. L'auteur et chercheur en théâtre Pedro Barbosa (1982) avance le fait que le message théâtral révèle une dépendance intensive sur un dispositif scénique structuré pour le transmettre, mais qu'il requiert une coïncidence oculaire ou la présence simultanée des acteurs et spectateurs. Ainsi, toute la force du théâtre « se concentre dans le message en soumettant le public à un vrai bombardement des sens; et, tirant parti de la tridimensionnalité elle peut créer un enveloppement sensoriel total et global, capable de faire atteindre l'extase, l'hallucination et le paroxysme » (Barbosa, 1982, p. 73).

D'année en année et à une vitesse surprenante, le spectacle du défilé des écoles de samba assimile et ordonne de nouvelles formes d'expression; il recrée, redimensionne, multiculturalise les formes de sa théâtralité. Il incorpore de nouvelles techniques et de

nouveaux matériaux. Le spectacle altère le rythme de la samba-thème<sup>26</sup> et s'adapte au temps du défilé, malgré un nombre croissant de danseurs et de danseuses dans les *alas* et les chars allégoriques, chaque année plus complexes et sophistiqués. Tous les changements se produisent en respectant le temps du défilé grâce à une recherche constante d'innovations.

De tout cela, il résulte une théâtralité propre qui jouit des conditions et des limites imposées par la mise en scène du défilé. Cette théâtralité incorpore aussi les signes des « médias », du marketing, de la technologie électronique, etc. Par exemple, nous pouvons voir dans les transmissions des défilés en direct, dans un coin de l'écran de la télévision, le niveau de pulsations du cœur du maître de la batterie, du chanteur ou d'autres *destaques*<sup>27</sup>. Nous devenons conscients des mécanismes qui activent les marionnettes géantes, grâce à l'utilisation d'ordinateurs, des structures des chars allégoriques conçues par des physiciens, etc.

Dans le défilé des écoles de samba, il se produit une nouvelle forme de théâtralité qui puise à même le trésor des symboles de la culture brésilienne et qui a recours à la science et aux nouvelles technologies accessibles à la société contemporaine. C'est ainsi que pour exprimer ces symboles, les écoles de samba font appel à des professionnels qui, généralement, ne sont pas présents lors du montage d'une œuvre théâtrale.

Il faut mentionner un champ d'étude récent qui analyse les manifestations de groupes ethniques, soit l'ethnoscénologie. C'est une discipline qui, selon Khaznadar (2001), s'occupe de déchiffrer la manière dont les sociétés, spécialement les sociétés lointaines, dramatisent les idées qu'elles se font sur plusieurs sujets. L'ethnoscénologie inscrit la théâtralité dans une polyphonie d'expressions, anciennes et nouvelles, qui s'intègrent comme cela arrive dans divers types de spectacles. Elle valorise la liberté créative et distinctive de chaque peuple, mettant en opération ses propres systèmes de références et rompant avec les courants des

---

<sup>26</sup> Samba-thème : musique qui sert de fond musical au défilé. Cette musique, qui synthétise les principaux aspects du thème auquel le défilé se réfère, utilise aussi des paroles pour expliciter le thème.

<sup>27</sup> *Destaque* : individu qui porte un costume unique, en général très riche et très coûteux, qui représente un personnage important du sujet traité.

idéologies esthétiques dominantes. Ainsi, elle reconnaît et étudie les groupes sociaux qui cherchent à s'exprimer par différentes théâtralités. Néanmoins, elle ne me semble pas appropriée pour l'analyse des caractéristiques choisies dans le défilé des écoles de samba.

Le défilé des écoles de samba au Sambodrome a contribué à enrichir et à redéfinir les signes du théâtre, en combinant une interface fantastique entre l'imagination et la réalité. Il accentue le sens de la théâtralité qui dépasse les balises des espaces scéniques et les canons esthétiques du théâtre occidental d'origine européenne. Des objets réels deviennent « imaginaires », tandis que des « symboles » deviennent objets. Les réalités et les symbolismes, l'art et la technologie s'intègrent à partir de stimuli et de significations qui sont présents dans la culture brésilienne, particulièrement celle de Rio de Janeiro.

On peut dire qu'une situation pan-sémiotique brésilienne se révèle là, en utilisant à sa façon un système de signes particuliers à la représentation théâtrale mais qui la dépassent. « La parole », qui décrit la trame au moyen du défilé/cortège, est contenue dans la samba-thème. La répétition obsessionnelle de la musique pendant les 80 minutes accordées à chaque école pour réaliser son spectacle envahit le Sambodrome et le public. La mimique faciale des participants montre l'euphorie incroyable qui dure pendant les 80 minutes. Le « geste » obéit à une gestuelle particulière à chaque *ala* ou situation. Le « mouvement scénique » est soumis à un déplacement permanent, sans perdre son intégration dans l'expressivité générale. Le « maquillage » de chaque personnage doit répondre aux exigences de la trame; la même chose s'applique à la coiffure naturelle ou aux perruques. Le costume se multiplie en ondes visuelles tout au long du passage de l'école de samba et les « accessoires » apparaissent sous forme d'ornements. L'espace est le même pour toutes les écoles, mais chacune recrée dans le Sambodrome son propre scénario qui se déplace sans arrêt.

Dans les gradins et dans les loges<sup>28</sup> le public crie, danse, chante et applaudit. Il fait écho au scénario par le coloris des vêtements quotidiens; les flashes des appareils photographiques explosent; des milliers de petits drapeaux s'agitent; des rayons laser et des feux d'artifice éclatent, formant une voûte artificielle dans le ciel déjà étoilé; l'éclairage féerique accentue

---

<sup>28</sup> Loges : il existe plusieurs étages de loges qui sont louées au public au Sambodrome.

l'irréalisme des scènes du cortège. La musique, spécialement celle produite par les batteries des écoles, confère au défilé un climat de délire et de rituel dionysiaque.

Il y a alors dans l'ambiance du Sambodrome une telle effervescence de signes qu'ils finissent par produire cette forme originale de théâtralité, indépendante des relations marquées par l'architecture et par les règles esthétiques de l'art théâtral traditionnel.

### 2.2.3 LE CARACTÈRE PERFORMATIF

Il est important de connaître certaines composantes théoriques de la performance, afin de reconnaître, d'identifier et de valoriser sur un plan esthétique la place croissante qui lui est attribuée dans le défilé carnavalesque. Celui-ci se caractérise comme un lieu privilégié du corps dans toutes ses formes de présentation en scène. Le spectacle carnavalesque fonctionne comme un théâtre du corps même s'il est nécessaire d'avoir recours à des chars allégoriques, des costumes et des accessoires pour le mettre en évidence.

Pour Souriau (1990, p. 498), l'acte performatif crée un espace qui permet « d'explorer toutes les possibilités corporelles, et fait sortir le corps de son comportement quotidien, de dissoudre la masque social de la personne ». Le performeur ne joue pas un personnage, il ne fait même pas semblant de jouer un personnage. L'acteur joue un rôle, il prend la place de quelqu'un d'autre qui n'est pas lui, alors que le performeur se représente lui-même : au moment où il est sur scène, il est lui-même.

Au cours de la performance, l'artiste élabore et propose des figures et des comportements à quelqu'un (le spectateur) qui a des attentes par rapport à sa propre image corporelle. Et ces formes sont suffisamment familières pour inciter à la communion ou à établir avec l'acteur performatif une sorte d'identité. C'est pourquoi l'acte performatif est capable de surprendre, lorsque le corps de l'acteur réalise une figure en rupture avec ce que le spectateur envisageait comme une possibilité de son propre corps. Au-delà de la surprise, l'acte performatif peut provoquer un choc ou une crise, et peut évoquer chez le spectateur des valeurs et des sentiments qu'il n'avait pas connus ou partagés jusqu'alors. Les possibilités expressives du

corps étant quasi illimitées, la performance dévoile un domaine de surprises et de renouvellement continu.

En effet, le public de la performance peut toujours s'attendre à éprouver de la surprise (ce qui parfois ne lui procure aucun plaisir esthétique) puisque, à la différence du public habituel du théâtre et de la danse, il ignore en général quel type de spectacle il va voir. Dans le domaine de la performance, il y a de la surprise, de l'inattendu, non seulement pour le spectateur, mais pour l'artiste lui-même, puisque la performance prend forme et figure dans l'instant même de son exécution.

Pour l'analyse du défilé, je me suis servi de concepts élaborés par divers auteurs. Selon Schechner (2003, p.37), un comportement pourra être considéré comme théâtral ou performatif selon la pensée dominante de son époque et selon le contexte historique et social dans lequel l'acte s'accomplit. Les genres de performance, les comportements performatifs et les activités de nature performative forment un continuum ; autrement dit, genre, comportement et activité n'existent pas par eux-mêmes.

Toujours d'après Schechner (2003), la performance remplit sept fonctions distinctes : 1) divertir; 2) produire quelque chose de beau; 3) marquer ou changer une identité; 4) constituer ou stimuler une communauté; 5) guérir; 6) enseigner, persuader ou convaincre; 7) mettre en rapport avec le sacré ou avec des esprits et des forces démoniaques. Entre elles, aucune hiérarchie ni relation de dépendance, de telle sorte qu'un acte peut accomplir simultanément une ou plusieurs fonctions. Une performance résulte de la combinaison de trois conditions de base : être (l'existence en elle-même), faire (l'activité de tout ce qui existe) et se montrer faisant (indiquer, souligner, démontrer une action). Faire et se montrer sont intimement liés. L'acte de performance exige de l'entraînement et un effort conscient. Il est fait de comportements restaurés (marqués, encadrés et mis en évidence, nés d'une « deuxième fois»; la première fois est spontanée, alors qu'ensuite, l'acte est re-élaboré, retravaillé ou reconstruit). Une performance est différente à chaque présentation, car même si l'acte est unique, les circonstances où il s'accomplit ne sont jamais les mêmes.

Régis Durand (1980 ; 1981) considère qu'il existe deux courants distincts de performance : le courant conceptuel-minimaliste, dans lequel la théâtralité est presque



inexistante, et la performance artistique, liée à des activités précises comme la danse, la musique, etc. Il situe la performance comme nouvelle forme de théâtralité et présente deux aspects nouveaux : l'accent est mis plutôt sur le processus de présentation de même que sur la chose représentée; elle dépasse les arts du spectacle et pénètre dans les autres secteurs artistiques. Il considère que le geste fondateur de la performance est celui de l'importance du processus, qui met l'accent sur ses différentes composantes, telles que le corps, le lieu, les objets. On passe d'un art narratif à un art de la description. Dans cette nouvelle approche, le mode d'organisation du récit n'est pas le plus important, puisque dans la performance il y a une valorisation de la superposition de couches, de la répétition, de l'effet du double, de la traduction et de la translation. L'acte performatif ne nie pas totalement le narratif, il le déplace du centre d'action et le considère seulement comme une possibilité.

C'est donc en jouant que le performeur crée. La performance ne s'appuie pas sur des thèmes de prédilection, et n'importe quel thème peut en faire l'objet. Selon Glusberg, « la performance artistique est une purification de l'art par l'entremise du corps, à partir d'un décodage des attitudes, des comportements et des gestes » (Glusberg, 2003, p.39). Le performeur fait usage de son corps comme d'un instrument de communication et de participation à deux niveaux : avec lui-même et le groupe (lorsque la performance est collective), et avec le spectateur. D'après Glusberg, « le performeur est en même temps créateur et spectateur de son œuvre » (Glusberg, 2003, p.84), et une grande part de son travail consiste à orienter la perception du spectateur jusqu'à ce qu'elle coïncide avec la sienne. La performance transforme les moyens en des fins, et dépouille l'action de ses objectifs conventionnels.

Selon Féral, la performance semble paradoxalement répondre en tous points à ce nouveau théâtre qu'évoquait Artaud : théâtre de la cruauté et de la violence, théâtre du corps et de sa pulsion, théâtre du déplacement et de la « disruption », théâtre non narratif et non représentationnel (Féral 1985, p.126). Les caractéristiques les plus communes des diverses présentations sont : 1) la manipulation du corps du performeur; 2) la manipulation de l'espace; 3) la relation entre l'artiste et le public, entre celui-ci et l'œuvre, et entre celle-ci et l'artiste. En ce qui concerne le corps, l'artiste performeur manipule le sien jusqu'à sa limite et il l'utilise comme matériau de son expression artistique. Le performeur essaie d'être

transgresseur; en libérant un corps, qu'il considère réprimé et qu'il fait revivre, à travers sa manipulation.

Féral considère également qu'il y a une apparente absence de sens dans l'acte performatif, car il ne cherche pas un sens unique, mais il fait sens, dans son rapport avec le sujet, à mesure qu'il « le requestionne en tant que sujet constitué et en tant que sujet social, pour le désarticuler, pour le démystifier» (Féral, 1985, p.130).

Les matériaux de la performance sont le corps, le temps et le mouvement, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de performance statique, quoique jamais atemporelle. Le mouvement est à la base du jeu corporel, et le performeur, en posant le corps comme objet artistique, cherche à éveiller l'attention du public. Quant au problème de la durée et du temps réel, il faut souligner l'importance du temps interne à l'expérience, de la temporalité singulière de chaque performance. La répétition de l'acte acquiert aussi un sens propre, dans la mesure où une présentation ne sera jamais identique à une autre. C'est d'ailleurs ce qui se passe lorsqu'une école de samba défile, puisque la communication entre école et public s'établit dans des conditions changeantes et parfois inattendues (pluie, char en panne, etc.) qui finissent par modifier le caractère de la représentation.

Toujours dans le but de caractériser les actions artistiques de nature performative, je fais appel à Medeiros (2000). D'après cet auteur, par la performance on met de l'avant des éléments esthétiques nouveaux : le corps de l'artiste est considéré, simultanément, comme objet de l'action artistique et comme étant le moyen lui-même de faire de l'art. « À la différence de ce qui caractérise d'autres arts : durabilité, permanence dans la durée, ce qui constitue la performance, c'est la métamorphose du corps en art, dans un temps éphémère » (Medeiros, 2000, p.32).

Comme dans les arts du spectacle en général, le corps est l'élément fondateur du défilé. La majorité des participants d'un défilé est constituée de danseurs qui, portant une parure en accord avec le thème, se trouvent répartis dans les différentes *alas* de l'école de samba. Dans la grande diversité de participants du défilé, il y a principalement des danseurs qui s'amuse dans des *alas* libres, c'est-à-dire sans chorégraphies définies; ceux qui dansent dans les *alas* chorégraphiées, ceux qui présentent leurs performances sur les chars allégoriques ou dans les

espaces entre chaque *ala* et ceux qui présentent leurs performances dans leurs places respectives au sol. Il y a aussi un petit groupe de danseurs qui attire tout particulièrement l'attention et confère au défilé une grande dose de théâtralité – ce sont les performeurs. En effet, depuis quelques années, la performance est de plus en plus pratiquée dans le défilé.

On peut rassembler les présentations du corps dans le spectacle du défilé sous trois grandes catégories. La première, qui regroupe le plus grand nombre de participants, a trait aux personnes qui dansent la samba de manière spontanée, que ce soit dans les *alas*, sur les chars allégoriques ou dans n'importe quel autre emplacement. La deuxième catégorie désigne ceux qui, tout en dansant, participent à une action théâtrale. Chacun joue un rôle et présente un personnage à l'intérieur d'une scène qui est intégrée au défilé. Il ne s'agit pas ici d'analyser la valeur ou la forme d'interprétation de ces rôles, mais le fait que quelqu'un se situe dans le défilé par rapport à un « autre », le personnage. La troisième catégorie de danseurs est constituée par ceux qui réalisent une performance dans le cours du défilé. Ces performeurs sont répartis dans les *alas* et sur les chars allégoriques, tout au long du cortège.

Ce que cette étude cherche à établir, c'est que ces actes performatifs ne représentent pas des actions menées par des personnages, et que les artistes en question ne sont pas sur scène à la place d'un « autre »; ce qu'ils font, c'est réaliser une action artistique précise dans le cadre du défilé carnavalesque. Les possibilités de présentation d'actes performatifs au long du cortège sont innombrables et sont déterminées par la proposition de montage formulée par le directeur artistique pour le défilé en question. C'est pourquoi il est assez difficile de parler de leur contenu ou de leur objet, qui varie énormément.

Outre le caractère éphémère de l'action représentée, la participation du public - intellectuelle, émotionnelle et même physique - est de nature différente de celle qui a lieu au théâtre, et c'est cette manifestation du public qui modifie l'idée de théâtre et le concept même d'art théâtral. Selon Medeiros (2000), le collage, le montage, le recours à la simultanéité, l'usage de matériaux vulgaires, la fabrication de matériaux spécifiques et l'usage de technologies (médiatiques, par exemple) destinées à créer de nouveaux rapports avec le public sont des procédés typiques de la performance. Ce qui distingue surtout la performance, c'est l'emploi des espaces, des lieux et du temps de manière non conventionnelle. La

présence de l'autre - le public - y est exigée, non a posteriori mais en tant que partie intégrante de l'œuvre et comme l'un de ses éléments esthétiques. « L'entrelacement de l'artiste et du public naît de cette confrontation, et c'est d'une telle reconnaissance de soi dans l'autre qu'une performance tire une bonne part de son sens » (Medeiros, 2000, p. 37).

Pour Glusberg (2003), en revanche, le plus intéressant dans une performance, c'est le processus, la séquence, les facteurs constitutifs et la relation avec le produit artistique, éléments qui se fondent dans la manifestation finale. Décoder les gestes et les mouvements, c'est, pour le spectateur, s'introduire dans le temps propre de l'artiste. Le corps se présente comme étant constitué de parties indépendantes - bras, jambes et tête - qui sont mises en valeur ; chacune d'entre elles se montre ainsi capable d'accomplir une proposition artistique spécifique. Loin de faire simplement un travail sur le corps, le performeur cherche à extraire de lui ou à faire émaner de lui un discours. C'est en tant que discours du corps qu'il s'adjoint de nouvelles significations; sur le terrain de l'art, en effet, tout doit avoir un sens, sinon on n'a plus affaire à des objets esthétiques.

Le défilé ne constitue en aucun cas une sorte de « performance totale », même si nombre de ses scènes et situations sont de nature performative. La performance est une composante du défilé et tire sa signification du thème adopté par l'école. Ce qui est en jeu, c'est le sens et non la forme des actions corporelles. D'où l'importance, pour la performance, de « coller » au thème du défilé. Elle est là pour renforcer la symbolique générale du thème en question. Bien que le spectacle du défilé, dans son intégrité, ne se définisse pas en tant que performance, il possède certains de ses traits caractéristiques.

Le défilé revêt sans aucun doute un caractère d'événement artistique unique et qui ne se reproduit pas. On peut difficilement concevoir la reproduction du défilé des écoles de samba durant les semaines qui suivent le carnaval. L'événement que constitue la présentation des écoles le jour du défilé l'empêche pratiquement d'être répété. Cette particularité a été bien présente à l'esprit de Joãozinho Trinta, en 1975, *carnavalesco* de l'École de Samba Salgueiro, lorsque cette dernière a été invitée à faire une tournée en Europe.

Le triomphe du Salgueiro<sup>29</sup> a eu des répercussions à l'étranger, au point qu'un agent artistique européen s'est déplacé au Brésil dans le but d'engager une troupe de 140 danseurs et danseuses afin de se produire dans différents pays européens et africains, pendant deux mois et demi. La perspective de ce voyage a été une raison supplémentaire pour Joãozinho de quitter l'école. Il savait que le spectacle était un miracle ponctuel, très difficilement renouvelable dans ces conditions (Costa, 1984, p. 234).

C'est un fait que l'école présente cette particularité d'événement unique, tant en relation au public qu'avec ses propres participants. L'observation du comportement des spectateurs et des participants des écoles du Groupe spécial, soit celles qui défilèrent le samedi suivant le carnaval, confirme cela. Cette présentation n'a pas la même répercussion que le défilé lui-même. Elle est seulement considérée comme un spectacle commémoratif qui rendra officiel le premier prix du concours. Toute l'expectative et l'effet de surprise créé lors du défilé original s'amenuisent après la première présentation, c'est pour cela que pour la nuit des spectacles des écoles championnes, le prix des billets ainsi que le nombre de spectateurs au Sambodrome diminuent significativement.

Cette caractéristique du spectacle, soit la démobilisation qui suit de très près l'accomplissement de son acte, est inhérente à ce type de manifestation. C'est un acte collectif qui se réalise au moment exact où il assume sa structure formelle. C'est un événement « passant », hors du temps formel. Il est programmé pour s'offrir en spectacle un jour donné et il jouit, dans son impact, de son caractère unique et éphémère. Je peux dire qu'il est « auratique », en se référant au concept de « l'aura » développé par Walter Benjamin (1980) dans son travail sur la relation entre le spectateur et l'œuvre d'art. En somme, le défilé carnavalesque ne pourra pas être reproduit sans perdre son intégrité et son unicité caractéristiques.

---

<sup>29</sup> L'École de Samba Salgueiro avait été élue championne du carnaval pendant deux années de suite. Cette école a innové avec un langage artistique moderne et extrêmement théâtralisé.

### 2.3 LE CORPS ET LE COSTUME CARNAVALESQUE

Ces observations sur les critères s'appliquant à l'esthétique, à la théâtralité et à la performativité du défilé ont attiré mon attention comme éléments fondamentaux d'une modalité d'art tout à fait spéciale et unique. Cette proposition théorique avait déjà été mentionnée par Nilza de Oliveira (1996), qui considère le défilé comme une nouvelle forme d'art contemporain – *l'art folia*. Cette auteure a nommé cet art *folia* parce qu'il a comme support le corps propre du danseur, le *folião*. Cette nouvelle forme d'art présente certaines caractéristiques des arts du 20<sup>e</sup> siècle au sein d'un spectacle qui intègre plusieurs langages artistiques. Malheureusement, Nilza de Oliveira n'a ni développé, ni exploité plus à fond son point de vue qui me semble tout à fait novateur pour la compréhension du défilé. Je m'aligne sur cette proposition en essayant de développer ma compréhension de la place du corps et du costume dans le défilé comme forme artistique.

Si le corps dansant et costumé engagé dans une chorégraphie créée pour une *ala* ou pour une scène, ou qui improvise son mouvement dans les *alas* libres (sans chorégraphie), constitue le pilier du spectacle, sur quel « corps » faut-il s'arrêter? Un corps isolé? Dois-je embrasser du regard les immenses regroupements humains, toujours plus dirigés et mis en scène, qui sont omniprésents dans les cortèges carnavalesques? Quel corps concentre la faculté de se présenter lui-même tout en étant conteur et témoin?

En ce qui concerne le corps, j'ai cherché à circonscrire la question, qui est fort complexe. L'histoire sociale du corps montre que, plusieurs siècles durant, depuis les Lumières jusqu'à une période avancée du 20<sup>e</sup> siècle, le développement de la science a produit une série de mythes qui ont érigé la raison au centre de toute activité humaine et ont défini le corps comme étant l'enveloppe de la raison. C'est la tradition rationaliste établie par Descartes (*cogito, ergo sum*) et du rationalisme logique de la science, selon lequel l'homme est d'abord un produit de l'entendement et de la raison, et que tout peut être connu par la raison scientifique.

Les bouleversements survenus au cours du 20<sup>e</sup> siècle dans le monde occidental ont suscité dans les consciences un sentiment très net de changement continu, sans précédent aux

époques antérieures. Les sciences ont dû réévaluer leur capacité à résoudre des problèmes ; il s'est créé un nouvel espace pour les nombreux courants philosophiques du 20<sup>e</sup> siècle ainsi que dans le domaine des arts, si on considère l'ensemble des tendances esthétiques qui ont surgi tout au long de ce siècle et jusqu'à nos jours. Ce profond travail de révision des connaissances a créé une forte articulation entre l'art, la science et la technologie, ce qui peut être facilement constaté dans un défilé d'écoles de samba ainsi que dans de nombreuses autres modalités artistiques, comme la danse, le théâtre, la photographie, etc. Les classifications fondées sur des catégories rigides de genres artistiques - comme la danse classique, la danse moderne, la danse contemporaine - ont absorbé toutes sortes d'apports et de tendances et ont vu soudain leurs frontières se diluer.

Je pense que le défilé est bien plus que cela, qu'il traduit un profond changement conceptuel dans le domaine de l'art et qu'il se présente comme une manifestation artistique actuellement inséparable de la science et de la technologie, tant par la construction des chars allégoriques (les engrenages qui permettent aux sculptures placées sur les chars de bouger) que par les interférences sur les corps de participants. Mais le défilé se distingue surtout comme un champ très riche d'expérimentations esthétiques et comme une nouvelle façon de penser le corps.

C'est grâce à Freud, au début du 20<sup>e</sup> siècle, que le corps s'individualise et révèle ses pulsions, capables d'entraîner l'homme à des passions et à des actions surprenantes jusqu'alors ignorées. Freud découvre que la raison ne constitue pas l'unique fondement de la vie personnelle et sociale; il montre l'image d'un moi unifié – corps et esprit – mais non pacifié : les pulsions inconscientes sont si fortes qu'elles peuvent provoquer un obscurcissement de la raison et la dominer (Laplanche et Pontalis, 1967). Ces pulsions et désirs sont réprimés par la raison, refoulés du conscient vers l'inconscient, frustrant ainsi le corps et l'esprit. Le corps apparaît chez Freud comme un élément fort, fascinant et dominateur. C'est à partir des écrits de cet auteur que commencent à proliférer les études sur le corps.

Mais c'est avec le mouvement féministe et l'invention de la pilule que le corps devient l'objet de nombreuses discussions théoriques et d'actions pratiques, couvrant un éventail

allant de la liberté sexuelle aux programmes gouvernementaux de santé publique, en passant par l'organisation de la famille, les rapports affectifs et les façons de penser et d'exhiber le corps dans le cadre d'une esthétique nouvelle.

Deux observations s'imposent ici :

a) Tout d'abord, l'idée d'un corps socialement conditionné, éduqué et contrôlé. Michel Foucault (2002) a démontré comment la discipline du corps s'est mise en place. Ses travaux classiques ont montré la place du corps dans la société, les formes de contrôle social sur le corps, soit par la répression, soit par la surveillance, soit par le conditionnement qui nous font adopter des modèles de comportements ou des modèles esthétiques qui exigent du corps d'énormes sacrifices. Ses œuvres ont largement dépassé le champ de la philosophie ou de la sociologie et sont bien connues dans le monde occidental, spécialement l'ouvrage *Microphysique du pouvoir*. Ainsi, le corps s'ajuste aux divers contextes sociaux : dans les manières de se comporter, de marcher, de danser, de chanter, de porter les objets, de s'asseoir et même de parler (dans le ton et la hauteur de voix). Bourdieu (1977), dans son étude *Remarques provisoires sur la perception sociale du corps*, montre comment le plus simple geste d'un individu est le produit de l'assimilation culturelle du milieu où il vit. Dans la même approche, Detrez (2002) montre que le corps est une entité qui se trouve dans des réseaux d'éléments extérieurs et intérieurs de la vie sociale. L'usage du corps perméable aux éléments extérieurs est le résultat d'un long processus social fait de l'intériorisation de gestes, de contraintes comportementales, de mimétismes, etc. Tout cela est imprégné de symboliques sociales qui se reflètent sur le corps.

b) Le deuxième point est celui des rapports du corps au costume. Même s'il existe plusieurs références au costume carnavalesque, je n'ai pas trouvé de travaux sur ce sujet dans la littérature sur le carnaval brésilien. Puisqu'une littérature sur l'esthétique du costume de carnaval n'est pas encore disponible, il est d'autant plus important de recourir à d'autres études. En fait, le marché exerce une forte influence sur toutes les modalités artistiques. Louppe (2000) souligne les moyens par lesquels le marché est capable d'influencer la danse, par exemple, à tel point qu'elle est plus soumise aux exigences du marché qu'aux modèles esthétiques consacrés par la danse elle-même.



Le corps, au courant du 20<sup>e</sup> siècle, s'est doté d'une caractéristique tout à fait spéciale : il est devenu perméable aux changements. Je dirais qu'il y a là une espèce de corps-adhérent, en raison de son incroyable capacité à assimiler des modes venues des quatre coins du monde et à adopter des comportements issus des régions les plus éloignées. En effet, il s'agit bien d'un corps ouvert, capable de se renouveler sans cesse et d'absorber des caractéristiques nouvelles avec une facilité tout à fait inédite.

Mais cette tendance à assimiler des comportements a engendré de nouveaux conditionnements corporels en imposant au corps de nouvelles formes de discipline, afin qu'il puisse représenter un idéal de beauté exigé par la mode. Ces changements ont affecté le domaine des arts en général, spécialement celui des arts corporels qui, pour exprimer leur symbolisme, ont dû se conformer à ces disciplines et adopter les nouvelles ressources technologiques et scientifiques mises à leur disposition. Ces changements ont forcé les chercheurs à revoir leurs concepts et à formuler des théories nouvelles sur le corps et la mode, sur le mouvement du corps, etc. Quant aux modèles de beauté, ils ont entraîné des transformations esthétiques visibles sur le corps de la femme et de l'homme brésiliens ainsi que des changements dans les manières de penser aux plaisirs du corps et d'y goûter, y compris dans celles de traiter de la santé - nécessaire à la jouissance du monde - et aussi du défilé.

D'après Helena Katz (1994), la danse est la plus belle expression de la pensée du corps, à condition que le corps dansant exprime un symbolisme et de la beauté. Mais la danse, tout comme la mode, exige du corps chaque fois plus de discipline.

Même en ne se consacrant pas spécialement aux thèmes du corps et du costume, Matta (1983) s'y réfère de manière très particulière. À certains égards, je suis d'accord avec Matta (1983) quand il fait référence au déguisement comme révélateur des désirs cachés des gens qui les portent. Moi-même, j'ai constaté ce phénomène en effectuant une recherche sur le théâtre populaire en Amazonie (Refkalesky, 2001) où le costume permettait aux comédiens de réaliser leurs désirs cachés. Néanmoins, une autre facette du costume place le personnage sur scène. Cependant, à mon avis, Matta généralise de façon abusive le phénomène d'inversion du déguisement dans tous les contextes et il oublie de le considérer dans son

contexte artistique. Ainsi, voyons sa remarque au sujet des écoles : « Ce qui retient notre attention dans ce défilé, c'est l'inversion réalisée entre celui qui défile (pauvre et généralement noir ou mulâtre) et le personnage qu'il représente (noble, roi ou figure mythologique), ainsi que la participation de toute la société, soit comme arbitre, soit comme supporter » (Matta, 1983, p. 62). L'unique fonction du déguisement est-elle de satisfaire les désirs cachés? Dans le projet collectif de raconter une histoire, n'y a-t-il pas d'espace pour la réalisation individuelle? Les qualités esthétiques du déguisement m'apparaissent plus importantes que la fonction de couvrir ou de cacher la vraie personnalité. En ce sens, je suis en accord avec Costa (2001) qui dit que le déguisement « est plus que la tenue qui cache, il est l'acte qui révèle l'imaginaire, à partir de matériel ordinaire, inattendu, le transformant en objet d'une beauté émouvante » (Costa, 2001 : p. 206).

Flügel (1982) publie en 1930 son œuvre sur le vêtement du point de vue de la psychanalyse, c'est à dire sur la fonction de l'habillement par rapport à la sexualité humaine. À partir de trois motivations fondamentales, c'est à dire, la protection, la parure et la pudeur, Flügel analyse les interactions entre le corps, le vêtement et la société. Il analyse les relations entre les aspects matériels et visuels des vêtements qui permettent d'identifier un certain nombre de symboles de la culture occidentale, tels que la couleur, les types de tissus, les accessoires, etc., mais surtout les rapports du vêtement avec la sexualité et la libido. Un des points importants de sa théorie c'est que le vêtement réussit à concilier deux sentiments opposés : la pudeur et la parure. La psychologie du vêtement est centrée sur cette conciliation, à savoir que le vêtement nous permet d'exhiber nos attraits corporels en cachant notre honte. Tous les changements dans la mode sont basés sur une variation entre ces deux polarités apparemment inconciliables. L'analyse des rapports entre les aspects formels de la parure vestimentaire et de ses aspects psychologiques révèle deux concepts de base. Le premier, l'extension corporelle ou l'extension du moi corporel, consiste dans les sensations provoquées par l'utilisation du vêtement et des accessoires qui augmentent notre surface corporelle et qui interfèrent dans notre comportement psychologique. Le deuxième, la convergence, est la capacité du corps humain « d'absorber » une certaine quantité de vêtements et d'accessoires comme faisant partie de sa structure corporelle. Ces éléments théoriques me permettront d'interpréter le costume carnavalesque dans ses rapports avec le

corps, parce que ces deux éléments – le nu et le vêtu – sont présents dans toute leur splendeur lors du défile des écoles de samba.

De tous les travaux de Paul Schilder (1968), le plus intéressant pour cette recherche est celui sur la théorie de l'image du corps, un corps qui se structure à partir de trois dimensions : biologique, psychologique et sociologique. L'image du corps, ou schéma corporel, est l'image tridimensionnelle que nous avons de notre propre corps. Cependant, si nous sommes incapables de la construire, nous serons incapables de concevoir l'intégrité corporelle des autres. Ainsi, cette image est plus qu'une élaboration mentale, elle est physique et sociale, car elle est le résultat de la vie en société et des rapports entre le plaisir et la douleur. Nous percevons le monde à partir du contact direct entre notre corps et les outils qui procurent un sentiment d'extension du moi corporel. L'image du corps est une construction individuelle réalisée par imitation du groupe social et de ses valeurs et elle est en transformation constante. Dans cette tâche de transformation de l'image du corps, le vêtement, la parure et des techniques corporelles telles que la danse et la gymnastique jouent un rôle très important. Schilder est un des pionniers des études sur le corps et la plupart des travaux qui se réalisent aujourd'hui sur ce sujet sont tributaires de ses recherches.

George Banu (1981) présente des éléments théoriques importants dans le domaine du costume théâtral qui me sont utiles dans l'interprétation du vêtement carnavalesque. Il analyse les rôles du costume contemporain selon une approche qui inclut trois éléments fondamentaux dans son processus de conception : a) le rapport entre le costume et le personnage, mais surtout son rapport avec le corps de l'acteur; b) le costume comme une création originale en vue d'un spectacle, à partir des données vestimentaires d'une culture, d'une période et de ses capacités discursives; c) les rapports du costume avec la matière, la coupe et la couleur. D'après Banu (1981), le costume fonctionne dans un système qui a une certaine autonomie, mais en même temps, il est dépendant de la mise en scène : il fait partie d'un tout. Les costumes peuvent affirmer la présence, l'absence ou l'éclatement d'une époque historique. D'ailleurs, nous pouvons lire le passage du temps dans les signes vestimentaires d'un montage scénique. Le système permet d'organiser l'ensemble des costumes des personnages en accord avec la vision particulière du scénographe, dans une approche globale du spectacle.

## 2.4 LE NU ET LE VÊTU : DEUX EXTRÊMES DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS DANS LE DÉFILÉ

La polarité entre deux catégories extrêmes - le corps nu et le corps vêtu - a constitué un premier point pour la classification et l'analyse de l'ensemble des danseurs, qu'ils soient vêtus, à demi-nus ou nus. Il fallait, au départ, choisir un critère assez large pour l'analyse du corps des danseurs dans le contexte du défilé carnavalesque. Par ailleurs, le fait que mes centres d'intérêt se déplaçaient, en partie, du costume vers le corps qui le soutenait, ne signifiait pas qu'il fallait pour autant en oublier l'importance. En réalité, le costume joue un rôle très important dans le spectacle. Comme le disait Banu (1981, p.28) à propos du costume théâtral, « ce n'est pas seulement le costume qui parle, son rapport historique avec le corps parle lui aussi ». Ainsi, pour comprendre le corps et le costume, l'opposition entre « le nu et le vêtu », qu'ils créent implicitement, détermine les paramètres privilégiés de ma recherche.

Qu'il soit nu ou habillé, le corps anime et structure tous les éléments du spectacle : la danse, le chant et les chars allégoriques, mais aussi son esthétique, sa théâtralité et sa performativité, en se plaçant dans le défilé de manière à souligner, soit son individualité, soit l'ensemble où il se trouve (les *alas*, par exemple). Il fallait faire en sorte que ces deux pôles - le nu et le vêtu - soient capables de se rapporter à l'individu isolé aussi bien qu'à un ensemble d'individus.

Par ailleurs, le corps est aussi le support de l'expression artistique, même quand il disparaît dans l'uniformité compacte de l'*ala* travestie. Le corps dansant et paré qui est le centre et le support du cortège sera représenté dans des situations structurées : soit en avant d'une *ala* où le corps d'une meneuse est valorisé de façon emphatique par l'*ala* qui lui sert de toile et d'écran; soit, dans certaines *alas*, comme un ensemble individualisé et différencié de danseurs.

Les oppositions et les similitudes sont illustrés par deux personnages : la marraine de batterie (*destaque*), femme d'une beauté éclatante, qui défile en tête de l'orchestre de chaque

école, et les *baianas*, femmes respectées et vénérées, dont le corps est entièrement recouvert d'étoffes et de tissus, qui font partie d'un ensemble qui danse de façon totalement synchronisée. Deux parties d'un même événement, deux visages d'une même fête - jeunes et âgées – mêlées, collaborant à une même liesse, même si l'œil semble préférer s'attarder un peu plus sur la fraîcheur de la jeunesse... Portée indistinctement par la jeunesse et la vieillesse, c'est une parade bigarrée qui fonde la réputation du carnaval.

Ce sont les *baianas* et les marraines de batterie qui représentent les pôles les plus éloignés en ce qui concerne l'utilisation du corps. Par contre, la parure a le pouvoir de faire disparaître ou de mettre en valeur un corps. Entre ces deux extrêmes, il y a un large éventail de possibilités.

## 2.5 LE CORPS-EN -SCÈNE

Il est vrai, qu'autant l'aspect individuel que l'aspect collectif sont loin d'épuiser toutes les présentations du corps dans un défilé, puisqu'on y trouve aussi bien des acteurs, des performeurs, des chanteurs, des mimes, des artistes de cirque, etc., mais ils ont été exemplaires pour notre analyse. Il y a en fait une pluralité de « corps » au sein du défilé - il y a notamment une différence à faire entre ceux qui y jouent un rôle scénique et ceux qui jouent un rôle structurel (comme les hommes qui poussent les chars, ceux qui surveillent l'évolution des *alas*, celui qui est chargé du contrôle du temps et le *carnavalesco* - le directeur artistique de l'école de samba).

Mais de quels types de corps s'agit-il ? La place centrale occupée par le corps dans les arts du spectacle nous aide à nous orienter vers une définition des frontières de certains genres artistiques, en particulier, le théâtre, la danse, l'opéra et la performance. Selon Voltz (2001), toutes les esthétiques des arts du spectacle et des styles théâtraux reposent sur la combinaison entre trois natures du corps en scène : le corps réel ou culturel, le corps ludique ou en situation de jeu et le corps fictif.

Au théâtre, le corps en scène est une superposition d'une triple nature : le corps réel de l'acteur, dans sa dimension socioculturelle, c'est-à-dire, le corps en mouvement dans le

quotidien; le corps de l'acteur interprétant une performance et, finalement, le corps fictif du personnage, développant toutes les actions créées et projetées sur le corps réel de l'acteur (Voltz, 2001; Pavis, 2001). Ainsi, cette triple fonction du corps en scène interpelle le spectateur à différents niveaux de perception. Selon cette même approche, Pavis (2001) considère que le corps de l'acteur ne forme pas un tout. La présentation du corps, selon lui, est hiérarchisée en scène grâce aux différentes formes de jeu et d'esthétique du spectacle auquel il participe.

Le corps en scène au théâtre, considéré de façon plus large comme un produit de la perception par le public, serait, d'après Meiches et Fernandes (1988), investi de trois grandes missions : l'incarnation du personnage, son éloignement et l'interprétation de soi-même. Dans le premier cas l'acteur vit le rôle, il en est pénétré psychologiquement, ce qui lui permet de se transfigurer pour devenir le personnage interprété. Dans le deuxième, l'acteur narre le rôle. Il partage avec le public quelques réalités sur le personnage et ses observations sur celui-ci. Dans le troisième cas enfin, l'acteur se transforme un peu. Il se raconte par le geste, allusivement. Ces différents styles de jeu résultent de différentes postures corporelles adoptées par l'acteur.

Lequel de ces corps occupe le plus d'espace dans l'esthétique du spectacle carnavalesque? Le corps fictif du personnage qui élude quasiment le corps réel de l'acteur et du danseur, ou le corps en état de performance du danseur? Selon moi, à la différence du théâtre et de tous les arts du spectacle, l'esthétique du spectacle carnavalesque n'exploite pas la hiérarchisation du corps en scène. Bien au contraire, le défilé permet l'existence simultanée de la triple nature du corps sur des corps différents.

Les instrumentistes n'interprètent pas de rôle, ils jouent d'un instrument ; les *sambistas* sont là parce qu'ils savent danser la samba avec virtuosité, les acteurs jouent leur rôle dans une scène théâtrale, etc. Il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes natures du corps des danseurs, comme il n'y a pas de séparation des espaces. Tous ensemble forment le cortège. Cela est afférent à la structure même du spectacle, et l'emplacement des différentes activités dépend du projet du *carnavalesco*. Ainsi, les différentes apparitions du corps surviennent à différents moments et espaces du même cortège - le corps culturel, étant représenté suivant

ses caractéristiques socioculturelles; le corps ludique, en situation d'accomplissement d'une performance, celui de l'acteur, du danseur, de l'artiste de cirque, du performeur, tous les danseurs s'exprimant à travers une gestuelle spontanée ou chorégraphiée et finalement, le corps fictif du personnage. Et pourtant, dans chacun de ces corps, il doit bien y avoir un peu de celui des autres. Le public peut identifier chez les danseurs cette triple nature du corps placé dans des segments qui apparaissent progressivement durant le déroulement du cortège, par rapport : 1- aux *alas* sans chorégraphie propre, c'est-à-dire celles où l'on danse la samba de façon spontanée, 2- aux *alas* chorégraphiées qui ont une gestuelle préétablie; 3- aux scènes particulières, c'est-à-dire celles où interviennent des personnages; 4.- aux scènes dont les performeurs présentent des performances; 5- aux danseurs sur les chars allégoriques, etc.

Que signifie ce tableau des diverses situations du corps, en termes de manifestation artistique? En partant du fait que ces situations sont concomitantes et interliées, il m'a paru nécessaire d'analyser quelques aspects importants de cette question. Dans le cortège, chaque danseur, performeur et acteur fait partie intégrante du spectacle; il interagit au sein d'un tout, hors duquel il ne fait pas de sens et à l'intérieur duquel il est indispensable. Seul le défilé, comme unité indivisible qui a une identité propre, a une importance identique à celle du corps dans le spectacle.

Le corps constitue, en même temps, une partie du spectacle et le spectacle en soi. Les deux se fondent en un parce qu'ils partagent certaines caractéristiques : plus particulièrement leur esthétique et leur caractère théâtral. Dans cette perspective, pour comprendre le corps, nous devons aussi comprendre la nature du spectacle et les rapports qui existent entre eux.

Le fait de ne pas avoir de hiérarchisation du corps dans le spectacle carnavalesque ne signifie pas que toutes les scènes ou toutes les performances ont le même intérêt pour le spectateur. Ce qui est important, c'est que le spectateur soit capable de percevoir les différences d'une séquence à l'autre.

### 2.5.1 LE CORPS RÉEL OU CULTUREL

L'individu affiche une présence physique dotée de toutes les qualités concrètes, d'après les canons socioculturels. Tout est fait et organisé pour mettre en évidence une identité individuelle insérée dans un contexte culturel spécifique. Peu importe son emplacement dans l'ordre du cortège, le costume sera toujours conçu dans le but de mettre en relief sa « personnalité sociale ». Je place dans cette catégorie les « honorés » et leurs proches, objets du thème développé par le cortège. Par exemple, le fameux compositeur et maestro brésilien Antonio Carlos Jobim, affectueusement appelé Tom Jobim, était présent en compagnie de ses proches, pendant le défilé qui le célébrait. Il en est souvent de même avec d'autres compositeurs, écrivains, acteurs, actrices et personnalités brésiliennes. Chacun ne jouait pas de personnage mais demeurait lui-même. De la même façon que les « honorés », les actrices et mannequins féminins, marraines des batteries, ne se livrent à aucune comédie. Elles sont elles-mêmes, souvent invitées en raison de leur célébrité et/ou de leur beauté pour conduire la batterie ou animer un char allégorique.

### 2.5.2 LE CORPS LUDIQUE OU LE CORPS EN SITUATION DE JEU

Il représente la capacité du corps de l'acteur ou du danseur d'effectuer des performances tout en se livrant complètement à l'interprétation du rôle du personnage qui lui est imparti. C'est l'être dual du comédien : il est à la fois lui et l'autre. Il est en même temps l'individu, c'est-à-dire l'acteur et le personnage. Le spectateur voit le masque et le fard, cependant, il ne distingue pas nettement, au cœur de cette exhibition, ce qui doit être attribué à l'acteur lui-même et ce qui doit être attribué à son travail de transformation et de sublimation de lui-même, ce qui est naturel de ce qui est artificiel. Pour le spectateur, les mécanismes de création de l'acteur ou ceux du danseur ne sont pas importants; il est surtout frappé et fasciné par l'ensemble et le résultat sur scène. Et, durant ce moment d'ensorcellement, le public parvient néanmoins à restituer dans leur ensemble les intentions conjuguées de l'acteur, du *carnavalesco*, du chorégraphe dans leur contribution à la peinture du tableau collectif. La gestuelle *carnavalesque*, dans une chorégraphie, peut reproduire le geste quotidien, non par



souci de reproduction, mais bien plutôt pour servir le déroulement du scénario du cortège, en respectant le thème préétabli.

Dans ce groupe, je nomme les différents niveaux de distribution des rôles entre les acteurs, les danseurs et les performeurs. Tout au long du cortège, ils forment de petites scènes, comme celle de la commission d'ouverture jusqu'à certains types de chars allégoriques. Actuellement, la commission d'ouverture<sup>30</sup> de chaque école a un rapport avec le thème du spectacle grâce à deux éléments : a) un costume qui se présente comme une synthèse ou une partie importante du thème ; b) l'utilisation et le développement de chorégraphies et de scènes de plus en plus théâtralisées. J'entends ici, de la façon la plus flagrante, le langage théâtral du défilé, comme *Commedia Del Arte* ambulante.

### 2.5.3 LE CORPS FICTIF

Il s'agit ici du corps des personnages présenté au moyen des corps des acteurs et des danseurs. Quelques danseurs reprennent invariablement les mêmes rôles. Ainsi, le corps fictif, le corps réel et le corps en situation de jeu se superposent chez cette sorte de danseur qui s'identifie, même dans la vie sociale, à l'unique personnage qu'il représente. Tel est le cas des *baianas*, des maîtres de cérémonie et des porte-drapeau, qui interprètent toujours les mêmes personnages, typiques du défilé. Ces danseurs et leurs personnages s'exhibent selon un code parfaitement identifié. Le corps est donc le support de cet unique personnage représenté à chaque défilé de la même façon, à la différence des autres danseurs qui, chaque année, entrent dans la peau de nouveaux personnages.

Les personnages liés au thème du défilé sont interprétés par des acteurs, des danseurs de la danse classique ou moderne, des artistes de cirque, des mimes, etc., invités à participer aux allégories thématiques. Ils utilisent, à mon avis, les mêmes techniques propres à chaque langage artistique que celles utilisées en d'autres circonstances extérieures au carnaval.

---

<sup>30</sup> La commission d'ouverture est un groupe de 15 danseurs ou acteurs placés devant le cortège et qui ouvre le défilé. Ce groupe peut faire référence à l'école, à ses représentants plus célèbres ou il peut faire référence au sujet du défilé.

Par contre, la *baiana* et la chorégraphie de son *ala* sont le reflet des danses populaires brésiliennes traditionnelles et tout particulièrement de la samba. Tout au long de l'histoire du défilé, le corps des danseurs s'est construit et a pris un espace d'expression individuelle dans le spectacle. Cependant, à mesure que le défilé se transforme et que les règlements du concours imposent des limitations et des restrictions, la nature du défilé comme espace d'expression spontanée et collective change.

Le public regarde les scènes et sa perspicacité augmente, percevant dans le défilé un éventail d'objets de curiosité : l'acteur, le danseur, celui à qui on rend hommage, le chanteur et le musicien, etc. La multiplicité des présences physiques des danseurs facilite une communication corporelle directe et une plus grande identification entre ceux qui regardent et ceux qui défilent.

Si les ouvrages sur le carnaval comme événement sont abondants, ceux sur le costume ou le corps sont pratiquement inexistantes. La lecture de la documentation présentée plus haut m'a permis de dégager certains aspects qui ont pris plus l'importance dans l'orientation de mon sujet de recherche, en l'occurrence le défilé, ses aspects caractéristiques et le corps dans tous ses états.

Le défilé s'avère être innovateur et dynamique parmi les différentes formes carnavalesques pouvant prétendre à être une expression symbolique de la culture brésilienne. Il n'est pas issu d'une inversion de la réalité; au contraire, il se présente comme un microcosme de la société brésilienne en tant qu'ensemble structuré de forces sociales et de hiérarchisation du pouvoir. En même temps, il utilise les représentations de l'imaginaire et les organise au moyen de codes précis. Par exemple, il concilie le théâtral et la performance en différents lieux du cortège, même si à prime abord, il semble privilégier la « performance » dans le sens où, à certains moments, il se structure au moment même de sa présentation. Par ailleurs, même s'il possède un caractère performatif significatif, le défilé maintient sa structuration des codes théâtraux (jeu, action dramatique, personnage, etc.) particuliers.

Un des aspects remarquables du défilé consiste à maintenir le corps en scène sans hiérarchisation, c'est-à-dire qu'il inclut tous les types de corps dans un même spectacle : l'acteur et le personnage; le danseur qui interprète le personnage; le danseur qui s'interprète

lui-même; l'acteur performant ainsi que les danseurs qui dansent simplement et qui n'ont de relation au thème que par le costume. Le défilé met en scène des représentations du corps qui habitent déjà l'imaginaire populaire, en les théâtralisant par du maquillage et des costumes qui sont, en réalité, une façon de transformer le corps des participants. Sa théâtralité se manifeste donc à toutes ses étapes, une théâtralité qui découle du corps et du costume, de son esthétique, de la performance, de la danse et de la musique, des tableaux vivants et des chars allégoriques.

## CHAPITRE III

### LA MÉTHODOLOGIE

Depuis le début de mes études dans le domaine du théâtre, je me suis intéressée au costume et à sa théâtralisation dans les manifestations populaires brésiliennes. Après ma maîtrise, au cours de laquelle j'ai travaillé la fonction dramatique qu'exerce le costume dans le Théâtre des Oiseaux en Amazonie, j'ai voulu continuer à analyser le rôle du costume. Toutefois, j'ai plutôt choisi de le faire dans le contexte du carnaval brésilien, et plus particulièrement, dans les défilés des écoles de samba au Sambodrome de Rio de Janeiro.

Ce projet a débuté par une recherche simultanée de documentation écrite et de nouvelles données inédites. Ainsi, j'ai pris la décision de faire un terrain de recherche exploratoire à Rio, pendant le carnaval de 2002. Pendant la recherche exploratoire, de nombreuses questions ont émergé et plusieurs hypothèses de travail se sont dessinées. Cependant, il y en a une qui est devenue prédominante, qui m'a amenée à planifier un autre séjour à Rio, de plus longue durée cette fois, en 2003.

Ce chapitre, qui commence par un rappel des informations obtenues lors de la recherche préliminaire, vise principalement à expliquer ma démarche méthodologique, c'est-à-dire à décrire comment j'ai travaillé sur le terrain en 2003 : les critères utilisés pour choisir les personnes que j'ai abordées et pour arrêter mon choix d'une École où j'allais pouvoir travailler plus intensivement; la façon dont s'est déroulée la cueillette de données, y compris par une participation active, en 2004, dans un défilé de cette même École; les résultats de

cette collecte de données et comment, dans ce contexte, ont émergé de nouvelles questions pertinentes tout en répondant à ma question principale. Mes données concernant une problématique spécifique (celle du corps), peu explorée jusqu'à présent dans ce contexte précis, constituent un corpus important et original qui me permet de prétendre faire avancer les connaissances sur ce sujet.

### **3.1 UN RETOUR SUR LE TERRAIN PRÉLIMINAIRE**

À l'occasion du Carnaval de 2002, j'ai décidé de faire une première visite d'étude à Rio de Janeiro. Mon objectif était de mieux saisir le sujet de ma recherche sur le défilé des écoles de samba et de préciser les méthodes et les techniques que je devrais utiliser pour récolter le plus de données originales possibles. Cette étape préliminaire a consisté en trois différents types d'activités.

**A** - D'abord, j'ai repéré et rencontré, de façon informelle, des personnes-clés en relation avec le défilé; j'en donne ici quelques exemples. Manuel Dionísio, qui est coordonnateur du projet de formation de maîtres de cérémonie et de porte-drapeaux en vue de les faire engager par les diverses écoles. Les instructeurs de cette école-pilote sont les meilleurs danseurs professionnels du domaine, c'est-à-dire qu'ils ont occupé ces rôles dans le passé, lors des défilés des grandes écoles de Rio de Janeiro. J'ai aussi fait la connaissance de José Rego, un journaliste spécialiste de la samba qui m'a suggéré plusieurs pistes de réflexion intéressantes. Aussi, les co-présidents d'une école de samba du Groupe B m'ont beaucoup parlé des relations entre les écoles qui n'appartiennent pas au Groupe spécial. D'autres encore m'ont dévoilé comment la participation des enfants au défilé est surveillée et encadrée, afin d'éviter leur exploitation abusive. Même si cette dimension de l'événement n'a pas été discutée dans ma thèse, elle est néanmoins essentielle pour comprendre le portrait global et complexe du Carnaval de Rio.

**B** - Puis j'ai assisté à de nombreux défilés comme spectatrice à différents endroits du Sambodrome. D'abord, j'ai assisté aux quatorze défilés des Écoles du Groupe spécial qui se sont déroulés sur deux soirées (dimanche et lundi) :

- Le dimanche, Manuel Dionísio m'a introduit dans la loge réservée aux représentants de la Justice pour les Enfants et les Adolescents de Rio. Là, j'ai eu des contacts informels avec plusieurs travailleurs sociaux. De plus, le fait que cette loge soit située devant le secteur no. 1 du Sambodrome m'a permis de saisir la diversité des publics qui assistent aux défilés. Les gens qui occupent ces gradins sont, entre autres, des travailleurs aux ateliers des différentes écoles du Groupe spécial invités par les directeurs des écoles. C'est un public spécialisé qui connaît le métier et qui, d'une certaine façon, donne le ton au reste du public du Sambodrome. Il était intéressant de constater la façon dont les *carnavalescos* et les directeurs des écoles leur adressaient des compliments.

- Lundi, j'ai utilisé un billet (acheté des mois à l'avance) me donnant accès à un gradin « populaire », d'où j'ai pu regarder les spectacles d'un autre angle et à côté d'un autre type de public. À la différence de la loge de la soirée précédente, les gens s'exprimaient avec beaucoup plus d'enthousiasme. J'ai pu parler avec les gens autour de moi; certains venaient pour regarder une école ou une personne et partir ensuite; d'autres, comme moi, voulaient rester toute la soirée, espérant, à chaque école, se trouver une meilleure place, ce qui provoque un déplacement constant de gens dans les gradins.

- Mardi, j'ai assisté (sur un autre gradin) au défilé des écoles du Groupe d'accès pendant une soirée de pluie torrentielle et, comme la plupart des spectateurs passionnés par l'événement, il m'a fallu affronter ce contretemps météorologique.

Étant donné que chaque soir, j'ai vu les spectacles d'un endroit différent du Sambodrome, j'ai pu constater l'importance de cet espace quant à l'organisation même des défilés et quant à ce qui est offert au regard du spectateur.

C - Finalement, j'ai amorcé la recherche documentaire, ce qui m'a permis de définir les méthodes et les techniques à utiliser dans un travail de terrain ultérieur.

### 3.2 LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE

Dans l'abondante documentation sur le carnaval brésilien, j'ai sélectionné les auteurs qui ont travaillé plus spécifiquement sur les écoles de samba de la ville de Rio de Janeiro. Cependant, de nouvelles lectures devenaient nécessaires pour la compréhension du « défilé » des écoles de samba comme phénomène dont l'ampleur dépasse celle d'un simple spectacle annuel. Même si certains thèmes étaient déjà abordés dans la documentation, tels que la performance, la théâtralité et le corps, la compréhension du défilé dans toute sa complexité exigeaient d'approfondir ma réflexion.

La LIESA<sup>31</sup>, association qui regroupe les écoles de samba du Groupe Spécial, possède un centre de documentation à Rio où elle classe, garde et rend disponibles pour consultation des documents qui se réfèrent aux défilés des diverses écoles associées. Ainsi, il m'a été possible d'y consulter des documents importants tels que le scénario du défilé de différentes écoles : l'emplacement des chars allégoriques et des *alas* dans le cortège, le thème de chaque défilé et sa signification, les ouvrages consultés par le *carnavalesco*, les personnes qui seront mises en évidence dans le cortège, les schémas des costumes des *alas* et leur rapport avec le thème, etc. De plus, j'ai consulté aussi deux revues publiées par la LIESA, *Ensaio Geral* et *Rio, Carnaval et Samba*, distribuées gratuitement pendant l'époque des défilés. J'ai examiné des programmes des défilés de plusieurs années antérieures. J'ai aussi suivi quotidiennement les journaux et les revues qui circulent dans la ville de Rio de Janeiro, véhiculant des informations relatives aux défilés des écoles. En plus de ce matériel, j'ai visionné de nombreux enregistrements des défilés ainsi qu'écouté de nombreux CD de sambas-thèmes.

---

<sup>31</sup> LIESA : association formée par les présidents ou les représentants des écoles de samba du Groupe Spécial, qui comprend les 14 plus grandes écoles de Rio de Janeiro. Ils prennent les décisions importantes qui concernent le défilé : les items du règlement, la composition du jury, l'ordre dans le défilé, les pénalités, l'élaboration des programmes du défilé, la publication des revues, la confection et la distribution du CD qui contient les 14 samba-thèmes de carnaval de l'année, les ententes relatives à la transmission du défilé par les postes de télévision.

Les données de base issues de cette recherche préliminaire ont servi à comprendre le fonctionnement du Carnaval de Rio et ont fourni la matière présentée au premier chapitre de cette thèse.

### 3.3 QUELQUES QUESTIONS FONDAMENTALES, QUELQUES HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

À la suite de ma recherche préliminaire, plusieurs questions fondamentales pour la compréhension de mon sujet ont émergé et, du même coup, ont donné lieu à un choix d'hypothèses de travail. C'est ce que je discuterai brièvement ici.

J'ai d'abord appris que le rôle des danseurs, en ce qui concerne leur participation directe à l'élaboration du défilé carnavalesque, diminuait d'année en année. En compensation, ils se consacrent de plus en plus à la préparation de leur propre corps, comme une manière de s'investir dans le succès de la fête. Le corps devient ainsi un espace de liberté et de création individuelle pour celui ou celle qui participe au défilé. Le soin apporté à la préparation du corps s'impose comme une étape importante de préparation au défilé, tant en regard de l'émulation entre les danseurs qu'à celui du résultat final. De plus, en se transformant jusqu'à sa forme actuelle, le défilé entraîne la nécessité d'ajustements de la part des danseurs et des autres participants. Les modifications apportées à l'organisation du cortège, sur lesquelles se structure et se consolide un langage artistique, vont donc se répercuter directement sur le corps et ses relations avec l'ensemble. Bien que notre sujet de recherche ne soit pas le défilé des écoles de samba en tant que tel, pour comprendre le corps dans ce contexte, il est important de comprendre la transformation d'une activité communautaire en spectacle artistique structuré par un *carnavalesco* et son équipe. Ce sont eux les responsables de la conception et de la coordination de toutes les phases de l'exécution, instaurant un professionnalisme dans la gestion de toutes les questions concernant le défilé. Conséquemment, pour comprendre les transformations des rôles du corps dans le défilé carnavalesque, il faut comprendre le spectacle dans son ensemble.

Suite au travail préliminaire qui m'a permis de présenter un bref panorama du défilé carnavalesque actuel présenté au Chapitre I, certaines questions ont commencé à polariser



mes observations et questionnements. Quel corps est mis en scène ? Ou encore, de quelle façon le corps s'insère-t-il dans le défilé ? Comment un danseur peut-il se mettre en évidence pendant ce défilé transformé en structure complexe ? Quel rôle le costume joue-t-il en relation avec le corps dans ce nouveau contexte ?

Par ailleurs, au fur et à mesure que le spectacle se perfectionne, il assume des caractéristiques théâtrales à chaque fois plus accentuées, en se transformant de telle sorte qu'à chaque année, à chaque carnaval, il est plus fort et plus innovateur. Mais ce qui est important dans ce processus est que le défilé présente une théâtralité qui lui est propre et qui ne se confond pas avec les autres formes théâtrales connues. C'est cette théâtralité qui conditionne la dynamique du spectacle. Mais de quelle théâtralité s'agit-il ? Celle du corps? Des costumes? Des relations qui s'établissent entre ces deux éléments et les chars allégoriques? Comment cette théâtralité dont il est question ici s'applique-t-elle à tout le cortège et structure-t-elle ses éléments? Quel rôle le corps joue-t-il dans le défilé théâtralisé ?

Cette diversité de situations que j'ai perçues sur le corps en scène pendant ma recherche préliminaire m'a permis d'approfondir ma réflexion et m'a conduite à des questions qui ont donné lieu à des hypothèses diverses. Même si celles-ci se présentaient en grand nombre, elles étaient fondamentales pour construire mon parcours théorique et pratique. En voici quelques exemples :

- I. C'est le corps du danseur qui devient un lieu de liberté et de création individuelle, dans un spectacle à chaque année plus structuré, dont l'esthétisation et la théâtralisation croissante éloignent le danseur des possibilités d'intervention créative personnelle dans le défilé.
- II. Le corps, support du spectacle carnavalesque, se présente de différentes manières sur la scène.
- III. Le défilé ne constitue pas seulement un nouveau langage artistique mais il est essentiellement devenu une nouvelle forme d'art scénique.

IV. Le nu et le vêtu constituent les métaphores de deux extrêmes à travers lesquelles fonctionne toute la dynamique du défilé carnavalesque moderne.

Finalement, j'ai constaté que toutes les questions et les hypothèses que j'avais formulées tournaient autour du rôle du corps et de ses rapports avec le spectacle et qu'elles se réduisent à une question de recherche principale que voici :

**Quels types de corps en scène sont les plus représentatifs du défilé carnavalesque contemporain au Sambodrome de Rio de Janeiro?**

C'est avec cette question fondamentale en tête que j'ai effectué ma recherche de terrain en 2003. C'est elle qui m'a guidée pendant toutes mes réflexions subséquentes.

### 3.4 LE TRAVAIL SUR LE TERRAIN

#### 3.4.1 LE CHOIX DE L'ÉCOLE DE SAMBA DE PORTO DA PEDRA

Étant donné la complexité de l'univers des écoles de samba de Rio de Janeiro quant au nombre de personnes et d'activités, j'ai compris que pour réaliser une étude en profondeur, je devais en réduire l'ampleur. Dès lors, j'ai décidé de réaliser une étude de cas en sélectionnant seulement une école de samba. Cependant, pour que le choix soit représentatif, il était important que l'école appartienne à un groupe homogène, afin que son étude produise des résultats concluants pouvant s'appliquer aux écoles du Groupe spécial.

Mon choix s'est porté sur l'École de Samba de Porto da Pedra pour différentes raisons. Tout d'abord, c'est l'une des grandes écoles autorisées à se joindre au Groupe spécial, ensemble d'écoles soumises aux mêmes règles artistiques et techniques. Elle a défilé dans le Groupe spécial, en 1997 pour la première fois, après qu'elle se soit hissée en 1996 en haut du podium dans le Groupe A.

Cette école a des liens étroits avec les communautés de Porto da Pedra et participe pleinement aux travaux d'action sociale réalisés au cœur des groupes issus des milieux les

plus pauvres. L'école offrait un « exemple idéal », selon l'expression de Max Weber (1993), pour notre étude, sans pour autant se distinguer trop des autres écoles. De plus, c'est une école jeune, libérée du poids de la tradition carnavalesque des grandes écoles de samba et moins sollicitée par les médias et les touristes, capable aussi d'être plus attentive et chaleureuse pour répondre aux besoins de notre recherche. Toutes ces raisons ont fait en sorte que je me suis intéressée particulièrement à l'École de Samba de Porto da Pedra, à São Gonçalo (Fig. 14).

De plus, parallèlement à mon choix, une série de coïncidences m'ont conduite naturellement vers cette école. Des relations personnelles avec différents membres du groupe de régisseurs de l'*ala des baianas*<sup>32</sup> qui accompagnèrent le développement de l'école-pilote de formation de maîtres de cérémonie et de porte-drapeaux<sup>33</sup> et, notamment, avec Marizete Silva<sup>34</sup>, m'ont permis de réunir une quantité importante d'informations et d'établir de nombreux contacts. Le directeur de ce projet, Manuel Dionísio, m'a présentée aux responsables de l'École de Samba Porto da Pedra que je désirais consulter : le *carnavalesco*, le directeur du carnaval<sup>35</sup>, le régisseur général<sup>36</sup> et la présidente de l'*ala des baianas*.

Avant de débiter le travail sur l'école de samba choisie, j'ai sollicité et obtenu l'autorisation de son président pour réaliser toutes les visites qui seraient nécessaires, ainsi que les entrevues avec les danseurs et les gens responsables de la conception et du montage du spectacle, tant dans le siège social à Porto da Pedra que dans les ateliers de l'école, situés dans la ville de Rio de Janeiro, près du Sambodrome (Fig. 14).

---

<sup>32</sup> L'équipe de régisseurs de l'*ala des baianas* est le groupe qui a la responsabilité de la mise en place des *baianas*, de la danse et du chant, durant les répétitions au siège de l'école, et de les accompagner sur l'avenue, le jour du défilé.

<sup>33</sup> L'école-pilote de formation de maîtres de cérémonie et de porte-drapeaux a la fonction de former ce couple de danseurs et ensuite de les engager dans les différentes écoles de samba.

<sup>34</sup> Marizete Silva, régisseur de l'*ala des baianas* et professeure dans une école secondaire.

<sup>35</sup> Le directeur du carnaval coordonne le montage du spectacle avec le *carnavalesco* et le régisseur général.

<sup>36</sup> Le régisseur général coordonne plusieurs équipes réparties dans tous les secteurs de l'école et qui ont pour mission de résoudre les problèmes pratiques du montage et du défilé, du chant des *alas* jusqu'au déplacement des chars allégoriques.

Pour obtenir cette autorisation et pouvoir l'utiliser avec la liberté que la recherche exigeait, j'ai demandé l'intervention de Manuel Dionísio auprès du président de l'école. Ce contact était la garantie que je réalisais un travail scientifique et que je ne devais pas être confondue avec quelqu'un qui espionnait les travaux pour passer des informations à d'autres écoles.

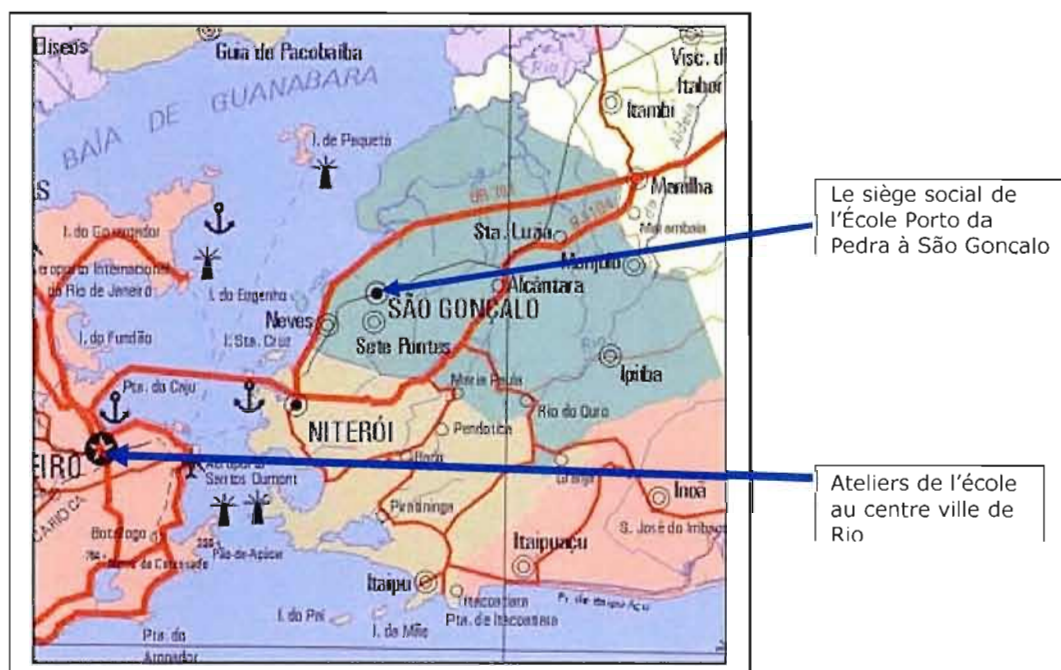


Figure 14 - Localisation de l'École de Samba de Porto da Pedra - São Gonçalo

Il convient de souligner que même si certaines activités des écoles sont accessibles au public, celles relatives au défilé proprement dit sont privées, étant soumises à une confidentialité rigoureuse. Dans le cas particulier d'une recherche où l'activité du chercheur comprend une présence plus fréquente auprès de gens interviewés et de leurs travaux, il faut aussi une autorisation de la part de la direction de l'école pour effectuer ces activités. De cette manière, cette même autorisation a été utilisée aussi pour assister aux pratiques et participer

aux activités sociales dans le siège social de l'école, ainsi que dans les ateliers de Rio de Janeiro, où sont confectionnés les costumes et les chars allégoriques. Il fallait obtenir des rendez-vous avec les personnes que je voulais rencontrer (autant celles impliquées dans la confection du défilé, que celles qui défilent). Leur accueil a été extrêmement chaleureux et leur disponibilité, malgré la fébrilité ambiante liée à la préparation du défilé; il a été également total et sans faille, ce qui, évidemment, a facilité mon « intégration » et mes recherches. La fierté et la générosité des « tigres » (emblème de l'école) m'ont convaincue de ne plus chercher ailleurs ce qu'ils m'offraient, mon terrain d'observation.

Il faut dire qu'à l'époque où ce travail a été réalisé, durant les mois de septembre, octobre et novembre, les activités de montage du défilé se trouvent dans une étape assez avancée et la disponibilité de temps des personnes impliquées est très réduite à cause des nombreuses activités et travaux que la préparation d'un spectacle de cette envergure exige. Souvent, en fonction des imprévus qui exigent leur présence en des endroits différents, dans les ateliers ou au siège social, ces personnes ne parviennent pas à suivre l'horaire des rencontres prévues. Cela implique de longues attentes et de revenir plusieurs fois.

#### 3.4.2 LES TECHNIQUES DE LA RECHERCHE

La collecte de données sur le terrain comprend l'observation directe et intensive au moyen de trois techniques : l'observation, les entretiens et la participation active. Cela a été réalisé dans les deux grands espaces fondamentaux et interdépendants pour l'élaboration d'un défilé d'une école de samba, les ateliers et le siège social (Fig. 15), en 2003 et lors du défilé de 2004.

