Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Université Paris Nanterre

Ana Paula Alves Fernandes

Les batucadas en France:
incorporations et représentations du Brésil au XXIe siècle

Nanterre

2018

Ana Paula Alves Fernandes

Les batucadas en France: incorporations et représentations du Brésil au XXIe siècle

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do grau de Doctor da Université Paris Nanterre, em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

Orientadora: Prof.ª Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos.

Orientadora: Prof.ª Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.

Nanterre

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

F363 Fernandes, Ana Paula Alves.
Les batucadas en France: incorporations et représentations du Brésil au XXIe siècle / Ana Paula Alves Fernandes. – 2018.
520 f.

Orientadora: Myrian Sepúlveda dos Santos.
Orientadora: Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Sociais.
Convênio realizado em cotutela entre a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a Université Paris Nanterre.

1. Pluralismo – Teses. 2. Cultura Popular – Teses. 3. França – Relações culturais – Brasil. I. Santos, Myrian Sepúlveda dos. II. Santos, Idelette Muzart-Fonseca dos. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais. IV. Université Paris Nanterre. V. Título.

CDU 008

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ana Paula Alves Fernandes

Les batucadas en France: incorporations et représentations du Brésil au XXIe siècle

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do grau de Doctor da Université Paris Nanterre, em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

Aprovada em 12 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof.ª Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Orientadora)

Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense

_____

Prof.ª Dra. Edilene Dias Matos

Universidade Federal da Bahia

_____

Prof. Dr. M. Jean-Marie Pradier

Université Paris 8

_____

Prof. Dr. Régis Tettamanzi

Universidade de Nantes

Nanterre

2018

À Sylvio qui existe toujours à travers mes mots.

REMERCIEMENTS

À mes directrices, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Myrian Sepúlveda dos Santos, deux femmes fortes qui m'ont guidé sur la bonne voie.

À mes interlocuteurs batuqueiros, ma plus grande considération. Leurs souvenirs ont enchanté ce travail.

À ma famille, pour son soutien inconditionnel. Entre douleurs et réussites, c'est parmi ces personnalités à fort caractère que je me suis formée et transformée et que j'ai appris à avoir un regard décalé sur le monde. À ma famille française de la rue du Chalet.

À mes amis : Aline, sœur de ma vie. Camila, ma muse inspiratrice de l'académie, ses encouragements, son soutien, ses relectures furent fondamentales. Colin, pour nos vifs débats autour d'une table qui m'ont poussé à perfectionner mes idées, pour ses remarques toujours pertinentes. Fabien, qui me connaît comme personne et avec qui j'ai appris à me connaître moi-même. À Romane, par ses délicates attentions faites de douceur et de musique. À Laurent, pour sa tendresse, sa compagnie, ses chants et ses révisions de dernière minute. Enfin, à Mathilde et Marliès. À l'amitié, cette forme sublime d'amour résistant au temps. Il y a un peu de toutes ces personnes sur ces lignes. Quelle chance d'avoir autant de têtes et de bras !

Aux idées mortes et à celles qui ont trouvé forme dans l'écriture, mais aussi et surtout aux idées à venir car elles pourraient changer le monde.

RESUMO

FERNANDES, Ana Paula Alves. *As batucadas na França:* incorporações e representações do Brasil no século XXI. 2018. 520 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Université Paris Nanterre, Nanterre, 2018.

Na França dos anos 1970 surgem as primeiras orquestras percussivas designadas « batucadas ». Inspirando-se em ritmos da cultura popular brasileira (principalmente o samba, samba-reggae e maracatu), estas se organizam como associações (*Journal Officiel des Associations*) e conhecem um aumento considerável a partir dos anos 2000, quando o cenário musical francês se mostra favorável ao consumo da « world music ». Primeiramente, a propagação da batucada na França justifica-se em razão do seu formato musical – prática de grupo – e de suas características estéticas ligadas à uma dimensão « popular », pouco presentes nas músicas e na sociedade francesa em geral. Entretanto, um outro fator alimenta o interesse dos percussionistas francófonos : as representações às quais esta música é associada. Segundo uma imagem difundida internacionalmente, o Brasil é um país onde a « democracia racial » existiria. Nos dias atuais, o tema da « diversidade cultural » é defendido por diversos atores, integrando uma grande parcela dos discursos politicos e institucionais europeus. Neste contexto, a atração exercida pela batucada – música que remete à uma alteridade dos « Outros » – pode ser reveladora de dinâmicas próprias à sociedade onde ela é « incorporada ». Os encontros entre percussionistas brasileiros e « gringos » são atravessados por relações de poder historicamente construídas entre África, Brasil e Europa. Entre deleites estéticos e revendicações identitárias que se expressam « em situação », os discursos e performances dos pratiquantes francófonos ganham corpo.

Palavras-chave: Apropriação cultural. Batucada. Cosmopolitismo. Mestiçagem. Socialização. Relações Brasil e França.

RESUME

FERNANDES, Ana Paula Alves. *Les batucadas en France:* incorporations et représentations du Brésil au XXIe siècle. 2018. 520 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Université Paris Nanterre, Nanterre, 2018.

Les premiers orchestres percussifs appelés « batucadas » apparaissent en France à partir des années 1970, inspirés des rythmes brésiliens tels que le samba, le samba-reggae et le maracatu. Le nombre d'associations fondées pour encadrer l'activité de ces orchestres est en forte augmentation depuis les années 2000, dans le sillage d'une vague d'ouverture aux musiques « du monde ». En effet, dans la société française, la diffusion de cette musique populaire et collective repose aussi bien sur ses caractéristiques formelles et esthétiques que sur une image consacrée du Brésil comme nation métisse. Dans un contexte contemporain où la diversité culturelle est de plus en plus soutenue, l'amour pour ces rythmes des « Autres » peut révéler bien des choses sur la société où ils s'incorporent. De fait, les rencontres culturelles au cœur de cet environnement remettent à jour les relations de pouvoir historiques entre Afrique, Brésil et Europe. Plaisirs esthétiques, revendications identitaires et négociations activées en situation, telles sont les dynamiques manifestées par le discours et les performances des joueurs francophones.

Mots-clés: Appropriation culturelle. Batucada. Cosmopolitisme. Métissage. Relations Brésil et France. Socialisation.

ABSTRACT

FERNANDES, Ana Paula Alves. *Batucadas in France:* incorporations and representations of Brazil in the 21st century. 2018. 520 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Université Paris Nanterre, Nanterre, 2018.

In France, from the 1970s, the first percussive orchestras called "batucadas" appeared. Inspired by rhythms of brazilian popular culture (mainly samba, samba-reggae and maracatu), these are organized as associations (*Journal Officiel des Associations*) and they have experienced a considerable increase since the early 2000's, when the french musical scene began to favor "world music". First, the ascendancy of the batucada in France is explained by its musical form - group practice - and its aesthetic characteristics linked to a "popular" dimension, little present in music and french society in general. However, another factor fuels the interest of french-speaking percussionists. The representations to which this music is associated, through an internationally diffused image: Brazil is a country where "racial democracy" exists. Nowadays, the theme of "cultural diversity" is defended by several actors, integrating a large part of European political and institutional discourses. In this context, the attraction to the batucada - music that refers to a proxy for the "Other" - can reveal the dynamics proper to the society where it is "incorporated". The encounters between brazilian percussionists and "gringos" are intersected by historically constructed power relationships between Africa, Brazil and Europe; between aesthetic pleasures and identity resellers that express themselves "in situation", the speeches and performances of the francophone practitioners construction.

Key-words: Batucada. Brazil and France relationships. Cultural appropriation. Miscigenation. Cosmopolitism. Socialisation.

RESUMO EXPANDIDO

O fluxo intenso de informações ocasiona nos dias atuais encontros múltiplos. Com o desenvolvimento dos meios de transporte e das formas de viajar, as migrações se multiplicam. De acordo com o Institut National d'Etudes Démographiques[1] mais de 258 milhões de pessoas vive fora do seu país de origem. Estes emigrantes representam mais de 3% da população mundial e contribuem para dinamizar a vida cultural nos territórios que os acolheram. Assim, uma incessante recomposição entre povos, imaginários, línguas, práticas culturais, musicais e alimentares torna difícil a demarcação de fronteiras rígidas. Mas, alguns fatores são determinantes do tratamento dado aos indivíduos no território de chegada, tais como a natureza das migrações (asilo, estudos, trabalho), a origem dos migrantes e o histórico das trocas entre os países no cenário geo-político,. As relações entre grupos culturais distintos se constroem sob pano de fundo histórico e pós-colonial. Senegaleses, Marroquinos ou Norte-Americanos não recebem o mesmo tratamento na França, por exemplo.

Morando neste país há pelo menos 11 anos, eu posso afirmar que o fato de ter nacionalidade brasileira facilitou minha integração. Em Paris, a música era um tema recorrente que favorecia o contato com a população local. Nesta cidade, os shows de artistas brasileiros são freqüentes. A partir da minha própria experiência, pude então constatar um grande interesse pelas expressões culturais brasileiras, capoeira, forró e ritmos associados ao samba que dão origem à diversas associações inscritas no *Journal Officiel*[2].

Na França, as formações percussivas utilizando instrumentos brasileiros e se intitulando "batucadas" participam de desfiles e manifestações de rua estando presentes em quase todas as regiões do país. "Todos os vilarejos têm um correio, uma igreja e uma batucada" (Felipe, 18/02/2017), declara um de meus interlocutores que percorreu diversas cidades em tournê musical. Nesse território, há uma grande quantidade de grupos de capoeira mas particularidade das batucadas é a de terem sido criadas e dirigidas por Franceses/Francófonos e não por Brasileiros. Os indivíduos que participam da comunidade de "amantes do Brasil" estão direta ou indiretamente inseridos na rede de relações ligada às batucadas, seja na qualidade de batuqueiro, ex-batuqueiro ou simplesmente enquanto público e amigo de outros batuqueiros. Por que este tipo de formação percussiva encontra tamanho sucesso na França? Quais razões sustentam o interesse de percussionistas não-brasileiros para

[1] Dados atribuídos às Nações Unidas para o ano de 2017. Ver : https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/focus/les-migrations-dans-le-monde/ (consultado em 4 de outubro de 2018).
[2] Ver : https://www.journal-officiel.gouv.fr/association/ (consultado em 4 outubro de 2016).

que estes venham a garantir a transmissão dessa música fora de seu contexto original? As batucadas aparecem assim como um terreno fértil para amplos questionamentos.

Os grupos de batucada estão presentes em diferentes países formando uma rede internacional construída através de práticas musicais, hábitos e deslocamentos de indivíduos e percussionistas no eixo Brasil/Europa. Os grupos europeus caracterizam-se principalmente pelo aspecto coletivo e pela forte presença de percussionistas amadores: "todo mundo pode tocar", repetem de maneira recorrente. Tendo sido percussionista amadora no Brasil, meu contato inicial com essa música revelava um estranhamento com a prática musical francesa. Neste país, as orquestras de percussão se organizam sob o formato associativo e se inspiram a diferentes níveis de ritmos brasileiros afro-descendentes, samba, samba-reggae e maracatu, principalmente. Os diretores dos grupos adotam uma estética próxima ou distante das referências iniciais, podendo ainda se combinar com ritmos africanos, sul-americanos, "latinos", franceses e outros. Os grupos franceses mostram uma variedade estética impressionante, quanto aos instrumentos, repertórios, motivações, o que dificulta uma definição única do fenômeno. Apesar dessa pluralidade, a batucada romperia efetivamente com as referências brasileiras? Trata-se de uma moda passageira inscrita no movimento de abertura às músicas ditas "exóticas"? O que significa, de fato, o termo "batucada" e qual lugar essa prática ocupa na França? Estas foram algumas das primeiras interrogações. Outro fato chamava a atenção. Contrariamente ao sentido empregado no Brasil[3], os percussionistas francófonos utilizavam o termo "batucada" para determinar um gênero musical, "eu toco num grupo de batucada". Por falta de conhecimentos específicos ou para enfatizar a criação de um novo estilo?

A percepção inicial do campo – *websites* dos grupos, flyers de divulgação de shows e cursos, etc. – mostrou um conjunto de idéias e valores associados à diversidade cultural brasileira. Estas representações se assemelham a uma imagem fortement difundida no Brasil e no exterior, que descreve a sociedade brasileira como o resultado de uma cohabitação pacífica entre três matrizes formadoras, Africanos, Nativos e Europeus. Em que medida esses valores multiculturalistas contribuem para o interesse dos percussionistas por essa música e como se expressam na prática? No Brasil, o "sincretismo racial" é uma das narrativas mais utilizadas para explicar o nascimento dos ritmos que inspiram as batucadas. Samba, samba-reggae e maracatu se inscrevem numa tradição popular de influência maior africana e se desenvolveram num contexto de luta pela sobrevivência onde populações negras e pobres

[3] No contexto brasileiro, "batucada" é um termo genérico que designa, num de seus empregos mais comuns, uma reunião informal de percussionistas.

estiveram sujeitas – e o são até hoje – à dominações diversas. A dimensão de resistência é um aspecto fundador destes ritmos. De modo que a incorporação desta música por percussionistas francófonos suscita um debate sobre a legitimidade que remete às antigas relações de poder entre colonizadores e colonizados. Como os membros das batucadas na França justificam o amor por essa música? Que motivos levam um bom número de Francófonos a se identificar com um patrimônio cultural imaterial que lhes é estrangeiro? Quais saberes e maneiras de ser são incorporadas para além das figuras rítmicas?

O objetivo deste estudo é compreender a difusão das batucadas na França segundo uma perspectiva dos atores. Outros ângulos de ataque poderiam ter sido explorados, tais como a visibilidade das batucadas na mídia ou a participação de grupos durante festivais diversos e carnavais. Segundo a focal adotada, as ações, os significados e valores que circulam dentro dos grupos, as motivações que orientam as práticas, os discursos e os modos de vida dos percussionistas francófonos serão assim privilegiados.

A difusão das práticas culturais brasileiras constitui um objeto de estudo pluridisciplinar. O Brasil é o maior país de língua portuguesa onde se expressa uma lusofonia singular que se articula através de identidades culturais variadas. Nos espaços de cultura brasileira na França, o domínio do português é um signo distintivo que determina níveis de relação e de negociação entre batuqueiros gerando formas híbridas de uso lingüístico e favorizando os encontros. Como se pôde observar, optamos pelo uso da nomenclatura "Francófono" ao invés de "Francês", pois o primeiro termo regrupa indivíduos nascidos ou não na França que vivendo no mesmo território partilham a mesma língua e hábitos culturais e para os quais a batucada aparece como uma prática estrangeira.

Realizando uma co-tutela em Estudos Lusófonos e Ciências Sociais, minha metodologia para analisar as práticas dos atores se inspira principalmente do conceito de "socialização" que tem em Bernard Lahire (2001; 2006) uma importante referência. Na maioria dos casos, os membros dos grupos francófonos descobrem a música brasileira na fase adulta tendo suas trajetórias profissionais já consolidadas. Nesse sentido, os grupos de batucadas agem como instâncias de uma socialização dita secundária e participam da formação e transformação dos indivíduos anteriormente socializados (família, escola). A socialização é aqui definida como um processo contínuo durante o percurso de uma vida. Se os percussionistas integram um grupo com saberes incorporados – hábitos corporais e lingüísticos, crenças e visões de mundo – a socialização musical influencia fortemente esses indivíduos, podendo em alguns casos provocar rupturas biográficas. Nesse universo, "amar" as batucadas ou se "identificar" com a cultura brasileira (através de ações diversas ou de

performances musicais propriamente ditas) pode apresentar significados reveladores nos próprios indivíduos ou da sociedade na qual estão inseridos. "Fazer é dizer" numa inversão do título da célebre obra de John Austin[4]. Obra que serve de referência para trabalhos multidisciplinares tratando a mediação entre os atos e seus possíveis significados ou interpretações: a interpretação psicanalítica dos gestos[5], o significado dos ritos romanos[6], e em informática, as relações humanas com dispositivos informatizados[7].

A teoria de Austin dialoga de maneira coerente com a metodologia adotada nesta tese. O conceito de "socialização" enfatiza as experiências vividas. Desta forma, efeitos de nacionalidade ou de cultura desembocam numa versão menos essencialista e servem para entender os possívis conflitos entre incorporações oriundas das socializações primárias dos percussionistas e os novos conteúdos musicais e culturais adquiridos através das experiências dentro dos grupos. Essa perspectiva de análise se mostra pertinente para descrever finamente o processo de incorporação dos ritmos brasileiros na França, visando à descrição dos discursos dos atores em situação, sem ignorar, entretanto o peso do passado. Se Bernard Lahire foi uma referência importante neste ponto, a metodologia privilegiada ao longo da tese concebe as práticas culturais de maneira dinâmica[8]. As representações e discursos dos atores serão tratados através de seu caráter performativo, ou seja, das provações que os batuqueiros atravessam ao longo de suas trajetórias de socialização.

Para descrever um mundo tão plural como o da batucada era necessário variar o recorte dessa realidade. Assim, dispositivos de enquete múltiplos foram usados. Em primeiro lugar, o corpus de análise reúne minhas experiências como percussionista. Durante dois anos (2014-2017), freqüentei de maneira assídua os ensaios dos grupos parisienses Aquarela

---

[4] Traduzido para o francês nos anos 1970, *Quand dire, c'est faire* é um reunião de aulas ministradas em 1955 por Austin. Em inglês, *How to do things with words* foi publicado em 1962. Ver: Austin, 1991.

[5] Ver : Gabriel Argentin. *Quand faire c'est dire*. Bruxelles, Editions Mardaga, 1995.

[6] Ver : John Scheid, Aubier (dir.). *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*. Paris, Aubier, 2005.

[7] Ver : Samuel Bianchini « La performation. Quand faire, c'est dire » *in* Jean-Paul Fourmentraux (dir.). *L'Ère post-média. Arts, Humanités digitales et Cultures numériques*. Paris, Éd. Hermann, coll. Cultures numériques, 2012, pp. 137-162.

[8] Antoine Hennion (2007) e seu trabalho sobre o gosto musical chama nossa atenção para a importância das características materiais das batucadas (aspecto percussivo, formato coletivo) ; Marcel Mauss (1936) oferece uma perspectiva integrada do Homem na sua totalidade ; Norbert Elias (1991) se opõe à dicotomias entre indivíduos e sociedade e contribui com a noção de « habitus national » para que possamos refletir sobre as culturas brasileira e francesa ; Pierre Bourdieu é um pioneiro em se tratando da noção de « legitimidade » e Philippe Coulangeon (2003) traz dados imporants sobre as práticas culturais atuais. Alguns destes autores influenciaram, de maneira mais ou menos assumida, as teorias da socialização de Lahire. Quanto aos outros temas, tratamos a História do Brasil e dos ritmos (Freyre, 1974 [1936]; Carelli, 1993; Costa, 1999; Fléchet, 2013), o cosmopolitismo, a mundialização e os encontros culturais contemporâneos, usando autores como Chicchelli, 2016; Agier, 2010; Amselle, 2013. Tais referências serão evocadas ao longo da tese que apresenta outros tantos historiadores, filósofos e antropólogos para compor uma bibliografia interdisciplinar.

(samba) e Tamaraca (maracatu) e conheci percussionistas durante as muitas viagens das quais eu participei como batuqueira. Uma extensa rede de amizades foi consolidada com membros de associações francesas – Les Percuterreux de la Beauce (Etampes), Alegria (Tours), Mulékétu (Marselha), Flor Carioca (Nantes), Toda Nação (Lille), Oaï Sprit (Narbonne), Arrête, j'adore ! (Lyon) – e de outros países – Boiada (Mainz, Allemanha), Bota no Rêgo (Sesimbra, Portugal), Trepa Coqueiro (Estarreja, Portugal), Ch'ti Ganza (Tournai, Bélgica), Samba Massala (Singapura). A participação em duas edições do Internationales Sambaco (Coburg, Allemagne), maior festival europeu, possibilitou o encontro com percussionistes de diversas nacionalidades. Meu campo se estendeu ainda para Portugal, Bélgica e Espanha, durante eventos variados e carnavais. Integrada na comunidade das batucadas, eu realizei estágios com Mestres brasileiros de passagem. Uma experiência de "dentro" que proporcionou momentos íntimos com outros percussionistas, nos bares, nas estradas, nas pausas dos ensaios ou durante os espetáculos, enfim, ocasiões únicas para entender o jogo de relações operante nesse universo.

Neste campo multi-situado, diversos indivíduos estão ligados através do evento musical: percussionistas, mestres francófonos e brasileiros, dançarinas (mulheres na sua maioria), músicos brasileiros residentes na França, organizadores de eventos, fabricantes de instrumentos, músicos profissionais e amadores. Todos estes atores interagem de forma mais ou menos direta com o fenômeno das batucadas, dentre os quais quarenta e dois me concederam entrevistas semi-diretivas que foram retranscritas e analisadas[9]. No anexo 1, encontra-se uma lista dos entrevistados com nomes fictícios. A maioria dos interlocutores é amadora, de nacionalidade francesa, freqüenta grupos de batucadas há alguns anos e conhece o Brasil[10].

A partir de um campo extremamente complexo no qual os grupos apresentam diferentes estéticas e níveis de identificação com o Brasil, surgiu a necessidade de complementar as entrevistas semi-diretivas com dados mais gerais. Um questionário *online*, *Batucadas générales – Membres* (anexo 2) foi difundido através da plataforma *Online Survey* à partir de 2015[11], tendo sido elaborado da maneira mais aberta possível, com inúmeros espaços para comentários além das questões de múltipla escolha. Trata-se de um

[9] O número total compreende 78 entrevistas com a duração de 1 hora e meia até 3 horas. Deste número, foram selecionadas 42 que apresentavam os elementos mais pertinentes para a pesquisa. Dentre as 39 entrevistas analisadas, três foram realizadas em dupla.
[10] Exceto Claire et Mirella (na época da entrevista).
[11] 89 pessoas responderam ao questionário. Visto o número importante de páginas, os resultados não puderam ser exibidos na íntegra. Ver: http://onlinesurvey.fr/surveys/index.php?sid=72878&lang=fr

questionário longo e detalhado[12], que oferece uma nova ótica de pesquisa, com dados mais precisos sobre os gostos e preferências dos atores. A combinação destes dois métodos de análise (um mais distanciado, outro atravessado por afetos com o entrevistador) oferece uma leitura mais fina desse universo, permitindo observar as constâncias do fenômeno e as variações intra-individuais próprias aos batuqueiros. Diferentes interpretações e cruzamentos de dados não puderam ser explorados[13]. A este material de análise, somam-se os discursos, atividades e outras informações preciosas contidas em redes sociais como Facebook. Através desta rede, pude estar em contato com mais de 1000 indivíduos e orquestras percussivas pelo mundo. Se o foco da minha pesquisa é a França, de maneira secundária, o funcionamento das orquestras em países como Estados Unidos, Japão, Argentina e países africanos, por exemplo, foi de suma importância para a compreensão do fenômeno. Nos "perfis" dos grupos circulam informações diversas, fotos, vídeos, a agenda do ano, os posicionamentos estéticos, culturais, políticos e diversas polêmicas sobre o mercado, os cachês ou o plágio musical. Inclui-se no material analisado um repertório dos grupos presentes no território francês desde os anos 1980 (anexo 3), reportagens na mídia, do *Journal Officiel des Associations*, das redes sociais e dos *websites* dos grupos. Uma lista contendo ao menos 500 formações, com informações elementares permitiram a confirmação de certas prerrogativas que pareciam excessivamente particulares ou que pareciam vir das minhas próprias fetichizações de pesquisadora: que o aspecto social ou a "mestiçagem" brasileira estavam entre os pilares que sustentam a prática das batucadas na França, que um imaginário "afro-latino" é presente nos repertórios e na formação dos grupos e sobretudo que as batucadas se estendem por todo o território francês, tendo um aumento considerável à partir dos anos 2000. Uma cartografia dos grupos se encontra no capítulo 2. Este material apresenta fontes inéditas sobre o fenômeno das batucadas na França. Reportagens de jornais e revistas, fotos e *flyers* convidando para aulas que não pertencem a este corpus principal e sistematizado foram citadas a título de comparação e de forma pontual[14].

[12] As perguntas estão divididas em cinco categorias: « Dados pessoais » (question 1), « Gostos e preferências » (questions 2 à 10), « Experiências musicais » (questions 11 à 19), « O Brasil e os Brasileiros » (questions 20 à 27), « A França e os Franceses » (questions 28 à 31). As perguntas visam estabelecer relações entre a prática das batucadas e as categorias às quais os percussionistas pertencem (socio-profissionais, idade, nacionalidade e línguas faladas), suas socializações anteriores e as definições mobilizadas para explicar a prática das batucadas. As questões evidenciam também as representações sobre o Brasil e a França e seus povos, presentes na comunidade dos batuqueiros.

[13] A socialização dos batuqueiros é uma das dimensões, entre outras, tratadas nesta tese.

[14] Estes documentos foram obtidos em sua maioria nos *website*s e páginas facebook dos grupos que constam na *Liste des groupes par région* (anexo 3).

Os ritmos da batucada estão difundidos na França desde os anos 1970. Mas, nossa análise se concentra nas formações criadas a partir dos anos 2000, período onde se observou um aumento considerável dos grupos. Coincidência ou não, a expansão das batucadas acompanha uma fase de transformações sociais, políticas e culturais ligadas à gestão de Luís Inacio Lula da Silva (2003-2011) no Brasil[15]. O período foi marcado por uma importante visibilidade do país no exterior no que toca seu crescimento econômico, uma diplomacia inovadora e políticas culturais enfatizando um *soft-power* brasileiro associado à mestiçagem.

A tese se divide em três grandes partes:

A primeira (capítulos 1 e 2) descreve a emergência das batucadas na França. A difusão desta música está atrelada a uma narrativa controversa difundida mundialmente, do multiculturalismo à brasileira. Se nos dias de hoje, o Brasil atravessa uma profunda crise, uma fase de ascenção vivida nos anos de governo de Lula (2003-2011) apresentou medidas significativas quanto à projeção da cultura brasileira através da diplomacia e de políticas culturais. O aumento das formações percussivas no período é notável. Entretanto, a aparição desta música na cena musical francesa foi precedida por outros ritmos que preparavam o terreno, maxixes, sambas, bossas-novas, entre outros. Antes de adentrar o universo das batucadas propriamente dito, o capítulo 1 mostra a construção de um *soft-power* brasileiro e retraça o histórico das músicas brasileiras na França. Como os praticantes designam as batucadas e quais espaços essas orquestras ocupam no cenário musical francês? O capítulo 2 busca entender os sentidos atribuídos a esta prática – principalmente a partir de definições dos atores, e de maneira secundária, nos discursos que circulam na imprensa, nas redes sócias e nos veículos de massa que mostram as definições mais usuais da manifestação –, os espaços e meios de sua difusão e as redes de relações formadas com os deslocamentos de percussionistas.

A segunda parte (capítulos 3 e 4) trata a socialização dos percussionistas às batucadas, utilizando teorias da "incorporação" onde os grupos são definidos como instâncias secundárias de socialiação. O capítulo 3 apresenta uma via metodológica para analisar o objeto em questão e oferece um retrato geral dos batuqueiros e de suas trajetórias anteriores. O capítulo 4 faz um apanhado das principais motivações que sustentam a participação num grupo, as diferentes "razões de amar" dos percussionistas. A socialização pela batucada age de maneira profunda sobre os indivíduos que podem estabelecer vínculos diversos com a prática musical. De que formas os saberes musicais e sociais são incorporados? A que tipos de

[15] Ver : Saint-Geours, 2013; Sader, 2013; Kourliandsky, 2004.

valores estão associados os ritmos? O capítulo descreve as viagens e encontros inesperados, as trajetórias de alguns membros que variam de acordo com as funções ocupadas no interior do coletivo (dançarina, percussionista, mestre) ou ainda, segundo o grau de "paixão" estabelecido com a música e a cultura brasileira.

A terceira parte (capítulos 5 e 6) problematiza o processo de incorporação vivido pelos percussionistas. Assim como as manifestações da cultura popular brasileira, os ritmos originários das batucadas são atrelados a valores multiculturais difundidos com a projeção internacional do carnaval. O imaginário do Brasil que circula nos grupos de batucadas corresponde a uma imagem consagrada? O capítulo 5 examina as representações que atravessam discursos e performances musicais. Numa época onde a "diversidade" se transforma em palavra de ordem, o gosto dos percussionistas por essa música pode ser revelador de projeções sobre a sociedade francesa onde eles estão inseridos. Os ritmos citados pertencem a uma tradição popular e afro-diapórica criada no seio de populações ainda hoje marginalizadas pelas relações herdadas de um passado colonial. A prática das batucadas remete à luta e à resistência e suscita inúmeros questionamentos sobre o consumo do Outro. Por fim, o capítulo propõe uma discussão sobre a legitimidade partindo de três parâmetros de análise que se entrelaçam : o mercado musical franco-brasileiro, a origem dos ritmos situada no Brasil e a concepção da batucada como música de "fundamento" africano.

A partir do trabalho desenvolvido, conclui-se que:

As manifestações culturais representam uma importante fonte do soft-power brasileiro. As batucadas pertencem a uma tradição afro-brasileira onde a potência percussiva suscita uma relação catártica e uma mobilização corporal pouco habituais nas trajetórias de vida dos percussionistas francófonos. A batucada proporciona a construção de laços de pertencimento, como a maioria das atividades associativas, mas, a integração de um grupo proporciona uma experiência de palco rápida e permite aos amadores de se experimentarem enquanto músicos. Além da natureza acessível, as batucadas remetem a uma dimensão popular que os percussionistas consideram esquecida ou negligenciada nas músicas francesas. Dentre as formas de coletivo difundidas neste país, as fanfarras exigiriam competências musicais mais desenvolvidas (solfejo, leitura de partitura) ao passo que as produções ditas regionais (Bretanha, Occitania) são consideradas "bregas", "desanimadas" ou muito restritivas. Quanto aos grupos de percussão africana, afro-cubana ou às chamadas músicas "latino-americanas", estes seriam menos abertos a participação de estrangeiros. Nesse sentido, as batucadas se destacam das manifestações citadas.

Os percussionistas francófonos cultivam modos de identificação profundos com as músicas e a cultura brasileira, que na opinião de alguns interlocutores concentram os particularismos identitários ausentes (ou apagados) nas tradições musicais francesas. Neste processo identitário, os novos saberes e maneiras de ser interiorizados entram em choque com as socializações anteriores vividas por certos atores. A maior parte dos percussionistas realiza uma viagem de descoberta ao Brasil, nas cidades de Rio de Janeiro, Salvador e Recife, consideradas pólos de origem dos ritmos. Nos encontros entre Brasileiros de bairros periféricos (locais principais de produção dessas músicas) e Estrangeiros de classe média a alteridade cultural dos indivíduos poderá colocar em segundo plano – de maneira efêmera ou prolongada – a alteridade de classe. Em muitos casos, o retorno à realidade européia é marcado por um questionamento dos modos de vida. Percussionistas ditos "Brasileiros de coração" desenvolvem uma verdadeira relação de "paixão" com a cultura brasileira – identificada semanticamente em termos de "doença" ou "loucura" – podendo efetuar uma trajetória em ruptura com socializações passadas.