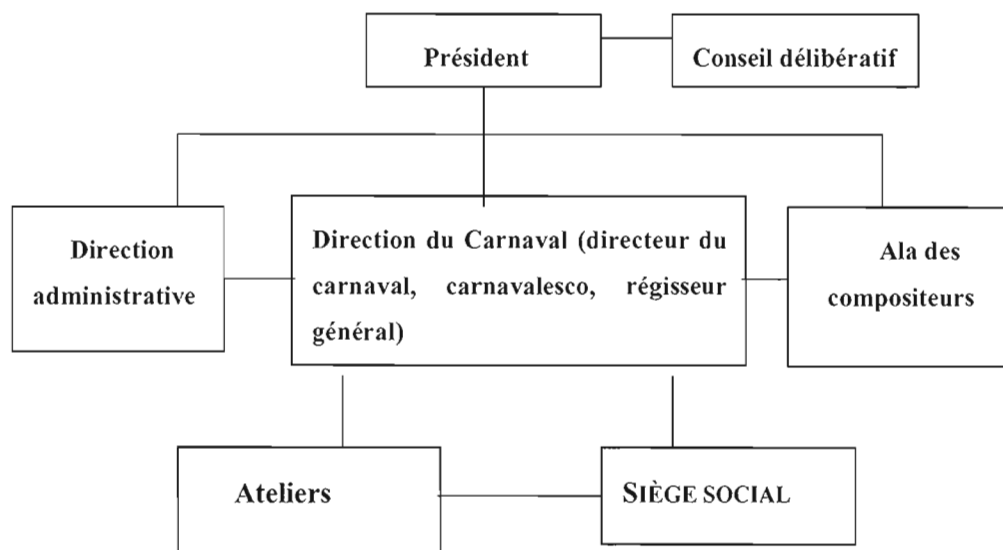


Figure 15 Structure organisationnelle simplifiée d'une école de samba mettant en évidence les locaux principaux où est monté le défilé

J'ai essayé d'avoir des entretiens avec des représentants de toutes les activités et secteurs de l'école : des membres de l'*ala des baianas*, les régisseurs de cette *ala*, les artisans dans les ateliers, le *carnavalesco*, le directeur du Carnaval, les costumiers, les maîtres de cérémonie et les porte-drapeaux, etc., bref, de tous ceux qui tout au long de l'année accompagnent la préparation et la présentation du défilé. Encore une fois, il s'agissait pour moi de découverte, de nouveauté, de surprise. Tout ce que la spectatrice du carnaval imaginait être naturel et spontané se révélait à ses yeux comme étant le résultat d'un travail de longue haleine, très élaboré.

### A Les ateliers

Plusieurs ateliers sont situés dans un même local, une sorte d'entrepôt. Il y existe deux sortes d'ateliers : ceux pour la conception, où travaillent entre autres le *carnavalesco* et son équipe, le directeur du Carnaval et des stagiaires en arts plastiques et en design; et ceux pour

la confection, où l'on fabrique les costumes (couture, chapellerie, finition et ornementation, etc.), les accessoires, les chars allégoriques (ferronnerie, charpenterie, sculpture en styromousse, peinture, etc.) et tout autre matériel nécessaire au défilé. La compréhension de la dynamique du fonctionnement des ateliers a déterminé mon choix de personnes à interviewer.

Ces entrevues ont été effectuées à partir de questions dirigées et semi-dirigées en fonction du rôle de chacun. Elles visaient à me faire comprendre le processus de création d'un spectacle. Ainsi m'a-t-on offert la possibilité d'accéder aux « zones interdites » au public, aux coulisses où, comme dans un immense laboratoire, il se concocte en secret une potion mystérieuse. Malgré leur surmenage, le *carnavalesco* Alexandre Louzada et le directeur du carnaval Jorginho Harmonia, sans compter leur temps, m'ont ouvert les portes des ateliers de confection, des salles de création et autorisé à consulter plans et croquis du carnaval. Malgré l'accueil chaleureux qui m'a été réservé, j'ai dû démontrer que j'étais une chercheuse universitaire respectueuse.

**Voici la liste de personnes interviewées dans les ateliers :**

- Alexandre Louzada - *carnavalesco* de l'école Porto da Pedra, engagé pour le montage du spectacle pour le carnaval 2004.
- Alexandre Varela – responsable des relations publiques de l'école Porto da Pedra.
- André Cezari – costumier, membre de l'équipe de Alexandre Louzada.
- João Luiz da Silva - chef de l'atelier d'accessoires et d'ornements et membre de l'équipe de Alexandre Louzada. Léa da Silva - chef de l'atelier de couture et membre de l'équipe du *carnavalesco*.
- Jorginho Harmonia - directeur du carnaval et directement lié à l'école de Porto da Pedra. Depuis 32 ans, il s'implique auprès de différentes écoles de samba, soit comme chorégraphe de la commission d'ouverture, soit comme régisseur général.

J'ai réalisé d'autres types de visite qui consistaient à accompagner les *baianas* dans la confection de leurs accessoires et de leurs costumes, situés dans les ateliers au centre de Rio, loin des résidences des danseuses. Les déplacements de 110 *baianas* par petits groupes m'ont permis d'étaler sur une période relativement longue cette activité d'observation de la préparation du costume. À partir du prototype du costume, la couturière et ses assistantes prenaient des mesures pour l'ajuster aux femmes individuellement. Cette étape, de prime abord très simple, était riche d'informations : chacune faisait des commentaires exprimant leur admiration, leur appréciation, ce qui s'est révélé très précieux pour l'analyse de l'attitude de ces personnes à l'égard du costume. De plus j'ai assisté à de nombreux échanges avec la joyeuse troupe qui se livrait continuellement à des remarques et des blagues sur la préparation du défilé. À partir du moment où le *carnavalesco* m'a invité à participer dans l'*ala* des *baianas*, j'ai vécu toutes les étapes comme les autres danseuses. En effet, j'ai participé aussi à l'essayage du prototype, à la prise de mesures pour que l'atelier puisse confectionner mon costume, et plus tard au siège social, j'ai assisté à certaines répétitions pour apprendre la danse et les chants.

## **B Le siège social**

L'espace le plus important de l'École de Samba de Porto da Pedra est le siège social, endroit de travail, de fête et de loisir. C'est le lieu de toutes les activités importantes pour le fonctionnement de l'école : les concours pour la sélection de la samba-thème, la présentation du prototype, les activités visant le développement d'une convivialité quasi-familiale, l'apprentissage des divers instruments musicaux, les répétitions pour l'apprentissage des chorégraphies comme celles des *baianas*, des maîtres de cérémonie et des porte-drapeaux et parfois même, celles de la commission d'ouverture.

L'objectif des mes nombreuses visites à ce siège social était d'obtenir des informations sur l'importance de ce spectacle dans leur vie au quotidien -- les attentes des *baianas*; ce que représente pour elles l'utilisation du costume; leurs relations sociales au siège social; les problèmes liés à l'âge, à la santé, à l'argent, à leurs relations de couple, etc. D'autres questions ont été traitées avec l'équipe de préparation physique des danseuses; il m'importait aussi de comprendre l'attitude ou l'éthique de l'école vis-à-vis de ces questions.



Les entretiens avec les *baianas* se sont déroulées de deux manières : individuellement et en groupe. Dans les entretiens individuels, j'ai utilisé la technique d'entrevues semi-structurées, j'ai filmé les personnes rencontrées et leurs témoignages ont été enregistrés. J'ai sélectionné quelques *baianas*, celles qui présentaient des caractéristiques qui les distinguaient du groupe : par exemple, la plus âgée, la plus ancienne dans l'*ala*, la plus jeune, celle qui défile avec plus d'une école, etc.

En groupe, les entretiens ont été guidés par certains thèmes, et se sont déroulés en attendant le début des pratiques avec les personnes qui arrivaient plus tôt. Souvent nous débutions avec un petit groupe et, avec le temps, de nouvelles participantes se joignaient aux premières. Ces entretiens collectifs ont été très féconds, car ils permettaient à tous les participants de s'exprimer sur les mêmes thèmes.

En ce qui concerne l'observation de l'*ala* des *baianas* au siège social, j'ai dû m'ajuster à leur agenda pour accompagner certaines activités spécifiques telles que :

- Réunions pour fixer le calendrier des pratiques et des activités sociales (leur participation au spectacle qu'elles présenteraient la nuit de la dernière étape du choix du samba-thème, les fêtes avec d'autres *baianas* des différentes écoles, etc.).
- Pratiques des paroles du chant de la samba.
- Pratiques avec les grands jupons et pour déterminer l'emplacement de chacune dans l'*ala*.

#### **Liste des personnes interviewées au siège social**

- Danseuses appartenant à l'*ala* de *baianas*<sup>37</sup> :

Ana Alcântara, Antônia Martins, Aldalene do Carmo dos Reis, Areni da Rocha Gomes, Carmélia Carvalho, Creuza Mendes, Dilcéia Leandro, Doraty Jorand, Eudiléia Costa da

---

<sup>37</sup> Voir liste et photos dans les annexes C et D.

Silva, Glória Regina Carvalho, Graça Francisca, Ilídia dos Santos, Jaílza Gonçalves Ramalho, Jupira Francisco, Laudicéia de Carvalho, Laudelina Tavares, Luanda Conceição, Lucinha da Conceição, Lourdes Borges, Luíza Salgueiro, Maria Ângela da Silva, Maria Alice Lisboa, Maria da Conceição Inácio, Maria das Graças Dias, Maria das Graças Silva, Maria Aparecida Silva dos Santos, Maria das Graças Ferreira, Maria das Graças Silva, Maria da Silva, Nely Sanches, Nicilda da Silva, Nilze dos Santos, Rita da Silva, Rosária Regina Xavier, Selma Regina, Severina Helenice da Silva et Zilda Maria.

- Gilson Marques da Silva, régisseur général de l'école et travaillant aussi auprès de l'*ala* des *baianas*.
- José Paulo Oliveira, membre fondateur de l'école faisant partie de l'équipe de régisseurs et travaillant aussi auprès de l'*ala* des *baianas*.
- Marizete Silva, membre de l'équipe des régisseurs de l'*ala* des *baianas*.
- Sandra Trindade, présidente de l'*ala* des *baianas* depuis 1996.
- Wilca de Souza Conceição, membre de l'équipe des régisseurs de l'*ala* des *baianas*.

### 3.4.3 PRÉSENCE À D'AUTRES ACTIVITÉS SOCIALES RELATIVES À LA PHASE PRÉPARATOIRE DES DÉFILÉS DES ÉCOLES DE SAMBA

Parallèlement aux activités des ateliers et du siège de l'École de Samba de Porto da Pedra, j'ai également pu visiter d'autres écoles en compagnie de Manuel Dionísio. J'ai ainsi assisté à la présentation de nouveaux couples de maîtres de cérémonies et porte-drapeaux dans la communauté où est installée l'École de Samba Arranco do Engenho de Dentro, dans un faubourg de Rio. De même, j'ai assisté à la présentation des prototypes des costumes des *alas* de l'École Leão da Ilha. Un dimanche après midi, sur une avenue bordant la plage de Copacabana, j'ai dansé, comme plusieurs spectateurs, à une répétition de l'école São

Clemente, qui se livrait à une forme de promotion et d'annonce du thème qu'elle avait sélectionné pour le carnaval.

En complément, j'ai eu l'occasion de suivre régulièrement les travaux de l'école-pilote de maître de cérémonie et de porte-drapeaux, soutenu par la mairie de Rio de Janeiro. Dès que les jeunes danseurs de ce projet-école atteignent un bon niveau d'exécution de cette danse, ils sont recommandés par leurs instructeurs aux directeurs des écoles de samba de la ville. Cela leur permet d'être éventuellement engagés par d'autres municipalités, dans la spécialité qui est la leur.

Tous ces préparatifs sont encadrés en permanence par la batterie, ce qui a pour effet de transformer l'exercice en réjouissance populaire, en fête avant l'heure. Ces excursions hors des enceintes de l'école, outre le fait qu'elles attisent la curiosité populaire qui se voit offrir ce qu'on appellerait une « bande annonce », confrontent les artistes qui se sont jusqu'alors entraînés « hors cadre » à la réalité de la rue : répétitions des chants et musiques, délimitation réelle des espaces, intégration de la batterie à l'ensemble, reprises de la musique et des paroles par les participants, exécution en chaîne de la samba par les musiciens de la batterie et préparation physique des danseurs pour affronter avec un enthousiasme soutenu la durée du défilé. Sans doute aussi, ces sorties extra-muros ont pour objectif d'augmenter le niveau d'excitation et d'expectative des artistes et du public avant l'échéance du carnaval.

#### 3.4.4 LA PARTICIPATION ACTIVE

L'implication que j'ai eue dans toutes les étapes de travail dans l'*ala* des *baianas* – siège social et ateliers – a été remarquée par le *carnavalesco* Alexandre Louzada, qui m'a offert la possibilité d'y défiler. J'ai accepté avec plaisir l'invitation sachant que cette activité me permettrait de vivre des émotions et des sentiments que je ne connaissais jusqu'alors que par ce que me décrivaient ces danseuses.

Ainsi, lors de la première réunion, après avoir reçu cette invitation, j'ai communiqué à la présidente de cette *ala* mon acceptation. De plus, je lui ai communiqué que ma participation dépendrait de son opinion car je ne voulais pas créer un climat défavorable pendant les

répétitions au siège social, d'autant plus qu'il me serait impossible de participer à toutes les pratiques.

Cette information a provoqué une certaine surprise. Il est vrai que le *carnavalesco* n'a pas l'habitude d'inviter des gens à défiler dans l'*ala* des *baianas*. Dans des situations analogues, les personnes invitées sont envoyées à une *ala* libre ou encore sur un char allégorique. En vue de la laisser entièrement à l'aise, je lui ai expliqué que si elle ne se sentait pas confortable quant à ma participation, je me désisterais sans hésitation. Elle a répondu : « si le *carnavalesco* vous a invité... c'est lui qui décide ! »

Lorsque j'ai commencé à participer aux pratiques, cela a effacé tous les doutes et toutes les hésitations. J'ai continué à fréquenter le siège social, j'ai participé à un certain nombre de pratiques en vue d'apprendre la samba-thème ainsi que les pas de base de cette *ala*. La présidente a décidé que mon emplacement serait au milieu de l'*ala*. Selon elle, les *baianas* se disputent plutôt un emplacement dans les rangées externes. Pour ma part j'ai compris la signification de cette localisation qui m'a été assignée dans le cortège, car le directeur du carnaval m'avait expliqué que les *baianas* qui risquaient d'offrir une présentation différente ou inférieure à celle des autres, par leur façon de danser ou de tourner, étaient placées dans la file du milieu, évitant ainsi des problèmes possibles à l'ensemble.

Bien que j'aie débuté mon travail comme simple observatrice, j'ai eu le privilège d'être acceptée par l'école à plusieurs reprises comme une de leurs membres, surtout après l'invitation du *carnavalesco*. Ainsi, j'ai pu exploiter deux types d'observations distinctes : celui d'une observatrice ordinaire, non participante, assistant à des pratiques, des fêtes, aux travaux dans les ateliers, ainsi qu'au siège social et dans diverses situations où, en plus d'observer et de noter, j'ai pu réaliser de nombreuses entrevues.

De plus, j'ai participé au défilé comme *baiana*, dans leur ou plutôt, notre *ala*. Ce deuxième type d'observation active m'a donné accès à un riche ensemble d'informations qui ne m'auraient pas été accessibles comme simple observatrice. C'est grâce à ces informations, que j'ai pu mieux comprendre les rapports qui s'établissent à l'intérieur de l'école et des *alas*, le rôle du *carnavalesco*, la démarche de création artistique et l'exécution artisanale des divers éléments. Pas à pas, j'ai vu et vécu la transformation d'une idée initiale, présentée

succinctement comme un défi au *carnavalesco* (le thème choisi cette année-là était l'histoire et le développement des communications humaines) et comment elle se développe progressivement par le travail collectif de l'école jusqu'à devenir un spectacle artistique très raffiné esthétiquement et d'une grande beauté plastique. Pendant mon stage, au cœur de l'univers ludique des écoles de samba, j'ai compris qu'il faut considérer le défilé comme le fruit d'une interaction sociale intensive qui se reproduit rituellement au cours de l'année où tout est prétexte à développer un jeu, produire une image, s'exprimer, dialoguer. Le carnaval agit comme un incomparable ciment social, depuis son éclosion jusqu'à sa floraison.

Mes observations et mes entretiens, faits en contexte de convivialité avec les participants et intervenants de ce grand événement qu'est le défilé d'une école de samba, ainsi que mes propres réactions subjectives aux expériences personnelles que je vivais, me permettent de croire que j'ai su saisir la portée réelle du sens de la participation au montage d'un défilé. J'ai bien constaté que le défilé pour ces personnes signifie bien plus qu'un travail, qu'une fête annuelle, indépendant des tâches exercées pendant le montage et le spectacle. Le défilé représente une partie importante de leur vie. Les sensations vécues sont toujours reliées aux images et aux trames de chaque carnaval. Ces images font toujours partie d'une mémoire affective chez les participants qui fortifient les liens entre eux et l'école.

Une fois terminé le travail sur le terrain, je suis revenue à Montréal, fin novembre 2003. Alors que je me consacrais à la préparation de mon doctorat, l'opportunité m'a été offerte officiellement de défiler comme je l'ai déjà indiqué, au Sambodrome de Rio, dans l'*ala* de *baianas* de l'école de Porto da Pedra. Cela eut pour effet de me plonger dans un état d'excitation sans doute comparable à celui de ces *baianas* chevronnées.

#### 3.4.5 CÉRÉMONIE DE SÉLECTION DE LA SAMBA-THÈME DE L'ÉCOLE PORTO DA PEDRA

Comme évoqué précédemment, j'ai aussi eu l'occasion de participer, en 2003, au même titre que les autres membres de l'école, au rituel de sélection de la samba-thème de l'École Porto da Pedra pour le carnaval de 2004. C'est une étape importante de la préparation du défilé. Elle se déroule sur plusieurs longues périodes, à l'occasion de rencontres où affluent de nombreux participants. La plupart des compositeurs de l'École de Porto da Pedra y

participent et y proposent des sambas. Il existe une grande concurrence entre eux, non seulement en fonction du prestige qu'en retire le vainqueur à la suite du choix final, mais aussi pour les gains financiers importants découlant de la commercialisation de la samba retenue. Cavalcanti, (1995, p. 116) déclarait que la présentation des sambas au siège de l'école « obéissait à des règles précises. » J'en témoigne, à la suite de ma participation à la dernière phase de sélection de la samba-thème de l'École de Samba de Porto da Pedra, lors d'une fête géante réunissant différentes autres communautés et écoles invitées à participer à cette étape décisive de la préparation du carnaval. Les locaux vastes et très confortables de cette école favorisèrent un très grand afflux de sympathisants pour la cérémonie. J'y ai été frappée par la passion et le niveau d'engagement dans la compétition des compositeurs au sein de leur *ala*.

«Il te faut assister au choix de la samba pour le défilé de l'école, vendredi prochain (10 octobre 2003). C'est émouvant, c'est une fête incroyable», me lançait Marizete Silva, membre de l'équipe de régisseurs de l'*ala* des *baianas* de l'école. «...mais c'est compliqué, car nous attendons 7000 personnes et toutes les tables sont vendues. La seule possibilité pour toi, c'est de te glisser dans une loge d'où tu auras une vision d'ensemble. Parle à Jorginho, le Directeur du Carnaval, il va t'arranger ça !».

Ce que j'ai fait... et tout a été réglé : je devais patienter avec Marizete à l'entrée de l'école vers 22h30 et Jorginho devait me faire entrer. Une foule considérable, encadrée par un service de sécurité, convergeait vers l'école. Je rencontrai Marizete et Jorginho, accompagnés d'autres personnes, à l'endroit convenu, au moment où le *carnavalesco* Alexandre Louzada m'invita dans sa loge. Je me trouvai projetée alors dans l'immense salon, après avoir été, comme chacun sans exception, minutieusement fouillée.

J'attendis. Pour avoir accès à la zone des loges, dans une sorte de mezzanine bordant la piste centrale, je dus traverser différents autres contrôles. On me donna enfin un bracelet de ruban adhésif, tenant lieu de « laissez-passer », en m'indiquant le local où je pouvais m'installer. J'y rencontrai des invités du *carnavalesco*. Louzada se trouvait dans la grande loge du président de l'école, devant la scène et les gradins réservés à la batterie.

Je jetai alentour un bref regard panoramique. La profusion de nourriture et de boissons sur les tables des loges voisines, entre autres détails, annonçait une longue et chaleureuse nuit. Notre loge, remplie pour moi d'inconnus, était donc celle du *carnavalesco*. Au Brésil, la glace est instantanément rompue : en quelques instants, tout le monde se tutoyait en se donnant la bourrade, en riant aux éclats. Au fond du couloir, derrière les loges, il y avait un bar-restaurant. J'y rencontrai le chef de l'équipe de construction des chars allégoriques, pour qui c'était aussi une première.

Cette nuit-là, quatre sambas se disputaient cette dernière étape de sélection. Un long processus leur a permis d'atteindre cette phase. Pendant trois mois, tout au long des fêtes, avec la participation des supporters passionnés, la communauté de l'école a écouté et a dansé pendant que le jury accomplissait son rôle, éliminant graduellement les 25 sambas présentées par l'*ala* des compositeurs de l'école, parmi lesquelles une seule serait la gagnante. Laquelle serait chantée dans l'avenue Sapucaí, le lundi du carnaval, pendant le défilé de l'école.

Il était plus de minuit lorsque la fête commença. Plus un centimètre carré de disponible dans un salon chauffé à blanc !

Comme le veut la pratique, l'ordre de présentation des sambas a été aléatoire. Le hasard ou le tirage au sort est souvent utilisé pour certaines décisions-clés de la vie des écoles, comme l'ordre et le jour des défilés, etc. Chaque samba a été interprétée pendant une demi-heure : d'abord, le chanteur et son chœur chantent à deux reprises la samba, accompagnée de peu d'instruments de musique. Ensuite, arrive la batterie composée de quelque trois cents instruments. La liesse soulevée atteint des sommets. L'ivresse envahit l'école....

Pendant une pause d'environ une demi-heure, sans doute pour atténuer la *folia*, d'autres activités commencèrent : présentations du premier, deuxième et troisième couples de maître de cérémonie et de porte-drapeau furent réalisés ; différentes annonces concernant les visites des autres écoles, les présidents, les régisseurs généraux, les directeurs du carnaval, le programme de l'école de Porto da Pedra, etc. La batterie a joué alors d'anciennes sambas et entraîna toute l'école dans la danse. Puis vint l'heure de la présentation de la deuxième

samba-thème, suivie d'un autre intervalle, comportant de nouvelles présentations : les *baianas* et les *passistas*<sup>38</sup>; la troisième samba...et ainsi de suite jusqu'à la dernière samba.

Chaque samba était accompagnée par son groupe de supporters qui surgissait au moment de sa présentation. Une machine projeta des confettis sur une foule surexcitée, qui brandissait en dansant pancartes et tee-shirts frappés aux insignes et symboles de la samba interprétée. Les paroles de la samba circulèrent aussi sur de petits feuillets imprimés. Chaque groupe essayait de pousser jusqu'au paroxysme l'enthousiasme du public afin d'impressionner le jury.

Au lever du jour, les membres du jury, le *carnavalesco*, le président de l'école, le directeur du carnaval, le régisseur général et les membres de la direction ont rendu public le résultat de leurs délibérations. Le président ayant à peine annoncé le nom du groupe vainqueur, la batterie entama la samba gagnante dans un délire de cris de joie. La fête s'achevait dans les rues de Porto da Pedra.

Marizete Silva et sa fille, membre de la batterie, ainsi que ses sœurs et ses amies m'accompagnèrent alors jusqu'à l'arrêt de l'autobus. Leurs opinions divergeaient sur le résultat de la compétition. Le débat continuait donc : « dans celle-ci, la rime est pauvre, le refrain est bon, mais...»... jusqu'à ce que l'une d'elles vienne mettre un point final à la discussion : « Ça ne vaut pas la peine de discuter maintenant. C'est cette samba ! Tout le monde doit s'y conformer. Maintenant, il ne nous reste qu'à l'apprendre et à oublier les autres. C'est le règlement ! »

Il en est ainsi chaque année. Cette fois-là, 25 sambas participèrent au concours. L'année prochaine, combien y en aura-t-il ? Cela dépendra du thème et de l'inspiration des compositeurs, mais il n'en restera qu'une. Les autres seront oubliées.

À partir de ce jour-là et jusqu'à l'heure du défilé, la batterie interprétera uniquement la samba sélectionnée ainsi que celles de l'école élue lors des carnivals précédents. Chacun doit

---

<sup>38</sup> Les *passistas* sont des femmes et des hommes virtuoses dans l'art de danser la samba. Ils sont considérés comme étant les grands artistes des écoles et sont, pour cela, très respectés.



l'apprendre et doit libérer toute sa passion sur l'avenue, afin que l'école parvienne à briller durant le carnaval et que la samba soit reprise par le plus grand nombre de spectateurs.

Cette nuit-là, je compris que ce qui permettait une telle mobilisation d'une école de samba autour de la préparation annuelle de son défilé, c'est l'amour passionné de ses membres pour elle. Ce phénomène traduit l'existence d'une force collective, d'une ardeur commune supérieure, capable de dépasser toute discordance individuelle. Il constitue l'engagement d'un groupe à produire un spectacle dont la qualité dépend de tous et de chacun, du *carnavalesco* à celui qui pousse les chars allégoriques, du compositeur à l'interprète. L'école renforce un ensemble de rêves et d'appels de la société au devoir de solidarité, et réunit chacun de ses participants entre eux, tout au long de l'année, autour d'un projet commun, l'organisation du défilé, qui attise et mobilise le désir le plus profond et instinctif de chacun : la samba et la passion pour le Carnaval.

#### 3.4.6 PARTICIPATION AU DÉFILÉ DE L'ÉCOLE DE SAMBA DE PORTO DA PEDRA AU SAMBODROME DE RIO DE JANEIRO

En complément à ces observations et réflexions rendues possibles par mon travail sur le terrain, ce spectacle m'a aidée à approfondir la teneur des propos échangés lors de différents entretiens avec les acteurs du défilé. Ma participation au spectacle m'a amenée à penser que si le sens de mes préoccupations de chercheuse s'était détourné définitivement du costume au profit du corps du danseur, j'étais finalement fidèle au sujet de mon investigation.

Le défilé de l'École de Samba de Porto da Pedra a eu lieu le lundi soir, le 23 février 2004, durant une forte bourrasque de pluie tropicale. Tel qu'annoncé plus haut, je l'ai donc accompagné en voguant au cœur de l'ensemble des *baianas* (Fig. 16). Au risque de me répéter, j'étais fière de ma légitimité, sous le regard d'une foule de spectateurs et aux côtés de mes amis récents de l'école de samba; on m'offrait là des moments d'allégresse nouveaux pour moi.



Figure 16 - L'auteure costumée en *baiana* au défilé de l'École de Samba de Porto da Pedra. Carnaval de 2004. Rio de Janeiro. Photo : Wladimir Costa.

J'étais à la fois actrice et témoin d'une situation d'extase collective presque mystique. Comme dans un tour de magie, tout était parfait et sonnait au diapason de l'élan du groupe. Le poids du costume trempé, ces souliers qui, à l'essayage, me faisaient souffrir, le trac face à mon inexpérience, mes appréhensions et autres préoccupations du même genre... chassés bien loin, j'avais le sentiment d'être admise dans l'antichambre d'un paradis terrestre que je méconnaissais jusqu'alors.

Cette nuit-là, j'ai compris aussi que le défilé, dans sa richesse et sa splendeur, constituait le sommet d'un processus complexe, résultat d'une longue série d'événements qui impliquaient les membres actifs et les plus proches de la communauté où l'école était insérée. Ce sont eux qui, tout au long de l'année, entretiennent le feu sacré qui déclenche l'enthousiasme collectif et la passion pour le carnaval. Les autres qui s'additionnent pendant

les périodes plus proches du spectacle sont généralement atteints par l'exaltation et l'ardeur que les premiers mettent dans toutes les activités reliées aux écoles de samba.

À partir des observations, des entrevues et de l'observation participative qui m'ont permis de vivre des expériences uniques dans le défilé de l'École de Samba de Porto da Pedra, ainsi que des réflexions provenant de l'examen de la littérature relative à mon sujet d'étude, il a été possible de commencer à répondre à ma question de recherche de façon plus détaillée. Comprendre le défilé, c'est comprendre comment un jeu simple se transforme en un spectacle grandiose et comment certains corps se positionnent dans cet ensemble spectaculaire. Dès lors, tous les chapitres de cette étude viseront à en détailler les éléments fondamentaux.

## **PARTIE II**

### **LE DÉFILÉ DES ÉCOLES DE SAMBA : LE LONG PARCOURS DE LA FÊTE AU SPECTACLE**

## CHAPITRE IV

### LA SAMBA, L'ÉLÉMENT FONDATEUR DU DÉFILÉ

Au Brésil, le vécu collectif résiste à la réduction puisqu'une surabondance affective, sensuelle, passionnelle accompagne le commerce des hommes, de la violence à la tendresse –qui défie souvent les statistiques ou les classifications. Jean Duvignaud

Ce chapitre vise à décrire, de façon synthétique, les transformations que les écoles de samba ont subi, dès les premières manifestations à effectifs restreints des communautés noires et périphériques de Rio de Janeiro, en un produit artistique reconnu et accepté comme caractéristique de l'identité brésilienne.

Les écoles de samba ont eu comme ressort de propulsion de leur développement, la samba, rythme dont les bases remontent aux anciennes traditions africaines en sol brésilien. Alors, si je décrivais les défilés carnavalesques actuels comme un phénomène découlant des transformations du carnaval brésilien dès son introduction au pays, cela impliquerait un long parcours historique des phases, des influences et des caractéristiques, ce qui déborderait du contexte de cette étude. Néanmoins, il convient de souligner que, même si l'école de samba comme phénomène carnavalesque est récente et occupe une place hégémonique parmi les diverses manifestations du Brésil, ses bases rythmiques sont originaires de la période de la colonisation. Ainsi, je me propose d'analyser non pas le carnaval comme un tout, mais la samba – danse et musique – jusqu'à sa transformation en écoles de samba. Notons en passant,

que chaque fois que j'évoquerai la danse samba, pivot de l'effet carnavalesque, je me référerai en fait au corps, comme matérialité de son expression.

Les écoles de samba constituent d'importantes formes de socialisation pour une partie significative de la population brésilienne. L'importance de suivre les transformations historiques qui se sont succédées dans les défilés est, à mon avis, fondamentale pour comprendre comment elles vont influencer le rôle que le corps viendra, postérieurement, occuper dans le spectacle.

#### **4.1 LES RACINES AFRICAINES**

Les premiers Africains emmenés comme esclaves au Brésil, dans la diaspora noire, arrivés vers la moitié du 16<sup>e</sup> siècle, étaient originaires de diverses régions de l'Afrique. Cette main-d'œuvre initiale et ses descendants se sont libérés du système d'esclavage seulement vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Ces Africains de différentes ethnies ont essayé de reproduire des traditions antérieures sur le nouveau continent américain. Dans les diverses cultures africaines, la musique et la danse ont un rôle fondamental dans les relations entre le corps (femmes et hommes) et leurs dieux. Dans cette société, la musique n'a pas de fonction autonome comme dans la culture occidentale, car elle constitue « une forme parmi d'autres – danses, mythes, contes, objets – chargée d'actionner le processus d'interaction chez les hommes ainsi qu'entre le visible et l'invisible » (Rodrigues cité par Sodré, 1998, p.21). De cette façon, selon le même auteur, la danse dans les communautés afro-brésiliennes a la fonction de transmettre non seulement une mémoire mythique fondamentale au groupe, mais aussi de servir de véhicule à l'apprentissage pratique de la vie quotidienne. Ces enseignements par la danse préparent de plus l'individu à utiliser son corps pour des situations spéciales, parmi lesquelles l'accouchement et des attitudes religieuses où les membres incorporent la divinité et s'expriment par ses gestes. Dans ces circonstances, la danse a un rôle essentiel et en utilisant un langage rythmique, remplit une fonction éducative primordiale de transmission du savoir traditionnel.

Si, en Afrique, la musique et la danse jouent un rôle de cette importance, au Brésil, sous le régime de l'esclavage, elles deviennent un impératif existentiel de survie. La danse se transforme en une activité vitale, car elle permet à l'esclave de récupérer sa liberté, ainsi que son corps, même si ce n'est que pour quelques instants.

Dans ce contexte, selon Sodré (1988, p.123), la danse pratiquée par l'esclave africain récupère l'espace mystique ancestral et crée, à ce moment, un espace réel, l'espace ludique du danseur. Cet espace ludique, né des mouvements de la danse projetant le corps dans toutes les directions, constitue un espace libre de l'autonomie du seigneur, un espace et un temps où le travail n'a pas sa fonction prioritaire, ayant présent à l'esprit que le corps d'un esclave est propriété et instrument de travail pour l'autre. La danse permet à l'esclave de récupérer un espace de liberté, dans la mesure où il assume son contrôle et le transforme d'un instrument de travail en un instrument de création et de plaisir. Probablement pour cela, ces manifestations de Noirs ont été l'objet, pendant longtemps, de l'antipathie des autorités locales, comme nous pouvons le constater par les commentaires d'une autorité, quelques siècles après, en 1807, à Bahia :

Les esclaves de cette ville ne se soumettent pas du tout aux ordres et aux providences du gouvernement ; ils s'assemblent où et quand ils veulent; ils dansent et font du tapage, avec de bruyants et dissonants instruments de percussions, à toute heure et partout dans la ville. Dans les *arraiais* (les espaces alloués à la fête à côté des églises) et durant les fêtes, ce sont eux qui s'approprient du terrain, interrompant n'importe quel autre chant ou musique (Rodrigues, cité par Sodré, 1998, p.123).

Ce processus d'interaction avec la société locale, qui n'a pas toujours été pacifique, se traduit par l'introduction au Brésil d'une série de manifestations religieuses et profanes incorporées à la culture populaire et plusieurs parmi elles sont devenues, postérieurement, des éléments fondateurs de la culture nationale.

Quelques coutumes et rituels ont intégré cette culture brésilienne par le discours des intellectuels qui ont joué un rôle important dans la politique de la reconnaissance de ces manifestations. De cette façon, au moyen du mécanisme de réinterprétation, l'État s'est approprié des pratiques populaires pour les présenter par la suite comme expressions de la culture nationale, selon Ortiz (1986). Bien que ce processus présente des pertes et des modifications, les éléments les plus caractéristiques de la tradition sont maintenus. C'est pour

cela qu'elle ne coïncide pas totalement avec les particularités initiales de ces manifestations. Les altérations subies par ces rythmes et danses démontrent que les manifestations initiales ont vécu un phénomène évident d'acculturation, étant donné que la transmission de la tradition n'est pas statique.

La reconnaissance de l'importance des danses et des rythmes d'origine africaine dans la culture nationale a eu lieu au Brésil au début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>, où le pays, déjà constitué en république, questionne les bases de son identité. Dans la recherche de la construction de l'identité nationale, les intellectuels et les artistes brésiliens ont joué un rôle fondamental pour rompre avec le modèle artistique du colonisateur et instituer une phase nouvelle de l'art au Brésil, le modernisme, lancé pendant la Semaine d'Art Moderne de 1922.

L'originalité du modernisme brésilien « est d'être une révolution esthétique radicale inséparable d'une recherche sociale, qui va donner naissance à la sociologie brésilienne. C'est le premier acte de prise de conscience collective, plus exactement de recherche à la fois lyrique et critique de l'identité brésilienne dans la revendication de ses différentes composantes » (Laplantine, 1994, p.72).

Ainsi apparaissent les théories du métissage et les sens sont tournés vers la valorisation de l'art comportant des éléments de cultures indigènes et africaines, qui deviennent source d'inspiration de « brésilité ». L'indigène et le noir apparaissent dans les manifestations officielles.

La samba, à l'origine des écoles de samba comme manifestation carnavalesque, est surtout issue de la mémoire collective de groupes africains et même d'autres facteurs qui ont influencé la structure des écoles. En effet, l'utilisation de plusieurs instruments musicaux d'origine africaine et les différents types de percussions, de même que les rythmes comme le

---

<sup>39</sup> La fin du 19<sup>e</sup> siècle s'est caractérisée par une période de grands changements politiques au pays : l'abolition de l'esclavage, la fin de la monarchie et l'implantation de la République.



*batuque*,<sup>40</sup> ont joué un rôle fondamental dans l'histoire de la samba comme musique à caractère national et, postérieurement, dans la création des écoles de samba. Ainsi, la samba – musique, instruments typiques et danse – est devenue, après cette transformation symbolique par les artistes et intellectuels, expression de l'identité nationale.

#### 4.2 FAIRE DE LA SAMBA N'A PAS TOUJOURS ÉTÉ FACILE

« Initialement, le mot « samba » désignait chacune des danses populaires brésiliennes dérivées du *batuque* africain » (Lopes, 2003, p.15). Le nom samba, bien utilisé dès le temps colonial, provient du mot « semba » ou « simba », qui signifie *contact de nombril*, ce qui est un élément constant du *batuque* angolo-congolais, désignant l'acte de « *sambar* » et non la musique ou le rythme » (Araújo, 1978, p.35). À part cette signification, il en existe d'autres complémentaires. Comme verbe, « *sambar* » désigne l'acte de « rigoler ou se divertir comme un chevreau ». Il signifie aussi « rejeter, séparer » (Lopes, 2003, p.14), correspondant à l'action qui constitue la base chorégraphique, source de l'expression « du coup de nombril ». Cette action, à son tour, devient un type de danse, de dialogue corporel où les participants se frappent nombril contre le nombril ou poitrine contre poitrine, à certains moments de la danse. Le coup de nombril, ou sa simulation, est un élément chorégraphique clé qui est devenu une composante caractéristique de la samba. Elle peut être encore observée aujourd'hui, dans les cercles de samba traditionnels et dans certains types de défilés des écoles de samba.

Lopes (2003) classe la samba selon un critère géographique, en samba rurale et samba urbaine. Dans sa configuration rurale, elle est appelée encore samba de cercle. La samba se caractérise par le fait d'être toujours dansée en cercle avec une partie de la musique et l'autre,

---

<sup>40</sup> *Batuque* : genre musical de percussion qui désigne aussi l'acte religieux dans les religions afro-brésiliennes. « Désignation commune de certaines danses afro-brésiliennes accompagnées de chants et d'instruments de percussion ; danse populaire au son d'instruments de percussion ; acte de frapper de façon répétée » Dictionnaire Aurélio Buarque de Holanda, 1986, p.242. « Genre musical et en même temps une religion afro-brésilienne de culte aux Orixás, présente en bonne partie dans les états brésiliens ». Wikipedia.www.google.com.br (10/02/2008)

en refrain, avec le « coup de nombril » ou sa simulation. Le cercle est formé par des hommes et des femmes qui dansent au son des percussions. À un moment donné, un danseur prend l'initiative et avance vers le centre du cercle, où, par la simulation d'un "coup de nombril" ou d'une enjambée ou une gambade, il invite un autre danseur, habituellement de sexe opposé, à danser. Le chant, qui se répète sans cesse, sert fondamentalement d'élément d'appui à la danse. Souvent, il s'agit d'un refrain qui se répète sans beaucoup de cohérence logique, mais qui permet aux danseurs de montrer leur habileté. Ce type de danse comporte des différences, selon les diverses manifestations régionales, mais la structure en demeure identique. La samba urbaine, quoique originaire de la samba rurale, a subi des transformations très importantes, et même structurales, influencées par de nombreux facteurs provenant de la ville de Rio de Janeiro et devient l'origine d'un grand nombre de variantes.

Dans ses deux versions, rurale ou urbaine, la samba servait d'espace d'amusement, de libération, de moment d'expression et de création collective, puisque tous participaient à sa réalisation. Ces danses, qui découlent du *batuque* africain, ont traversé la période coloniale et ont été conservées jusqu'à aujourd'hui comme une tradition entre les communautés d'origine africaine. Elles ont subi des altérations et se sont diversifiées dans leurs formulations au cours de leur intégration aux fêtes populaires blanches ou à la vie urbaine.

La compréhension de la contribution de la culture noire à la société brésilienne actuelle a été tardive. Il en existe un nombre inimaginable d'explications. Les reconnaître fait partie du processus, pas toujours pacifique, de l'acceptation de son importance dans la société brésilienne. Pendant toute la période coloniale (1500-1822) et postérieurement, pendant la période de l'Empire (1822-1889) ainsi qu'à la période de la République (à partir de 1889), les manifestations exclusivement noires, religieuses ou profanes, ont été la cible de préjugés de la part des classes dominantes ou systématiquement interdites.

Même après l'abolition de l'esclavage en 1888, ces manifestations ont continué d'être la cible de discrimination et de persécution policière pour des raisons dites de perturbation à l'ordre public. Cette situation n'avait pas cours seulement en raison d'un possible désordre à la suite de vols ou de violentes disputes. Elle avait cours aussi pendant les fêtes religieuses,

les manifestations culturelles exclusives de groupes noirs, comme le *batuque* et la *samba*, où les instruments de musique étaient confisqués et leurs exécutants, emprisonnés.

Même si toutes les fêtes religieuses au Brésil étaient profondément carnavalesques, en réalité, les limites entre ces deux sphères, le profane et le sacré, n'ont jamais existé de façon définie ; au contraire, ces éléments s'entrecroisent constamment, tant dans les manifestations des communautés noires, que dans celles des blanches. En effet, les témoignages de certains *sambistas* montrent clairement la coexistence de ces deux sphères dans le même milieu.

Le culte dans la salle est terminé, le *babalorixá* (prêtre du *candomblé*) a servi de la nourriture et des boissons dans la partie arrière de la maison. On a apporté les instruments de percussion de l'autel et l'on a joué de la *samba* et du *batuque* jusqu'au lendemain (Rego, 1994, p.4).

Quoique l'univers de la fête favorise cet entrecroisement social, cela ne signifie pas l'acceptation « pacifique » par la classe dominante de la carnavalisation des fêtes religieuses, comme le montre bien les expressions utilisées. La « dérangeante » présence de ces éléments noirs est constatée dans des chroniques de des journaux de l'époque. Ces textes décrivent quelques scènes de dérangement créées dans le grand public, composé de différentes classes sociales.

« Dans un coin se formaient des cordons terribles, menaçants, sauvages. Dans un autre se réunissaient les *sambas* pas moins terribles, beaucoup plus sauvages » et la fête qui s'organisait autour de l'église se transformait dans un type de fête de carnaval « à laquelle participait la société heureuse, libre et dangereuse de la ville » (Soihet, 1998, p.34). Ou encore, dans un texte de nouvelles : « la festivité vue du haut du mont ressemblait bien plus à un village de sauvages d'une province africaine qu'à un coin de Rio de Janeiro » ; le chroniqueur continue : « la *samba* créait le son barbare du rythme primitif de sa musique, prenant parfois des aspects macabres par la cadence grossière et monotone utilisée par ses interprètes » (Soihet, 1998, p. 35).

Ce commentaire fait dans la chronique sur la *samba*, à savoir qu'il s'agit d'un rythme de « cadence grossière et monotone », est une impression qui peut être répandue parmi ceux qui sont les moins habitués à l'entendre. Comme ils ne perçoivent pas les différences sonores; ils

la considèrent très souvent comme une succession de mouvements et de sons répétitifs. Akin Euba (Araújo, 1978, p.25), maestro africain, explique cela en relation avec la musique. Il dit :

Qui n'est pas habitué à la musique traditionnelle africaine et l'écoute hors de son contexte, trouve parfois des motifs qui se répètent démesurément. Cependant, plus l'auditeur comprend la fonction de cette musique, plus diminue son irritation; il arrive à comprendre que la répétition est une des ressources fondamentales de la musique pour accomplir sa mission.

La samba a dû vaincre le préjugé et la discrimination sociale pour être plus qu'une expression artistique de la classe subalterne et rentrer dans la grande communauté, créant son territoire d'acceptation et d'affirmation. Dans le parcours historique de la samba décrit par divers auteurs, il est fréquent de constater les nombreuses interdictions à sa pratique dans des lieux publics, lors de fêtes ou dans des locaux où il y a un grand nombre de personnes.

Pour illustrer cela, voyons comment s'effectuait la participation des *sambistas* dans les fêtes des églises de Rio de Janeiro. En 1907, la samba a été acceptée dans ce milieu après une longue période d'interdiction. Les *sambistas* ne pouvaient y entrer que sans instruments musicaux. Les policiers empêchaient l'entrée de ceux qui apportaient les instruments. Malgré cela, les cercles de samba ont continué à exister au moyen d'instruments improvisés tels que des morceaux de bois, de métal et des bouteilles. C'est la caractéristique marquante, le mystère de la samba : « la syncope ou la frappe qui manque » selon Sodré (1998, p. 11).

Autrement dit, la syncope est le son articulé dans un temps faible et prolongé sur la partie forte du temps suivant. Cela est censé provoquer chez l'auditeur un besoin de remplir cet intervalle avec des sons et des mouvements corporels. La samba est « contagieuse. » Par la nécessité implicite de complémentarité, l'auditeur doit participer corporellement au rythme syncopé. Probablement parce que la samba peut être jouée sans l'aide des instruments traditionnels, son interdiction a été, jusqu'à un certain point, inutile. L'année suivante, les instruments musicaux ont animé les sambas pendant les fêtes religieuses. Cela ne s'est pas fait sans récriminations de la part des autorités. Les commentaires d'un journal décrivent et critiquent cette façon de danser dans les cercles de la samba où les chorégraphies sont qualifiées « d'impudiques et grossières ».

Un quotidien parle des participants en ces mots : « les lourdauds sautent, font des mouvements disgracieux, des acrobaties gigantesques obéissant à des rythmes déterminés pendant que les filles sautillent, font des fleurettes en balancements lâches ». Selon Soihet (1998, p.35), il y a un propos explicite véhiculé par les journaux lorsqu'ils font référence aux cercles de samba : celui « d'attribuer à ce type de manifestation en plus du caractère peu avancé, grossier et barbare, celui de la dépravation, de l'obscénité, de l'insulte à la morale, dû à l'excessive sensualité tropicale ».

L'objectif de mépriser cette danse est évident. Si la samba est vue comme espace de spontanéité et d'expression du corps, si elle est considérée comme une ouverture aux possibilités de création d'une gestualité et d'une sensualité qui lui sont caractéristiques, le résultat de ce regard est complètement différent. Je constate cette différence de perception dans la description faite par Rego (1994, p. 27) sur la danse raffinée d'un *sambista*.

Il levait le corps sur la pointe des pieds. Les jambes, les cuisses, les hanches et le tronc prenaient la forme de trois angles d'un petit couteau. Il allait, tempétueux, vers un côté et formait tout de suite des demi-cercles par des pas vigoureux et rapides. Des nœuds courts et rapides des jambes surgissaient, l'une s'entourait à l'autre et les deux rentraient. Le corps s'intégrait au rythme. Parfois, toute la masse physique se posait sur un seul pied, pendant que la jambe levée exécutait des voltiges dans l'air. À ce moment, Tijolo était un colibri.

C'est un étrange paradoxe qu'au « pays de la samba et du carnaval », comme se décrivent les Brésiliens, il n'a pas toujours été facile de jouer la samba. Au contraire, pendant bien longtemps, cela a été très difficile. Cela signifie que ces artistes ont eu une dure tâche : celle de rompre les barrières du préjugé par un effort continu de résistance culturelle et d'imposer un style de danse qui est devenu par la suite une des caractéristiques brésiliennes. Probablement que la samba est si spéciale, si mystérieuse, que le *sambista* oublie tout ce qui l'entoure et sent seulement le corps répondre au son contagieux de la batterie d'une école de samba.

### 4.3 L'IMPORTANCE DES FEMMES DANS LA SAMBA

Une des alternatives trouvées par les *sambistas* pour réaliser les *batuques* a été de les adapter au quotidien des villes et de les incorporer aux fêtes populaires de la culture provenant du colonisateur. La poursuite de ces manifestations a été possible grâce aussi à une série de subterfuges où leur pratique fréquente se réalisait dans des lieux moins accessibles et où les risques de confrontation étaient moindres comme les cuisines, les fonds des jardins, dans la partie arrière des maisons. C'est dans ce contexte que les femmes, les fameuses « tantes *baianas* », habituellement des personnalités respectables et importantes dans la hiérarchie de la religion afro-brésilienne, jouent un rôle fondamental dans l'affirmation de la samba comme genre musical et dans l'émergence des écoles de samba.

Ortiz (1986) considère que la ritualisation de la mémoire collective n'est pas seulement constituée de tradition, mais qu'elle organise une structure de sujets sociaux comme une partition musicale où chaque participant a une fonction déterminée dans l'exécution de cette symphonie. Ainsi, chacun à sa façon, contribuera à l'exécution de l'œuvre collective. Ce rôle, et les responsabilités qui en découlent, font partie du savoir populaire et sont intériorisés par les personnes dans leur quotidien. Voilà pourquoi les groupes ont un chef qui organise ces acteurs sociaux dans leurs rôles respectifs. Cela est arrivé avec la samba et avec les organisations plus élaborées comme les écoles de samba, avec des hiérarchies et des règles de fonctionnement.

En général, ces fêtes ou rencontres avaient lieu dans les résidences des familles originaires de Bahia qui résidaient dans le centre ville de Rio de Janeiro, dans une zone proche du port, une des rares surfaces urbaines de Rio qui n'ont pas été intégrées dans le plan d'urbanisation de la ville au début du 20<sup>e</sup> siècle. Cette région, dénommée Afrique en miniature ou Petite Afrique, où demeuraient ces familles, servait de lieu de fête et de réunion de la communauté noire, spécialement liée à la samba.

Ces pôles de convergence de talents fonctionnaient dans les maisons des « oncles et des tantes », qui étaient des endroits importants dans le processus de socialisation de la population noire, même si la présence des Blancs y était acceptée. Ces endroits servaient pour

les pratiques artistiques, et grâce au support de ces maisons et de ces structures, ils sont à la base de l'expansion de cette créativité. Les femmes, tout particulièrement les Noires, ont eu un rôle fondamental dans l'affirmation des manifestations religieuses depuis les temps coloniaux, passant par les festivités.

Les femmes noires, même les esclaves, avaient un plus grand pouvoir de déplacement. Elles pouvaient circuler entre plusieurs secteurs, qu'il s'agisse des espaces des patrons ou de milieux réservés aux esclaves. Ainsi, dans l'histoire des blocs carnavalesques, postérieurement à l'origine des écoles de samba, les Noirs maintenaient la tradition de se grouper dans des maisons. Certaines maisons des « tantes » ont eu une grande importance dans ce processus artistique, comme celles de Tante Tomasia, Tante Ciata, Tante Amélia Aragão, Tante Presciliana, Tante Veridiana, Tante Fé, Dona Ester parmi d'autres qui sont considérées comme des pôles rayonnants de ces activités.

La mention suivante, faite par un *sambista*, montre l'importance de ces maisons comme espace culturel et de résistance dans la consolidation de cette activité artistique dans les années 1930.

Les sambas dans la maison Ciata étaient très importantes parce que, en général, elles provenaient du haut des monts et chez cette femme, elles devenaient connues dans le cercle. C'est là qu'elles subissaient la critique des maîtres ou des docteurs de la samba en présence des sommités du violon et d'autres instruments (Lopes, 2003, p.35).

Dans la déclaration d'un autre *sambista* qui décrit ces festivités, je constate que les fêtes suivaient le même modèle. La grande attraction était la musique, jouée par les meilleurs compositeurs et instrumentistes de samba de la ville de Rio de Janeiro.

De la nourriture et des boissons, de la samba et de la *batucada*.<sup>41</sup> La fête avait lieu aux dates spéciales pour célébrer certains événements, mais aussi, pour réunir les gars et les gens d'origine (...). La fête était constituée par la danse dans le salon, la samba, derrière la maison et la *batucada* dans la cour. La fête était celle des Noirs, mais il y avait des Blancs aussi. Il n'y avait que de bons danseurs, l'élite seulement (le témoignage se réfère à l'élite de la samba). Celui qui fréquentait ces fêtes savait

---

<sup>41</sup> Batucada : improvisation de musique à percussion avec ou sans danseurs.

déjà qu'il ne s'agissait que de la crème de la crème (...) On y restait jour après jour; c'était comme une deuxième maison (Lopes, 2003, p 113).

Ces femmes ont eu une importance fondamentale en offrant une infrastructure à la samba. Elles supportaient les *sambistas* jusqu'à jouer le rôle de la famille pendant qu'ils développaient leur créativité. Mais, malgré cela, elles demeuraient des exceptions. La participation des femmes au carnaval était plus grande dans les classes populaires où elles avaient presque toujours le pur désir de fêter, non de décider ou de coordonner des activités carnavalesques. La participation des femmes à l'organisation de la fête est très limitée, même actuellement. En effet, depuis le début des écoles de samba, rares sont les femmes qui occupent une place à la présidence d'une école ou comme *carnavalesca*.

En réalité, la femme brésilienne n'a eu qu'un très petit rôle dans le carnaval, fête qui est, selon Albin (2004), « historiquement machiste ». La femme n'a commencé à y participer réellement qu'à partir du 20<sup>e</sup> siècle. Les femmes allaient sur les chars allégoriques des défilés des grandes sociétés, « sauf qu'elles n'avaient ni voix, ni tour; c'était seulement pour être admirées » (Albin, 2004, p. 32).

Alexandre Louzada<sup>42</sup> donne une explication technique sur cette plus grande proportion d'hommes dans les écoles de samba, ce qui, d'une certaine façon, est un indicateur de la situation des femmes, comme minorité sociale, au début de 20<sup>e</sup> siècle :

Dans le passé, au début des écoles de samba, les trames étaient très patriotiques; elles rendaient souvent hommage aux héros brésiliens. En réalité, nous avons peu d'héroïnes, Ana Nery, Anita Garibaldi (...). De plus, les femmes ne sont pas dérangées par le fait de défiler déguisées en hommes, dans les rôles de soldat, par exemple, mais le contraire n'a pas lieu; les hommes n'aiment pas se déguiser en héroïnes. Ainsi, si j'ai une *ala* de muses, je ne peux pas y placer des hommes, mais seulement des femmes.

La grande quantité de personnages masculins prédominants dans les défilés fait en sorte qu'il y a habituellement beaucoup plus d'hommes dans les défilés à un niveau élevé de responsabilité que de femmes. Cette prédominance des personnages masculins a pour

---

<sup>42</sup> Alexandre Louzada en entretien avec l'auteure aux ateliers de l'École de Porto da Pedra à Rio de Janeiro, 2003.



conséquence de mettre beaucoup plus d'hommes en position de *destaque* que de femmes. Le *destaque* (celui qui est mis en évidence parmi les autres), comme son nom le dit bien, est la place faisant le plus grand appel à la vanité, tant féminine que masculine. Les personnes qui occupent ces places doivent toujours payer un grand prix, pas seulement de type financier, mais aussi par l'effort physique exigé par cette position. Il leur faut supporter le grand poids des costumes pendant les longues heures qui précèdent le spectacle, comme m'avoue le *carnavalesco* Alexandre Louzada<sup>43</sup> :

La majorité est homosexuelle... Ainsi, plus ou moins 90% des *destaques* sont des hommes. C'est le tribut à la vanité car les habits sont très lourds mais ils sont beaux. Ils portent une énorme quantité d'accessoires, des choses incroyables, parfois j'ai de la peine car ils se trouvent à une très grande hauteur, mais ils y trouvent du plaisir.

- **Comment la samba se transforme en musique populaire et est à la source des écoles de samba**

Jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, les cercles de samba et les *batuques* se référaient toujours à la danse. Ce n'est qu'en 1917 que la première samba a été introduite dans le marché phonographique et qu'elle a émergé ainsi comme nouveau genre musical et élément vivant, indépendant de la danse. Ce genre constitue la matrice de toute musique populaire brésilienne dans ses plus diverses tendances. La samba, comme musique, est venue, postérieurement, jouer un rôle fondamental dans la naissance des écoles de samba.

La chanson *Pelo Telefone*, responsable de l'introduction de la samba comme nouveau genre musical, a été présentée pendant des rencontres dans la maison de Tante Ciata. D'ailleurs, les musiciens qui ont accompagné cette première samba, enregistrée en 1917, étaient des fréquentateurs assidus de la maison, dans les fêtes et dans les cercles de *batuque* (Araújo, 1978).

---

<sup>43</sup> Alexandre Louzada, en entretien avec l'auteure aux ateliers de l'école Porto da Pedra à Rio de Janeiro, 2003.

Comme nous pouvons l'imaginer, un rythme avec ces caractéristiques, originaire des classes subalternes, nécessitait de nouvelles formes de présentation, plus « appropriées » au goût des diverses classes pour être accepté par la société en général. Ainsi, ce genre musical avait besoin d'être ré-élaboré pour pouvoir pénétrer le marché phonographique qui émergeait au Brésil au début du 20<sup>e</sup> siècle. Il s'est constitué à partir d'un processus de sélection des principaux éléments des divers types de samba qui circulaient à ce moment parmi les communautés noires et métisses de Rio de Janeiro. La samba est devenue une espèce de synthèse des diverses formes musicales de la culture noire dans les communautés artistiques de Rio de Janeiro, selon les références de plusieurs auteurs (Sodré, 1998, Rego, 1994, Lopes, 2003).

Dans ce processus d'adaptation, il a fallu que les *sambistas* éliminent quelques caractéristiques de la samba et en rehaussent d'autres pour, finalement, pouvoir présenter le nouveau produit. Un des aspects à considérer a été la question du droit d'auteur. Un autre a été le besoin de créer un produit final où les paroles et la musique étaient fixes. Jusque là, la samba présentée dans les cercles n'était rendue possible que par la participation des compositeurs qui y étaient présents pour collaborer à sa création. Ainsi, l'œuvre était souvent le résultat de partenariats multiples.

Le caractère improvisé de la samba a persisté pendant quelque temps en relation au samba-thème des premières écoles de samba. La première partie de la samba était pré-établie, et la deuxième était destinée à l'improvisation. Le régisseur général des écoles de samba y occupait un rôle très important (Costa, 1984; Cabral, 1996).

Si, d'un côté, la pratique de l'improvisation incluse dans la samba-thème a disparu, de l'autre, elle persiste encore aujourd'hui dans les cercles de samba traditionnels. C'est là que la samba subsiste dans sa forme la plus forte, originelle, crue ou « samba de racine », comme l'appellent les personnes liées à la samba. La caractéristique de cette samba est qu'elle est jouée dans les cercles, les cours et est disseminée dans de nombreux lieux alternatifs. Là, la pratique de la samba fonctionne comme un lien de continuité, un véhicule et un « lieu d'échange social, d'expression, d'opinions, de fantaisies et de frustrations, de continuité d'une parole (noire) qui résiste à son expropriation culturelle » (Sodré, 1998, p. 59). Ses

enregistrements circulent dans une chaîne de production indépendante des grandes maisons dominantes d'enregistrement du marché phonographique. Cependant, même si la samba est un mouvement de résistance culturelle, « elle ne peut pas être comprise comme une simple pratique d'opposition au pouvoir, comme l'envers de la culture dominante. Penser ainsi serait, en fait, soustraire la samba de la culture dominante » (Sodré, 1998, p. 56).

La samba, comme nouveau genre musical, a cessé d'être du domaine exclusif des classes subalternes pour devenir un produit de consommation nationale. Après la samba *Pelo Telefone*, succès du carnaval de 1917, la samba s'affirme définitivement comme musique caractéristique et de synthèse du carnaval. Cette participation de la samba à la scène nationale a fonctionné comme un mouvement artistique qui a préparé l'apparition des écoles de samba dans les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. Lopes (2003) a catalogué environ 36 variantes de la samba. Quelques-unes ont persisté, d'autres pas, « mais, toutes ont transformé effectivement la vieille matrice, et ont même contribué à rendre presque imperceptibles les racines africaines du genre » (Lopes, 2003, p.16). Ainsi, toutes les variantes de la samba (danse et la musique), comme expression artistique afro-brésilienne, ont joué un rôle fondamental dans la tentative de ces communautés d'éviter l'exclusion sociale et de s'imposer socialement et artistiquement dans le contexte national.

#### **4.4 LA FORMATION DES ÉCOLES DE SAMBA**

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au début du 20<sup>e</sup> siècle, le Brésil est passé par de grandes transformations. L'abolition de l'esclavage a provoqué le début de l'immigration de colons européens qui ont remplacé les Noirs des grandes plantations. Cette immigration avait parmi d'autres buts « le blanchissement de la population brésilienne », à cause des idéologies racistes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ces mouvements ont beaucoup changé la vie du pays. Par contre, le début de l'industrialisation a attiré un grand nombre de Noirs sans-emploi à la ville de Rio de Janeiro qui, à ce moment, était la capitale d'une république qui venait de naître et qui promouvait une réforme urbaine visant à adapter la ville à de nouvelles fonctions.

À ce moment-là, au début du 20<sup>e</sup> siècle, la fête carnavalesque à Rio était répartie en plusieurs manifestations issues des différentes classes sociales. Dans ce contexte, riche de manifestations et de différences, apparaissent les écoles de samba. Selon Carneiro (1965), à ce moment du carnaval, les *sambistas* ne cherchent pas à structurer de nouvelles formes de manifestations carnavalesques. Mais en adoptant plutôt les cortèges carnavalesques qui, à ce moment-là, étaient déjà bien structurés et fréquentés par les couches sociales mieux nanties, les *sambistas* ont enclenché une évolution des plus extraordinaires pour une manifestation populaire. Ils ont transformé ces cortèges de façon radicale par l'introduction d'un nouveau rythme, de nouveaux instruments musicaux et de nouvelles façons de danser déjà pratiquées par des populations noires et métisses des faubourgs pauvres de Rio, notamment avec la samba. C'est la samba – musique et danse – qui constitue le grand changement qui marquera pour toujours le carnaval brésilien. Son rythme révolutionnaire, le swing des percussions et d'autres instruments musicaux, ainsi que la façon sensuelle de danser, ne laissaient pas le public indifférent.

Le premier bloc carnavalesque de *sambistas* à l'origine des écoles de samba actuelles a été le *Deixa Falar*. Il a été formé en 1927, ayant pour modèle le *rancho* carnavalesque. Les *ranchos* étaient des cortèges carnavalesques qui réalisaient de véritables opéras ambulants dans les rues du centre ville de Rio. Le *rancho* était constitué d'un chœur et d'un orchestre et leurs membres portaient de beaux costumes. Ils comptaient sur la collaboration d'artistes et d'intellectuels de l'époque. L'*Ameno Resedá*, le *rancho* le plus connu parmi tous les autres qui existaient à Rio, était considéré comme un groupe carnavalesque qui cherchait à s'imposer comme modèle pour les autres manifestations de cette époque. Il se présentait comme source d'inspiration par sa manière organisée de réaliser ses présentations (Efegê, 1965).

Le bloc *Deixa Falar* se présentait avec la structure organisationnelle des *ranchos*, mais avec une musique complètement différente – la samba – qui commençait à s'affirmer dans l'industrie phonographique. Il utilisait des instruments<sup>44</sup> adaptés au genre et il a inauguré dans

---

<sup>44</sup> Instruments d'une batterie d'école de samba actuelle. Voir l'appendice B.

le carnaval de Rio un nouvel élément – l'école de samba, qui imposait une altération complète dans la manière de défiler du groupe, comme nous pouvons le constater par les commentaires de la presse (Lopes, 2003, p. 59) :

Le *Deixa Falar* a fait école et a obtenu un grand succès. Son organisation a impressionné ceux qui n'aimaient pas la marche lente des *ranchos*, l'excès de costumes très ornés, de partitions chantées par des ténors (...) Ce nouveau type de société noire (les écoles de samba) a employé trois éléments pour changer cette situation extrême : la danse spontanée, les chants des *baianas* et la nouvelle harmonie des sambas créée à Estácio<sup>45</sup>. La danse spontanée et improvisée des sambas en rondes, avec le mélange de lundus<sup>46</sup> et de sambas au coup de nombril<sup>47</sup> pendant que les autres chantaient la musique pour faire l'harmonie du cortège. Et avec le nouveau rythme de la samba donné par Rubem Barcelos et son frère Bide, les danseurs pouvaient chanter et se déplacer en train de *sambar*, improvisant encore des pas ici et là.

Les créateurs de la première école de samba étaient « les représentants noirs et mulâtres de la masse sous-employée ou sans-emploi qui marqueraient l'histoire comme les meilleurs *sambistas* du quartier Estácio, à Rio » (Lopes, 2003, p.58). L'adoption de la structure des cortèges carnavalesques a probablement été une manière de s'adapter aux modèles socialement acceptés. Cela a été possible parce que les blocs de Noirs et Métis n'avaient à ce moment-là aucune sorte d'organisation. Aussi, adopter la structure des autres cortèges signifiait qu'il fallait assimiler plusieurs aspects de leur organisation qui allaient, ultérieurement, se transformer en éléments normalisant le défilé. L'approximation de ces modèles respectait, cependant, ce qu'il y avait d'essentiel dans la culture noire, tant par la musique que par la danse.

Dans sa tentative d'être accepté socialement, le groupe *Deixa Falar* s'est structuré sur le modèle du *rancho*, à une époque où « n'importe quelle manifestation africaine était objet de répression, même policière » (Lopes, 2003, p.57). On comprend, dans ce contexte, le

---

<sup>45</sup> Estácio de Sá : quartier où il existait une grande concentration de *sambistas*.

<sup>46</sup> *Lundus* : danse sensuelle avec prédominance des mouvements des hanches introduite au Brésil pendant l'esclavage.

<sup>47</sup> Coup de nombril : cette action consiste en un type de danse, de dialogue corporel où les participants se frappent nombril contre nombril ou poitrine contre poitrine, à des moments déterminés de la danse.

commentaire fait dans un ouvrage de 1958 qui relate pour la première fois l'histoire du carnaval du Rio, où son auteur, Eneida de Moraes, affirme que les plus grands ennemis du carnaval *carioca* étaient la pluie et la police.

Lopes (2003, p.64) considère que « les écoles sont nées pour institutionnaliser la samba », alors qu'à mon avis, il serait mieux de dire que l'école est née pour valoriser les *sambistas*.

La samba, comme musique, était déjà acceptée dans la société pendant le carnaval et divulguée par la radio. Si la musique était acceptée, ce n'était pas le même cas pour les auteurs. En fait, c'était les *sambistas* et leur danse qui avaient besoin d'être reconnus et de s'assurer un espace garanti dans les manifestations carnavalesques de l'époque. Queiroz (1992, p.111) évoque cette situation quand elle dit que l'apparition des écoles a instauré une « tentative des habitants démunis de Rio de Janeiro pour sortir de la marge lors de la fête, et instaurer de nouvelles formes de réjouissances dans lesquelles ils pouvaient être acteurs ».

En effet, les blocs des *sambistas* voulaient gagner les grandes et larges avenues de Rio et ne plus être restreints ou limités à un circuit de ruelles déterminé par la police. C'est pour cela, probablement, que la rue est si importante dans cette esthétique des défilés. La rue est l'espace du public, mais aussi la reconnaissance du droit à la liberté d'expression artistique des opprimés, des couches les plus pauvres de la population et, particulièrement, l'espace d'exposition du corps et de la sensualité inhérente au carnaval.

Les groupes de *sambistas* qui ont fonctionné comme centres de formation et de multiplication des écoles de samba étaient des créateurs et connaissaient le métier. Il s'agissait de *sambistas* talentueux, respectés dans leur communauté comme Paulo da Portela, Cartola, Bide, Carlos Cachça, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Donga et tant d'autres qui sont des étoiles dans l'histoire des écoles de samba et de la musique populaire brésilienne.

Les costumes, au début des écoles, étaient très simples : les hommes portaient une sorte d'uniforme de type pyjama et les femmes s'habillaient en *baianas*, dont les vêtements étaient utilisés au quotidien lors de la vente de sucreries et de nourriture. Pendant quelque temps, deux types de *baianas* défilaient dans les écoles – les *baianas* que l'on connaît aujourd'hui, et celles dites « *baianas* de ligne ». Ces dernières, en vérité, étaient des hommes habillés avec

des vêtements de femme. Ils se plaçaient en ligne aux bords du cortège pour éviter que le drapeau de l'école ne soit volé par les groupes rivaux.<sup>48</sup> La jupe du costume servait à cacher des couteaux attachés aux jambes. Plus tard, quand l'espace des défilés a été protégé par des cordes, ces fausses *baianas* « ont perdu leurs fonctions et sont disparues des défilés » (Araújo et Costa, 1991; Cabral, 1996).

Il est intéressant de remarquer qu'autrefois, le costume ne faisait pas partie de l'esthétique des défilés ; il n'était même pas un élément requis dans le spectacle. Cela pourrait s'expliquer par le fait que pendant longtemps, les écoles ont plutôt valorisé la musique, la confection des instruments musicaux, la danse, beaucoup plus que les aspects visuels. Il ne faut pas oublier qu'au début, l'organisation et les participants des écoles de samba appartenaient aux couches sociales les plus démunies de la ville. Et ce n'est qu'à partir des années 1950 que s'est concrétisée la norme stipulant que les danseurs devaient porter un costume lié au thème du défilé.

L'influence de la religion sur la samba est perceptible à travers l'écoute attentive de ses mélodies et de ses rythmes. Les organisateurs des premières écoles ne disposant pas de moyens financiers suffisants pour acquérir leurs propres instruments, ils les empruntaient, ainsi que leurs interprètes, à différents lieux où se pratiquaient les cultes de la religion afro-brésilienne auxquels participaient les membres du cortège. Nous retrouvons encore aujourd'hui des sonorités bien particulières dans les batteries des écoles de samba plus anciennes. Haroldo Costa<sup>49</sup>, écrivain, chercheur sur les défilés du carnaval de Rio, me fit un commentaire sur l'influence subtile de ces instruments musicaux sur les batteries des écoles qui donnent à chacune une couleur musicale permettant de les distinguer. Ainsi, certaines batteries laissèrent une place de choix aux petits instruments, d'autres aux plus lourds, selon qu'ils étaient plus ou moins fréquents dans les rituels d'où ils provenaient. En effet, pour

---

<sup>48</sup> Dans la phase de structuration des écoles, à chaque fois que des blocs de *sambistas* étaient l'un devant l'autre, le plus malin volait le drapeau de l'école adverse, qui ne lui était rendu qu'après le carnaval.

<sup>49</sup> Haroldo Costa en entretien avec l'auteure au carnaval de 2003 à Rio.

chaque *Orixá*,<sup>50</sup> il existe une frappe d'un instrument qui domine les autres, reconnaissable par les initiés. Ce sont des caractéristiques qui singularisent les batteries. Selon Haroldo Costa, ces différences sont anciennes et sont jalousement cultivées, valorisées et préservées par chacune d'elles.

Au Brésil, dans les fêtes religieuses, il n'y a pas de limites entre le profane et le sacré, du moins de façon rigoureuse. Bien au contraire, ils s'entrecroisent et se mêlent constamment, tant dans les cérémonies religieuses des communautés noires, que dans celles des blanches. Dans ce processus d'échange de valeurs culturelles, pas toujours équilibré et parfois conflictuel, nous avons comme résultat des manifestations culturelles diversifiées qui caractérisent le profil de cette société. C'est dans une ambiance de fête carnavalesque ou religieuse que les différences sociales sont effacées, voire oubliées. La danse permet le rapprochement des corps et la libération de la sensualité. Comme l'indique Perez à propos du caractère de la fête brésilienne, celle-ci, « essentiellement charnelle et orgiaque, est une des meilleures preuves du caractère métisse de cette société et de sa manière d'opérer par l'entrecroisement de codes et par un balancement entre séparation et union » (Perez, 1994, p.92).

Même si je suis d'accord avec Perez (1994) à propos de certaines caractéristiques générales de la fête brésilienne, cela ne m'apparaît pas pertinent pour la samba et les écoles. Bien au contraire, à mesure que les écoles de samba se sont structurées, elles ont dû affronter plusieurs formes de pouvoir et de discrimination : allant du pouvoir économique et du pouvoir public, qui interféraient avec les thèmes, les horaires et les lieux de présentation du défilé, jusqu'aux préjugés des classes dominantes. Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, les écoles, ainsi que la samba, ont subi diverses formes d'affrontement et des transformations. Selon Lopes (2003), du point de vue artistique, l'école de samba « est passée de manifestation folklorique, d'art populaire, à l'art pour la consommation des masses » (Lopes, 2003, p.64).

---

<sup>50</sup> *Orixá* : divinité du *Candomblé*, religion populaire brésilienne.