Vimos que as características materiais das batucadas e os modos de transmissão musical contribuem para o sucesso desta prática na França. Da mesma forma que os valores aos quais os ritmos são associados. "Solidariedade", "alegria", "festa" e "mestiçagem", estão entre os significados atribuídos ao "espírito do samba" que se propagaram no mundo graças a um imaginário utópico do carnaval. No universo das batucadas, as antigas representações do Brasil coexistem com novos estereótipos. No plano cultural o mito da democracia racial não é desmontado. Apesar do reconhecimento das desigualdades presentes na sociedade, o racismo brasileiro é tido como menos presente que na França, ou é relativizado pelos batuqueiros francófonos. Se a mestiçagem é questionada de maneira veemente no interior do país, o ideal racial se renova na cena musical internacional. Assim sendo, não é coincidência que esta música percussiva, popular e identitária ocupe um lugar privilegiado das relações musicais contemporâneas entre França e Brasil.

As instituições francesas mantêm um discurso de "abertura" à diversidade cultural que esbarra de maneira recorrente nas ações xenofóbicas praticadas pelo Estado e por indivíduos. Neste contexto, o vínculo profundo dos percussionistas com uma música "exógena" se manifesta, em alguns casos, como um patriotismo pelo Brasil que configura uma crítica à sociedade francesa: contra uma transmissão musical rígida, como forma de rejeitar ideais de pureza racial operantes ou ainda como alternativa de cohabitação com o Outro. Desta forma, o cosmopolitismo musical de alguns percussionistas adquire caráter político e contra-cultural. Com o objetivo de se esquecer ou de se encontrar? Ao revendicar um "estrangeirismo

voluntário", alguns indivíduos manifestam uma rejeição a valores racistas, ou ainda no outro extremo, justificam o sucesso desta forma popular como uma conseqüência do "esquecimento das raízes francesas". Assim sendo, a batucada sustenta comportamentos e discursos opostos, caracterizados tanto como universalistas quanto particularistas.

As consequências da incorporação musical das batucadas na França ultrapassa o domínio artístico. Mesmo que as assimetrias dos encontros culturais não desapareçam, num mundo cosmopolita é possível "experimentar" referências identitárias transnacionais. O universo das batucadas é atravessado pelas relações de dominação recorrentes, entre Brancos e Negros, entre Gringos e Brasileiros, entre uma antiga potência colonizadora e uma antiga colônia. Em algumas situações, o "estrangeirismo voluntário" gera comportamentos alegórios passíveis de críticas no meio percussivo. Nossa análise distingue três formas de legitimidade: considerando como parâmetro de análise a qualidade musical, a cultura brasileira ou a cultura afro-diaspórica. Seguindo diferentes lógicas, os indivídus revendicam uma ética na prática dos ritmos, no que toca à execução musical, o respeito da estética brasileira ou a valorização dos produtores ligados historicamente às origens dos ritmos.

As tensões entre Gringos e Brasileiros podem facilmente ceder lugar a um conflito de cunho racial. Na sua maioria, os percussionistas francófonos pertencem a uma classe média e branca. Pela mesma razão, no Brasil alguns praticantes brasileiros oriundos de bairros nobres são considerados "estrangeiros" pelas comunidades produtoras principais desses ritmos. Por outro lado, uma legitimidade pode ser automaticamente atribuída, graças ao fenótipo, a certos Francófonos negros e portanto, "Gringos". Vimos que os parâmentros de autenticidade não correpondem obrigatoriamente à lógica esperada: os indivíduos mais próximos do "fundamento" são às vezes os que defendem a fusão estética enquanto que a habilidade musical de certos "Gringos", através de comportamentos de compensação, pode superar a de um Brasileiro que supostamente teria a música no "sangue". A incorporação musical, o "fazer seu" traduz uma relação íntima com a música e se estabelece ao longo do tempo através de provações de legitimidade influenciadas pelo sistema de opressões dominante.

Destes exemplos empíricos, observa-se que as negociações entre os indivíduos são fluidas e seguem lógicas de julgamento variáveis. As divisões entre Nós e os Outros se delimitam – ao lado de elementos oriundos da classe, origem étnica ou cultura dominante – a partir de vivências. Neste contexto as fronteiras culturais se desenham em ruptura com uma visão essencialista, na medida em que as diferenças se manifestam enquanto "experiência incorporadas" através de uma passado ativado em situação (Lahire, 2001). Tais exemplos demonstram que marcadores sociais como etnicidade ou classe influenciam certamente os

comportamentos dos atores. Abandonar uma visão que alguns autores consideram "identitária" seria fazer abstração de uma dimensão importante dessa realidade social. Entretanto, esses marcadores se manifestam em situação e não explicam definitivamente a totalidade dos comportamentos. As teorias visando descrever ou explicar as ações dos atores alternam normalmente entre dois pólos. De um lado, explicações marxistas pregam um universalismo controverso e do outro, explicações puramente essencialistas. Através de nosso estudo de caso, nota-se que "raça" e "classe" estão na base de pertencimentos que se sobrepõem sem que seja possível traçar hierarquias absolutas ou ignorar o contexto. O exame empírico das experiências dos atores – onde agem essas construções e opressões – nos possibilitou escapar de uma abordagem fixa numa dessas dimensões apenas. O conceito de socialização foi de grande utilidade para descrever essa realidade de maneira fina. Considerando que o passado – a origem social, as designações identitárias e raciais – se atualiza e se manifesta através das ações presentes dos atores, em situação, tentamos escapar de um conflito estéril e recorrente nas ciências sociais.

"Amar" uma musica não é fruto de uma simples escolha. O fato social musical serve de palco para expressão de pertencimentos coletivos e individuais que se manifestam nos comportamentos dos batuqueiros. A prática das batucadas revisita antigas questões sobre as relações históricas entre Africa, Américas e Europa onde o Brasil ocupa um lugar intermediário.

Os movimentos de descolonização ocasionaram questionamentos profundos do universalismo europeu. Na esteira de diferentes crises conjugadas, debates contemporâneos apontam para um descentramento do mundo. Face às crispações identitárias que emergem como reação à imposição de uma hegemonia européia, a solução consistiria em reinventar o patrimônio comum da humanidade, estabelecer novos Direitos e uma política de cohabitação equilibrada. Nessa via, o projeto de um "novo universalismo" ganha força nas vozes de autores como Tarrius, 2000 ; Balibar, 2006 ; Beck, 2006 ; Lenclud, 2013, sendo um tema tratado igualmente em conferências, debates e encontros[16]. Com base em idéias kantianas, o conceito de "democracia cosmopolítica" surge para designar uma governança mundial mais responsável, transparente e legítima (Archibugi e Held, 2012). Fala-se ainda de "cosmopolitização" (Truc, 2012)[17].

[16] La Ligue des droits de l'Homme organizou uma jornada de estudos sobre o assunto, *Les communs, un nouvel universalisme ?*, que se dividiu em doi dias, 26 e 27 de novembro de 2016 no Espace Reuilly 21, rue Hénard – 75012 Paris.

[17] Essas duas ultimas publicações fazem parte de uma edição do Cahiers Philisophiques dedicada à ao cosmopolitismo e cidadania, à educação e ao patriotismo.

É dificil, entretanto, pensar numa verdadeira integração num contexto onde as relações entre os povos se constituem há séculos sob um modelo de exploração do Outro. O capitalismo mundial se desenvolveu graças ao projeto colonial que sustentou as relações econômicas, culturais e sociais no espaço triangular atlântico entre África, Américas e Europa. Falar num descentramento africano é em parte contraditório na medida em que o seu povo conheceu uma diáspora forçada. Depois dos movimentos de descolonização o continente africano é um objeto central nos debates sobre o "novo universalismo" que aponta perspectivas por vezes dissonantes. Para Molefi Asante (2009), o desafio maior para os Afro-descendentes de hoje seria justamente um "recentramento" e uma tomada de consciência dos lugares que estes ocupam no cenário mundial[18]. A perspectiva de uma "afrocentricidade" obriga a se tornar um agente de tranformação de si mesmo e dos povos africanos, a partir de um elo psicológico, cultural, histórico e individual pensado a partir de um recorte historico. Correntes panafricanistas em curso há pelo menos dois séculos, reúnem uma multiplicidade de movimentos, teorias e artes que defendem a unificação do povo negro separado pela diáspora. União em torno da espiritualidade, de práticas, de uma corporeidade que culminariam num real processo de emancipação política e cultural diante da Europa. As teorias panafricanistas e seus dois segments definidos como "racial" e "continental" (Ki-Zerbo e Sene, 2016) recebem normalmente uma leitura superficial na França[19]. Enfim, os autores aqui citados apresentam as incoerências de pensar um mundo comum diante das novas formas de colonialismo atuais.

Numa época marcada pela interdependência, alguns autores consideram que apesar das assimetrias, a consolidação de uma identidade fixa não seria útil ao processo de emancipação contemporânea. Para Mbembe é necessário "sair da grande noite" (Mbembe, 2010). Visto que a humanidade encontra-se num processo de globalização inevitável, autores como Achille Mbembe e Léonora Miano tentam definir uma teoria da fronteira que se articula com a circulação de identidades e imaginários. Sustentar uma teoria da fronteira não implica o esquecimento das relações de poder. Mbembe afirma que "pouco importa ser Africano e Francês, Africano e Holandês ou Africano e Alemão. Enquanto a África não estiver de pé,

[18] Visando a emancipação, o autor utiliza noções como "tomada de consciência" – reconhecimento das opressões passadas e presentes – e "agência" (Asante, 2009).

[19] Num questionamento recorrente, autores afirmam que a idéia de unidade apresenta diversos problemas (Zerbo, 2003; Amselle et M'Bokolo, 2005). Sobre a histroria do panafricanismo, ver bibliografia recente de Boukari-Yabara, 2014.

uma suspeita nefasta continuará a pesar sobre todos nós[20]. A situação nos obriga a tomar posição e buscar soluções com base numa dupla evidência da qual o não podemos escapar: as culturas afro-descendentes devem ser pensadas a partir das violências e imposições sofridas que acarretaram num hibridismo inegável. A África se transforma, para além de um conjunto geográfico, numa questão crucial para humanidade[21]. Pensar em um destino comum implica sustentar uma atitude crítica e rever os lugares impostos no cenário mundial.

A idéia de um "fundo comum" entre a cultura afro-brasileira e as culturas africanas se manifesta nos depoimentos dos entrevistados, sobretudo em Francophones das Antilhas que se reconhecem num passado compartilhado (Maurice, 12/01/2015; Gaston, 06/04/2015; Chris, 27/04/2016). Se de maneira geral a prática da batucada satisfaz desejos de "primitivismos", no caso de indivíduos originários das Antilhas existe uma proximidade singular, podendo despertar nesses atores uma sensibilidade ao apagamento das suas próprias tradições. Nesses casos, a música brasileira oferece então um meio de entrar em contato consigo mesmo.

De maneira geral, o Brasil exerce uma atração graças ao multiculturalismo atualizado no interior dos grupos. A exemplaridade do país, ao menos num plano cultural imaginário, aparece como uma fonte de inspiração epistemológica para se pensar o mundo[22]. Para Giuseppe Cocco, o Brasil poderia inspirar o destino da humanidade[23]. Numa obra que dialoga com o pensamento de Viveiros de Castro, Cocco fala de um "devir-mundo do Brasil" e do "devir-Brasil do mundo". A metiçagem do povo é definida por Giuseppe Cocco como um terreno de lutas num contexto onde o hibridismo mundial se impõe: a antropologia brasileira carregaria um potencial descolonizador oferecendo uma "saída" (Tible, 2010: 151) para administrar as diferenças culturais, pois "sua imaginação se alimenta do Outro. Neste ponto residiria o seu potencial descolonizador, subversivo" [24], numa radicalidade antropológica destituída de colonialismo. A retórica de cunho antropofágico atribuída ao Brasil não é exclusividade de intelectuais, sendo bastante presente entre os entrevistados que se referem à cultura brasileira como uma entidade capaz de "digerir outras culturas sem desaparecer" (Pierre, 30/03/2015). Aqui, mais uma vez, é a gestão do hibridismo do povo que constitui a "autenticidade" brasileira, ou, em termos mais datados, a "excepcionalidade" do país.

---

[20] « L'Afrique est plus qu'un ensemble géographique. Elle est et doit demeurer une question », *Africultures*, 2014/3 (n° 99 - 100), p. 104-107 [online], https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-104.htm (consulta em 12 de setembro de 2017).

[21] Aimée Césaire citava um "devir-negro do mundo" no século XXI.

[22] De acordo com alguns atores, a mestiçagem é o rosto humano da globalização (Audinet, 2007).

[23] Na primeira parte da tese, os discursos do ex-Ministro da cultura, Gilberto Gil, tinham um teor similar e falava de "mensagem ao planeta".

[24] Renato Stuzman, Prefácio *in* Eduardo Viveiros de Castro, Encontros - Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008, p. 19. Voir : Tible, 2010 : 151

Indivíduos brasileiros identificados socialmente como negros ou mestiços[25] possuem – dentro do contexto analisado – as marcas de uma suposta "africanidade" em voga nos debates atuais. Acumulando ao mesmo tempo o fenótipo negro e a nacionalidade brasileira, estes indivíduos não provocam um sentimento de estrageirismo absoluto. Na França, a alteridade associada ao Negro/Mestiço brasileiro é percebida como "doce" [26], talvez por conter traços europeus[27]. Através de nosso estudo constatamos que o Brasil, seu povo e sua música servem de mediadores das relações culturais entre África e Europa. De fato, muitos depoimentos revelam um conjunto de idéias pré-concebidas que perpetuam a imagem de uma África atrasada e descrita como uma entidade radicalmente Outra. A música brasileira não é considerada "pesada", contrariamente às músicas africanas ou às músicas vindas do mundo árabe, descritas muitas vezes como "insuportáveis" ou "selvagens" (Gilberto e Paulo, 25/03/2017). Segundo Antônio (01/03/2016), os Brasileiros são amados na França graças à imagem do Brasil como um país que "soube evoluir" [28].

Para alguns indivíduos que se opõe de maneira veemente ao catolicismo, a cultura, a religião e a música brasileira representam um Outro « mais digesto » porque o Brasil é « longe e próximo » [29] da França (Jonas, 29/04/2017). A identificação com esta cultura exógena se estalece numa relação de proximidade : o imaginário do Brasil encarna ao mesmo tempo uma reunião de imaginários presentes na França – África, « tradição », latinidade, mestiçagem e exotismo – de onde emerge um modelo englobante de universalização cultural. Justo ou não, trata-se de um modelo que permite leituras e identificações plurais. Assim, a diversidade cultural brasileira, ainda que extremamente questionável, encontra-se no centro do projeto de um « novo universalismo », descrito anteriormente.

---

[25] Vale ressaltar : se no Brasil, o termo "mestiço" se associa à História colonial e às medidas eugenistas empregadas pelo governo no início dos anos 1900, em língua francesa o termo define principalmente os indivíduos identificados como produtos de uma relação inter-racial.

[26] A idéia que o Brasil representa uma alteridade não-problemática é presente em autores como Carelli (1993). Vaillant (2013) fala de « conforto de projeção ». Outros exemplos estão contidos em artigos de jornal, « O Brasil é uma droga », por exemplo, publicado pelo l'*Express*. Ver : https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-bresil-est-une-drogue-douce_817692.html (consultado em 7 de junho 2018).

[27] Dizemos « traços europeus » pois seria linguisticamente « inadequado » empregar « europeenidade », como fizemos em relação à Africa. « Brasilidade », « latinidade », « africanidade » são palavras que deixam subtendendidos um olhar exterior capaz de definir o Outro. Estamos diante de mais um exemplo das relações de poder contemporâmeas, profundamente enraizadas na linguagem.

[28] Esta idéia é recorrente no universo das batucadas. O entrevistado E68, por exemplo, ao responder a questão 20 do questionário *online* (sobre a paixão musical), justifica seu amor pela música da seguinte maneira : « sim e não, talvez pelo aspecto cultural do Brasil, da resiliência e da capacidade, diferentemente do continente africano de manter o 'tempo' apesar dos pesares. Ver o quadro dos comentários citados nas páginas 275 e 276 da tese (figura 40).

[29] Quando se olha em torno, nosso recorte da realidade não escapa a nossa própria visão do mundo. Nesse sentido o Outro nos traz de uma certa maneira a nós mesmos.

O Brasil (e sua música) aparece então como um médium : para aceder a uma África fetichizada ; para expressar o cosmopolitismo musical dos percussionistas (« provar » a música brasileira é provar todas as músicas) ; para ultrapassar fronteiras culturais ; para permitir que certos indivíduos se encontrem consigo mesmos ou ao contrário, para que eles se oponham a valores que os construíram. Vimos que o amor pelas batucadas pode corresponder a buscas universalistas ou particularistas. Ademais, valores « redentores » são atribuídos a essa música, o « samba salva » (Christelle, 24/04/2015 ; Francine, 27/03/2017) e favoriza a integração de migrantes na França (Mirella, 25/02/2016 ; Murielle et Pato, 23/03/2017). No âmbito da educação, o ensino das músicas brasileiras é privilegiado em relação às músicas africanas ou afro-latinas (Guillot, 2010 : 14). Estas são algumas das razões pelas quais o imaginário do Brasil remete a um tipo de ideal de nacionalistmo aberto para o mundo, sendo o símbolo da « unidade na diversidade » que visa ultrapassar fronteiras[30].

Por intermédio do Brasil, uma relação entre África e Europa se atualiza no âmbito cultural. Neste processo, o dito Mestiço brasileiro é uma figura central, que sendo visto como o resultado da mistura entre colonizadores e colonizados, cria uma ponte imaginária entre dois pólos opostos[31]. Um breve exemplo : o festival de samba-reggae organizado por Aborisa Brasil em território francês se intitulava « um festival humanitário cultural artístico de sensibilização de uma consciência Negra Branca[32]. Esta consciência « negra-branca » se inscreve numa corrente global visando uma cohabitação comum. Se a maioria dos povos do planeta são mestiços, por que o caso brasileiro se distingue ?

Nos dias de hoje é consenso que as noções biológicas de categorias como « negro » ou « branco » são inexistentes. Nas práticas sociais e nas mentalidades dos indivíduos da zona triangular (África, Américas, Europa), portanto, estas noções ganham corpo. Assim, a mistura genética que resulta em indivíduos identificados como mestiços de fenótipo reconhecido como « branco » ou « negro » interessam menos que o produto identificado como « mestiço ». O Mestiço reveste-se de uma carga simbólica singular em território europeu. Diante do declínio do paradigma universalista clássico, há neste continente uma

[30] Num artigo sobre a capoeira e citando Edouard Glissant, Monica Aceti lança a seguinte reflexão : « As rodas de capoeira seriam espaços privilegiados de uma política ou 'poética da mundialidade', para o autor a 'mundialidade é o sentimento imaginário que nós podemos multiplicar as diversidades somente as colocando em contato umas com as outras' » (Aceti, 2010 : 121).

[31] Essas relações são certamente mais complexas. Nossa reflexão não inclui povos ameríndios pois o imaginário dessas populações não é representativo no universo das batucadas. Tamanha a devastação sofrida pelos povos nativos impediu que a visibilidade dos mesmos na sociedade global seja minoritária (em termos quantitativos) em relação aos povos afro-descendentes.

[32] Festival que ocorreu entre os dias 13 e 15 de abril 2018 com estágios de samba-reggae e atividades culturais diversas (anexo 19). Ver a página do festival no facebook : https://www.facebook.com/events/126533811509948/.

valorização/fascinação pelos interstícios, pelas brechas, pelas situações-limite. Assim, o indivíduo que encarna a fronteira estampada na pele – muito mais que os extremos raciais, irrefutavelmente negros ou brancos, por exemplo – representa o ideal de uma humanidade que se imagina descentrada.

Desta forma, o Mestiço se transforma em médium, uma alteridade doce colocada no centro do projeto universalista contemporâneo. Se nos dias de hoje o povo negro trava lutas emblemáticas contra a opressão[33], a identificação dos batuqueiros com um habitus afro-brasileiro pode ser experimentada (de forma mais ou menos consciente) como a expressão de uma emancipação na esfera individual. O símbolo da « resistência » se afasta assim de suas motivações originais. Christelle por exemplo, diz ter « fome de samba » [34], numa expressão do sofrimento que a percussionista considera visceral em sua atividade musical. Segundo Christelle, os batuqueiros « comeriam » samba para atenuar suas dores ou para compensar a falta de visibilidade na sociedade, mesmo se os problemas vividos na França e no Brasil são diferentes[35]. No caso dos percussionistas europeus, uma expressão localizada (desigualdades raciais, racismo) próprias a um tipo de sujeito ou grupo (Negros) se transformariam numa opressão a caráter universalista : símbolos de luta e resistência, as práticas afro-diaspóricas são hoje reutilizadas para denunciar lutas gerais contra a exclusão. Mas, uma vez que dores particulares se tranformam numa dor que pertence a « todos », elas perderiam o sentido ? Os processos identitários de Francófonos abrem a via para diferentes questionamentos e interpretações. Com exceção dos significados evocados ao longo desta tese, em quais implicações poderia acarretar a identificação de Francophones com essa figura de opressão globalizada ?

Por um lado, o processo de incorporação da musica brasileira resulta de uma identificação baseada numa empatia mútua, nos casos onde certos Francófonos, por diversas razões, poderiam se encontrar socialmente « à margem ». Poderíamos citar o caso dos batuqueiros originários da África do Norte ou das Antilhas ou ainda dos Franceses de origem popular[36]. Por outro lado, há casos onde a empatia/identificação se manifesta através de uma mistura de desejos, culpas e negação histórica. Identificar-se com um universo de práticas culturais « afro » ou com uma população negra poderia então significar a vontade de se

[33] Os discursos em torno do « black power » que emergem na esteira de uma conscientização pós-colonial.
[34] Christelle, entrevistada em 24 de abril de 2015. A citação completa encontra-se no capítulo 4.
[35] As lutas dos Afro-descendentes se inscrevem num quadro preciso contra um passado de opressões sofridas (colonizados) e praticadas (colonizadores). As relações de poder devem ser pensadas em contexto. Ainda hoje, as consequências deste sistema de opressão não podem ser ignoradas, os lugares entre herdeiros de dominantes e dominados respeita hierarquias coloniais. Na tese em questão, pudemos observar como essas dinâmicas se atualizam nos encontros musicais entre Brasileiros e Francófonos.
[36] Lembramos que a presença de Africanos propriamente ditos nos grupos de batucada é reduzida.

isentar de uma eventual participação – real, histórica ou imaginária – à opressão dessas populações. Certos indivíduos que se auto-denominam « Brancos de alma negra » se aproximariam deste modo operante : tendo vergonha de seus privilégios, estes recusam (em teoria) de se colocar ao lado « opressor » se abstendo de qualquer tipo de participação na reprodução das desigualdades. Uma atitude contra-cultural que apresenta algumas ambiguidades, pois ao mesmo em que realiza uma crítica à sociedade francesa, essa postura impede possíveis auto-críticas. Philip Tagg mostrou que o gosto pelas músicas afro-diaspóricas revela os problemas de uma subjetividade européia que se acompanha de uma reforço do racismo, obrigando povos negros a atuar de maneira absurda no papel do *house nigger* »[37]. A valorização e o etnocentrismo caminham lado a lado. Mesmo se a construção de uma empatia real e de uma identificação podem nascer a partir dos encontros, os paradoxos presentes no espaço triangular são diversos[38].

A construção de um novo universalismo citada nesta conclusão parece ocupar um lugar central no espaço cultural triangular, entendido como um espaço simbólico. Se os percussionistas europeus se sentem « perdidos » e « desencantados », atravessados por sentimentos de culpa, empatia e desejos de exotismo diante do continente africano, a idealização do Mestiço brasileiro materializa o produto vitorioso de uma cohabitação entre colonizadores e colonizados. Nos discursos citados, ele indica uma saída possível num sistema de relações impregnado de violências extremas, de ontem e hoje. Os grupos de batucada e os encontros culturais em torno desta música aparecem como um micro-cosmos das sociedades posteriores à escravidão. As dinâmicas de raça, classe, nacionalidade, assim como as relações de poder emanando das trocas entre Brasileiros e Europeus são fundamentais para a compreensão dos comportamentos dos atores no universo das batucadas.

[37] O filme *Get Out* é citado frequentemente como uma alegoria contemporânea da exploração dos corpos negros sob diversas formas, hiper-sexualização, regras de aparência impostas mercado de trabalho, etc. O trecho sobre Tagg aparece na terceira parte de tese.

[38] Podemos fazer um paralelo desses conflitos com o tema da globalização ou da apropriação de culturas periféricas por indivíduos que ocupam o « centro » do mundo. Uma questão interessante consistiria em entender se as trocas culturais criam mais oportunidades do que elas desfazem.Vimos anterioremente que tal questionamento não pode ser respondido de maneira rígida.

Sommaire

Introduction

PREMIERE PARTIE
L'émergence des batucadas en France

CHAPITRE 1 : Mise en scène du Brésil en France
1.1) Le *soft power* du Brésil pendant les années Lula
1.2) Brésil en chansons : du maxixe à la batucada

CHAPITRE 2 : Les mondes de la batucada
2.1) Genèse d'une pratique
2.2) Les territoires des batucadas

DEUXIEME PARTIE
De la batucada et son incorporation

CHAPITRE 3 : Décrire un phénomène pluriel
3.1) « Incorporation » plutôt qu' « appropriation »
3.2) La diversité des goûts et préférences comme aperçu général

CHAPITRE 4 : Devenir batuqueiro
4.1) Trajectoires et modes d'attachement
4.2) Une socialisation prégnante
4.3) Parcours singuliers

TROISIEME PARTIE
Représentations et enjeux politiques de l'incorporation

CHAPITRE 5 : Le Brésil dans les mondes de la batucada
5.1) Représentations qui survivent aux épreuves
5.2) La batucada, une pratique contre-culturelle

CHAPITRE 6 : Autour de la légitimité
6.1) Légitimé sur le marché musical français
6.2) Légitimité à l'égard des origines exogènes
6.3) Légitimité face à l'afro-diaspora

Conclusion

Introduction

De nos jours, la mobilité intense de l'information et des personnes engendre de multiples rencontres. Avec le développement des moyens de transport et des façons de voyager, les migrations se multiplient. Selon l'Institut National d'Etudes Démographiques[39], plus de 258 millions de personnes dans le monde ne vivent pas dans leur pays de naissance. Ces migrants internationaux représentent plus de 3% de la population mondiale qui effectuent des séjours prolongés dans les pays d'accueil, subissent des changements et contribuent, à leur tour, à alimenter la vie locale. Une incessante recomposition entre peuples, imaginaires, langues, pratiques culturelles, musicales et alimentaires rend de plus en plus difficile la démarcation de frontières figées. Mais, le déplacement des populations subit les conséquences d'une politique internationale au sein de laquelle l'historique des échanges entre les pays, le type de migration (asile, études, travail) ainsi que la situation socioéconomique des lieux d'origine déterminent, en grande partie, le traitement dispensé aux individus dans les territoires d'arrivée. En outre, les rapports entre les populations se construisent sur un fond historique et mémoriel, parfois colonial : Sénégalais, Marocains ou Etats-uniens, par exemple, ne connaissent pas le même accueil en France.

Moi qui réside sur le territoire français depuis près de 11 ans, je pense à présent pouvoir affirmer qu'être brésilienne m'a ouvert bien des portes. Nombreuses sont les personnes qui m'ont prêté attention du simple fait que je venais du Brésil. Elles me posaient des questions sur le tourisme et le carnaval, m'interrogeaient sur les lieux à visiter, les choses à faire, ou encore sur certaines personnalités comme les joueurs de football, ou les *telenovelas* et plus particulièrement sur la musique, ce notamment à Paris, où j'habite et où les concerts de musique brésilienne sont fréquents. Mon expérience me permet de constater que les Français, et plus largement les Francophones vivant sur le territoire, manifestaient un grand intérêt pour les expressions culturelles brésiliennes telles que la capoeira, la danse afro-brésilienne, le forró, les rythmes du[40] samba, le maracatu, voire le samba-reggae qui sont au cœur de nombreuses associations inscrites au *Journal Officiel*[41].

---

[39] Données attribuées aux Nations Unies pour l'année 2017. Voir : https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/focus/les-migrations-dans-le-monde/ (consulté le 4 octobre 2018).

[40] Si dans les dictionnaires français, « samba » s'écrit au féminin, quelques auteurs préfèrent utiliser ce terme au masculin en respectant son utilisation d'origine : Jean Paul Delfino (1998), Christian Marcadet (2011), Anaïs Vaillant (2013). Il en va de même pour les percussionnistes mieux informés. C'est pourquoi j'ai également choisi de l'adopter au masculin.

[41] Voir : https://www.journal-officiel.gouv.fr/association/ (consulté le 4 octobre 2016).

Ainsi, les formations utilisant des instruments brésiliens et s'auto-nommant « batucadas », participent à bon nombre de défilés ou manifestations populaires de rue et sont présentes dans la majorité des régions françaises. « Tous les villages ont une poste, une église et une batucada », a déclaré l'un de mes interviewés qui parcourait la France en tournée musicale (Felipe, 18/02/2017). Si les groupes de capoeira sont aussi nombreux (voire encore plus) que ceux de batucada, la particularité de ces derniers vient du fait que la plupart d'entre eux ont été fondés et sont dirigés par des Francophones d'origines diverses et non par des Brésiliens. Les individus de la communauté « brésilophile », dans une grande proportion, sont liés au réseau des batucadas, soit en tant que *batuqueiros*[42] (actuellement ou à un moment donné), simples amateurs, ou encore, du seul fait que certains de leurs amis sont membres d'un groupe. Pourquoi ce type de formation percussive connaît-il un tel succès en France ? Quel intérêt peuvent bien avoir ces percussionnistes non Brésiliens pour qu'ils en viennent à participer eux-mêmes à la transmission d'une pratique culturelle hors-contexte ? Telles sont les raisons pour lesquelles les batucadas constituent un terrain riche de questionnements.

De fait, les batucadas sont présentes dans différents pays et forment un réseau international autour de musiques, d'habitudes culturelles et de déplacements d'individus et percussionnistes entre le Brésil et l'Europe. Ces groupes, qui se caractérisent essentiellement par leur aspect collectif, regroupent un nombre élevé d'amateurs : « tout le monde peut jouer », répètent les praticiens de manière récurrente. Ayant été, moi-même, percussionniste amateur au Brésil, j'ai remarqué le décalage existant entre ce que j'avais appris et ce qui était joué en France. Dans ce pays, les orchestres s'organisent sous une forme associative et s'inspirent majoritairement des rythmes brésiliens afro-descendants et populaires, tels que le samba, le samba-reggae et le maracatu. A partir de ces références, les chefs d'orchestre adoptent une esthétique plus ou moins proche des sources auxquelles peut se mêler une variété d'autres rythmes (africains, latino-américains, français, etc.). Cependant, les groupes semblent tellement différents, en termes d'esthétique, d'usage des instruments, de répertoires, qu'une définition unique pour un phénomène si pluriel paraît difficile à donner. La batucada rompt-elle pour autant avec les références brésiliennes ? S'agit-il d'une mode passagère, dans la vague des musiques exotiques, si répandues en France ? Que recouvre, de fait, le terme batucada et quelle place cette manifestation occupe-t-elle en France ? Telles ont été, entre autres, mes premières interrogations. Par ailleurs, les percussionnistes utilisent régulièrement le terme « batucada » pour se référer à un genre de musique (« je joue dans un groupe de

[42] Ceux qui pratiquent la batucada. J'incorporerai fréquemment ce qualificatif pour désigner les acteurs.

batucada »), en dépit du sens originel[43] de ce terme. Du fait d'un manque de connaissances ou d'une volonté de créer une nouvelle musique ?