- **La samba devient une danse autonome**

Le défilé des écoles de samba met ses participants devant le regard des autres spectateurs évidemment, mais aussi des danseurs eux-mêmes. Il devient un espace d'exhibition et de mise en valeur des talents. Avec fierté et ardeur, chacun de ses fidèles, acteurs et spectateurs, fait sien le devoir d'exhibition totale, dépourvu de tout motif revendicateur. Si, d'une part, le défilé se structure comme un espace de multiplicité de regards, le regard sur le spectacle, sur le corps, sur la danse et sur le public, le défilé devient un lieu de liberté et de plaisir, un espace que le danseur conquiert avec ses mouvements, où personne ne le dérange, un espace pour être admiré et pour courtiser le public.

Le corps devient l'espace d'expérimentation de la samba. La danse se structure dans une compétition d'habiletés entre les *sambistas*, éveillant l'admiration du spectateur et l'orgueil des artistes. Le *passista* est libre d'exécuter les chorégraphies les plus élaborées, dans une danse qui se construit, s'invente dans le corps du danseur. Cette versatilité des *sambistas* peut être appréciée dans les défilés des écoles de samba ou dans les répétitions des écoles de samba, où les danseurs se forcent à montrer leurs créations à partir d'un alphabet de quelques éléments, des pieds, jambes et hanches qui se combinent, dessinant des chorégraphies élaborées.

Grâce au caractère répétitif et syncopé de ses refrains et couplets, et telle qu'elle est présentée dans les défilés, les rythmes de la samba offrent la possibilité au danseur de se livrer à l'improvisation et à la reproduction, deux caractéristiques apparemment inconciliables. Car le retour régulier de plages rythmiques facilement identifiables, durant lesquelles le danseur est tenu de respecter une chorégraphie précise, offre aux interprètes des espaces de variation de leur jeu. Ils consistent en fait en de légères échappées d'une partition à laquelle chacun reste cependant fidèle. Le mouvement épouse la musique et s'enrichit à chacune de ses répétitions. C'est pour cette raison que les meilleurs *sambistas* sont placés en évidence dans les défilés des écoles de samba. La concordance entre la musique et le mouvement libère leur créativité et ils soignent toujours plus le tableau général présenté par leur école, en proposant, par touches successives, de nouveaux pas à la chorégraphie de l'ensemble. Ainsi, la samba en tant que danse permet la construction d'une mémoire

collective et la réaffirmation permanente de l'autonomie du corps et de la liberté de l'être. Elle se pratique dans un espace voué à l'extériorisation, à la liberté qui favorise l'art et qui a été essentiel à la maturation des écoles de samba jusqu'à leur forme moderne.

À partir d'un certain nombre de pas de base, les danseurs de samba créent des variations qui seront répétées et incorporées au répertoire de danse de la samba. La créativité des *sambistas* a introduit de nouveaux pas et de nombreuses variations de ces derniers, transformant la samba en une danse autonome. Rego (1994) a dressé une liste de plus de cent types de pas, toujours attribués à l'audace de leurs créateurs respectifs.

S'agissant des danseuses, Rego (1994, p.50) se livre au commentaire suivant : « La beauté des corps, spécialement des jambes, les croquis animés qui nous sont jetés au regard, nous mettent en lévitation et nous plongent dans une espèce d'état d'hypnose. Chaque mouvement est le reflet parfait des rythmes et des sons de la samba. »

La samba devient alors un espace d'expression unique, de liberté corporelle, de spontanéité du danseur. La samba - danse et musique -, en s'affirmant dans le contexte du carnaval, démontre l'importante fonction qu'elle a joué dans l'affirmation des valeurs culturelles et de l'espace de créativité des Noirs et des Métis. Rappelons qu'aujourd'hui, ils représentent 44,7% de la population.<sup>51</sup> Le grand dévouement et l'implication des membres d'une école de samba permettent de comprendre l'importance que ces activités ont prises dans le vécu quotidien des classes populaires brésiliennes. Leur pratique constitue un héritage qui passe de génération en génération comme mémoire collective dans l'appropriation du corps. La danse, en constante construction, s'invente continuellement dans le corps du danseur. La samba, transformée en manifestation artistique, a joué un rôle fondamental dans la consolidation des écoles de samba moderne.

---

<sup>51</sup> Rapport de la PNUD publié par la Revue ISTOÉ. 1884: 32-34. Le 23 novembre, 2005. Editora Trêz.

#### 4.5 LES TRANSFORMATIONS À L'INTÉRIEUR DES ÉCOLES

Le véritable développement des écoles de samba a débuté dans les années 1950, période de leur consolidation à titre de manifestation carnavalesque importante. Pendant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, les écoles de samba se sont structurées ; elles ont perfectionné leurs instruments musicaux, le chant et la danse (Cabral, 1996; Araújo et Costa, 1991). Les premières phases de l'histoire des écoles de samba comptaient un petit nombre de participants. Cela permettait au défilé d'être essentiellement ludique. Le plaisir individuel, l'expérimentation de nouveaux pas, les créations qui s'ajoutaient au répertoire chorégraphique de chaque artiste y prédominaient.

Les écoles de samba se sont éloignées de la spontanéité du début et des simples amusements de rue et, petit à petit, ont commencé à se structurer plus précisément, avec des règles et des normes esthétiques créées par elles-mêmes.

Les années 1960 et 1970 constituent la période durant laquelle les écoles se sont le plus renouvelées, tant dans l'aspect visuel de leur production – costumes et chars allégoriques – que sur le plan des thèmes qu'elles s'aventurèrent à aborder. Chacun s'entend pour reconnaître que Fernando Pamplona et Arlindo Rodrigues ont été les protagonistes de ce vaste mouvement de renouvellement (Cavalcanti 1995; Araújo et Costa, 1991). D'après Fernando Pinto (Ramos, 1988), ces rénovateurs ont introduit de la théâtralisation dans l'esthétique des défilés des écoles, en déclenchant des réformes dans ses aspects plastiques et ses thèmes. De cette façon, le défilé s'est permis de déborder de l'histoire officielle du pays qui lui était imposée par l'État pour prendre plaisir à braquer ses projecteurs sur les laissés-pour-compte des autres épisodes de la formation de la société brésilienne : les Noirs africains, les Autochtones, leurs croyances, leurs héros, leurs légendes, etc. L'imagerie mythologique est devenue une source d'inspiration pour les auteurs des tableaux vivants qui animeront le carnaval.

Au fur et à mesure que les défilés des écoles de samba de Rio de Janeiro ont obtenu du succès et que leurs sambas se sont répandues dans le pays, les écoles sont devenues la référence pour toutes les autres manifestations carnavalesques. La samba, grâce à sa musique

bien caractéristique et à son style chorégraphique, a révolutionné de façon irréversible le carnaval brésilien. En 1970, Carneiro déclarait : « Aucune association populaire n'a rencontré au Brésil un succès comparable à celui des écoles de samba. En 42 ans, elles ont su concentrer toute l'attention des organisateurs du carnaval de Rio et peut-être du Brésil tout entier, s'il faut considérer le réflexe de reproduction qu'elles provoquèrent dans tous les états brésiliens » (Costa, 1984, p.189). Cette hégémonie de l'esthétique du défilé sur les autres manifestations populaires a résulté probablement en une affirmation de la force du caractère métissé de la culture brésilienne.

Si les années 1970 ont marqué le carnaval par les réformes esthétiques, les années 1980 sont celles des réformes économiques et structurelles avec la construction, en 1984, de la Passerelle de la samba, dénommée Sambodrome. Une partie des revenus provenant de la vente de billets d'accès à la Passerelle a été depuis versée aux écoles. La vente de disques, les masses financières générées par l'acquittement des droits de transmission télévisuelle ont été autant de nouveautés attestant de la réalité de l'organisation économique des écoles et, s'il faut considérer les moyens dont elles disposent, autant de gages de qualité et de raffinement de leurs productions.

Il y a quelques décennies, le défilé constituait un événement qui n'existait que grâce à la contribution créative des écoles et des communautés qui y étaient attachées. Le défilé et le mode de déroulement du cortège n'étaient que le fruit de leurs efforts et de leur imagination. À partir du moment où le défilé a grossi et que le caractère artistique a acquis de la reconnaissance, il s'est transformé en un projet collectif où les repères originaux ont été graduellement soumis à un ensemble de normalisations principalement esthétiques. La structure du défilé est devenue progressivement plus complexe et sophistiquée.

Il est intéressant de constater que la prolifération des écoles de samba ainsi que leur consolidation se sont effectuées de différentes façons selon leur localisation. À São Paulo, puisqu'il n'y existait pas d'autre forme d'expression du carnaval de rue, ce sont les écoles de samba qui détiennent pratiquement le monopole du carnaval de la ville... contrairement au Nord-Est du Brésil, où le carnaval de rue est très répandu. À Rio, le carnaval n'est pas

uniforme. On y relève l'existence d'autant de types différents de cortèges que d'écoles de samba.

Les défilés des écoles de samba sont dynamiques et en transformation constante. Ces changements apparaissent à plusieurs critiques et personnes liées au carnaval comme la perte de leur authenticité. Nombreux sont ceux qui se plaignent d'une soi-disant « perte d'authenticité du défilé ». D'autres par contre, qui recueillent ma sympathie, considèrent que la prédisposition des cortèges à se transformer est un atout pour eux. Quelle justification peut avoir cette notion d'authenticité dans un spectacle qui est devenu un langage artistique ?

Ce potentiel d'évolution du cortège est considéré par le *carnavalesco* Fernando Pinto (Ramos, 1988) comme étant le résultat d'une synthèse des nombreuses manifestations existantes dans le carnaval de Rio de Janeiro. En effet, le défilé aurait sélectionné et assimilé les aspects qui l'intéressaient. Ce mécanisme d'adaptation et de réinvention du défilé depuis ses débuts constitue un phénomène d'anthropophagie des écoles en relation avec les autres manifestations carnavalesques. Ainsi, l'école a incorporé dans son cortège des éléments tels que les chars allégoriques et les grands costumes.

Selon Fernando Pinto (Ramos, 1988), l'anthropophagie des écoles de samba les a considérablement enrichies. Par contre, Araújo (1978) considère que les défilés, dans leur version contemporaine, ont souffert d'irréversibles pertes car ce phénomène d'anthropophagie n'a pas émané des écoles, mais que c'est la société qui les phagocyte en éloignant les *sambistas* et en réduisant l'influence des vrais artistes créateurs quant à l'orientation des écoles. L'utilisation du terme anthropophagie, dans ce contexte, fait appel aussi à la signification présentée par Gruzinski (2004) comme un synonyme de métissage, s'agissant ici de la fusion de cultures, de traditions et d'imaginaires.

- **Le caractère baroque du défilé**

La richesse des fêtes religieuses et profanes au Brésil a amené plusieurs chercheurs à se pencher sur le caractère baroque de l'art brésilien en général et du défilé carnavalesque en particulier. La fête carnavalesque brésilienne est, selon Queiroz (1992, p.234), le « plus pur produit baroque de sa société et de sa civilisation ». Roger Bastide, en 1945, (cité par

Queiroz, 1992, p. 234) élargit les frontières de la fête et y trouve une empreinte baroque, traversant le tissu social dans tous ses secteurs d'expression.

Le baroque brésilien se détachant des murs des églises, des façades, des palais, descend les escaliers majestueux pour se répandre dans les jardins avec leurs grandes avenues s'achevant en horizons d'azur ; il vient, prend possession du corps humain, le compliquant avec perruques et rubans ; il envahit la rue avec les processions, les chars allégoriques, toute sa pompe d'un moment, et atteint jusqu'aux âmes à travers les rituels de politesse et le subjectivisme des sentiments.

Le défilé présente également une esthétique baroque à partir du moment où il rehausse ses effets visuels, sa sensualité et les rondeurs jaillissant de sa peinture du monde. Un des signes marquant de son style réside dans son horreur du creux et du vide.

Afin d'identifier les caractéristiques baroques du défilé, j'ai repris quelques concepts développés par Wölfflin (1984) à propos du baroque : la représentation de la ligne, le volume, le fond, les formes ouvertes et fermées, entre autres, par comparaison avec quelques aspects du défilé carnavalesque. Dans le défilé, les volumes sont plus dominants que la délimitation des formes par des lignes; le tout est plein et continu, les objets ne se détachent pas entièrement du fond, mais ils guident le spectateur vers l'ensemble, tel que le char allégorique. L'horreur du vide se manifeste aussi dans les *alas* par la façon compacte dont elles sont constituées. En effet, les danseurs se déplacent comme une masse organisée ne permettant pas d'espace libre : tout est rempli par les étendards, des plumes, des rubans, en somme, des accessoires de mains.

Le baroque peut aussi être considéré comme une façon de voir le monde, à partir du moment où on considère que tout est changement, tout est mouvement. Selon Wölfflin (1984, p.138), « la beauté vivante ne réside pas dans les formes limitées, mais dans les formes illimitées ». La vision de la masse se forge, lorsqu'elle abandonne les marges ou les lignes, comme fil conducteur du regard, lorsque celles-ci deviennent accessoires et que ce qui importe, ce sont les volumes qui donnent l'impression de mouvement. « C'est le triomphe de l'apparence sur la réalité », écrit Wölfflin (1984, p. 25).

Dans leur représentation du monde, les objets n'ont pas besoin d'être représentés dans leur intégralité. L'important, c'est l'utilisation d'éléments de base, qui serviront de support à la

conception de l'œuvre. On assiste à une espèce « d'appréhension du monde comme une image oscillante » (Wölfflin, 1984, p. 15). L'œuvre baroque n'offre pas de définition très claire des objets. Elle les soude entre eux, donnant à son ensemble une impression de continuité. Les volumes et masses en mouvement ne visent pas à représenter quoi que ce soit de vraisemblable, mais présentent le tableau d'un nouvel idéal de beauté.

Dans l'esthétique baroque, le thème n'est pas fondamental. L'important, c'est la manière dont il est développé. Cela est vrai aussi pour le défilé dont les thèmes peuvent traiter des sujets les plus divers, et même parfois étranges pour un spectacle carnavalesque, comme par exemple : « la différence », « le jardin botanique », « le jeu de la vie », « l'eau », etc. L'essence du baroque, par ses mouvements et ses mutations, reflète en bonne partie l'histoire des transformations du défilé par ces mouvements permanents conduisant à sa propre reconstruction.

Ainsi, on peut reconnaître dans le cortège carnavalesque l'unité, l'intégrité du baroque auxquelles se réfère Wölfflin (1984, p. 175) en disant : « c'est seulement lorsque le détail est une partie indispensable de l'ensemble que nous pouvons parler d'une construction organique ». En effet, les détails qui, de prime abord, peuvent paraître sans importance, tels que les accessoires de main d'une *ala*, deviennent indispensables au défilé, ils visent à faire en sorte que l'*ala* soit un tout qui se déplace de façon continue en formant un ensemble organique.

#### 4.6 LE CONCOURS DES ÉCOLES DE SAMBA OU LE FESTIVAL DES DÉFILÉS

La compétition entre les écoles a commencé presque en même temps que les écoles elles-mêmes. Ainsi, la première école date de 1928 alors que le concours officiel a débuté en 1935. Les règles que les écoles ont formulées ont comme but de trouver des paramètres pour que la sélection du meilleur défilé soit faite de la façon la plus juste. Ces règles hiérarchisées sont très respectées. Cela ne doit nullement empêcher les écoles d'innover. La créativité reste le mot d'ordre, et les normes sont là pour évaluer les écoles sur un pied d'égalité. Afin d'éviter toute équivoque, les règles sont établies un an avant le défilé.

En effet, chaque année, les spectacles présentent des innovations ou, dans certains cas, des vraies transformations dans le visuel pour continuer à être créatifs, étant donné le besoin de présenter sans cesse des nouveautés pour séduire le public. Cependant, dans ce changement, ils doivent conserver quelques éléments qui font partie de leur structure de spectacle en forme de cortège et doivent toujours respecter le règlement<sup>52</sup> qui doit être suivi de façon obligatoire par les participantes du festival. Chaque école prépare son spectacle en fonction d'un certain nombre de critères qui serviront à l'évaluation par les membres du jury<sup>53</sup> et par le public.

Indépendamment du thème choisi, du nombre des *alas*, de l'ordre des éléments mis en place pour les *carnavalescos*, toutes les écoles doivent présenter les éléments suivants :

Un thème de défilé.

Une samba-thème inédite.

Une batterie.

Une *ala de baianas*.

Une commission d'ouverture.

Un couple de maître de cérémonie et porte-drapeau<sup>54</sup>.

Des chars allégoriques (minimum 5 et maximum 7).

Un temps déterminé pour réaliser son défilé (65 à 80 minutes).

Un nombre maximal de danseurs (4,500).

Après avoir compris toutes ces exigences, la manière dont une école réalise son défilé sera jugée selon des normes publiées dans le programme du festival. Ces critères sont les dix

---

<sup>52</sup> Manuel de jugement du défilé. Ce règlement change selon les innovations présentées par les écoles. Liesa 2002, 33 p.

<sup>53</sup> Actuellement, ce sont 40 juges distribués par groupe de quatre personnes qui jugent chacun des éléments du défilé.

<sup>54</sup> Le couple maître de cérémonie et porte-drapeau a pour fonction de porter le plus grand symbole de l'école – le drapeau – tout en dansant à une place en évidence tout le long du cortège. Du même coup, ils ont pour rôle important d'être les symboles de leur école de samba dans le défilé.



éléments les plus significatifs qui structurent le défilé (Fig. 17). Puisque le spectacle exige une grande somme d'argent et suscite beaucoup d'intérêts, les règles cherchent à être les plus claires possibles, devenant plus détaillées chaque année.

N°	Critères	Description
1	La batterie	Ensemble d'instruments de percussion et autres qui développe le thème musical du défilé. La batterie doit maintenir le rythme de la samba constante et avoir au moins 200 instrumentistes.
2	La samba-thème	C'est la musique chantée par tous les danseurs et qui fait référence aux éléments les plus significatifs du thème.
3	L'harmonie	C'est le bon arrangement du rythme avec le chant des chanteurs et des danseurs ; tout le monde qui défile doit chanter la samba.
4	Le déroulement	C'est la progression de la danse sur le rythme de la samba et la cadence de la batterie. Le cortège ne peut pas avancer trop rapidement ni lentement ; son déroulement doit être harmonieux.
5	Le thème du défilé	C'est le sujet du défilé. Il doit permettre au public de suivre sa progression comme une narration visuelle.
6	L'ensemble	C'est la manière dont l'école développe son défilé ; toutes les <i>alas</i> et ses éléments doivent être intégrés au rythme de la batterie, à la danse de la samba, au thème et au chant. Le cortège doit être uniforme et harmonieux.
7	Les allégories et les accessoires	Ce sont les éléments (chars allégoriques et accessoires) qui illustrent visuellement le thème.
8	Le costume	C'est le costume qui appartient aux <i>alas</i> . Les costumes de gens sur les chars allégoriques sont jugés avec eux.
9	La commission d'ouverture du défilé	C'est un groupe de 15 danseurs qui ouvre le défilé d'une école ; il peut faire sa présentation par rapport au thème du défilé ou de l'école ; dans ce cas, en général, ce sont les membres de la direction de l'école qui défilent costumés en tenue de gala.
10	Le maître de cérémonie et le porte-drapeau	C'est un couple de danseurs qui portent le drapeau de l'école. Ils ne <i>sambent</i> pas, ils réalisent un ballet, dont la fonction est de rendre hommage à la danseuse qui porte le drapeau de l'école.

Figure 17 Les points sur lesquels les écoles de samba du Groupe spécial Rio de Janeiro ont été jugés en 2003

- **La transformation du déguisement en costume carnavalesque**

Dans l'univers du carnaval, je traduis le mot costume par « fantaisie » ou *fantasia*, en portugais brésilien. Ce terme a plusieurs significations. La première désigne la fantaisie, l'imagination ou l'illusion. La deuxième, la plus importante selon moi, fait référence au vêtement carnavalesque. Ce terme a encore une autre signification et désigne de « faux bijoux » ou des bijoux de fantaisie. À partir de l'interprétation des significations de ce mot dans le contexte du carnaval brésilien, Matta (1983) considère que le déguisement se présente comme une métaphore des rêves et des inversions possibles pendant la période carnavalesque. Ainsi, pour Matta (1983), tout costume devient un vrai déguisement, de façon générale, et sert à dévoiler la vraie personnalité de chacun, dissimulée et étouffée par le quotidien. D'ailleurs, dit-il, le déguisement « révèle davantage qu'il ne dissimule et, en manifestant un désir caché, il fait en quelque sorte la synthèse entre la personne déguisée, les rôles qu'elle représente et ceux qu'elle souhaiterait assumer » (Matta, 1983).

Dans le contexte du carnaval de rue, cette affirmation paraît actuellement parfaitement judicieuse et pourrait même être reprise lors d'une réflexion sur la genèse des écoles de samba, lorsque l'individu était libre de confectionner à sa guise son costume. Cette coutume a été dominante jusqu'en 1970 chez les danseurs. Joãozinho Trinta déclarait : « Je me souviens de l'École de Samba Salgueiro, on rencontrait des types qui bricolaient seuls leurs propres costumes, selon leur envie, en s'inspirant, par exemple, de photos de la revue *O Cruzeiro* » (Motta, 2004, p. 49). La supervision par le *carnavalesco* de l'élaboration de toutes les étapes du défilé et, notamment, de celles concernant la conception du costume carnavalesque, a changé ces habitudes. Heureusement, le danseur a encore la possibilité de choisir son costume, selon ses moyens financiers, et les limites de son corps, sous le contrôle du *carnavalesco*.

C'est lorsque ces conditions sont réunies et que l'individu peut réellement choisir son costume, que les commentaires de Matta (1983) sont particulièrement intéressants.

Néanmoins, il faut considérer un autre aspect du rôle du costume, celui qui situe le personnage par rapport au thème du défilé et sur la scène.

Cependant, pour nuancer les propos de Matta (1983), disons que ce dernier généralise et élargit le phénomène d'inversion du déguisement à tous les contextes, comme si le costume ne se justifiait qu'à travers sa capacité à satisfaire le danseur, en oubliant le rôle assumé par le costume dans le contexte artistique actuel du défilé.

Le costume carnavalesque des *alas* non chorégraphiées semble présenter un paradoxe. En même temps que le costume soutient le discours du personnage, en fonction de la narration du défilé, la gestuelle du danseur ne correspond pas à celle du personnage. Le corps entre dans la samba. Le danseur peut être déguisé en Indien ou en esclave égyptien, mais il va *sambar*, contrairement aux *alas* chorégraphiées où même si le danseur danse la samba, la gestuelle est en accord avec le costume. Cette pluralité de situations qui parsème le cortège installe dans le spectacle un climat riche en surprises. Dans ce premier cas, *l'ala* ne s'uniformise pas grâce à la danse et à l'expression corporelle, mais bien plutôt grâce au costume, ce qui laisse place à l'expression individuelle.

En raison du nombre des danseurs, de leur diversité et de la richesse de leur costume, ce dernier est fondamental pour la cohérence du cortège. Les écoles se livrent entre elles à une âpre compétition. La rivalité imposée par le concours stimule fortement leur créativité et les amène à être en quête permanente d'innovation et d'originalité dans les aspects visuels du costume.

Un autre facteur qui induit une course constante dans la recherche de nouveaux matériaux est la tendance croissante du défilé d'avoir recours à une esthétique de théâtralisation de la richesse. Pour cela, le *carnavalesco* doit sans cesse trouver de nouvelles manières de transformer des matériaux ordinaires en matériaux sophistiqués. Les contingences pratiques sont en même temps très importantes : leur coût, leur poids, la quantité de ceux-ci en regard du nombre de participants au défilé, de leur grande variété, etc.

Lisons les déclarations du célèbre *carnavalesco* Joãozinho Trinta (Souza, 1989 : après avoir rappelé les informations obtenues lors de la recherche préliminaire p.106) :

Je suis fier quand les gens évoquent le luxe de mes costumes [...] en vérité on utilise des matériaux bon marché ; mais, la façon dont nous les travaillons les rend somptueux [...] Parfois, les petites écoles dépensent beaucoup plus d'argent que nous pour en arriver à peu près au même résultat, si elles y arrivent [...]

Bien que Joãozinho Trinta insiste sur le fait que le luxe de ses costumes ne répond qu'à une recherche de leur mise en conformité avec la luxuriance de l'esthétique carnavalesque, il a toujours été très critiqué pour l'excessive somptuosité et la sophistication des spectacles qu'il dirigeait. Cependant, lorsqu'en 1987 il présenta, dans une *ala* sur le Sambodrome de Rio, un groupe d'acteurs figurant un cortège de mendiants, la critique et le public comprirent finalement qu'il s'agissait en effet autant d'une mise en représentation de la richesse que de celle de la pauvreté et qu'il ne fallait pas voir d'élitisme là où il n'y en avait pas. Il ne s'agissait pas de reproduire la réalité sur l'avenue, mais de souligner le discours du défilé en transformant les habits des danseurs en signes et indices visuels du thème.

La transformation du déguisement en costume carnavalesque a eu lieu vers les années 1960, lorsque l'École de Samba Salgueiro a invité Fernando Pamplona et Arlindo Rodrigues, entre autres, à réaliser son défilé. Ce simple événement a enclenché un processus de mutation des écoles de samba, auxquelles se sont joints des intellectuels et des artistes plasticiens collaborant à la conception du spectacle et une classe moyenne brésilienne nouvellement séduite par le défilé.

Un des aspects les plus importants de cette transformation a été le changement des thèmes du défilé et de la façon de les traiter. Après une longue période de réalisation de défilés sur des thèmes de l'histoire officielle du pays, imposés par les autorités gouvernementales, un vent nouveau soufflait sur le spectacle. Désormais, des héros populaires sont mis en scène. L'introduction de la thématique africaine dans le défilé a notamment marqué un bouleversement du cortège. Cela ne signifie pas que ces thèmes n'étaient pas traités auparavant. Au contraire, c'est le changement de regard qui a marqué la différence. Ainsi, le thème consacré à *Palmares*<sup>55</sup>, présenté par l'École de Samba Salgueiro, a inauguré le « cycle

---

<sup>55</sup> *Palmares* : la plus grande et la plus importante communauté d'esclaves évadés des villes et plantations du Brésil. Ils se réfugiaient dans des endroits très bien dissimulés. Le thème du défilé

nègre » même si le *carnavalesco* Pamplona déclarait que le choix de Palmares comme thème était plus justifié par le désir de traiter le sujet de la liberté, en dénonçant l'esclavage, que la question noire (Cavalcanti, 1999, p.33). Bien que l'objectif n'était pas de placer cette question au centre de la scène, il fallait bien s'attendre à ce que la question raciale surgisse. Ce qui advint.

Entre temps, en terme de spectacle, la question de fond introduite par la nouvelle thématique a entraîné une transformation des éléments symboliques qui avaient influencé la conception du costume carnavalesque. Le défi consistait à s'interroger sur la manière de promouvoir une substitution des éléments symboliques du costume qui seraient susceptibles de véhiculer d'autres messages, en rapport avec le sujet du spectacle. À notre avis, ces changements ont permis une importante « conversion sémiotique » (Loureiro, 2007) du défilé, plus qu'une substitution thématique. Ils modifiaient la relation entre le thème, le costume et le personnage. Auparavant, les danseurs portaient des costumes qui n'avaient aucun rapport avec le thème. La motivation était du domaine du rêve. Le danseur voulait, grâce au costume, devenir quelqu'un d'autre que lui, en revêtant l'habit du dominateur. C'était un grand paradoxe du défilé, relevé par Pamplona et auquel il s'est attaqué : le sujet du défilé était consacré aux Noirs, c'était l'histoire de leur lutte pour la liberté, leur lieu de résistance. Ils ont instauré de véritables états indépendants dans la forêt brésilienne. Les danseurs étaient noirs, mais les vêtements dont ils voulaient s'habiller pour le défilé n'étaient pas les leurs. Ils aimaient revêtir les habits du Blanc, du dominateur.

Pamplona dit sur ce sujet : « S'ils portaient des vêtements de Nègres, ils représentaient l'esclavage » (Cavalcanti, 1999, p.33). En d'autres termes, c'était pour eux la reconnaissance de leur condition d'esclave que les habits dénonçaient. Mais au contraire, s'ils portaient ceux des Blancs, ils incarnaient alors le pouvoir. Il fallait considérer qu'à aucun moment de leur histoire, les Noirs n'avaient occupé le pouvoir au Brésil. Cela étant admis, il est facile de comprendre leur tendance à vouloir figurer dans le défilé avec les symboles d'un pouvoir blanc, s'inspirant des vêtements de la royauté brésilienne d'alors, afin d'affirmer l'existence

---

raconte l'histoire de Palmares, la façon dont elle est devenue une république pendant plus de 50 ans au 17<sup>e</sup> siècle, la vie de ses membres, ses héros et leur résistance.

aussi d'un pouvoir de la négritude, au moins dans le monde imaginaire du cortège. Il a été important de comprendre et d'admettre ce paradoxe pour faire une bonne lecture des étapes suivantes de l'évolution du costume dans l'histoire du défilé : c'était la clé qui, de façon évidente et limpide, me permettait enfin de décrypter de nombreux messages sous-jacents ou diffus émanant des cortèges.

C'est pour cette raison qu'il a été tellement difficile de faire habiller différemment les danseurs. Costa (1984, p. 93) décrit brièvement les raisons de leur résistance à cette nouveauté :

(...) presque personne ne voulait s'afficher en tant que « nègres ». Si l'on ne portait pas soit un chapeau avec des plumes, un manteau de satin brodé d'hermine, une robe de l'ancienne noblesse française, une perruque à la façon de Marie Antoinette, une chemise de soie naturelle (...) cela n'allait pas. Les pieds nus et simplement une tunique de coton recouverte de motifs africains ... cela n'allait pas. Ça a été dur. Personne ne voulait revêtir l'habit d'un pauvre. Le restant de l'année, c'était déjà bien suffisant.... Heureusement qu'il y avait une scène du scénario où on pouvait voir un cortège riche de *maracatu*<sup>56</sup>, présentant roi, reines, courtisanes. Cela en contentait quelques-uns.

Ailleurs, Costa évoque les difficultés rencontrées par les directeurs des écoles et leurs équipes dans l'acquisition des costumes et des ornements des danseurs. « Je ne porterai pas des vêtements de l'année passée. Si je n'ai pas d'argent pour porter un nouveau costume, je ne défilerais pas, c'est tout » (Costa, 1984, p.288).

Une des clefs de la réussite de ce changement a été de faire d'énormes efforts pour convaincre les danseurs de la part de Pamplona et de son équipe. Il a fallu faire comprendre aux danseurs qu'ils continueraient à revêtir les habits de la « noblesse », mais que celle-ci serait désormais noire et que c'était l'occasion pour eux d'être les fiers protagonistes de leur propre histoire.

Ainsi, c'est en Afrique que le *carnavalesco* est allé puiser son inspiration. En effet, c'était dans la littérature de cet autre continent d'où ils avaient été violemment arrachés, mais où ils

---

<sup>56</sup> *Maracatu* : fêtes folkloriques animées par un petit cortège, où les danseurs, costumés richement en reine, roi, dame, dansent au son de percussions.

avaient eu le pouvoir, que le *carnavalesco* et son équipe allaient glaner les symboles qui les aideraient dans la confection des costumes introduisant le « gestus » des personnages. Ce concept de « gestus », selon Brecht (1978, p.128), signifie démontrer, à travers le costume théâtral et dans la gestualité, les éléments qui peuvent refléter l'ensemble des conditions et des contradictions sociales du personnage. De cette façon, on troque l'épée, l'arme utilisée par la royauté brésilienne, pour la lance, et on remplace aussi l'armure par le bouclier, et, ce faisant, on modifie la posture, la gestuelle et la façon de danser.

Cette nouvelle approche de la négritude dans le carnaval provoqua non seulement la réorientation des thèmes du cortège, mais elle consacra aussi l'idée de costume carnavalesque. L'utilisation d'éléments symbolisant le thème du défilé l'a transformé en support de narration. La beauté des costumes était si profondément en symbiose avec le thème qu'elle s'attachait à le développer, suscitant l'observation suivante d'un commentateur, à l'occasion du défilé à la télévision : « en écoutant la samba, on voyait la trame se dérouler, en même temps que l'on regardait le cortège évoluer. En d'autres termes, l'auditif et le visuel se combinaient, se complétaient parfaitement » (Costa, 1984, p. 230).

Son ouverture à des thèmes mythologiques, oniriques, etc., a influencé de façon décisive la nouvelle structuration du cortège. C'est-à-dire que les scènes n'avaient désormais plus besoin d'être reliées entre elles par une séquence historique. La chronologie et la linéarité des cortèges exigées par la progression de ce type de narration étaient brisées. En même temps, la rupture avec les thèmes nationalistes a stimulé la recherche de nouveaux matériaux destinés à la confection des ornements, et encouragé l'utilisation, à cette même fin, d'objets du quotidien les plus inusités.

Un des effets majeurs de cette évolution a été la prise de conscience par les danseurs de l'importance du costume, pour la bonne lecture par le public du discours du défilé, même si parfois la luxuriance des vêtements devait être mise au second plan. Par ailleurs, la recherche de matières alternatives, le recyclage de certains matériaux et produits, tout comme l'innovation en matière de création, ont scellé la suprématie du visuel dans le cortège et, en particulier, celle du costume. Depuis que le costume est considéré comme un des critères selon lequel l'école est jugée, il n'arrête pas de se développer. Chaque année, de nouveaux



matériaux sont introduits et de nouvelles formes sont conçues pour transformer les corps et l'apparence des danseurs dans le but de surprendre le public. La diversité des thèmes et le besoin constant d'apporter de la nouveauté dans les défilés stimulent la découverte ou la réutilisation créatrice de matériaux qui tiennent compte du coût, de la légèreté, de la diversité des types de vêtements dans le même défilé et, finalement, du nombre de gens costumés.

En réalité, le luxe n'était reflété que dans certains éléments principaux de l'habillement, comme par exemple, à travers le soin accordé à la représentation du détail d'un accessoire, confectionné cependant avec des matériaux bon marché. Même si le spectacle semblait somptueux, finalement c'est la représentation du luxe qui était théâtralisée. Il s'agissait d'un « luxe carnavalesque ».

Le spectacle carnavalesque est avant tout un art pratiqué en collectivité, basé sur le développement d'une idée centrale et d'un thème, où chacun a la possibilité de contribuer à l'écriture. Mais comme dans tout travail d'écriture - et en particulier pour l'écriture scénique - il peut engendrer certaines ambiguïtés. Il invite à plusieurs niveaux de lecture et peut entraîner un très grand nombre d'interprétations, comme Barthes (1964) le suggérait en faisant référence au costume théâtral. C'est, en effet, cette grande variété de possibilités de lecture qui fait la richesse du spectacle carnavalesque. Il s'agit d'une élaboration symbolique, conçue par un artiste, le *carnavalesco*, à laquelle chacun des artisans et artistes (ceux qui conçoivent et confectionnent les ornements, les allégories, les performances, etc.) ajoutent une touche personnelle et transforment le défilé en un immense atelier d'artistes, pluridisciplinaire et kaléidoscopique. Dans cette approche, je pourrais aussi considérer l'existence d'un ensemble de textes particuliers - la samba, les performances, les différentes scènes chorégraphiées, la théâtralisation d'autres scènes, les objets, le costume, etc. - qui s'agglomèrent en plusieurs couches dans le texte majeur qui est le spectacle. C'est à travers cette multitude de textes que se forge la complexité du spectacle comme un grand mécanisme émetteur de tous les types de messages.

D'où sa qualification d'œuvre artistique collective.

#### 4.6.1 LE NOUVEAU RÔLE DU DANSEUR DANS LE SPECTACLE

À partir des années 1984, nous avons assisté à un bouleversement complet de la conception des spectacles, tant sur le plan des thèmes qu'ils abordaient que sur celui de leur structure formelle. Afin de tenter de nous livrer à une synthèse, et si nous voulons distinguer les faits les plus importants qui ont entraîné ce perfectionnement, nous pouvons considérer que l'instauration d'un espace fixe pour les spectacles (le Sambodrome) et la prise de pouvoir du *carnavalesco* sur la mise en scène du défilé ont jeté les bases du spectacle carnavalesque moderne.

Le règlement, grand vilain de l'histoire selon les *carnavalescos* et artistes des écoles, est une sorte de paramètre de création et aussi de réception. C'est parce que le public le connaît qu'il a l'occasion de choisir les meilleurs spectacles et, sûrement, parce qu'il connaît toutes les règles du défilé que ce type de spectacle est tellement populaire au Brésil.

Sur la base de ces modifications dont découle la nouvelle configuration du cortège et qui l'amènent à sa version actuelle, je peux dire qu'il ne change pas : il se renouvelle. On assiste à un spectacle non représentationnel et non dramatique, qui se présente lui-même comme un texte spectaculaire. Le spectacle, considéré comme une forme bien particulière de théâtre, porte en lui les traits d'un événement. Il présente, en différents endroits, certaines scènes dans lesquelles le degré de performance et de théâtralité est très poussé.

Gilson Marques, régisseur général, parle de l'influence du règlement sur le défilé : « oui, le défilé a changé, beaucoup changé. À cause du règlement, les écoles ont dû s'adapter à la question du nombre de participants aussi bien qu'à la durée du défilé ».<sup>57</sup> Ainsi, dans les médias, c'est-à-dire, pour transmettre les défilés en direct, il a fallu une réadaptation du cortège; « les écoles, avant, défilaient pendant deux heures ou plus; aujourd'hui, une école défile en 80 minutes. Il y a eu une adaptation aussi par rapport à la danse et son déroulement, sinon, il serait impossible de traverser l'avenue ».

---

<sup>57</sup> Gilson Marques : toutes les références dans ce chapitre à Gilson Marques proviennent d'entretiens avec l'auteur au siège social de l'École Porto da Pedra, 2003.

Il est très important de comprendre cette question de temps dans les changements ultérieurs du défilé. Chaque école défilait pendant deux ou trois heures, non parce que le nombre de participants était plus grand qu'aujourd'hui, (au contraire, ce nombre a toujours été inférieur), mais ils avaient plus de temps pour leurs présentations. L'école, comme un tout, ralentissait la présentation de plusieurs segments lorsqu'ils plaisaient au public et que les *sambistas* avaient du « souffle » pour démontrer leurs habiletés dans l'avenue.

Quant au nombre exact de participants de chaque école, le régisseur général a une position bien définie mais les nombres divulgués par la presse sont systématiquement surévalués, comme j'ai pu le constater dans la déclaration suivante :

On parle souvent de 5000 je ne crois pas qu'il existe une école avec ce nombre, mais ce sont les médias qui véhiculent cette information. C'est beaucoup de personnes ! Si tu analyses la dimension de l'avenue (12 mètres de largeur par 800 mètres de longueur), rassembler 5000 participants pendant 80 minutes, c'est compliqué. On dit cela, mais je ne le crois pas. Combien d'étoiles existe-t-il au ciel ? Personne ne s'arrête pour les compter; ainsi en est-il de l'école de samba... 3,500 est un nombre excellent. C'est le cas de l'école Porto da Pedra et c'est une bonne mesure. Aujourd'hui, le carnaval est fait avec des mesures, avec précision. Par exemple, quand le *carnavalesco* crée un costume, il a la dimension exacte de la quantité d'espace que l'*ala* occupe sur l'avenue. Alors, il doit avoir la quantité exacte de personnes pour que l'école puisse bien passer, sans courir sur l'avenue.

Les écoles ne nient rien et je crois même que cette estimation un peu exagérée fonctionne, dans un certain sens, comme une sorte de publicité pour le spectacle dans son ensemble et traduit la grandeur de l'événement. Quand je questionne Marques sur la spontanéité du défilé, il fait le commentaire suivant :

Dans le Groupe spécial, il existe un si grand compromis sur la qualité que la spontanéité est perdue. Quelques fois, le participant est réprimé parce qu'il doit obéir au règlement. Auparavant, le participant était plus sincère quand il dansait : il y avait beaucoup de samba dans les mouvements des bras et des pieds. Aujourd'hui, il n'a pas de temps de faire des jeux sur l'avenue, parce que le déroulement doit être rapide, le faire danser parfois plus pour montrer la grandeur du costume, que pour montrer la danse.

Avec autant de règles régissant le cortège, et un contrôle des moindres détails, il est important de savoir que les organisateurs actuels du défilé sont d'accord avec les anciens *sambistas* et danseurs sur la structure du cortège aujourd'hui. Jusqu'à quel point la samba,

comme expression individuelle, a-t-elle perdu de l'espace dans la structure actuelle du spectacle ? Jusqu'à quel point la rigidité du cortège a-t-elle nui à la samba ?

Autrefois, les *passistas*, spécialistes en pas de samba, formaient la majorité des danseurs. Au fur et à mesure que le règlement est devenu de plus en plus strict, nous avons été obligés de réduire les *passistas*. Aujourd'hui, dans la majorité des écoles, ils doivent défiler à côté de la voiture de son<sup>58</sup>, dans un espace qui était vide et qui est actuellement occupé par ces danseurs.

Le règlement est sévère quant au mouvement de l'ensemble et exige qu'il n'y ait pas de grands espaces vides entre un élément et un autre. Cependant, les *passistas*, qui « étaient préoccupés à se faire voir et à bien danser, oubliaient la question du temps, n'avançaient pas et laissaient un trou<sup>59</sup> dans le cortège », dit Gilson Marques. Dans cette nouvelle position, « devant eux est placée la batterie - ils ne peuvent pas la dépasser - et derrière, il y a une *ala*. » Ainsi, relégués dans cet espace-temps, les danseurs n'ont pas d'autres options que de montrer leur habileté, divisant l'attention avec d'autres points d'intérêt. Je comprends les raisons des plaintes et les explications : le spectacle donne priorité chaque fois plus au collectif plutôt qu'à l'individuel.

Delegado, un des maîtres de cérémonies les plus importants de l'histoire du carnaval de Rio, âgé actuellement de 86 ans et couvert de lauriers et d'honneurs, enseigne aujourd'hui aux nouvelles générations des secrets pour être un bon danseur. Il a été maître de cérémonie de l'école Mangueira pendant 36 ans et se plaint lui aussi de la réduction de l'espace accordé à la danse dans le carnaval des écoles lors de leur présentation au Sambodrome. « Avant, le carnaval était bonhomme. Je me sentais à l'aise pour vraiment danser ! »<sup>60</sup> Évidemment, il a la nostalgie des carnivals d'antan où les danseurs avaient beaucoup de temps pour développer leurs chorégraphies et leurs habiletés et se faire reconnaître sur l'avenue.

---

<sup>58</sup> Voiture de son : voiture qui transporte le chanteur et les instrumentistes qui jouent la samba, lui donnant une base musicale.

<sup>59</sup> Trous : les espaces vides qui surviennent à cause des retards d'une *ala* par rapport à une autre ou du retard d'un char allégorique.

<sup>60</sup> Delegado : toutes les références à Delegado proviennent d'entretiens avec l'auteure à l'École de maîtres de cérémonie et de porte-drapeau, au Sambodrome de Rio, en 2003.

Sur l'avenue Presidente Vargas, c'était un grand carnaval; nous avions du plaisir à défiler. Là, nous avions de la famille qui venait nous voir. Ma mère avait huit frères, comment acheter les billets pour le Sambodrome? L'ancien était mieux. Nous défilions et les mères disaient : regarde mon fils là-bas !

Delegado raconte que sa mère regardait le cortège de très près et demandait : « Es-tu fatigué, as-tu soif ? Pas encore, maman ! Parfois, elle me donnait une bouteille d'eau et on buvait vite. Les familles participaient ! » Il continue à se plaindre et à raconter les différences avec les carnivals d'autrefois, même s'il fait encore partie des activités de préparation des défilés dans l'École de maître de cérémonie et porte-drapeau et qu'il soit membre de la direction de l'École de Samba de Mangueira.

Auparavant, nous dansions à plusieurs endroits, ce n'était pas en un seul lieu (Sambodrome). Nous partions de l'avenue Presidente Vargas et nous allions danser à Copacabana. À Copacabana, c'était un autre carnaval. Les costumes étaient en papier. Quand le défilé était fini, nous allions nous baigner. La plage était pleine de papier. Maintenant, le défilé finit ici et ou nous allons chez nous, ou au Terrier do Samba, ici à côté.

Delegado considère qu'avant, les danseurs avaient un espace dans les écoles de samba pour montrer leurs habiletés, sans se préoccuper du facteur temps, ce qui démontrait la capacité de créer individuellement. « Aujourd'hui, tous doivent se dépêcher, le temps est très limité et le nombre de participants est très grand ». Il a enseigné à tous les nouveaux maîtres de cérémonie de Mangueira avant de venir à l'École de maîtres de cérémonie et de porte-drapeaux. Delegado déclare que chaque année, il innovait en dessinant de nouveaux pas, de nouvelles chorégraphies, dans le but évidemment d'enchanter un public convaincu à l'avance qu'il allait assister à un spectacle riche en trouvailles inédites. Un jour, Delegado a décidé de ne plus défiler et explique pourquoi :

J'ai toujours travaillé pour l'École de samba Mangueira, pour la communauté. J'avais la note maximale, et les autres maîtres de cérémonie aussi. J'allais à la maison, je donnais un balai à ma sœur pour qu'elle joue le rôle de porte-drapeau et je répétais, répétais. Je créais un, deux, trois, dix pas différents, j'en inventais des nouveaux! Là j'ai arrêté de défiler. Comment, si je danse mieux qu'eux, avoir la note maximale et eux aussi ? Ce n'est pas possible!

---

Il est vrai que ce changement de caractère du défilé eut, d'une certaine manière, une influence sur la danse et le comportement du corps du danseur. Il y a peu, les défilés consistaient en la présentation d'une multitude de spectacles individuels, grâce à l'habileté du danseur de se livrer à un développement de ses chorégraphies, sans limitation de durée.

Tout au long de ce chapitre, j'ai essayé de décrire le processus de transformation qui a eu lieu à l'intérieur des écoles de samba et dans les défilés dès les premiers concours en 1934, et jusqu'à maintenant. Le festival des défilés se présente, à la fin de ce processus, comme un spectacle complexe et vraiment coûteux, obéissant à des règlements rigides qui touchent à tous ses éléments (Fig. 17). La médiatisation de ce spectacle modifie en bonne partie les codes et les modes d'organisation du défilé en rapport avec sa durée, avec sa promotion, avec les produits dérivés et avec les profits qui en découlent. À cause de ces transformations, les écoles se hiérarchisent et certaines ont plus de pouvoir que les autres; elles parviennent même à décider des jours ainsi que des lieux où elles vont défiler. Le spectacle s'est transformé en un tout unique, intégré, dans lequel l'absence d'un des éléments (musique, danse, chant, costumes, accessoires, chars allégoriques) déséquilibre le tout.

En vue de mieux expliquer la hiérarchisation qui s'installe tant à l'intérieur des écoles que parmi les écoles de Rio de Janeiro, j'ai fait appel aux notions de champs, de capital symbolique et culturel et de légitimation de Pierre Bourdieu (2001 : 202-258). Selon cet auteur, les classes dominées ont tendance à copier les manifestations culturelles des classes dominantes. Celles-ci, à mesure qu'elles se voient copiées, abandonnent ces pratiques et en créent des nouvelles, ce qui continue de les différencier des autres. Cette dynamique, que Bourdieu qualifie de lutte symbolique, provoque les transformations culturelles dans les sociétés contemporaines.

Il est bien vrai que les premiers *sambistas* ont copié les modèles des cortèges en vigueur à l'époque de leur formation. Les écoles ont adopté la plupart des éléments du *rancho*<sup>61</sup>, la

---

<sup>61</sup> *Rancho* : cortège carnavalesque accompagné d'un orchestre qui jouait des opérettes et faisait chanter des ténors.

manifestation populaire la plus importante au moment de la naissance des écoles de samba. Cependant, dans le cas des *ranchos*, il n'y a pas eu de recherche de nouvelles pratiques carnavalesques; au contraire, le *ranchos* a été étouffé par le rythme puissant de la samba. Si, dans cette lutte symbolique, les *sambistas* ne possédaient pas, à ce moment-là, les ressources financières pour monter des spectacles aussi grandioses que les *ranchos*, ils possédaient un vaste capital culturel représenté par la samba, le chant, la danse et la percussion, base instrumentale de la samba. Cet atout des *sambistas* a fini par révolutionner le carnaval brésilien pour toujours.

Les grandes écoles, légitimées par leur capital culturel, ont trouvé auprès des financiers du jeu illégal qui partageaient les mêmes goûts pour les défilés, l'appui nécessaire au montage de somptueux défilés. Ces grandes écoles, incluant l'École de Porto da Pedra, ont des subventions qui proviennent peut-être d'argent illégal. D'après certains, même le trafic de la drogue financerait quelques écoles. Queiroz (1992) a étudié ce phénomène connu et accepté par les écoles et dans tout le pays. Mais ces aspects ne seront pas considérés dans mon étude car ils ne répondent pas à mes objectifs. Cependant, il faut mentionner que, pour le carnaval de 2008, le président Lula a accordé une subvention importante aux écoles, afin d'éviter de fortifier ces nouveaux liens.

Si, selon Bourdieu (2001), un champ est un microcosme structuré, il structure aussi ses relations internes, ce qui lui assure une certaine durabilité et même de la permanence. Dans un champ, les relations ne sont pas toujours harmonieuses. Malgré l'homogénéité relative des éléments qui constituent le champ, celui-ci est investi de forces opposées et de luttes entre les divers acteurs sociaux qui y agissent. Cela existe aussi entre les écoles et à l'intérieur d'une école de samba et se reflète dans le festival des défilés.

Pour expliquer certaines disputes au sujet de l'emplacement des divers postes dans le défilé, j'utilise la notion de Bourdieu (2001), celle de capital symbolique que chaque personne possède ainsi que la légitimation publique que ce capital lui confère. À titre d'illustration, examinons le cas du « maître de cérémonie » et du « porte-drapeau ». Ces derniers détiennent un capital culturel très fort qui découle de la compétence avec laquelle ils dansent la samba, tout en transportant le lourd drapeau de l'école avec légèreté, grâce et

harmonie. Leur compétence est acquise au long de nombreuses années de pratiques à l'école, et grâce à leur formation depuis l'enfance ou l'adolescence reçue auprès des maîtres de cérémonie et des porte-drapeaux plus âgés de l'école de samba qu'il ou elle fréquente, en vue de leur succéder. Le capital culturel construit socialement est détenu par certaines personnes, reconnu et légitimé par l'ensemble de l'école de telle sorte que le remplacement d'un maître de cérémonie ou d'un porte-drapeau âgé par un plus jeune (parfois ce sont leurs enfants qui prennent leur place ou qui dansent avec eux) se concrétise pratiquement sans conflit.

De la même manière, le maître de batterie détient un capital culturel que même les grands chefs d'orchestre ayant une véritable formation intellectuelle et un grand talent ne possèdent pas. Ils ne seraient pas alors reconnus, ni légitimés par la communauté comme étant capables de diriger une batterie comportant en moyenne 300 instrumentistes.

L'ancienne manière de participer, pour les *sambistas*, où ils décidaient de leur costume et les confectionnaient et, en conséquence, intervenaient dans la forme de présentation du défilé, a complètement changé. Le *sambistas* montrait ses techniques et ses habiletés sur l'avenue pendant aussi longtemps qu'il le désirait, mettant son costume quand bon lui semblait; aujourd'hui, soit qu'il s'intègre à un système de costumes qui ne lui donne qu'une marge de manœuvre relativement réduite, soit qu'il prend un costume en fonction de son esthétique personnelle ou encore en fonction des ressources financières dont il dispose.

Dans ce nouveau contexte du spectacle, les *sambistas* abandonnent leur ancien privilège : celui d'un corps qui se donne à la danse et à la fête comme il veut. Maintenant, le corps est préparé pour le spectacle. C'est un corps discipliné qui participe au grand spectacle artistique collectif (de caractère esthétique, théâtral et performatif) qu'est devenu le défilé carnavalesque des écoles de samba.

Ainsi, l'école de samba est un milieu structuré, où les positions sociales sont définies à partir du capital symbolique que chaque personne possède. C'est grâce à lui qu'une personne est choisie pour occuper une place spécifique dans une *ala*, dans un char allégorique, dans une commission d'ouverture et en d'autres endroits visibles.



Même le *carnavalesco*, qui détient de grands pouvoirs, doit se conformer à une esthétique et obéir à des codes. Il lui faut d'abord être reconnu comme possédant un grand capital culturel pour parvenir à effectuer le montage d'un défilé aussi coûteux. Aussi doit-il respecter la tradition de l'école qui l'a engagé. Cela affecte aussi la façon dont il envisage les changements à apporter aux éléments traditionnels du défilé.

En vue de bien comprendre comme s'effectue l'intégration des divers éléments dans un tout, le prochain chapitre analysera le processus du montage d'un défilé carnavalesque selon ses principales étapes. Notre description s'appuiera sur l'exemple des Écoles de Samba du Groupe spécial qui défilent au Sambodrome de Rio de Janeiro.

## CHAPITRE V

### LE MONTAGE DU SPECTACLE CARNAVALESQUE

En examinant en détail le processus de montage d'un défilé, ce qui fera l'objet de ce chapitre, il sera possible de mieux saisir comment le *carnavalesco* structure et construit le sens des divers éléments mis en scène et détermine ses critères pour définir et placer chaque personnage dans le cortège. Pendant la réalisation d'un montage, il se trouve devant divers paradoxes, et de la bonne solution résultera un défilé original, surprenant, bien apprécié par le public et évalué positivement par le jury. Ce chapitre illustre également comment le spectacle est devenu si structuré dans ses diverses phases et montre que l'intervention individuelle de ses participants dans l'ensemble est considérablement réduite.

#### 5.1 LA CONCEPTION DU DÉFILÉ : LE *CARNAVALESCO* ET SON PROCESSUS DE CRÉATION

Le *carnavalesco* est le grand ordonnateur dans ce parcours annuel et intensif par sa capacité de leader et sa créativité qui le rend capable de transformer des objets ordinaires en matériel riche en significations, de traduire en émotions, d'intégrer et de révéler une narration.

Le montage, au sens large, comprend la conception et la création d'un tout intégré et cohérent, auquel s'ajoute le montage proprement dit, soit les pratiques des *alas* libres et chorégraphiées, les chorégraphies des chars, les répétitions de la commission d'ouverture, la distribution des diverses scènes le long du cortège, la définition des personnages sur chaque

char allégorique, ainsi que la construction des chars allégoriques et la confection des costumes lors des différents étapes, de la genèse du spectacle jusqu'au défilé.

#### 5.1.1 L'ÉTAPE 1 - LE CHOIX DU THÈME : LA GENÈSE DU SPECTACLE

De la même façon que le théâtre moderne s'est affirmé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée du metteur en scène, le défilé moderne, avec son caractère très théâtral, existe depuis les années 1960, depuis que le *carnavalesco* s'impose comme artiste et créateur du défilé. Le *carnavalesco* propose le thème et, en fonction de celui-ci, élabore ensuite un texte et brosse des tableaux qui donneront un sens au spectacle. En effet, il est le grand ordonnateur de l'ensemble.

Pour mieux saisir la logique de la structuration du défilé, j'ai transcrit ci-dessous le texte de la samba-thème sélectionné par les membres de la commission du carnaval et de la direction de l'École de Porto da Pedra en 2003, pour le Carnaval 2004<sup>62</sup>. Cette samba, par ses images littéraires, doit permettre au public de comprendre la séquence du spectacle, étant donné que chaque char allégorique, chaque costume et chaque scène présentée font référence à un aspect du développement de ce thème.

**« Je suis Tigre, je suis Port, de la Pierre à l'Internet - messenger de l'Histoire de la vie qui emporte et apporte <sup>63</sup>».**

Auteurs: Jorge Remédio/Paulinho Freitas/Luiz Pessanha

Interprète : Preto Jóia

Je suis le Tigre<sup>64</sup> - lancé dans ce voyage, viens mon amour.

---

<sup>62</sup> Source : <http://liesa.globo.com> en 17/02/2008

<sup>63</sup> Le thème de la samba se rapporte aux communications humaines dans leurs modalités les plus diverses, de l'âge de la pierre à l'ère de l'Internet.

<sup>64</sup> Le tigre est le symbole de l'École de Samba Porto da Pedra.

Tu es mon Port<sup>65</sup>. De la Pierre je t'ai envoyé  
 Le message que je vais à présent dévoiler.  
 Cette histoire qui est nôtre est aussi celle de l'Humanité.  
 En déclamant mes vers je retourne vers où tout a commencé.  
 Je fus la voix des anciennes civilisations.  
 L'écriture en argile, en pierre, modèle de papier.  
 J'ai voyagé (voyagé, voyagé) dans des chars millénaires.  
 Dans des « cours publiques » je me suis exprimé.  
 Je m'envolerai - j'emporterai  
 Et j'apporterai, en toute poésie.  
 Des messieurs aux blasons galonnés<sup>66</sup>  
 Vont captiver ton cœur dans cette « folie ».  
 Terre<sup>67</sup> ! Tant de vert m'a inspiré.  
 Dans un poème de Caminha<sup>68</sup> j'ai révélé au Portugal  
 La découverte d'un paradis tropical.  
 Dans le large sourire d'un gamin, je fus le message.  
 Je me suis servi de l'esclave.  
 Dans un cri j'ai annoncé avec force la liberté du Brésil.  
 Je suis populaire, peu importe où je vais.

---

<sup>65</sup> L'auteur fait une double allusion au public comme son port et à l'école comme port du public (pour ensuite mettre en rapport le port et la pierre, en référence au nom de l'école), ainsi qu'à l'âge de la pierre et aux inscriptions rupestres, comme une des premières formes de communication.

<sup>66</sup> Référence à la noblesse portugaise.

<sup>67</sup> Référence à la découverte du Brésil.

<sup>68</sup> Caminha fut le greffier de Pedro Álvares Cabral, le découvreur du Brésil. Dans sa lettre au roi du Portugal, Caminha lui fait part de la découverte d'un paradis tropical.

Je suis dans la terre, dans l'eau, dans l'air.  
 Je suis branché et à la page, c'est carnaval.  
 Je suis messenger dans l'univers numérique.  
 Joie ! Je suis sur le Net, je pars pour l'espace sidéral.  
 Je suis Porto da Pedra, j'apporte l'émotion,  
 En déposant sur ton cœur un baiser.

« La structuration d'un défilé commence par un sujet, une idée, un rêve... si l'idée persiste, elle a la chance de devenir un thème » dit Alexandre Louzada<sup>69</sup> à propos du processus de création d'un cortège. En effet, la sélection du thème de défilé d'une école peut sembler une simple question de choix par l'équipe de direction, mais elle implique une longue période de négociation et de persuasion, entre la direction de l'école et le *carnavalesco*. Une fois le thème choisi, il est alors possible de passer à la création artistique qui culminera dans le spectacle (Fig. 18). Cependant, la trame, selon Fernando Pamplona (Araújo et Costa, 1991, p.309), « n'est pas seulement le thème en soi, mais principalement la façon dont le thème se déroule par rapport à la samba et au cortège ». Cela signifie qu'il faut construire et disposer tous les éléments de la scène de telle sorte que les sous-thèmes présentés soient bien intégrés au thème central. Pour cela, l'équipe travaille dans le sens de la construction d'un univers symbolique en partant d'une idée, d'un thème précis auquel tous les éléments qui composent le spectacle devront se référer et qui imprimeront une logique narrative au défilé.

À titre d'illustration, prenons, par exemple, le thème que le *carnavalesco* Alexandre Louzada a proposé à l'école Porto da Pedra pour le carnaval de 2004 - la communication humaine. Il a choisi l'approche historique pour l'inspiration et la création de cette nouvelle

---

<sup>69</sup>Les citations d'Alexandre Louzada qui suivent dans ce chapitre sont tirées d'entretiens du *carnavalesco* avec l'auteure, aux ateliers de l'École de Samba de Porto da Pedra, en octobre 2003.

réalité qu'est le défilé. Ainsi, le spectacle se structure à partir de la forme la plus élémentaire de communication – celle des hommes des cavernes jusqu'à l'époque de l'Internet. Entre ces deux extrêmes est créée toute une réalité basée sur quelques points de repère choisis en raison de leur grande représentativité du sujet proposé. Dans ce long parcours, le *carnavalesco* a mis en place la préhistoire avec ses hommes primitifs, la Chine avec l'invention du papier, ses impératrices, ses châteaux, le Moyen Âge avec la communication au moyen des pigeons, mais aussi ses palais, ses cours, ses théâtres, ses chansonniers, etc., jusqu'à l'âge contemporain. À la fin, un grand tigre – symbole de l'école – envoie par ordinateur un message de paix à l'espace. Pour que le public comprenne tout d'abord le thème qui va être présenté – la communication – le *carnavalesco* utilise la commission d'ouverture pour donner le ton au spectacle. Celui-ci débute avec une scène : le facteur, dans une banlieue, essaie de livrer une lettre à une drôle de dame, mais des chiens ne le lui permettent pas.

Le défilé illustre, par le biais des séquences dynamiques d'images et de formes qu'il déroule devant notre regard, un type de spectacle avec une cohérence fantastique et irréaliste. La progression du thème fonctionne, à mon avis, comme la « logique des rêves » dans le sens bakhtinien du terme. C'est une logique qui inclut la coexistence des contraires de diverses catégories comme le sérieux et le comique, la beauté et la laideur, le profane et le sacré, le sublime et le vulgaire. Ainsi, dans cette organisation des éléments propres au défilé, je peux parler d'une cohérence onirique. Nous passons sans interruption d'une réalité concrète à une autre complètement différente mais dont le sujet présente une corrélation avec celui qui a été traité précédemment.

Le public se sent porté par bonds vers des associations d'idées, impossibles à exprimer en mots et dans l'atmosphère desquelles seuls frappent les formes et les couleurs, les mouvements et les sons surprenants d'originalité. À travers le spectacle offert à notre appréciation, la réalité de ces corps et de ces objets qui défilent sous nos yeux s'efface ainsi aux regards. Ce discours, que la logique d'un monde carnavalisé organise, établit une poésie propre aux spectacles. Je peux comparer la logique du défilé avec ce que Laplantine (1994) avance lorsqu'il dit qu'il s'agit d'une forme de monde à l'envers dans certaines sociétés contemporaines. « Le merveilleux, c'est la face nocturne de l'existence, c'est l'univers du rêve et de la magie qui appelle des transformations et des métamorphoses

(l'alchimie des choses et des êtres) qui seraient absolument impossibles dans la vie quotidienne » (Laplantine, 1994, p.75).

Après avoir défini le thème, le *carnavalesco* et son équipe commencent à approfondir le sujet et les possibles rapports à créer à partir de ce sujet. Ils réalisent une recherche dans des livres et magazines, et ainsi, rassemblent une masse d'informations qui se structure jusqu'à constituer un synopsis du thème. Mais la réflexion collective ne s'arrête pas là. Pour Louzada, chaque élément est plus approfondi, à mesure que la ligne directrice du spectacle se précise.

Premièrement, je dois définir la manière dont je dois traiter le thème du cortège. C'est-à-dire, savoir si je choisis une forme didactique ou subjective. Savoir aussi si je m'arrête sur des dates historiques ou des événements, si je vais mettre en relief une époque ou des personnages ou bien encore l'iconographie du costume de telle époque, etc.

Après avoir défini l'approche du spectacle et réalisé la recherche sur le thème, le *carnavalesco* Alexandre Louzada me dit que le *carnavalesco* commence l'écriture du texte qui deviendra le scénario<sup>70</sup> du spectacle qui sera distribué aux compositeurs de l'école. Ce texte constitue la genèse du spectacle. Il inclut la description des scènes, etc., et dans un sens, devient un genre littéraire (propre) qui, plus tard, servira d'inspiration et permettra aux compositeurs de le consulter en raison de la richesse d'informations qu'il comporte. Il permettra aussi au *carnavalesco* d'y revenir pour approfondir son œuvre visuelle.

Ensuite, Alexandre parle du besoin que ce matériel d'écriture soit plus approfondi :

J'écris un texte poétique où je mets en scène toute cette histoire carnavalisée. En d'autres mots, j'espère que le compositeur de l'école retrouvera, dans ce texte, l'inspiration pour la composition de la samba qui sera présentée sur l'avenue. Le compositeur espère vivre une étroite collaboration du *carnavalesco* qui sera son partenaire dans un parcours artistique sur lequel il calquera sa ligne de conduite.

---

<sup>70</sup> Une synthèse de ce texte sera ultérieurement imprimée et donnée aux membres du jury quelques jours avant le spectacle. Dans ce texte se trouvent les croquis des chars allégoriques avec leurs dimensions, les personnages qui en font partie, l'emplacement des *alas* dans le cortège, leurs costumes et toutes les informations nécessaires pour permettre aux membres du jury d'avoir une meilleure appréciation de l'événement.

Le défilé est une construction symbolique d'un monde réel. Même s'il a comme base l'imaginaire ou l'inspiration à partir d'un fait concret, il est produit à partir d'une situation textuelle créée par le *carnavalesco*. Ainsi, le défilé révèle chez ses concepteurs, à travers ses critères esthétiques, le désir de ne pas être une copie de la réalité et l'effort de produire une œuvre ayant pour modèle cette réalité dont il s'inspire. En réalisant le défilé, le *carnavalesco* établit avec la réalité un rapport de relecture, de retranscription... finalement de reconstruction théâtrale et festive de cette réalité. Ainsi, le lien avec le modèle idéalisé n'a qu'une justification et un impératif : s'inspirer d'une certaine réalité pour en rebâtir une autre.

Le concepteur du défilé et son équipe transforment définitivement tous ces éléments. Le défilé consiste dès lors en la concrétisation de la vision qu'a le *carnavalesco* du thème choisi, il devient « sa chose », sa toile. Pour cela, celui-ci coordonne et organise la mise en scène à tous ses niveaux, de la direction de l'œuvre au plus infime détail d'un char allégorique. Néanmoins, si le *carnavalesco* doit, d'une part, imprimer son style, son esthétique au cortège, il doit, d'autre part, respecter les spécificités des écoles et de leurs membres, en fonction du type de communauté dans lesquelles elles sont insérées. À Rio, on rencontre une grande variété d'écoles de samba : les anciennes, plus réticentes aux forts changements, d'autres plus jeunes, plus novatrices, et d'autres encore, qui se rallient au mouvement général. Un autre critère dont le *carnavalesco* doit tenir compte a rapport avec la tradition : la façon de danser de certains groupes, comme celle de l'*ala* des *baianas*, des couples de maître de cérémonie et de porte drapeau, etc. Le *carnavalesco* peut modifier l'emplacement de ces groupes dans le cortège, mais en aucun cas, il ne peut exclure l'un ou l'autre du spectacle. Même si c'est lui qui a toujours le dernier mot en matière esthétique, l'école conserve cependant une marge de manœuvre par rapport à la mainmise absolue du *carnavalesco* sur la conception du défilé.

Lorsque la direction de l'école et le *carnavalesco* parviennent, comme dans la majorité des cas, à collaborer en parfaite harmonie, l'école fait appel à ce dernier, à quelques reprises. Il arrive que des *carnavalescos* quittent des écoles pour être remplacés par d'autres. Les écoles restent, au gré des changements, toujours fermes sur leurs objectifs et vocations au sein des communautés qui les composent et qui sont toujours leurs plus fidèles supporteurs.



### 5.1.2 L'ÉTAPE 2 - DE LA CONCEPTION AU SCÉNARIO : L'ÉCRITURE ET LE DESSIN DES FORMES

Le texte et le croquis du cortège placent des scènes et des événements dans une séquence prédéterminée. Il n'y a pas de dialogue de la part des acteurs; les personnages se présentent par le biais du costume et de la danse dramatisée. L'unité narrative du défilé est donnée en fonction de trois éléments : les allégories, la samba et les costumes. Les chars allégoriques sont des synthèses de la narration. Parfois le discours d'un cortège suit une séquence chronologique linéaire en fonction du réalisme du thème, mais ce n'est pas la règle. Cette narration se caractérise toujours par sa fragmentation, c'est-à-dire par des micro-récits, petits segments qui donnent sens au cortège.

Cependant, si le dialogue n'existe pas il n'est pas remplacé par le chant et la musique, comme cela se passe à l'opéra. Le spectacle carnavalesque est principalement une pratique scénique. Ainsi, le défilé présenterait une de ces formes de théâtre où la mise en scène se superpose au texte dramatique. Le défilé apparaît donc comme une forme de théâtre « non représentationnel » dans lequel la mise en scène tient lieu de texte, révélant une nouvelle forme d'écriture scénique. Mais, comme dans toute forme théâtrale, même dans les présentations sans texte, il en existe, comme le dit Ubersfeld (1996, p. 13) « où l'absence de paroles est la trace d'une parole antérieure ou intérieure ». En ce qui concerne le spectacle carnavalesque, nous sommes face à un texte littéraire, qui se propose d'être une description d'une situation de fiction ou réelle, qui justifie le positionnement des danseurs, acteurs et objets. Ce texte produit par le *carnavalesco* constitue une grande didascalie, sur laquelle repose le déroulement du défilé et l'enchaînement de ses éléments, souci majeur du *carnavalesco* (Fig. 17).

Les paroles de la samba se répètent de façon continue et synthétisent les plus importants faits de l'histoire ou des idées liées au sujet. L'importance est mise sur la danse, sur le gestuel des parties chorégraphiques, sur la performance de certaines danseuses et danseurs pour réussir à raconter l'histoire comme dans un spectacle à fort caractère d'événement inattendu, contrairement à ce qui se passe avec d'autres formules dramatiques qui s'appuient sur le sens de l'expression littéraire. Sur la scène du défilé, le geste supplante la parole.

« Je ne vois pas le costume de l'école comme un habillement mais comme une allégorie faisant partie d'un décor; le décor, c'est le char », dit Louzada. Alors, la parure que l'*ala* va présenter fait partie de l'idée qui sera développée dans le char, parce qu'elle a pour but de préparer le public pour la grande scène qui va arriver sur le char allégorique. L'*ala* fonctionne en lien avec un char, comme l'explique le *carnavalesco*.

Je travaille avec la scénographie et l'espace. Le costume de l'*ala* doit installer dans l'esprit du public l'ambiance que le spectateur verra complètement développée sur le char. Par exemple, le costume de la muse médiévale (qui vient avant le char) évoque le château. Ainsi, les costumes des femmes de cette *ala* arborent deux colombes sur les épaules, en référence aux pigeons voyageurs qui étaient utilisés par les rois et reines pour l'envoi de messages.

C'est ainsi que les différentes scènes carnavalesques présentées par les *alas* et les chars allégoriques, tout en préservant une relative indépendance entre elles, se marient fort bien et se complètent pour donner une fresque homogène. Elles doivent mettre en relief l'intégration des *alas* au thème et, en même temps, établir des liens avec les autres *alas* en tissant un ensemble harmonieux et beau. Finalement, ces objets accomplissent diverses fonctions et ont plusieurs significations mais, fondamentalement, ils font référence à deux univers : d'un côté ils se réfèrent à l'imaginaire carnavalesque, à l'activité propre du défilé; de l'autre ils doivent établir un lien fort avec l'univers dans lequel s'insère le thème.

Je commence à transformer toutes les images poétiques créées pendant le scénario en images visuelles. Là, je dois déjà avoir une vision du futur, de la façon dont le défilé va se passer. Ce n'est pas facile à expliquer, mais dans l'esprit de celui qui l'a créé il faut qu'il arrive à voir le défilé idéal. Pas si idéal, puisque je vois les possibles fautes qui peuvent arriver, même quand elles n'arrivent pas. Des fois, il y en a qui surviennent que je n'ai pas prévues (...) C'est un film qui se passe dans ma tête. Je perçois la chromatographie du cortège : une couleur qui vient après l'autre, comme une grande masse qui mûrit à mesure que je dessine chaque costume et choisis le personnage idéal pour chaque partie de la narration qui sera présentée dans le défilé.

La narration est développée par une série de petites scènes ou de tableaux vivants qui s'unissent par le biais des *alas*. Celles-ci tissent les relations avec tout le thème. Celui-ci ordonne toutes les étapes du travail de l'école, tant au niveau des activités dans le siège social que de celles des ateliers de confection des costumes, des chars allégorique et des accessoires (Fig. 18).