Un repérage initial du terrain a révélé que les idées associées au multiculturalisme étaient très présentes sur les sites des associations et les flyers d'invitation à des cours. Ces représentations allaient de pair avec une image fortement diffusée – aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'étranger – de la population brésilienne comme étant le résultat d'une cohabitation harmonieuse entre trois races, les Africains, les Natifs et les Européens. Ces valeurs contribuent-elles à l'engouement des percussionnistes francophones et comment s'expriment-elles dans la pratique ? Au Brésil, la théorie du mélange racial a influencé le développement des rythmes qui inspirent les batucadas : ceux-ci s'inscrivent dans une tradition populaire d'influence essentiellement africaine qui s'est développée dans le contexte de la lutte pour la survie, au sein des populations noires et pauvres qui ont subi et subissent, encore aujourd'hui, diverses dominations. C'est donc la dimension de la « résistance » qui a engendré ces musiques. C'est pourquoi l'incorporation du samba, du samba-reggae et du maracatu par des percussionnistes francophones, suscite des enjeux de légitimité qui renvoient aux relations de pouvoir entre colonisateurs et colonisés. Comment les membres des groupes expliquent-ils leur amour pour cette musique ? Sur quels motifs s'appuient-ils pour justifier leur attachement ? Quels savoir-faire et savoir-être sont incorporés ? Les « raisons d'aimer » des percussionnistes paraissent liées à la manière de pratiquer cette musique et aux valeurs associées à la culture brésilienne.

L'objectif de cette étude a été de comprendre la diffusion des batucadas en France selon la perspective des acteurs. D'autres angles auraient pu être privilégiés : il aurait pu s'agir, par exemple, d'observer la présence des batucadas dans la presse, dequantifier le nombre de prestations des groupes ou leur participation dans les carnavals de France. Selon l'optique choisie, l'accent est mis sur les actions, significations et valeurs qui circulent dans les groupes de batucada français, ainsi que sur leurs « raisons d'aimer » qui orientent la pratique, les discours et les modes de vie des percussionnistes francophones.

La diffusion des pratiques culturelles brésiliennes constitue un objet d'étude pluridisciplinaire. Au Brésil, le plus grand pays de langue portugaise, s'exprime une lusophonie particulière qui s'articule à partir d'identités culturelles diverses. En France, la pratique du portugais oriente les relations, les mentalités et les négociations entre les batuqueiros. Dans cet univers, la maîtrise de cette langue est un signe distinctif qui engendre

[43] Dans son usage courant, au Brésil, la batucada est un terme générique définissant une réunion informelle de percussionnistes.

des pratiques langagières et facilite les rencontres entre Brésiliens et Francophones. Le terme Francophone a été préféré au mot Français, car il présente l'avantage de regrouper les individus nés en France et ceux de diverses origines, qui, du fait qu'ils vivent sur le même territoire et parlent une langue similaire, présentent des points de rapprochement non négligeables. Etant doublement inscrite en Sciences sociales dans une université brésilienne, j'ai recours aux outils méthodologiques qui lui sont propres. Afin d'analyser la pratique des acteurs, par exemple, je m'inspire notamment du concept de socialisation formulé par Bernard Lahire (2001 ; 2006).

Généralement, les Francophones découvrent les associations une fois que leur parcours de vie est déjà consolidé, c'est-à-dire après avoir intégré le marché du travail. En ce sens, les groupes de batucadas demeurent des instances d'une socialisation secondaire qui contribuent à former et transformer les percussionnistes. La socialisation constitue, en effet, un processus continu qui se réalise tout au long de la vie. Si les joueurs arrivent avec un bagage culturel – des savoirs, des habitudes corporelles et langagières, des croyances et des conceptions du monde – la socialisation musicale agit sur eux de manière puissante et elle est susceptible d'entraîner des ruptures biographiques. En ce sens, nous pourrons penser qu' « aimer » la musique ou s' « identifier » à une culture brésilienne (par des actions diverses, par leur performance musicale) comporte des significations singulières et en dit long sur eux-mêmes et sur leur propre société. « Faire, c'est dire ». La célèbre formule du travail de John Austin (« Dire c'est faire »[44]) sur la performativité du langage se retrouve ici inversée. Elle inspire, par ailleurs, des travaux multidisciplinaires qui envisagent la médiation entre les actes et leurs possibles significations (ou interprétations) : dans l'interprétation psychanalytique des gestes[45], dans la signification des rites romains[46], et, même en informatique, dans le contexte des relations humaines avec - et par l'intermédiaire - des dispositifs informatisés[47].

En effet, la théorie d'Austin dialogue de façon cohérente avec notre méthode portant sur la socialisation. Lorsque l'on parle de socialisation, c'est le vécu qui est en jeu. Ainsi, les effets de la nationalité ou de la « culture » aboutissent à une version moins essentialiste et servent à comprendre les confrontations entre les incorporations acquises lors des

[44] « Quand dire, c'est faire ». Paru en français dans les années 1970, cet ouvrage réunit des textes issus d'un ensemble de cours de l'année 1955. En anglais, *How to do things with words* fut publié en 1962. Voir: Austin, 1991.
[45] Voir : Gabriel Argentin. *Quand faire c'est dire*. Bruxelles, Editions Mardaga, 1995.
[46] Voir : John Scheid, Aubier (dir.). *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*. Paris, Aubier, 2005.
[47] Voir : Samuel Bianchini « La performation. Quand faire, c'est dire » *in* Jean-Paul Fourmentraux (sous la dir.). *L'Ère post-média. Arts, Humanités digitales et Cultures numériques*. Paris, Éd. Hermann, coll. Cultures numériques, 2012, pp. 137-162.

socialisations primaires des joueurs et les nouveaux contenus musicaux et culturels qu'apporte l'expérience dans une batucada. Une démarche visant à décrire les discours des acteurs en situation, sans négliger le poids du passé ni la situation présente, s'avère pertinente pour décrire finement les processus d'incorporation des rythmes brésiliens en France. Si Bernard Lahire fut une référence majeure pour traiter la socialisation musicale des batuqueiros, j'ai, pour ma part, privilégié des théories qui envisagent les pratiques culturelles de manière dynamique[48]. Il convient donc d'analyser les représentations et les discours des acteurs à travers leur performativité, c'est-à-dire, les épreuves auxquelles ils font face au fil de leur trajectoire.

Pour examiner un monde aussi pluriel que celui de la batucada, il s'avérait nécessaire de faire varier les échelles d'observation. Afin de nuancer la description de cette réalité, j'ai multiplié les dispositifs d'enquête et la nature des discours. Tout d'abord, ce corpus regroupe mes expériences personnelles en tant que percussionniste. J'ai fréquenté durant trois ans (2014-2017) les groupes parisiens, Aquarela (samba) et Tamaraca (maracatu) en participant aux répétitions régulières, tous les dimanches pour le premier et tous les mardis et vendredis pour le second. C'est ainsi que j'ai été amenée à connaître d'autres percussionnistes durant les voyages du groupe au cours desquels s'est constitué un réseau d'amitiés avec les membres d'associations françaises – Les Percuterreux de la Beauce (Etampes), Alegria (Tours), Mulékétu (Marseille), Flor Carioca (Nantes), Toda Nação (Lille), Oaï Sprit (Narbonne), Arrête, j'adore ! (Lyon) – et de celles d'autres pays – Boiada (Mainz, Allemagne), Bota no Rego (Sesimbra, Portugal), Trepa Coqueiro (Estarreja, Portugal), Ch'ti Ganza (Tournai, Belgique), Samba Massala (Singapour), entre autres. Le plus grand festival européen, Internationales Sambaco (Cobourg, Allemagne) a été, certes, un environnement très propice à la rencontre de percussionnistes, toutes nationalités confondues, mais je me suis également rendue au Portugal, en Belgique et en Espagne à l'occasion d'événements divers et de carnavals. Une fois intégrée dans la communauté des batucadas, j'ai pu suivre des cours et des

[48] Antoine Hennion (2007) et son travail sur le goût musical attire notre attention sur l'importance des caractéristiques matérielles des batucadas (aspect percussif, format) ; Marcel Mauss (1936) nous apporte une perspective intégrée de l'homme dans sa totalité ; Norbert Elias (1991) s'oppose à la dichotomie individus/société et sa notion d'habitus national s'est avérée intéressante pour penser les cultures brésilienne et française ; Pierre Bourdieu est un pionnier de la légitimité culturelle et Philippe Coulangeon (2003) apporte des informations sur les pratiques culturelles actuelles. Certains de ces auteurs ont influencé, de façon plus ou moins assumée, les théories de la socialisation qui me servent à décrire les trajectoires des acteurs. Je traite aussi l'histoire du Brésil ou des rythmes (Freyre, 1974 [1936] ; Carelli, 1993 ; Costa, 1999 ; Fléchet, 2013), les thématiques du cosmopolitisme et de la mondialisation ainsi que les rencontres culturelles contemporaines (Chicchelli, 2016 ; Agier, 2010 ; Amselle, 2013). Ces auteurs et bien d'autres seront évoqués tout au long de ma thèse, à côté d'Historiens, de Philosophes, d'Anthropologues et d'autres chercheurs qui composent une bibliographie interdisciplinaire.

stages proposés par des Maîtres brésiliens de passage. Cette expérience du « dedans » m'a fait vivre des instants intimes avec les batuqueiros, dans les bars, sur la route, pendant les pauses des répétitions ou prestations, enfin, des moments privilégiés pour comprendre le jeu de relations qui s'opère dans ces mondes.

Sur ce terrain multi-situé, divers individus sont reliés par le fait musical : des percussionnistes, des meneurs francophones et brésiliens, des danseuses (filles, pour la plupart), des musiciens brésiliens vivant en France, des organisateurs d'événements, des fabricants d'instruments, des musiciens professionnels et amateurs confondus. Ces acteurs interagissent, directement ou indirectement, avec le phénomène des batucadas et quarante-deux d'entre eux m'ont accordé des entretiens semi-directifs qui ont pu être retranscrits et analysés[49]. La plupart des interviews se sont déroulées dans un cadre familier, chez moi ou chez l'interviewé, ou encore dans des situations plus informelles, comme des restaurants ou des bars, pendant les pauses des événements auxquels j'ai participé, en qualité de percussionniste. Dans l'annexe 1, on trouve un aperçu de l'identité mes interlocuteurs et de leur statut musical basé sur l'auto-déclaration. Comme nous l'avions décidé ensemble, les prénoms ont été modifiés[50]. On note que la majorité des interlocuteurs est de nationalité française : ils pratiquent la batucada depuis quelques années et connaissent le Brésil[51]. Quant aux Brésiliens, certains vivent en France depuis plusieurs années, exerçant le rôle de professeurs de capoeira, de percussionnistes et/ou de musiciens professionnels, et d'autres habitent au Brésil et viennent de temps en temps en Europe pour diriger des stages. Les âges sont très variables. Quant aux statuts musicaux, hormis quelques professeurs ou musiciens professionnels, la plupart des percussionnistes sont des amateurs. En ce qui concerne la danse, seuls ont été retenus les témoignages faisant état de changements importants dans leurs parcours de vie.

La découverte de ce terrain extrêmement complexe, associé à des esthétiques multiples et divers niveaux d'identification avec le Brésil, a montré combien il était nécessaire d'appuyer les entretiens semi-directifs par des données plus générales. Un dispositif d'enquête en ligne, *Batucadas générales – Membres* (annexe 2), a donc été diffusé sur la plateforme

[49] Le nombre total d'entretiens s'élève à 78 et dure entre une heure et demie et trois heures. J'ai sélectionné les 42 témoins qui m'ont apporté des éléments plus pertinents pour la recherche. Sur un total de 39 entretiens, trois furent réalisés avec un binôme.

[50] Hormis celui de Nicia et Regina Del Papa. Lorsque nous les mentionnons il a été important de désigner ces acteurs, soit au vu de leur importance dans le cadre de la diffusion des batucadas en France soit parce que la description des situations l'exigeait.

[51] Hormis Claire et Mirella (à l'époque de l'entretien).

Online Survey à partir de 2015[52], conçu de la façon la plus souple possible, en offrant des espaces de commentaires qui donnent l'occasion aux interviewés d'aller au-delà du simple remplissage de cases. Il s'agit d'un questionnaire long et détaillé[53], à choix multiples et avec des options de réponses libres, qui rend possible l'accès à des donnés ciblées, sur les goûts et préférences des joueurs. Compte tenu des sens flottants que constituent les batucadas (pluralité des définitions, caractère éphémère des groupes), il n'est pas toujours simple d'émettre des affirmations sur cette pratique, au risque de tomber dans une généralisation extrême. L'enquête virtuelle vient ainsi compléter quelques lacunes des entretiens en face-à-face, modalités correspondant aux deux formes d'appréhension des discours : l'une, indirecte et plus distante étant anonyme si le répondant le souhaite ; l'autre, directe et remplie d'affects, dans l'interaction avec l'enquêteur. Il s'agit de dispositifs qui ne génèrent pas tout à fait les mêmes types de réponses. La combinaison de ces deux méthodes permet ainsi d'avoir accès aussi bien aux constances de ce phénomène qu'aux variations intra-individuelles propres aux batuqueiros. De nombreuses lectures et des croisements des données demeurent encore possibles, mais n'ont pas été développés pour éviter de sortir de la thématique centrale de cette thèse[54].

Hormis les entretiens en face-à-face et l'enquête en ligne, j'ai noué un réseau d'amitiés sur Facebook qui m'a permis d'accompagner de près leurs activités et d'observer la pluralité des discours présents dans la communauté des batuqueiros. A travers ce réseau social, je suis en contact avec plus d'un millier de formations percussives et d'individus, dont la majorité est originaire de France mais aussi des Etats-Unis, du Japon, de Singapour, d'Argentine et des pays africains. Sur ces « profils » circulent des informations utiles à ma

[52] 89 personnes ont répondu à ce questionnaire, réponses complètes et incomplètes confondues, où les individus peuvent choisir de préserver leur anonymat. En raison du nombre important de pages, je n'ai pas pu présenter intégralement les résultats. Les questions les plus saillantes ainsi que les données disponibles uniquement sur mon abonnement personnel (qui d'ailleurs n'ont pas été exportées) seront exposées et analysées tout au long de cette thèse. Voir: http://onlinesurvey.fr/surveys/index.php?sid=72878&lang=fr.

[53] Les questions sont regroupées en cinq catégories : « Données personnelles » (question 1), « Goûts et préférences » (questions 2 à 10), « Expériences musicales » (questions 11 à 19), « Le Brésil et les Brésiliens » (questions 20 à 27), « La France et les Français » (questions 28 à 31). Ces questions visent à éclairer le rapport existant entre la pratique des batucadas et les catégories dans lesquelles les percussionnistes s'inscrivent (socioprofessionnelles, âge, nationalité, langues parlées), leurs socialisations précédentes, ainsi que les définitions mobilisées pour expliquer leur activité. Elles envisagent également les représentations en cours dans cet espace à propos du Brésil et des Brésiliens, de la France et des Français.