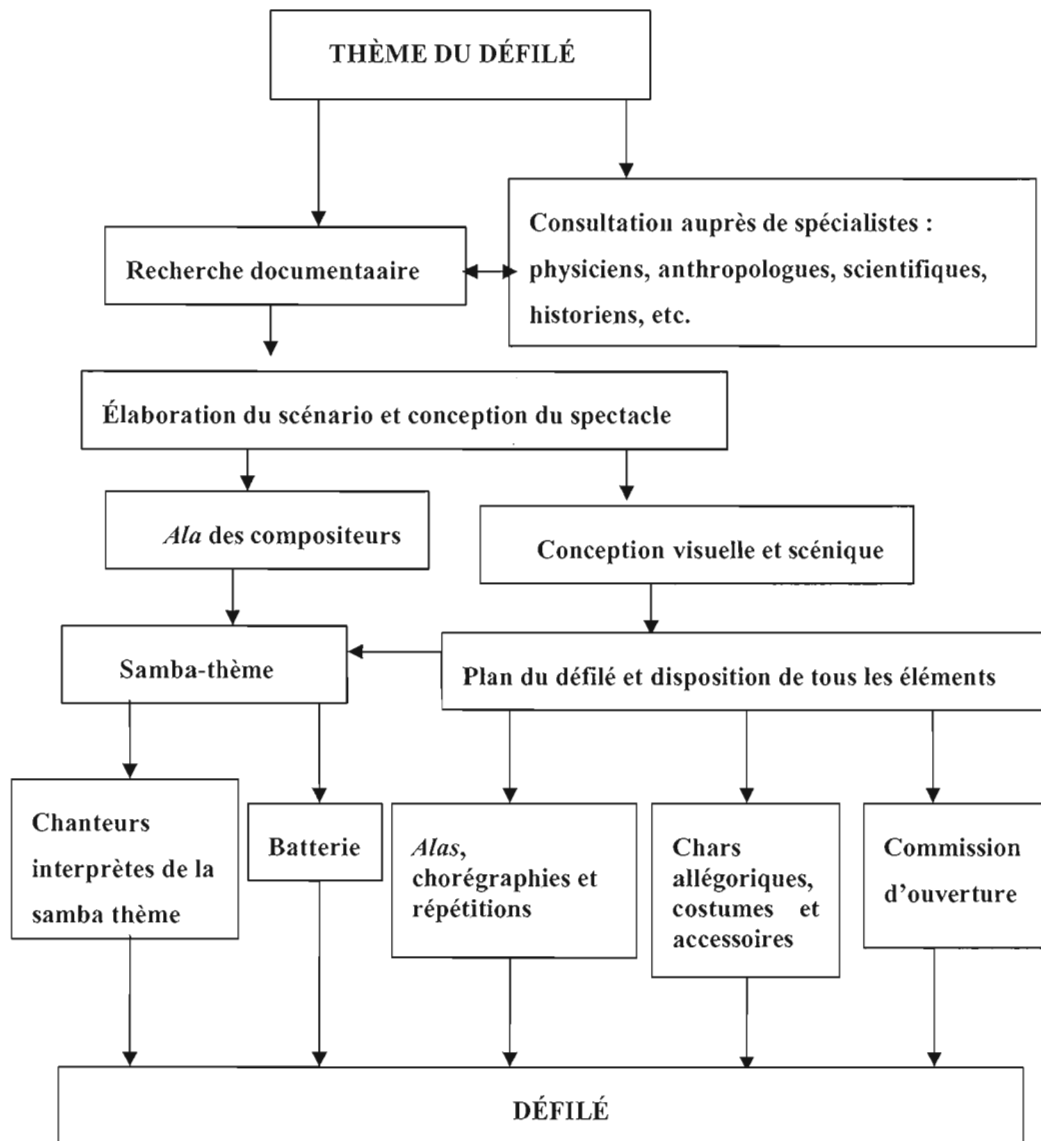


Figure 18 - Synthèse des phases du montage d'un défilé.

L'ensemble des *alas* et des chars allégoriques peuvent peut-être présenter une certaine de discontinuité. Cependant, cette apparence discontinuité est compensée dans la narration par la création de petits ensembles qui condensent le sens et organisent le discours carnavalesque.

Ce discours, bâti suivant la logique d'un monde carnavalesque, établit une poétique propre à ce type de spectacles où la richesse et l'opulence sont indissociables de l'esthétique.

L'esthétique de brillance et de couleurs des défilés indique quelque chose de plus profond que la société brésilienne reflète durant toute la période du carnaval, selon l'analyse de Betty Milan (1988) sur le luxe, la prédominance des éclats colorés de ces spectacles monumentaux :

Le carnaval des écoles est l'actualisation d'une fantaisie qui a dirigé non seulement la conquête mais aussi la colonisation du Brésil, celle de trouver le Paradis ou d'y être déjà arrivé. Répétant une fantaisie de l'Occident sur le Brésil, l'école de samba est simultanément une fantaisie du Brésil sur l'Occident par laquelle nous arrêtons d'être l'objet du désir d'autrui pour devenir des sujets. Le carnaval est le royaume du paradis, le goût pour le merveilleux, évident dans ses trames (...) Il se réalise en insistant sur la brillance, sur l'or, l'argent et la transparence (...) qui n'obéit à aucun critère réaliste mais plutôt à la nécessité de splendeur. (Milan, 1988, p.11)

Le luxe est aussi une rhétorique d'un moment de rêve, où l'imaginaire domine. Cette rhétorique est celle de la grandeur de tout le processus. C'est le luxe comme image rhétorique du bonheur, de la joie, mais aussi du fanatisme, de la splendeur comme on les voit dans les grands rituels religieux, par exemple.

Le défilé établit des rapports de fraternité entre tous les participants sans distinction, avec un sentiment d'égalité sociale qui n'existe pas dans la réalité brésilienne. Le défilé carnavalesque est un phénomène qui récrée une société imaginaire ou imaginée, qui ne correspond pas à la société brésilienne et en est souvent l'image inversée. Mais en même temps, c'est une fête qui ne pourrait être que brésilienne. Le défilé des écoles de samba est une métaphore idéalisatrice de la réalité brésilienne. Cette métaphore se transforme en spectacle, en un défilé qui organise de manière équilibrée le luxe et la richesse sur l'avenue. Mais le défilé constitue une métaphore contradictoire de cette réalité, car il ne signale pas la composante sociale qui caractérise la société brésilienne, une société notoirement hiérarchisée et marquée par les inégalités.

Le carnaval est la place de l'artifice, des apparences, du rituel et de la séduction. Selon Baudrillard (2001, p.13), la séduction, « représente la maîtrise de l'univers symbolique » parce qu'elle n'est pas de l'ordre de la nature, de l'univers réel. Selon cet auteur, rien ne lui

appartient, sauf les apparences – tous les pouvoirs lui échappent, mais elle transforme tous ses signes. Et il n’y a rien qui soit plus du domaine du symbolique, du signe, du rituel, que le carnaval, ce royaume d’apparences par excellence, où tous sont beaux, jeunes et séducteurs durant un jour.

### 5.1.3 L’ÉTAPE 3 - UN SYSTÈME DE COSTUMES

Le *carnavalesco* conçoit les costumes dans un environnement très structuré, de façon similaire à la structure du système des costumes à laquelle Banu (1981) fait référence dans le théâtre moderne. Ainsi, dans le système du costume carnavalesque, son concepteur se livre à une hiérarchisation de son élaboration afin de donner le maximum d’impact aux messages émergeant de façon continue de chaque unité du costume dans grand ensemble au service du thème. Il met en évidence les grands segments du cortège par les costumes des *alas*, des *destaques*<sup>71</sup> et les costumes des chars allégoriques à travers des liens qui établissent leur époque et leur importance dans la séquence de la narration. Chaque costume a son existence propre, son autonomie, tout en maintenant un lien de dépendance par rapport à l’ensemble. Ainsi, le système de costume carnavalesque déclenche une interrelation capable d’enrichir les costumes et, en même temps, d’enchaîner le spectacle comme un tout.

Fonctionnant comme une importante partie du discours du thème et se transformant en narration, le costume carnavalesque devient le masque du danseur, dans son désir d’expression individuelle jouant le rôle du personnage. Le costume devient partie intégrante de l’écriture scénique du défilé : il ne constitue pas une proposition individuelle, mais plutôt un élément d’intégration du système des costumes carnavalesques conçus par le costumier. L’individualité se trouve alors subordonnée au caractère collectif de la proposition artistique. Ainsi, l’habit carnavalesque n’est plus un déguisement quelconque, il se transforme en un élément essentiel du cortège, par la possibilité de significations qu’il véhicule par rapport au thème.

---

<sup>71</sup> *Destaque* : individu qui porte un costume unique, en général très riche et très coûteux et qui représente un important personnage du sujet traité.

Alexandre Louzada explique que le carnaval est l'autel de la séduction et que, pour cet exercice, le costume a un rôle fondamental. « Le carnaval est vecteur de sensualité. L'important dans un costume (afin qu'il accompagne et facilite le mouvement) c'est de lui intégrer un élément en balancier, quelque chose qui donne du mouvement, quelque chose qui séduit ».

Identifiant les fonctions du costume par rapport au corps du danseur, Alexandre Louzada décrit ce qu'il faut considérer pendant cette élaboration :

Quand on prépare un costume, il faut penser à la sensualité de l'individu qui le revêtira. Même s'il s'agit de le déguiser en monstre ! Il doit être beau et sensuel. Le carnaval, c'est la séduction. Tout danseur veut être beau. Souvenons-nous qu'à ses origines, le défilé était le seul espace où les personnes ordinaires étaient autorisées à revêtir les parures de la noblesse [...] Aujourd'hui, le carnaval a pris une autre orientation... Mais il reste le rêve de la femme de ménage, du coiffeur... figures de leur quartier [...]. Le cortège offre un exemple de la possibilité de rassembler toutes les classes sociales, les croyances et les opinions. L'école de samba a beaucoup à enseigner sur les relations humaines... tout comme au Sahara<sup>72</sup>, où toutes les ethnies se rencontrent.

Dans les déclarations du *carnavalesco*, on peut repérer deux époques ou deux phases bien différentes qui représentent le passage du défilé d'une condition à l'autre et qui impliquaient un changement dans la nature du spectacle. Cette question est centrée principalement sur le costume. Dans la première époque il y a une référence aux danseurs, personnes ordinaires, qui se déguisaient en nobles. Là, le costume était plus important pour l'individu que pour le cortège considéré comme un ensemble. La deuxième phase est la nouvelle direction que le spectacle a prise, même s'il reste un espace pour que les danseurs se revêtent de beaux costumes et satisfassent leurs désirs d'être « respectables » pour leurs proches. Ainsi, dans la deuxième phase, ce que dit le costume des *alas* va plus loin que d'habiller les danseurs. Il doit être conçu de façon à accomplir leur fonction ludique, à permettre aux danseurs de créer un espace pour l'exercice de leur action individuelle, en harmonie avec le tout. Ainsi, le

---

<sup>72</sup> Sahara : le *carnavalesco* se réfère ici à une partie du centre commercial de Rio de Janeiro, où sont vendus des matériaux destinés à l'artisanat, notamment, pour le carnaval. On y rencontre des commerçants brésiliens d'origine juive, arabe, égyptienne, etc., cohabitant en parfaite paix et amitié. Tous sont brésiliens.

*carnavalesco* imagine à l'avance les situations clés qui vont donner sens au défilé et prévoit les transitions qui les uniront. Très vite, il s'emploiera sinon à les créer de toutes pièces, du moins à les mettre en forme. Le spectacle a une structure dont les scènes préservent une certaine autonomie mais qui se complètent toutes pour faire ressortir le sens global du thème traité.

#### 5.1.4 L'ÉTAPE 4 - LE PROCESSUS DE CONFECTION DES PROTOTYPES

Quand le costume de l'*ala* est dessiné, il fait l'objet de la confection d'un prototype. Comme dans un défilé de mode, le *carnavalesco* présente à l'école le costume de chacune des *alas*, et explique sa signification.<sup>73</sup> Cette démonstration est une étape importante dans la préparation du défilé. À cette occasion, chacun peut découvrir les costumes sortis des croquis. C'est un moment fort et qui attire beaucoup de gens ; c'est une fête qui précède et prépare les participants pour le défilé. Le prototype est une pratique utilisée par toutes les écoles depuis longtemps. Il est la garantie pour le *carnavalesco* que le costume ne sera pas modifié pendant sa fabrication et qu'on n'utilisera pas de matériaux de qualité inférieure à ceux qui sont prévus. Les chefs des *alas* les acquièrent et se chargent de les confectionner en quantité suffisante pour les participants de l'*ala*. Ils ont aussi la responsabilité de leur commercialisation. Avec ce prototype, l'école s'assure que les modèles seront suivis et qu'elle n'aura qu'à s'occuper des costumes sous sa responsabilité. Ce sera le modèle à partir duquel toutes les questions et problèmes techniques seront résolus. Entre le croquis et la réalité, c'est-à-dire entre l'atelier de création du *carnavalesco* et la confection finale du costume, interviennent différents corps de métiers. André Cezari<sup>74</sup>, costumier, qui travaille avec le *carnavalesco* dans le secteur de création, nous livre ce commentaire : « nous concevons le costume, mais tout le monde a un peu d'influence dans l'œuvre finale. Le chef des accessoires, João Luiz, suggère, complète, modifie... À la fin, on retrouve sa patte et sa

<sup>73</sup> Je n'ai pas assisté à celle de l'École Porto da Pedra, car la présentation s'est déroulée au mois d'août. Par contre, j'ai assisté à celle d'une plus petite école, Leão da Ilha, sur l'Ilha do Governador, au mois d'octobre 2003.

<sup>74</sup> André Cezari en entretien avec l'auteure aux ateliers de l'École de Porto da Pedra, à Rio en 2003.

griffe dans le costume.<sup>75</sup> La même dynamique se produit avec la responsable de l'atelier de couture. Elle discute, suggère et présente des solutions pratiques ». Toute proposition est débattue avec le *carnavalesco*, qui accompagne toute l'exécution du prototype. « En fait, João Luiz n'est pas en lien avec l'école mais avec le *carnavalesco*. Ils collaborent depuis de nombreuses années et se sont forgés une expérience commune et une complémentarité », dit Cezari. Cela signifie que le *carnavalesco* amène son équipe dans différentes écoles dont il réalise le spectacle.

- **Les conflits entre le visuel et la danse**

Le défilé est devenu une référence claire à un système de règles esthétiques qui parvient à combiner harmonieusement l'effet des costumes, des accessoires et des ornements de ses acteurs, avec les différents niveaux de représentation sociale qu'il met en scène. Plus encore, les costumes carnavalesques doivent aider le danseur dans la réalisation de son expression individuelle dans l'action chorégraphique. Chaque élément mis en scène doit être conforme à l'univers du thème et doit être en adéquation avec un concept esthétique commun, intégrant tout, à la fois la culture visuelle des concepteurs, des spectateurs et des juges.

D'infimes détails mal réglés du costume peuvent, quelques fois, compromettre la chorégraphie la plus simple. C'est alors que, s'il n'existe pas une parfaite communication entre les ateliers, où les costumes sont conçus et confectionnés, et le siège social, où les chorégraphies sont répétées, on pourra avoir de sérieux problèmes pendant le défilé. Une *baiana* qui défila pour l'école Porto da Pedra et pour une autre école livre ses réflexions :

Quand j'ai défilé pour Unidos da Tijuca, un membre du jury a dit que c'était la pire *ala* de *baianas* qu'il n'avait jamais vue; j'étais triste et effondrée. Après, en regardant la vidéo du défilé, j'ai tout compris. Nous ne savions pas porter notre costume. Il nous aurait fallu découvrir son meilleur angle d'observation. Parfois, la chorégraphie nous indiquait de lever les bras... mais avec ce qu'il [le *carnavalesco*] nous faisait porter, nous étions dans l'incapacité physique de lever le petit doigt... Tout dépend aussi de la taille de la femme, de sa robustesse, de sa capacité de se

---

<sup>75</sup> L'atelier des accessoires produit les matériaux destinés à la confection des costumes et des chars allégoriques. Le chef d'atelier est à la tête d'une équipe de dix hommes, en moyenne.



synchroniser avec l'ensemble. Vraiment, pendant les répétitions, nous ne devrions à aucun moment oublier le costume.<sup>76</sup>

Durant la préparation du défilé, chaque détail est important. Les items doivent être parfaitement intégrés entre eux pour que l'ensemble soit harmonieux. Ainsi, il faut que le *carnavalesco* et son équipe prêtent une attention toute particulière aux costumes, afin que complémentirement à leur importance visuelle, ils soient aussi parfaitement fonctionnels et laissent le danseur libre d'exécuter sa prestation avec le maximum d'aisance. Comme le dit Jorginho Harmonia<sup>77</sup> :

Si le *carnavalesco* imagine un chapeau trop grand, je ne parviendrai pas à faire en sorte que le danseur fasse ce mouvement (il balance ses bras sur sa tête). Cette coiffe va l'embarrasser. Si le chapeau est trop pesant, le défilé se transformera en calvaire. Il est important que le *carnavalesco* conçoive des costumes qui puissent être confectionnés avec des tissus fins. Plus le costume est léger, plus le danseur peut optimiser ses capacités et faire valoir son talent sur l'avenue.

La qualité des souliers et chaussures ne doit pas non plus être négligée, explique Jorginho Harmonia :

Les souliers doivent être confortables. S'ils sont trop grands ou au contraire trop étroits, ils handicapent le bon déroulement du cortège. Un danseur prend 30 minutes pour parcourir l'avenue. Si on veut du mouvement, une chorégraphie très joyeuse, très vive et très spontanée, le costume doit être une préoccupation de chaque instant.

#### 5.1.5 L'ÉTAPE 5 - DÉFINIR LES PERSONNAGES ET LEUR EMBLACEMENT EN SCÈNE

Le *carnavalesco* cherche non seulement à concevoir le personnage le plus significatif et à s'assurer qu'il soit exécuté en fonction de la trame, mais aussi à trouver la personne qui présente les meilleures conditions physiques pour le représenter. Le chemin inverse existe

---

<sup>76</sup> Entretien collectif de *baianas* avec l'auteure en octobre 2003, au siège social de l'École Porto da Pedra, à São Gonçalo.

<sup>77</sup> Les déclarations de Jorginho Harmonia dans ce chapitre sont des extraits d'entrevues réalisées par l'auteure aux ateliers de l'École Porto da Pedra, Rio de Janeiro, 2003.

aussi. Le *carnavalesco* doit penser à un personnage pour une personne déterminée, comme explique Alexandre :

La beauté physique est importante où elle doit l'être, c'est-à-dire, où elle est nécessaire, parce que le défilé est déjà théâtralisé de telle façon qu'il permet d'inclure ce qui n'est pas standard : je connais une personne sympathique, un homme âgé très important dans la communauté de São Gonçalo, qui va défiler. Là, je vais lui chercher une place de bouffon sur le char médiéval, parce que le char est jugé comme un tout. Il va être jugé comme costume, mais aussi comme allégorie. Et il doit s'accorder avec ce rôle, ce costume.

En général, les danseurs qui viennent sur le char allégorique sont les *destaques* du thème, c'est-à-dire des personnages importants pour saisir l'histoire. Le domaine du *destaque* est celui de la vanité, de l'orgueil. S'y exhibent beautés féminines et masculines, sublimées dans des corps et des costumes, d'année en année, toujours plus sophistiquées. A l'école Porto da Pedra, selon Alexandre Varela, chargé des relations publiques de l'école, la majorité des *destaques* sont des hommes. Il me fait ce commentaire : « les *destaques*, ceux qui sont très...«emplumés », sont toujours des hommes. L'école fournit le dessin et accompagne la confection du costume dans les ateliers choisis par le participant ». <sup>78</sup>

Comme le fait observer le *carnavalesco* :

La majorité des *destaques* sont homosexuels. Plus ou moins 90% des *destaques* sont des hommes. L'épreuve physique est le tribut à payer pour la satisfaction de la vanité, car les habits sont très lourds, mais très beaux. Ils portent une énorme quantité d'accessoires, des objets extraordinairement insolites. Parfois j'ai de la peine en imaginant leur souffrance, mais je repense aussitôt que cela fait aussi partie de leur jouissance.

En effet, pendant la période qui précède le carnaval, il y a une multitude de couturières, de modistes, de bijoutières et d'autres professionnels du vêtement qui s'affairent afin de rendre possible la satisfaction de cette demande ponctuelle, massive. C'est une époque de l'année très importante dans la vie de la cité durant laquelle règne un climat d'émulation, d'excitation et de ferveur très salutaires. Chaque danseur paie son costume. Chaque participant engage son talent et son argent dans cette grande réalisation collective.

La règle qui consiste à acheter son propre costume est connue de tous. Je me suis étonnée de la réflexion du *carnavalesco* Louzada, qui déclare qu'il : « ...est plus facile de vendre un costume à un homme qu'à une femme ». Il explique encore que les femmes ont une forte tendance à vouloir exhiber leur corps. Autre surprise lorsqu'il dit que « la majorité du public au Sambodrome est composée de femmes. En fait, les hommes obtiennent plus de succès que les femmes sur les chars. Ainsi, les jurys comptent un grand nombre de femmes qui se délectent du spectacle des hommes... se donnant en spectacle.»

En plus de ses fonctions de conception et de coordination de toutes les étapes du défilé, le *carnavalesco* a une autre mission hautement stratégique. Il a un rôle sans lequel le costume ne verrait peut-être jamais le jour. Il doit agir avec diplomatie et médiation, car c'est à lui qu'incombe la charge de régler les conflits issus des jalousies fréquentes entre les acteurs du carnaval et d'éteindre les feux naissants.

Ces déclarations du *carnavalesco* éclairent les propos de Flügel (1982) lorsqu'il se livre à des considérations sur l'obsession de la femme à bien se vêtir. Il pense que la parure de la femme, dans un jeu de séduction, est principalement destiné à exciter le désir des hommes et surtout à exacerber la jalousie des autres femmes. Dans le cas du défilé, considérant que la majorité du public est féminin, je peux avancer que la nudité du corps des danseuses est un désir de ravir l'attention du public masculin du Sambodrome et de faire naître la jalousie chez leurs consœurs bien vêtues dans les gradins.

## **5.2 DE LA CONCEPTION AU PAPIER, DU PAPIER AUX ATELIERS DE MONTAGE**

La préparation du spectacle s'ordonne suivant une chronologie qui régit le calendrier de toute une année : la réflexion sur le thème du défilé, l'écriture de son déroulement, la phase de création et de présentation des modèles (prototypes) des costumes, celle du choix du thème de la samba, celle de la conception et de la production des chars allégoriques, celle de l'élaboration des chorégraphies, des répétitions, etc. Chaque étape s'organise en fonction de

---

<sup>78</sup> Alexandre Varela en entretien avec l'auteure aux ateliers de l'École Porto da Pedra, Rio, 2003.

celle qui l'a précédée, s'entrelaçant entre elles et participant au tissage laborieux, tirant des fils par ici et en nouant d'autres par-là, à l'image d'une immense tapisserie humaine : le défilé.

Au moment où le *carnavalesco* déclenche la mise en marche de tous les éléments du spectacle, il a déjà objectivement produit le dispositif et a probablement en tête les difficultés du parcours, comme l'explique Alexandre Louzada :

[...] j'essaie d'envisager des problèmes, des fautes et de les résoudre dès ce stade de la création. À ce moment du plan de travail, la masse que j'ai visualisée se matérialise dans mon esprit. Même si je suis au plan zéro, c'est comme si je regardais le défilé déjà tout prêt. Et lorsque j'abandonne croquis et esquisses, commence une période de grande jouissance. La matière est désormais prête à composer les tableaux multicolores, les grands volumes sculptés, modelés. Et là, je commence à voir ce que j'avais pensé, ce que j'avais idéalisé, arriver.

La construction d'un défilé carnavalesque exige un travail de chaque instant tout au long de l'année qui précède le jour du spectacle, ainsi que la formulation de recommandations adaptées à la particularité de chacune des *alas*. Il faut faire une synthèse de différents facteurs : l'âge mûr des membres de l'*ala* des *baianas*, la jeunesse de celle des enfants, l'exigence du détail pour la composition de la commission d'ouverture dont la chorégraphie, d'année en année, est l'objet d'une finition toujours plus élaborée, puisqu'elle joue un rôle primordial pour le lancement du cortège. L'exécution des *alas*, des *destaques*, des chars allégoriques impliquant dans le défilé chaque membre de l'école, ainsi que la façon dont chaque quartier du cortège s'intègre harmonieusement dans le gigantesque ensemble, font l'objet d'une attention minutieuse.

Les éléments nouveaux issus des défilés carnavalesques sont rapidement assimilés par l'ensemble des écoles. Cela stimule l'innovation, encourage la diversité des thèmes. La préoccupation constante et récente d'apporter de la nouveauté dans les défilés permet la découverte de matériaux qui doivent répondre à de multiples impératifs techniques. Il faut tenir compte de leur coût, de leur poids, de la diversité des types de costumes à confectionner, de la masse des costumes que compte un même défilé... Louzada explique qu'il existe un contrat entre le fabricant des accessoires de carnaval et les écoles. Tout ce qu'une école

propose d'inédit, le fabriquant s'engage à ne le proposer à d'autres écoles qu'à partir de l'année suivante.

Pour gagner le concours annuel, les écoles se retrouvent donc devant un paradoxe : respecter les lois de la compétition afin d'éviter d'être pénalisées tout en étant originales. Elles n'ont que cette chance de séduire le public et le jury.

L'organisation du défilé fédère une communauté extraordinaire de savoir-faire différents, animés d'année en année par les résultats de recherches, d'expérimentations et de choix qui s'ajoutent au cortège. Ainsi, participent au carnaval les traditionnels professionnels, tels que charpentier, ferronnier, etc. mais aussi, des physiciens des ingénieurs de structures métalliques et en bois. Le spectacle est construit dans la continuité et l'intégration permanente entre deux grands pôles où il est réfléchi et élaboré : les ateliers et le siège social.

- **Les ateliers**

Les grands entrepôts au centre ville de Rio de Janeiro, proches du site du défilé, abritent les bureaux-antennes des écoles du Groupe spécial. Dans les locaux de l'école de Porto da Pedra, on distingue plusieurs secteurs :

L'atelier du *carnavalesco* et de son équipe de création.

Les ateliers de charpenterie, de ferronnerie, de sculpture et de peinture, pour la confection des chars allégoriques.

L'atelier d'accessoires, local où sont confectionnés les accessoires nécessaires aux costumes, par exemple, les chapeaux, les perruques et des objets divers ainsi que les éléments pour l'ornementation des chars allégoriques.

L'atelier de couture, où sont confectionnés les costumes des personnages centraux du défilé : ceux des *baianas*, du maître de cérémonie, du porte-drapeau, des membres de la batterie, ainsi que les costumes de tous les membres de certaines *alas*. De plus, l'école confectionne les modèles (prototypes) des costumes de toutes les *alas*. Les responsables de chaque *ala* reçoivent de l'école le modèle du costume que le groupe revêtira. Ils sont

responsables de toutes les étapes de sa production : la confection, la vente des costumes, etc. dans des petits ateliers de couture et d'accessoires dispersés dans toute la ville. Ces prototypes, qui servent de référence en permanence, assurent au *carnavalesco* que les costumes seront fidèles aux croquis initiaux dont il est l'auteur. La même méthode est reprise pour la préparation des *destaques* : le *carnavalesco* et son équipe font les croquis et encadrent les ateliers de confection. En résumé, le *carnavalesco* et son équipe, de près ou de loin, coordonnent et supervisent toute la production des costumes. Toutes les grandes écoles procèdent pratiquement de la même façon<sup>79</sup>. Pendant que l'école confectionne les costumes dont elle est responsable, il y a des centaines de petits ateliers de couture qui s'improvisent aux quatre coins de la ville pour la préparation des costumes et des accessoires carnavalesques des autres *alas*.

- **Le siège social**

Le siège social fonctionne comme lieu de rencontre de la communauté. C'est là que sont réalisées les fêtes, le concours pour le choix de la samba-thème, ainsi que les répétitions des *alas* avec chorégraphies, de la batterie et les pratiques ouvertes au public. En plus des activités visant le défilé, l'école utilise aussi cet espace pour développer des programmes sociaux<sup>80</sup> qui s'adressent à la communauté, pour permettre son insertion dans la ville.

Mais c'est surtout au siège que sont réalisées les répétitions, les chorégraphies. La coordination de tout ce processus est assurée par le directeur du carnaval. Ce poste, qu'on retrouve dans les grandes écoles, lui confère la responsabilité de mettre en place le projet du *carnavalesco*. C'est à lui qu'incombe la bonne exécution du projet du *carnavalesco*. Il est l'émissaire du *carnavalesco* dans son rapport avec les danseurs de l'école. Subordonné au

---

<sup>79</sup> Fin Septembre 2005, les écoles du Groupe spécial ont commencé à emménager avec tout le matériel des ateliers à la Cité de la Samba, zone portuaire de Rio, proche de la place des défilés. Leurs installations recouvrent une aire de 200 000 mètres carrés, où chaque école dispose, sur deux étages, d'un espace de 1000 mètres carrés qui lui est propre.

<sup>80</sup> L'école offre gratuitement les services suivants: un cours de pratique de cirque pour les enfants; une assistance juridique et médicale. Elle a été la première école de samba à participer au programme gouvernemental *Fome Zero* (Faim Zéro) et à distribuer des aliments aux populations les plus nécessiteuses.

directeur de carnaval, il y a le régisseur général qui a sous ses ordres une grande équipe de premiers et de deuxièmes adjoints. Ces derniers encadrent les *alas* et les chars allégoriques qu'ils accompagnent au moment du défilé, recevant des instructions et les faisant circuler, selon les circonstances, pour faire accélérer ou ralentir le rythme du défilé, par exemple.

Le *carnavalesco* conçoit le déroulement du cortège en s'appuyant sur la variété des costumes et allégories dont il dispose. Il accompagne les sculptures de tous les tableaux, décide des enchaînements, de l'ordonnancement de chaque élément du cortège qu'il accompagnera sur l'avenue, tandis que le directeur de carnaval supervise les grands mouvements des troupes au siège social de l'école.

On établit une distinction entre ceux qui travaillent aux ateliers et ceux qui ont pour mission de travailler au siège social. Généralement, ceux qui restent aux ateliers sont des « professionnels du carnaval », couturiers, forgerons, chef d'accessoires, tous engagés par contrat par l'école ou le *carnavalesco* et qui reçoivent un salaire pour ces travaux. Ceux-ci sont souvent anonymes. Je pourrais même dire que moins ils apparaissent dans les médias, plus leur tâche est efficace. Un chef d'accessoires<sup>81</sup> et son équipe traversent de longs mois de labeur minutieux, dans les ateliers, à ajuster tel ou tel détail d'ornement, collant ici ou là une pierre sur une miniature décorative qui, si le travail est bien fait, ne tombera pas pendant le défilé. Cela vaut aussi pour les accessoires des chars allégoriques exposés occasionnellement à des trombes de pluie tropicale.

Ceux que l'on rencontre au siège social, en quelque sorte dans les grandes coulisses des écoles, font véritablement preuve d'altruisme car ils se dévouent corps et âme au montage du cortège. Souvent, ils se joignent à l'équipe de régisseurs qui compte de nombreux bénévoles.

Jorginho Harmonia, directeur de carnaval de l'École de Samba Porto da Pedra, livre quelques commentaires sur l'aspect délicat du travail de montage.

---

<sup>81</sup> La fonction du chef des accessoires consiste à orner les costumes de pierres, de plumes, etc. et à veiller à la décoration des chars allégoriques.

Pendant que le *carnavalesco* crée dans les ateliers, il faut faire un travail de base au siège de l'école avec les danseurs qui ont une chorégraphie en rapport direct au costume qu'ils vont porter. Alors, les chorégraphes et les danseurs de certaines *alas* commencent à travailler sur des mouvements corporels adaptés aux costumes.

Jorginho Harmonia poursuit en évoquant le processus d'organisation des répétitions qui respecte à la lettre le calendrier fixé par le *carnavalesco* et ses indications.

J'entraîne les danseuses au chant, ainsi qu'à l'animation corporelle. Lors des répétitions techniques<sup>82</sup>, nous confrontons le chant et le mouvement et leur intégration aux rythmes de la samba. Celles-ci sont, la plupart du temps, réalisés au siège de l'école. Il est suffisamment vaste pour cela. Ensuite, en janvier, nous descendons dans la rue sans que cessent pour autant les entraînements au siège et notamment ceux du mercredi continuent, ouverts au public. Ainsi, si un curieux accompagne un membre de l'école et s'enthousiasme pour ce qu'il voit et entend et tout à coup décide de participer, il peut s'y inscrire, en autant qu'il y a de la place dans l'*ala*.

Jorginho se réfère ici aux *alas* dont la chorégraphie est très simple. D'autres *alas*, où les chorégraphies sont plus élaborées, sont dirigées par des chorégraphes spécialement engagés par l'école à cette fin et sont interdites d'accès aux personnes étrangères à ce groupe.

Si dans «l'*ala* ouverte», la forme est décontractée, la chorégraphie est simple, quasi inexistante et se résumant à quelques mouvements aisés à assimiler, il en va tout à fait différemment dans l'*ala* fermée au candidat de dernière minute. Y règnent ordre et rigueur.

Jorginho Harmonia, le directeur de carnaval, explique :

Dans notre cortège, une *ala* fait référence aux hommes des cavernes. Il nous faut imaginer pour ses danseurs une chorégraphie très particulière qui s'harmonise avec la trame de la scène, avec les vêtements et avec les accessoires et, ne citons qu'un exemple, les bâtons en bois, arme très primitive. Là, nous sommes dans une *ala* chorégraphiée.

La spontanéité, requise et permise dans l'*ala* sans chorégraphie, donne de l'espace à l'individualité et à l'amusement du danseur. Ainsi, l'*ala* dans laquelle le costume est uniforme commence à devenir une expression des individualités, rendant le tout vif et

---

<sup>82</sup>Répétitions techniques : répétitions des *alas* dans l'emplacement du défilé, dans la rue à côté des écoles ou dans le Sambodrome.



différent à chaque segment. C'est dans cette *ala* sans chorégraphie, qui pourrait paraître moins importante dans le défilé, que les danseurs fraternisent et s'amusent.

Écoutons le *carnavalesco* Alexandre Louzada :

Les personnes savent s'amuser dans l'espace de l'*ala*; elles ont conscience de leur importance, elles peuvent causer un trou<sup>83</sup> et faire perdre à l'école des points... Il y a des personnes qui veulent à tout prix faire partie de ces *alas*; j'ai déjà été un participant. Avant d'être *carnavalesco*, j'ai défilé pendant dix à quinze ans dans ces *alas*; j'ai déjà été sur un char allégorique, c'est très amusant, mais s'il fallait que je choisisse, je serais de nouveau dans les *alas*. Là, il existe des liens d'affinité avant le cortège, c'est une petite famille qui se crée, d'amis qui sortent, s'assemblent pendant les répétitions, et c'est dans la concentration que nous trouvons le vrai divertissement, le défilé en soi est comme un complément, le grand final... Un grand pourcentage, 40% des personnes des *alas*, participent aussi à plusieurs écoles... les choses marchent bien, rien n'est nuisible, la bière ne nous laisse pas ivre, on est en état de grâce.

Si d'un côté, il existe des *alas* qui se consolident tout au long de l'année, de l'autre, il y a celles formées par des personnes qui achètent leurs costumes par Internet, qui ne se connaissent même pas; elles ne sont présentes qu'aux dernières pratiques de rue ou se voient au moment du spectacle. Les personnes de l'école regrettent profondément cette commercialisation d'un certain nombre d'*alas* qui se répand parmi les écoles du Groupe spécial. Selon des membres de l'équipe de régisseurs, ces *alas* perdent une chose essentielle dans les défilés : l'union et la solidarité qui existent dans les *alas* depuis des années.

Par contre, d'autres ne sont pas dérangés par l'adhésion au défilé de personnes de l'extérieur de l'école qui ne savent même pas *sambar*. Sur ce sujet, Jorginho Harmonia fait le commentaire suivant :

Un membre du défilé n'a pas besoin de savoir danser la samba. Celui pour qui c'est un devoir, c'est le *passista*, puisque c'est ce qu'on attend de lui. Ce qu'il faut, c'est que quand les participants rentrent dans l'avenue, ils démontrent beaucoup d'excitation, et d'enthousiasme spontané. Et, dans cette spontanéité, j'ajoute un peu de chorégraphie. Des fois, il y a des parties de la samba qui ne sont pas très vives, là,

---

<sup>83</sup> Trou : espace vide qui se forme entre deux *alas* ou entre une *ala* et un char allégorique. En général, cela découle des problèmes qui arrivent aux chars et qui provoquent leurs retards. Ainsi, une école «trouée» sera pénalisée par la perte de points.

je compose une chorégraphie avec les bras en l'air et avec des mouvements latéraux; cela compense ! La personne qui est dans l'*ala* doit savoir jouer et ne pas être gênée pour pouvoir jouer librement. Pour cela, tu peux inviter une personne sans expérience pour défiler et elle dit : *Ah ! Je ne sais pas danser la samba !* Mais ce n'est pas nécessaire qu'elle le sache, il est nécessaire qu'elle suive la chorégraphie de base, apprenne les paroles de la samba et soit spontanée.

Encore une fois, le haut niveau de structuration atteint par ces écoles du Groupe spécial permettent, selon moi, l'intégration d'un certain nombre de « non danseurs » dans les *alas* sans chorégraphie, capables de les absorber sans préjudice dans le défilé comme un tout, en autant que leur nombre soit limité.

Dans le but de conserver la parfaite harmonie du corps chantant et dansant dans le cortège, la batterie a, aussi, la grande responsabilité de cette tâche. C'est fondamental qu'elle garde un rythme constant, du début à la fin du défilé. Dans le cas contraire, il y aura désaccord entre le chant des participants, qui sera retardé ou avancé, la danse et la batterie. À ce moment, le spectateur peut dire que le cortège manque d'harmonie. Selon Jorginho, quand la batterie débute sa fonction, l'instrumentiste commence à frapper très fort, étant nerveux et très excité... dix minutes après, la batterie prend son rythme normal. Si elle arrive à maintenir son rythme jusqu'à la fin du cortège, elle a la note maximale. Mais lorsque la batterie ne parvient pas à garder un rythme constant, le défilé souffre de ces effets; elle doit donc trouver une pulsation stable pour remplir sa fonction de « cœur » de l'école de samba.

### 5.3 L'ORGANISATION DE L'ALA DES BAIANAS : DU COSTUME AUX RÉPÉTITIONS

- **La création du costume**

Parmi tous les costumes créés par le *carnavalesco*, celui de l'*ala* des *baianas* de chaque école constitue pour lui le plus grand défi. Les costumes des autres *alas* de l'école et des personnages en général sont un espace ouvert à la créativité du concepteur, puisqu'il n'y existe pas de règles ou normes auxquelles obéir, à l'exception du thème qu'il faut rendre. À l'inverse, l'habit des *baianas* a une silhouette établie qui le caractérise et qui doit être prise en considération par le *carnavalesco*.

« Il y a quelques années, l'*ala* des *baianas* avait un endroit précis dans le cortège. Elles étaient toujours gardées pour la fin du défilé, comme une surprise que les écoles présentaient au public. Aujourd'hui, explique Louzada, les *baianas* défilent parmi les premières. »

Ce fait est dû au règlement et à la question rigide de la durée du défilé, qui est de plus en plus réduite en raison du grand nombre de participants des grandes écoles du Groupe spécial. En plus, « ces dames n'ont peut-être pas la même dynamique que celles des jeunes pour évoluer<sup>84</sup>, à cause de leurs costumes » dit Jorginho Harmonia. Selon les *carnavalescos* l'*ala* de *baianas* devrait toujours maintenir l'élément de surprise. Cela a augmenté le prestige du personnage au lieu de le diminuer. D'autres facteurs interfèrent encore avec le processus de création de ces costumes, selon Alexandre Louzada :

Lorsqu'on conçoit un thème, on doit avoir une idée du style de l'école et le souci du positionnement des *baianas*. Celles-ci devraient être insérées entre les premiers segments du cortège, entre la 1<sup>re</sup> et la 10<sup>e</sup> *ala*. Après cela, je dois savoir, en fonction de mon thème de cette année, si ma *baiiana* s'habille en dame chinoise, égyptienne, perse ou en dame médiévale.

Dans l'exemple évoqué par Louzada, le thème de l'école était celui de «la communication entre les hommes». Louzada inaugurerait le cortège, dans une séquence chronologique, à l'âge de pierre. Cela explique pourquoi, selon l'emplacement de l'*ala* des *baianas*, celle-ci aurait eu une des caractéristiques mentionnées dans le but de situer le spectateur dans le contexte historique de la narration. Le *carnavalesco* a choisi l'emplacement des *baianas* en fonction de la civilisation chinoise, car la Chine était l'endroit où on a inventé le papier, élément très important à la communication. Alexandre dit :

Le défi commençait là ! Comment faire en sorte qu'une *baiiana* reste une *baiiana* et qu'en même temps elle soit le reflet de la culture chinoise? Une *baiiana* en rouge pourrait choquer le public. Et je comprendrais très bien qu'on m'accuse de sacrilège. Mais après tout, il s'agit d'un exercice de créativité. Les thèmes ont évolué. Les défilés se sont sophistiqués. La *baiiana* elle non plus ne peut échapper à ce

---

<sup>84</sup> Évoluer ce n'est pas seulement avancer, mais le faire avec désinvolture.

mouvement, et son costume traditionnel<sup>85</sup> doit lui aussi évoluer afin de ne pas détonner dans l'ensemble visuel que forme le défilé.

Pour triompher de cette gageure, Louzada opta finalement pour une *baiana* en rouge, évidemment différente de la *baiana* que l'on connaît et que l'on rencontre encore dans les rues de Salvador de Bahia, toutes vêtues de blanc et de dentelles. Il maintint la forme de sa silhouette. Il conserva les dentelles blanches sur le jupon, sous une masse de vêtements rouges et or sur lesquels furent brodés des symboles de l'imagerie chinoise, dragons, oriflammes, banderoles, etc. Des coiffes en forme de lampions rouges remplacèrent les turbans. Tout ce qui était conciliable l'a été. Selon Louzada, il fallait mettre en accord «les éléments allégoriques d'une culture totalement étrangère à l'univers de la samba avec ceux d'une des vedettes traditionnelles des écoles de samba : la *baiana*.»

La *baiana* cesse d'être un signe iconique, une représentation mimétique et figurative pour devenir un signe scénique marqué : elle est *baiana* par la forme, la posture, la danse, l'allusion et, en même temps, une incorporation du thème, puisqu'elle est partie intégrante et élément narratif de ce thème. Le *carnavalesco* a utilisé les éléments les plus caractéristiques de l'endroit qu'il voulait représenter dans la trame, la Chine, et les a transformés en costume. «Un habit que le public va regarder, comprendre et situer dans le thème. C'est une *baiana* avec toutes ses caractéristiques, mais en même temps, c'est une impératrice chinoise.»

Cela veut dire que la *baiana* l'est par allusion à la *baiana* « traditionnelle » des écoles de samba, et qu'elle est une incorporation symbolique du thème. Ces éléments placés dans la scène sont directement liés aux concepts esthétiques, à la culture du regard des spectateurs et des juges. Ainsi, la perception du défilé arrive comme un fait culturel; les références sont directement liées à l'univers symbolique des spectateurs, ce qui devient souvent difficile à comprendre pour une partie des non-initiés au langage du défilé. Ceux-là voient l'ensemble

---

<sup>85</sup> L'habit traditionnel évoqué par le *carnavalesco* est constitué d'une grande jupe, généralement blanche, en dentelle, de plusieurs jupons, de plusieurs colliers et bracelets, d'une écharpe sur les épaules et d'un turban.

du cortège<sup>86</sup>, l'emplacement et les rôles joués par les personnes, les *alas* et les chars allégoriques comme éléments du développement de la trame qui passent bien souvent inaperçus. Ils ne parviennent pas à saisir le sens et la nature des formes artistiques qui cristallisent le déroulement du thème par les *alas* et les chars allégoriques, qui composent un ensemble toujours différent mais inévitablement intégré à merveille. L'absence de perception de cette dynamique fait en sorte que ce type de spectateurs considère les défilés des diverses écoles comme semblables ou répétitifs.

- **Les *baianas* : des répétitions à l'avenue**

Parallèlement à la construction des costumes et des chars allégoriques, les troupes de danseurs, les acteurs et les chanteurs traversent la même période de fébrilité. Préparations physiques, individuelle et collective, répétitions... se succèdent, en étroite relation avec les activités des autres secteurs de l'organisation du spectacle.

Pour arriver à former un ensemble homogène et figurer, en quelque sorte, un seul être à partir de la multitude, l'*ala* des *baianas* doit traverser une longue phase de préparation, de rencontres et de répétitions, comme j'ai pu l'observer au cours de quelques mois. Étant une *ala* chorégraphiée, le travail se déroule en plusieurs étapes.

Premièrement, les *baianas* apprennent à chanter la samba-thème. Jorginho Harmonia explique qu'il faut avoir des soins spéciaux avec les *baianas*, femmes âgées<sup>87</sup> de différents types de formation et revenus, et provenant de différents contextes sociaux, comme j'ai eu l'occasion de le constater. Il existe des *baianas* jeunes, mais ce n'est pas ordinaire, parce que l'habit du personnage est long et très couvert. Rarement les jeunes aiment porter ce costume.

---

<sup>86</sup> Ensemble du cortège (par rapport au jugement), manière dont l'école développe son défilé; toutes les *alas* et tous ses éléments doivent être intégrés au rythme de la batterie, à la danse de la samba, au thème et au chant.

<sup>87</sup> À partir d'informations obtenues dans le rapport du défilé 1997, qui m'a été fourni par la LIESA, environ 2200 femmes défilaient dans le rôle de *baiana* le dimanche et le lundi. La plus âgée avait 87 ans et la moyenne d'âge était de 55 ans.

Dans cette *ala*, il y a de grands écarts sociaux, au point que quelques participantes étaient analphabètes.

Il est important que leur apprentissage soit collectif, unique et commun afin de tuer dans l'œuf la gêne qui pourrait s'installer entre elles et la naissance de complexes non fondés et puérils. Ainsi, je dois par exemple me débrouiller pour faire apprendre les paroles de la samba à une telle ou à telle autre même si je sais parfaitement qu'elle ne sait pas lire, sans qu'elle puisse à aucun moment s'apercevoir que je le sais.

Puis vient l'époque des répétitions « en jupons », celles-là mêmes qui vont délimiter l'espace indispensable à chaque danseuse dans l'*ala* et permettre ainsi la définition d'un périmètre pour le groupe. Les jupons ont une fonction-clé dans la gestation du personnage. Ils donnent forme au corps, indiquent son diamètre et délimitent l'espace de chacune dans les rangs. Ce sont ces « sous-vêtements » qui donnent aux personnages la silhouette de « grandes dames ». Le recours aux sous-vêtements amples pour donner une nouvelle forme au corps est une pratique ancienne très utilisée au cours des siècles, spécialement par les femmes (Laurent, 1980).

Après les répétitions avec les jupons, la chorégraphie est décidée. Selon Jorginho Harmonia, les femmes qui participent à l'*ala* des *baianas*, « parce que très âgées, ne peuvent pas faire une chorégraphie très lourde. Elles ont des limitations dans les mouvements du corps. » Ainsi, la chorégraphie dépend du nombre de refrains de la samba. Toute samba en a deux ou trois. La majorité en a deux, un au milieu de la chanson et l'autre à la fin. « Nous demandons aux *baianas* de tourner pendant le refrain et durant les autres parties, elles font une danse très légère, où elles peuvent se reposer. » Le nombre de fois qu'il faut tourner dépend de la longueur du refrain et du temps qu'il prend à chanter. Là, elles font des tours de 360° dans la première partie du refrain. Le tour est dans le sens des aiguilles d'une montre, ensuite, dans la seconde partie, il est dans le sens contraire. Cette technique de tourner dans les deux sens est fondamentale pour empêcher qu'elles s'étourdissent, tombent et perdent la direction et le sens du défilé. Cette chorégraphie est simple, mais elle demande de longues périodes de répétitions. La chorégraphie est détendue, mais c'est toujours la samba qui détermine le mouvement.

Écoutons l'une des *baianas* :

Si le refrain est long, on tourne plusieurs fois. Une année, le refrain n'en finissait pas, au point qu'il nous fallait tourner trois fois d'un côté, trois fois de l'autre. Le problème... c'est que la pause pour souffler et avant de tourner en sens inverse était très, très courte.<sup>88</sup>

C'est uniquement grâce aux répétitions que les *baianas* peuvent trouver « leurs marques » dans l'espace de l'avenue. À mesure qu'elles tournent, elles se déplacent en avant; le tour n'est pas sur place, il est en déplacement. Ainsi, « danser en tournant met l'école en place. Le public aime que nous tournions. Nous tournons tout en avançant et l'école devient plus belle.»<sup>89</sup>

Pour en revenir aux répétitions des danses, Jorginho Harmonia explique : « Dès que les répétitions commencent, au mois d'octobre, les *baianas* se préparent progressivement à faire un tour complet. Si je commence avec un tour de 360°, elles vont tomber.»

Ensuite, le directeur de carnaval fait une démonstration pratique et synthétique des étapes de la chorégraphie et explique : « Nous commençons par 90° vers la droite et 90° vers la gauche, encore vers la droite et encore vers la gauche. Nous lâchons les bras, et là elle va progresser jusqu'à 180° sans étapes, vers la droite et la gauche, successivement. Après cette étape de répétitions, je commence avec les 360°».

Lorsque l'une ou l'autre d'entre elles ne parvient pas à effectuer ces tours complets, Jorginho Harmonia cherche et trouve des solutions pratiques :

Si une *baiana* n'est pas en condition pour faire des tours de 360°, elle en fait de 180°. Puisqu'elle va être un peu différente des autres, j'essaie de la cacher en la mettant dans le milieu. Ainsi, celles qui ont plus de désinvolture seront dans les rangs des extrémités, plus proches du public et celles qui ont des difficultés sont au milieu, où elles seront moins aperçues.

On assiste à une fusion du corps avec l'habit. Ce dernier amplifie les dimensions du corps de façon à ce que l'image qu'on a des *baianas* est celle de grandes femmes, avec des hanches

---

<sup>88</sup> Entretien collectif de *baianas* avec l'auteure en octobre 2003, dans le siège social de l'école Porto da Pedra, à São Gonçalo.

<sup>89</sup> *Idem.*

énormes, créant un corps qui se prolonge en largeur jusqu'à la limite de la jupe et en hauteur jusqu'à l'accessoire de la tête. La jupe, symbole de la *baiana*, comme l'explique le directeur de carnaval, est aussi le support de la chorégraphie de l'ensemble :

Nous jouons et profitons de l'amplitude du mouvement de la jupe (de 5 à 6 mètres de circonférence !). Quand les *baianas* bougent les hanches, la jupe est agitée d'un côté et de l'autre, alors, j'essaye de faire en sorte qu'un mouvement des bras l'accompagne. Je demande aux *baianas* de dresser leurs bras à la manière d'un chandelier. Je trouve ça beau... regarde comme ça devient intéressant, avec la jupe.

Cette position du « candélabre » leur fait maintenir les coudes à la hauteur des épaules et les mains à la hauteur de la tête, un peu éloignées de celle-ci. Et il conclut : « c'est ce type de chorégraphie que nous élaborons pour elles. Tout doit être léger, pour que les danseuses puissent supporter les mouvements. »

Généralement, les écoles remettent évidemment les costumes aux *baianas* avant le défilé, ce qui permet, en cas de problèmes, d'ultimes ajustements. Mais il arrive parfois que les écoles ne parviennent pas à faire cette livraison en temps opportun. C'est alors que naissent d'autres problèmes, des maux de tête et des chagrins. Une danseuse se lamente :

L'année passée, j'ai beaucoup pleuré. Le costume était trop grand. Je l'avais reçu à l'avance, mais j'ai beaucoup pleuré! La couturière l'a arrangé et finalement j'ai été très contente. Si j'ai pleuré, c'est parce que j'ai cru qu'elle ne parviendrait pas à le rectifier à temps et que je serais moche et nulle pendant le défilé.<sup>90</sup>

Dans le but de régler cette situation, au carnaval de 2004, les *baianas* ont demandé au *carnavalesco* que chaque costume soit identifié, parce que les habits étaient mélangés l'année précédente ce qui a donné beaucoup de problèmes à tout le monde. Dans l'atelier, Alexandre Louzada a décidé que chaque *baiana* aurait ses vêtements identifiés. Cela empêcherait qu'elles passent des jours à arranger les costumes, comme c'était arrivé l'année précédente.

---

<sup>90</sup> Entretien collectif de *baianas* avec l'auteure en octobre 2003, au siège social de l'école Porto da Pedra, à São Gonçalo.



Puisque l'école est située dans une autre ville loin de Rio, Porto da Pedra rassemble les costumes au siège social le matin du défilé et les transporte dans un camion jusqu'aux coulisses du défilé. Cette action est très appréciée par les *baianas* parce qu'elle facilite beaucoup leurs déplacements.

D'habitude, nous avons de gros problèmes pour transporter les costumes. Ici, à Porto da Pedra, nous n'avons pas ce problème parce que l'école est chargée d'acheminer les vêtements dans les coulisses du défilé. Ça n'est pas le cas dans d'autres écoles...et alors, pour rapporter les vêtements, c'est compliqué. Dans les autobus, il y a des tourniquets en avant, c'est très difficile. Dans mon cas, ce sont mes fils qui les transportent pour moi. Je sépare le costume en plusieurs sacs, pour qu'ils ne se rendent pas compte du poids, sinon, ils commencent : « Mais maman... » Les taxis ne veulent pas s'arrêter pour nous; ils perdent beaucoup de temps en rangeant nos vêtements dans la voiture, ce sont beaucoup de choses, et après, il ne faut pas les chiffonner.<sup>91</sup>

Puisque le costume est grand, lourd et composé de plusieurs parties, il faut créer une stratégie durant les longues heures qui précèdent le cortège, quand les *baianas* sont déjà habillées dans les coulisses du défilé, d'où elles ne peuvent plus sortir. C'est à ce moment que la préparation antérieure leur apporte le soutien nécessaire et les aide à surmonter leurs limites physiques pour supporter le poids des costumes, la fatigue de l'attente, le sommeil et, souvent, la pluie. C'est à ce moment que l'on constate l'importance que les rencontres et les répétitions ont eues pour ces femmes qui, même devant ces difficultés, restent fortes, espérant faire un beau défilé.

Résoudre les petits problèmes liés aux besoins physiques devient une tâche difficile. Un des grands problèmes des coulisses «est la question des toilettes. C'est qu'après s'être habillée, il est impossible d'aller aux toilettes»<sup>92</sup>, se plaint une *baiana*. Il existe une équipe qui aide les femmes à s'habiller. Cette équipe est composée de dix à quinze auxiliaires, mais comme le nombre de danseuses est élevé, celles-ci ne s'habillent pas toutes en même temps.

---

<sup>91</sup>Entretien collectif de *baianas* avec l'auteure en octobre 2003, au siège social de l'école Porto da Pedra, à São Gonçalo.

<sup>92</sup>Toilettes : l'organisation de l'événement installe des toilettes provisoires dans les rues adjacentes au défilé qui servent de coulisses aux danseuses.

« Nous aurions besoin d'une énorme toilette, spécialement pour les danseuses, parce que les cabines des toilettes sont petites et les portes sont encore plus petites. »<sup>93</sup>

Toute cette préparation pendant des mois culmine au moment du festival. La jupe du costume, qui tourne, devient un défi pour les photographes, qui essaient de capturer cette girandole de couleurs en mouvement. Nous pouvons constater ce fait dans de nombreuses photographies où ce mouvement diffus des éléments de la jupe est toujours présent. Puisque la samba est chantée en moyenne trente fois durant chaque cortège, le nombre de tours faits par les *baianas* à chaque refrain est si grand, le long de l'avenue, qu'ils deviennent une caractéristique marquante du personnage. En fait, c'est le corps qui s'adapte au costume. La jupe acquiert une telle vitesse qu'elle paraît avoir une vie propre. Le mouvement de la jupe fait que la *baiana* tourne sur elle-même et son corps devient l'axe de son costume.

#### 5.4 LE FONCTIONNEMENT DE L'ALA DES COMPOSITEURS OU L'ADMINISTRATION DES VANITÉS

Ces dernières années, l'association des écoles du Groupe spécial a pris l'initiative de divulguer et de commercialiser dans tout le pays un disque qui contient les sambas que chacune des écoles du Groupe spécial va chanter le jour du défilé. C'est l'occasion pour les compositeurs qui voient leurs sambas sélectionnées d'avoir un retour financier compensateur, grâce aux droits d'auteur engendrés par la commercialisation du disque. La sélection finale des sambas de ces écoles se fait aux mois d'octobre et de novembre. Ensuite, on se consacre à la préparation du disque et à sa commercialisation jusqu'au carnaval. La période de vente est de quatre mois au maximum, ce qui limite les profits, puisque après le carnaval il n'y a plus de demande. Malgré ce court espace de temps, les profits sont considérables. Cela crée une grande compétition entre les compositeurs de chaque école.

---

<sup>93</sup> Entretien collectif de *baianas* avec l'auteure en octobre 2003, au siège social de l'école Porto da Pedra, à São Gonçalo.

Pour les membres habituels de l'école, cette compétition pour le choix de la samba se résout et prend fin le dernier soir du concours et ne crée pas de grands problèmes; pour l'*ala* des compositeurs, le processus est plus lent et douloureux, comme j'ai pu le constater par les déclarations de Gilson Marques, régisseur général de l'École de Samba Porto da Pedra :

*L'ala* des compositeurs est un groupe très complexe. Le prix est en argent. Au début du processus, plusieurs compositeurs y participent et à mesure que les sambas sont éliminées, ils s'éloignent de l'école. Il n'y a qu'un petit groupe qui arrive à effacer les rancunes et défiler pour l'école<sup>94</sup>.

Dans le but de donner un nouveau chemin à ce processus de sélection, la direction de l'école Porto da Pedra a désigné Gilson Marques, compositeur, pour présider au mécanisme du choix de la samba pour le carnaval de 2002.

Cela a été la première fois que j'étais chargé d'un rôle d'une telle importance dans l'école : être le président de l'*Ala* des compositeurs. À ce moment, l'école passait par de grandes transformations et l'*Ala* des compositeurs est une *ala* à laquelle on doit faire très attention.

Ainsi, il raconte que l'*ala* nécessitait quelqu'un qui effacerait la rivalité en modifiant ce processus de dispute entre les compositeurs. Selon Gilson Marques, la grande tâche était de convaincre les compositeurs que, malgré la dispute, il était important de continuer dans l'école après le choix.

Gilson Marques raconte que cette expérience a été une des grandes émotions vécues pendant ses nombreuses années de carnaval :

Quelle a été ma grande surprise ! 100 compositeurs ont participé à ce processus de composition de la samba pour l'école. Ça a été une très grande émotion, parce qu'ils ont continué et j'ai réussi pour la première fois à mettre sur l'avenue l'*ala* complète des compositeurs de l'école Porto da Pedra : 101 compositeurs, parce que même le dernier qui était éloigné de l'école, je suis parvenu à le faire y retourner. Cela a été un grand moment : l'*ala* a été mentionnée dans l'avenue comme celle qui avait manifesté le plus grand enthousiasme. Tous les compositeurs ont chanté la samba choisie.

---

<sup>94</sup> Les déclarations de Gilson Marques dans ce chapitre sont des transcriptions d'entrevues réalisées par l'auteure dans le siège social de l'école Porto da Pedra, en octobre 2003.

Il n'est pas surprenant que Gilson considère qu'une des grandes émotions de sa vie a été le fait d'intégrer l'*ala* des compositeurs de l'école au cours d'un défilé. Cette *ala* est très importante. Toutes les sambas d'une école proviennent de ce groupe, du talent de ses compositeurs. L'*ala* des compositeurs représente le patrimoine musical d'une école. Ce sont les compositeurs, avec leurs sambas, qui rassemblent les gens autour d'une école. Si la samba est bonne, c'est elle qui va mobiliser les membres de l'école et le public; elle deviendra une partie de l'histoire de l'école et du carnaval ; elle sera chantée et on s'en rappellera à chaque carnaval. Bon nombre de ces compositeurs sont devenus des personnalités de la musique brésilienne, en tant qu'auteurs de sambas et de sambas-thèmes qui ont eu du succès à l'occasion du défilé de leur école, comme Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Mano Décio, Cartola, Ismael Silva, Carlos Cachça et bien d'autres.

L'effort de garder les divers secteurs de l'école intégrés, productifs et enthousiastes (principalement parce que ces personnes ne sont pas payées) exige une participation permanente de la direction et l'emploi des recours les plus divers pour maintenir l'école active pendant toute l'année. Il est intéressant de constater la disponibilité des membres des équipes à travailler dans des secteurs ou endroits où des problèmes sont détectés, dans le but de monter un spectacle dont tous les secteurs fonctionnent de façon bien équilibrée.

Ainsi, en 2003, pendant la préparation du carnaval de 2004, Gilson Marques a été invité à coordonner un autre important secteur de l'école Porto da Pedra. « Aujourd'hui, je suis le régisseur général et j'espère réussir cette autre tâche ». Comme résultat concret, il commente que ces personnes sont déjà plus unies. Dans ce cas, le directeur a été chargé de récupérer le prestige de l'équipe de régisseurs, groupe responsable du bon fonctionnement du cortège. Comme disait Marques, cette équipe, à ce moment, est vue avec de mauvais yeux. Les personnes qui la composent sont considérées comme des rustres sans qualification pour cette activité. Dans cette tentative d'améliorer les rapports avec le groupe, Gilson a planifié la réalisation d'une fête un dimanche du mois d'octobre pour laquelle il aurait invité les équipes de régisseurs de toutes les écoles de samba de Rio, ce qu'il considérait une innovation. « J'ai déjà eu la confirmation de la majorité des écoles, cela va gonfler l'orgueil de l'équipe de l'école Porto da Pedra. La fête va être un grand succès ».

En fait, d'après mes observations, la nouveauté était d'inviter toutes les équipes de régisseurs des écoles, indépendamment de la hiérarchisation qui existe entre elles et qui les placent dans différents groupes. À partir de là, l'école Porto da Pedra abandonnait un peu la sectorisation qui est fréquente parmi les écoles.

Il est intéressant de remarquer que la fête n'est pas seulement un élément essentiel pour la solution de problèmes; elle marque le sommet des étapes de travail dans les écoles de samba. Ces fêtes servent à affermir les liens entre les participants pendant qu'ils préparent et attendent l'arrivée du carnaval.

## 5.5 LE SPECTACLE ET SES IMPRÉVUS

Une école comme Porto da Pedra, qui défile avec 3,500 participants, pourrait être considérée petite par rapport à d'autres écoles du même groupe, qui rassemblent environ quatre à cinq mille personnes par défilé. Cependant, selon ce que j'ai pu observer, ce nombre de 3,500 paraît idéal, parce qu'il permet à l'école de défiler sans se presser, selon le temps alloué; enfin, comme disait Jorginho Harmonia, « cela nous permet d'évoluer de façon à ce que tout le monde soit satisfait ». Quand tous sont satisfaits, cela veut dire avoir un si bon développement que l'école ne risque pas de sortir de la catégorie du Groupe spécial. Pour cela, il faut, entre autres, que les chars allégoriques passent en dessous du viaduc<sup>95</sup> sans aucun problème, que les personnes (environ 250) qui les accompagnent tout en les surveillant puissent les faire avancer dans le cas d'imprévus mécaniques, jusqu'à la fin du spectacle. Il faut aussi que les sculptures et les peintures ne soient pas endommagées en cas de pluie, que les danseurs défilent avec enthousiasme, finalement, que tous, de la direction générale de l'école jusqu'aux danseurs, considèrent que le sacrifice, les dépenses effectuées, la tension et les angoisses qui précèdent le cortège, en valent la peine.

---

<sup>95</sup> Viaduc : dépendamment du positionnement de l'école, elle doit passer sous un viaduc qui provoque des problèmes pour les chars allégoriques qui ont une certaine hauteur.

Atteindre cet objectif est ce à quoi toutes les écoles aspirent. Toutes les activités durant l'année carnavalesque, qui commence vers mai et dure jusqu'en février, sont orientées vers ce but.

Cependant, plusieurs facteurs participent au succès ou à l'échec du défilé d'une école : les imprévus techniques, les conditions météorologiques, les prédispositions du public et la sensibilité des membres du jury aux innovations. En effet, la part d'imprévus demeure encore très grande. Ainsi, peu de temps avant le défilé, seul le concepteur a une idée d'ensemble de la structure du spectacle comme unité. Cette trame diffuse, qui se présente comme un grand casse-tête, se révèle graduellement devant le public, à l'heure du spectacle. Malgré la préparation extrêmement minutieuse de la représentation, comme tout spectacle soumis à un public, la planification peut être compromise par des événements imprévus qui empêchent la compréhension de la progression du thème, allant jusqu'à déformer le discours du cortège.

En fait, certaines personnes critiquent les grandes écoles pour leur maintien constant du même standard de spectacle. Cela implique, souvent, de ne pas renouveler ou ne pas innover par peur de perdre la position déjà acquise dans le Groupe spécial. Cependant, Louzada explique que malgré ce que l'on dit, maintenant, l'ordre est de prendre des risques. Mais ces risques se réfèrent plus aux possibles innovations qu'à la structure propre du défilé, qui implique de nombreux facteurs qui souvent ne dépendent pas du manque de planification. Le *carnavalesco* conclut : « Quand le défilé commence, quand les portes s'ouvrent, les écoles rentrent avec tous les points pratiquement gagnés, mais elles les perdent à mesure que les choses n'arrivent pas comme prévu ». Ce que Louzada veut dire par ce commentaire est que dans l'esprit du *carnavalesco*, tout est parfait dans son spectacle, tant du point de vue du déroulement que du côté esthétique. Il considère que chaque élément vaut la note maximale. Cependant, à mesure que le défilé avance et que surviennent des problèmes, l'école reçoit des notes inférieures à son attente et n'en sort pas la grande gagnante.

Les danseurs n'ont aucun moyen d'évaluer la qualité ou le déroulement du défilé auxquels ils participent. Chacun reste confiné à son *ala* ou à son char et, même si des imprévus surviennent, ils ne le sauront que s'ils en sont proches. Parfois, le succès n'est réservé qu'à une ou quelques *alas* du cortège. Les participants ont alors l'impression que l'école a fait un

bon travail malgré tout. Mais les imprévus arrivent, malgré une planification extrême. Ainsi, pour savoir si l'école a fait un bon ou un mauvais spectacle, on doit lire les comptes-rendus dans la presse ou regarder le défilé à la télévision. C'est ce que j'ai fait pour savoir comment les choses se sont passées.

L'École Porto da Pedra s'est présentée sur l'avenue, un lundi soir, le 23 février 2004 : la préhistoire, l'âge de pierre et des hommes qui grognaient, qui communiquaient entre eux en produisant de la fumée et en gravant sur la roche d'énigmatiques signes. Les costumes et les chars allégoriques étaient riches, créatifs et bien travaillés.

Cependant, la pluie persistante, qui avait commencé vers la fin de l'après-midi, est tombée pendant toute la nuit, nuisant au défilé. Le thème de la commission d'ouverture était la communication et a été un vrai spectacle de créativité comme l'ont annoncé les magazines : « douze acteurs sont venus déguisés en chiens. Leur mission était d'empêcher le facteur de remettre une lettre à une drôle de dame. Pendant quelques scènes, les « chiens » faisaient des espiègleries. Ils ont même simulé un accouplement. Ils ont été applaudis debout » (Duarte, 2004). Le public les a adorés«mais, avec la pluie, les costumes qui pesaient déjà huit kilos chacun sont devenus encore plus lourds. Quatre danseurs n'ont pas réussi à compléter la chorégraphie jusqu'à la fin du cortège et se sont arrêtés à la moitié du chemin. (...) L'effort de se déplacer avec les costumes mouillés a été tel qu'un des danseurs s'est évanoui à la fin du défilé, et a été secouru par les pompiers » (Souza, 2004).

La pluie a affecté toutes les *alas*. Cependant, la « plus affectée a été celle des *baianas*; avec la pluie, le costume pesait presque 80 kg et les danseuses n'ont presque pas pu bouger » (Souza, 2004). Je ne crois pas que le costume pesait tant, mais il était extrêmement lourd. Néanmoins, l'émotion et le plaisir de défiler que nous sentions étaient intacts ! Et toutes les *baianas*, parmi lesquelles je me trouvais, des plus jeunes aux plus âgées, sont arrivées à la fin du cortège pleines d'enthousiasme et pensaient que c'étaient les plus beaux costumes qu'elles n'avaient jamais portés! Selon le *carnavalesco*, « tous les costumes ont perdu un peu de leur effet visuel, parce qu'ils étaient mouillés, principalement ceux de l'*ala* des *baianas* » (Souza, 2004). Tous étaient sous la forte pluie, tant le public que les participants du cortège. Le public

est resté pendant que la pluie tombait fortement et les danseurs ont compris que c'était un grand hommage que tout artiste désire recevoir.

Selon les journaux, le *carnavalesco* de l'école Porto da Pedra, Alexandre Louzada « a pleuré quand il a vu les dommages causés par la tempête, qui a laissé les costumes tout trempés. » Il a déclaré à la presse que « si ce n'était pas de la pluie, cela aurait été le plus beau carnaval qu'il avait fait » (Souza, 2004).

- **D'autres imprévus**

L'Église catholique a toujours été préoccupée par les possibles parallèles entre la nudité des défilés et ses icônes religieuses et elle prend des mesures légales empêchant que les écoles exagèrent ces aspects. Ainsi, durant le carnaval de 2005, quelques écoles ont dû faire attention à quelques craintes de l'Église : une école allait mettre sur l'avenue un berceau avec un petit Jésus, et une autre devait placer Notre Dame de Nazaré dans le cortège.

Les autres écoles ont contourné la situation en employant des allusions subtiles aux symboles religieux, pour ne pas créer de problèmes avec l'Église. Cependant, l'école Grande Rio ne pouvait pas le faire, puisque c'était la structure du défilé lui-même qui aurait dû être reconsidérée. En effet, l'école avait pour thème les rapports sexuels et la nécessité de se prémunir contre le sida. Aussi, lorsque Joãozinho Trinta, le plus célèbre *carnavalesco* du pays, a été renvoyé par Grande Rio, cela a fait la manchette des journaux. Selon l'école, la raison était qu'il « a tellement mis en relief la liberté sexuelle, qu'il a laissé de côté l'objectif principal du thème : encourager la prévention du sida et d'autres maladies transmises sexuellement. L'école a obtenu la 10<sup>e</sup> place » (Costa et Antunes, 2004).

Les troubles avec l'Église et avec d'autres associations entraînent parfois des poursuites judiciaires, parce que les thèmes des défilés touchent à des questions religieuses (Cruz et al., 2004) et aussi parce que le président de l'école est très catholique. En réalité, le *carnavalesco* a été trop osé en présentant la trame «mettons la capote, mon amour. » Il y avait des chorégraphies sur le char allégorique qui simulaient l'acte sexuel, du sadomasochisme, et de grandes sculptures sur les chars inspirées du Kama Sutra. Tout cela a provoqué une forte réaction de l'Église qui a exigé que certaines sculptures soient cachées avec des toiles noires.



Même si le défilé est le fruit d'une longue préparation, d'un travail de structuration rigoureux qui lui donne un sens et une logique, du point de vue artistique, il ne se structure qu'au moment de son occurrence, lors de son entrée sur l'avenue et de sa présentation au public. C'est pour cette raison que le spectacle devient à la fois « production et produit ». Il est « production », car il s'expose à une foule d'imprévus de tous ordres, qui peuvent l'amener à l'échec ; « production » aussi parce qu'il parvient à se structurer en cortège devant le public. Il est « produit » car, à ce moment-là, il atteint son aboutissement et sa forme définitive.

## 5.6 LE SPECTACLE EN RENOUVELLEMENT PERMANENT

De la même façon que les imprévus qui surviennent peuvent nuire à la dynamique du défilé, il existe des surprises pour les spectateurs, pour l'école et même pour d'autres *carnavalescos*, qui réaffirment le caractère novateur permanent du spectacle.

Parmi les nouvelles conceptions du défilé, la plus novatrice, à mon avis, c'est la façon dont le *carnavalesco* Paulo Barros présente le corps dans certaines scènes et chars allégoriques. Analysons quelques aspects de la réalisation de ses spectacles qui révèlent l'émergence d'une nouvelle esthétique apparue dans le festival du Sambodrome.

En 2004, l'École de Samba Unidos da Tijuca a choisi « la Science » comme thème de son spectacle. Deux chars allégoriques attirèrent particulièrement l'attention du public et de la presse. Ils portaient des structures métalliques vides dans lesquelles les danseurs, en remplacement des statues et mannequins utilisés habituellement, exécutaient leurs chorégraphies. Le premier char, appelé « Énergie », était animé par 65 clones de Frankenstein et représentait l'intervention de l'énergie dans la naissance de la vie. L'image était saisissante et sa charge dramatique extraordinaire. Les danseurs et danseuses avaient « léché » le tableau en répétant leurs chorégraphies pendant quatre mois. Les chorégraphes Marcelo Sandrini et

Roberta Nogueira ont déclaré : « Le public a merveilleusement réagi. C'est la dramatisation de la scène qui a fait son succès. »<sup>96</sup>

Le deuxième char, « la Création de la vie » (Fig. 19 et 20), arborait 123 hommes et femmes peints en bleu pour représenter le code ADN. La pyramide humaine, agitée de mouvements chorégraphiés, enchantait les membres du jury, le public, les critiques d'art et les *carnavalescos*. Tous y virent un exploit de créativité. À la fin du défilé, un danseur alla même jusqu'à déclarer : « un moment est arrivé où je n'ai pu résister et j'ai pleuré. La réceptivité du public à notre prestation était extrêmement émouvante ». <sup>97</sup> Un autre a ajouté que, malgré les très importants efforts de concentration exigés par la chorégraphie, « on sentait très nettement la vibration du public dans les loges et les gradins. » <sup>98</sup> Paulo Barros, *carnavalesco* de l'École de Samba Unidos da Tijuca, déclara dans les journaux que « le char de la pyramide humaine de l'ADN a rendu fou le président de l'école, car il n'a été prêt qu'à la toute dernière minute avant le début du défilé » (Erthal, 2004).

---

<sup>96</sup> « *Alegorias Humanas* ». [Allégories humaines]. 2004. Rio de Janeiro. Jornal O Dia. 24 février, p.8.

<sup>97</sup> « *Alegorias Humanas* ». [Allégories humaines]. 2004. Rio de Janeiro. Journal O Dia. 24 février, p.8.

<sup>98</sup> *Idem*



**Figure 19 et 20 - École de Samba Unidos da Tijuca.**

**Photos Liesa. Détail d'une *ala* et d'un char allégorique. [www.liesa.com.br](http://www.liesa.com.br) accès 07/02/2007**

Pour le carnaval de 2005, l'École de Samba Unidos da Tijuca, accompagnée par le même *carnavalesco*, est revenue sur l'avenue avec des allégories encore plus grandes, plus élaborées et où les danseurs étaient plus nombreux. Durant le carnaval de 2004, le public s'est extasié sur un char. Cette année, à nouveau, l'École Unidos da Tijuca a été vice championne, à quelques dixièmes de points seulement du sommet du podium.

Allégories humaines : hommes et femmes regagnent leurs places dans les chars, « dans une chorégraphie parfaite, porteurs des fantaisies et de maquillages les plus divers »<sup>99</sup>. Allégories de chair et d'os plutôt que de papier mâché. « Cela a été une des trouvailles et un des succès de l'École de Samba Unidos da Tijuca » (Erthal, 2004). En effet, jusqu'alors, les

---

<sup>99</sup> « *Alegorias Humanas* ». [Allégories humaines], Journal *O Dia*, Rio de Janeiro, 24 février 2004, p.8.

danseurs et leurs fantaisies étaient considérés comme parties intégrantes des chars allégoriques, c'est-à-dire qu'ils étaient jugés comme un « ensemble confondu ». Les danseurs devaient s'intégrer aux sculptures toujours plus démesurées et articulées qui défilaient sur les avenues. En bref, on pourrait dire que les danseurs disparaissaient presque au milieu d'une forêt de sculptures métalliques, de bois et de plâtre entassées sur des chars allégoriques, chaque année plus larges et plus hauts que ceux de l'année précédente.

Le plus intéressant, du point de vue du spectacle, c'est que ces écoles en ont entraîné d'autres dans leur sillage et que « leurs » chars allégoriques ont servi de modèles pour que d'autres écoles incorporent dans le défilé le nouveau modèle de char allégorique. Quelques propositions sont plus audacieuses que d'autres. Certaines sont plus discrètes. Mais toutes sont porteuses de beauté, d'esthétique et de changement. Le même mouvement de renouvellement semble se démultiplier : le corps humain s'impose au cœur du défilé, soutenu et mis en valeur par les chars allégoriques.

Durant de trop nombreuses années, les danseurs qui évoluaient sur les chars allégoriques disparaissaient dans une masse de sculptures de fer, de bois et de plâtre sur des chars chaque fois plus grands et plus hauts. Cette nouvelle manière de concevoir les choses change, notamment, le regard du public. Le char allégorique est devenu un être de chair et de nerfs qui pulse au rythme de la samba. Comment analyser ce nouveau phénomène? Sommes-nous en face d'une substitution partielle ou totale des sculptures par des corps humains? Sera-t-il un changement radical et définitif s'il s'intensifie? Seul le temps le dira... avec le retour incessant de nouveaux carnavales.

Je suis certaine d'une chose : le défilé a changé la façon de considérer et de présenter le corps du danseur. Auparavant, il suffisait au *sambista* de savoir parfaitement... *sambar*, d'être gonflé d'énergie, de hardiesse, d'enthousiasme et d'amour-propre pour, au sens strict, « faire » le défilé. Aujourd'hui, l'heure est à la multiplication des *alas* chorégraphiées, à l'accroissement du nombre de danseurs, à la réduction de leur durée de prestation et par là même à une préparation de plus en plus exigeante des participants, afin que chacun accomplisse sa mission dans le temps qui lui est imparti. Pour cela, il faut que la préparation physique soit intense pour éviter tout accroc au bon fonctionnement du cortège.

### 5.7 LE PUBLIC ET LA PERCEPTION DU SPECTACLE CARNAVALESQUE

Au fur et à mesure que le cortège progresse, il déroule une série multiforme d'images et de messages dont le public ne pourra avoir une lecture globale qu'à la dernière seconde du défilé. C'est un parcours parsemé de surprises et ponctué de séquences très différentes qui ne sont assimilables qu'à « la fin du film ». On dit couramment que si le défilé n'est pas truffé de tableaux imprévus et que si le spectateur « commence à tout trouver très uniforme dans le spectacle d'une école », c'est mauvais signe : cela signifie que l'école n'arrive pas à faire un bon spectacle.

Le public est un regroupement d'individus en situation d'observation d'un spectacle, qui accomplit un acte de présence, « infiniment plus créateur que ne le laisserait croire sa passivité » Duvignaud (1970, p.14). Les membres du défilé interprètent des situations symboliques que le public saisit et intensifie. On assiste à une fusion symbolique interactive entre deux groupes : les spectateurs et les danseurs. Ce sont deux ensembles physiquement séparés, mais unis dans l'acte de célébration d'une même manifestation artistique.

Il y a un accord tacite entre le spectateur pris individuellement et l'ensemble du public qui regarde l'événement. Selon Ubersfeld (1996), cette espèce de contrat au théâtre, que je transpose ici en relation avec le spectateur du cortège, comprend quelques aspects : la représentation, le spectacle en soi; la façon dont il est présenté et le code de perception du spectacle. Puisque c'est le spectateur qui construit ce sens, c'est lui qui le fabrique, d'où l'importance qu'il en connaisse les codes. En d'autres mots, le rôle du public est celui d'être complice, d'accepter et de réaffirmer la crédibilité d'une situation proposée par le groupe qui défile. Ainsi, le public « échange les signes qu'on lui offre contre la signification et la crédibilité qu'il projette sur l'autre équipe » Duvignaud (1970, p.14). C'est en fonction de ces facteurs que le spectateur réagit et répond à ce qu'il regarde sur scène.

Ubersfeld (1996) fait référence à la mémoire comme étant un aspect important dans l'éducation du spectateur théâtral, parce que les signes changent, se transforment et le spectateur doit accompagner ce développement. Je crois qu'en relation avec le spectateur du défilé carnavalesque, la mémoire est aussi importante, ou peut-être même indispensable, à sa

réception. Les signes mis en scène ne se transforment pas, mais de nouveaux surgissent et complètent les sens antérieurs, donnant une continuité de sens au cortège. Ainsi, le spectateur carnavalesque construit ou compose le sens du spectacle avec des scènes, des chars allégoriques et des objets ludiques des danseurs, qui sont toujours des éléments symboliques liés au thème des cortèges, aux chorégraphies et aux costumes. « Le spectateur fait du bricolage » (Ubersfeld, 1996, p.277) avec tous ces éléments, avec des morceaux de narration et avec les messages qui donnent le sens de la présentation vue comme un tout.

C'est pour cela que les médias, au lieu de diminuer l'intérêt du public, augmentent le plaisir de l'attente et de la surprise pour savoir comment et par quels moyens le *carnavalesco* et l'école vont analyser le sujet. Le *carnavalesco* fait un travail d'encadrement des significations; il développe un discours pour que le spectateur fasse la lecture du spectacle. Mais c'est le public qui regardera le cortège; c'est pour lui que tout est pensé, préparé dans les moindres détails. C'est lui qui va repérer le sens de ce qui lui est présenté. Toutefois, pour que le spectateur comprenne ce qui lui est présenté, il lui faut posséder «une combinatoire de signes », comme le dit Ubersfeld (1996, p.267), où le spectateur pénètre, décode, fait des corrélations et essaye de comprendre ce qu'il regarde, même s'il ne s'agit pas d'une forme lisible à première vue. Et, finalement, il devient co-auteur, co-narrateur du discours présenté par le défilé. En dehors de ce circuit culturel où sont présentes les écoles, il est difficile de comprendre la très grande excitation de millions de personnes et l'esprit contagieux de cette fête carnavalesque qui sont si propres à la culture et à la vie brésilienne. En effet, le défilé n'est pas seulement un événement, il comprend le spectacle et toute sa préparation.

En général, le spectateur connaît les thèmes de chacune des écoles, puisque ceux-ci font partie de son histoire, de sa culture. Il connaît les paroles de chaque samba et les points les plus importants qui y seront abordés. Durant les mois de travail sur le terrain, j'ai eu l'occasion d'observer comment la ville vit la préparation du carnaval pendant les mois qui le précèdent. Les informations sur les thèmes, les musiques et les nouveautés sont constamment divulguées par la presse. La ville vit la préparation des divers spectacles de carnaval au pays. Même ceux qui ne vont pas regarder le cortège ou ceux qui ne l'admirent pas prennent connaissance des divers mouvements et étapes, non seulement par le biais des nouvelles locales et nationales, mais aussi par leurs relations personnelles de voisinage et de quartier.

Les préparatifs font partie de la vie culturelle et artistique des villes et principalement de Rio. Il est impossible de les ignorer.

Ainsi, une personne qui ne connaît pas Rio de Janeiro, même si elle arrive quelques jours à l'avance et qu'elle lit la programmation, comprendra difficilement la dimension totale de la mobilisation sociale qui précède le défilé. Sans doute le trouvera-t-elle grandiose mais il sera difficile pour elle d'avoir une perception globale du défilé, à cause de la richesse des possibilités interprétatives, de la séquence de la trame, des personnages ou des références à la vie brésilienne, de sa façon d'envisager la vie et les choses. Qui sont ces personnes honorées par le thème des écoles en relation à la vie de la ville, du pays ? Quelles sont les relations affectives des personnes de Rio de Janeiro avec ses écoles ?

Dans ce contexte, le touriste est un spectateur qui possède peu d'informations pour profiter totalement du spectacle. Sa perception est restreinte à des significations plus évidentes. La circulation et la pénétration des informations véhiculées sur le carnaval pendant les mois qui le précèdent, atteignent chaque fois plus intensément, à mesure que la date du cortège approche, toutes les couches sociales. Il s'agit d'une profonde insertion sociale dans la grande fête et pas seulement une promotion commerciale, touristique. Ceux qui vivent dans l'expectative du carnaval comprennent les paroles de la chanson de Chico Buarque quand il dit : « qui me verra / fatigué / arrêté... / ne peut imaginer ... / je me prépare pour le jour où le carnaval viendra..... »

Quand Alexandre Louzada commence à créer les costumes d'une *ala* ou la composition d'un char allégorique, « il débute par les éléments qui ont le plus de sens pour le spectateur, qui lui rappellent la situation ou la culture dans laquelle le personnage est inséré », mais en même temps il veut que le public soit séduit par son œuvre. Or, ce conflit est à la base de la création de nouveaux signes, car il veut être compris par le spectateur, mais il veut aussi innover et présenter au public l'école de façon belle et surprenante au moyen de messages visuels qui ne sont pas excessivement explicites.

À Rio, une partie des gradins, le secteur 1, est proche des coulisses, c'est-à-dire qu'il est placé avant la ligne officielle du début du défilé, avant le chronomètre du cortège, mais toujours dans le Sambodrome. Ce secteur est constitué, principalement, par les personnes des

diverses communautés des écoles; là est placé un public qui connaît très bien les règles et les codes des défilés. C'est ce public qui excite celui des autres secteurs. Il manifeste, et à partir de sa réaction, il prépare et annonce à tous les autres ce qu'ils vont observer. Selon Louzada, la fonction de ce secteur est très importante.

Le cortège a besoin d'un premier impact. Le secteur 1 et le viaduc devant le Sambodrome est une extension de la favela, des gens qui ne peuvent pas se payer de billet. Le secteur 1 accueille des personnes qui ont travaillé dans les ateliers ; les écoles ont un nombre de places et les divisent parmi elles. Ils analysent, ils discutent pendant les intervalles et ils voient les fautes des écoles. Ce ne sont pas des supporters d'une école ou d'un *carnavalesco*. Ce sont les artisans anonymes et invisibles du carnaval, les personnes qui préparent le défilé : les couturières, les sculpteurs, etc.

Alexandre Louzada pense que ce public mérite le droit de donner des notes aux écoles, parce que, en fait, c'est dans ce secteur que l'on rencontre le public le plus averti. J'ai eu l'occasion de le constater, en 2002, lorsque j'ai été invitée dans une loge de ce secteur.

Selon le spectacle et ses caractéristiques, le public participe à des degrés différents. À mon avis, dans le défilé, la narration n'est pas si importante, ce qui est important est la façon dont elle est présentée, par le moyen des images qui se suivent. Par contre, le spectateur du défilé n'apprend pas la signification de tous les éléments mis en scène, en raison de leur grand nombre. Cependant, il trouve le sens à partir de la discontinuité de la narration et établit une relation entre les séquences en remplissant, par son imagination, les trous.

Le spectacle carnavalesque se présente comme un échange durant lequel une complémentarité unique entre ses composants essentiels pourrait être constatée entre le public et les danseurs qui communient à l'occasion de cet « acte global ». Comme le déclare Jean-Louis Barrault, à propos de la réception au théâtre où acteurs et spectateurs s'intègrent dans « une mêlée collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes humains. L'un s'ouvre, l'autre touche et pénètre; les deux ne font qu'un, on se mange » (cité par Pradier, 1997, p,82.).

Alexandre Louzada considère que le défilé est un exercice constant d'appivoisement du public. Il faut que le public soit conquis à chaque moment du défilé, «il faut garder un «flirt» constant avec le public du début jusqu'à la fin. Dans un cortège, même les monstres doivent



être beaux et séduisants.» Le danseur doit se présenter de telle façon que le spectateur aie aussi envie de participer au défilé. « Il y a un *je ne sais quoi* du regard, du geste. Quand la *baiana* tourne, elle se présente comme une ballerine. Quand le maître de cérémonie fait la cour au porte-drapeau, il le fait aussi au spectateur et ce dernier doit désirer être à sa place.»

Ce désir dont parle Louzada est peut-être le sommet du plaisir du spectateur du défilé, un plaisir qui est la somme de plusieurs plaisirs. C'est le plaisir de se souvenir des éléments du défilé qu'il regarde, mais aussi de tous les autres qui ont été réalisés pendant les carnivals passés. Le plaisir de profiter des formes, des séquences, des couleurs et des mouvements qui permettent à tout spectateur de construire une nouvelle réalité dans laquelle il « pourrait » être à la place de quelqu'un dans le défilé et devenir ainsi l'objet de l'attention et du désir du public qui regarde le cortège. C'est pour cela que ceux qui défilent, ceux avec lesquels nous nous laissons entraîner à loisir dans une identification et une attraction, ne sont que le reflet de notre propre corps.

Cette identification magique et hallucinante fait que le corps est à la fois surprenant et familier. En regardant ces corps qui paraded, nous libérons notre imagination et notre pensée en les laissant disponibles pour toutes les associations d'idées. C'est notre passé ou notre présent que nous voyons dans le corps de la jeune fille qui défile en bikini. Nous espérons même lui ressembler et défiler, nous aussi dotés d'un corps d'une égale beauté tout en restant conscientes de nos limites. C'est aussi peut-être une projection sur notre avenir ou un bilan de notre existence auxquels nous nous livrons en observant la danse de vieilles dames de l'*ala* des *baianas*. Finalement, nous reconnaissons, nous trouvons matière à nous identifier un peu dans chacune des *alas*, sur chaque char allégorique, quel que soit l'âge du danseur que nous observerons. Nous baignons là dans la plénitude d'une beauté magique, éphémère, surprenante. Au défilé, tout le monde est beau car la beauté y est toujours possible. Ce sont nos idoles qui défilent, des inconnus ou parfois des amis : notre femme de ménage, notre coiffeur, ... ceux qui partagent notre vie, mais surtout ceux dont nous aurons la possibilité de prendre la place un jour.

Au cours de ce chapitre, j'ai voulu démontrer l'importance de deux aspects qui caractérisent le défilé : le premier se réfère au processus de création, depuis la création du

texte (scénario) jusqu'à sa réception par le public, en passant par l'élaboration symbolique de tous ses éléments; le deuxième concerne la structure formelle du défilé : son montage, les imprévus et la façon dont les personnes s'intègrent au défilé. Toutefois, en conclusion je me permets de revenir sur quelques aspects intéressants, tels que l'hybridité, les paradoxes du montage et les perceptions du *carnavalesco*.

Le *carnavalesco* utilise indubitablement des éléments d'autres cultures et, sans hésitation, il les intègre à son œuvre. Dans sa conception du cortège, il rassemble des éléments tirés de la culture populaire (la samba, les contes, les mythes, les danses, les rythmes, etc.) et d'autres issus de la culture érudite (la sculpture, la peinture, la chorégraphie moderne, les nouvelles technologies et bien d'autres). Pour comprendre ce phénomène, le concept de cultures hybrides de Nestor Garcia Canclini (1997) est d'une grande utilité. L'art et la vie sociale contemporaine ou post-moderne se caractérisent, selon lui, par le mélange ou l'hybridité de catégories culturelles qui étaient auparavant considérées comme s'excluant mutuellement, en plus d'être hiérarchisées selon une échelle de valeurs opposées telles que : l'érudit et le populaire, le classique et le moderne, le sacré et le profane, etc. Canclini dénonce et condamne le manichéisme de ces fausses oppositions en les démystifiant ou les déclassifiant. Il montre comment la vie sociale et l'art contemporain ont réorganisé ces pseudos oppositions traditionnelles ou actuelles.

L'intégration d'oppositions dans un même lieu et dans un même temps est qualifiée par Canclini d'hybridité. Pour lui, l'Amérique latine se caractérise par son haut niveau d'hybridité culturelle; celle-ci découle d'un passé colonial esclavagiste et de l'influence indigène, en plus de l'apport de nombreux courants migratoires à partir du 19<sup>e</sup> siècle, dans le cas du Brésil (à savoir des Japonais, des Turcs, des Syriens, des Libanais et des Européens de plusieurs nationalités comme des Italiens, des Allemands, des Suisses, des Polonais, etc.). Dans la culture brésilienne, plusieurs traditions religieuses se mélangent harmonieusement, et les arts tendent à refléter les diverses contributions historico-culturelles; plus récemment, les manifestations artistiques se popularisent via le cinéma, la télévision, l'Internet et autres moyens de communication.

Le défilé carnavalesque reflète cette hybridité dans la mesure où il incorpore plusieurs traditions culturelles comme le *candomblé*, la samba comme danse et rythme, l'imaginaire indigène, une architecture européenne, etc. Il exploite aussi de façon importante les avancées de la technologie moderne en ayant recours à des programmeurs de systèmes d'ordinateurs, à des techniciens en électronique ainsi qu'à divers équipements industriels. On y trouve aussi des tissus légers, des accessoires en matériaux synthétiques, et d'autres objets modernes. Le plus important dans tout cela est que l'hybridité est maintenant reconnue comme une valeur nouvelle dans le défilé carnavalesque. Voilà pourquoi les écoles cherchent à moderniser de plus en plus leurs défilés, tout en maintenant les valeurs considérées par le public comme étant historiques, éducatives et communautaires.

Le *carnavalesco*, après la rédaction du scénario et jusqu'à la présentation sur l'avenue, est confronté à des choix et des décisions visant à éviter au maximum les imprévus : par exemple, lorsqu'un char allégorique se brise, toute la séquence est déstructurée, car le cortège n'atteint sa forme finale qu'au moment où tous les éléments s'emboîtent les uns dans les autres, selon un ordre logique; ou encore, quand le public ou les membres du jury ne comprennent pas le thème du défilé. Parfois, le *carnavalesco* suppose que tous auront la même représentation des faits qu'il montre sur l'avenue. Il est vrai qu'un même fait social peut-être perçu différemment selon les personnes ou les groupes sociaux et que la construction sociale d'une réalité dépend fondamentalement de la façon dont elle est comprise, interprétée, traduite par le langage et diffusée socialement. Même si l'on peut dire qu'il existe des données objectives qui peuvent être décrites, elles sont parfois «reconstruites» en fonction d'intérêts, d'expériences concrètes et d'influences culturelles. Cette façon individuelle de voir un même objet, de l'entendre, de le décrire comme s'il comportait différentes significations, dépend des éléments qui sont perçus, recueillis et traités par chacun des *carnavalescos*. Ces perceptions et analyses distinctes, qui dépendent de conditions psychologiques et surtout culturelles, et qui semblent souvent irrationnelles, sont qualifiées par Ibáñez (1998) de « représentations sociales de la réalité ». Ces perceptions varient selon les publics et en fonction de cela, le défilé offre une grande diversité de lectures.

En plus de la diversité possible de perceptions, le *carnavalesco* se trouve devant quelques paradoxes. D'un côté, il doit tenir compte des aspects traditionnels du défilé et, de l'autre, il

doit innover, présenter des surprises. Il a besoin de satisfaire la direction de l'école, l'ensemble des participants, les membres de jury et le public. Ajoutons à cela un autre problème : le perfectionnement des défilés des écoles a atteint un niveau tel que le *carnavalesco* se trouve dans un dilemme : innover d'avantage et risquer de ne pas être compris, bien évalué et d'être éliminé du Groupe spécial; ou faire le contraire et risquer d'être accusé de répétition. Par exemple, à la fin de l'évaluation du défilé de 2008, la différence entre la première place et la dernière n'était que de 11.8 points sur 400, soit moins de 3%. Dans cette situation, le *carnavalesco* et son équipe doivent tout maintenir sous un contrôle rigide. La planification d'un défilé est si bien faite que le *carnavalesco* peut permettre la participation d'un certain nombre de personnes de l'extérieur sans compromettre le déroulement global du spectacle. Une telle perfection collective est garante de succès; elle réduit, par contre les possibilités d'action individuelle, ce qui incite les danseurs à préparer leur propre corps, seuls ou en groupe avec leur *ala*. Les différents moyens avec lesquels ils réalisent cette tâche seront discutés, parmi d'autres aspects, dans le prochain chapitre sur le corps.

## **PARTIE III**

### **LE CORPS DANS LE SPECTACLE CARNAVALESQUE**

## CHAPITRE VI

### LE CORPS NU ET LE CORPS VÊTU

« Ce qu'il y a de plus profond  
dans l'homme, c'est la peau ».  
Paul Valéry

Ce chapitre vise à démontrer comment le corps de deux types de danseuses exemplaires, les marraines de la batterie et les *baianas*, se prépare pour le défilé au cours des mois qui le précèdent et comment il se présente au spectacle. Cette préparation, en vue de s'assurer une bonne prestation, implique diverses phases pour chacune de ces danseuses. De la participation aux fêtes de l'école qui fonctionnent comme une forme d'apprentissage de la samba aux cours individuels de samba; des soins de santé générale aux interventions chirurgicales; des répétitions chorégraphiées aux gymnases; des espoirs de chacune d'elles, du temps qu'elles consacrent à la préparation, à l'évènement jusqu'aux efforts auxquels elles se soumettent pour paraître parfaites, chacune a sa façon de participer au spectacle du Sambodrome de Rio de Janeiro.

#### 6.1 LE CORPS AU DÉFILÉ

Plusieurs auteurs ont écrit que le carnaval était le lieu de l'excès et de la réalisation des comportements transgresseurs, généralement prohibés par les règles de fréquentation quotidiennes. Roger Caillois (1979, p.24) se réfère à l'essence de la fête de la façon suivante : « [elle] constitue un excès accepté, par lequel l'individu se trouve dramatisé et devient le

héros...» Cette interprétation est partagée depuis longtemps par plusieurs auteurs. Selon Freud, « une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'une prohibition. Ce n'est pas parce qu'ils se trouvent, en vertu d'une prescription, joyeusement disposés que les hommes commettent des excès : l'excès fait partie de la nature même de la fête » (Freud, 1993, p. 194). Même si le défilé carnavalesque se structure en spectacle, il maintient et permet quelques caractéristiques de la fête : les excès de la chair, les corps dénudés et travestis, la sensualité et l'érotisme. Le spectacle s'organise en une structure de corps, montage dans lequel chacun joue un rôle défini. Le corps humain y expose toutes les étapes de la vie (enfance, jeunesse, âge d'or, beauté, laideur). Tous ces aspects construisent un spectacle qui a pour support le corps, dans une diversité de langages artistiques, théâtralisant la réalité sociale et mythique. Dans la représentation symbolique de la réalité qu'est le théâtre, les acteurs apparaissent en scène seulement à partir des rapports qu'ils établissent avec les personnages et les événements de la pièce; autrement dit, les acteurs ne sont là que pour prendre la place de leurs personnages.

Le défilé, contredisant ce principe de l'esthétique établie dans la majorité des pratiques théâtrales, instaure une autre esthétique par rapport au corps et la scène. Dans celle-ci, il y a toujours et de façon simultanée diverses manifestations du corps : l'acteur, le performeur, la danseuse de danse classique et moderne, etc., et tous participent à différents segments du cortège. Les danseurs n'ont pas besoin nécessairement d'avoir les habiletés ci haut indiquées, ni même de présenter des personnages pour être sur la scène. Ils peuvent se présenter eux-mêmes, dans leur aspect culturel ou performatif. En effet, diverses manifestations corporelles répondent à certains rôles, indispensables à la réalisation du cortège. Cette diversité d'expressions plastiques du corps coexiste, indépendamment du nombre de danseurs ou de leur place dans le cortège. Il s'agit là d'une caractéristique importante de l'esthétique de ce spectacle.

Grâce au style de chaque *carnavalesco*, le public peut identifier les danseurs « chargés d'un rôle » et ceux à qui n'est attribuée que la fonction de participer à une *ala*. Le *carnavalesco* essaie de promouvoir, de façon cohérente, l'organisation et la distribution des participants avec des mouvements spontanés ou chorégraphiés, selon le type de présentation souhaitée.

Parmi cette grande diversité de formes et de types de présentations du corps chez les participants au spectacle, je peux en distinguer deux grands groupes :

- Le premier groupe est figuré par le corps des danseurs de plusieurs domaines, des artistes de cirque, des acteurs professionnels et des performeurs. Ils ont des corps travaillés et construits pour les techniques de nombreux langages artistiques corporels semblables à ceux que l'on trouve dans n'importe quelle ville au monde. Ainsi, les caractéristiques de ces corps dansants annulent, jusqu'à un certain point, leurs références sociales, ainsi que leurs genres. Ils mettent en scène un corps libéré des codes corporels courants. En général, ils réalisent des scènes spéciales, créant des espaces différenciés qui prennent place dans certaines *alças*, sur les chars allégoriques ou dans la commission d'ouverture. Ils se distinguent aisément par leur manière différente de s'exprimer quand ils se présentent dans le cortège. En fonction du travail de préparation qu'ils ont à accomplir et du conditionnement gestuel dont ils font l'objet, ce groupe ne fait pas partie des objectifs de cette étude.

- Le deuxième groupe est constitué en majorité par des danseurs professionnels et amateurs de la samba. L'apprentissage de cette danse se fait de manière informelle par observation et imitation, par des pratiques au siège social de l'école. Étant donné que cette danse n'est pas rigide dans sa forme expressive, elle permet une grande diversité de pas et une grande inventivité. Elle constitue un espace d'exercice de liberté du corps et d'individualité. La samba permet au danseur d'exhiber son corps réel et son histoire, caractéristiques du corps brésilien avec toutes les qualités de spontanéité qu'on lui reconnaît. C'est dans ce groupe que j'ai choisi d'observer les différents rôles joués par des participants en scène. Je mettrai l'accent sur ce sujet en examinant deux exemples, extrêmement caractéristiques, celui des marraines de la batterie et celui des *baianas*.

C'est ce corps dansant et ses caractéristiques culturelles distinctes dans le spectacle carnavalesque que je vais analyser, à partir de la comparaison de deux cas exemplaires de théâtralisation du corps, placés aux antipodes sociaux l'un de l'autre : le corps nu et le corps vêtu à l'extrême, respectivement la marraine de batterie et la *baiana*. Entre ces pôles, on retrouve dans le défilé un condensé de l'art brésilien et de sa culture, dans sa conception du corps, du costume, du théâtre de rue, de la notion de plaisir, dans son art de construire un



espace d'expression propre au défilé, en associant le public au spectacle.

Ces deux types de danseuses ont seulement en commun l'exécution de la samba et du défilé. La grande expérience artistique personnelle des *baianas*, et parfois celle des marraines, passe par cette participation. Parmi les endroits les plus importants du défilé, ceux de ces deux danseuses sont définis par le capital symbolique dont elles se font le relais (Bourdieu 2001). Selon Bourdieu, les acteurs détiennent un pouvoir proportionné à leur capital symbolique reconnu par le groupe. La marraine et la *baiana* possèdent deux types différents de capital symbolique (Fig. 21). Ainsi, la place que chaque danseuse occupera dans le défilé déterminera l'année suivante sa visibilité sociale. Dans le cas de la marraine, cette visibilité est reconnue par les médias, tandis que pour les *baianas*, elle se manifeste à l'intérieur de la communauté de sa propre école. Le public sait lire ces choix par la valeur symbolique qu'elles comportent.

Marraine de batterie	<i>Baianas</i>
Capital social : prestige, succès, renommée	Capital culturel : mémoire active de l'école, tradition , rythme
Nue	Vêtue
Individualisme	Collectivité
Personnalisée	Anonyme
Corps réel ou culturel	Corps fictif
Classe dominante	Classe dominée

**Figure 21 - Caractéristiques des corps de la marraine et des *baianas*.**

Les *baianas* possèdent un capital culturel représenté par la tradition, par les connaissances cumulées par l'école de samba et son histoire, par le respect que l'âge confère à chacune d'elles et par le fait que ce capital ne peut être transféré à d'autres personnes de l'école. Il est évidemment nécessaire que le public ait une reconnaissance publique de la valeur de ce capital, afin que ce dernier soit légitimé socialement, lui assurant cette place dans le défilé. La place sociale de la *baiana* ne possède pas la même valeur symbolique que celle de la marraine. L'une et l'autre détiennent des valeurs symboliques différentes.

Les marraines de la batterie incarnent le symbole de la beauté, de la perfection physique, de la sexualité, caractéristiques qui ne peuvent pas être transférées à d'autres personnes. Elles détiennent un capital social qui est constitué par le prestige, le succès et la renommée. Il est évident que chaque école aimerait pouvoir exhiber comme marraine de batterie une femme exceptionnellement belle, mais la beauté seule ne suffit pas pour qu'elle puisse occuper cette place devant la batterie. Il faut que la personne choisie ait une légitimation publique des symboles qu'elle incarne. Généralement, cela a lieu lorsque la télévision, les journaux et les revues ont déjà reconnu et légitimé publiquement son type de beauté, de sexualité et sa perfection physique. Dans ces conditions, elle peut s'offrir pour être marraine de batterie d'une école à laquelle elle s'identifie. Elle peut alors être acceptée puisqu'elle a une légitimation publique des symboles qu'elle est consciente d'incarner et qu'elle exhibera dans le Sambodrome. Il arrive fréquemment que le public puisse voir à la télévision des femmes plus belles que les marraines de la batterie, mais celles-ci se trouvent à des places moins importantes dans les défilés; il s'agit de femmes qui ne jouissent pas de la reconnaissance populaire et, à cause de cela, qui n'ont pas la légitimation de la communauté et qui n'apporteront pas par leur beauté un plus grand prestige à l'école. Voilà pourquoi elles n'ont pas été choisies pour occuper cette place.

#### 6.1.1 LE CORPS DANS L'ESTHÉTIQUE DU DÉFILÉ

**Le corps réel ou culturel** : dans le cadre particulier de ce chapitre, je me limiterai à quelques considérations sur les corps des marraines de la batterie des écoles de samba. Ces corps n'ont qu'une fonction dans le défilé, celle de danser devant la batterie. Là, elles ne représentent pas de personnage. Du fait que cette place dans le défilé est unique, puisqu'il

n'existe qu'une seule batterie par école, cela exige que les femmes qui occupent ce poste aient une distinction importante par rapport aux membres du défilé : soit le succès, soit leur immense beauté. Si la marraine est une femme célèbre mais qu'elle n'a pas la perfection corporelle, elle peut venir plus vêtue. Il arrive qu'elle possède les deux qualités : beauté et succès. Elle défile, alors, presque nue. Cette nudité joue un double rôle : d'un côté elle fait office de costume, de l'autre elle incarne un corps parfait, dans son idéal de beauté. Sauf exception, ces femmes sont liées à l'école d'une façon moins intime que d'autres participants. Elles forment un groupe volatile de danseuses qui défilent en fonction de la mode, du prestige ou de leur propre intérêt à vivre l'expérience unique de défiler comme une vedette dans une grande école. Elles peuvent être connues par les nombreuses déclarations que beaucoup d'entre elles font à la presse, dès qu'elles assument cette position. Leurs désirs, émotions et attentes, vrais ou dissimulés, font l'objet d'articles de journaux et de magazines. Beaucoup de ces femmes ont des rapports très délicats avec les écoles ou, dans certains cas, des intérêts bien définis. Vedettes ou marraines de la batterie, en présentant leurs corps parfaits, portent un discours sur elles-mêmes, où se combinent l'art du corps, le moi comme objet de désir, le culte narcissique de soi. C'est la récompense de l'effort qui les a mené à atteindre une forme physique qui les rapproche du modèle de perfection physique désiré par la société.

**Le corps fictif** : c'est le corps des personnages présentés par les acteurs et les danseurs. Il en existe deux types dans tous les défilés : le premier évoque les personnages liés au thème qui nous est conté; ils changent en fonction du thème proposé par le *carnavalesco*. Le deuxième type est lié à la structure du défilé et inclut des groupes qui sont toujours là, tels que les *baianas*, le couple constitué par le porte-drapeau et le maître de cérémonie. Il s'agit de danseuses qui jouent toujours le même rôle, à tel point qu'elles s'identifient dans leur vie sociale avec les personnages qu'elles jouent, quelques soient les thèmes présentés.

Dans le cas des *baianas*, ce sont des femmes qui incarnent toujours le même rôle. Elles peuvent être considérées comme personnages-types du défilé. Même en dehors du cortège et de la période carnavalesque, elles s'auto-présentent comme « *baiana* de l'école x », « *baiana* de l'école y ». Leur corps est le support d'un seul personnage qui se répète chaque année, à chaque défilé, ce qui diffère d'autres acteurs et danseurs qui, à chaque carnaval, jouent des rôles différents en fonction d'un thème.

Les contrastes entre les corps habillés ou dévêtus théâtralisent le défilé, par un étrange paradoxe : plus le corps est déshabillé plus il devient authentique, et plus il s'habille, plus il devient aussi authentique, dans le cas de *baianas*. Les bases corporelles sont les mêmes, et entre ces deux extrêmes se trouve un grand éventail de degrés d'habillement et de nudité qui regroupe tous les participants du cortège. La nudité est identifiée et individualisée. Dans le contexte du défilé, les corps déshabillés deviennent une partie intégrante de son esthétique parce qu'ils représentent, en bonne partie, le modèle du corps parfait que la culture brésilienne a choisi.

### 6.1.2 LE CORPS IDÉAL

Les sociétés choisissent un certain nombre d'attributs physiques et intellectuels que tous les individus peuvent posséder, bien qu'il y ait des nuances dans ces modèles selon la structure des classes sociales et des différentes époques. Ainsi, le corps exhibe des formes différentes d'une société à l'autre. Les représentations sociales donnent au corps une place précise dans le contexte symbolique de la société. Dans cette perspective d'analyse, je suis d'accord avec Le Breton quand il considère que le corps « est aussi une construction symbolique » (1988, p.19). Ce modèle de corps idéalisé dans les diverses sociétés à un moment donné est appelé «corps idéal » et il est constitué beaucoup plus par un ensemble de représentations corporelles que par une idée. Il devient un modèle à atteindre.

Marcel Mauss (1988) a été un des premiers théoriciens à analyser l'influence de la culture sur la structuration du corps. Selon lui, le corps est le premier instrument et le plus naturel disponible à l'homme. Les habitudes culturelles influencent quotidiennement le corps, sur lequel elles se reflètent comme les petits gestes de tous les jours : marcher, se reposer, s'asseoir, manger, etc. Cette gestuelle banale du quotidien est acquise sous l'influence des relations sociales. Mauss la qualifie de «techniques corporelles ». Celles-ci sont assimilées par l'individu à travers l'interaction avec les autres. Ces techniques corporelles finissent par imprégner le corps grâce à la confrontation à des modèles et à travers des formes de transmission plus ou moins diffuses qui varient selon le type de société dans lequel elles se développent. Cet apprentissage est fondamental au processus de socialisation et d'insertion de l'individu car il forge et règle les gestes et mouvements de l'activité quotidienne, le rapport

de l'être humain avec son corps et sa relation avec autrui. Cette gestuelle est le fruit d'une longue formation organisée par l'éducation et la tradition et ce, à partir du plus jeune âge.

Il existe, bien sûr, des explications biologiques à certaines attitudes communes à tous les hommes. Mais la culture imprime sa trace sur chacun d'entre nous et détermine différemment le degré de tolérance ou de refus par la société de tel ou tel comportement selon le type d'organisation sociale dans lequel nous vivons. De cette façon, «la culture, d'une certaine manière, prohibe ou exalte les pulsions, élisant dans leur inventaire, lesquelles l'homme devra réprimer, cultiver et celles qui seront anodines et insignifiantes » (Rodrigues, 1983, p.45). En se livrant à une sélection des attitudes adaptées au bon fonctionnement de la société, la culture fixe des normes d'usage du corps. C'est pourquoi la notion d'universalité du comportement humain ne résiste pas à certaines observations approfondies qui révèlent que le corps est «un système biologique (...) affecté par la religion, par l'activité, par la famille, par le milieu et par beaucoup d'autres influences socioculturelles» (Rodrigues, 1983; p. 45).

Ainsi, des comportements qui sembleraient découler d'un acte de volonté individuelle et personnelle sont soumis à l'influence de ces représentations du corps, incluses dans un magma de représentations symboliques produit par telle culture ou tel groupe. Chacun est soumis à des normes et des standards esthétiques relatifs à l'image du corps. Ces standards sur lesquels chacun est invité à se modeler sont connus de tous, même s'ils ne sont pas explicites. D'ailleurs, ils imposent des mécanismes d'obéissance si subtils, que ces normes de comportements finissent par être considérées «naturelles ». De la sorte, dans nos rapports avec les autres, nous sommes amenés à identifier, à travers l'analyse rapide de leur apparence et de leur comportement, les indices de leur situation sociale. D'où l'existence, chez les individus d'une même société, d'une période de « flair » qui précède celle de la formation d'une « intuition ».

C'est pour cela aussi que les réactions physiques et psychiques, selon Mauss (1988), ne sont pas des réactions individuelles totalement spontanées. Elles sont le résultat d'une construction collective. Le corps et ses réactions deviennent un jeu de socialisation, un langage, une communication soumise à certains codes partagés par tous les membres du

groupe. Selon Le Breton (1988), l'être humain pendant toute son existence vit avec une image de son corps qui donne accès à trois types d'appréhension :

- il considère son corps comme une unité composée de différentes parties et occupant un espace dans un environnement;
- il ressent le sentiment d'habiter son corps, de reconnaître les significations des sensations qui le traversent;
- il a le sentiment d'inscrire son corps dans un cadre familier à travers la représentation qu'il a de son corps circulant dans un groupe d'autres corps.

En conséquence, le sens de l'image corporelle que l'être humain construit passe par des champs sociaux et culturels, ainsi que par la vision du corps de son groupe social, du vécu dans sa société. En effet, chaque groupe social organise un répertoire corporel propre dans ses échanges avec autrui. Même les manifestations émotionnelles et les sentiments que nous manifestons par rapport aux personnes et au monde qui nous semblent intimes et individuelles répondent à des normes collectives. Pourtant, selon Le Breton, «les émotions ne sont pas des états absolus, des substances transposables d'un individu et d'un groupe à l'autre (...) ce sont des relations » (Le Breton, 1988 p.14). Ce sont des manifestations correspondant à une forme organisée de communication sociale, identifiée par la collectivité grâce à un symbolisme qui lui est propre. Les émotions sont le résultat individualisé d'un apprentissage social et de l'identification aux membres du groupe. Les conventions comportementales enseignent aux individus la façon dont ils doivent réagir, quoi et comment sentir les choses, selon leurs individualités et les circonstances. Cette constatation est observée par Detrez (2002, p.96) qui considère que les individus non seulement parlent des langues différentes, mais, ce qui est sans doute plus important, «habitent des mondes sensoriels différents ». Ainsi la culture, à travers les systèmes éducatifs qu'elle implique, amène les individus à se livrer à une sélection et à un choix de leurs expériences sensorielles en les encourageant à privilégier ou éliminer certains types d'information, créant, de cette forme, un modèle perceptif pour toute la vie.

Toutefois, cet apprentissage n'est pas immuable; on peut en ajouter d'autres ou les

modifier au moyen d'une formation et d'une rééducation des sens. Ainsi, à cette dimension culturelle s'ajoute une dimension historique en rapport avec les individus et les sociétés. C'est-à-dire qu'à différents moments historiques, les personnes vivent un développement et un apprentissage de manière à exprimer la perception de leurs sensations en fonction des odeurs, des soins personnels, des rapports sexuels, des perceptions des couleurs et du mouvement dans les représentations artistiques qui diffèrent. C'est pourquoi les comportements sensoriels qui semblent universels s'inscrivent dans le contexte d'une culture donnée. Cependant, les chercheurs considèrent tous que ce comportement physique codifié n'indique pas un manque de sincérité et d'expression de vérité profonde de la part de l'individu.

Les comportements liés à ces incorporations jouent ici un rôle important dans la communication sociale et intègrent un ensemble de valeurs symboliques et culturelles. Comme dans tout processus de communication, la communication corporelle exige l'établissement d'un code - ici gestuel - et un accord ou concordance sur la signification des discours dont il est porteur. C'est donc que le geste ne constitue pas un ornement de la parole, il a bien un sens qui lui est propre. Même si ce geste n'émane que d'un seul individu, c'est l'ensemble de la communauté qui le traduit et qui lui donne sens.

Les représentations sociales réservent au corps un lieu bien précis dans la sphère symbolique de la collectivité. Selon son appartenance à telle ou telle catégorie sociale, l'individu a une conception du corps propre qui l'aide à se forger une identité (Bourdieu, 2001). Je comprends parfaitement Le Breton (1988) lorsqu'il considère que le corps est « une construction symbolique ». Toutes les pratiques humaines, les relations entre les hommes et avec le monde sont symboliques et passent par le biais du corps, c'est-à-dire, sont corporelles. Le corps propre est le produit des relations culturelles. Il n'existe pas une nature du corps en soi, il existe tout au plus, dit Le Breton, «une condition corporelle changeante d'un lieu et d'un temps à l'autre des sociétés humaines» (Le Breton, 1988, p.39).

Le refus d'accepter le corps humain dans son état naturel semble universel et très ancien. Baudrillard (2001, p.103) appelle cela «dénier l'anatomie et le corps comme destin ». Aussitôt qu'un enfant naît, la culture impose sa marque sur son anatomie, sa chair. Son corps

est orné, percé, habillé, peint, tatoué, etc. dans le but de changer son apparence naturelle et de l'améliorer selon des critères purement subjectifs et culturels. Le corps humain est comme une argile prête à être modelée, permettant toutes sortes de formes et qui attend le « souffle créateur » de la culture pour lui donner une identité, pour écrire sur sa peau sa marque distinctive. Donc, les changements qui s'opèrent sur la peau (tatouage, maquillage, perçage rejoignant même quelque fois la structure osseuse) accentuent les différences entre le corps humain à l'état naturel et l'état qu'on veut lui faire atteindre. Selon Baudrillard (2001), toutes ces procédures liées aux changements réalisés sur les corps ont été violentes dans toutes les sociétés antérieures à la nôtre. Mais toutes n'avaient qu'un objectif : attirer l'attention et séduire. « Ritualiser, affubler, masquer, mutiler, dessiner, torturer – pour séduire, séduire les dieux, séduire les esprits, séduire les morts. Le corps est le premier grand support de cette gigantesque entreprise de séduction » (Baudrillard, 2001, p.103). Ce sont ces caractéristiques qui dictent au groupe la façon de s'habiller, de se maquiller, de se faire tatouer, de se faire couper et colorer les cheveux. Elles impriment un discours sur nos corps, portent des indications, entre autres, d'âge et sexe capables d'être lues par n'importe quel membre du groupe. Dans cette perspective de reconnaissance par le groupe, Goffman (2004, p.41) considère que quand quelqu'un se présente devant les autres, son comportement « tend à s'incorporer et à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnues, bien plus en fait que n'y tend d'ordinaire l'ensemble de son comportement ».

Tucherman (2004, p.86) considère que dans la pensée moderne, même si le corps humain est naturel, il n'est pas de l'ordre de la nature et diffère, dans son affiliation, du règne animal. « Il naît lié à la raison et à la culture. L'image créée du corps est celle d'un artifice culturel qui doit être préparé pour l'espace social ». Ainsi, le corps commence à exister à partir des représentations que nous nous faisons de lui. D'après Jeudy (2002), l'image du corps ne peut être vue comme si nous regardions une toile; elle ne dépend pas seulement de la perception; l'image-corps est située dans l'ordre de l'imaginaire. Les formes de représentation du corps correspondent à notre manière de voir et de communiquer avec le monde. « Prendre soin de son corps n'est pas le traiter comme un objet, c'est, après tout, le considérer comme sujet de nos représentations et de nos pensées » (Jeudy, 2002, p. 20). Ce qui m'amène à constater que le corps est, paradoxalement, à la fois sujet et objet. Ainsi, le corps biologique et naturel avec



lequel nous sommes nés, passe par un processus de construction en contact avec notre culture qui va nous aider à construire une personnalité. Selon le type de société dans laquelle l'individu sera élevé, telle ou telle partie du corps sera privilégiée dans le soin qu'on apportera à l'embellir : chirurgie esthétique, vêtements, maquillage, tatouages, coiffure, bijoux, etc., autant d'artifices destinés à attirer l'attention et le regard des autres sur cette partie du corps et à susciter aussi le désir et l'attirance sexuelle.

Chaque culture choisit les différentes parties du corps qui doivent, par pudeur, être dissimulées au regard de l'autre ou celles qui doivent, au contraire, être exposées et valorisées, voire même, quelles personnes peuvent montrer et valoriser leur corps par le moyen des vêtements ou de la nudité, quand cette dernière est permise dans des situations et des périodes spéciales de l'année. Dans cette perspective de reconnaissance par le groupe, la beauté et la laideur sont des critères sociaux. On les apprécie en observant les corps des individus, mais les concepts, les codes sont du domaine du groupe. Il n'existe pas une beauté en soi, mais une beauté aux yeux du groupe.

En revenant à notre étude du corps dans le défilé carnavalesque, je crois que, reprenant nos observations précédentes, les marraines et les beautés nues que sont les *destaques* ont besoin de montrer un corps parfait qui atteigne cet idéal de beauté dont la forme est décrétée par la collectivité. Le défilé, en raison de sa retransmission « en direct » par la plus grande chaîne de télévision du pays, est le reflet de la conception du corps idéal de la société brésilienne. C'est pour cela que la presse brésilienne considère que le défilé des écoles de samba au Sambodrome de Rio est le concours de beauté le plus important du Brésil. Il n'est pas anecdotique d'observer quelles sont les parties du corps de la femme qui sont mises au premier plan par les médias : le visage, les fesses et les seins. Dans cet ensemble de préférences, quand les médias soulignent la beauté du visage des *destaques*, particulièrement parmi les marraines de la batterie, c'est la reconnaissance de leur individualité. Le Breton évoque l'importance du visage en regard de la société : « plus une société accorde d'importance à l'individualité, plus grandit la valeur du visage » (1995, p.61). Si, en termes sociaux, le visage est un facteur d'individualisation, dans le cadre du défilé, ce rôle prend de plus grandes proportions. Il existe, de la part des écoles, une sorte de sélection et d'approbation des personnes (hommes et femmes) qui peuvent ou non exposer leurs corps

aux postes de *destaque* durant le défilé. Ainsi, les modèles et les mesures «imposées», particulièrement aux corps féminins, finissent par devenir si uniformes que la beauté du visage devient un atout pour ces femmes, faute de quoi elles risquent d'être simplement encore un autre corps « parfait ». Ce modèle de corps idéal recherché par les écoles de samba fonctionne aussi dans l'autre sens; en effet quand une femme a été *destaque* de défilé et croit qu'elle ne correspond plus à ce modèle, elle en est parfois gênée et quitte alors l'école.

Le corps devient donc une « valeur » du point de vue éthique pour la couche dominante de la population brésilienne. Il faut posséder une discipline de fer pour avoir un corps parfait, selon les revues brésiliennes de beauté physique. Dans cette quête de perfection, les gens soumettent leurs corps à plusieurs opérations dans les hôpitaux et les cliniques. Il y a aussi les gymnases ou « académies » incorporés à notre quotidien, où les gens construisent des silhouettes.

Les préceptes sont poussés à leur extrême. Par exemple, avoir un corps « libre et léger », comme on se réfère habituellement aux personnes qui sont en bonne forme, devient, en pratique, un contrôle extrême sur son propre corps. Les règles d'usage du corps sont répandues dans toutes les sociétés, sans qu'on puisse clairement identifier d'où ce contrôle émane. Elles s'imposent partout comme image : publicité dans les revues, la télévision, le cinéma, les livres, etc. et font que les personnes se sentent comme si elles étaient constamment sous le regard des autres. L'individu sent donc qu'il a la responsabilité de cultiver son corps et de le construire selon le modèle du corps « idéal », risquant de se sentir mis à l'écart ou culpabilisé s'il n'atteint pas ce but. Le corps libéré appelle, en fait, la libération de l'imaginaire du corps idéal, transmis par les modèles publicitaires, un corps qui, dans son essence, est un corps réel et irréel, parce qu'il n'existe qu'après les retouches des techniques digitales modernes.

Ainsi, le défilé, phénomène social et artistique majeur de la ville de Rio de Janeiro, impose sa vision du corps au moyen des représentations du corps de ses *destaques* et des marraines de la batterie qui doivent être compatibles avec ce modèle idéal. De cette façon, le défilé devient la vitrine d'une silhouette idéale, même si elle est exhibée dans une version théâtralisée. Il affiche, de façon concrète, un corps qui est une synthèse de l'image du corps

abstrait et du corps considéré comme idéal. Ce corps n'est, en réalité, pas exactement tel que nous le voyons. Il est le résultat d'un assemblage d'artifices et d'une multitude de soins contraignants : implants de silicone, régimes, massages, épilations, maquillages spéciaux, etc.

C'est pour cette raison que la nudité est tellement importante pour le défilé, ainsi que pour les personnes qui s'en parent. Ces dernières ressentent leur individualité au cœur de groupes homogènes comme les *alas*, qui accueillent la majorité des danseurs. Les corps des *destaques* sont travaillés, retouchés, pour être présentés pendant le défilé comme une œuvre d'art. Dans ce cas, ils peuvent être considérés comme un certain type d'art performance. C'est le résultat des interventions chirurgicales extraordinaires sur le corps qui est ainsi montré. Pour les vedettes, ces transformations sont généralement médiatisées.

Débora Secco, actrice de télévision et marraine de batterie d'une école de samba, en 2004, se confessait à la presse : «j'ai conquis ma beauté et je suis très fière de dire que je ne suis pas née comme ça. Je n'ai pas honte de révéler mes artifices. Les seins sont faux, certains de mes cheveux sont postiches et je suis une fausse blonde. Bientôt, je vais aussi me refaire les fesses » (Sá et Brisolla, 2004). Ce manque de pudeur indique son envie de faire savoir qu'elle a les possibilités financières de s'offrir toutes ces interventions chirurgicales. Ce qui est contraire à l'éthique et à la déontologie des autres *destaques*, pour qui, au contraire, même si cela n'est pas toujours vrai, il est de bon ton de déclarer que «tout est naturel». Pour les *destaques*, il s'agit de se modeler un corps aussi conforme que possible à l'idéal et, en cas de défaillance insurmontable, s'approchant le plus possible du modèle officialisé par les médias et promis au regard d'un public averti. On guette les beautés annoncées. Enfin, l'apparition de leur corps suscite une clameur amplifiée à cause de l'attente aiguisée par la presse et la reconnaissance publique de leur «œuvre» qui les rapproche, dans la vie réelle, de l'idéal commun de beauté physique que les gens trouvent indispensable au spectacle du défilé. Dans le contexte du spectacle, le corps devient un triomphe.

Selon Baudrillard (2001), le mobile de transformation du corps dans toutes les cultures est la séduction. Par le désir de séduire, les êtres humains changent leur apparence, dissimulent leurs imperfections, transfigurent leur corps. La séduction se tourne parfois contre l'anatomie du corps. La douleur et la souffrance sont des conditions qui accompagnent presque toujours

les besoins de modifications pour atteindre le but visé, celui de construire un corps capable de séduire. Plus nous contrôlons la douleur et plus l'avancement de la science nous aide à mieux la contrôler, plus nous sommes capables d'aller loin dans les changements que nous faisons subir à nos corps.

Finalement, le corps dénudé des *destaques* et des marraines de la batterie s'impose comme une image concrète et néanmoins furtive du corps idéal. Celle-ci demeure cependant abstraite et irréaliste, parce qu'elle est le produit d'un rêve collectif. Ce corps insaisissable est devenu un symbole : celui de la femme brésilienne, de la féminité et du corps parfait. Les figurations du corps au défilé intègrent celles d'un corps idéal, qui n'existe que dans l'imaginaire. Incarner l'image de l'idéal veut dire non seulement montrer concrètement le personnage, mais aussi le corps, qui devient une réalité construite, qui se superpose au corps réel. C'est incarner le propre corps comme une représentation de soi.

### 6.1.3 QUEL CORPS EST MIS EN SCÈNE DANS LE DÉFILÉ ?

À la différence de nos grands-mères, nous ne nous préoccupons plus de sauver nos âmes, mais de sauver nos corps du malheur du rejet social. Notre tourment n'est plus le feu de l'enfer, mais la balance et le miroir.

(Mary Del Priore, 2000)

L'histoire de l'habit dans le monde occidental montre que, jusqu'à la moitié du 20<sup>e</sup> siècle, les vêtements jouaient un rôle capital pour identifier les classes sociales et le statut des personnes, voire leur pouvoir d'achat (Flügel, 1982). Au fur et à mesure que sont apparues de nouvelles techniques chirurgicales et le développement de l'industrie cosmétique, cette exhibition de richesse et de pouvoir a été transférée de l'habit vers le corps. De nos jours, la démonstration individuelle du succès social et du pouvoir par l'artifice des vêtements n'est plus aussi marquée que par le passé. La mode et ses jeux ne se limitent plus à l'habit et à ses

accessoires. Ils se déplacent peu à peu vers le corps. Le monde occidental, capitaliste, modifie les canons du corps féminin et, plus récemment, du corps masculin. Montrer une peau bien soignée, un corps sans cellulite, un visage sans rides et sans âge bien défini est devenu ce qui différencie les classes sociales. Aujourd'hui, un corps idéal, dans les standards véhiculés par la télévision et les revues, est devenu signe de pouvoir et preuve de la capacité financière des hommes et femmes de conserver leur beauté et jeunesse, évitant à tout prix le vieillissement. Actuellement, graisse et âge sont devenus synonymes dans une société où ne pas être mince et jeune peut être considéré comme honteux, selon Del Priore (2000).

Néanmoins, pendant longtemps, les standards brésiliens étaient différents. Les archives des voyageurs étrangers au Brésil durant les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> montrent bien que le modèle esthétique était charnu, arrondi et correspondait à l'idéal de beauté des Brésiliens. À cette époque, être «grosse et belle» constituait des qualités considérées comme synonymes de latinité. Une femme, pour être féminine et sensuelle, devrait offrir du « volume » au regard. Les fesses gonflées et retroussées en arrière étaient très appréciées», les seins valorisés étaient « petits et durs » (Del Priore, 2000, p.11). Une femme à qui la vie avait donné des hanches étroites était considérée laide.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'Europe (et particulièrement Paris, d'où partaient toutes les tendances et les modes) lançait la mode de la femme mince. La mode est un fait social très important dans le monde occidental ; elle change les habitudes et la façon de vivre en société. Selon Lipovetsky, la mode «est le plaisir de plaire, de surprendre, d'offusquer; plaisir causé par le stimulus du changement, la métamorphose des formes, de soi et des autres. La mode n'est pas seulement une marque de distinction sociale, elle est attraction, plaisir des yeux et de la différence » (2004, p.62).

Pour répondre aux influences de la mode, les femmes entrèrent dans la course à la minceur : il leur fallait être plates, d'où l'inauguration d'un marathon vers la minceur. La femme moderne combat, sans raison objective, les kilos. Il faut se mettre au régime et faire de la gymnastique pour effacer la graisse. Del Priore (2000) considère que c'est le cinéma américain qui projette sur l'humanité le nouveau modèle de la femme, la femme « parfaite », celle qui doit être désirée. Le cœur de la mode est transféré de Paris à Hollywood. La femme

s'inspire, dans son habillement et dans son comportement, des *stars* de la capitale américaine du cinéma. D'une part, l'œil de la caméra présentait une femme moderne et autonome et, de l'autre, selon Del Priore, « la sensualité qui émanait de sa représentation la transformait en objet inerte destiné à la consommation » (2000, p.75). Les médias encouragèrent la diffusion du spectacle de la nudité féminine, à travers la projection d'images où le corps devait illustrer des canons esthétiques difficiles à respecter sans discipline de fer et soumettaient les corps à l'observation permanente de la collectivité.

Les nouveaux standards selon lesquels la beauté était celle de la jeunesse et de la sensualité, écartent la femme plus âgée de la société. Avancer en âge et grossir signifie perdre la reconnaissance du milieu social. L'embonpoint est associé à la vieillesse et la minceur, à la jeunesse, à l'agilité, au mouvement, à cette légèreté qui ne nécessite que peu de préparation. Être jeune, belle et en parfaite santé physique devient le slogan des femmes, repris par l'ensemble des médias. Pour certaines catégories sociales, déroger aux règles indiquées par les slogans qui foisonnent constitue une faute. La peur du vieillissement vire à l'obsession et toute la société entre en guerre contre l'âge. Le Breton considère que « la modernité tend à faire du vieillissement un stigmat », car ce dernier « rappelle [à l'individu] la nécessaire précarité et fragilité de la condition humaine » (Le Breton, 1995, p.61). Cette attitude présente un paradoxe : plus l'espérance de vie humaine augmente, plus l'homme, afin de se rajeunir, cherche proportionnellement à effacer à tout prix les marques du temps. Ce modèle du corps parfait, relayé par toutes les classes sociales brésiliennes, a provoqué chez elles la naissance d'une terrible angoisse pour atteindre ce modèle. Ainsi, une image s'impose partout, de la publicité aux tailles des vêtements, comme la seule façon d'être. Toutes veulent être jeunes et minces et la tyrannie de la perfection physique s'instaure parmi les Brésiliennes.

Le corps, ainsi que les autres objets, marquent et délimitent l'espace des personnes dans la hiérarchie sociale. Symbole de statut, il se transforme en un investissement incorporé à la personne. Ludimila Alves Lima, mannequin âgée de 25 ans, a déclaré qu'elle hésitait entre « acheter une voiture ou se soumettre à la procédure », se référant à des implants de 280 ml de silicone pour chaque sein, ce qui selon elle « semble très naturel » (Martins et Castro, 2004).

En octobre 2004, la revue *Época* a présenté les résultats d'une enquête (Martins et Castro, 2004) sur l'estime-de-soi des femmes, réalisée dans 10 pays, dont le Brésil. Ses révélations étaient surprenantes, principalement parce que les Brésiliennes, de par leur condition de métisses, présentent une diversité de types physiques et sont considérées de belles femmes. L'enquête montra qu'après les Japonaises, ce sont les Brésiliennes qui sont le plus insatisfaites de leur apparence : 7% des Brésiliennes ont déjà subi une chirurgie plastique et ce sont celles qui se préoccupent le plus de leur apparence et désirent le plus subir une chirurgie plastique; 83% des Brésiliennes se considèrent moins belles que les autres femmes et 77% disent qu'être contentes de leur poids et leur forme est une des choses les plus importantes de leur vie. S'opposant aux résultats de cette enquête, Luiz Carlos Garcia, conseiller de la Société Brésilienne de Chirurgie Plastique, fait le commentaire suivant : « Je ne crois pas que les Brésiliennes soient si insatisfaites. Il est évident que toutes veulent s'améliorer, mais pas au point de se sentir mal si elles ne peuvent pas subir une chirurgie ». Selon Susie Orbach, psychanalyste responsable du rapport, « le problème réside dans le fait que, dans la société postmoderne, être beau est devenu essentiel. L'industrie n'offre en modèle qu'un seul standard de beauté ». Nancy Etcoff, autre responsable de la recherche, dit que ce qui l'impressionna le plus a été de découvrir que seulement 2% des femmes interrogées des dix pays déclaraient qu'elles se trouvaient belles. Elle pense que l'excès de soins apporté à l'embellissement de son corps découle d'une énorme pression sociale à laquelle les femmes sont soumises. « Elles sentent que les hommes et le marché du travail valorisent les effets de l'apparence. Elles sont aussi très préoccupées par leurs consœurs féminines. Elles passent beaucoup de temps et dépensent beaucoup d'argent pour améliorer l'image qu'elles offrent au regard de l'autre » (Martins et Castro, 2004).

Les « grosses hanches et les petits seins » des Brésiliennes sont démodés. Aujourd'hui, les deux types d'intervention esthétique les plus répandus au Brésil sont la liposuction et l'implant de silicone aux seins, notamment à l'approche du carnaval et de l'été. La taille des prothèses de silicone augmente beaucoup chaque année. Cette tendance est confirmée par Sérgio Carreirão, président de la Société brésilienne de Chirurgie Plastique et par Fernanda Reis, gérante générale de Silimed, fabrique de prothèses à Rio. « Il y a dix ans, la moyenne brésilienne était de 120 ml (elle se réfère au volume de la prothèse). Il y a trois ans, on en

était à 180 ml et aujourd'hui, la taille moyenne est de 220 ml» (Fonseca, 2005). On cite des cas d'implantation de 320 ml dans chaque sein! En 2003, 622 000 opérations de chirurgie plastique furent réalisées au Brésil, dont 60% étaient motivées par des fins esthétiques. Pour 2004, les estimations évoquent 800 000 opérations, dont 160 000 uniquement destinées à l'implant de seins (Fonseca, 2005).

Sur les bases de ces données statistiques brésiliennes, je rejoins Le Breton (1999, p. 23) lorsqu'il considère que « l'anatomie n'est plus un destin, mais un accessoire de la présence, une matière première à façonner, à redéfinir, à soumettre au design du moment ». Les images de *destaques* et de marraines authentifient ce qui est déjà institué dans la société comme un modèle de corps. Ainsi, « il n'est plus question de se contenter du corps que l'on a, mais d'en modifier les assises pour le compléter ou le rendre conforme à l'idée que l'on s'en fait » (Le Breton, 1999, p.16). Les transformations corporelles sont conditionnées par deux critères : la conformité du projet aux standards physiques véhiculés au cœur de la société, et la capacité financière de l'individu engagé dans ce processus de transformation de lui-même, de parvenir au but. Le Breton (1999) et Maffesoli (1998) évoquent l'importance symbolique, pour l'individu, de sa décision d'avoir recours à la chirurgie esthétique. Selon eux, cet engagement chez les personnes qui s'y soumettent explique le succès de ce genre de procédure. L'individu, en changeant son corps, entend changer sa vie, modifier son sentiment d'identité. La chirurgie esthétique, plus qu'une métamorphose banale d'un caractère physique, a une incidence sur les rapports au monde de l'individu. Le soin donné à l'apparence du corps est constitué de quelque chose de plus profond que la vanité ou la frivolité. À travers cette construction d'un nouveau corps, l'individu tente de se forger une nouvelle personnalité, un nouveau mode de vie. Il cherche à avoir la mainmise sur son corps et sur le vieillissement de celui-ci.

Les métamorphoses imposées aux corps sont toujours contradictoires. Plus notre expectative de vie est longue, plus nous voulons effacer les marques de ce vécu. Ainsi, les transformations corporelles sont des moyens d'interférer avec le temps, de se rebeller contre l'inévitable vieillissement et la mort. Ainsi, en manipulant son corps, l'être humain s'accroche-t-il à la vie. Cette obstination sur le corps, cette permanente quête de la jeunesse est une tentative de contrôler et d'arrêter le temps.



Dans ce contexte de construction du corps comme modèle de perfection, à partir de certains standards socialement acceptables, j'adopte quelques idées développées par Miriam Goldenberg (2002, p.3) qui guident ce processus constructif du corps. Elle synthétise ces procédés à travers trois idées de base : « l'insigne », « la griffe » et « la médaille ». La première idée représenterait l'insigne du policier qui existe en chaque personne, qui la surveille et l'oblige à trouver la perfection physique. La deuxième démontrerait l'importance et la qualité de nos corps par rapport au corps d'autrui, et la troisième est constituée par la récompense après les sacrifices réalisés et les souffrances imposées à notre propre corps.

La préoccupation esthétique est une marque déposée du Brésil, malgré l'énorme abîme social qui divise la population. La seule différence est la valeur de l'investissement que chacun peut faire en traitements et cosmétiques. Ainsi, en se basant sur cette constatation, les organisations civiles et les entreprises créent des campagnes pour donner des traitements de beauté à ceux qui ne peuvent pas s'en payer. Il existe une grande diversité de services dans les salons de beauté subventionnés qui offrent à leurs clients des services à des coûts symboliques ou gratuitement, comme l'entreprise Unilever qui, dans un salon itinérant, sert environ 40 personnes par jour. Une cliente aidée par ces services gratuits déclare à la revue *IstoÉ* : « Je ne me prive pas de ces dépenses. J'économise de l'eau, de l'énergie (...), mais prendre soin de moi est obligatoire. Si mes ongles ne sont pas faits, j'ai honte et j'essaie de ne pas montrer mes mains. »

Au moyen des données présentées plus haut, je constate que les différences entre la conception d'un modèle de corps parmi les populations pauvres et riches est la capacité d'investissement que chaque personne peut faire soi-même. En effet, la différence a des rapports avec le pouvoir d'achat de produits et des interventions, et non avec les disparités culturelles existantes entre les couches sociales. Ainsi, le modèle de corps préconisé par la classe dominante devient le modèle pour toutes les couches de la société et s'impose comme modèle dominant. Ce corps ou cette image est ce que les femmes essaient de montrer pendant les défilés des écoles de samba au Sambodrome de Rio.

## 6.2 LE CORPS NU : LA MARRAINE DE BATTERIE

### 6.2.1 LA PRÉPARATION DU CORPS AU DÉFILÉ

Le carnaval constitue une période importante dans la vie des personnes qui y participent. Cette expérience de participer à un défilé est un moment très spécial, capable de changer le rythme de vie. Les femmes consacrent des mois à la préparation de leur corps. C'est le moment où les personnes s'observent, spécialement si elles vont exhiber leur corps et essayer d'en retirer le maximum de plaisir.

Le fait est que la préparation au défilé a changé selon l'évolution de la conception de l'événement et, par conséquent, a transformé le rôle du corps dans le défilé. Comment, dans ce nouveau contexte, se passe la discipline du corps pour le défilé ? Actuellement, la compétition est chaque année plus vive et acharnée entre les écoles du Groupe spécial mues par des ambitions de perfection esthétique. Les écoles insistent de plus en plus sur l'importance de la multiplication des répétitions et conjurent les danseurs d'intensifier leur préparation physique au carnaval.

Pour la femme, au niveau individuel, de nouvelles consignes s'ajoutent chaque année. En 2004, il a été question d'épilation artistique. Il s'agissait de dessiner des cœurs, flèches, dauphins, etc., sculptés et peints sur les poils du pubis, de toutes les couleurs, spécialement, les couleurs des écoles de samba. Les femmes, en général, souffrent de ces «exigences » dans leur chair, mais déclarent que cette dure concession mérite d'être accordée pour qu'elles brillent pendant le défilé.

D'autres nouveautés surgissent sans cesse. Par exemple, la même année, il s'agissait de faire usage de la restilane. Une danseuse s'exprime sur ce sujet :

Pendant chaque carnaval, je prépare « une nouveauté ». Dans les deux mois qui précèdent la fête, je me consacre entièrement à ma préparation. Cette année, j'ai voulu de plus grosses lèvres, alors j'ai cherché de la « restilane ». Cela donne une drôle de sensation, mais le résultat est merveilleux (Helena, 2004).

Ainsi, les acteurs du carnaval se préparent individuellement et intimement à la fête. Ils se contraignent à tous les régimes, se prêtent, dans la mesure de leurs moyens, à toutes les chirurgies, souhaitant se présenter au meilleur de leur forme dans le cortège. Il faut que le corps soit éclatant de beauté et qu'il soit parfait. Afin d'estimer la portée de l'effort individuel et de sa répercussion sur la qualité du spectacle, j'ai interrogé Sandra Trindade, la présidente de l'*ala* des *baianas*, sur la préparation du corps au défilé, et tout spécialement pour les spécialistes de la samba. La prise de poids est-elle grave pour une *sambista* ? Existe-t-il un modèle de corps pour une *passista* ?

Oui, dit Sandra Trindade . « La *passista* doit arborer son costume et valoriser la samba, mais aussi « vendre » sa beauté. Si elle a un corps massif, la légèreté de sa danse en pâtit. Elle se fatigue plus facilement. En plus de son poids, il faut considérer la fatigue due à l'excitation, à la chaleur, au poids du costume lui-même et des accessoires qui l'ornent.. »

J'insiste en disant qu'il pourrait en être autrement si la danseuse portait des vêtements plus légers ou si elle dansait presque nue... « Non. Le poids, c'est une chose... Mais leur fougue et leur surexcitation les fatiguent énormément. Si elles ne sont pas bien préparées et si leurs costumes sont vraiment très lourds, elles ne tiennent pas le coup ».