[54] Pour l'analyse des réponses, le questionnaire présente de nombreuses possibilités de lecture et il serait intéressant de croiser les données de différentes manières. Par exemple, il faudrait considérer la variation des réponses en fonction du temps de pratique de la batucada, de l'âge, du rapport avec la musique (amateur ou professionnel), du style pratiqué ; d'observer les articulations de la batucada avec d'autres types de pratiques artistiques (théâtre, danse, peinture) ou d'autres domaines d'activités (loisirs, professionnel, scolaire). Ces combinaisons peuvent s'avérer pertinentes mais nécessiteraient une recherche spécifique sur la socialisation des batuqueiros. Cette dimension ne concerne qu'une partie de ma thèse.

recherche, des photos et vidéos, l'agenda de l'année, les positionnements esthétiques, culturels et politiques des groupes ainsi que des polémiques concernant des sujets variés comme le plagiat ou les cachets sur le marché musical. En outre, j'ai élaboré une liste des groupes français ayant laissé une quelconque trace de leur existence. Il s'agit là d'un répertoire non-exhaustif (annexe 3) qui rassemble les associations se rattachant aux sens de la batucada – par rapport à l'esthétique, au répertoire, aux instruments utilisés – repérables depuis les années 1980, dans les reportages de presse, le *Journal Officiel des Associations*, sur les réseaux sociaux et *websites* des groupes. Avec cette liste d'au moins 500 formations, il a été plus facile de mettre en évidence certaines constances de ce phénomène paraissant, de prime abord, trop particulières à certains interlocuteurs, ou encore qui semblaient découler de mes propres fétichisations de chercheuse ; entre autres, que le « lien social » ou le « métissage » brésilien figurent parmi les clefs de la diffusion de cette musique, que l'imaginaire afro-latin est présent dans les répertoires et surtout, que les batucadas sont présentes dans presque toutes les régions de France et que leur nombre a connu une nette augmentation à partir des années 2000. A partir de cette liste, une cartographie des groupes a été créée suivant la région où ils se produisent et elle sera exposée au chapitre 2. A titre de comparaison et de manière ponctuelle, je me sers aussi de reportages de presse, de photos ou de flyers d'invitation aux cours qui ne figurent pas dans ce corpus[55]. Tout ce matériel constitue des ressources inédites sur le phénomène des batucadas en France. Les discours et résultats actuels dans ces dispositifs seront présentés et analysés tout au long de la thèse.

Les rythmes de la batucada sont diffusés en France depuis les années 1970. Compte tenu de l'augmentation du nombre des groupes en France, nous avons choisi de concentrer notre analyse à partir des années 2000. Coïncidence ou non, l'expansion des batucadas va de pair avec une phase de bouleversements sociaux, politiques et culturels au Brésil, liés à la gestion de Luis Inacio Lula da Silva (2003-2011)[56]. Durant cette période, un nouveau rayonnement du pays est perçu à travers sa croissance économique, une diplomatie innovatrice et des politiques culturelles qui ont visé à exploiter un soft-power brésilien associé au métissage.

Ainsi, cette thèse se divise en trois grandes parties :

La première (chapitres 1 et 2) décrit l'émergence des batucadas en France. La diffusion de cette musique est sans doute influencée, en France et dans le monde, par un récit

[55] Ces documents découlent en majorité des sites ou pages facebook des formations rassemblés sur notre *Liste des groupes par région* (annexe 3).
[56] Voir : Saint-Geours, 2013; Sader, 2013; Kourliandsky, 2004.

officiel du métissage –peu consensuel, certes, mais qui a agi sur les mentalités de nombreux Brésiliens et étrangers – depuis la construction du nationalisme brésilien jusqu'à nos jours. Si aujourd'hui, le Brésil traverse une crise profonde, la phase d'ascension sous les gouvernements de Lula (2003-2011) a été remarquable en ce qui concerne les projections de la culture brésilienne par le biais des politiques culturelles. De fait, le nombre des associations françaises a connu une véritable augmentation à partir de cette période. Mais, l'installation de cette musique sur la scène française s'établit sur un terrain déjà peuplé d'autres rythmes, des maxixes, des sambas et des bossas-novas, entre autres. Dans le premier chapitre, l'on s'attachera alors à montrer la construction du soft power brésilien et à retracer l'historique des rythmes brésiliens en France avant de rentrer dans la description détaillée de notre terrain. Comment les acteurs définissent-ils les batucadas et quels espaces occupent-elles dans le paysage culturel français ? En partant des définitions des acteurs, le deuxième chapitre cherchera à comprendre les sens attribués aux batucadas – par leurs acteurs, principalement, mais aussi de manière ponctuelle dans la presse, sur les réseaux sociaux et aussi dans les véhicules grand public qui comprennent les définitions profanes plus usuelles –, les espaces et moyens de sa diffusion ainsi que les réseaux formés à partir des déplacements des percussionnistes.

La deuxième partie (chapitre 3 et 4) traite de la socialisation des percussionnistes. Si leurs discours et comportements peuvent être abordés selon différents points de vue, notre méthode utilise les théories de l'incorporation où les groupes demeurent des instances d'une socialisation secondaire. Ainsi, le troisième chapitre vise à définir de manière plus ciblée cette méthodologie et à donner un aperçu général des batuqueiros et de leurs socialisations précédentes. Le quatrième chapitre aborde les « raisons d'aimer ». La socialisation par la batucada agit de manière puissante sur les individus qui peuvent établir des modes d'attachement variés avec cette pratique. De quelle manière les savoirs musicaux et sociaux sont-ils incorporés ? A quelles valeurs ces rythmes se rattachent-ils? La description des voyages et rencontres inattendues, les parcours singuliers de certains membres, varient selon les fonctions qu'ils occupent au sein du collectif (meneur ou danseuse) ou selon une trajectoire de vie plus ou moins guidée par la « passion » de la musique ou du Brésil.

La troisième partie (chapitre 5 et 6) vise à problématiser l'incorporation. A l'exemple de la culture brésilienne, les rythmes de la batucada sont rattachés à des valeurs multiculturelles qui sont diffusées, entre autres, avec la visibilité du carnaval. L'image du Brésil par les batuqueiros, correspond-t-elle à un portrait consacré ? Le cinquième chapitre passera en revue les représentations qui ressortent des discours et des performances musicales

des groupes. A une époque où la diversité devient presque un mot d'ordre, l'engouement des Francophones peut révéler des projections sur leur propre société. En outre, ces rythmes appartiennent à une tradition populaire et afro-diasporique, née au sein de populations aujourd'hui marginalisées par leur héritage colonial. La pratique des batucadas renvoie donc à la lutte et à la résistance suscitant des questionnements sur la consommation de l'Autre. Pour conclure, le sixième chapitre proposera une discussion sur la légitimité à partir de trois échelles d'analyse qui s'interposent : le marché musical franco-brésilien, les origines de la musique situées au Brésil ou la centralité des « fondements » africains.

Première partie

L’émergence des batucadas en France

La France et le Brésil entretiennent des rapports depuis environ 500 ans. Le vice-amiral Villegagnon avait en effet pour objectif de créer une « France antarctique » dans la baie de Guanabara mais son projet a été assez éphémère (1555-1560). Cet échec de la colonisation française[57] n'a pas empêché le tissage d'importants liens associés à des influences mutuelles et des stéréotypes réciproques. Dès l'époque coloniale, la circulation de pratiques, d'idées, de livres, de produits et de personnes a participé à la construction d'un imaginaire entre ces deux pays évoluant au fil des siècles. Si l'influence de la littérature française et des idéaux révolutionnaires républicains est chose admise en ce qui concerne la construction du nationalisme au Brésil, l'apport des Brésiliens en France demeure cependant peu étudié (Carelli, 1993).

De nos jours, la musique est un élément clé des relations culturelles que le Brésil entretient avec la France et d'autres pays. Incarnant un ancien mythe de démocratie raciale, les collectifs de percussion brésilienne sont présents dans de nombreux endroits du globe : lors de mon travail sur le terrain, j'ai eu des contacts avec des percussionnistes du Chili, d'Argentine, du Japon, des États-Unis, du Maroc, de Turquie, d'Italie, d'Espagne, d'Australie, mais aussi de Singapour, de Nouvelle-Calédonie, entre autres. En France, c'est au moment de la vogue d'ouverture à la diversité culturelle, que les batucadas se multiplient sous la forme d'associations rassemblant des individus, des rythmes et des manières de faire variés. Sous ce double statut « populaire » et « métissé », la batucada est l'activité principale des groupes qui prolifèrent à partir des années 2000. S'agit-il d'une mode passagère ? Comment les membres des associations définissent-ils leur pratique et par quels moyens ? Quels réseaux se forment autour de la musique?

Durant ces dernières années, la diplomatie brésilienne a exploré l'idée d'une nation multiculturelle capable d'engendrer des expressions à son image. Afin de comprendre la présence des batucadas dans différents espaces de la société française, il est essentiel d'aborder ce récit historique.

[57] Au Brésil, le système colonial fut principalement dominé par les Portugais.

Chapitre 1 : Mise en scène du Brésil en France

La projection internationale du Brésil se manifeste à travers sa politique et son économie, mais aussi grâce aux expressions culturelles telles que les festivals, les *telenovelas*, les musiques, le football, le carnaval qui s'illustrent sur la scène mondiale. Ce « pouvoir doux » de la culture, souvent reconnu par les institutions politiques, a été mobilisé à différents moments historiques. Sur le plan interne, les théories raciales comme celle d'une supposée « démocratie raciale » (Freyre, 1974 [1933]) ont orienté les actions publiques visant la construction d'une identité nationale, suscitant toujours, des questionnements de la part des acteurs et des chercheurs (Fernandes, 2008 [1964] ; Guimarães, 2002 ; Munanga, 1999). Sur le plan externe, la projection du Brésil hérite de cette image plus ou moins idéalisée d'un pays où le « métissage a réussi », image véhiculée depuis plusieurs décennies par les pratiques culturelle dont le carnaval et le football figurent parmi les plus importantes. Aujourd'hui, la musique est l'une des expressions les plus emblématiques du soft power brésilien. En France, le maxixe et le samba font partie des premiers rythmes dont l'avènement a eu lieu en pleine vogue des danses exotiques, au début du XXe siècle. Ils ouvrent la voie à la formation des ensembles de percussions amateurs que les individus appellent « batucadas ».

Dans ce chapitre introductif, nous allons voir comment le soft power brésilien s'attache aux pratiques culturelles, et notamment à la musique, pour ensuite comprendre l'introduction des musiques brésiliennes en France, jusqu'à l'arrivée des batucadas.

1.1) Le *soft power* du Brésil pendant les années Lula

En France, les productions culturelles brésiliennes sont largement diffusées, notamment la capoeira et la batucada qui a connu une progression importante à partir des années 2000[58]. Cela pourrait s'expliquer, d'une part, par les circulations culturelles devenues plus intenses en termes de flux et de réseaux, ainsi que par la projection internationale du Brésil, sous le gouvernement Lula (2003-2011) alors que la croissance économique et certaines mesures diplomatiques[59] ouvraient de nouvelles perspectives. Les politiques

[58] Voir cette progression sur la *Liste des Groupes par région* (Annexe 3).
[59] Les années diplomatiques du Brésil en France (2005) et de la France au Brésil (2009) ont représenté des échanges importants à cette période.

culturelles de cette époque ont misé sur l'exportation du multiculturalisme à la brésilienne qui trouve ses sources dans la société brésilienne post-esclavage.

La démocratie raciale, un instrument de cohésion nationale

Dans le contexte postcolonial, on ne cesse de mettre à l'épreuve la place du Brésil et des Brésiliens dans le monde. Il suffit qu'une polémique comme celle portant sur le système de quotas raciaux au sein des universités[60] émerge dans l'espace public pour que ces questions remontent. Les journaux et revues de ce pays proposent des versions en ligne d'articles et sollicitent des commentaires des lecteurs en bas de page. Ces commentaires sont souvent dépréciatifs : comment les « Brésiliens peuvent-ils être aussi bêtes ? », le Brésil est une « République de bananes », les Brésiliens sont des « clowns à l'étranger », être Noir « n'est pas une maladie », puisque « nous sommes tous des métis ». Un commentateur plus radical invoquait les cieux pour qu'un météore tombe sur Brasilia (capitale de la République fédérative du Brésil), car il s'agirait là selon lui de « la seule solution pour régler la corruption et le bazar de la nation ». De précieuses informations figurent dans ces commentaires et suggèrent que la perception des Brésiliens sur leur pays et leur peuple abrite une série de contradictions, de failles, d'interrogations sans réponses. Certaines de ces représentations ordinaires semblent plus consolidées que d'autres, par exemple, celle du Brésil en tant que pays « métisse ». Aujourd'hui, une nouvelle version de l'Histoire se dessine par le biais de voix auparavant étouffées qui prennent corps au sein des mouvements revendicatifs des populations afro-descendantes et interviennent de façon récurrente au centre des grands débats publics depuis une trentaine d'années.

La fabrication d'une « essence » nationale, toujours contextuelle et dynamique, agit sur les imaginaires collectifs et contribue à la délimitation des frontières entre les individus et les groupes. La construction d'une « identité nationale » brésilienne passe alors par différentes phases au cours de l'histoire. Dès la proclamation de l'indépendance, le processus d'unification du Brésil sous une identité commune mobilise les politiques d'Etat, les actions des médias, des écrivains et des intellectuels. Avec l'indépendance (1822), des auteurs soulignent qu'il existe deux périodes clefs qui touchent à l'organisation sociale, économique

[60] Avellar et Cazes (08 août 2012). « Obrigatoriedade de cotas nas universidades divide opiniões » *O Globo* [en ligne], https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/obrigatoriedade-de-cotas-nas-universidades-divide-opinioes-5732108 (consulté le 20 avril 2015).

et politique du pays : l'Abolition de l'esclavage (1888) suivie de la Proclamation de la République (1889) et l'Ere Vargas (1930 – 1945) (Ianni, 1992).

Afin de décrire le peuplement de ce pays, Dom Pedro II fait appel à Arthur de Gobineau, ministre de France et auteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, qui s'était rendu au Brésil entre les années 1869 et 1870 lors d'une mission officielle. Dans sa thèse à vocation naturaliste, la règle de l'infertilité s'appliquant aux animaux et végétaux semble s'étendre à l'humanité. Entre les espèces proches, « bien que la fécondation soit possible, l'accouplement est répugnant et ne s'obtient, en général, que par la ruse ou par la force », les individus qui en résultent ne seraient pas féconds (Gobineau, 1983[1853] : 251). Ainsi, dans tous les pays et à travers les siècles, les êtres humains ont toujours éprouvé une « répulsion pour les croisements » (*ibid.* : 167), à tel point que le degré de civilisation et la perpétuation des peuples ont un rapport direct avec le métissage des sangs :

> Le hasard des conquêtes ne saurait trancher la vie d'un peuple. Tout au plus, il en suspend pour un temps les manifestations, et, en quelque sorte, les honneurs extérieurs. Tant que le sang de ce peuple et ses institutions conservent encore, dans une mesure suffisante, l'empreinte de la race initiatrice, ce peuple existe
>
> Gobineau, 1983 [1853] :171

Dans cette perspective, les civilisations humaines sont inégales en « force », « beauté » et « intelligence ». Le mélange des sangs, dans des proportions plus ou moins importantes, entraînerait la « perte » de la nation. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur dresse un portrait[61] de la population brésilienne à l'image d'une population viciée dans son sang et son esprit, « laide à faire peur » : « Il n'y a plus une famille brésilienne qui n'ait du sang nègre et indien dans les veines ; il en résulte des natures rachitiques et sinon toujours repoussantes, au moins toujours désagréables à envisager » (Raeders *apud* Lapouge, 2011 : 78). La construction d'un récit national brésilien ne demeure pas en marge de ce racisme scientifique développé en Europe au XIXe siècle, dont les voyageurs-écrivains comme Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), George Vacher de Lapouge (1854-1936) et Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) étaient partisans. Selon cette optique, le développement de la Nation ne pouvait avoir lieu dans une société génétiquement contaminée. Ainsi, l'une des solutions adoptées consista à faire disparaître – non sans contradiction – le métissage par le métissage. A partir de la fin du XIXe siècle, l'immigration européenne a donc été stimulée par

[61] La principale source de ces citations se trouve dans les lettres envoyées à la famille de Gobineau, pendant son séjour au Brésil.

l'État, qui a favorisé le projet civilisationnel eugénique[62] qui consistait à dissoudre le patrimoine génétique « noir » des Brésiliens à travers la matrice européenne, opérant un « blanchiment » de la population.