C'est là un bon argument lorsqu'il s'agit de veiller à l'homogénéité esthétique du spectacle. Le corps doit y être fort. La danseuse n'a pas le droit de se contenter de « mettre le paquet » une fois, deux fois... et de faire une pause. Sa prestation doit être d'une égale puissance du début à la fin du défilé. A chaque instant, elle s'expose à un nouveau public qui doit pouvoir jouir du même spectacle que les spectateurs qui l'ont précédé. Le même spectacle doit se renouveler d'un bout à l'autre de l'avenue. C'est alors une mosaïque de petites scènes d'égale teneur et sans cesse réaménagées qui doivent être répétées, jusqu'à l'épuisement, de la première à la dernière minute du spectacle. Cependant, à mon avis, ce n'est pas tant la capacité physique de la danseuse d'accomplir cette mission qui pose problème. Il s'agit aussi et surtout de sa capacité de préserver la fraîcheur d'un geste répété à l'infini et de se mouler inlassablement à la samba déferlante. Certaines marraines se livrent ainsi, en secret, à une préparation personnelle de leur prestation chorégraphique, loin des yeux de la communauté de l'école et en dehors des « répétitions officielles ».

Pour illustrer mon propos et afin de comprendre la subtilité de la situation, citons, par exemple, la présentatrice de télévision Luciana Gimenez, *destaque* depuis plusieurs années de l'École Grande Rio. Gimenez obtient son titre de marraine de batterie en 2002. Pour cela, elle engage, à ses frais, pendant trois mois, un professeur de samba pour des cours de deux heures, deux fois par semaine. De plus, afin d'optimiser les résultats de son investissement, elle s'astreint à des cours de gymnastique de quarante cinq minutes, trois fois par semaine. Selon la Revue IstoÉ Gente, Luciana Gimenez paie R\$80,00 (l'équivalent de 40 dollars canadiens) pour chaque heure de cours de samba. Parce qu'elle habite à São Paulo, chaque samedi l'école lui paie un billet d'avion pour se rendre aux répétitions (Minc et Paladino, 2002). Promue au poste de marraine, il lui a fallu faire la démonstration de son excellence dans sa pratique de la samba et faire preuve de fraîcheur dans sa gestuelle. Elle n'avait pas le droit à l'erreur, observée par l'école et la presse.

France Schott-Billmann (1998, p.36) considère que « si les danses traditionnelles sont abordables par tous, ce n'est pas tant qu'elles soient objectivement si faciles, mais parce qu'elles font appel à un antique, un immémorial savoir du corps ». Cette observation est intéressante pour notre propos. Si « notre marraine » tentait de donner le meilleur d'elle, il lui manquait cependant «le petit quelque chose» qui fait la différence entre elle et les autres vraies *sambistas* . Son professeur a déclaré : « elle a le rythme, mais elle manque de swing, de celui qui est propre à la samba » (Minc et Paladino, 2002). Avoir le rythme est bien sûr important, mais insuffisant. Il faut synchroniser, avec son corps, l'organisation rythmique qui s'établit entre les moindres accents de la musique et les changements fréquents des mouvements du corps en fonction de l'évolution du rythme de celle-ci.

Le fait que la danseuse comprenne un mouvement, apparemment simple, et puisse reproduire naturellement une séquence chorégraphique, n'est pas suffisant pour qu'il puisse *entrer* dans la samba et se trouver en parfaite symbiose avec elle. Pour incorporer une séquence, il faut une série de répétitions jusqu'à ce que les mouvements et ondulations qu'elle implique fassent partie intégrante de son schéma corporel. La compréhension du corps précède et surpasse la compréhension visuelle et mentale. Le conditionnement qui résulte de l'incorporation d'attitudes et d'une gestuelle propres à la danse est important, car il rompt la dualité qui subordonne le corps à un mental qui dicte tout. Cette dualité alimente une

controverse au cœur de certaines théories contemporaines traitant de schéma corporel et de l'intelligence du corps. Selon Schilder (1968, p.35), le schéma corporel dessine la « structure sensorielle qui permet la perception des limites du corps. Il est l'image tridimensionnelle que chacun a de soi-même ». Le schéma permet de percevoir les changements provoqués par les mouvements de nos corps et de se bâtir un modèle postural en constante transformation.

C'est pour cette raison qu'en participant aux fêtes organisées par les écoles de samba, l'individu s'imbibe peu à peu des rythmes de la samba qui, à leur tour, apprivoisent peu à peu son corps. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les écoles encouragent vivement les enfants à participer à leurs activités, surtout lorsqu'elles sont matinales, aux heures de meilleure forme physique. Cet apprentissage passe par une redécouverte du corps qui, entraîné aux pas de la samba lors des répétitions, trouvera au bout d'un certain temps, ses propres marques et son propre style d'expression. A priori, les pas sont simples et faciles à exécuter. Le rythme est constant, mais les apprentis *sambistas*, les adultes en particulier, ressentent souvent une difficulté à s'adapter à la rapidité des percussions. C'est ainsi que l'individu doit se livrer à une rééducation physique pour accepter ces nouveaux mouvements, avant que sa gestuelle apparaisse naturelle et spontanée.

Contrairement au cas de Luciana Gimenez déjà cité, Fábïa Borges (26 ans) est marraine de la batterie de l'École de l'Unidos da Tijuca depuis neuf ans. Fábïa est fille de l'ancienne et célèbre porte-drapeau Juju Maravilha. Elle a fréquenté fidèlement les répétitions de différentes écoles depuis l'âge de cinq ans. C'est cette assiduité et cette passion persistante qui rassurent le *carnavalesco* et les membres de l'école, car elle vit à l'étranger et ne « débarque » que quelques jours avant le carnaval pour s'intégrer aux troupes. Cette apparente contradiction peut être comprise par le concept d'habitus de Bourdieu (2001). L'habitus est un ensemble de dispositions qui sont inculquées à l'individu lors de son enfance par le groupe social à qu'il appartient. Dans ce cas, la samba a été incorporée par cette marraine comme une « seconde nature », un fait qui garantit son appartenance à l'école et permet à ses membres de ne pas s'inquiéter de ses talents de sambista. Mais, quand les directeurs des écoles de samba ne sont pas certains que les candidates ont la samba dans leur racines, ils insistent sur l'importance de participer à toutes les pratiques.

L'apprentissage de la danse passe par l'imitation, puis par la répétition de celle-ci, jusqu'au moment où les mouvements deviennent partie intégrante de l'individu et lui sont familiers. Un des « trucs » utilisées par les marraines ayant des lacunes en matière de samba consiste à emprunter les pas des *sambistas* expérimentés et à les reproduire jusqu'à se sentir prêtes à se mettre sans hésitation sous l'œil scrutateur du public. C'est ainsi qu'on constate, en examinant attentivement les prestations des différentes danseuses et danseurs, que seule « une partie » de leur gestuelle semble consciente et volontaire. «L'autre» semble portée par l'animation du corps lui-même, indépendamment du contrôle du danseur, comme si celui-ci était entré dans un état de transe. De cette façon, s'il est difficile de décrire un mouvement ou un geste, il est plus facile de le démontrer. Gil (2001) considère que, pour que le geste soit juste, il faut que le danseur ait l'esprit délivré de cette préoccupation en rapport avec la justesse du geste. L'extrême conscience du mouvement en train d'être opéré peut nuire à celui-ci et constituer un obstacle à son bon développement. Il faut incorporer le geste de façon à ce que le geste puisse être vif et que la danseuse puisse [interpréter sa partition] «inconsciemment le plus consciemment possible» (Gil, 2001, p.159).

Auparavant, les écoles n'organisaient qu'un type de répétition : une répétition ouverte au public. Ce qui surprenait le visiteur et le laissait sur sa faim, c'est que rien d'extraordinaire ne semblait s'y passer. Les danseurs dansaient et c'était tout. Un étranger à l'école ne saisissait pas que ce marathon avait pour objectif de faire apprendre la samba aux danseurs ainsi que de les entraîner physiquement au défilé. De nos jours, ce type de répétition perdure. Il est indispensable à la vie de l'école car elle lui permet de dresser un pont entre elle et la société, d'entretenir la passion de ses troupes, de recueillir quelques subsides et, enfin, d'avoir des actualités à livrer à la presse. L'aspect le plus important de ces fêtes, selon moi, consiste dans le fait qu'elles offrent des occasions d'expérimenter en public de nouveaux pas et de les intégrer à son style et à sa chorégraphie personnelle. Les danseurs et danseuses s'observant mutuellement, ajustent et corrigent certains mouvements en s'inspirant du jeu de l'autre. Ainsi sont acquis des réflexes physiques qui, au moment du spectacle, réveillent le corps et lui font adopter des postures et des comportements assimilés définitivement.

Les écoles organisent aussi des répétitions techniques, fermées au public. Les danseurs y entraînent leur corps aux exigences du défilé. Elles ont lieu au siège de l'école ou dans des

locaux dispersés, car il faut considérer le fait que chaque groupe du cortège répète séparément des autres. Les préparations de la commission d'ouverture, en tête du défilé, requièrent un soin tout particulier. Il faut frapper fort d'entrée de jeu. Souvent, des chorégraphes professionnels sont engagés. Ils font alors répéter les membres de la commission dans leurs propres studios. Aujourd'hui, le Sambodrome lui-même ouvre aussi ses portes aux écoles, le temps de quelques répétitions techniques.

Toute cette période de « rodage » est évidemment suivie de très près par le chef de l'*ala* et le régisseur général, pour qui la surveillance du bon déroulement de la préparation des danseurs est une des fonctions majeures. Il faut aussi veiller à ce que tout le monde chante, que le placement des différentes sections du cortège forme un ensemble homogène et harmonieux, que chacun occupe exactement l'espace qui lui est destiné et qu'il n'en déborde pas, qu'il n'abuse pas non plus du temps accordé à sa prestation en en prolongeant la durée, qu'il n'y ait pas de « trou » entre les *alas*... Tout le monde doit respecter le pacte commun : ne pas dépasser le temps imparti à sa prestation, tout en restant fidèle à l'ensemble des règles du spectacle. Le défi est grand et les danseurs doivent être prêts à surmonter différents obstacles.

a) **Les limites physiques** : il faut être fort pour supporter le poids des costumes et danser avec une intensité constante durant tout le défilé. La remarque concerne tout particulièrement les *baianas* et les *destaques* hissés au sommet des chars allégoriques. Ces derniers, déposés à leur poste par une grue, doivent maîtriser leur vertige. Il faut aussi considérer la fatigue due à l'attente, au manque de sommeil, aux tracas provoqués par la pluie et au caractère inéluctable de l'obligation de jouer lorsqu'on a décidé de participer au défilé.

b) **Les limites sociales** : participantes et participants au carnaval, toutes et tous sont égaux durant la fête tant attendue. Le défilé annule les différences sociales, sexuelles, raciales, religieuses, sauf celle de la beauté et installe provisoirement chacun dans l'utopie de l'égalité. À la différence du quotidien, durant les heures du carnaval, peu importe qui l'on côtoie et quels sont nos voisins. Les membres du cortège sont envahis par un sentiment de fraternité généralisé, qui leur permet d'avoir le sentiment de réaliser une œuvre collective ayant, au fil du temps, acquis ses « titres de noblesse artistique. »

c) **Les limites éthiques** : tous s'engagent à donner le meilleur d'eux-mêmes, à tenter d'offrir au public le plus beau des cortèges. En rompant avec certaines règles morales et en exposant son corps presque nu, soit par narcissisme, soit pour le besoin de l'environnement esthétique du défilé, la danseuse prétend démontrer au public qu'existent sur terre beauté et perfection corporelles.

d) **Les limites externes** : il faut se soumettre aux décisions (quelques fois illogiques) des coordinateurs du défilé, obtempérer à leurs ordres souvent rudes... Cela est difficile à comprendre pour ceux qui sont étrangers à l'école. Parfois la nervosité, l'agacement de certains, les exigences de l'équipe de régisseurs par rapport à l'ensemble, sont acceptés par tous sans broncher. Tous les comportements sont justifiables, dans la mesure où ils concourent, suivant des conventions connues de tous, à l'excellence du spectacle.

Comment peut-on concilier tant de vigilance et de facteurs contrôleurs du corps avec le plaisir de la fête? Il existe ici une ambiguïté qui m'amène à une autre question. Où est le plaisir de la personne à participer à une fête carnavalesque où tout est limité, contrôlé et discipliné?

Selon moi, le défilé, considéré comme un fait social valorisé par la communauté, surmonte cette ambivalence, en satisfaisant des aspirations contradictoires, tels le plaisir et la discipline. Quand certaines femmes évoquent la jouissance qui les envahit au cœur du cortège, le sentiment d'enchantement dont elles se sentent enveloppées alors, je rappelle les propos de Bakhtine sur la fête. Pour que la fête en soit vraiment une, elle doit émaner, dit-il, « des buts supérieurs de l'existence humaine, c'est-à-dire du monde des idéaux » (Bakhtine, 1970, p. 17). On ne peut qu'être d'accord avec lui, parce que cet aspect de la fête, avec toutes ses implications profondes de solidarité et de fraternité, n'est pas étrange au défilé. Son explication justifie les remarques que m'ont faites plusieurs danseuses, me rapportant la gamme de sentiments extrêmement variés par lesquels elles étaient passées pendant le défilé. Ainsi, la fête dépasse la soif de réjouissance et de plaisir. Elle répond à des appels plus profonds du vécu collectif des sociétés. Comme le suggère encore Bakhtine, les fêtes finissent par révéler un contenu essentiel, un sens profond dont elles sont porteuses, «elles ont toujours exprimé une conception du monde» (1970; 17). C'est cette conception qui décrit, à



mon avis, le Brésilien comme une personne joueuse, un badin qui aime le jeu sous toutes ses formes et qui envisage essentiellement la vie avec joie et espérance. Ainsi, la fête est l'espace et le lieu de cette pratique qui est, dès l'origine, dans notre héritage culturel et qui a été reçue tant des Autochtones, des Africains que des Européens. C'est dans ce sens que la danse, la musique et le rire font partie de l'être brésilien, qui se manifeste aussi bien dans la fête que dans la religion où la joie n'est pas un manque de sérieux, mais un principe qui se trouve à la base de la vie, littéralement de la joie de vivre.

Le ludique est une des caractéristiques présentes dans la formation de la samba et de ses écoles. Ses origines se trouvent dans le mode de vie des Noirs et leurs descendants qui, dans les moments de liberté et de jeux dans les rues et dans le fond des *quintais* (jardins à l'arrière des maisons), vibraient avec un rythme des pieds, au son du frappement des mains ou de percussions improvisées. Ce caractère ludique de la samba, transféré au défilé, ne constitue pas un élément supplémentaire qui lui a été ajouté postérieurement, mais il est inhérent à la samba et au défilé. Le jeu de sons, de corps et de voix est à l'origine du mouvement expressif qui est intrinsèque à la samba. C'est l'élément intégrateur du groupe qui danse. C'est lui qui provoque la complicité et le plaisir chez les danseurs.

Le concept du ludique développé par Huizinga (1988) implique le caractère esthétique du jeu comme élément fondamental de sa compréhension. C'est ce caractère ludique qui se manifeste comme esthétique dans le défilé des écoles de samba, dans la mesure où il joue avec le plaisir d'expérimenter de nouvelles formes de pas, poussées par la créativité et l'invention. Je suis entièrement d'accord avec cet auteur qui considère le jeu comme une nécessité vitale, tant pour l'individu que pour la société. En ce sens, je trouve que l'école n'est pas un lieu d'aliénation, ce qui n'est pas universellement accepté, je l'avoue. D'ailleurs, Queiroz (1992) identifie cette caractéristique dans la façon dont les écoles s'organisent, ne retenant que le défilé comme point d'intérêt unique. Cela déclenche une forte compétition entre elles. Celle-ci fait partie de l'essence propre du jeu : vouloir être le meilleur, vouloir être le plus beau, vouloir faire tous les efforts nécessaires pour gagner. Le défilé enrichit la vie de ceux qui y participent, crée de nouveaux enjeux et consolide les idéaux du groupe. Au-delà de l'esthétique, c'est le ludique qui est la « force » qui pousse les personnes à s'engager de façon si viscérale dans l'élaboration du défilé.

Cette dimension du spectacle met en harmonie deux aspects structuraux – 1) la préparation et 2) l'acte en soi. Voyons comment, pour les danseurs, les bienfaits du spectacle compensent les « sacrifices » consentis pour en bénéficier. En premier lieu, il faut reconnaître que cette apparente soumission aux lois du défilé est spontanément acceptée par le danseur dans le cortège. Son adhésion à la règle est immédiate et libre. Malgré le carcan du règlement, le corps parvient à se tisser des espaces de liberté et d'individualisation de son expression – bien danser la samba, être admiré par la foule, être reconnu par les médias, devenir célèbre, quelque minime que soit l'importance de son rôle dans l'ensemble du cortège – les motifs sont nombreux qui expliquent l'engagement total de l'individu à « jouer le jeu ».

Il faut encore ajouter qu'en dépit des limites imposées par les codes du festival, le jeu individuel est inéluctablement valorisé. Le fait, par exemple, que le public remarque la qualité de ses pas dans la samba relève d'une différence individuelle, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan de son capital culturel. Il est important « d'avoir de la samba dans les pieds », d'avoir le swing, d'être félicité et adulé pour sa singularité. Lorsque le corps en mouvement parvient à être comparé à une œuvre d'art vivante, qu'il devient l'objet du désir de tous, la qualité et la beauté sont récompensées : abondance des articles de presse, propositions de travail... les photographes « ne laissant rien passer ». L'atteinte de résultat est généralement le fruit d'un investissement personnel dans la préparation au carnaval supérieur à la moyenne.

En deuxième lieu, il faut considérer la conscience par rapport au collectif. Participer à un défilé, même « emprisonné » dans un costume, jouant d'un instrument, poussant un char allégorique, implique, de la part de chacun, le sentiment d'appartenance à une collectivité. C'est l'orgueil concédé au participant du cortège; il fait partie de la communauté de telle école. Appartenir à une école veut dire s'intégrer à la vie de la ville, et cela s'aperçoit à chaque moment quand un de ses membres constate que son école est le sujet de commentaires dans le pays, la ville ou le quartier pendant des mois. La personne n'est plus anonyme à côté de son école, étant reconnue par le public. Je me souviens avoir regardé, à la télévision, dans un café à Copacabana, à Rio, l'évaluation en direct du résultat du classement des écoles au terme du défilé de 2002. Aux autres tables, nombreux étaient ceux qui

griffonnaient avec enthousiasme des calculs et des notes en échangeant chaleureusement leurs pronostics. La jeune femme qui servait le café encourageait son école qui était placée parmi les favoris. À un moment donné, elle s'est beaucoup excitée et a dit : « Si Beija-Flor gagne, je paye une tournée générale ! » Heureusement pour son salaire, ou malheureusement pour son orgueil, son école obtint la deuxième place. Et la jeune fille a pleuré...

Ainsi, dans le défilé, le plaisir supplante la contrainte. Le corps, qui s'amuse tout en obéissant aux lois du cortège, s'abandonne à une situation mentale ambivalente : celle qui mêle le plaisir et le respect de la discipline, comme deux faces d'une même pièce ciselée durant les longs mois qui précèdent le défilé des écoles de samba de Rio de Janeiro.

#### 6.2.2 LA NUDITÉ CARNAVALESQUE

La nudité féminine dans le carnaval s'étale à la une des journaux et revues brésiliennes, qui y consacrent de longs reportages.

« Femmes : plus elles sont nues, plus délicieux est le spectacle », ou « Célèbres et inconnues : des femmes à moitié nues ont fait un triomphe au Sambodrome, redevenu le royaume du cache-sexe ». Ou encore : « Corps parfaits. La perfection n'était pas seulement celle des costumes. Les femmes débordaient de beauté (...) tous les hommes tombaient d'accord sur ce sujet ». Cependant, il faut préciser que les danseuses ne sont jamais entièrement nues. La nudité totale est prohibée par l'organisation du festival. Ainsi, l'interdit est contourné par les femmes et les hommes par l'usage de nombreux artifices : le strict minimum de tissu sur le sexe, bikini, cache-sexe, maquillage sur les « parties sensibles », peinture corporelle.

La signification de la nudité dans le carnaval a évolué au fil de son histoire. Quelques décennies auparavant, la nudité y était considérée comme un acte subversif, par lequel la femme affirmait sa liberté. Soihet (1998) l'avait observé et considérait que pour les Brésiliennes, cette fête était comme une invitation à s'y engouffrer, une brèche dans un système établi, qui leur offrait l'occasion de tenter de défendre la valeur de l'érotisme dont elles étaient les dépositaires, dans une société qui ne leur accordait pas une juste place.

Aujourd'hui, au contraire, c'est l'emballement. La presse est prise d'obsession. Il faut enlever la moindre feuille. Le corps doit être exposé pur et beau, tel qu'il est dans sa vérité crue. La mise en image du corps revêt un autre sens : il faut préserver sa jeunesse comme une valeur. Il s'agit, selon Sant'Anna (2001), d'une course qui atteint les jeunes et les aînés, indépendamment des classes sociales, qu'ils n'arrivent jamais à terminer. Ils ne savent même pas avec qui ils concourent; probablement la concurrence se passe en chacun, entre le corps qu'ils ont et les corps qu'ils rêvent d'avoir.

Mais quelle nudité le défilé présente-t-il ? Une nudité naturiste ? Une nudité sexuelle, érotique ou purement esthétique ?

D'abord, il existe une différence marquante entre la nudité présentée pendant le défilé et la nudité des naturistes. Dans le cas de la nudité naturiste, je la considère « asexuée » dans le sens où l'entend Jaquet (2001), c'est-à-dire qu'elle n'est pas dictée par une préoccupation liée au regard d'autrui. Au contraire, elle fuit toute possibilité de se donner en spectacle. Cette sorte de nudité est, au contraire, le produit d'un style de vie et est liée à « l'expression d'un rapport à soi, à une idée de la nature ou de la liberté » (2001,280). Le nudisme exclut toute la charge érotique des corps. « Les naturistes se retrouvent ensemble en des lieux soumis à un règlement qui interdit le port du vêtement, mais aussi le moindre geste tendre et l'emploi d'un appareil photographique (Laurent, 1980, p.184). Cette nudité est revêtue du respect de la liberté d'autrui. « La nudité du nudiste reste dans une certaine mesure sociale et conventionnelle, car elle obéit à des règles » Jaquet (2001, p.220).

A l'opposé, la nudité carnavalesque veut être observée et admirée. Elle cherche à être classée dans la catégorie de nudité artistique. Son objectif est de capter l'attention et de captiver le public. Cependant, en même temps qu'elle revêt aussi un caractère sexuel et érotique, elle ne peut pas être consommée. Tout en éveillant le désir de son spectateur, elle s'éloigne de lui. Elle veut être contemplée à distance. Mais cette nudité parfaite ne peut pas être possédée. Leur nudité inspire la contemplation de par l'espace que le spectacle établit, séparant le public de tout contact direct avec la danseuse. C'est la distance même, entre le public et la danseuse, qui collabore à amplifier l'émerveillement du spectateur.

Au défilé, dans sa perfection, la nudité féminine, en même temps qu'elle s'établit comme

pouvoir, s'établit aussi comme faiblesse, dans la mesure où le sujet est vulnérable au regard du public. Si d'un côté, la personne nue est sujet de sa propre nudité, de l'autre, elle devient objet analysé par le regard de l'autre, du public. En effet, on peut constater, par la façon dont la presse fait des commentaires sur les participants, que leur corps devient presque un ornement : « Elles sont toujours une attraction à part sur l'avenue. Hissées au sommet d'un char allégorique ou à même la chaussée, ces belles filles mettent sur scène leur principal accessoire : leur propre corps ». Mais, cette nudité provoque aussi un autre phénomène bien expliqué par Merleau-Ponty (1976) « je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui, et ne plus compter pour lui comme personne ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour » (1976, p.194). Sans nul doute, ces femmes sont conscientes de leur pouvoir. Les critères d'accès à ces postes les plus visibles sont tellement élevés qu'ils garantissent que les femmes ne s'aventurent pas à prétendre les occuper sans pouvoir répondre parfaitement à leurs exigences.

Alberoni (1986) compare l'érotisme à une forme de connaissance : connaissance du corps, de son corps, du corps de l'autre, acquise grâce au corps lui-même. « Notre corps se transforme en objet érotique quand nous voulons plaire aux autres » (1986, p.185). C'est le regard des autres qui améliore notre connaissance de nous-mêmes. Schilder (1968) considère que « voir et être vu » constituent les segments d'un même acte. Selon lui, la beauté d'un corps n'éveille pas immédiatement le désir, « mais elle contient en elle le germe du développement du désir » (Schilder, 1968, p.278). Si, d'une part, la beauté du corps « excite l'appétit sexuel sans le satisfaire » (Schilder, 1986, p.314), elle offre à l'œil une sorte de jouissance platonique laissant augurer la possibilité ultérieure de plaisirs plus physiques. Chantal Jaquet (2001, p.281) considère que « la nudité érotique est un appel à l'amour qui incite autrui à accepter l'appel du désir ». [Elle] « est un don de soi » visant à emprisonner l'autre dans les secrets de son charme.

L'aisance que l'on a ou que l'on n'a pas à se dévêtir, n'est pas forcément en rapport avec les sentiments de gêne ou de pudeur de l'individu. Elle est plutôt liée à la peur de devoir révéler au public l'existence d'imperfections corporelles soigneusement dissimulées par le vêtement qui peuvent briser, par exemple, l'image que la femme s'était laborieusement confectionnée d'elle-même, en s'inspirant des canons de la beauté véhiculés par les médias.

Si, d'une part, la nudité privilégie ceux pour qui la nature a été généreuse, elle indique, d'autre part, à la chirurgie plastique le chemin à suivre pour réparer d'éventuelles tares physiques soudainement mises au grand jour. Comme le dit bien Andrieu (1994, p.263) « le corps humain n'est plus une fatalité ou un destin. Notre science nous fournit le pouvoir de changer non seulement l'état de notre corps, mais, beaucoup plus radicalement, l'être de notre corps ». Ainsi aussi, la science n'étant pas en mesure de réparer tous les défauts physiques, l'individu ressentira plus ou moins de facilité à exhiber sa nudité.

Il me semble qu'ici, la gêne ne naît pas du scrupule à laisser observer telle ou telle partie esthétiquement infirme du corps, mais plutôt du dévoilement de la forme générale de la silhouette : un corps qui doit être musclé, mince et ferme. Derrière un bikini, doivent apparaître « des fesses rondes, compactes et des cuisses bien musclées ». Ou, comme on le lit dans une autre revue, il faut que « le ventre soit plat, les fesses et les jambes solides et bien musclées, de celles dont rêve l'humanité tout entière. » La revue *Corpo* propose à ses lecteurs une série de régimes et d'exercices physiques pour « ne pas être laid ni à la plage, ni nulle part ailleurs... », ou bien encore « pour ne pas craindre de porter un string... » Ainsi, la pudeur n'a pas de rapport avec l'acte lui-même d'exposition de son corps, mais réside dans l'appréhension de soumettre au regard de l'autre un corps dont on imagine qu'il supporte quelques secrètes et intimes imperfections physiques.

Dans le cas de Rio, la fréquentation traditionnelle des plages favorise, plus que nulle part ailleurs, la banalisation du corps déshabillé. Curieusement, à la différence des pratiques autorisées en Europe, le « topless » y est absent. On ne le retrouve au Brésil qu'à l'occasion des défilés des écoles de samba. Néanmoins, ces différences de comportement n'ont pas de fondement profondément culturel et, dans le cas du Brésil, elles varient selon la localisation géographique. Souvent, le climat est un facteur majeur qui dicte à l'individu la conduite qu'il observera avec son corps et le bien-être de celui-ci.

Comme le totalement nu est interdit par les règlements dans le défilé, il revient aux écoles le devoir d'empêcher leurs danseuses de mettre en évidence leurs organes génitaux. Ainsi, celles-ci utilisent un cache-sexe. Le font-elles malicieusement pour, escomptant l'effet inverse, guider le regard du public là où elles veulent le conduire ? Ne sont-elles animées que

par leur souci de respecter le règlement, ou le font-elles pour répondre à leur pudeur personnelle? La question de la nudité carnavalesque suscite l'intérêt à double titre. D'une part, il est intéressant pour les écoles de « faire parler d'elles » dans les journaux. Et d'autre part, leurs vedettes profitent des micros tendus pour préparer, dans leur intérêt personnel, « l'après carnaval » et progresser dans leur plan de carrière.

Cependant, même si le défilé est un acte carnavalesque, exutoire, durant lequel tombent les interdits, des limites éthiques à la fantaisie sont fixées, en particulier en ce qui concerne la nudité. Tout doit rester en accord avec le spectacle dans son ensemble, tel qu'il a été dessiné par ses concepteurs.

Rachel Blancqui, mannequin, fait part à la presse de ses problèmes de cache-sexe ! Elle défile successivement pour quatre écoles, et pour chacune, elle use un modèle de cache-sexe différent. D'abord, confie-t-elle, elle doit se couvrir le sexe de sparadrap épais. Elle aura pris soin, avant de revêtir le costume microscopique, d'hydrater « la zone », après l'avoir minutieusement épilée. Les cache-sexe les plus ornementés sont les plus prisés par les danseuses. Mais leur port peut être quelques fois très douloureux. Dans les défilés des écoles de samba de Rio et, face au nombre phénoménal de danseuses pratiquement nues qui les parcourent, on est en droit de s'interroger afin de savoir s'il subsiste un point du corps que la pudeur générale ferait échapper à l'exhibition. Rachel fournit un début de réponse : la taille du cache-sexe « doit être exactement adaptée à celle du sexe. S'il est apposé trop rigidement et qu'on essaye d'en réduire la pression, il se détache. Dieu merci, je n'ai jamais eu honte d'être nue dans le Sambodrome » (Helena, 2004). La frontière entre le nu partiel et le nu intégral est tellement ténue que parfois, seul un fil ou un bijou aide la danseuse à vaincre sa pudeur.

Les entretiens que certaines vedettes accordent aux journaux créent quelquefois des problèmes dans les écoles traditionnelles, et leurs déclarations sont susceptibles de froisser une certaine « bonne morale » entretenue par leurs dirigeants. L'École de Samba Portela n'accueille plus, par exemple, Angela Bismarchi entre ses murs. Ses responsables ont jugé choquant, vulgaire et inconvenant le fait qu'elle ait révélé aux médias la nature de la douzième opération chirurgicale qu'elle envisageait de subir... afin de se faire enlever «une

petite peau» qui la gênait lorsqu'elle portait un bikini ! Aussitôt recueillie par une autre école, elle revint sur l'incident : «je suis souvent nue sur les photographies et la petite peau me dérangeait vraiment. Ce n'était pas très esthétique ».

Exhibitionnisme féminin? Les deux concepts, la pudeur et la parure, jouent un rôle complémentaire. La pudeur et la parure sont apparemment inconciliables, parce que la fonction de la parure est d'attirer l'attention des autres sur soi et sur sa personnalité. La pudeur, au contraire, a comme but de cacher nos qualités, nos perfections pour éviter de provoquer le désir chez les autres. Concilier ces deux sentiments, la parure et la pudeur, c'est la plus grande tâche accomplie par le vêtement (Flügel, 1982). À mon avis, dans le défilé, les danseuses utilisent une sorte de vêtement symbolique pour « cacher » leur nudité, tel qu'un teint hâlé ou une couche transparente de brillance. Et le cache-sexe des danseuses, conçu pour cacher cette partie du corps, attire au contraire notre attention. Plus on cache certaines parties des corps, plus on attire l'attention sur elles. La séduction se présente comme une combinaison subtile pour couvrir et découvrir le corps, où « ce qui est montré suggère ce qui est caché et le révèle tout en le celant, pour tenir la curiosité en éveil » (Jaquet, 2001, p.281).

En effet, dans la pratique, peu importe la nature et la dimension de l'élément qui s'inscrit sur le corps en le couvrant : ce peut être un fil, une fresque, une coloration corporelle, un cache-sexe serti de pierres et de dorures, il sera considéré comme un costume. Selon Flügel (1982), la pudeur est intrinsèquement liée au désir. Son but est de combattre le désir, mais, ce faisant, elle le ranime, et crée inévitablement un cercle vicieux. La nature est telle que la pudeur ne peut jamais être comblée ou remplacée. En d'autres termes, il faudrait, pour y parvenir, étouffer son désir, au prix de son éventuelle propre disparition de la scène du jeu. Or, de cette façon, la pudeur et le désir sont tellement entremêlés que la crainte est bien compréhensible puisqu'en surmontant la pudeur, on pourrait perdre des éléments excitants du désir (Flügel, 1982). Dans le contexte du spectacle, je peux même avancer que l'absence de la nudité complète n'est pas seulement due aux règlements, mais aux jeux de séduction qui érotisent au maximum le spectacle, dans ce jeu permanent de contrastes entre les corps dénudés et les corps vêtus.

La nudité peut être aussi voilée grâce à l'utilisation de maquillage ou d'enduits corporels



colorés. Pour réaliser une fresque corporelle intégrale, il faut évidemment que le corps soit, au départ, totalement nu. C'est ainsi que peut être comprise l'excitation, orchestrée par les médias, qui règne autour de l'attente de ces déesses fardées. Prenons Angela Bismarchi qui a défilé, nue comme un ver, entièrement enduite de teinture dorée. Il fallut cinq heures pour réaliser l'œuvre sur la jeune femme angoissée de voir la pluie menacer tout ce travail.

Le maquillage ne remodèle pas la physionomie, puisqu'il n'agit qu'en surface. Il est aussi investi d'une valeur symbolique. Il est langage. Dans le cas du défilé, son devoir consiste à donner en spectacle un visage jeune et parfait. Il doit souligner la grâce de ses formes et de ses volumes. On voit la nudité du corps sans que celui-ci soit véritablement totalement nu. Dans certains cas, on gomme les « imperfections » naturelles du corps grâce à plusieurs techniques. Avant de les peindre, les maquilleurs vaporisent le corps de laque capillaire. Ce produit a plusieurs qualités : d'abord il permet de fixer le maquillage, mais il est choisi plutôt parce « qu'il uniformise le teint général du corps, cache la cellulite et affermit les fesses » (Helena, 2004). Même si le résultat est éphémère, il donne un corps parfait. Lorsque ce modèle idéalisé n'est pas reproduit dans ses moindres détails, certaines danseuses assument publiquement la « culpabilité » de ses imperfections. On a pu lire ainsi dans la presse : « le mannequin avait décidé d'assumer sa cellulite » et (courageusement) elle-même d'expliquer qu'elle avait vainement cherché à maigrir ; elle avait donc décidé d'abandonner fixateurs, bas-culotte et autres artifices pour affronter le regard du public, « à l'état naturel », en offrant à celui-ci le spectacle de ses muscles et de son teint cuivré.

Cependant, nous sommes dans un spectacle où la finalité est de présenter la beauté aux yeux du spectateur. Ainsi, la nudité semble perdre son caractère sexuel ou naturiste et garde le côté éthique, érotique et esthétique. Le corps y est comme une toile, comme une sculpture, comme une œuvre d'art. Il devient comme une « page blanche » sur laquelle tracer des lignes, des formes et poser des couleurs. Peindre le corps découle alors d'une intention de guider le regard vers certaines parties du corps plus érotisées que les autres, tout en soulignant les contours de la silhouette.

Le défilé modifie donc le caractère de la nudité. Il provoque une forme éphémère de distanciation du spectateur qui amène ce dernier, à attribuer à chacun des acteurs, êtres ou

objets, une signification qui lui est propre. La nudité n'y a aucun ingrédient de vulgarité et n'est pas obscène. Elle est une invitation à la contemplation, sans tabou. Insensiblement, les ornements apposés sur ce corps presque totalement nu se révèlent être des stimuli pour accéder à un autre idéal, indépendamment du désir sexuel, du domaine de la sensualité universelle. Ces figures fardées, à la limite de la nudité, surprennent et fascinent : elles provoquent et réveillent l'imaginaire collectif.

Il me semble que cette nudité féminine au défilé répond plus, en réalité, au désir de flatter la propre vanité de ces marraines et de rivaliser avec leurs consœurs qu'à leur aspiration à faire naître le désir chez l'homme (Flügel, 1982). Le fait que la majorité du public du Sambodrome, selon Louzada, soit féminin, corroborerait notre observation.

La nudité, évidemment, n'est pas généralisée, pour des raisons objectives. Il faut avoir les moyens de ses ambitions... de séduire. La nudité transforme le corps en costume. Le corps nu se voile doublement. Il est costume en lui-même et constitue une tentative de représentation du corps idéal. C'est pour cette raison que les danseuses, conscientes de leurs carences physiques, font usage d'artifices afin de modifier les structures du corps réel, en reconnaissant la difficulté qu'il y a à faire coïncider ce dernier avec le corps idéal. Leur corps, mis à nu, ne fait référence qu'à leur individualité et ne veut exprimer aucun autre personnage que lui-même. Ce corps déshabillé instaure une situation paradoxale – en même temps que les gens regardent un spectacle, la nudité les ramène à la réalité devant un corps dévêtu. Avant tout, la nudité est une affirmation : affirmation de soi, soumise à l'appréciation des autres. Triomphe de l'individualité par rapport aux normes, mais aussi soumission aux limites fixées par la morale. La nudité reflète, avant tout, l'image d'une société imprégnée de critères esthétiques. En même temps, elle est le médium et l'objet, dans sa sophistication, dans la compétition entre les écoles qui s'efforcent de rassembler les plus belles femmes de leur environnement pour composer un spectacle où le corps est hissé au rang d'œuvre d'art. Pour la danseuse, le corps est image, reflet d'une apparence qu'elle a conquise. Pour la société, il est le résultat de différentes influences sur celui-ci. Elle se reconnaît en lui.

### 6.2.3 LES MARRAINES DE LA BATTERIE

La batterie est le cœur de chaque école de samba. Lorsqu'elle se met en branle, elle donne vie au cortège. Elle a été pendant longtemps un domaine exclusivement réservé aux hommes. Aujourd'hui, les femmes y ont fait leur apparition. Cependant, on trouve encore des écoles qui résistent à accepter une femme dans leur orchestre. Ainsi, défiler à la tête d'une batterie relève de la consécration : une femme devant un groupe de 300 musiciens masculins ! L'image d'une marraine, presque nue, impose surtout une posture d'assurance de la part des femmes qui affirment publiquement leur sexualité, leur corps, dans une société où le pouvoir se trouve majoritairement entre les mains des hommes. La marraine est désirée par le public des spectateurs et spectatrices, libre de modeler avec son corps les figures de son choix. Car si on peut observer des femmes, aux postes de *destaques*, tout au long du cortège, par contre devant une batterie, ne trône qu'une seule femme, entraînant derrière elle les quelques 4.000 danseurs de chaque école du groupe spécial.

Les marraines sont généralement de jeunes femmes, belles et célèbres. Leur rôle consiste à enflammer la batterie. Au sens propre du terme, elles sont «marraines», autrement dit, chargées de donner le meilleur d'elles-mêmes. Plus la batterie est réputée, plus la notoriété de sa marraine augmente et vice-versa. Cependant, si la marraine est également célèbre, elle cherchera l'école la plus réputée pour l'accompagner. Il s'agit d'un intérêt mutuel.

Il faut dire que depuis environ quinze ans, ce poste, aujourd'hui stratégique et objet de toutes les convoitises, a été extrêmement valorisé. Au contraire, les classes élevée et moyenne ont toujours considéré avec un certain mépris et une certaine condescendance les femmes qui se présentaient à ces postes. Cependant, quelques-unes de ces femmes appartenant aux classes moyenne et élevée ont eu un comportement d'avant-garde quand elles ont exhibé leurs corps presque nus devant beaucoup d'hommes, ceux de la batterie. C'est vrai que l'exhibition de la nudité et de la sensualité durant le carnaval était acceptée par les classes dominantes seulement quand il s'agissait de Noires et de Mulâtres, fait qui démontre les préjugés liés à la samba et ses écoles. Cependant, l'exhibition des corps dénudés pendant le carnaval est devenue un lieu d'affirmation du corps et de la sensualité de la femme brésilienne. À mesure que l'événement se médiatise, les places plus remarquées comme celle

des *destaques* sont de plus en plus recherchées.

Au Brésil aujourd'hui, le défilé est un lieu où une belle femme inconnue peut espérer se faire remarquer. C'est notamment le cas des *destaques* des grandes écoles de samba de Rio, plus particulièrement celles qui défilent au Sambodrome. Bien sûr, il existe au Brésil d'autres carnivals importants comme ceux de São Paulo, d'Olinda, de Salvador, de Recife, etc. Mais aucune ne fait couler autant d'encre dans les pages des journaux et des revues, aucune n'occupe autant d'heures à la télévision. Personne ne s'intéresse, après le carnaval, à acheter les vidéos des autres carnivals. Il en est autrement des défilés des écoles de samba. Le défilé des écoles de samba est considéré comme le plus important des spectacles de la scène brésilienne. Le rôle de *destaque* suscite, peut être, le plus haut niveau de vanité; il y a des gens qui dépensent une petite fortune pour y arriver. Précisons, cependant, qu'avoir de l'argent n'est pas suffisant pour occuper une place de *destaque* dans le spectacle. Il faut remplir d'autres exigences. À titre d'illustration, au siège de l'École Mocidade Independente de Padre Miguel, une affiche est mise en évidence : « la beauté est un facteur déterminant pour avoir un poste de *destaque* » (Jannuzi et Brisolla, 2002). Si, pour être autorisée à monter sur un char, il faut obéir à cette affiche, imaginons quelles conditions les femmes doivent remplir pour être acceptées comme marraines de la batterie. Il faut être belle... mais il faut aussi savoir bien danser et être intégrée à la vie de l'école. Si la jeune aspirante n'en fait pas partie, mais qu'elle est belle, c'est sa célébrité qui doit l'imposer.

Aussi, cette place de *destaque* est-elle carrément le lieu le plus convoité dans un défilé. Les femmes qui sont invitées à s'y présenter ou qui s'offrent pour le faire déclenchent une forte vague publicitaire dans la presse, au moment où elles prennent cette place. Ainsi, les écoles adoptent de plus en plus cette figure de marraine. En effet, en 2005, dans les 14 écoles du Groupe spécial, 12 ont choisi leurs marraines de la batterie parmi les mannequins, les actrices et les gens de la télévision.

Si, d'une part, l'attente des écoles se cristallise autour de l'attente d'une marraine jeune et belle, d'autre part, les écoles parfois font des surprises, en ne suivant pas la mode. Cela a été le cas en 2004, lorsque l'École de Samba Portela choisit Dodô, fine noire de 84 ans, une de ses plus anciennes danseuses, pour être marraine de sa batterie. Dans une entrevue à la

télévision, le reporter lui demandait comment elle se sentait en prenant ce poste :

-Que pensez-vous du fait que les mannequins se disputent pour défiler devant la batterie, et que Portela vous a choisi ?

-Je ne sais pas si elles se disputent, a répondu Dodô, mais après que j'ai été choisie, il n'y a plus eu de problèmes. Tous m'ont soutenue, principalement la batterie. Et, avec un sourire discret, elle a conclu : une sambista est une sambista, une vedette est une vedette.

Des situations comme celle-ci démontrent la possibilité d'innovations que le défilé possède. Ce sont ces éléments qui causent des surprises. Quand nous pensons que l'habitude va devenir une norme, les écoles trouvent une façon de surprendre. C'est cette possibilité de surprise chaque année, dans tous les espaces et niveaux du spectacle, qui apporte des éléments qui enrichissent et donnent une dynamique essentielle au défilé. Il est intéressant de remarquer que les vrais danseurs, les anciens des écoles, même s'ils sont critiqués par rapport aux changements des défilés, continuent toujours à vibrer pour leur école. Aussitôt le défilé fini, Dodô a déclaré : « Avant, tout était beaucoup plus lent; on pouvait danser plus. Aujourd'hui, on doit courir. Mais au fond, ce qui compte c'est l'amour qu'on a pour l'école. Pour Portela, on endure n'importe quoi. Je suis déjà prête pour le prochain carnaval » (Ribeiro, 2004). Dodô, en raison de la sagesse de ses 84 ans, a gagné le prix « Je suis la samba », offert par un groupe de journalistes qui prime les aspects les plus importants du défilé, soit, les « découvertes ». L'année suivante, en 2005, elle aura atteint 70 ans consacrés à Portela sans jamais rater une répétition. Quand Dodô a défilé devant la batterie de l'école Portela, comme marraine, elle a touché le public du Sambodrome. Nous pouvons même dire que le pouvoir de la tradition de la samba a vaincu la beauté et la jeunesse des *destaques* et des marraines de la batterie. C'est une joute constante entre la rapidité des changements apportés au spectacle et la permanence de quelques aspects traditionnels des défilés des écoles de samba.

#### 6.2.4 LES MARRAINES DEVANT LES *SAMBISTAS* ET LE PUBLIC

Le choix des marraines provoque des tensions dans les écoles, comme plusieurs autres aspects du défilé : il y a toujours des discussions et des positions divergentes. Être marraine d'une batterie d'une école de samba est un grand honneur. Dans le groupe où se placent les écoles les plus importantes, ce poste est très recherché parce que ce ne sont pas toutes les écoles qui acceptent les actrices ou les vedettes de la télévision, rendant le nombre de postes existants plutôt restreint. Ainsi, les disputes pour ce poste sont nombreuses et ce n'est pas toujours l'unanimité qui prévaut parmi les gens des écoles. Voyons les opinions de certains participants actifs et les déclarations faites par le public.

Irene da Silva, ancienne porte-drapeau des défilés, reconnue comme une des grandes interprètes de ce rôle représentant l'école Portela et actuellement institutrice de l'école de formation de maître de cérémonie et porte-drapeau, affirme :

Auparavant, les personnes qui étaient placées devant la batterie étaient les meilleurs *sambistas* des écoles. Par exemple, à l'École de Samba Portela, il y avait un groupe de *passistas* qui dansait devant la batterie... Aujourd'hui, ce nouveau poste de marraine est un passeport vers le succès... quelque chose d'inhabituel, pour vanter certaines personnes, parce que cela donne du succès. J'applaudis l'école Mangueira, qui choisit toujours quelqu'un de sa propre communauté pour occuper ce poste. Je crois, sans vouloir parler des autres écoles, que quelques-unes [marraines] ne dansent même pas, elles ont un beau corps et s'en servent de tremplin pour atteindre la popularité et le succès.

À ce commentaire de l'ancienne *sambista*, s'ajoutent les constatations faites par les journaux et revues à propos de l'importance que le rôle de marraine joue dans la vie professionnelle de ces *destaques*.

Le Sambodrome aide à bâtir les carrières et le succès de beaucoup de gens. Ces dernières années, le défilé des écoles de samba sert, par exemple, de tremplin vers la célébrité – principalement pour les mannequins et actrices (...). Invariablement, elles deviennent des muses ou des reines de la batterie. Plusieurs d'entre elles ne fréquentent presque pas le siège social des écoles, ne savent même pas dans quel quartier elles sont situées. D'un autre côté, il existe un nombre significatif de

participants qui travaillent toute l'année pour transformer le carnaval de Rio en le plus grand spectacle de la planète<sup>100</sup>.

Il est vrai que les marraines ne jouent pas le rôle d'un personnage dans la trame du cortège; elles y sont pour danser devant la batterie. Elles occupent une place, un titre, dans la hiérarchie, mais elles continuent à être elles-mêmes. Les aspects publics et particuliers de leur vie privée sont toujours divulgués. Elles ne sont ni des icônes ni des symboles; elles sont elles-mêmes, transformées en reines ou marraines de la batterie.

La nudité affichée par les marraines et les *destaques* ne fait pas l'unanimité. Certains opposants lui résistent. Marizete da Silva, régisseuse de l'École de Porto da Pedra, considère :

Parfois, la nudité constitue un aveu de manque de créativité. Rien ne l'appelait dans le scénario. Nombreuses sont celles qui se dévêtent simplement pour se faire remarquer. Nombre d'entre elles, dans l'espoir de ravir l'attention des journaux, en viennent même jusqu'à payer pour être autorisées à se déshabiller.

Comme je répliquais que les *passistas* sont aussi presque nues, la réponse a été enflammée : « le bikini n'a rien à voir avec le nu... il s'agit d'un costume : quand une *passista* défile en bikini, elle est légèrement vêtue simplement pour bien mettre en évidence la chorégraphie et montrer ses dispositions à bien danser la samba ! »

Les disputes entre plusieurs femmes célèbres qui souhaitent ce rôle sont connues de tout le public, qui a donné son avis à ce propos dans une enquête faite à Rio et dans les villes voisines sur la nature de la trame des sambas-thèmes et des marraines de la batterie, publiée dans un journal local. En ce qui concerne le choix des marraines de la batterie, les entrevues préfèrent les femmes issues de la communauté des écoles (56,3%). La déclaration d'une des personnes interrogées reflète bien le courant qui critique cet afflux des vedettes au poste, et qui reconnaît la qualité des *sambistas* des écoles : « Je suis d'accord qu'il faut avoir de belles femmes au carnaval. Mais les écoles n'ont pas besoin de chercher leurs reines à la télévision. Les sièges sociaux sont pleins de belles femmes, qui savent danser et font partie de l'école.»

---

<sup>100</sup> Jornal do Brasil. 2004. Rio de Janeiro. *Domingo*, no 1451, 22 février, p.10.

### 6.2.5 LES MARRAINES VUES PAR ELLES-MÊMES

Qui sont ces femmes? Quelles sont leurs motivations? Comment considèrent-elles leur rôle de marraine d'une batterie ou de « *destaque* » quand elles appartiennent à une grande école de samba de Rio? Quelle motivation les anime ? Parfois elles sont invitées par l'école à intégrer le cortège; d'autres fois, ce sont elles qui se proposent pour intégrer le cortège. Cependant, l'espoir est toujours le même : mettre en évidence leur beauté et, parfois, voir leur vie changer. La médiatisation du défilé est telle que, souvent, celle-ci offre à ces actrices la consolidation de leur notoriété publique.

« J'ai toujours voulu devenir marraine. Je vais occuper le poste le plus exaltant du cortège... Il me reviendra d'attirer le regard du public sur l'école ». Et plus tard : « Voir ma famille et le public m'applaudir me cause une émotion indescriptible », a déclaré Deborah Secco, actrice de télévision, marraine de la batterie de Grande Rio (Felicía, 2004).

Si l'école s'investit autant dans le choix d'une marraine de la batterie, l'élue sait aussi apprécier l'honneur qui lui est concédé : « Ça a été un des plus beaux jours de ma vie », confie à la télévision Juliana Paes, actrice, consacrée marraine de la batterie de l'École Viradouro en 2004.

L'enjeu personnel des marraines est majeur dans le défilé. Elles rêvent de devenir indispensables au spectacle, à tel point qu'elles sont prêtes à prendre leur part de responsabilité dans le succès du cortège : « Bientôt, elles ne seront plus considérées comme des marionnettes et participeront aux critères de notation des écoles », a déclaré Luiza Brunet, marraine de la batterie de l'école Imperatriz Leopoldinense durant de longues années (Sá et Brisolla, 2004).

Parfois leurs intérêts sont explicites, comme ne s'en cache pas Magda Catrofe :

J'ai été invitée à participer au défilé en 1983. Ça a déclenché ma carrière. J'ai immédiatement décroché un rôle à la télévision. Il s'agit d'un troc : l'école a besoin de belles femmes et celles-ci cherchent une occasion de faire valoir leur beauté pour devenir mannequins (Januzzi et Brisolla, 2002).



Ou bien encore Renata Santos, 19 ans, mannequin, invitée à participer au défilé, espère que son succès lui apportera un supplément de chance dans la vie : « Et s'il arrive que la revue Play-boy m'invite à poser pour elle, je pourrais me marier et déménager dans la zone sud de Rio » (Minc et Paladino, 2002).

Luciana Gimenez, présentatrice à la télévision, défile depuis près de 10 ans avec l'école Grande Rio et, pour la première fois, sera marraine de sa batterie. Exaltée, elle déclare : « C'est moi qui en ai fait la demande au président de l'école (...) Être marraine est une grande responsabilité. Je vais à toutes les répétitions, je fais beaucoup de gymnastique et je prie beaucoup » (Piemonte, 2002).

Viviane Araújo, comédienne et mannequin, a été engagée par la télévision après s'être fait remarquer durant le carnaval. En 2002, elle avait été marraine de la batterie de Mocidade Independente de Padre Miguel. Défilant toujours « seins nus », elle concède : « J'ai besoin d'être plus sage. La fonction implique une grande responsabilité » (Minc et Paladino, 2002).

Considérons maintenant les étonnantes déclarations de la marraine de la batterie Luma de Oliveira, chef d'entreprise, ancien mannequin et actrice qui abandonna sa carrière publique pour se marier. À l'époque où elle était marraine de l'école Unidos de Viradouro, son mari devenait jaloux :

Je ne veux pas qu'il soit tout le temps avec moi. Il doit comprendre les raisons de ma passion pour le carnaval. Pour moi, défiler, c'est sacré. Ça n'est même pas une question de vanité personnelle. J'ai besoin d'être là. C'est plus fort que moi. Je n'ai jamais défilé sur un char et je ne veux pas qu'on m'en offre la possibilité quand je serai vieille. J'aimerais bien devenir un porte-drapeau de l'école. Mais pour cela, il faut que j'apprenne à danser comme eux (...) Ainsi, je pourrais rester à côté de la batterie (Cohen, 2002).

Luiza Brunnet, elle aussi ancien mannequin et entrepreneur, marraine de la batterie de l'école Imperatriz Leopoldinense depuis huit ans, déclare tout à trac : « Je suis un bibelot devant la batterie », ce à quoi son mari répliquait, comme pour chasser toute ambiguïté et ôter toute sensualité qui pourrait émaner du corps de sa femme et provoquer l'œil masculin : « Elle est admirée pour sa dignité, elle n'est pas un symbole sexuel » (Cohen, 2002).

Fábia Borges, 26 ans, est marraine de la batterie de l'Unidos da Tijuca, école vice-

championne du Carnaval de Rio de 2005 (Fig. 11). Elle refuse de répondre aux différentes sollicitations qui lui sont faites de « poser nue ». La nudité est, selon elle, réservée au carnaval : « Lors de mon premier défilé, j'ai dû me changer dans la rue: j'étais complètement nue et ça n'a posé de problème à personne. C'est là que j'ai vu combien on me respectait à l'école » (Cohen, 2002). Se présenter presque nue dans un spectacle et être photographiée n'appelle pas la même démarche que celle qui consisterait à accepter de poser nue pour une revue. Et cette marraine de commenter : « Les gens de l'école [Unidos da Tijuca ] disent que ce serait bien, que ça ferait de la publicité pour l'école. Mais je suis sûre que mon mari n'apprécierait pas » (Cohen, 2002). Il se joue ici une subtile négociation entre l'école et la marraine au profit d'intérêts réciproques de l'une et de l'autre. Fábía est une très belle femme et une excellente danseuse. Elle a, dans le passé, fait partie de la communauté de l'école. Elle est la marraine de sa batterie depuis neuf ans, une longévité assez inhabituelle. Fábía fait partie des exceptions.

Solange Gomes, modèle, a défilé comme marraine de la batterie de Porto da Pedra en 2004. Elle a été intronisée à ce poste, même s'il y avait d'autres prétendantes dans la course, suite aux commentaires des personnes de l'école. Aussitôt couronnée, sa photographie fit la couverture de la revue érotique *Sexy Premium*. Elle a posé en compagnie d'une partie de la batterie. « Beauté, fidélité et pugnacité... c'est ce qui a permis à Solange d'être élue marraine de ma batterie », a déclaré Uberlan de Oliveira, président de l'école Porto da Pedra. Le reportage était étayé par une série d'entretiens avec différentes figures de l'école et avec le chirurgien à qui elle s'était confiée à plusieurs reprises. « Cela a été un plaisir d'aider Solange Gomes à s'embellir, même ce n'était pas nécessaire. Pendant ce carnaval, elle va sûrement avoir un grand succès à l'avenue Marquês de Sapucaí » a commenté, pour sa part, Adaias Vieira, chirurgien plastique. Solange, quant à elle, n'a pas hésité à évoquer au journaliste l'augmentation artificielle du volume de ses seins : « En 1998, j'en étais à 240 ml de silicone. Il y a sept mois, je suis passée à 375 ml. Je me suis déjà habituée. Tout ça fait partie de moi » (Hoppe, 2004).

Ces femmes préparent leurs corps comme une comédienne s'imprègne de son rôle et de son personnage. C'est la beauté du corps qui joue le rôle sur la scène. Mais un aspect fort intéressant est à remarquer : plus elles sont épanouies dans leur vie professionnelle, plus la

surface du bikini augmente, phénomène aussi remarqué depuis une dizaine d'années par Queiroz : « dès qu'on atteint une situation sociale stable et enviée, il semble que la nudité ne soit plus une arme nécessaire » (1992, p.139).

Néanmoins, nous savons que, quel que soit leur âge et la manière dont elles valorisent leur corps, ce qu'elles veulent, avant tout, est séduire le spectateur. Il est important de remarquer combien elles insistent sur les efforts qu'elles ont consentis pour en arriver là où elles en sont : exercices physiques, interminables sessions d'entraînement, cours de samba, séances de bronzage naturel, opérations chirurgicales, etc. On ressent chez elles une forme d'abnégation: elles « travaillent » avec âpreté et prient avec intensité afin que leur corps puisse être à la hauteur des attentes du public et peut-être même, aller au-delà.

Si elles font beaucoup de sacrifices et d'efforts pour que nous contemplions leur beauté, ce comportement n'est toutefois pas dépourvu d'une certaine contradiction. En effet, le désir de plaire au public relève d'une certaine noblesse de comportement qui vise à apporter du bonheur et de la joie aux spectateurs. Mais par ailleurs, on distingue nettement que ce comportement appelle une contrepartie. Ces femmes attendent, de la part du public, de l'admiration, comme si, en fait, elles concluaient un marché avec lui. Pour mieux comprendre cet enjeu, quelques analyses de Simmel (1998) à propos de la parure sont importantes pour cerner ce phénomène. Simmel croit que, dans le désir de se parer, l'individu manifeste un sentiment de générosité envers les autres. Parfois ce désir, cette envie d'être beau, va tellement loin que l'attitude généreuse et désintéressée du « vouloir plaire » dès le premier instant se transforme en un désir de se distinguer des autres. « Plaire est ici un moyen pour qui veut exercer son pouvoir » (Simmel, 1998, p.79). D'ailleurs, cette valorisation ne se donne pas par le biais d'un rapport de force ou d'intimidation extérieure que nous serions obligés d'accepter, mais est un produit du plaisir qui est créé et qui contient quelques éléments de libre volonté. « On se pare pour soi et cela se peut seulement lorsqu'on se pare pour autrui ». En résumé : on donne du plaisir, soit, et on offre un spectacle agréable, mais on suggère que l'on veut y recueillir, en retour, la gratitude de celui à qui on a fait ce « don ».

### 6.2.6 L'ÉCLAT ET LA BRILLANCE DES COSTUMES

L'ornement a comme unique finalité la mise en relief de la personnalité de celui qui le porte et cherche à souligner ses traits d'excellence. Le costume comporte toujours une valeur monétaire. Il n'existe aucune interdiction aux marraines de communiquer à la presse les prix et les détails de composition de leurs costumes. Au contraire, c'est une occasion supplémentaire, pour les danseuses qui se chargent de le faire, de parler et de faire parler toujours et encore d'elles et de l'école. Comme dans un jeu de miroir, le costume reflète la notoriété de la marraine qui réaffirme le prestige de l'école.

Différemment de ce qui peut sembler, à prime abord, même si les marraines de la batterie portent des costumes extrêmement réduits, ils coûtent très cher. Néanmoins, si l'on alignait tous les costumes, on ne pourrait pas savoir lequel a coûté 5.000.00 ou 15.000.00 Réais. Le prix de ces costumes n'a aucun rapport avec leur taille ou leur dimension. Malgré les prix exorbitants des costumes, ils se restreignent à deux ou trois items en général semblables : une sandale à hauts talons, un cache-sexe ou un bikini, parfois quelque chose qui couvre les seins et un panache avec une grande quantité de plumes. Ce modèle est très fréquent et répété un peu partout.

À mon avis, la délicate équation à résoudre ici consiste à confectionner des parures sans qu'elles deviennent des objets de contemplation esthétique, au détriment du corps de la danseuse en mouvement. Un vêtement, d'une extrême singularité, qui possède des qualités esthétiques telles qu'il devient un objet de contemplation en soi, ne servira pas à parer la marraine. Cette situation arrive, en général, pour les *destaques* sur les chars allégoriques dont les costumes sont l'attraction en soi, parce qu'elles habillent des personnages en effaçant ceux qui les portent. De cette façon, l'extrême simplification des éléments du costume de la marraine n'entreront pas en compétition avec la personnalité qu'ils doivent parer. En cas contraire, le costume perdrait son sens, or ce dernier n'habille pas un personnage; son but n'est pas de jouer un rôle dans la scène, mais de mettre en valeur la personnalité de la marraine.

La parure aurait le pouvoir d'élargir l'effet de la personnalité, qui fonctionnerait comme

rayonnement. Ce serait donc pour cette raison que les métaux et les pierres sont la matière par excellence du spectacle. Le matériel de confection des costumes - métal, pierres et perles - permet de mettre en valeur la danseuse. Ceux-ci finissent par se transformer en ornements impersonnels. Les costumes ne suivent pas l'anatomie des corps des marraines, ils fonctionnent plutôt comme des accessoires. Le cache-sexe, un objet confectionné en métal et pierres semi-précieuses, fonctionne comme une métaphore de bouclier et devient un bijou qui éloigne la danseuse du public. On peut même faire un parallèle et une analogie entre le cache-sexe et le « triangle final » dans le strip-tease, auquel se réfère Barthes (1972), «une matière brillante et dure, qui empêche le sexe et éloigne la femme dans un monde minéral et inutile». Même si les deux femmes (la marraine et la stripteaseuse) sont presque nues, les différences qui existent entre elles sont grandes. « Le triangle » est le dernier élément qui reste sur le corps costumé de la stripteaseuse quand elle se déshabille devant le public. Par contre, la marraine commence le spectacle avec le cache-sexe et le garde jusqu'à la fin. Le spectacle de strip-tease français auquel Barthes (1972) se réfère, est caractérisé par un automatisme découlant de plusieurs reprises, ce qui confère au spectacle un caractère artificiel, indépendant du fait que la protagoniste joue un rôle ou possède un grand charme personnel. Par contre, la marraine de la batterie est marquée par l'érotisme qui la caractérise dans les médias et dans l'imaginaire. Elle est là presque nue, et sa nudité devient le spectacle. Il ne s'agit pas d'un dévoilement tout au long du spectacle comme dans le strip-tease. Le spectacle du strip-tease, selon Barthes, écarte la sensualité et l'érotisme sur scène. Contrairement aux danseuses des écoles de samba, elle vient déjà dévêtue, comme une Salomé dévoilée dans la plénitude de sa séduction. Ce qui reste de semblable entre ces deux situations, c'est un corps presque nu.



**Figure 22 - Marraine de l'École Caprichosos de Pilares.**  
 Nana Gouveia, *Revue Rio, Samba et Carnaval*, n.32, Liesa, Rio, 2002.

L'autre aspect différent qui est dégagé des costumes des marraines de la batterie, c'est que ces derniers fonctionnent presque comme des bijoux, qui peuvent être enlevés et portés par n'importe qui. C'est la caractéristique des bijoux : le fait qu'ils soient destinés à quelqu'un de particulier n'empêche pas un autre de les porter. Cependant, cette situation ne se produit jamais, parce que c'est dans ce jeu que se pose la logique de cette contradiction : ce costume pourrait habiller n'importe quelle femme, mais malgré cela, la marraine est la seule à pouvoir le porter. Les autres peuvent en profiter sur son passage. Ce que le défilé présente de spécial dans ce costume, c'est le corps qui le porte. Ce qui lie les différents éléments du costume – soulier, cache-sexe, soutien-gorge – est la peau de la marraine. De cette façon, tout son corps se transforme en ensemble brodé de pierres et de peau. C'est la peau qui supprime

la distance qui sépare le soulier et le cache-sexe, la peau qui remplit l'espace entre les cuisses et les seins, la peau qui devient en soi un costume, un corps qui se transforme en costume. C'est ce corps que le défilé présente, même si parfois il n'est pas un modèle de perfection. Il représente l'image du corps idéal qui doit être le modèle à suivre.

### 6.3 LE CORPS VÊTU : LES *BAIANAS*

L'*ala* des *baianas* constitue le deuxième élément clé sélectionné dans cette étude pour l'analyse du corps dans le cortège. Cette *ala* sera analysée comme la représentation du corps vêtu et des divers rôles joués par le costume dans le spectacle. Cependant, en plus des aspects mentionnés ci-haut, j'analyserai les rapports de symbiose qui s'établissent entre la *baiana* et le costume et entre la *baiana*, comme symbole de la tradition, et le défilé, ainsi que les profondes motivations qui amènent ces femmes à participer chaque année au cortège des écoles de samba de Rio de Janeiro.

#### 6.3.1 HISTOIRE DU PERSONNAGE

La quantité de tissu forme une  
cachette pour leur corps nu.  
Nilza de Oliveira

Le personnage de la *baiana* est ancien. On le découvre au Brésil, à l'époque coloniale. La première référence aux *baianas*, selon Araújo et Costa (1991), date de 1711 lorsque des femmes noires en jupes blanches de soie et de dentelles, portant de grands décolletés laissant paraître leurs seins, trônaient en tête des processions religieuses et des cortèges célébrant saint Bénédicte et Notre-Dame-du-Rosaire. Ces processions étaient très bigarrées, costumées et musicales. Dans une partie de la procession, aux côtés de la Vierge, se plaçaient les filles d'honneur, vêtues de longues jupes blanches; c'étaient les *taieiras*. Peu à peu, on les rebaptisa « *baianas* » en raison de leur origine de la province de Bahia. Araújo et Costa (1991) remarquent que leur personnage est aussi cité, vers 1854, dans un roman brésilien. L'auteur du roman décrit la participation de ces femmes aux fêtes populaires et processions

religieuses et les qualifie de « cortège de *baianas* ». Selon lui, ce cortège deviendra l'*ala* des *baianas* des écoles de samba.

Durant des siècles, les *baianas* accompagnèrent différentes manifestations populaires religieuses et profanes avant de s'intégrer aux écoles de samba. Il est possible que la *baiana* actuelle se réfère à ses ancêtres esclaves qui animaient les processions carnavalesées, revêtues de leurs habits typiques, de grandes jupes brodées. Le personnage devient récurrent à partir de 1933, lorsque débutent les concours des écoles de samba. Selon les historiens du Carnaval, les *baianas* « représentent ce qu'il y a de plus traditionnel et d'authentique dans les défilés » (Araújo et Costa, 1991, p.337). Ou encore, selon une revue de diffusion nationale : « les *baianas* représentent l'essence même de l'affection et de l'amour pour une école. Il est impossible de demeurer indifférent à leur passage ». <sup>101</sup>

En tant que structure organisée, l'*ala* des *baianas* a été instituée au début des années 60, pratiquement 30 ans après la naissance des écoles de samba. Cela signifie l'acceptation et la légitimation de leur place dans la communauté où elles s'insèrent. C'est l'École de Samba Mangueira qui a lancé cette mode avec toutes les caractéristiques de l'*ala* telle que nous la connaissons aujourd'hui. Lors de cette première apparition, l'École Mangueira a présenté 125 danseuses.

Si, d'une part, les écoles comme manifestation carnavalesque sont un phénomène culturel récent, d'autre part, les *baianas* font partie d'une ancienne tradition. Dans la consolidation de cette tradition, le vêtement occupe un rôle important par sa permanence, particulièrement s'il n'est plus utilisé couramment dans la société où elle s'insère, ce qui permet de lui donner son plein effet symbolique dans les rituels (Hobsbawn et Ranger, 2002). C'est pour cela que le costume des *baianas*, un vêtement de type crinoline, depuis longtemps passé de mode dans la société brésilienne, caractérise très bien le personnage. Ainsi, sa survivance dans les écoles renforce les caractéristiques du personnage, valorisant ainsi l'aspect traditionnel de cette *ala*.

---

101 «*Baianas, a tradição do carnaval* »[ *Baianas*, la tradition au carnaval]. 2002. *Manchete*, no 2529, février, p. 67.



Selon Bourdieu (2001, p.210), les éléments utilisés pour démontrer le pouvoir tels que les sceptres et les vêtements fonctionnent comme une objectivation ou une concrétisation du pouvoir et leur efficacité est soumise aux mêmes règles. Ainsi, le costume de *baianas* contribue à démontrer leur pouvoir symbolique dans les écoles et, comme tel, contribue à leur reconnaissance par ce « capital symbolique objectivé ».

Le fait que les *baianas* soient l'expression d'une tradition dans le carnaval semble correspondre à un certain besoin d'instaurer autour des défilés une respectabilité et de préserver leur mémoire, eux qui existent dans un contexte permanent de changement et de rénovation. Cette référence au passé des écoles est consolidée par la répétition annuelle du carnaval et par la présence obligatoire d'une *ala* de *baianas* dans toutes les écoles de samba, indication d'un accord tacite entre tous les membres des communautés qui les composent. Tous les artistes défendent cette tradition, du *carnavalesco* aux danseuses, comme nous pouvons le vérifier dans le soin apporté tant aux détails du costume qu'à ceux d'un mouchoir. Lorsque Alexandre Louzada s'est attaché à me décrire le costume des *baianas*, il a évoqué un certain mouchoir, utilisé par les danseuses pour se frapper délicatement les épaules. Il pense qu'il s'agit de la répétition d'un geste datant du temps de l'esclavage, fréquent dans la *senzala*, d'un mouvement destiné à chasser les moustiques ou autres insectes volants proche du visage. Ce geste a été intégré à l'esthétique chorégraphique et picturale de l'*ala*, comme j'ai pu l'observer chez les femmes âgées, au siège social de l'école Porto da Pedra. Cet élément vestimentaire a été incorporé au costume du personnage. Quand les écoles ne disposent pas dudit mouchoir, les *baianas* l'achètent ou le confectionnent de façon à ce qu'il soit compatible avec le costume. Alexandre Louzada a décidé de faire assumer par l'école la confection de ce mouchoir pour toutes les *baianas*.

Un autre fait qui expliquerait le renforcement de cette tradition et fortifierait l'authenticité culturelle du défilé réside dans le fait que ces femmes sont toujours d'un âge mûr, ce qui indique qu'elles possèdent un savoir et un vécu qui provient du début des écoles, rendant le spectacle plus solennel et l'*ala* plus vivante. Cette tradition, spontanément assimilée, indique un phénomène d'identification de la communauté des écoles avec la samba et par conséquent avec sa plus forte expression, celle que représente le défilé carnavalesque. Pour devenir « traditionnelle », l'*ala* des *baianas* revêt le caractère immuable de ses aspects vestimentaires,

différenciant ses costumes de ceux d'autres *alas* du cortège qui se modifient à chaque carnaval en fonction du thème choisi par chaque école.

Les femmes qui défilent dans l'*ala* des *baianas* y demeurent jusqu'à un âge avancé. Certaines arrivent à 80 ans et plus. Dans ce contexte, il est compréhensible qu'un certain nombre meurent alors qu'elles occupent encore la fonction de danseuses. Cavalcanti (1995) signale qu'en 1992, une école perdit 5 danseuses très âgées. Il arrive que la dépouille de ces femmes soit exposée au siège de l'école et qu'elle soit enterrée avec ses costumes. Cela nous permet facilement d'imaginer et de comprendre la grande importance que cet habillement prend pour ces femmes. Nous pouvons même aisément supposer que ce costume, même s'il change à chaque carnaval, tout en demeurant pareil car il garde toujours la même coupe, finit par faire partie de l'image du corps de ces femmes.