Toutefois, les alarmistes du mélange dégénératif des races verront leurs inquiétudes s'apaiser grâce au renversement qui s'opère tout au long du XXe siècle[63]. Avec Gilberto Freyre, dans *Casa Grande et Senzala*[64], l'idéologie du métissage gagne de la force et devient un outil explicatif de la formation de la population brésilienne. En opposition à la vision biologiste et négative du métissage, la « démocratie raciale » devient l'une des théories les plus prégnantes de la construction nationale à laquelle on se réfère aussi comme à une doctrine, une pratique, un idéal, une idéologie, un mythe. Ce récit, déjà en germe chez quelques auteurs[65], est au cœur d'intenses mutations de la société brésilienne dans ce que l'on définit comme l'Ere Vargas (1930-1945). Après l'abolition de l'esclavage, l'établissement d'un Etat « moderne » implique la construction d'un récit national commun à une population éclatée : les différentes matrices ethniques rassemblent les descendants d'Africains mis en esclavage, les peuples indigènes, les descendants de Portugais, ainsi que les migrants (Allemands, Suisses, Italiens, Espagnols, Japonais, Syriens) arrivés par vagues aux XIXe et XXe siècles. C'est par ailleurs cette « main-d'œuvre blanche » qui occupera une bonne partie du marché, laissant les afro-descendants à l'écart, ce qui explique en partie les inégalités au sein de cette population de nos jours (Fernandes, 2008 [1964]).

En s'inspirant du mythe de la mixité du peuple, le président Getúlio Vargas cherche l'unification politique et ethnique de la nation, en mettant en place un ensemble de mesures qui s'appliquent à l'économie et à l'organisation institutionnelle du Brésil. C'est dans cette mouvance nationaliste que l'image d'unité de la population a été forgée, également, à travers un patrimoine culturel brésilien, le football et la musique populaire par la mise en place des politiques publiques. Mais, malgré une image privilégiée dans la presse et chez quelques

[62] Dans *Hereditary Genius* (1869), Francis Galton élabore une théorie eugénique qui vise l'éradication des gènes mettant en « péril » la race humaine. Dans cette vision ethnocentrique, l'Européen moderne serait le spécimen le plus « abouti » tandis que les porteurs des « mauvais » gènes devraient être stérilisés ou empêchés de se reproduire (Taguieff, 2007).

[63] Adèle Toussaint-Simon à ce sujet : « Ce qui est effrayant c'est la race mulâtre. Il est évident que c'est elle qui est appelée à gouverner le pays un jour. Elle a, dit-on, les qualités et défauts des deux races dont elle est issue, et fait preuve d'une intelligence remarquable. » (Toussaint-Simon *apud* Capanema ; Fléchet, 2009 : 254).

[64] Titre en portugais pour Freyre, 1974 [1933].

[65] Carl Von Martius a été l'un des premiers à attirer l'attention sur le métissage. En 1845, il gagne le concours organisé par l'Institut historique et géographique du Brésil avec une monographie intitulée *Comment doit s'écrire l'histoire du Brésil*. Le but était de trouver le meilleur système pour écrire l'histoire du Brésil. Le botaniste et explorateur propose une méthode axée sur le « mélange des races » pour décrire le peuple brésilien uni dans un passé commun. Selon Antônio Sérgio Guimarães, l'expression « démocratie raciale » aurait été introduite par Charles Wegley, l'un des chercheurs ayant contribué à une enquête raciale menée au Brésil par l'UNESCO (Guimarães, 2001 : 148).

intellectuels renommés, l'image de la société brésilienne était loin d'être unifiée. Selon Magno Bissoli Siqueira, les politiques de Vargas ont sans aucun doute contribué à sa consolidation du samba comme un art national censé incarner la démocratie raciale caractéristique de la Nation (Bissoli Siqueira, 2012). Durant les années 1940, plusieurs compositions de samba soutenaient, par ailleurs, le gouvernement de Getúlio Vargas et son programme politique, l'*Estado Novo*, à l'aide de la radio qui contribuait à cette diffusion de masse.

Dans les années 1950, la « démocratie raciale » se consolide donc comme l'un des récits de formation du peuple brésilien les plus controversés qui définissait la société comme le lieu d'une cohabitation pacifique entre les différentes races. La bibliographie sur ce thème est assez vaste (Fernandes, 2008 [1964] ; Souza, 2000 ; Guimarães, 2001 ; 2002 ; Costa, 1999). Dans les discours politiques les plus courants, le métissage du peuple fut décrit comme un aspect digne de « fierté » qui définissait une « nation d'exception ».

Durant la période ayant suivi les années Vargas, la démocratisation fut appliquée notamment au fonctionnement des institutions. L'idée d'une « démocratie raciale » s'instaure dans l'imaginaire national, même si le décalage entre réalité et discours n'est pas toujours bien vécu par les individus en marge des avancées sociales. Puis, sous le gouvernement de Juscelino Kubitschek[66] (1956-1961) ces représentations de la société sont remodelées afin d'attirer les investisseurs étrangers. La construction de Brasilia suit cette volonté progressiste. Ainsi, la démocratie raciale fut valorisée comme un aspect susceptible de rendre au Brésil son caractère d' « exception ». Sur cette voie, les modernisations de la société sont mises en œuvre, jusqu'à ce que le pays replonge dans une période de crise qui culminera avec le coup d'Etat civil et militaire de 1964[67]. L'idéologie du métissage paisible commençait à être remise en question par des auteurs comme Roger Bastide et Florestan Fernandes, sans que leur pensée critique ait, pourtant, produit beaucoup d'effets sous le régime militaire (1964-1985) durant lequel la fiction de l'harmonie raciale est à nouveau exploitée à des fins politiques. Compte tenu des intérêts en place au pouvoir, la « démocratie » est mobilisée pour unifier les imaginaires grâce à un nouveau moyen de communication en expansion : la télévision.

[66] Jânio Quadros (1961) et João Goulart (1961-64) lui ont succédé. João Goulart a par ailleurs établi un rapprochement inédit entre Brésil et Afrique dans le domaine officiel de la politique, laissant place à une conception du Brésil comme un pays noir.

[67] Daniel Aarão et d'autres historiens considèrent que le terme de dictature militaire est insuffisant pour désigner le processus social et politique que connaît le Brésil de 1964 à 1985 parce qu'il ne tient pas compte des leaders civils, chefs d'entreprise et même autorités religieuses qui ont appuyé le coup d'Etat et les gouvernements militaires. (Reis Filho, 2014).

La croyance en une cohabitation harmonieuse entre les groupes ethniques brésiliens s'exporte aussi à l'étranger. Dans les années 1950, le Brésil est par exemple considéré comme le « laboratoire de civilisation »[68] de l'UNESCO pour mener une enquête sur les relations raciales entre 1951 et 1952. Un constat était s'imposait au sein de l'institution: contrairement à l'expérience vécue par les autres pays, la cohabitation pacifique entre les ethnies était possible au Brésil. Ce qui semblait un « exemple » pour le monde devait être vérifié. C'est ainsi qu'Alfred Métraux, Charles Wegley, Gilberto Freyre, parmi d'autres spécialistes étrangers et brésiliens, ont parcouru les villes de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife et Salvador pour évaluer les applications pratiques de cette « démocratie raciale » ainsi que sa véracité. Ayant vu le jour après la Seconde Guerre Mondiale, le souci majeur de l'UNESCO était de contrer le développement du racisme à travers le monde et d'empêcher que des événements comme l'holocauste se reproduisent :

> Le cas du Brésil constitue l'argument le plus fort que l'on puisse opposer au credo raciste. Il n'est donc pas inutile de mieux connaître un climat social qui offre un tel démenti à tout ce que les politiciens et les doctrinaires du racisme ne cessent de proclamer. L'impression générale produite par les relations raciales au Brésil a été généralement bonne, et voilà longtemps que voyageurs et sociologues ont exprimé leur surprise devant des attitudes si différentes de celles qui existent dans d'autres régions du monde […] C'est dans l'espoir de tirer une leçon du cas brésilien que l'Unesco a délégué à diverses équipes de sociologues, d'anthropologues et de psychologues le soin de compléter, par des études menées dans d'autres régions et dans des groupes sociaux différents, les travaux existants.
>
> Alfred Métraux[69]

Ayant pour propos d'éviter la « décadence » morale et physique attribuée au mélange racial, les Etats-Unis – qui avaient été, comme le Brésil, un pays esclavagiste – ont adopté un modèle de ségrégation des populations, non sans engendrer des rapports sociaux violents et de la discrimination de « races » dites inférieures. Dans l'imaginaire institutionnel de l'Unesco, le Brésil semblait alors être porteur d'un nouveau modèle civilisationnel pour mettre en échec le racisme et la ségrégation.

> Est-il possible de douter que cette contribution des noirs ait singulièrement enrichi les traditions sociales, religieuses, artistiques d'un pays qui est en train de manifester sa puissante originalité et de créer un type de civilisation nouveau ? […] Au Brésil, les lois « raciales » ont été promulguées pour combattre le racisme et non pas pour lui donner une existence officielle. C'est pourquoi, comme l'enquête de l'Unesco l'a amplement démontré, le Brésil reste un pays exemplaire, destiné de ce fait à jouer un rôle important dans la construction d'un monde qui connaîtra enfin le respect mutuel entre toutes les races.
>
> *Ibid.*

[68] Expression utilisée par l'historien nord-américain Rudiger Bilden. Voir Pallares-Burke, 2012.
[69] Voir : UNESCO 1951 : 6

La position optimiste d'Alfred Métraux est pourtant relativisée par son expérience de terrain qui ne l'a pas laissé indifférent aux discriminations présentes dans la société brésilienne. Marcos Chor Maio évoque même à ce sujet la frustration de l'Unesco face à la découverte d'une réalité bien plus nuancée et paradoxale (Maio, 1999: 151). Sur place, les dissidences et mouvements de résistance des populations noires et autochtones ne coïncident pas avec la description opérée dans les discours institutionnels (Nascimento, 1978). Quoi qu'il en soit, la vision du Brésil comme un « modèle » civilisationnel est aussi diffusée en dehors de l'enceinte de l'Organisation des Nations Unies. En France, dans les années 1960, cette vision était répandue par des médias comme le *Monde Diplomatique*. Presque une quinzaine d'années après l'enquête réalisée par l'Unesco, Edouard Bailby se réfère au Brésil comme à la « seule nation où la coexistence raciale se soit instaurée dans l'ensemble du peuple »[70].

Alfred Métraux fut sans doute influencé par la pensée de Gilberto Freyre, qui était par ailleurs l'un des contributeurs de l'enquête de l'Unesco, ayant lui aussi publié un article dans l'édition du *Courrier* intitulée : « Le rôle des Noirs dans la société brésilienne »[71]. Freyre est l'une des figures centrales pour la diffusion d'une démocratie fondée sur la race qui reconnaît l'importance de la culture afro-descendante au sein de la société brésilienne, dans ses dimensions culinaires, musicales, religieuses, économiques et sociales. Les causes qui expliquent que cette influence « afro » se soit répandue dans les mœurs brésiliennes sont pourtant discutables. Selon cet auteur, c'est grâce à une colonisation portugaise décrite comme « libérale » que les descendants d'esclaves ont pu se sentir de véritables « Brésiliens » d'origine africaine et non des « intrus » culturels. Selon cette optique, le caractère « typiquement » brésilien a ainsi pu se consolider. Même si la violence de la colonisation n'est pas soulignée dans les travaux de Freyre – le traitement des individus mis en esclavage par la colonisation portugaise est qualifié de plus « humain »[72], ils constituent une révolution

[70] Bailby, Edouard (Avril 1965). « Brésil : la seule nation où la coexistence raciale se soit instaurée dans l'ensemble du peuple », Le Monde Diplomatique [en ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/1965/04/BAILBY/26547 (consulté le 4 Octobre 2018).

[71] Publication de Freyre. Voir : UNESCO, 1951 : 7.

[72] Les atrocités de la colonisation sont parfois décrites, mais, ce qui semble plus important pour l'auteur est que la particularité des colons portugais a permis aux Africains mis en esclavage de s'intégrer à la société : il existait « […] une certaine humanité envers les esclaves travaillant aux champs et plus encore envers leurs esclaves domestiques. Cela explique pourquoi tant d'esclaves introduits au Portugal au cours du XVe siècle furent christianisés et européanisés, au lieu d'être tenus à l'écart parce que « nègres » et « barbares ». Cet exemple fut, dans une large mesure, suivi au Brésil, bien qu'il faille reconnaître que, sous la pression de nouvelles circonstances économiques et écologiques, certains maîtres furent non seulement inhumains mais cruels envers leurs esclaves. Car beaucoup de ces maîtres n'avaient qu'une seule ambition : celle de s'enrichir le plus rapidement possible sous les tropiques. Ils traitèrent donc leurs esclaves non pas comme des membres de leur

idéologique s'éloignant du sens de « démocratie » à caractère politique appliquée aux Etats-Unis et en Angleterre (Guimarães, 2002). De même, cet auteur opère un détournement des propos en vogue depuis le XIXe siècle attribuant au métissage un caractère dégénératif qui retarderait l'épanouissement du Brésil vers la modernité. C'est donc en opposition aux théories raciales biologiques et à la politique de « blanchiment » que la notion de mixité raciale du peuple brésilien s'est formée.

Les critiques adressées à ce portrait trop « harmonieux » surgissent plusieurs années après la publication de *Casa Grande* et *Senzala*. La définition d'une société démocratique est alors remise en question par une génération d'auteurs comme Florestan Fernandes et Octavio Ianni. Emilia Viotti da Costa affirme que ces chercheurs ont pu recueillir les preuves que les Blancs avaient été porteurs de nombreux préjugés envers les Noirs et que ceux-ci étaient également la cible de ségrégations voilées. En effet, la population noire n'avait joui de presque aucune possibilité d'ascension sociale (Costa, 1999 : 366). Le « métissage à la brésilienne » se consolida alors, au détriment des droits d'une majorité des Brésiliens pour lesquels il aurait occulté les particularités d'une situation marquée par une extrême précarité. Avec l'abolition tardive de l'esclavage, les populations afro-descendantes et les peuples autochtones n'avaient été que partiellement intégrés et jouissaient d'une citoyenneté relative. La théorie de la démocratie raciale – qui se voulait « inclusive» et alternative à la ségrégation des Etats-Unis et de l'Europe – aurait, en effet, conforté le racisme présent dans la société. Somme toute, l'impact des critiques formulées par cette génération d'auteurs montre que les fondements de la société brésilienne et les résultats de sa modernisation allaient au-delà des relations décrites dans *Casa Grande* et *Senzala*. Ces théories critiques ont pu se développer dans la nouvelle phase de reconstruction nationale après la dictature. A partir des années 1970 et 1980, les mouvements revendicatifs afro-centristes grossissent le lot d'oppositions à ce modèle de métissage social et contribuèrent à une redéfinition de la société et de l'identité nationale qui suscite encore, de nos jours, de vives discussions.

Cependant, l'idée d'un métissage à la brésilienne est difficile à effacer. Maintes fois questionnée, elle s'inscrit profondément dans l'imaginaire collectif national et de nombreuses expressions culturelles portent les traces de cette idéologie. Elle s'exprime à travers le samba, le carnaval et le football qui ont contribué, dès les années 1950, à conforter une image de l'identité nationale brésilienne typiquement brésilienne et métissée, au Brésil et dans le monde (Vianna, 1996 ; Sandroni, 2001 ; Rivron, 2010 ; Marcadet, 2011).

---

famille patriarcale, selon les meilleures traditions arabes et portugaises, mais comme des bêtes. ». Freyre, voir UNESCO, 1951 : 7).