Indépendamment de leur âge ou de leur taille, ces femmes présentent la même silhouette, ce qui les rend semblables, puisque les différentes couches de tissus couvrent leur corps, laissant vaguement imaginer les dimensions et les formes de chacune. Nous avons l'impression qu'il s'agit d'une réunion de vieilles femmes plutôt rondes. Or, ce n'est pas la réalité. C'est le costume qui nivelle les âges. Ainsi, le costume transforme le corps et son image. Chaque danseuse occupe un grand espace. C'est la raison pour laquelle elles défilent en file, ce qui leur assure plus d'espace afin de mettre en relief leur costume et leur façon typique de danser. De fait, elles tournent toutes ensemble sur elles-mêmes, plusieurs fois tout au long du parcours, comme si elles flottaient dans l'air selon une évolution lente qui transforme cet ensemble en une scène d'une grande beauté.

### 6.3.2 UN VISAGE DANS LE SPECTACLE

Bien que les *baianas* forment une *ala* où toutes sont traitées sur un plan d'égalité avec les autres ainsi qu'en ce qui touche l'appréciation du jury, cette *ala* présente cependant certaines caractéristiques qui la distinguent des autres *alas* de l'école. La façon de danser de ses occupantes, changeant le sens de leur mouvement à chaque refrain de la samba, fait en sorte que cette unité chorégraphique, grâce à l'originalité du mouvement de la grande jupe, constitue une importante attraction des cortèges. La chorégraphie est simple, mais, comme

ces femmes constituent un groupe très nombreux, la synchronisation des mouvements donne à l'ensemble une sensation de légèreté, de délicatesse et il s'en dégage une impression de très grande beauté. C'est l'ensemble qui donne de la splendeur à une *ala* de *baianas*.

Le corps visible disparaît dans les tissus et les ornements, laissant à découvert le visage et les mains. Le visage joue une fonction centrale dans l'identification ; il se trouve au centre de l'identité de l'individu, tant dans notre conscience que dans celle d'autrui. Ainsi, plus la *baiana* se couvre, plus elle découvre ce qui est le plus identifiable chez elle, son visage. Pourtant, dans le spectacle, les visages disparaîtront derrière la dimension des costumes. Conscientes de cela, la majorité des *baianas*, comme je l'ai fait moi-même, après le maquillage dans les coulisses, prend des photos. À mon avis, cela fonctionne comme une façon d'authentifier la participation à cette *ala* en particulier, par opposition à l'homogénéité créée par le costume et la chorégraphie. Même si l'on disparaît parmi les tissus, ce fait n'enlève pas le plaisir et l'émotion de participer à un défilé.

Pour le public, les *baianas* sont élevées au rang de madones, protectrices de la tradition et de l'histoire des écoles de samba, même si certaines sont de nouvelles recrues ou si l'éclosion de certaines écoles est très récente. C'est comme si la mémoire du spectacle perdurait à travers la continuité du personnage présentant les traits d'un visage toujours âgé, renforçant la tradition carnavalesque du spectacle. C'est peut-être pour cette raison que, selon certaines *baianas* de Porto da Pedra, les danseuses plus jeunes ne s'intègrent pas à ce groupe, même si parfois elles participent à quelques défilés.

Gilson Marques et José Paulo Oliveira, tous deux régisseurs de l'École de Porto da Pedra, considèrent que l'*ala* des *baianas* demeure aujourd'hui l'unique vestige de la tradition du carnaval. Selon eux, les écoles du groupe spécial auraient perdu ou modifié, au cours du temps, leurs plus importantes caractéristiques. Il est intéressant de noter que même les personnes les plus impliquées dans la réalisation du spectacle, notamment celles qui font partie de l'équipe de régisseurs, persistent à tenter de retrouver une certaine authenticité perdue dans le défilé actuel. En effet, ils constatent que le seul élément immuable du cortège est celui de l'*ala* des *baianas*. On n'y relève que d'infimes changements. À leur avis, une des transformations majeures de l'*ala* des *baianas* a consisté à ne plus permettre la présence

d'hommes dans le défilé de cette *ala*, fait qui survenait encore pendant les premières années des défilés où les hommes se déguisaient en *baianas* (*baianas* de ligne). Ce n'est plus le cas actuellement. À part cela, bien peu de choses ont changé. Bien évidemment, on assiste à des modifications du costume, déclare Marques, « mais en comparaison avec les autres aspects, c'est cette *ala* qui a le moins changé ». D'autres danseurs, dont la présence est aussi obligatoire, comme ceux de la commission d'ouverture et le couple de danseurs maître de cérémonie et porte-drapeau, ont traversé de nombreux changements, y compris dans leur façon de danser.

La grande préoccupation de l'organisation du défilé par rapport aux *baianas*, selon Gilson, réside dans le fait que celle-ci, même si elle ne contribue pas de façon décisive à la notation finale de l'école, pourrait néanmoins lui faire perdre des points dans le cas où la prestation serait mauvaise. Cette *ala* doit comprendre un nombre minimum de 100 danseuses et si, effectivement, elle n'en compte que 99, l'école perd 5 points, se privant ainsi de toute possibilité de devenir championne. Les écoles recrutent systématiquement un effectif largement supérieur au nombre minimum de *baianas* exigé par le règlement, afin d'éviter les surprises désagréables au moment du spectacle.

Paradoxalement, plus les personnes liées au carnaval et aux écoles réaffirment que les *baianas* sont au centre de l'histoire de leurs écoles, plus les directeurs des écoles tentent de les remplacer par des personnes plus jeunes, ce qui provoque de fortes réactions de résistance de la part de différents acteurs du carnaval.

### 6.3.3 QUI SONT LES *BAIANAS* ?

Ces *baianas*, cariocas pour la plupart, sont des femmes ayant une solide expérience de la vie, parfois heureuse, parfois malheureuse. Elles sont veuves, grands-mères, célibataires, épouses, divorcées, élevant seules enfants et petits-enfants d'une famille, parfois très nombreuse ou alors sans aucune famille. Cependant, dès qu'elles font partie de l'*ala*, elles intègrent la grande famille des *baianas*. Elles sont cuisinières, femmes de ménage, professeurs, travailleuses sociales, infirmières, employées de banque, dames de compagnie, retraitées ou bricoleuses pour améliorer leur quotidien. Faisant fi des barrières sociales,

économiques et culturelles, elles se rassemblent et gommant leurs différences grâce au travail effectué au siège social de l'école, tout au long de l'année, unies par leur passion pour l'école et le carnaval. Nombre d'entre elles, en entrant dans l'école, oublient leurs problèmes, laissant leurs déceptions et frustrations au vestiaire, pour plonger dans la joie, les sourires, la musique et la fête. Elles se sentent en famille et savent qu'elles peuvent compter sur la fraternité de leurs consœurs. L'école constitue, pour elles, un havre de bonheur, leur part de plaisir dans la vie.

J'ai pu constater que ces danseuses affichent entre elles une solidarité étrangère aux frontières délimitées par la rivalité entre les écoles. Elles font partie d'une Association de *baianas*, formée par les *baianas* de toutes les écoles de samba. Elles composent une sorte de grande « fraternité » de femmes âgées, se remplacent ou volent au secours les unes des autres, dans l'allégresse de la vie et du carnaval. Elles jouissent d'autonomie et occupent des espaces réservés à l'*ala* et partagent, à travers cette communauté transversale, les mêmes angoisses et les mêmes joies.

Nombre d'entre elles sont conscientes de l'importance que l'école revêt dans leur existence et s'expriment de façon très claire sur ce sujet et sur celui de leur implication dans ses activités. Il règne une idée reçue entre elles : les femmes jeunes manqueraient de persévérance ou d'intérêt sauf en de rares exceptions. Elles essaient une année et ensuite abandonnent; par contre pour les aînées « l'école c'est leur monde. Elles se placent au-dessus des contingences. Elles aiment ça ! Elles aiment participer à la vie de la communauté. Quand je suis préoccupée ou que j'ai eu une dispute à la maison, je file à l'école. (...) Je ne peux pas rater une répétition ! »

Cet état d'esprit et le plaisir de fréquenter une école sont communs à la majorité des *baianas*. Écoutons-les :

« Je ne regrette qu'une chose : c'est de ne pas avoir découvert ça plutôt. Il y a des années que j'aurais pu tourner la *baiiana* ! » Cette dernière expression, symptomatique de la magie opérée par l'*ala* des *baianas*, est courante dans le langage populaire brésilien. Elle signifie que la *baiiana* libère ce qu'il y a en elle, se délivre de tout ce qui est enfermé dans sa tête et dans son cœur pour qu'elle soit autorisée à dire toute sa vérité.

J'ai 63 ans. Je participe au défilé de l'école Porto da Pedra depuis trois ans. Je suis employée de maison : je fais le ménage, je repasse et je fais la cuisine. C'est ça ma préparation physique ! Après le travail, je viens ici.

Ici, nous oublions les problèmes de la maison et nos petits bobos. Avant je prenais des antidépresseurs. Maintenant, c'est fini ! Je n'en prends plus. J'ai réglé tous mes problèmes.

J'ai 66 ans. J'aime le siège social de l'école Porto da Pedra. J'en ai fait mon milieu de loisir depuis 1995.

Être *baiana*, c'est participer aux activités de l'école. Cette *ala* est considérée comme une *ala* de la communauté et on ne paie pas son costume. Il nous faut juste nous arranger pour avoir un peu d'argent pour les transports et pour grignoter dans la rue.

Je me prépare toute l'année pour donner le meilleur de moi-même sur l'avenue. J'apprends par cœur la samba et je me prépare au défilé physiquement et psychologiquement. J'apprends à laisser les problèmes à la maison pour arriver légère à l'école. Personne ne peut entrer sur l'avenue avec des problèmes domestiques en tête.

Je suis très émue lorsque je suis à l'école. Je me sens comme en famille.

Le siège social de l'école représente ainsi, pour ces femmes, le cordon qui les relie avec le monde. Nous pouvons apprécier l'importance de leur investissement personnel dans la vie de l'école, en nous référant aux considérations de Goffman (2004, p.41) qui estime qu'être éloigné du lieu où se déroule la fête, « c'est demeurer loin de la réalité. Le monde, en vérité, est une réunion. »

Comme le déclarait une *baiana*, « l'école, c'est un baume pour ma vie ». Dans la vie sociale des *baianas*, être assidue aux activités de l'école est très important. À tel point qu'un membre de l'équipe de régisseurs de l'*ala* des *baianas* rapporte : « pour quelques-unes d'entre elles, le simple fait d'être présentes aux répétitions les satisfait. Imaginez la disposition de celles qui sont piquées par le virus du défilé ! »

En effet, cette heureuse contamination n'est pas limitée à l'*ala* des *baianas*. Elle déborde de ses barrières pour rejaillir sur tous les membres actifs des écoles de samba. L'école, avec

toutes ses annexes, forme une grande famille. Souvent, ceux qui quittent le quartier ne l'abandonnent pas et y reviennent régulièrement. Ainsi, les *baianas* elles aussi parviennent, au prix de grandes dépenses physiques et de jongleries, à réussir l'exploit d'être présentes dans le défilé de plusieurs écoles. Une *baiana* ayant rejoint, de fraîche date, Porto da Pedra déclare : « c'est comme ça... quand on aime une école, on y reste. La cote des écoles monte et descend... mais si vous aimez une école, vous la suivez et montez et descendez avec elle ». Une autre *baiana* vivant sur l'île du Gouverneur, à Rio, doit voyager pendant une heure à une heure et demie, dans les transports en commun, pour rejoindre les répétitions de l'école Porto da Pedra.

Bien souvent, en raison de leurs déménagements successifs, elles doivent être « infidèles » à leur école de prédilection en fréquentant d'autres écoles. « J'ai commencé à Portela. Ensuite j'ai dû déménager et je suis allée à l'Imperatriz Leopoldinense où je suis restée pendant 26 ans. Maintenant que je vis à Niteroi, je viens à l'école de Porto da Pedra ».

On retrouve ce sentiment de gratitude et de fidélité envers une école et tous ses aspects et secteurs. Sauf en raison d'un problème personnel majeur, un membre demeure fidèle à sa communauté, même s'il a été invité à intégrer une autre école. À travers l'entretien de fortes relations affectives, une forme d'éthique attache un membre à son école. Marizete da Silva, régisseuse de l'*ala* des *baianas*, mère d'une jeune fille, elle-même membre de la batterie de Porto da Pedra, explique :

Ma fille joue du tambourin dans la batterie. Je lui ai dit qu'elle pouvait défiler pour n'importe quelle école, mais que son cœur ne devait jamais abandonner Porto da Pedra, car c'est là qu'elle a appris à jouer. Maintenant qu'elle sait jouer, elle ne peut pas tourner le dos à ses maîtres.

De plus, elle lui donne un argument qui tient à l'orgueil d'appartenir à une école de samba : « celle de Porto da Pedra est de notre municipalité, nous n'allons pas maintenant contribuer à encourager la municipalité des autres ! »

D'après Marizete da Silva, travailler avec « ces dames » de l'*ala* des *baianas* exige un sens des « responsabilités très élevé, car quand ça fonctionne, c'est bien. Mais quand ça ne marche pas... » Ce qui signifie qu'il faut avoir la capacité de maintenir le groupe des *baianas*

en état d'émulation permanente et veiller à ce qu'elles participent à toutes les répétitions précédant le carnaval. « Nous travaillons avec un Groupe spécial qui ne doit pas compter moins de cent danseuses. Si ça n'est pas le cas, l'école est sanctionnée et perd des points ». Continuant son exposé sur les difficultés rencontrées par l'*ala*, elle poursuit :

C'est une *ala* qu'il faut traiter avec beaucoup de délicatesse. Nous sommes en présence de personnes âgées qui rencontrent une foule de problèmes quotidiens. Si nous ne sommes pas suffisamment diplomates avec ces respectables dames, elles désertent. Ce sont des femmes mûres, d'expérience, et l'école est souvent leur seul loisir dans la vie.

Entretenir l'enthousiasme de cet immense groupe n'est pas une mince affaire. Marizete da Silva explique : « il s'agit de plus de cent personnalités différentes et pour les faire communier entre elles, vous devez vous sentir très bien dans votre peau afin qu'elles se sentent bien avec vous.» On rencontre aussi des situations singulières et délicates qui illustrent la particularité de cette *ala*. Écoutons Gilson : « l'*ala* des *baianas* est très complexe. On y voit côte à côte la mère de l'avocat et la mère du trafiquant de drogue (...) Au Brésil, les mères sont sacrées».

Les *baianas*, les membres de la batterie et le couple « maître de cérémonie et porte drapeau » étant des figures emblématiques de l'école, sont souvent sollicités, à titre d'étendard, à l'occasion des sorties « hors carnaval » de l'école, par exemple lors de la participation à différentes activités sociales et festives. Un membre de l'équipe de régisseurs apporte la précision suivante sur l'assiduité des *baianas* à ces manifestations : « Pour elles, ce sont des occasions de satisfaire leur passion pour la samba et de sortir de chez elles ». Ce qui ne va pas souvent sans poser certains problèmes domestiques (ou des problèmes avec leurs maris). J'ai pu m'en rendre compte avant une fête, organisée un samedi soir par l'école, lors du choix de la samba retenue pour le carnaval. Toutes les *baianas* avaient été invitées. Quelques-unes de leurs déclarations furent récurrentes : « je ne peux pas venir parce que mon mari est à la maison... » ou « moi non plus, je ne peux pas à cause de mon mari ». Ou bien encore « ce n'est déjà pas facile de venir aux répétitions, alors pour la fête... »

Ces problèmes sont largement atténués lorsque les époux en question connaissent les écoles, comme en témoigne une *baiiana* :



J'ai 54 ans. Je suis mariée. J'ai été professeur dans une école élémentaire. Actuellement, je ne travaille pas. J'ai passé ma jeunesse à l'École de Samba de Porto da Pedra. Maintenant que je vis à Rocha, il me faut environ 20 minutes d'autobus pour rejoindre l'école [...] Pas de problème avec mon mari... Il connaît ! Il a été membre actif, pendant 29 ans, de la batterie de l'École de Samba Salgueiro. Il a dû arrêter à cause de sa santé.

La maturité de ces femmes amoureuses de la samba est très importante et renforce la cohésion de l'école. Souvent, elles fréquentent l'école depuis leur plus jeune âge et participent au carnaval depuis longtemps aussi. Une de ces dernières, qui défile en *baiana* depuis sept ans, raconte :

Je défile depuis que j'ai 24 ans. J'ai déjà dansé dans différentes *alas* des écoles... J'ai été aussi *destaque* d'*ala*. Quand on défile devant une *ala*, notre responsabilité est grande. On est sa représentante. On a la responsabilité du parfait déroulement des choses. Il faut aider ceux qu'on conduit et donner le maximum de soi-même pour l'*ala*. Celle qui danse devant influence la marche de l'*ala*.

Certaines situations facilitent la participation des femmes au défilé, comme c'est le cas pour une *baiana* de 60 ans qui explique son parcours, que sa longue et active participation est aussi due au fait qu'elle n'a pas les mêmes problèmes que les autres : « mon mari, parce qu'il est étranger, ne dit rien; il ne pose pas de problème pour les répétitions, ni pour le défilé. C'est le mari brésilien qui s'énerve à cause du défilé ».

Les jeunes filles rencontrent aussi ce genre de problèmes. L'une d'entre elles, Marizete Silva, témoigne :

Je l'aime beaucoup, mais j'adore le carnaval ! J'ai toujours dansé seule en accompagnant les blocs et puis les écoles. Après, je me suis mariée, j'ai eu une fille et là, j'ai dû freiner mes élans. Si vous restez à la maison, vous ne savez rien de rien sur la programmation des écoles de samba ! Un jour vous rendez visite à une école de samba. Vous en sortez avec dix invitations à différentes manifestations... Là je restais à la maison, me résignant à ne pas y aller.

Une autre *baiana* relate précisément son expérience. Il y a environ huit ans, à 55 ans, elle rappelle comment son mari « l'a libérée », l'autorisant à participer aux défilés. Elle a voulu rattraper le temps perdu jusqu'aux limites de ses forces.

Il y eut des nuits où je passais par trois écoles, courant, m'exténuant, mais j'y suis allée. Je suis tombée et je me suis relevée, comme l'année passée, quand je suis

tombée dans un trou d'eau, avec le costume de l'école São Clemente, alors que je venais pour mettre celui de Unidos da Tijuca. Quand j'y suis arrivée, les portes se fermaient. Mais je suis parvenue à entrer tout de même.

Le conflit vécu par ces femmes est très difficile. Bien souvent, c'est la dépendance financière ou d'autres raisons qui les obligent à quitter l'école et ses spectacles, lorsque leur compagnon n'apprécie pas leur participation. Elles sont toujours partagées entre les occupations et les tâches domestiques et leur désir de participer aux activités qui leur donnent du plaisir. Entre faire ce qu'elles voudraient et la crainte de déplaire à leur époux – même quand il s'agit de quelque chose qu'elles désirent intensément, comme de participer aux activités de l'école et au défilé -- elles finissent par céder et par faire la volonté de leur compagnon, comme c'est le cas d'une *baiana* qui a pris de longues années pour rallumer sa passion pour le carnaval. Elle raconte que sa passion a débuté dès son jeune âge, encore enfant lorsqu'elle participait au carnaval.

J'ai défilé longtemps avec différentes écoles. J'étais simple danseuse, car les enfants pouvaient se vêtir d'un simple costume de crépon. Nous n'avions pas d'argent pour acheter du satin. Maman me confectionnait donc une jupe en papier. Tout était très simple dans les écoles de samba.

Par la suite, mariée, elle évoque sa résignation, forcée par sa vie conjugale et la responsabilité de cinq enfants. Femme de ménage durant de longues années, aujourd'hui, à 80 ans, elle continue à faire des petits travaux pour tenter d'améliorer le budget de la maison. « Je me suis mariée très jeune, à 16 ans. La dernière fois que j'ai défilé, j'étais déjà mariée et mère de mon premier enfant ». Un petit incident durant le carnaval a fait en sorte que son mari lui a définitivement fermé les portes du carnaval.

J'ai passé 20 ans sans défiler. J'ai beaucoup souffert, mais je ne pouvais pas dire : - j'y vais ! Je n'aimais plus regarder les défilés. Ça me désolait. J'ai élevé mes enfants avec dévouement et j'ai oublié le carnaval. Quand il est parti (son mari) je n'ai résisté que la première année et après j'ai commencé à défiler, n'ayant personne pour m'en empêcher. Au début, je me sentais mal, car j'étais « séparée » et je pensais que les autres parleraient derrière mon dos...J'ai passé par beaucoup d'écoles et de blocs, maintenant je suis depuis 11 ans à l'École de Porto da Pedra, je suis très passionnée.

Parfois, les femmes doivent user d'un petit « chantage » pour arracher à leur conjoint l'autorisation de participer aux défilés. Écoutons une danseuse :

« Il y a cinq ou six ans, j'ai déclaré à mon mari que si je mourais à ce moment précis, je quitterais ce monde bien enragée contre lui ». Il a demandé pourquoi et elle lui a expliqué qu'elle voulait parader comme *baiana* dans une école et qu'il ne le lui permettait pas.

Alors, il m'a dit : « Mon Dieu, mais va défiler ! » J'ai commencé petit à petit. Aujourd'hui, à 60 ans, je défile dans plusieurs écoles. Je défile dans la Viradouro, la Vila Isabel, l'Estácio de Sá, la São Clemente, au Paraíso do Tuiuti e à Porto da Pedra. Je loue une automobile familiale avec des amies et nous volons de costume en costume et participons à plusieurs défilés. C'est une folie!

En réalité, selon différents témoignages, la folie consiste aussi à patienter une année tout entière pour simplement quelques instants d'exultation sur l'avenue. La prestation de chaque école dure, en moyenne 80 minutes; néanmoins, chaque danseur et danseuse ne demeure en scène que 35 minutes, tout au plus - le temps de parcourir l'avenue en dansant. C'est sans doute pour cela que certaines *baianas* ne résistent pas à la tentation de démultiplier le plaisir et défilent dans plusieurs écoles. Plusieurs d'entre elles veulent vivre cette jouissance jusqu'à l'épuisement. Mais ce comportement n'est pas toujours bien accepté par certaines *baianas* de l'*ala*. Voici un témoignage de l'une d'entre elles.

Notre grand souci, c'est que tout se passe bien. La grande préoccupation des écoles est de convaincre les personnes de ne pas boire, car qui boit ne vas pas résister à tous ces costumes. Mais les personnes boivent. L'école de samba est une association comme les autres, qui a ses plaisirs et ses désillusions. Il y a des personnes qui s'évanouissent, soit parce qu'elles n'ont pas mangé, soit parce qu'elles défilent pour plusieurs écoles.

Par exemple, pour réussir à défiler pour deux écoles, la *baiana* doit faire en sorte que la seconde école soit la dernière à entrer sur l'avenue ce jour-là, sinon elle n'y parvient pas. À la fin, elles perdent au minimum un kilo par défilé. « Si j'en perds, les autres en perdent aussi; il y en a même qui perdent beaucoup plus de poids. Si l'on n'a pas une bonne condition physique, on ne réussit pas à défiler. On tombe sans connaissance ou on se sent mal ou stressée. Il faut être en bonne santé.»

Comme dans toutes les écoles, il existe à l'École de Porto da Pedra un noyau d'environ 30 *baianas* qui défilent exclusivement pour celle-ci. Cependant, quand des écoles du groupe A ou B ne parviennent pas à atteindre le quota exigé pour former une *ala* de *baianas*, elles font appel à l'école de Porto da Pedra. Ainsi, à titre exceptionnel, le renfort d'autres écoles au défilé est toléré, mais « uniquement dans ce cas-là » ou « pour remplir le trou ». Cependant, le pourcentage de danseuses qui défilent dans plusieurs écoles reste important.

Avant d'être *baianas*, un grand nombre d'entre elles, ont déjà défilé dans d'autres *alas* quand elles étaient plus jeunes ou célibataires. Par la suite, quand elles changent d'*ala*, elles ne peuvent pas imaginer retourner aux anciennes *alas*. Appartenir à l'*ala* des *baianas*, c'est comme une promotion à l'intérieur de l'école; cela constitue un privilège ou une récompense. Elles considèrent comme très bien l'espace consacré par les écoles aux *baianas* dans le spectacle. Dans les autres *alas*, les gens défilent de façon plus compacte, ne laissent pas d'espace vide – tous restent près les uns des autres, contrairement aux *baianas* qui défilent avec beaucoup d'espace entre elles pour permettre de placer leurs costumes en évidence et de plus, pour pouvoir danser en tournant dans l'avenue. Elles se sentent extrêmement récompensées par le vibrant accueil du public lors de leur passage. Les *baianas* qui ont déjà participé à d'autres *alas* disent sentir une différence significative entre la réaction des spectateurs à leur spectacle par rapport à celle qu'elles perçoivent lorsqu'elle défilent dans des endroits ou des secteurs différents dans le cortège.

L'espace qu'elles occupent dans l'avenue, quoique très limité, représente symboliquement celui que, d'une certaine façon, elles n'ont pas réussi à conquérir dans leur vie domestique, espace familial qui limite souvent leurs désirs d'indépendance et de liberté. Ainsi, pour plusieurs, défiler représente une conquête dans une société « machiste » qui valorise en particulier la jeunesse, en dehors de leur participation au carnaval. Les *baianas* sont considérées « vieilles et âgées ». Cela fait partie de la tradition de cette *ala* qu'il en soit ainsi et que tous les voient ainsi, même si individuellement elles ne le sont pas. Ici, je dois souligner un fait apparemment paradoxal dans une société qui privilégie la jeunesse : la fonction de ces femmes qui réussissent à être des étoiles dans la fête, à l'encontre des valeurs communément établies dans la société brésilienne.

#### 6.3.4 L'ALA DES BAIANAS À LA LOUPE

Sandra Trindade<sup>102</sup>, présidente de l'*ala* des *baianas*, se consacre toute l'année à la préparation de son défilé. Elle n'est pas la seule bénévole dans ce cas.

Quand s'achève le carnaval, soit en février, soit en mars, la première fête qu'accueille le siège se déroule en mars : c'est la fête d'anniversaire de l'école Porto da Pedra. Elle marque le premier retour dans l'école des *baianas*. Ensuite vient la Saint-Jean, la présentation des prototypes, etc. Un chapelet de fêtes se succède avant le prochain carnaval.

Le grand défi commun à la présidente de l'*ala* et à son équipe est de maintenir chez ces femmes un courage intact : il s'agit de leur permettre de demeurer unies dans l'enthousiasme, comme dans une grande passion. Sandra doit garantir à la direction de l'école que ces 110 femmes (au minimum 100) seront effectivement présentes, le jour du défilé, en bonne santé, remplies d'enthousiasme, animées du feu sacré de cette force quasi-mystique. Sandra Trindade accompagne toutes les étapes de la préparation du défilé, discute chaque détail avec le *carnavalesco* et les couturiers. Quand la date du spectacle approche, lors des répétitions, elle se livre à une démonstration didactique sur la façon de porter le costume et ses accessoires. Bien qu'elle accompagne les étapes de la confection, il ne lui appartient pas de faire la présentation du costume de *baiana* dans la fête du prototype. La raison, comme elle l'explique, c'est que le président de l'école considère que cela est une fonction qui appartient aux *baianas*. Ce sont elles qui porteront le costume pendant le défilé.

Les jeux d'influence et les aspirations de la présidente de cette *ala*, même s'ils ne sont pas déclarés, sont subtils et intenses. Il s'agit d'un troc : d'une part, l'école offre à ces femmes le droit de se produire et de briller; d'autre part, celles-ci donnent à l'école une chance d'accéder au Grand Prix. Gilson Marques résume avec acuité la spécificité de l'*ala* des *baianas* dans l'ensemble du cortège : « Les (autres) *alas*, c'est le domaine de la vanité. Celle des *baianas*, celui de la nécessité. » Une telle affirmation laisse imaginer la somme d'espoirs

---

<sup>102</sup> Les citations de Sandra Trindade dans ce chapitre sont tirées d'entrevues réalisées par l'auteure au siège social de l'École Porto da Pedra, pendant les répétitions de l'*ala*, en octobre et novembre 2003.

investie. Tout au long de l'année, l'importance de ce pacte de confiance est renforcée à l'occasion de nombreuses fêtes durant lesquelles toute la tendresse de l'école pour les *baianas* ne cesse de se manifester. Il s'agit d'une relation d'amour et de dévotion. Plus ancienne est cette *ala*, plus ces femmes vont y demeurer, plus elle aura de prestige vis-à-vis des autres écoles et des autres *baianas*.

Sandra Trindade a certaines préoccupations bien fondées et objectives. Avant le jour J, avant de rejoindre les coulisses du défilé, elle consacre une journée entière à prendre quelques mesures élémentaires. Elle reçoit les costumes au siège social et vérifie que chacun d'entre eux sera bien complet et en parfait état. Elle les dispose en ordre dans un camion. Elle prépare ensuite, avec l'aide de quelques-unes des *baianas* qui vivent près de l'école, une collation légère et des bouteilles d'eau pour l'après spectacle. Enfin, elle rejoint Rio, pour le rassemblement des danseurs et danseuses, « lorsque les costumes sont prêts bien à temps, car il y a eu déjà des cas où nous n'avons reçu les costumes que dans les coulisses. » Le cas échéant, la journée sera longue et chargée d'angoisse.

Elle rapporte que dans les coulisses, avant l'entrée des *baianas* sur l'avenue, elle vérifie « si les costumes sont bien ajustés, si personne ne les a mis à l'envers, si tous les souliers sont de la même couleur, si les sous-vêtements ne se voient pas ou s'ils sont coordonnés avec la couleur de la jupe, si chacune est à sa place. » En vrai chef des armées, elle passe en revue ses troupes de passionnées.

Le poids très important des vêtements des *baianas*, selon Sandra Trindade, est toujours dû, à de rares exceptions après, aux jupons bouffants (crinolines), soutenus par une structure en acier. En plus de cette partie du costume, il arrive certaines années que les autres éléments du vêtement soient réellement très pesants. Cette année, « la robe n'est pas très lourde, le tissu étant léger », explique la présidente de l'*ala*. Effectivement, le vêtement est léger. J'ai eu l'occasion de le vérifier, l'ayant revêtu moi-même. Le subterfuge supplémentaire a consisté à faire usage de matières synthétiques qui offraient une grande amplitude à la jupe. Ce qui n'avait pas été prévu, c'était la perméabilité des tissus utilisés... La nuit du défilé, au carnaval de 2004, une pluie fracassante s'abattait en trombes sur Rio. D'énormes flaques d'eau se sont formées partout dans la ville et évidemment aussi au Sambodrome. Telles des

éponges, nos jupes en absorbèrent des litres entiers, transformant les costumes en cuirasses de plomb.

Cette question de la pluie a déjà été soulevée lors de discussions avec les *baianas*. Bien que la pluie puisse nuire au spectacle du point de vue esthétique, elle ne provoque habituellement pas de grands problèmes. La pluie glisse sur les tissus synthétiques imperméables. Le problème s'aggrave lorsque la jupe se gorge d'eau « par le bas » en aspirant l'eau des flaques jonchant l'avenue, « là, ça devient un cauchemar... on ne peut pas danser. Pratiquement, on ne peut qu'avancer sur l'avenue. On marche. Mon pire souvenir, continue une *baiana*, c'est lorsqu'une sorte de tulle a été utilisé pour confectionner le costume et qu'il y a eu des pluies torrentielles. L'eau a pénétré jusqu'à l'intérieur de nos vêtements qui se sont transformés en armures ».

Les *baianas* se préparent physiquement au défilé tout au long de l'année, avec une mise en condition très particulière la veille du défilé : de longues plages de repos, bien s'hydrater, s'alimenter correctement, mais légèrement... Le défilé se déroule au moment le plus chaud de l'été carioca, ponctué de tempêtes de pluies tropicales très violentes. Ces détails ont une énorme importance. Écoutons Sandra Trindade : « Le défilé provoque une telle excitation que les lèvres s'assèchent. On boit alors beaucoup d'eau et on se sent gonflées... Alors, la légèreté qu'on doit avoir et qu'on a besoin d'avoir, on ne l'a pas ! On se fatigue beaucoup plus rapidement. »

Lorsque j'interrogeais Sandra sur l'influence du costume, une fois vêtu, sur le comportement des danseuses, Sandra me répondit qu'il était extraordinaire – « vous aurez l'occasion de vous en rendre compte ». Depuis la présentation de son prototype, l'excitation est croissante et bat son comble à la veille du défilé.

« Quand on leur remet leur costume, au siège, cela revêt l'aspect d'une cérémonie pleine d'allégresse : cette fois-ci, elles sont sûres qu'elles participeront bien au défilé ». Dès l'arrivée du camion qui transporte les costumes aux abords des coulisses, la nervosité monte déjà de plusieurs crans entre les danseuses. Sandra Trindade fait l'appel et fait remettre à chacune des *baianas* son costume respectif.

Après avoir fait la distribution, vous passez au milieu d'elles qui toutes sont en train de se préparer, essayent de pivoter et s'interrogent : est-ce que ça va? Suis-je bien ou non? Elles arrivent en bermudas et en tee-shirts. Ce sont alors des femmes anonymes; le vêtement les transfigure. C'est comme si de plébéiennes elles devenaient princesses sur l'avenue. On assiste à leur transfiguration, là, en direct.

Plus tard, j'ai moi-même pu vivre cette métamorphose. J'ai alors parfaitement compris ce que m'avaient déclaré auparavant les danseuses.

Le *carnavalesco* m'avait expliqué que le costume des *baianas*, cette année, serait celui d'une impératrice chinoise. Il ne s'agissait pas de Maria ou de Rose vêtue avec ceci ou cela. Il s'agissait pour la *baiana* de revêtir – fait inusité - l'habit d'une impératrice chinoise ! Il n'en demeurait pas moins que chacune d'entre elles se sentait, au plus profond d'elle-même, *baiana*, reine de l'avenue :

« Chaque année je me sens très émue avant le carnaval. Quand j'ai découvert le costume de celui-ci, je l'ai trouvé si beau que j'ai pleuré. C'est une affaire de reine! »

« Le vêtement est celui d'une reine et nous sommes les propriétaires de l'avenue ».

« Quand je me mets dans une *baiana*, je m'aime, je m'adore ».

« Nous nous sentons comme des reines ».

« Moi, à l'intérieur de cette *baiana* sur l'avenue, je me sentirais comme une reine ».

C'est beaucoup de responsabilité... mais après... être applaudie par des milliers de personnes, c'est la chose la plus fantastique au monde ! Nous travaillons, travaillons dur, toute l'année et quand le carnaval arrive, nous défilons sur l'avenue comme si nous étions des reines, des artistes ! (« Mais vous êtes des artistes ! » rétorquai-je) Oui, nous sommes des artistes...mais hors de l'avenue, nous ne sommes rien du tout!

Évidemment, les délais entre le premier regard posé sur le prototype en août et le moment de revêtir le vêtement au carnaval en février ou mars constitue une longue période d'expectative et d'attente. Durant cette période, les *baianas* s'emploient, de différentes manières, à la préparation du carnaval, revêtant déjà les fameux jupons et la structure qui les soutient, afin de s'entraîner, physiquement et émotionnellement, dans leurs mouvements, pour ne trouver leur vrai costume que quelques heures avant le défilé. De cette façon, elles



réduisent le temps d'attente du spectacle en s'installant déjà dans son contexte et en se maintenant dans un état d'excitation permanente.

Pour s'habiller dans la rue, les *baianas* observent un rituel que j'ai eu l'occasion d'observer et que j'ai respecté, lorsque moi-même j'ai été invitée à danser à leurs côtés. Sandra Trindade en décrit chaque étape : « Elles reçoivent le costume et tous ses accessoires. Elles posent en cercle, à même le sol, jupons, jupe, etc. Elles mettent en place les «kangourous.» Il s'agit d'un genre de sac dans lequel sont fourrés tous leurs accessoires et effets personnels. Si elles arrivent en pantalon, comme c'était mon cas, ces derniers seront attachés à la ceinture, ainsi que tous les autres petits objets. Elles se vêtent petit à petit. A la fin, elles se maquillent : rouge à lèvres et un peu de rouge sur le visage, pour éclairer ».

L'enthousiasme pour cette *ala* justifie tout le dévouement et tout l'amour avec lequel Sandra s'acquitte des diverses fonctions, cherchant à garantir ou assurer toutes les conditions pour son succès. L'*ala* des *baianas* pour sa présidente Sandra Trindade est ce qu'il y a de plus intéressant et plus de important dans un défilé :

Toute personne impliquée dans le carnaval sait que la batterie est le cœur de l'école. C'est sa pulsation : tum, tum, tum. Si vous y songez bien, elle est comme un cœur qui bat. Tout le monde dans l'avenue Marquês de Sapucaí attend la batterie sur l'avenue. Et, quand vous voyez le cœur, vous espérez voir ce qu'il y a au-delà du cœur. Cet « au-delà », c'est la *baiana*. Cette *ala* est la plus grande de l'école ! Si l'école se présentait sans *baianas*, ce serait comme si rien ne se passait. Car la *baiana* est la tradition de l'école.

Le public considère aussi l'*ala* des *baianas* comme un personnage collectif dans le défilé. Écoutons Sandra :

Tout le monde veut savoir. Comment va-t-elle se présenter ? De quelle manière va-t-elle tourner ? Qu'est-ce qu'elle va représenter ? Pourquoi se présente-t-elle devant ceci ou derrière cela ? Pourquoi l'avoir placé là ? Tout cela traduit une très grande attente. Ça n'est pas parce que je suis présidente de l'*ala* ni parce que je vis 24 heures sur 24 dans cette histoire, mais parce qu'à part la batterie, rien n'est plus important, pour moi, que la *baiana*. Lorsque je vais voir le défilé d'une école, j'ai deux choses à voir : la batterie et les *baianas*. Les autres *alas* existent toujours. Ce qui fait la différence entre une école et une autre, c'est la batterie et l'*ala* des *baianas*.

C'est un étrange paradoxe : ce qui différencie et ce qui rend similaire une école et une autre, c'est ce qu'elles ont en commun, c'est leur tradition et leur essence les plus authentiques. Pour les non-initiés ou les novices du spectacle, les *baianas* et la batterie semblent être les *alas* les plus identiques, les plus constantes entre les écoles étant donné les règlements qui les régissent (le nombre de danseuses, le type de silhouette ou le type d'instruments permis), mais pour les participants des écoles, ce sont précisément ces deux *alas* qui rendent chaque école différente et unique.

Le commentaire de la présidente de l'*ala* sur l'importance de cette dernière me semble être plus affectif qu'objectif. Il est intéressant de constater ici que toutes les personnes liées au défilé considèrent que leur propre travail est celui qui participe le plus à la réussite du spectacle. J'ai eu l'occasion de le vérifier lors de différents entretiens avec les acteurs du cortège les plus divers. Pour chacun d'entre eux leur rôle est crucial, des secteurs de la musique à ceux de l'équipe de régisseurs, des chars allégoriques à la chorégraphie, de la batterie au costume, etc. et les justifications qu'ils donnent sont toujours tellement convaincantes ! Leurs explications semblent tellement logiques et limpides mais en même temps totalement enfiévrées ! Ainsi, le couple « maître de cérémonie et porte-drapeau » justifie son importance dans le défilé, car c'est lui qui brandit le flambeau de l'école. Par ailleurs, la commission d'ouverture assume une autre responsabilité dans le cortège. Elle l'inaugure et annonce le sujet dont il va traiter. Les *alas* qui sont en majorité constituées de chanteurs et de danseurs sont la matière et le muscle du défilé. J'ai réalisé alors que je faisais face à un énorme regroupement d'ensembles interdépendants entre eux. J'ai compris que dans une école de samba, le plus important consistait à savoir additionner toutes les passions (dont ses adhérents faisaient preuve). C'était cela la clef et le miracle qui explique que, chaque année, les mêmes individus accompagnés de nouveaux arrivants, s'attelaient aux mêmes travaux pour faire du défilé sur l'avenue un spectacle sans cesse renouvelé et, à chacune de ses éditions, une démonstration d'enthousiasme plus grande et plus belle.

### 6.3.5 LES ÉMOTIONS PROVOQUÉES PAR LE SPECTACLE

Quels sont les sensations et les sentiments qui animent ces femmes lorsqu'elles évoluent sur l'avenue? Une nuit, ces danseuses enchanteresses et tournoyantes, flanquées de leurs immenses jupes s'assirent avec moi en formant toutes ensemble un grand cercle, au siège social de l'école. Elles me parlèrent de leurs émotions et de leur ivresse : de celles qu'elles ressentent lorsqu'elles s'habillent, lorsqu'elles passent sous la passerelle de la samba, lorsqu'elles tournent, virent, tourment et virent encore, parées des plus belles étoffes.

« Elles oublient ce qu'il y a sous le costume », dit Marizete da Silva<sup>103</sup>. Oublier ce qui est « sous » les habits, c'est oublier son corps, ses douleurs et ses problèmes. On pourrait dire qu'il existe une sorte de complicité entre les femmes et leurs costumes. C'est le vêtement qui aide à créer un personnage, à transformer le corps en un corps de danseuse.

J'ai 57 ans. Je suis depuis huit ans à l'école Porto da Pedra et depuis quatre dans l'*ala* des *baianas*. Ce n'est pas la même émotion que dans les autres *alas*. Ici, c'est mieux, ça procure plus d'émotion. Quand j'ai défilé la première fois en *baiana*, je tremblais comme une feuille, je défilais et pleurais en même temps... une émotion inoubliable.<sup>104</sup>

Quand j'entre sur l'avenue, c'est une émotion tellement forte, tellement forte...

Lorsqu'on se donne la main avant d'entrer sous la passerelle, c'est une émotion très forte.

C'est une sensation très agréable. Ça donne envie de ne plus quitter l'avenue, d'y rester, de la quitter, d'y revenir, là en tête du groupe, de repartir, de revenir...

L'émotion que l'on ressent lorsqu'on enfile le costume est énorme et chaque année plus forte... une grande vibration, le sentiment d'être un héros et de pouvoir le crier sur l'avenue...

---

<sup>103</sup> Les citations de Marizete Silva dans ce chapitre sont tirées d'entrevues réalisées par l'auteure au siège social de l'École Porto da Pedra, en 2003.

<sup>104</sup> Entretien collectif entre des *baianas* et l'auteure, au siège social de l'école Porto da Pedra, pendant les répétitions de l'*ala*, en octobre et novembre 2003.

Je suis traversée par des émotions merveilleuses quand j'écoute la samba qui m'enveloppe. Je suis comme ça : quand je suis dans une école, j'y suis pleinement. Je ferme les yeux et je communie avec l'école.

Mes plus grandes émotions, c'est quand on appelle l'école pour qu'elle entre sur l'avenue et lorsque l'*ala* des *baianas* occupe l'avenue. Dès la fin du défilé, je pense à l'année suivante avec un sentiment du devoir accompli.

Peu avant le début du défilé, je deviens nerveuse : j'ai peur de ne pas réussir à parcourir toute l'avenue. Mais après, je m'encourage moi-même, en dansant et en chantant, apportant ma contribution à l'élan de l'école. J'ai soixante ans, je suis retraitée. Mais je continue à travailler comme cuisinière.

J'appartenais à une autre *ala*. Mon amie m'a invitée à intégrer l'*ala* des *baianas*. Ça a été fantastique sur l'avenue. J'ai tourné, tournoyé, virevolté... ce que j'ai ressenti, c'était le bonheur.

Nous devenons fières. Tout le monde nous regarde.

Quand je défile, je ne bois jamais pour pouvoir tout voir.

L'*ala* des *baianas* est le secteur le plus émotionnel des écoles. Si vous enlevez les *baianas*, l'école n'est plus l'école. Elle perd sa beauté. Elles sont sa marque, son emblème. La *baiana*, c'est l'histoire des écoles. Je me sens une reine, malgré toute cette laideur, tout cet âge (80 ans) ! Je sais que je suis observée et je me sens importante.

L'émotion est forte. On a l'impression qu'on va s'évanouir.

Ces extraordinaires émotions senties et révélées par les *baianas* sont en réalité des émotions construites socialement. Selon plusieurs auteurs, les émotions ne sont pas des sentiments individuels, elles sont différentes d'une culture à l'autre et à la base, elles ne sont pas les mêmes (David Le Breton, 1988 ; Dumouchel, 1999; Detrez, 2002). Selon Dumouchel (1999), elles relèvent des propriétés relationnelles qu'un individu ne peut pas posséder isolément. Cela ne signifie pas que l'individu ne sent pas les émotions lui-même, mais elles sont plutôt contextualisées. Selon cet auteur, « les émotions sont sociales au sens où elles sont, non pas un moyen, mais l'être du vivre ensemble humain » (1999, p. 84).

Les *baianas* manifestent des sentiments et des émotions identiques parce qu'elles s'identifient les unes aux autres et possèdent les mêmes valeurs qui les font considérer le

défilé comme un moment saillant de leur vie, soit par la reconnaissance du public, soit par l'ensemble de facteurs qui déclenchent ces émotions, à savoir la musique, la danse, le costume, les chars allégoriques, le thème entre autres facteurs. L'émotion n'est pas isolée de ces divers facteurs qui composent le défilé. Il existe, en effet, une préparation en vue de ce moment intense, à savoir les pratiques, les rencontres, les essayages de costumes. En résumé, une accumulation de sensations, d'attentes qui constituent les conditions préalables à l'obtention du « climax », ensemble avec les autres *baianas* de l'*ala*, au moment où l'école commence à défiler sur l'avenue. « Mon meilleur souvenir date de 1996 lorsque l'école a gagné l'étendard d'or pour l'*ala* des *baianas*. Le costume était très lourd. Il pesait environ 30 kg. »

Ce prix là, Sandra Trindade, présidente de l'*ala* des *baianas*, s'en souvient fort bien :

Cette année-là, nous avons gagné l'étendard d'or des *baianas*. Le sujet du défilé était « Le carnaval des carnivals- une folie mondiale » (...). Nous avons été classés 9<sup>e</sup> et avons eu le bonheur de décrocher le trophée de la meilleure *ala* de *baianas*. Notre école avait progressé rapidement. Elle était passée de la catégorie Groupe A à celle du Groupe spécial et, de surcroît, avait remporté un prix. C'était quelque chose d'inédit. Une émotion incomparable. Nous avons organisé une fête ici au siège social. Alcione (chanteuse célèbre de samba) nous offrit un tour de chant en récompense du prix. Personne ne peut oublier cette fête extraordinaire. Cela a été la meilleure chose qui soit arrivée à l'*ala* des *baianas*. C'était fantastique.

Le costume des *baianas*, en raison de l'espace important qu'il occupe, donnerait aux femmes qui l'endossent un sentiment de puissance et de dignité. La concentration des efforts, du désir et des sentiments a la capacité de transformer la substance du corps, son poids et même sa densité. En écoutant ces témoignages, je me suis souvenue d'un commentaire de Schilder (1968, p. 218) : « les passions nous font voler », déclarait-il. Ces sensations qui allègent le corps, qui mettent en état de lévitation ne sont d'ailleurs pas propres aux seules *baianas* : ces sentiments envahissent aussi, par mimétisme, ceux qui les observent, c'est à dire, le public. Les journalistes qui couvrent le carnaval évoquent généralement « la légèreté, les glissements » de ces danseuses sur l'avenue.

J'ai vraiment hâte de voir arriver le jour du défilé. Sur l'avenue, c'est du pur plaisir. Je ne bois pas. Je ne fume pas. Je me sens calme. J'aime défiler et après, je rentre à la maison. Quand le défilé est terminé, ça me tenterait bien de refaire un tour ! C'est

ma passion ! J'ai l'impression de flotter. C'est ce que je ressens quand je défile. Je ne sens pas le poids du costume, rien !

On a l'impression de flotter. J'ai 64 ans, je suis retraitée et femme de ménage. Quand je vais à l'avenue Sapucaí, je me sens importante. J'y suis vraiment heureuse et très émue. Tous mes chagrins s'évaporent. C'est comme un électrochoc. J'oublie tout.

Être *baiana*, c'est être tout : félicité et émotion. Je ne sens plus le sol. Je n'ai pas de mari, ni d'enfants. Mon plus grand plaisir, c'est de défiler.

Quand vous entrez sur l'avenue, vous avez l'impression que votre costume est en plumes. Rien n'est lourd !

Quelques mois après ces entretiens, j'ai eu le plaisir de participer au défilé de l'École de Porto da Pedra, comme nouvelle recrue de l'*ala* des *baianas*. Comme je l'ai déjà mentionné, ce jour là, nous avons défilé sous une grosse tempête tropicale, qui a endommagé les costumes, tout spécialement ceux des *ala* de *baianas* et de la commission d'ouverture. Même le *carnavalesco* reconnu que sous l'effet des trombes, les costumes avaient perdu leur éclat et notamment ceux de l'*ala* des *baianas*. Plus que la beauté perdue, les costumes étaient très lourds, difficiles à porter. Dans les coulisses, l'eau restait dans la trame du tissu et la jupe d'ordinaire très lourde devenait de plus en plus pesante.

Plus tard, j'ai trouvé des explications chez Schilder (1968, p.224). D'abord, il explique que « tout mouvement rapide, particulièrement les mouvements giratoires, modifie également la réaction vestibulaire et avec elle l'impression de légèreté ou de lourdeur du corps. Phénoménologiquement, la danse est donc un changement et un relâchement de l'image du corps. Le fait que de très nombreuses danses utilisent des mouvements giratoires a une signification profonde; elles sollicitent l'irritation vestibulaire, laquelle donne une liberté plus grande par rapport à la pesanteur et à la substance lourde du corps » (Schilder, 1968, p.224). Le deuxième aspect renvoie aux sentiments, comme il dit : « Nos émotions sont dirigées vers les autres. Elles ont toujours une dimension sociale. » Ainsi, nous étions tellement tournées vers le public, tellement engagées à son égard que nous nous étions oubliées, notre but était de faire un beau spectacle. Aussi, nous avons laissé dehors nos préoccupations touchant la pluie et le poids du vêtement.

### 6.3.6 LES *BAIANAS* ET LA RELIGIOSITÉ

Le peuple brésilien est réputé comme étant un des plus religieux de la planète. Une recherche brossant le portrait du Brésilien vivant dans les grandes villes note que 29% de la population fréquente les églises ou des temples au moins une fois par semaine. Qui plus est, 86% de la population aurait foi en Dieu, considérant que sa volonté est la justification de son existence, même lorsque les gens ne sont ni religieux, ni pratiquants. Ces informations s'additionnent au fait incontestable qu'au Brésil, la religion est profondément carnavalisée. La majorité de la population se déclare catholique, tout en étant parallèlement adepte des rituels de l'*umbanda*, du spiritisme, du *candomblé*, etc. Citons ici un adage populaire bien représentatif de cette situation : « allumez une bougie pour Dieu et une autre pour le Diable. » Ainsi, il est tout à fait cohérent et logique qu'avant les spectacles, les *baianas* prient et implorent les dieux pour qu'ils leur donnent force et talent pour remplir à la perfection leurs fonctions lors du rituel profane du carnaval.

« Mon rêve était de parvenir à être *baiana*. La première fois que j'y suis arrivée, c'était lors du lavage des escaliers de l'église do Bonfim, à Salvador. C'est alors que je me suis sentie *baiana*, à part entière, de l'école de samba ». Cette impression qu'elle nous narre est significative : le *lavage* est un rituel religieux de Bahia. Les femmes vêtues de leurs habits traditionnels de *baianas*, fidèles du *Candomblé*, religion populaire d'origine africaine, lavent les escaliers de l'église catholique de Notre Seigneur du Bonfim, à l'occasion d'une fête très populaire à Salvador da Bahia.

La majorité de ces femmes qui, par ailleurs, sont membres de cette *ala*, se réclament des croyances *umbanda* et portent des gris-gris, afin de se protéger. Il s'agit généralement de colliers, représentant des divinités, dissimulées sous leur lingerie. Louzada explique que lorsque le vêtement le permet, elles demandent l'autorisation au *carnavalesco* de mélanger leurs colliers de protection aux colliers du costume. Lui pense aussi que si ces danseuses sont très ferventes, dès le moment où elles tourneront sur l'avenue, cela contribuera à leur donner l'impression de planer au-dessus du monde. Ce phénomène est accéléré par les mouvements giratoires des chorégraphies de certaines danses rituelles, comme l'a observé Schilder (1968).

Presque toutes les femmes que j'ai interrogées m'ont confessé qu'elles parcouraient l'avenue en se sentant en état d'enchantement, d'extase. Certaines parmi elles, sans doute, entrent presque en transe. Une femme âgée de 80 ans m'a déclaré : « Quand je reprends conscience, j'ai déjà parcouru toute l'avenue ». Avant le début du spectacle, certaines prient beaucoup. D'autres franchissent la passerelle dans un état d'ivresse presque mystique. Quelques-unes ont honte d'avouer qu'elles prient et font appel à « certains dieux », confesse une sexagénaire.

Je prie et j'implore beaucoup le ciel, avant d'entrer sur l'avenue.

Avant de défiler, je demande la protection des Saints. Je leur demande beaucoup de force pour moi et pour l'école. La foi est si grande que je ne vois rien, ni personne (...). Quand tout se termine, nous savons que nous avons accompli notre devoir.

La première fois que je suis entrée sur l'avenue, j'ai pensé : mais mon Dieu, je ne suis pas *sambista*. Ensuite, il est arrivé une chose bien étrange : j'ai eu le pressentiment que j'allais mourir. J'ai prié, prié beaucoup : Dieu ne me laisse pas mourir. Mon émotion était tellement forte...

Tant que je le pourrai, je continuerai à défiler...l'année dernière, j'ai dansé dans quatre écoles dont trois imprévues pour « remplir ou boucher un trou ». Parfois je ne me sens pas bien, mais je vais tout de même aux répétitions. Je laisse tout tomber et j'y vais. C'est comme si je pratiquais une religion.

Au tout début, alors que j'écoutais ces témoignages, j'imaginai que ces sentiments de religiosité, de devoir, de paix, que les religions inspirent à leurs fidèles, n'étaient qu'un moyen pour ces femmes d'accéder à la sérénité avant le défilé. Je révisai ensuite mes constatations. D'autres sentiments se mélangent à cette religiosité : la sensation du pouvoir, la vanité, l'orgueil, ou bien encore, cette aspiration irrésistible à accéder au plaisir, à un pur plaisir physique. A mon avis, sans douter de leur sincérité, la prière revêt plusieurs fonctions, dont celle de la confiance par l'aide divine, par divers effets psychosomatiques, dont celui des hormones (adrénaline). Ces défilés génèrent chez ces femmes un sentiment de satisfaction et de contentement qui leur laisse espérer la répétition ultérieure d'un événement aussi heureux. Je crois que c'est pour cette raison que certaines d'entre elles cherchent à défiler dans plusieurs écoles, comme celle qui nous disait avoir participé à neuf défilés la même année. Le défilé a la vertu de catalyser, à l'occasion d'un seul événement, une variété infinie d'attentes et d'espoirs d'une catégorie tout aussi variée d'individus. Il s'agit d'un amalgame de



nombreuses émotions, de perceptions et de sensibilités qui rassemble, par magie, tous les acteurs du cortège. J'ai ressenti moi-même, l'année suivante, cette impression inconnue de moi jusqu'alors, quand j'ai eu le bonheur de défiler dans l'*ala* des *baianas*. Au milieu d'elles, j'ai été traversée par une émotion nouvelle et me suis sentie en union avec elles. Aujourd'hui, je ne peux pas dire encore exactement ce que j'ai ressenti avant et pendant le défilé. Une *baiana* a déclaré : « on ressent quelque chose sans que l'on sache ce que l'on ressent. » C'est peut-être par là que je suis passée. Ou bien me trouvais-je au cœur de mon sujet d'étude, partageant les mêmes sensations que celles que j'observais, tout en étant déchirée entre plusieurs attitudes : me sentant obligée d'être à la hauteur de l'honneur qui m'était fait et celui de devoir garder en mémoire ce que je traversais.

### 6.3.7 LES *BAIANAS* ET LA VIEILLESSE

Il plane une angoisse chez les *baianas* : celle de ne plus être capables de défiler. Il ne s'agit pas proprement de l'accumulation des ans, ni de la déchéance physique. Les *baianas* sont conscientes que l'heure arrivera où elles seront incapables de supporter le costume pour parcourir l'avenue. Elles savent qu'un jour elles ne pourront plus défiler. Soit qu'elles le sentent et en conviennent elles-mêmes, soit, de façon bien plus douloureuse, que l'école qui en décidera pour elles. Quand arrêter ? C'est une cruelle et grave question que j'ai longuement hésité à poser, craignant d'attiser leur angoisse.

Je défile depuis 29 ans à Portela, six ans à Viradouro, deux à Mocidade Independente de Padre Miguel. A Mocidade, j'étais *passista*, en bikini, etc. Pour être *passista*, il faut être léger. J'étais jeune ! Je défile depuis l'âge de 17 ans. Je suis *baiana* depuis trois ans à l'école Porto da Pedra. J'ai 64 ans. L'année dernière, je n'ai pas défilé à la suite de problèmes personnels. Quand on ne défile pas une année, il semble que le carnaval suivant n'arrive jamais...

Si je ne pouvais pas défiler pour une raison quelconque, je serais très triste.

Pour moi aussi, ce serait la même chose. Je défile dans quatre écoles : deux à Niterói et deux à São Gonçalo, toujours en *baiana*.

L'année passée, j'ai beaucoup pleuré parce que je n'ai pas pu défiler. J'ai eu un problème au pied qui m'empêchait de marcher correctement... quand l'école est passée j'ai failli avoir une crise cardiaque.

Si je ne pouvais pas défiler, j'aurais certainement le sentiment d'être déjà morte. On vit pour ça. C'est une de nos raisons d'être. On veut défiler pour montrer ce que nous avons de mieux ! Si nous ne pouvions plus défiler, nous nous sentirions comme mortes !

Cependant, un certain nombre de *baianas* sont conscientes que l'arrivée de cette heure est inévitable. Elles commencent à s'y préparer, ou du moins croient se préparer à ce renoncement.

Pour les inscriptions, les autres écoles ont fixé la limite d'âge à 60 ans. Les plus âgées qui restent sont celles qui appartiennent déjà à l'école. Par exemple, si j'ai 60 ans et que je souhaite m'inscrire à Porto da Pedra, ils m'inscrivent. D'autres écoles refuseraient. D'autres écoles veulent que les *baianas* les plus vieilles aillent dans une autre *ala*... Généralement, elles n'acceptent pas. Je commence à me préparer psychologiquement au moment où ils ne me laisseront plus défiler afin que je ne sois pas trop contrariée !

Il semble que toutes ne parviennent pas à atteindre la clairvoyance de cette dame. Elle continue :

Quand les femmes ne peuvent plus défiler, elles pleurent beaucoup parce que le défilé occupe leurs rêves. Lorsqu'on avance en âge, les rêves s'évaporent... mais vous rêvez toujours d'être sur l'avenue et quand le jour arrive où vous devez la quitter, c'est un problème ! Lorsque c'est l'heure d'arrêter, c'est très dur ! J'ai connu une femme qui défilait depuis 22 ans dans la même école. Quand elle a dû la quitter, elle a été terriblement abattue. On lui proposait d'occuper une autre place dans le cortège, mais elle ne voulait pas s'en contenter.

Toutes ces femmes partagent un souci et elles formulent chacune la même doléance : pour des femmes qui ont, par exemple, dansé plus de vingt années dans une école, on devrait trouver pour elles des alternatives, afin d'éviter leur exclusion, que nombre d'entre elles considèrent cruelle. La même *baiana* revient sur ce sujet et imagine avec moi des alternatives :

Elle avait 78 ans et ils ne lui proposaient même pas de la placer vers le milieu de l'*ala*, afin qu'elle puisse au moins mettre le costume. Il est vrai que certaines refusent d'accepter le poids des années, même si elles savent qu'elles n'ont plus la capacité physique de porter le costume. Elles s'entêtent et ne se sentent pas vieilles. Si vous parlez avec un groupe d'entre elles, vous les entendrez dire qu'elles ne sont pas vieilles, qu'elles sont encore *baianas*, qu'elles défilent encore...

J'ai eu l'occasion de vérifier la réalité et la constance de cet état d'esprit qui fait qu'aucune ne se sent prête à « décrocher ». Lors d'une conversation avec plusieurs d'entre elles, alors que je les questionnais sur leur âge, on me répondit que la plus vieille du groupe avait 80 ans. Pour l'intéressée, c'était les autres qui avaient vieilli : « je ne suis pas vieille, je suis âgée! » Toutes avaient à peu près le même âge et demeuraient peu promptes à reconnaître, comme un aveu qui aurait été tragique, le caractère inéluctable des effets du temps sur leur corps. Ainsi, c'est sous le regard des autres que naît la conscience d'être vieille, particulièrement dans une société où la jeunesse est valorisée. Cependant, il a été un temps où vieillir était normal. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Les femmes ne veulent pas vieillir, mais paradoxalement elles veulent vivre longtemps. Comme le disait Simone de Beauvoir (2001), la vieillesse est « particulièrement difficile à assumer parce que nous l'avons toujours considérée comme une espèce étrangère : moi, je suis devenue une autre, alors que je demeure moi-même. »

Le Breton (1995) se réfère au vieillissement comme étant une abstraction. En vérité, l'individu ne vieillit pas du jour au lendemain. Il traverse un processus lent et graduel. C'est étrange : les personnes âgées valides ont une expérience de la vie dont elles cherchent à faire profiter les autres. Mais « ces autres » les rejettent, comme s'ils voyaient en elles l'image de leur propre et inéluctable future décrépitude physique.

Ainsi, c'est en dehors de leur cercle, de leur groupe que les *baianas* sont considérées comme vieilles, inaptes à participer au défilé.

A Porto da Pedra, il n'existe pas de limite d'âge pour une femme qui désire participer au défilé, explique avec fierté la présidente de l'*ala*. Cependant, beaucoup d'écoles du Groupe spécial préfèrent des *baianas* âgées de moins de soixante ans. « Je connais deux *baianas* qui sont réellement « malades » parce qu'elles ne vont pas défiler ». A mon avis, le problème est sérieux. On rencontre rarement des femmes de 60, 70 ans qui décident brusquement de commencer à défiler dans une école. En général, ce sont des vétérans de la samba et du carnaval, ce qui naturellement augmente leur chagrin lorsqu'elles sont contraintes de « passer la main ». Elles sont considérées comme des actrices de l'histoire de l'école, accompagnant celle-ci « durant ses bons et ses mauvais carnivals ».

Sandra m'explique qu'à Porto da Pedra la pratique est atypique. A partir du moment où la femme est capable de tourner et de supporter le poids du costume, quel que soit son âge, elle est autorisée à intégrer l'*ala* des *baianas*. Cela ne signifie pas pour autant que l'école ne prenne pas de sérieuses précautions à ce sujet. Elle exige, par exemple, qu'avant le spectacle, un médecin examine la danseuse et certifie que la *baiana* est bien apte à défiler. La présidente de l'*ala* justifie cette précaution afin de prévenir, tant que faire se peut, tout problème durant le spectacle. Elle m'évoque ainsi le nombre de danseuses de l'*ala* :

Ce sont 110 dames et je ne peux pas en accepter une dont les capacités physiques ne seraient pas reconnues par le médecin. Ce n'est pas possible. C'est un trop grand risque. Quand un problème survient au siège social ou pendant les répétitions en plein air, on peut intervenir... Mais imaginez, sur l'avenue... Comment faire, le cas échéant, pour aller secourir une *baiana* qui aurait une défaillance? C'est trop difficile !

Gilson Marques<sup>105</sup> ne partage pas entièrement l'avis de la présidente de l'*ala* des *baianas*. Il pense que l'âge peut effectivement causer des problèmes et qu'il peut remettre en question la candidature d'une femme âgée à participer à un nouveau défilé. Il considère qu'il faut aussi considérer des critères physiques objectifs.

Auparavant, les personnes âgées étaient plus « solides » et robustes. Aujourd'hui, celles-ci rencontrent souvent de sérieux problèmes de santé. Parfois on doit adapter les chorégraphies aux faiblesses de leur motricité. De plus, la majorité sont des femmes pauvres qui n'ont pas les moyens de se faire soigner correctement, mais qui ne veulent pas renoncer à la fête. Ces piliers des écoles rencontrent cette difficulté.

Gilson pense qu'aujourd'hui, le spectacle a besoin de s'adapter aux exigences du monde contemporain et par conséquent de faire évoluer aussi l'*ala* des *baianas*. L'année dernière, certaines écoles ont tenté d'abaisser la moyenne d'âge de cette *ala*. Selon lui « ça a été compliqué et peu fructueux ».

Les organisateurs du défilé rencontrent souvent une difficulté à concilier le travail de l'*ala* des *baianas* avec celui du reste de l'école. Jusqu'en 2002, l'*ala* des *baianas* avait systématiquement, pendant les répétitions, des problèmes de coordination avec les autres

---

<sup>105</sup> En entretien avec l'auteure au siège social de l'École Porto da Pedra, en 2003.

*alas*. Afin de contourner ces difficultés, en 2003, l'école a décidé d'entamer avec les danseuses un travail différent de celui réalisé avec l'ensemble de l'école. Ce n'est que lorsqu'elles eurent une bonne maîtrise des chorégraphies qu'elles se joignirent aux autres *alas*.

Le régisseur général regrette profondément cette situation. Elle est, à mon avis, à la fois délicate et paradoxale. D'une part, selon lui, on compte un certain nombre de *baianas* qui sont conscientes des difficultés qu'elles vont affronter et qui relèvent le défi; d'autre part, on relève une certaine insensibilité, un certain manque de considération de ces problèmes chez les *carnavalescos* lorsqu'ils conçoivent le costume de la *baiana*. Sans doute, est-ce afin de ne pas brider leur créativité qu'ils agissent ainsi, sans s'arrêter sur des préoccupations liées aux limites physiques de ces dames... De toutes façons, celles-ci ne reculent jamais devant l'obstacle, même si c'est au prix d'efforts très importants.

Gilson Marques cite un exemple : « La *baiana* doit évidemment tourner sur elle-même... et ils lui avaient mis un *esplendor*<sup>106</sup> de 15 à 20 kg ! Cela provoquait chez la danseuse un grand déséquilibre qui finalement nuisait à la qualité de la représentation ». Le régisseur général en évoque un autre. Dans le cas où un ornement de tête serait très haut, il faut qu'il soit bien arrimé afin qu'il ne bouge pas et ne risque pas de déséquilibrer la danseuse qui fatalement chuterait. « Or, à leur âge, les *baianas* ont tendance à avoir moins de cheveux et si vous fixez trop solidement leurs coiffes, vous leur faites mal ». Gilson Marques reconnaît qu'en réalité, contrairement à ce qui devrait être, ce n'est pas l'affaire des *carnavalescos*. Ce que veulent ces derniers, c'est « gagner une bonne note pour le costume ».

Tous, des journalistes, des membres de l'équipe au public des loges, sont unanimes à déplorer le poids excessif des vêtements des *baianas* qui parfois les blessent. Malgré cela, les membres de l'équipe de régisseurs m'assurent qu'on n'entend jamais une des danseuses les plus âgées se plaindre du poids des vêtements.

---

<sup>106</sup> *Esplendor* : partie du costume. C'est un accessoire grand et volumineux pour mettre en valeur le visage qui est monté sur une base métallique placée sur le dos du danseur au niveau des épaules.

Gilson Marques confirme que la plupart du temps, il n'y a pas de problème avec le costume. Il signale cependant qu'il arrive que la danseuse ne sache pas se vêtir correctement. On lui a mal ou pas du tout enseigné la manière dont il lui faut procéder pour enfiler son costume. De plus, les progrès technologiques s'accéléralent, on trouve sans cesse, sur le marché, de nouveaux matériaux qui sont utilisés par les ateliers du carnaval et qui sont loin d'être familiers aux danseuses qui s'y adaptent mal, par méconnaissance de leur bonne utilisation. Alors elles se blessent.

Actuellement, les écoles du Groupe spécial commencent à remettre en question le nombre des *baianas* de leur *ala*. Les efforts d'organisation à prodiguer à ce groupe sont trop lourds et compliqués. « J'ai connu un temps où on défilait avec 150 *baianas* ! Aujourd'hui, on table sur une marge minimum plus réduite ».

Il est indiscutable qu'on assiste à une évolution très rapide des matériaux et techniques de confection des habits et accessoires. Auparavant, les matières de base se résumaient à un cotillon, confectionné à l'aide de colle d'amidon ou d'un anneau de plastique. La jupe était généralement en satin, en dentelle ou en percale.

Le régisseur général Gilson Marques explique :

Aujourd'hui, on utilise du matériel importé, du matériel de bonne qualité. Cette année, le costume est léger. Aujourd'hui, le cotillon est soutenu par trois anneaux d'acier. S'ajoutent la robe par-dessus, les épaulettes avec leur structure de fil de fer, l'ornement de la tête, lui aussi en fil de fer. Auparavant, celui-ci n'était qu'un simple turban. Toutes ces choses font une grande différence !

Gilson Marques croit qu'on doit également considérer un aspect particulier du rôle de cette *ala* – la valorisation du personnage qu'elle interprète, sous peine de perdre sa justification dans le cortège.

Si la *baiiana* revêt un costume somptueux et ne parvient pas à s'en détacher, ça n'est pas bien. Il faut qu'elle fasse sortir quelque chose qui vienne de l'intérieur de la danseuse. Si elle ne réussit pas à le faire, le costume n'en vaut pas la peine. Aujourd'hui, le costume le plus cher et qui exige le plus de travail pour une école, c'est celui des *baianas*. C'est dans cette *ala* que le *carnavalesco*, en matière de costumes, investit le plus. Il cherche aussi à offrir au groupe le meilleur emplacement dans le cortège. Il sait que cette *ala* est très prisée.

Les *baianas* apportent une précieuse collaboration au succès des défilés, dans cet univers carnavalesque où le public adore les spectacles somptueux et les costumes fastueux, comme l'a raconté une danseuse : « le *carnavalesco* m'a placée quelque fois sur le côté de l'*ala*, parce que, dit-il, mon sourire élève et éclaire le costume. Une fois il a été jusqu'à me dire : vous n'êtes pas bonne pour danser, mais vous être très bonne pour porter le costume ! »

Le défilé est fondé sur un système dynamique d'inversions et de compensations. Tout se passe comme si l'école de samba, pour garantir le fonctionnement de cette réalité idéalisée, se chargeait elle-même d'appliquer la justice sociale. Comme si, dans un tel univers fantaisiste, elle cherchait à établir une sorte d'équilibre, en compensant les inégalités sociales entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas acquérir et faire étalage de luxe et de richesse dans les costumes. Les habits les plus somptueux étant les plus chers, ils ne peuvent être achetés que par les plus riches. Mais afin de contrer ce qui pourrait constituer une injustice, l'école prend sur elle de les fabriquer pour ceux qui disposent de peu de ressources financières, comme c'est le cas des *baianas*, des costumes riches et luxueux. Dans ce contexte, les costumes signifient plus de choses que ce qu'ils laissent voir, ils écrivent sur les corps des danseurs un discours sur l'art vestimentaire, le corps et son regard sur le monde.

#### 6.3.8 L'ALA DES BAIANAS ET LE PUBLIC

Un défilé est un spectacle inédit et découle d'une machinerie très complexe. D'innombrables facteurs contribuent à son succès ou à son échec par rapport au public, en dehors même de la perfection de son organisation et de son exécution. Le caractère d'événement du défilé, propre à la performance, fait partie de sa nature spectaculaire ; il est bien synthétisé par Marizete da Silva, régisseuse de l'école :

Le défilé, c'est ça; maintenant ou plus jamais ! On ne peut pas revenir en arrière pour ajuster, corriger. L'adrénaline est trop élevée. On passe de l'enfer au ciel. Dès que vous entrez dans l'avenue, tout a été résolu. Il n'y a pas de retours possibles. Là commence le ciel. Comme le cortège raconte une histoire, l'on ne peut ni changer, ni modifier l'emplacement d'une *ala*. C'est pour ça que lorsqu'un char allégorique se brise, c'est le désespoir !

Ce désespoir naît de la crainte que le public ne comprenne pas le déroulement du thème, les séquences des scènes, enfin, la présentation de l'école. Comme dans tous les arts du spectacle, c'est le public qui reçoit les plus grands hommages. Par contre, c'est lui dont on espère qu'il sera là quand commence le spectacle, comme en témoigne une danseuse de l'*ala* des *baianas* : « La grande préoccupation de ceux qui participent au défilé des écoles est de savoir si les gradins et les loges sont pleins. Car ces espaces vides nous provoquent une sensation épouvantable. » Cependant, quand il pleut beaucoup, l'attention commence à être répartie en fonction d'autres points importants. « Même s'il n'y a pas beaucoup de gens sur les gradins, vous commencez à vous préoccuper d'autres choses : comme de ne pas glisser, d'éviter que le vêtement ne soit trop mouillé, etc. » Et le public, qui est toujours le centre, passe alors au second plan, du moins, à ce moment.

Durant le temps où les danseuses défilent, elles sont à peine conscientes de ce qui se passe dans l'*ala* où elles se trouvent. Tout ou presque tout ce qui se passe en relation avec ce qui se passe avant ou derrière l'*ala* où elles se situent, ne sera connu qu'après la fin du spectacle. Ce n'est qu'à ce moment qu'elles sauront si l'école a bien défilé, si elle a fait un bon carnaval. Généralement, elles l'apprennent par la presse ou par leur propre école. Par contre, les danseuses dans l'*ala* perçoivent la réceptivité du public; elles arrivent même à « répondre » à cette réaction, comme on peut le constater par des témoignages de *baianas*.

« On sent quand le public apprécie! », ou : « on n'a même pas besoin de regarder, on sait même quand le public n'a pas aimé le costume ». Et encore : « vous le savez par la façon dont il crie, applaudit ... Si le public aime l'*ala*, il devient plus animé. C'est l'*ala* de *baianas* qui anime le public ».

Mais comment identifier les raisons du succès de telle ou telle école ? Ou quelles conditions font que la presse donne un prix à une *ala*, plutôt qu'à une autre, quels éléments sont pris en considération pour mériter un prix comme « l'étendard d'or » par l'*ala* des *baianas* de l'école Porto da Pedra? Sandra Trindade assure que ce qui a justifié le prix, c'est l'ensemble :



La samba a été très bonne et elle a plu à toute la communauté (...) la samba a explosé dans l'avenue (...), le costume était spectaculaire. Elles ont dansé avec fierté, sans hésitation et avec beaucoup d'énergie, même si elles étaient débutantes dans le Groupe spécial. Elles paraissaient avoir des années d'expérience. On montrait qu'on était là pour gagner : tout le monde dansait de façon synchronisée. Tout le monde chantait. Cela a été fantastique!

Néanmoins, même si les danseuses donnent tout d'elles-mêmes, si les costumes sont beaux, parfois les choses ne fonctionnent pas. Les perceptions des danseuses et du public ne coïncident pas toujours. Voyons, à titre d'exemple, ces témoignages de deux *baianas* lors de deux défilés différents:

La première a donné ce témoignage :

Parfois, on trouve le costume disgracieux lorsqu'on en observe un de façon isolée. Mais joint au groupe des autres, il devient très beau. Je ne parviens pas à me trouver laide dans ce vêtement. Je vais même jusqu'à me sentir belle. Quand je revêts le costume et que je lui trouve un défaut, je le rectifie jusqu'à ce que je me sente bien. Si le collet est trop lâche, je le resserre; je m'arrange. Dans les coulisses, vous commencez déjà à entendre des commentaires sur votre costume.

L'autre *baiana* continue :

C'est une série de choses qui fera que l'ensemble plaira au public. Le costume doit avoir un lien avec la samba. Parfois le costume est beau mais n'a rien à voir avec le défilé...Le plus beau vêtement que j'ai mis était celui de la fiancée. Je me suis sentie comme la chose la plus précieuse du monde... mais le costume n'a produit aucun effet sur l'avenue. Tout blanc, tout en broderies.... Et le public n'a même pas commenté le costume ! Plus tard, quand j'ai vu la vidéo, j'ai compris : cela ressemblait à un fleuve de mortes déambulant sur l'avenue. C'était sans vie !

Selon la *baiana*, elles étaient merveilleuses. Le costume a été confectionné en dentelles blanches; il y avait en plus un grand voile en tulle, des guirlandes, des gants, tout était parfait, des vraies fiancées ! Personne n'a trouvé cela exceptionnel. Personne n'a passé de commentaires. Elles étaient déçues. Certainement, elles étaient des fiancées trop convaincantes pour être considérées comme des *baianas*, ou encore comme des *baianas* déguisées en fiancées ! Dans le spectacle carnavalesque, au niveau de la perception que le public en a, il se produit le même phénomène que celui évoqué par Barthes (1964, p.55) lorsqu'il décrit les effets qu'un costume trop réaliste peut entraîner au théâtre. Il écrit en effet : « il y a une certaine échelle de la vérité, au-dessous de laquelle il ne faut pas descendre

(...) le costume vériste produit immanquablement l'effet suivant : on voit bien que c'est vrai, et pourtant l'on n'y croit pas.» Comme je l'ai déjà fait remarquer, l'esthétique du défilé n'accepte pas le mimétisme ou le naturalisme dans sa structure spectaculaire. Ainsi, les éléments de base de la scène (costumes et accessoires) doivent avoir avec le thème un lien qui réponde à l'idée que le *carnavalesco* se fait de la réalité qu'il souhaite rendre.

Les termes - réalité et illusion théâtrale – ne s'opposent pas, car tout ce qui se passe au théâtre est aussi réel que hors de la scène : les deux univers sont constitués du même matériau (Burns, 1975). Cependant, ce qui fait la différence entre ces deux univers c'est qu'au théâtre, on est face à une intention explicite de représenter, de communiquer. Dans le défilé aussi, il en est de même. Mais cela n'est pas suffisant pour différencier les deux contextes : il faut aussi que le public dispose d'un minimum de connaissances des codes théâtraux. En effet, le spectateur du défilé doit connaître quelques codes pour comprendre les éléments structurants du spectacle carnavalesque. Ainsi, un spectateur étranger au défilé, même s'il comprend la scène du char allégorique, aura de la difficulté à comprendre les rapports qui existent entre plusieurs segments s'il ne saisit pas que le thème est l'élément fondateur du défilé.

C'est pour cette raison que les aspects mimétiques du costume, et des chars allégoriques dans la majorité des cas, sont peu évidents car leur rôle consiste plutôt à appeler au rêve, au luxe, à la beauté qui habitent l'imaginaire du participant au défilé et de son public. De cette façon, tous les éléments qui participent à la scène doivent être conçus suivant certaines valeurs esthétiques reconnues par les concepteurs, les spectateurs et les juges. Ainsi, plus le thème est actuel, plus il doit s'abstenir d'imiter cette réalité. Par exemple, si le sujet d'un défilé traite du « don d'organes » ou de « la circulation routière », les éléments de décor et les costumes doivent être originaux et réinventer la réalité. Les éléments réels liés au thème, dans sa fonction pratique, servent seulement d'inspiration, de point de départ pour que l'artiste *carnavalesco* conçoive les nouveaux objets qui seront sur scène. Leur fin est purement symbolique et esthétique. Ils doivent être métaphoriques et poétiques, éloignés du quotidien concret, qui est déjà si dur ! Il faut que le spectacle soit beau, même s'il évoque à la pauvreté, la faim et l'injustice. Ce sont des questions sociales qui sont, selon une recherche faite auprès des spectateurs, les thèmes les plus appréciés. Un jour, le célèbre *carnavalesco* Joãozinho Trinta, fatigué d'être critiqué par la presse et jugé par la critique pour l'exagération du luxe

de ses spectacles, a déclaré : « Les pauvres aiment le luxe et la somptuosité, ceux qui aiment la pauvreté sont les intellectuels ! »

### 6.3.9 LE CORPS VESTIMENTAIRE

Durant le spectacle, le corps des *baianas*, n'est autre que leur costume - corps réel et corps vêtu se fusionnent au milieu des tissus. L'engouement du spectateur l'amène à dépasser la considération des substances concrètes pour ne rechercher que l'illusion. Toutes les imperfections s'effacent et il ne demeure que l'aspect clinquant à outrance et beau de ce vêtement qui recouvre un corps imaginaire. Ce qui est important, c'est le spectacle... Peu importe la réalité ! Nous sommes là au cœur d'un jeu d'illusions contradictoires. Le costume indique la nature et l'identité du personnage, mais ne révèle rien, physiquement, réellement de celui qui l'habite. Il reste un habit, une enveloppe intrigante, mystérieuse, bardée d'une multitude de couches de tissu. Si on modifie la structure du vêtement, on change l'acte et on compromet l'efficacité du rôle des *baianas*. Le rôle du costume carnavalesque, dans le défilé, consiste à présenter un corps idéal ou imaginaire des danseurs. Le costume résulte de la fabrication d'une image irréaliste, une image parée... la projection d'un corps idéal. Ce vêtement dispose du pouvoir de changer l'anatomie en valorisant les formes du corps. Il transforme ce dernier et le transfigure, en idéalisant la réalité. En effet, les robes augmentent le volume de la silhouette de ces danseuses qui remplissent totalement leur espace individuel, faisant émaner d'elles une impression de robustesse, tout en transmettant au spectacle une sensation de grâce et de légèreté.

Le costume dessine l'image d'un corps vestimentaire irréel. La théâtralité du défilé est produite par la diversité de costumes qu'il comporte. Parmi les différentes fonctions du vêtement carnavalesque, la théâtralisation du corps (et notamment celui des *baianas*) me semble de loin la plus importante. Il crée un corps fictif. Peu importe que les femmes qui revêtent ce costume soient maigres ou grosses, jolies ou laides, jeunes ou âgées. Elles deviennent semblables entre elles. Leur regroupement se fond dans un ensemble homogène et somptueux, qui paraît former un seul corps d'étoffes et de métaux. Le costume tient lieu de masque corporel. Corps et vêtement fusionnent à travers un jeu de miroirs qui les fait paraître

« un ». Cette construction symbolique, c'est le corps de la *baiana*. Il s'agit d'un corps porté aux nues qui devient réel grâce à la silhouette créée pour le personnage.

La beauté, l'élégance et l'équilibre conférés aux danseuses par ce costume ont deux origines : la coupe et la façon de danser. Généralement, la plasticité des matériaux utilisés dans leur conception et la finesse du tissu utilisé pour les couches extérieures du costume, produisent, dans le spectacle, un effet de désinvolture. Ce costume souligne et facilite les gestes des danseuses. Il est soutenu par une structure solide qui donne sa forme et son ampleur à la jupe et qui pourrait être considérée comme un dessous. Cette structure mouvante de chapiteau, recouverte de différents dessous propres au vêtement féminin, permet d'inventer continuellement de nouvelles silhouettes. Les dessous masquent certaines régions du corps. Ils en inventent d'autres, tout en veillant toujours à donner l'illusion que l'apparence vestimentaire correspond à l'apparence corporelle (Laurent, 1979). Cette structure de la jupe n'entrave pas la danse. Au contraire, elle la stimule, en amplifiant les mouvements du corps, en les reproduisant de telle façon qu'elle élargit la gestuelle des danseuses. De cette façon, les mouvements de la danse sortent du corps, se répandent et s'amplifient par le biais du costume, en constituant une réalité issue de la fusion du corps et du costume.

Ce dernier permet de mettre sur un plan d'égalité les beaux corps et ceux qui sont laids, la jeunesse et la vieillesse, et transforment finalement ces femmes âgées réellement très éloignées anatomiquement les unes des autres de telle façon qu'elles semblent correspondre au modèle du « corps parfait » quotidiennement véhiculé par les médias, leur permettant d'être membres d'un ensemble où défilent des beautés. En effet, le vêtement peut véritablement transformer notre corps : l'agrandir, faire diminuer sa taille, le déformer en totalité ou en partie. Lui seul peut modifier complètement l'image de notre corps. L'endossement de cette silhouette dont les danseuses accouchent en s'oubliant en elle, permet aux *baianas*, grâce au costume, de donner à voir une autre image de leur corps : celle de la parfaite communion du costume avec leur anatomie particulière.

Cependant, à mon avis, ce que l'on cherche dans le défilé, c'est à créer une image unique, à partir de l'agglomérat de réalités corporelles différentes : un patron corporel commun à toutes ces femmes. Ainsi, nous pouvons facilement comprendre comment ce phénomène

d'illusion opère dans le spectacle : il transfigure le corps de la femme, quelles que soient ses imperfections et l'installe dans un artifice, un « corps imaginaire », tressé de fibres et de tissus. Le succès de l'*ala* dépend de l'homogénéité absolue et de la cohérence du costume, dans ses moindres détails : du soulier au turban. Il dépend aussi de la synchronisation entre le chant et la chorégraphie. Par contre, le costume des *baianas* permet paradoxalement (en offrant à la vue un ensemble homogène par un style de danse et la forme de la silhouette), à travers leurs visages, de les individualiser.

Néanmoins, l'excitation produite par la danse, l'attente du jeu de séduction du public, l'engouement de la batterie et l'amour pour l'école, font plonger nombre de *baianas* dans un état de plaisir charnel, presque orgasmique. Le plaisir est si fort que quelques-unes d'entre elles disent ne plus sentir « ce qu'il y a sous leurs pieds », au point de « flotter sur l'avenue ». Elles défilent animées par une sensation si unique, qu'elles disent avoir besoin de prier pour « ne pas mourir », « ne pas s'évanouir ». Certains sentiments profonds, exprimés par des *baianas*, me laissent imaginer qu'il subsiste une communication perpétuelle entre les sphères du sacré et du profane... ce qui ne date évidemment pas de l'époque de l'éclosion des écoles de samba. Leur besoin de prier afin de produire un beau défilé, révèle que celui-ci est une occasion pour elles, plus qu'une simple distraction, d'entrer en contact avec les sphères mystiques communes au groupe. En effet, pour respecter la tradition, la samba fait revivre une partie de cette mémoire collective et véhicule un sentiment de solidarité et de communion entre les éléments de leur groupe. La danseuse adhère profondément au groupe et parvient à une sorte de sentiment de totale identité avec lui et de dissolution dans le cortège.

#### 6.3.10 LE COSTUME CARNAVALESQUE

Si l'on analyse les rapports qui s'établissent entre les danseuses et leurs costumes, on peut mettre en évidence les représentations que les danseuses créent à partir d'eux. Je m'attacherai ici à montrer comment le vêtement, à mesure qu'il habite le personnage, entre en synergie en même temps avec ces danseuses; et, enfin, à analyser les relations qui existent entre la conception de ce personnage et le corps placé sur scène.

Les costumes, dans les défilés des écoles de samba, se classent en deux grands groupes :

- Les premiers comprennent ceux des costumes exclusivement conçus pour les *destaques*, déjà mentionnés, qui servent, en général, à composer les personnages importants du défilé. La plupart du temps, les *destaques* sont placés sur des chars allégoriques qui évoquent un espace, un temps et des personnages en harmonie avec cette partie du cortège. Le char traite toujours un aspect important du thème. Comme le thème de chaque école change à chaque carnaval, les costumes des *destaques* changent de la même façon. Aussi n'existe-il pas de règles rigides pour concevoir ces costumes. Ils doivent simplement être en concordance avec le char. C'est pour cette raison que ces costumes<sup>107</sup> ne sont pas jugés simplement pour leur esthétique ou leur originalité mais sont plutôt appréciés dans l'ensemble qu'ils forment avec le char allégorique.
- Le deuxième groupe comprend ceux des *alas*, dont les membres sont vêtus de façon identique et ayant, habituellement, la même gestuelle quand l'*ala* est chorégraphiée. Ainsi, nous allons nous arrêter sur l'*ala* de *baianas*, comme exemple du costume des *alas*, étant donné qu'elles sont présentes dans le cortège indépendamment du thème traité. Si les costumes des diverses *alas* changent avec le thème, le costume de la *baiana*, par contre, n'est pas touché par ces changements. L'analyse du corps costumé s'appuiera sur l'exemple de la *baiana*.

Le costume joue un rôle très important dans le spectacle carnavalesque. Il permet de mélanger des corps de tous âges, de toutes formes et la nudité ou l'habillement le plus complet. Cette diversité des costumes qui transfigure le corps des danseurs aboutit à la présentation d'une variété de formes vestimentaires et de couleurs qui enrichissent le cortège.

D'abord, il faut que le costume soit considéré comme une des parties intégrantes de la structure formelle du défilé. Corps, musique, chorégraphies...autant d'éléments indissociables qui forment le corps du cortège carnavalesque. Le défilé, malgré sa complexité et, lorsqu'il est une réussite, offre le sentiment d'une cohésion parfaite entre ses éléments,

---

<sup>107</sup> Ces costumes de *destaques* qui représentent des personnages ne seront pas abordés dans ce chapitre.

réunis par d'invisibles liens. Ce qui ne signifie pas que les différents défilés parviennent toujours à installer cette harmonie.

De cette façon, les costumes sont conçus selon des critères symboliques qui permettent au public de tisser des liens entre le contexte du spectacle et les personnages développés par le thème. Une importante fonction du costume carnavalesque consiste à situer l'ensemble des personnages dans les différentes époques et lieux qu'ils représentent, selon le déroulement du scénario. La présentation par le costume vise à mettre concrètement en images des abstractions temporelles et physiques.

Dans le processus d'interprétation des éléments du défilé, l'expérience et la mémoire du public compte beaucoup. Le choix des costumes reflète un compromis entre l'adéquation au thème et aux sous-thèmes et une référence plus ou moins proche de la réalité ou de la vision que le public imagine de cette réalité, ce qui lui permet de décoder le discours du cortège.

L'ampleur de la jupe fonctionne comme un code vestimentaire qui permet au spectateur d'identifier le personnage. C'est pour cette raison que les « costumes d'*ala* » doivent être conçus de telle façon qu'ils soient instantanément reconnus par le public – cette *ala* est celle des *baianas* ! De cette façon, le public comprend son rôle dans la trame. Cette *ala*, plus que n'importe quelle autre, partage certaines caractéristiques des *destaques*. Elle est une sorte de vedette collective. « Ce vêtement, commentait une danseuse, c'est le sommet. La *baiana* jouit d'un traitement de vedette. Ma plus grande émotion a été lorsque j'ai défilé pour la première fois en *baiana* de l'École Porto da Pedra et que cette école est passée du rang de Groupe A<sup>108</sup> au rang de Groupe spécial! »<sup>109</sup>

Mais comment identifier les qualités d'un costume carnavalesque? Pour analyser cet élément du spectacle, j'utilise d'une part, certains concepts sur le costume théâtral formulés par Barthes (1964) et Banu (1981), et d'autre part, mes observations et réflexions ainsi que

---

<sup>108</sup> Groupe A : l'ensemble des écoles qui forment un groupe hiérarchiquement inférieur au Groupe spécial.

<sup>109</sup> Entretien collectif entre des *baianas* et l'auteure, au siège social de l'École de Porto da Pedra, pendant les répétitions de l'*ala*, en octobre 2003.

les entretiens que j'ai eu tout au long de mon travail sur le terrain. À partir de ces deux approches, je distingue trois caractéristiques pour déterminer l'efficacité du costume dans le spectacle carnavalesque :

**La communication** – premièrement, le costume doit faire référence au thème tout en l'individualisant à un moment déterminé de la chronologie du spectacle. Faisons référence à Louzada qui indiquait, à propos de la position occupée par la *baiana* dans le cortège, que cet emplacement lui indiquerait quel personnage elle allait présenter dans la trame, permettant au spectateur d'avoir une lecture cohérente du symbolisme spectaculaire qui émerge des costumes carnavalesques. Le costume ne peut pas être « indéchiffrable ». Il doit être lisible. Ainsi, il est important de faire apparaître sur lui les éléments faisant référence à la trame, tout en l'insérant harmonieusement dans le contexte général du cortège. C'est-à-dire qu'il ne faut pas qu'il soit en contradiction entre ce qui précède et ce qui suit, soit par la pauvreté des matières utilisées, de la couleur, des tissus, des ornements, soit par la pauvreté de la portée symbolique, du thème ou du sujet auquel la *baiana* fait référence. Il faut que chaque costume, tant celui des *alas* que des *destaques*, fournisse dans la lecture du spectacle qui se déroule sous leurs yeux un peu plus d'informations aux spectateurs pendant qu'ils avancent et progressent.

**La fonctionnalité** - le costume doit remplir une fonction pratique et servir la danseuse dans l'interprétation d'un personnage. Il aide celle-ci dans sa gestuelle. Pour cela, il doit permettre à la danseuse de pouvoir danser facilement la samba sur l'avenue, afin de lui éviter chutes et déséquilibres en raison de son poids ou l'ampleur de sa structure. En résumé, le costume doit être « efficace » pour aider le corps de la danseuse dans ses mouvements. Dans le cas contraire, il ne sera qu'une belle pièce vestimentaire, inerte et sans fonction sur l'avenue. Une des caractéristiques esthétiques importantes à considérer, dans la conception du costume des *baianas*, est l'effet d'allègement qui va donner une impression de finesse et de délicatesse à un costume qui est presque toujours extrêmement lourd.

**La beauté** – c'est ce qui marque le plus profondément les danseuses et le public, conscients du fait que le costume est conçu pour que sa beauté et sa somptuosité soient mises en valeur. La beauté des costumes doit constituer pour le public un niveau complémentaire de



lecture du thème, au fur et à mesure que l'*ala* avance et que les *baianas* progressent dans leur exécution chorégraphique. Cependant, la richesse mise en scène dans le défilé est un pur effet de théâtralisation des éléments du thème. Il s'agit de la théâtralisation du luxe à travers la transformation de matériaux ordinaires en accessoires sophistiqués.

Ce costume revêt deux fonctions différentes, mais complémentaires. D'une part, sa coupe a un rapport avec le personnage, il est sa carte de visite. D'autre part, la parure vestimentaire posée sur la jupe en crinoline fait référence au thème du cortège. Ainsi, le costume, d'après ses aspects plastiques, fournit des éléments pour situer géographiquement le personnage. Cependant, comme lui-même situe le personnage dans un cadre physique, il devient un costume-décor itinérant car il porte sur lui les informations qui font référence au contexte dans lequel il évolue.

Les corps des femmes qui défilent dans l'*ala* des *baianas* sont disproportionnés et installent chez elles un sentiment de pouvoir et de contrôle de l'espace scénique. J'ai eu l'occasion de le remarquer lors de nos entretiens avec ces danseuses. Le sentiment de pouvoir ressenti par ceux qui portent un vêtement ample a été aussi constaté par Flügel (1982, p.26) lorsqu'il affirme que « l'habillement, en venant modifier la forme apparente du corps d'une manière ou d'une autre, nous procure un sentiment accru de puissance, le sentiment de l'extension de notre moi corporel ». Il s'agit de la sensation que notre corps se répand jusqu'aux limites du vêtement et de ses accessoires. Ainsi, en reconstruisant l'anatomie humaine, le costume offre certains embellissements dont cette dernière est naturellement dépourvue. Il augmente les charmes physiques d'un corps qui, nu, est incapable de révéler.

Les vêtements portent la marque des sentiments par les mouvements des corps dansants en déplacement. Tenant lieu de seconde peau, ce costume fait d'acier et de tissu, donc rigide et lourd, s'imprègne d'une charge émotive, révélant les sentiments qui traversent la *baiana*. De cette façon, notre regard sur le défilé nous laisse voir des *baianas* qui flottent ... tant est grand le sentiment de bonheur et de liberté qu'elles éprouvent pendant le spectacle! Ceci rappelle les propos d'Evreinof (1930), qui disait que tout le monde doit faire du théâtre et qu'il peut ainsi transformer sa vie. L'homme devient libre en jouant.

Le défilé possède cet aspect ludique. La samba fonctionne comme une forme de communication, d'expression corporelle qui provoque des défis, qui exige des réactions correspondantes, de l'attention et de la concentration de la part des participants pour de nouvelles expériences, de nouveaux pas au moyen de mouvements improvisés, inusités, de sons, de bruits et de rires. Comme jeu, il exige la présence de l'autre, du groupe dans l'amusement, dans le divertissement. C'est quelque chose qui ne se concrétise que dans le groupe et avec le groupe. Au défilé, le danseur va sauter, se masquer, se travestir soit dans une *ala* ou sur un char allégorique. Mais le caractère ludique de la samba est beaucoup plus... il fait partie du jeu de la vie.

Selon Evreinof (1930), le rôle joué par la théâtralisation dans le développement de la culture humaine a trouvé son parallèle dans l'histoire du vêtement. Celui-ci, en métamorphosant les apparences des individus, a toujours permis aux groupes et à ses membres de régner sur les autres par la terreur ou la séduction. Usant de cette capacité du vêtement à établir des hiérarchies, dans l'imaginaire populaire, le spectacle utilise le costume grâce à sa forme, ses matériaux pour théâtraliser les corps des danseurs lors de l'interprétation de leurs rôles.

Si la théâtralité est un « instinct » qui trouve sa justification dans le désir de devenir « autre », de se distinguer du commun, comme le dit Evreinoff (1930), alors, dans le cas des *baianas*, ce désir est celui de s'exhiber en public, et face à des millions de téléspectateurs. C'est le désir de théâtralité qui pousse ces femmes à se costumer pendant le carnaval, à se donner en spectacle. Ce faisant, elles répondent à une aspiration plus profonde ... une aspiration à se sentir vivantes, traversant un moment de liberté, un moment de mue de l'être ou, plus fondamentalement, un moment de vie.

Le costume devient un élément du cortège qui a une vie propre. Il porte le poids de la tradition, même s'il est toujours en « renouveau ». À travers la continuité instaurée par ces femmes qui l'habitent, il acquiert une pérennité. Nous avons le sentiment qu'il voyage de génération en génération de *baianas*. Il vit. Nous pourrions même dire qu'il possède deux âmes : celle de la femme qui l'anime et celle de sa jupe, ce sous-vêtement qui reste toujours lié par des rubans aux corps de la femme et qui donne à cette dernière sa silhouette et sa

forme. Le costume met en scène le personnage et devient le personnage lui-même. Il est imposé à la danseuse et elle doit se soumettre à lui. Il l'oblige à adopter une gestuelle unique. En effet, il a une existence indépendante de celle de la danseuse, tout en étant intimement dépendant d'elle. Il confère de l'élégance à la posture de la *baiana* et de la noblesse à son port. La *baiana*, en faisant référence à son vêtement, a coutume de déclarer qu'elle va « entrer dans la peau d'une *baiana* ». Ainsi, paradoxalement, plus la danseuse perd son identité en interprétant son rôle, plus elle se trouve elle-même, à un point tel qu'elle devient *baiana*; elle entre dans la peau d'un véritablement personnage collectif, offrant ainsi une continuité avec le passé, avec les autres *baianas* et avec elle-même. À ce moment, le costume se transforme en un objet sensuel, un objet de désir. Il prend corps à travers le corps de la *baiana* et entre en profonde osmose avec lui. Nous sommes en face d'un corps-costume. Celui-ci doit vivre sur l'avenue, non comme une matière inerte, rigide, qui brise le geste, mais au contraire comme un instrument qui donne des ailes aux femmes qui le portent et à leurs personnages.

J'ai montré dans ce chapitre l'importance et le rôle du corps dans le défilé, à travers les deux danseuses exemplaires, la marraine de la batterie et les *baianas*. Chacune de ces danseuses est choisie pour prendre sa place dans le défilé à partir du capital symbolique que chacune d'entre elles détient. Ces différents capitaux sont reconnus et légitimés par la communauté des écoles et par la connaissance de la place que chaque personne occupe et de ce qu'elle représente.

Le corps, en tant qu'élément central du défilé carnavalesque, est propagateur de la beauté sur scène par ses mouvements constants et par la fascination qu'il exerce sur un public entièrement sous le charme d'une présence magique riche en nuances. C'est en prenant possession du corps des danseurs que la samba se manifeste. C'est la samba qui explose dans les corps, que ce soit sous une forme raffinée, enrichie par un costume, ou bien sous la forme sensuelle et érotique de la nudité telle qu'elle se présente au défilé : comme incarnation du simple, du spontané et de la pure jouissance de vivre la danse, la musique, la fraternité et la vie. Ce corps-là aspire non seulement à la plénitude de la liberté, mais aussi au partage collectif de la beauté ainsi produite et exhibée.

Le corps est le support du défilé, quelle que soit sa position dans le cortège : qu'il s'agisse du corps dansant, fragile et solitaire, au sommet d'un char allégorique ou du corps qui disparaît immergé dans l'uniformité de l'*ala*, des corps isolés ou bien regroupés, qui fraternisent et s'identifient les uns aux autres dans l'accomplissement de la fête et de l'art... Corps brésiliens en *folia*, dans la splendeur de la jeunesse ou dans la sagesse de l'âge, corps transformés en un spectacle de beauté et de poésie...

Le corps qui est présent au défilé n'est pas seulement un corps qui danse ou qui joue un rôle ou un instrument. C'est un corps qui, d'une part, est conscient de sa «petitesse» et du caractère restreint de sa participation au sein d'un événement spectaculaire qui met en scène des milliers de personnes, au milieu desquelles il pourra ne pas être individualisé ni même être vu mais qui, d'autre part, est conscient de l'importance et de la force que sa participation individuelle possède en s'ajoutant à celle des autres, au sein du grand spectacle. Le corps qui danse au rythme de la batterie et qui agite le public sur les gradins et dans les loges, sous un arc-en-ciel de couleurs, que ce soit celles des costumes, des allégories, des ornements porteurs de symbolisme ou bien celles des instruments de percussion chargés d'ancestralité par la longue pratique de peuples venus d'ailleurs, ou bien encore celles des corps eux-mêmes, qui ajoutent au défilé les coloris nuancés de peaux bronzées, noires ou blanches signifie exactement ce dont il s'agit : un spectacle typiquement brésilien. Corps, spectacle, culture et histoire fusionnent dans le défilé des écoles de samba de Rio de Janeiro.

**PARTIE IV**

**CONCLUSION**

## CHAPITRE VII

### CONCLUSION GÉNÉRALE

Les corps des marraines et des *baianas* qui représentent, respectivement, les extrêmes du nu et du vêtu, sont ceux qui sont les plus représentatifs du défilé des écoles de samba au Sambodrome de Rio. Complémentaires, ces deux extrêmes symbolisent la consolidation des représentations de l'usage du corps dans l'imaginaire brésilien. Mais au-delà de ce que connotent leurs corps, la marraine et les *baianas* d'une école personnifient une dynamique qui existe à tous les échelons des écoles, c'est-à-dire une lutte symbolique entre nouveauté et tradition, entre jeunesse et vieillesse, entre individualité et solidarité, entre succès et anonymat; ces femmes témoignent également de leur enracinement dans la communauté des écoles de samba.

Par la médiatisation du spectacle, les corps - particulièrement les corps dénudés - qui sont offerts à la vue de millions de spectateurs, se sont imposés comme modèle de corps idéal. De plus, paradoxalement, en même temps que les corps dénudés des marraines et les corps vêtus de *baianas* sont des modèles de conformation à certaines valeurs sociales (le corps âgé doit être couvert et le jeune découvert), ils constituent des lieux de liberté, des outils de communication et d'expression des femmes au sein d'une société hiérarchisée et machiste.

Sous toutes ses formes de représentations, le corps constitue un support fondamental du spectacle carnavalesque. La diversité de corps dansants costumés, déguisés, maquillés ou, au contraire, dénudés, sur les chars allégoriques ou au sol, qui jouent un rôle particulier ou qui participent à une performance collective, tout en étant tous reliés au développement d'un même thème, collabore à la construction de la théâtralité du spectacle.

Les costumes et leurs accessoires, ainsi que les maquillages, théâtralisent les corps dansants. Ils construisent une pluralité de corps en créant de nouvelles silhouettes et de nouvelles réalités corporelles, réelles ou fictives. Ils cachent ou dévoilent la nudité, mettant en relief les parties importantes du corps, métamorphosant parfois la laideur en beauté. Les matériaux les plus ordinaires utilisés pour leur confection revêtent un caractère carnavalesque luxueux. Dans un même événement, les costumes créent une magie spectaculaire en y présentant des images de richesse, de royauté et de noblesse carnavalesques, en jouant avec l'inédit, en montrant la pauvreté sous un autre angle.

Par ailleurs, le défilé des écoles de samba résulte d'un processus d'anthropophagie qui a donné naissance, au fil du temps, à un spectacle absolument original, structuré et légitimé par la société brésilienne. C'est un produit nouveau formé de la fusion spontanée de rythmes de percussions et de danses d'origine africaine, du carnaval européen et d'aspects de l'imaginaire autochtone. Le défilé des écoles de samba crée un nouveau langage de la culture et de l'art populaire, par la concrétisation singulière d'innombrables traits de l'identité brésilienne.

Le défilé constitue une nouvelle modalité d'art de la scène, unique, différente de toutes les autres. D'une esthétique hybride, il incorpore des langages issus de la danse, de l'art populaire, des arts visuels et plastiques, du théâtre et des nouvelles technologies. Il possède une forme de théâtralité propre qui se manifeste entre autres par son caractère de performativité, puisqu'il est produit et processus. En effet, il ne prend sa forme définitive que devant le spectateur, avec tous les risques que cela comporte.

Le spectacle carnavalesque des écoles de samba à Rio de Janeiro instaure un nouvel espace, entièrement différent de tous les espaces théâtraux connus, celui du Sambodrome. Cet espace physique, par sa verticalité, sa profondeur, son étendue et son ouverture, est indissociable de l'expression artistique qui s'y déroule. Le Sambodrome exige un renouvellement continu du spectacle et demande la participation d'un grand nombre de spectateurs, qui d'ailleurs connaissent toutes les règles du jeu. La multiplicité des types de danseurs et autres participants dans le défilé (acteurs, performeurs, *sambistas*, danseurs, non danseurs, etc.) est essentielle au phénomène d'identification du public avec ces mêmes

participants. De fait, il s'agit toujours d'une identification directe et immédiate avec les différents danseurs des *alas* et avec ceux qui se trouvent sur les chars allégoriques.

Le caractère esthétique du défilé est prépondérant, mais l'harmonie de sa forme finale dépend de l'interdépendance des parties et de l'ensemble, dont l'expression est subordonnée au thème du défilé. Paradoxal, le défilé est à la fois le lieu de l'ordre et du débordement parce qu'il concilie la spontanéité de la fête avec la rigueur d'un produit artistique qui se renouvelle constamment. Paradoxal aussi, puisqu'il se constitue à la fois d'éléments éphémères (la présentation elle-même), et d'un élément permanent ou durable, la communauté qui l'engendre et sans laquelle il n'existe pas. C'est un art collectif qui exprime les caractéristiques de sa communauté d'origine qui, en retour, mobilise ses effectifs pendant toute l'année, dans les différentes tâches préparatoires au défilé.

Dans sa forme actuelle, le défilé carnavalesque est conçu par un artiste (le *carnavalesco*) qui doit respecter les paramètres et les valeurs esthétiques de la communauté qui l'engage, ainsi que celles du public et du jury. J'ai montré, dans cette thèse, comment le défilé carnavalesque constitue une nouvelle forme d'art scénique issue d'une conception esthétique populaire et, en ce sens, authentiquement brésilienne. Cependant il faudra, idéalement, continuer d'identifier et d'approfondir encore d'autres aspects qui le distinguent nettement d'autres formes artistiques de la scène, entre autres, comment il constitue un « art nouveau ». Si cette affirmation apparaît risquée, il n'en demeure pas moins vrai que le défilé échappe aux canons qui ont régi les arts en général à partir de la réalité du monde occidental. En mettant la problématique du corps et de ses multiples représentations en relief, j'ai voulu démontrer comment le défilé échappe aux canons traditionnels, et comment il s'affirme dans une théâtralité particulière et distincte. C'est cette qualité qui le fortifie comme nouvelle modalité d'art scénique.



## ANNEXE A

### GLOSSAIRE

**Ala** - groupement fondé sur des affinités particulières. Dans les écoles de samba, ce sont des ensembles de danseurs qui font une action commune et s'habillent de façon identique, par exemple : l'*ala* de *baianas*, l'*ala* des compositeurs, etc.

**Ala de baianas** -: ensemble composé exclusivement de danseuses portant un grand costume, généralement âgées. Il s'agit de l'*ala* la plus traditionnelle des écoles de samba. Ces danseuses sont ainsi dénommées parce que les premières étaient originaires de la province de Bahia.

**Ala des compositeurs** - ensemble des auteurs (paroles et musiques) des samba-thèmes d'une école.

**Banda** - Il s'agit de formations musicales de toutes origines, issues de l'initiative de petits groupes, qui sillonnent les rues de leur quartier.

**Batterie** - ensemble d'instruments de percussion de différents types de sonorité qui développe le thème musical du défilé. La batterie doit maintenir le rythme de la samba constant, sans variation, parce que quand cela arrive, le défilé perd la cadence de la samba. La batterie doit avoir au moins 200 instrumentistes.

**Batuque** - genre musical de percussion et qui désigne aussi l'acte religieux dans les religions afro-brésiliennes. « Désignation commune de certaines danses afro-brésiliennes accompagnées de chants et d'instruments de percussion ; danse populaire au son d'instruments de percussion ; acte de frapper de façon répétée » (Dictionnaire Holanda Ferreira, 1986, p.242). « Genre musical et en même temps une religion afro-brésilienne de culte aux *Orixás*, présente en bonne partie des états brésiliens », Wikipedia. [www.google.com.br](http://www.google.com.br) (10/02/2008).

brésilienne de culte aux *Orixás*, présente en bonne partie des états brésiliens », Wikipedia.www.google.com.br (10/02/2008).

**Blocs** - cortèges carnavalesques quelque peu informels dans lesquels les participants revêtent tous le même type de déguisement et défilent en musique.

**Cache-sexe** - pièces métalliques recouvertes de mousse et de tissu. Les femmes les portent recouvertes d'un sous-vêtement transparent ou d'un ruban de sparadrap translucide, afin de tenter de diminuer l'inconfort physique provoqué par leur usage. Sa partie inférieure prend assise sur le pubis jusqu'à rejoindre la fente des fesses. Il est fermement «arrimé» afin de prévenir sa chute.

**Cariocas** - personnes nées à Rio de Janeiro.

**Carnavalesco** - artiste concepteur du défilé qui supervise tout, des chars allégoriques aux costumes et veille à la mise en place de tous des éléments (*alas*, chars allégoriques, etc.).

**Círio de Nossa Senhora de Nazaré** – c'est la plus grande procession religieuse catholique annuelle d'Amérique du Sud qui a lieu le deuxième dimanche du mois d'octobre, en hommage à la patronne de la ville de Belém, en Amazonie. Elle compte environ deux millions de participants. Cette procession se caractérise par le mélange de sacré et de profane.

**Cité de la samba** - complexe de bâtiments construits dans la zone portuaire de Rio de Janeiro, proche du Sambodrome. Les installations recouvrent une aire de 200 000 mètres carrés, où chaque école du Groupe spécial dispose d'un espace de 7 000 mètres carrés, sur deux étages, pour l'organisation de son défilé. En septembre 2005, les écoles de ce groupe ont commencé à emménager avec tout le matériel des ateliers dans ce nouvel espace.

**Commission d'ouverture** - groupe de 15 danseurs qui ouvrent ou qui se trouvent à la tête du cortège d'une école. Le sujet de leur présentation peut faire référence au thème du défilé ou à leur propre école. Dans ce cas, en général, ce sont les plus anciens

(compositeurs et fondateurs ou membres de la direction de l'école qui défilent costumés en tenue de gala).

**Coup de nombril** – ce geste, qui prend place dans un type de danse, évoque un dialogue corporel où les participants se frappent nombril contre nombril ou poitrine contre poitrine, à des moments déterminés de la danse. Le coup de nombril ou sa simulation est un élément chorégraphique clé qui devient une composante caractéristique de la samba. Il peut être encore observé aujourd'hui, dans les cercles de samba traditionnels et dans certains types de défilés des écoles de samba

**Coulisses** - emplacement où l'école se prépare avant son entrée dans le Sambodrome. En vérité, les coulisses sont des rues proches du lieu du défilé. C'est le lieu de tous les petits drames qui précèdent le défilé. C'est un lieu provisoirement clos, protégé par des vigiles. L'accès au Sambodrome se fait par un vaste portail à travers lequel les premières *alas* se positionnent pour le début du défilé.

**Destaque** - individu qui porte un costume unique, en général très riche et très coûteux, qui représente un personnage important du sujet traité.

**Développement d'un thème**- façon dont le thème ou le sujet du défilé se présente.

**Développement du cortège** - progression de la danse en accord avec le rythme de la samba et la cadence de la batterie. Le cortège ne peut avancer ni trop rapidement ni trop lentement; son développement doit être harmonieux.

**Directeur de carnaval** – celui qui coordonne le montage du spectacle avec le *carnavalesco* et le directeur de l'harmonie.

**École-pilote de maîtres de cérémonie et de porte-drapeau**, – elle a la fonction de former les couples de danseurs et ensuite de les engager dans les différentes écoles de samba. Cette école indique les danseurs aux écoles de samba du Groupe spécial et aux écoles d'autres municipalités.

**Ensemble du cortège** (par rapport au jugement) - manière dont l'école développe son défilé ; toutes les *alas* et tous ses éléments doivent être intégrés au rythme de la batterie, à la danse de la samba, au thème et au chant.

**Équipe de régisseurs** – équipe qui coordonne les diverses activités pratiques du montage du défilé, telles que les répétitions de certaines *alas*, le contrôle du temps de déplacement du cortège et des chars dans l'avenue, la vérification des problèmes du déplacement de la batterie ainsi que des questions bien plus spécifiques comme le contrôle du passage des chars allégoriques sous le viaduc ou dans la courbe de la rue qui permet d'accéder au lieu du défilé, afin d'éviter que les essieux des chars allégoriques ne brisent au moment de l'entrée au Sambodrome.

**Équipe de régisseurs de l'ala des baianas** - groupe qui a la responsabilité de la mise en place des *baianas*, de la danse et du chant durant les répétitions au siège de l'école et qui a la charge de les accompagner sur l'avenue, le jour du défilé.

**Esplendor** - partie du costume. C'est un accessoire grand et volumineux monté sur une base métallique et placée dans les dos du danseur au niveau des épaules, derrière la tête.

**Évolution** - progression de la danse en accord avec le rythme de la samba et la cadence de la batterie. Le cortège ne peut pas ralentir ou avancer vite, il doit se présenter de façon harmonieuse selon le rythme de la samba. L'évolution se réfère à la façon dont une *ala* ou l'école au complet passe en dansant devant le public.

**Folia** – le terme signifie «la fête », et particulièrement la fête carnavalesque. Il s'applique aussi au groupe de personnes qui demande l'aumône à la «fête du Saint-Esprit » et à la «fête des Rois », en chantant au son d'instruments musicaux.

**Folião** - celui qui participe directement à toute manifestation carnavalesque en dansant, en sautant et en chantant.

**Groupe A** - ensemble des écoles qui, dans la hiérarchie des écoles de Rio de Janeiro, forme un groupe qui se situe immédiatement en dessous du Groupe spécial.

**Groupe spécial** - ensemble des 14 écoles qui, dans la hiérarchie des écoles de Rio de Janeiro, se situent au sommet.

**Harmonie** - bon accord du rythme de la batterie avec le chant des chanteurs et des danseurs. Tout le monde qui défile doit chanter la samba.

**Hiérarchie des écoles** - les écoles de samba qui participent au festival de Rio de Janeiro sont groupées : Groupe spécial (14 écoles), Groupe A (12 écoles), Groupe B (11 écoles), Groupe C (12 écoles), Groupe D (12 écoles), Groupe E (7 écoles) et les écoles des enfants (11 écoles).

**Jury** - ce sont 40 juges, répartis en 10 groupes de quatre personnes chargés de juger les 10 aspects les plus importants du défilé. Ils se placent à différents endroits le long du Sambodrome. Leur mission est d'évaluer la qualité des spectacles selon les critères d'appréciation de ses différents éléments : musique, costume, ensemble, thème, développement du thème, harmonie, couple maître de cérémonie et porte-drapeau, allégories et accessoires, batterie et commission d'ouverture.

**LIESA** – est une association formée par les présidents ou les représentants des écoles de samba du Groupe spécial qui comprend les 14 plus grandes écoles de Rio de Janeiro. Ils décident les questions plus importantes qui concernent le défilé : les différents points du règlement, la composition du jury, l'ordre dans le défilé, les pénalités, l'élaboration des programmes des défilés, la publication des revues, la confection et distribution du CD qui contient les 14 samba-thèmes des écoles pour le carnaval de l'année, les ententes relatives à la transmission du défilé par les postes de télévision.

**Loges** – au Sambodrome, il existe plusieurs étages de loges qui sont loués au public.

**Lundus** - danse sensuelle avec prédominance des mouvements des hanches introduite au Brésil pendant l'esclavage.

**Maquetar** - ralentir le défilé d'une *ala* pour plaire au public.

**Maracatu** - fêtes folkloriques animées par un petit cortège, où les danseurs, costumés richement en reine, roi, dame, dansent au son des percussions.

**Monter et descendre** - dépendant du résultat du festival, une école peut monter (entrer) dans le Groupe spécial ou en descendre (sortir).

**Orixá** – divinité du *Candomblé*, religion populaire brésilienne.

**Palmares** - a été la plus grande et la plus importante communauté d'esclaves évadés des villes et des plantations du Brésil. Elle se réfugiait dans des endroits très difficiles à trouver. Le thème du défilé raconte l'histoire de *Palmares*, la façon dont la ville est devenue une république pendant plus de 50 ans au 17<sup>e</sup> siècle, la vie de ses membres, ses héros et leur résistance.

**Passerelle de la samba** - nom officiel du Sambodrome.

**Passistas ou sambistas** - femmes et hommes virtuoses dans l'art de danser la samba. Ils sont considérés comme étant les grands artistes des écoles et sont pour cela, très respectés.

**Porte-drapeau et maître de cérémonie** - couple de danseurs qui portent le drapeau de l'école; ils ne «sambent» pas, ils réalisent un ballet, dans lequel la fonction du maître est de rendre hommage à la danseuse qui exhibe le drapeau avec les couleurs de l'école.

**Prototype** - exemple d'un costume présenté pour une *ala*. Comme dans un défilé de mode, le *carnavalesco* présente à l'école le costume de chacune des *alas*, et explique sa signification. Cette démonstration est une étape importante dans la préparation du défilé. À cette occasion, chacun peut découvrir les costumes sortis des croquis. C'est un moment fort, qui attire beaucoup de gens...une fête dans la fête.

**Quintal** - partie arrière d'une maison ou sa cour ou son jardin potager.

**Rancho**- cortège carnavalesque accompagné d'un orchestre qui jouait des opérettes chantées par des ténors.

**Remplir le trou** – expression utilisée par les *baianas* qui signifie remplacer une collègue de l'*ala* des *baianas* qui ne peut pas défiler. Dans ce cas, lorsqu'il manque des danseuses dans l'*ala*, les écoles font appel à des danseuses d'autres écoles. Les contacts se font habituellement par le biais de l'association des *baianas*. Celle-ci organise des réunions, prépare des fêtes, etc.

**Répétitions** - présentations de la batterie au siège d'une école où les membres et le public dansent la samba. Ces répétitions sont des bals qui reçoivent tous les types de publics qui apprendront les musiques et les nouvelles chorégraphies.

**Répétitions techniques** - répétitions des *alas* à l'emplacement du défilé ou dans la rue du côté des écoles ou dans le Sambodrome.

**Sahara** - partie du centre commercial de Rio de Janeiro où se vendent des matériaux destinés à l'artisanat et notamment pour le carnaval.

**Samba-thème** - musique qui sert de fond musical au défilé. Cette musique, qui synthétise les principaux aspects du thème auquel le défilé se réfère, utilise aussi des paroles pour expliciter le thème.

**Sambodrome** - piste où défilent, en chantant et en dansant, des écoles de samba. Le sambodrome est un espace en plein air, une rue, ce qui permet toujours une évolution linéaire des cortèges des écoles. À Rio de Janeiro, cet espace a 800 m de longueur et 12 m de largeur.

**Senzala** - demeure des esclaves, dans les plantations, à l'époque coloniale.

**Thème du cortège** - sujet auquel le défilé fait référence.

**Trio électrique** - camion semi-remorque au sommet duquel se produisent des musiciens dont la musique est retransmise par de nombreux haut-parleurs. Le public danse dans son sillage en suivant le trio dans son parcours à travers les rues de la ville.

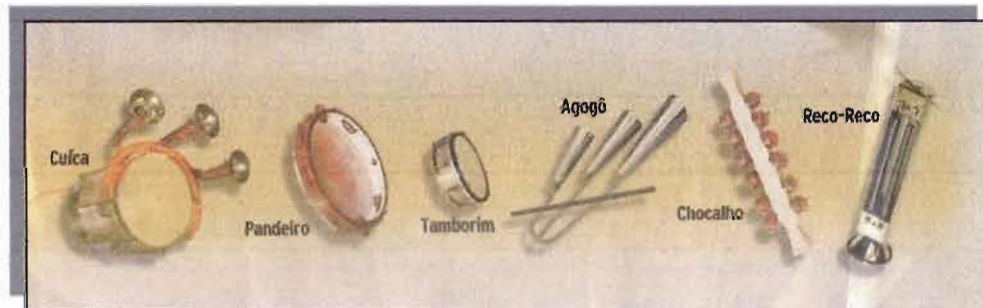
**Trou** - espace vide qui se forme entre deux *alas* ou entre une *ala* et un char allégorique. En général, cela découle des problèmes qui arrivent aux chars et qui provoquent leurs retards. Ainsi, une école «trouée» sera pénalisée par la perte de points.

**Voiture du son** - C'est là où se placent le chanteur officiel de l'école et les autres chanteurs auxiliaires qui chantent la samba pendant le temps de la présentation de l'école. Leur chant est transmis dans tout le Sambodrome.



ANNEXE B  
LES INSTRUMENTS DE LA BATTERIE

Les instruments les plus utilisés<sup>110</sup>



<sup>110</sup> Revue *Mundo Estranho*, février 2004. Infographie : Tato Araújo et Julia Moioli.



Répétition de l'École de Samba Portela, au Sambodrome de Rio. Globo online, 2006.



Présentation de la batterie de l'école Caprichosos de Pilares à Rio. Revue Rio Samba et Carnaval –Liesa 2002.



ANNEXE C  
GALERIES D'IMAGES

- Les *baianas* dans une répétition au siège social de l'École Porto da Pedra, São Gonçalo, Rio de Janeiro, 2003



Gauche/droite. Rita da Silva et Maria Ângela da Silva. Photo de l'auteur.



Gauche/droite. Maria das Graças Dias et Maria da Conceição Inácio. Photo de l'auteur.



Gauche/droite. Carmélia Carvalho, Eudinéia Sanches, Luiza Salgueiro et Jupira Francisco.  
Photo de l'auteur.



Gauche/droite. Luiza Salgueiro, Jupira Francisco, Severina Helenice, Nicilda da Silva, Ilidia dos Santos. Photo de l'auteur.



Gauche/droite. Giovanni Souza et Pedro Luiz Filho. Détail de l'atelier d'accessoires à l'école Porto da Pedra. Photo de l'auteure. 2003.



Gauche/droite. Sonia Coutinho, Léa da Silva et Suellen da Silva Magalhães. Détail de l'atelier de couture de l'école de Porto da Pedra, Rio, 2003. Photo de l'auteure.



Dodô, marraine de la batterie de la Portela et Delegado, ancien maître de cérémonie et instructeur de l'École de maître de cérémonie et porte-drapeaux à la fête d'hommage aux grands *sambistas*. Centre Culturel Carioca, Rio de Janeiro, 2003. Photo de l'auteur.



L'auteur, Manuel Dionisio, coordinateur de l'École de maître de cérémonie et porte-drapeau, et Vó Maria (âgée de 92 ans) chanteuse de samba qui a enregistré son premier disque à 90 ans; elle est veuve de Donga, le premier sambista à graver un disque de samba, au début du 20<sup>e</sup> siècle.





## BIBLIOGRAPHIE

### • CARNAVAL

- Araújo, Ari. 1978. *As escolas de samba, um episódio antropofágico* [Les écoles de samba: un épisode antropophagique]. Petrópolis: Vozes.
- Araújo, Hiram, et Antônio Vieira da Costa. 1991. *Memória do carnaval* [Mémoire du carnaval]. RIOTUR Rio de Janeiro, Oficina do Livro.
- Araújo, Rosa Maria Barbosa de. 1995. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano* [La vocation du plaisir: la ville et la famille dans le Rio de Janeiro republicain]. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cabral, Sérgio. 1996. *As escolas de samba do Rio de Janeiro* [Les écoles de samba de Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Cabral, Sérgio. 1974. *As Escolas de Samba: O quê, quem, como, quando e porque* [Les écoles de samba: quoi, qui, comment, quand et pourquoi]. Rio de Janeiro: Fontana.
- Carneiro, Edison. 1965. «Prefácio» [Préface]. In *Ameno Resedá, o rancho que foi escola* [Ameno Resedá: le début des écoles de samba] de Jota Efegê. Rio de Janeiro: Letras e Artes.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 1995. *Carnaval carioca dos bastidores ao desfile* [Carnaval (de Rio?) carioca des coulisses au défilé]. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 1999. *O rito e o tempo: Ensaio sobre o carnaval* [Le rite et le temps. Essais sur le carnaval]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Costa, Haroldo. 2001. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* [Cent ans de carnaval à Rio de Janeiro]. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Costa, Haroldo. 1984. *Salgueiro: academia de sambas* [Salgueiro: académie de samba]. Rio de Janeiro: Record.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. 2001. *Ecos da folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920* [Une histoire sociale du carnaval à Rio de Janeiro: 1880 – 1920]. São Paulo: Companhia das Letras.
- Efegê, Jota. 1965. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola* [Ameno Resedá: le début des écoles de samba]. Rio de Janeiro: Letras e Artes.

- Efegê, Jota. 1982. *Figuras e coisas do carnaval carioca* [Personnalités et anedoctes du carnaval à Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro: Funarte.
- Lopes, Nei. 2003. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola* [L'apprentissage de la samba]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Milan, Betty. 1988. *Brasil, Bastidores do Carnaval* [Brésil, coulisses du carnaval]. Rio de Janeiro: Aoutra Ed.Ltda.
- Matta, Roberto da. 1983. *Carnavals, bandits et héros: ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris: Éditions du Seuil.
- Oliveira, Nilza de. 1995. *Quaesitu: O que é uma escola de samba?* [Quaesitu : qu'est-ce qu'une école de samba?]. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1992. *Carnaval brésilien: le vécu et le mythe*. Paris: Gallimard.
- Rego, José Carlos. 1994. *A dança do samba: exercício do prazer* [La samba: l'exercice du plaisir]. Rio de Janeiro: Aldeia.
- Sodré, Muniz. 1998. *Samba, o dono do corpo* [Samba, le maître du corps]. Rio de Janeiro: Mauad,
- Soihet, Rachel. 1998. *A subversão pelo riso* [La subversion par le rire]. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.
- Souza, Hamilton Moss de. 1989. *Engrenagens da fantasia: Engenharia, arte e convivência* [Les engrenages de la fantaisie: génie, art et familiarité]. Rio de Janeiro: Bazar das Ilusões.

• **Articles de revues et journaux**

- Cohen, Vivianne. 2002. « *As donas da avenida* » [Les maîtresses de l'avenue]. IstoÉ –Gente, n° 133, 18 février, p.14-27, p.14.
- Costa, Célia et Laura Antunes. 2004. « *Grande Rio vai cobrir as alegorias censuradas* » [Grande Rio va couvrir les allégories censurées]. O Globo, Rio de Janeiro, 20 février, p.18.
- Cruz, Adriana; Aluizio Freire et Cássio Bruno. 2004. « *Depois da censurado, Joãozinho é demitido* » [Après la censure de son spectacle, Joãozinho Trinta est renvoyé]. O Dia, Rio de Janeiro. Cahier général, 26 février, p.8.
- Duarte, Flávia. 2004. « *Água benta caiu do céu* » [L'eau bénite qui est tombée du ciel]. O Dia, Rio de Janeiro, 25 février, cahier général, p.6.
- Erthal, João Marcelo. 2004. « *Invenções compensam desfile sem muito luxo* » [La créativité remplace l'argent]. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Carnaval, 24 février, p.2.

- Felícia, Carla. 2004. ISTO É Gente. «*Como rainhas* » [Comme des reines] (39-47) n.238, 1 mars, p.40.
- Fonseca, Celso. 2005. «*Exageros expostos* » [Les excès exposés]. Isto É, n° 1844, 16 février, p.43.
- Helena, Letícia. 2004. «*Os sacrifícios para ficar impecável na avenida* » [ Les sacrifices pour être belle dans le défilé].Globo.Rio de Janeiro, 22 février, p.16.
- Hoppe, Bete. 2004. Sexy Premiun. «*Madrinha de bateria nota 10* » [Marraine de la batterie note 10]. No 9, 4 février, 14-33, p.
- Jannuzzi, Melissa et Fábio Brisolla. 2002. Veja Rio. «*À procura de mulheres bonitas* » [À la recherche des femmes très belles] n. 6, 13 février, p.6-9.
- Martins, Lula Branco. 2004. «*Foram os orixás de Laila*»[C'était les orixás de Laila]. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 février, p. A 13.
- Martins, Elisa, et Inês de Castro. 2004. «*O risco da vaidade*» [Le danger de la vanité]. Época, no 3.36, octobre, p. 84-91.
- Minc, Eduardo, et Edwin Paladino. 2002. «*Rainhas da bateria*» [Les reines de la batterie]. Isto É Gente, Année 3, no. 132, 11 février, p.29-31.
- Motta, Aydano André. 2004. «*Trinta vezes Joãozinho Trinta*» [Trente fois Joãozinho Trinta]. Rio Samba e Carnaval, n°33, p. 43-67.
- Piemonte, Marianne. 2002. «*Luciana Gimenez*[Luciana Gimenez] ». Quem Acontece. , Riode n°74, 8 février, p. 64-67, p 64.
- Pinto, Fernando. 1988. «*Carnaval: o teatro brasileiro*» [Carnaval : le théâtre brésilien]. Palco e Platéia, no 6.
- Ramos, Luiz Fernando.1988 «*Carnaval: o teatro brasileiro*» [Carnaval: le théâtre brésilien]. Revista Palco e Platéia n.6. [Revue salle & scène]Ed. Máscara Editorial. São Paulo.p. 22-25.
- Ribeiro, Melissa. 2004. «*Dodô com tudo em cima* » [Le succès de Dodô ]. O Dia, Rio de Janeiro, 26 février, p.7.
- Sá, Fátima et Fábio Brisolla. 2004. «*A beleza é fundamental* » [La beauté est essentielle].Veja Rio.25, février, p.8-11.
- Souza, Cláudio de. 2004. «*Os estragos causados pela chuva* ». [Le dégât causé par la pluie]. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Carnaval, 25 février, p.6.

## • CORPS

Andrieu, Bernard. 1994. *Les cultes du corps: éthique et science*. Paris: L'Harmattan.

- Borel, France. 1992. *Le vêtement incarné*. Paris: Calmann-Lévy.
- Bourdieu, Pierre. 1977. «*Remarques provisoires sur la perception sociale du corps*». Actes de la Recherche – ARSS, Paris, no. 14, avril, p. 51-57
- Braunstein, Florence et Jean François Pépin. 2001. *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental* [La place du corps dans la culture occidentale]. Lisboa: Instituto Piaget.
- Del Priore, Mary. 2000. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. [Le corps de la femme: une petite histoire des transformations du corps de la femme brésilienne.] São Paulo: Senac.
- Detrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris: Du Seuil.
- Farias, Patricia. 2002. *Corpo e classificação de cor numa praia carioca* [Le corps et les différentes couleurs de peau sur une plage carioca]. In *Nu e vestido* [Le nu et le vêtu], sous la dir. de Miriam Goldenberg, p. 263-302. Rio de Janeiro: Record.
- Gil, José. 2001. *Movimento Total : o corpo e a dança* [Le mouvement total: le corps et la danse]. Lisboa. Relógio d'água.
- Goldenberg, Miriam. 2002. *Nu e Vestido*. Rio de Janeiro: Record.
- Gontijo Fabiano. 2002. «*Carioquice ou carioquicidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas*» [Essai ethnographique des représentations identitaires à Rio]. In *Nu e vestido* [Le nu et le vêtu], sous la dir. de Miriam Goldenberg, Rio de Janeiro: Record. p. 41-77.
- Jaquet, Chantal. 2001. *Le Corps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jeudy, Henri-Pierre. 2002. *O corpo como objeto de arte*. [Le corps en tant qu'objet d'art]. São Paulo: Estação Liberdade.
- Katz, Helena. 1994. «*Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*». [Un, deux, trois : la danse est la pensée du corps]. Thèse de doctorat, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Lachaud, Jean-Marc. 1994. «*Sur quelques débordements du corps dansant*». Lieux et non-lieux de l'imaginaire, no 2, p. 45-59.
- Laurent, Jacques. 1980. *Le nu vêtu et dévêtu*. Paris: Gallimard.
- Le Breton, David. 1988. *Corps et société*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Le Breton, David. 1994. «*Le corps en scène*». Lieux et non-lieux de l'imaginaire, no 2, p. 33-44.
- Le Breton, David. 1995. *Le visage et le sacré: quelques jalons d'analyse* in Jeffrey, Denis et Le Breton, David (éd.) Montréal: Corps et sacré. Religiosiques n 12, UQAM. p. 49-64.
- Le Breton, David. 1999. *L'adieu au corps*. Paris: Métailié.
- Loupe, Laurence. 2000. *Corpos Híbridos, em Lições de Dança* [ Les Corps Hybrides dans les cours de Danse ], no. 2. Rio de Janeiro: UniverCidade.

- Maffesoli, Michael. 1998. *Une symbolologie du corps - Le corps Tabou*. Internationale de l'imaginaire, n. 8 Maison des Cultures du Monde.
- Malysse, Stéphane. 2002. *Em busca dos (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca* [À la recherche des alters ego : des regards français dans les coulisses de la corporalité carioca]. In *Nu e vestido* [Le nu et le vêtu], sous la dir. de Miriam Goldenberg. Rio de Janeiro: Record, p. 79-137.
- Mauss, Marcel. 1988. *Anatomia del Actor*. «Nociones de técnica del cuerpo» Diccionario de Antropologia Teatral. Eugenio Barba/ Nicola Savarese. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A de C. V/ International School of Theatre Antropology, p.195-208.
- Rodrigues, José Carlos. 1983. *Tabu do Corpo* [Le tabou du corps]. Rio de Janeiro: Achiamé.
- Sant'Anna, Denise Bernuzzi de. 2001. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. [Corps éphémères: essais sur la subjectivité contemporaine.]. São Paulo: Estação Liberdade.
- Schilder, Paul. 1968. *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*. Paris: Gallimard.
- Schott-Billmann, France. 1998. *Un savoir inné du corps* (33 –47) in *Histoires de corps à propos de la formation du danseur*. Paris: Ed Cité de la Musique – Centre de Ressources musique et danse.
- Tucherman, Ieda. 2004. *Breve história do corpo e de seus monstros* [Petite histoire du corps et de ses monstres]. Lisboa: Nova Vega.
- Voltz, Pierre. 2001 «*Corps et théâtre*». In Corvin, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Paris: Larousse, 2001, vol. 1, p. 409-412.

## • GÉNÉRAL

- Alberoni, Francesco. 1986. *O erotismo* [L'érotisme]. São Paulo: Círculo do Livro.
- Andrade, Oswald. 1928. «*Manifesto antropófago*» [Manifeste antropophagique]. *Revista de Antropofagia*, vol. 1, no. 1, maio.
- Artaud, Antonin. 1972. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, du Seuil.
- Banu, Georges. 1981. «*Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*». *Actualités des Arts Plastiques*, no 52.
- Barbosa, Pedro. 1982. *Teoria do Teatro Moderno* [Théorie du théâtre moderne]. Porto: Afrontamento.
- Barthes, Roland. 1964. «*Les maladies du costume théâtral*». Chap. in *Essais critiques*, p. 53-62. Paris: Seuil.

- Barthes, Roland. 1972. «*Le strip-tease*». Chap. in *Mitologias [Mythologies]*, p. 93-96. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Baudrillard, Jean. 2001. *Da sedução [De la séduction]*. Papyrus editora. Campinas. São Paulo.
- Beauvoir, Simone de. 2001. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. 1980. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique]*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*. Édition du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *O poder simbólico [Le pouvoir symbolique]*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Estudos sobre Teatro. [Études sur le théâtre]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Burns, Elisabeth. 1975. «*La métaphore théâtrale: Le monde comme scène et le théâtre comme paradigme*». *Discours social*, no 5, p. 5-21.
- Caillois, Roger. 1979. *O Homem e o mito [L'homme et le mythe]*. Lisboa: Setenta. (Série Perspectivas do Homem, no. 12).
- Canclini, Nestor Garcia. 1997. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. [Cultures hybrides – les stratégies pour entrer et sortir de la modernité]* São Paulo: EDUSP (chap. Culturas híbridas, poderes oblíquos: 283-350)
- Cassirer, Ernest. 1964. *Filosofia de las formas simbólicas*. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corvin, Michel. 2001. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse VUEF.
- Debord, Guy. 1997. *A sociedade do Espetáculo [La société du spectacle]*. São Paulo: Contraponto.
- Dumouchel, Paul. 1999. *Émotions : essai sur le corps et le social*. Institut Synthélabo. Le Plessis-Robinson.
- Durand, Régis. 1980. «*Une nouvelle théâtralité: la performance*». *Revue Française d'études Américaines*, no 10, p. 199-207.
- Durand, Régis. 1981. «*La performance et les limites de la théâtralité*». In *Performance: textes et documents*. Montréal: Parachute, p. 48-53.
- Duvignaud, Jean. 1970. *Spectacle et société*. Paris: Denoël.
- Evreinoff, Nicolas. 1930. *Le théâtre dans la vie*. 4e éd. Paris: Stock.
- Féral, Josette. 1985. *Performance et théâtralité : le sujet démythifié*, in *Théâtralité, écriture et mise en scène*. (p. 125-139). Montréal : HMH.
- Féral, Josette. 1988. «*La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*». *Poétique*, no 75, Paris, septembre, p. 348-361.

- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1986. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (Nouveau Dictionnaire de la Langue Portugaise). Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira S.A.
- Flügel, J. 1982. *C. Le rêveur nu, de la parure vestimentaire*. Paris: Aubier.
- Foucault, Michel. 2002. *Microfísica do poder* [Microphysique du pouvoir]. Rio de Janeiro: Graal.
- Freud, Sigmund. 1993. *Totem et Tabou*. Paris: Gallimard.
- Glusberg, Jorge. 2003. *A arte da performance* [L'art de la performance]. São Paulo: Perspectiva.
- Goffman, Erving. 2004. *A representação do eu na vida cotidiana* [La représentation du soi dans la vie quotidienne], Petrópolis: Vozes.
- Grawitz, Madeleine. 1993. *Méthodes des sciences sociales*. Paris: Souflot.
- Gruzinski, Serge. 2004. *Nossa História* [Notre histoire], année 2, no 13, novembre, p. 52-55.
- Hobsbawn, Eric et Terence Ranger. 2002. *A invenção das tradições* [L'invention des traditions]. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Huizinga, Johan. 1988. *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard.
- Ibáñez, T. 1998. (coord.) *Ideologías de la vida cotidiana* [Les idéologies de la vie quotidienne]. Barcelona : Ed. Sendas, s.n
- Kant, Emmanuel. 1968. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin.
- Khaznadar, Chérif. 2001. «*Ethnoscénologie*». In Corvin, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Paris: Larousse, 2001, vol. 1, p.616.
- Langer, Susanne. 1970. *Filosofia em nova chave* [La nouvelle clé de la philosophie]. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Langer, Susanne. 1980. *Sentimento e forma* [Sentiment et forme]. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Laplanche, J., et J. B. Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Laplantine, François. 1994. «*Le merveilleux, l'imaginaire en liberté*». Lieux et non-lieux de l'imaginaire, no 2, p. 68-80.
- Lipovetsky, Gilles. 2004. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* [L'empire de l'éphémère: la mode et son rôle dans les sociétés modernes]. São Paulo: Companhia das Letras.
- Loureiro, João de Jesus Paes. 2007. *A Conversão Semiótica: na arte e na cultura*. [La conversion sémiotique dans l'art et la culture]. Belém: Edufpa.
- Medeiros, Maria Beatriz de. 2000. «*Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos*» [Les nouvelles technologies et la performance artistique]. In Performance, Cultura & Espetacularidade, sous la dir. de

- João Gabriel Teixeira et Rita Gusmão. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. p. 31-40.
- Meiches, Mauro et Sílvia Fernandes. 1988. *Sobre o trabalho do ator* [Le travail de l'acteur]. São Paulo: Perspectiva, Editora Universidade de São Paulo.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Northrop, F. 1959. S. C. *The Logic of the Sciences and the Humanities*. Cleveland:World.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *La volonté de puissance*, IV, 8. Paris: Gallimard, Collection Tel T. 2, 1995.
- Ortiz, Fernando. 1973. *Contrapunto cubano del tabaco e el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Ortiz, Renato. 1986. *Cultura brasileira e identidade nacional* [Culture brésilienne et identité nationale] São Paulo: Brasiliense.
- Pavis, Patrice. 2001. *Dicionário de Teatro* [Dictionnaire du théâtre]. São Paulo: Perspectiva.
- Perez, Léa Freitas. 1994. «*Lieu de fêtes au Brésil*». Lieux et non-lieux de l'imaginaire, no 2, p. 81-93.
- Pradier, Jean-Marie. 1994. «*La scène des sens ou les voluptés du vivant*». Lieux et non-lieux de l'imaginaire, no 2, p. 13 -32.
- Pradier, Jean-Marie. 1997. *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*. Presses universitaires de Bordeaux Talence.
- Refkalefsky, Margaret. 2000. «*La fonction dramatique du costume dans le Théâtre des oiseaux en Amazonie*». Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Refkalefsky, Margaret. 2001. *Pássaros... Bordando sonhos: Função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará* [Oiseaux ...broderie de rêves: la fonction dramatique du costume dans le Théâtre des Oiseaux à Belém du Pará]. Belém: Instituto de Artes do Pará.
- Schechner, Richard. 2003. «*O que é performance?* » [Qu'est-ce que la performance?]. O Percejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Année 2, no 12, p. 25-50.
- Simmel, Georg. 1998. *La parure et autres essais*. Paris : Sciences de l'homme.
- Sodré, Muniz. 1988. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. [La cour et la ville : les rapports sociaux des noirs brésiliens]. Petrópolis: Vozes.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre II- École du spectateur*. Paris: Bellin.
- Wagner, Richard. 2003. *A obra de arte do futuro* [L'œuvre d'art du futur]. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona.
- Wölfflin, Heinrich. 1984. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. [Concepts essentiels de l'Histoire de l'Art] São Paulo: Martins Fontes.
- Weber, Max. 1993. *Le savant et le politique*. Paris: Plon.



**Liste des sites**

[www.ipanema.com](http://www.ipanema.com)

[www.pousadapeter.com.br](http://www.pousadapeter.com.br)

[www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br)

[www.folhaonline.com](http://www.folhaonline.com)

[www.carnaval.salvador.ba.gov.br](http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br)

[www1.folha.uol.com.br](http://www1.folha.uol.com.br)

<http://liesa.globo.com>

[www.liesa.com.br](http://www.liesa.com.br)

[Wikipedia.www.google.com.br](http://Wikipedia.www.google.com.br)

<http://cidadedosambarj.globo.com>

Filename: Copie de TESE MARGARET pour depôt avec corrections Sophie.doc  
Directory: C:\Documents and Settings\dave\My Documents  
Template: C:\Documents and Settings\dave\Application  
Data\Microsoft\Templates\Normal.dotm  
Title: Copia com as correções 09/02/2007  
Subject:  
Author: margaret refkalefsky  
Keywords:  
Comments:  
Creation Date: 2/11/2008 12:39:00 PM  
Change Number: 2,346  
Last Saved On: 6/2/2008 4:42:00 PM  
Last Saved By: Dominique De Oliveira  
Total Editing Time: 15,821 Minutes  
Last Printed On: 6/3/2008 11:24:00 AM  
As of Last Complete Printing  
Number of Pages: 335  
Number of Words: 105,399 (approx.)  
Number of Characters: 600,778 (approx.)