Plus tard et à une échelle réduite, un processus similaire a lieu dans certains Etats où les pratiques culturelles furent censées représenter des identités locales tout aussi « typiques ». Il est possible de citer l'exemple du complexe culturel du *bumba-meu-boi* du Maranhão, reconnu Patrimoine Immatériel du Brésil, en 2011. Les récits courants sur les origines de la fête – qui réunit danse, musique, mise en scène, dans les régions Nord et Nord-est du pays –, effectués par les chercheurs et praticiens, reprennent souvent l'histoire d'une « fusion » harmonieuse entre éléments indiens (la danse), africains (la musique) et portugais (la trame « originelle »[73]). Ces représentations demeurent donc d'actualité. La vision d'une « mixité » exceptionnelle apparaît de façon plus ou plus ou moins critique chez des chercheurs qui s'inspirent du cas brésilien afin de défendre une méthodologie moins tranchante de la réalité. Des exemples figurant dans la littérature scientifique française peuvent l'illustrer. L'un d'eux apparaît dans l'introduction de l'ouvrage *Usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France,* qui constitue la suite d'un colloque, qui s'était tenu à Lyon et portait sur la mémoire et l'imaginaire.

> L'une des originalités de la société brésilienne tant pour les Brésiliens que pour les Français est qu'elle nous oblige à complexifier notre pensée. Elle met en crise la pensée catégorielle et classificatoire qui présuppose une séparation du passé et du présent, de la mémoire et de l'imaginaire. Elle appelle non plus à une pensée de l'origine, de la matrice et de la filiation simple, mais de la multiplicité née de la rencontre (des gens et des genres). L'individu, comme le groupe social, ne s'appréhendant plus à partir d'une matrice culturelle exclusive, l'histoire des autres devient, beaucoup plus que dans la société française, une partie de sa propre histoire, c'est-à-dire une composante de soi.
>
> Laplantine et *al.*, 2001 : 14

Dans la présentation du dossier *Brésil, terre de liens imaginaires* des chercheurs brésiliens issus de différents domaines tentent de décrire la culture brésilienne.

> Le Brésil, ce 'pays de contrastes' et de contacts, de métissages et de brassages sociaux, a été, comme un laboratoire de la postmodernité […] Brésil de paroles, de liens sociaux, d'attraction vers l'autre, d'être ensemble, de tous les échanges possibles et d'effervescences « tribales »…. Ce Brésil qu'on liera dans la suite à une sorte d'identité plurielle, une constellation d'identifications imaginaires tissée par les médias et par toutes les relations établies dans cette fureur d'être ensemble qui contamine les stades de football, les concerts de musique, les rues et le quotidien […] Ce qui fait que le Brésil est le Brésil qu'il est, ce pays de toutes les rencontres, c'est un tissu virtuel, imaginaire, culturel, symbolique, contradictoire, débordant, conflictuel, mais toujours dans un « équilibre d'antagonismes » qui fait de la puissance, si on peut le dire comme ça, le seul vrai pouvoir dans cette terre de grandes inégalités et de gigantesques espérances […] Brésil construit par les appropriations faites par des intellectuels brésiliens d'idées qui ne cessent de voyager d'un continent à l'autre aidant à élaborer des

[73] Auteurs et *brincantes* (joueurs, danseurs, public) partagent l'idée qu'il existerait un mythe d'origine en voie de disparition. Il raconte l'histoire de Catirina, une femme noire ayant tué le bœuf de son patron pour satisfaire son désir de femme enceinte. Pour plus de détails sur le *bumba-meu-boi*, voir la thèse de Luciana Gonçalves Carvalho (Carvalho, 2005).

> visions du monde complexes, métissées et toujours en ébullition… Voici un Brésil où tout sert à faire partager et où communiquer veut dire s'inventer des imaginaires pour rester ensemble. Ou en extase.
>
> Freitas Gutfreind et Machado da Silva, 2004: 4-5

Laplantine souligne la mixité brésilienne vue comme un principe d'exception remettant en cause un type de tradition rationaliste consolidée en Europe (Laplantine et *al.*, 2001). La présentation de Léa Freitas Perez va dans le même sens, en mettant en avant le caractère méthodologique du Brésil en tant que « laboratoire de la postmodernité », expression qui rappelle d'ailleurs celle de « laboratoire de civilisation », qu'Arthur Ramos avait reprise de Rudiger Bilden dans les années 1920/1930. C'est un argument que l'auteure va également développer dans les pages de son article publié dans le même ouvrage. L'idée d'« exotisme tropical » est au cœur de l'organisation sociale brésilienne qui a pour principe d'organisation le « métissage » et la « carnavalisation », ce qui ramènerait la définition de cette réalité irréductible à une approche tranchante (Freitas Perez *in* Durand et Maffesoli, 1996 : 14).

En somme, les usages savants ou artistiques d'une supposée « anthropophagie brésilienne » – que l'on voit apparaître dans des recherches scientifiques, ouvrages littéraires, courants musicaux et artistiques – ne s'éloignent pas de l'imaginaire d'une société brésilienne « multiple » et « souple ». Loin d'être uniforme, il s'agit d'une vision maintes fois problématisée, notamment par les études postcoloniales montrant que les oppositions entre l'Occident colonisateur (rationnel, ordonné) et le reste du monde (irrationnel, résistant à l'ordre) répondent à des intérêts et à des jeux de pouvoirs. Ainsi, si la plupart des auteurs contemporains reconnaissent les incohérences de la fable du métissage brésilien, celle-ci continue toutefois à inspirer de nos jours, à tort ou à raison, les définitions du Brésil et de son peuple, dans les discours politiques, dans les médias, dans la littérature et dans les mœurs quotidiennes.

La construction d'un sentiment d'unité nationale a donc connu différentes phases, depuis l'indépendance jusqu'à nos jours. Un tel sentiment s'est construit sous le sceau de l'idéologie du métissage, qu'il soit dans un rapport de cautionnement ou d'opposition. Il importe de retenir que, dans le projet de la société moderne brésilienne, la démocratie raciale s'orne de symboles variés pour fonder une communauté imaginée, agissant comme un instrument de contrôle des masses (Guimarães, 2001) et servant de ciment aux discours identitaires récurrents encore aujourd'hui. Re-signifiée, elle s'exporte sur la scène internationale par différents moyens. Même si ces représentations sont parfois remises en

question, ou tout du moins relativisées, la réception mondiale des batucadas brésiliennes passe-t-elle inévitablement par cet imaginaire ?

Selon certains analystes, le Brésil continue à être perçu comme un pays où le « métissage a réussi », telle est l'une des raisons du pouvoir attractif que ce pays exerce à l'étranger. Mais, les stéréotypes liés à une image facile et figée du Brésil auraient retardé la perception des changements plus récents de ce pays et de son affirmation sur la scène géopolitique globale.

> […] l'émergence n'a été perçue que récemment par les observateurs des pays plus anciennement développés, sans doute à cause du brouillage de l'image du Brésil par les clichés dont l'affublent encore les médias (pays du Carnaval, du football et de la samba), mais les mutations dont nous voyons aujourd'hui l'aboutissement sont engagées depuis longtemps, au moins depuis les années 1930.
>
> Théry, 2014 : 3

Dans les années 2000, l'ancienne colonie commence à être décrite comme une « puissance émergente ». Entre mythe et réalité, le Brésil cherche une place dans le réseau global et essaie de se construire comme une démocratie durable. Voici l'un des sujets d'une extrême importance ayant occupé l'ancien président Lula et son Ministre de la culture.

Les années Lula : l'émergence du Brésil à l'international

Les conditions de l'émergence du Brésil comme un « nouvel acteur mondial » ont récemment été traitées par quelques chercheurs français (Kourliandsky, 2004 ; Daudelin, 2010 ; Saint-Geours, 2013 ; Théry, 2014). Durant l'année 2014, ce pays occupe la position de septième puissance économique mondiale, avec un PIB[74] de 2.347 milliards de dollars américains. Cette place privilégiée dans le *ranking* des économies mondiales demeure à peu près constante depuis les années 2000, ce qui constitue une évolution non négligeable au vu de son industrialisation tardive et de sa sortie récente d'un régime totalitaire, en 1985. Quelques facteurs relevés par les spécialistes expliquent ces transformations : l'immensité de son territoire comportant de nombreuses terres à exploiter, une population jeune, nombreuse et de plus en plus scolarisée, des ressources énergétiques abondantes. Cependant, l'administration de ces ressources s'impose toujours comme l'un des défis actuels car la société brésilienne subit encore à ce jour les séquelles de son histoire coloniale et d'une

[74] Objet de contestations, le PIB reste l'un des indicateurs économiques les plus utilisés pour quantifier la production des richesses d'un pays. Voir le site de la Banque Mondiale : http://donnees.banquemondiale.org/pays/bresil (consulté le 03 mai 2015).

politique rattachée aux grandes oligarchies. Les inégalités sociales au sein de la population et entre les régions sont importantes, les affaires de corruption ne cessent d'être rendues publiques et l'accès aux droits fondamentaux comme la santé, l'éducation et le logement, est souvent défaillant.

Le gouvernement de Luis Inacio Lula da Silva (2003-2011) constitue un tournant dans l'histoire de ce pays. L'arrivée d'un ouvrier au pouvoir demeure un exemple singulier d'ascension sociale et marque une nouvelle phase démocratique. Des analystes affirment que les changements économiques et sociaux entrepris ont été rendus possibles, entre autres, grâce à la stabilisation financière et économique engagée par son prédécesseur, Fernando Henrique Cardoso (1994-2002): réductions des dépenses publiques, privatisations, fin du monopole public dans le domaine pétrolier, réforme de la fonction publique et ouverture plus grande au marché libéral (Kourliandsky, 2004 ; Gervaise, 2012 ; Théry, 2014). Un ensemble de mesures a été mis en place par Lula avec un succès économique remarquable. Sans rompre avec les politiques néolibérales, au sein du Parti des Travailleurs (parti défini comme de « gauche ») Lula aurait plutôt choisi la voie de la tempérance, attitude qui a déçu une bonne partie de son électorat, surtout en raison des alliances politiques qu'il a opérées avec des partis d'opposition qui ont été perçues comme incompatibles avec les idéaux de la « gauche ». De même, on a accusé Lula de maintenir les vieilles pratiques de financement de campagne et de corruption, médiatisées par le scandale du *mensalão*[75]. Les analystes demeurent pourtant partagés quant au bilan de son gouvernement.

Tout compte fait, le Brésil a pu s'affranchir partiellement du statut de pays sous-développé, grâce à la mondialisation et à l'augmentation des exportations de matières premières. Le gouvernement a soldé sa dette avec le FMI et a même prêté de l'argent. L'ancien président, qualifié par la revue *Time* d'« homme le plus influent au monde » (avril, 2010), a aussi innové dans sa manière de gouverner, en rupture avec les idéologies de la gauche européenne (Gervaise, 2012 ; Théry, 2014). Au-delà de l'économie, sa gestion a porté une attention particulière aux politiques sociales[76]. Les avancées majeures qui ont eu lieu, telles que l'augmentation des salaires, la réduction de l'analphabétisme, de la mortalité infantile, de la pauvreté, avec un recul d'environ 12% en 10 ans de gouvernement (Gervaise,

[75] Le « scandale des mensualités » éclate en 2005 où le Parti des Travailleurs (PT) de Lula est accusé d'accorder des pots-de-vin à des députés en échange de leur vote en faveur des projets de loi du pouvoir exécutif.

[76] Pour la première fois dans l'histoire du Brésil, une série de programmes sociaux a vu le jour, en faveur des populations défavorisées touchant le logement et la réinsertion, l'accès à l'éducation, dont le programme Bolsa Familia (allocation accordée aux familles à faible revenu), le Prouni (Université pour tous), le Minha casa minha vida (système de crédit pour l'acquisition de logements) sont parmi les plus connus, ainsi que plusieurs types de politiques dites « affirmatives » comme l'ouverture des quotas raciaux dans les institutions d'enseignement supérieur.

2012), ont contribué à ce que des millions de Brésiliens accèdent à la classe moyenne. Le taux de popularité de Lula était de 80% à la fin de son mandat. Comme le constate Jean Dudelin, la visibilité du Brésil a subi un changement considérable.

> […] au tournant du siècle, pratiquement du jour au lendemain, le géant sud-américain est devenu un interlocuteur difficilement contournable pour les grandes puissances, un allié recherché des petits et des moyens pays dans les grandes négociations multilatérales et à l'ONU, une destination privilégiée pour les investisseurs, un partenaire fiable pour les institutions financières internationales, et le plus important point d'ancrage de la stabilité économique et stratégique de l'Amérique du Sud. Les diplomates brésiliens sont de tous les conciliabules, du G4 au G77, en passant par les G20 et autres « clubs » par lesquels les États du monde tentent actuellement de gouverner celui-ci. Surtout, le président Lula est de tous les sommets, le premier chef politique dont à la fois les stars et les millionnaires de Davos et les organisations populaires réunies à Porto Alegre réclament la présence.
>
> Jean Daudelin, 2010 : 26 -27

A la fin des deux mandats, on note une augmentation considérable du corps diplomatique, qui a atteint 105 entrées par an au lieu de 28, depuis 2006. Lula a également multiplié les efforts pour placer le Brésil parmi les blocs économiques qui constituent le décor géopolitique actuel. Dans les années 2016, ce pays entretient des relations particulières à l'égard des différents acteurs globaux intégrant les deux groupes de pays émergents qui sont l'IBAS (Inde, Brésil et Afrique du Sud) et le BRICS[77] (Brésil, Russie, Inde, Chine et Afrique du Sud). La participation à ces rassemblements économiques n'est pas négligeable en ce qui concerne les évolutions mondiales des relations. Sur cette voie, l'administration de Lula aurait contrarié les prévisions qui mettaient en garde l'économie mondiale contre les mesures d'une soit disant « gauche radicale ». Un gouvernement dit « inclassable » par Emir Sader devient alors un exemple de « modération » et de « réalisme » à l'égard des systèmes banquiers du Nord (Sader, 2010). Ses continuités et ruptures font l'objet de publications en économie, sciences politiques et géographie et se prêtent à une diversité d'interprétations. Les spécialistes mettent en garde quant à la place instable occupée par le Brésil, compte tenu de son influence à « géométrie variable » sur les pays riches et pauvres[78]. De façon consensuelle,

[77] Le poids économique du BRICS joue d'ailleurs, un rôle remarquable dans l'économie globale. Selon les prévisions faites par le Center for Economics and Bussiness Research en 2017, la Chine sera la future puissance mondiale suivie par les Etats-Unis et l'Inde. A ce sujet, voir : http://cepr.net/ (consulté le 12 janvier 2015).

[78] Malgré sa proximité géographique avec l'Amérique du Sud, ce pays n'assurerait pas son rôle de leader de la région parce que les relations de pouvoir entre les pays du Sud rendraient les rapports tendus. D'une part, le Brésil est considéré comme une « puissance capitaliste » par ses voisins, de l'autre, il est renvoyé à la place de producteur de matières premières (par la Chine, notamment). Il cultiverait ainsi des rapports plus ou moins tendus avec les autres nations: il ne fait pas encore le poids ni face à l'Europe, malgré sa proximité culturelle, ni face aux Etats-Unis; sa participation dans les blocs économiques (IBAS, BRICS) serait gênée par une distance culturelle difficile à franchir avec l'Inde, la Russie et la Chine; ses relations avec l'Afrique s'avèrent complexes car si les liens historiques constituent un facteur de rapprochement et justifient des politiques de donation au nom

on s'accorde sur les freins qui s'imposent au plein développement du pays, liés à la mauvaise répartition des fruits de la croissance et à l'importance des inégalités sociales. On souligne sa position ambiguë, « ni à la cour des grands, où il pèse peu, ni comme leader des petits, où les plus pauvres le trouvent trop gros, et où les autres pays émergents jouent leur propre jeu » (Théry, 2014 : 278).

Ces lignes décrivent de façon très brève quelques changements politiques, économiques et sociaux dont a fait l'objet le Brésil depuis les années 2000. Entre sous-développement et puissance économique, les prévisions sur la démarcation d'une place dans la géopolitique mondiale présentent encore des contours flous. Tout compte fait, les évolutions entreprises sous le gouvernement Lula contribuèrent à la projection internationale de ce pays. Les politiques culturelles et la diplomatie multilatérale ont été des domaines majeurs d'intérêt.

Gilberto Gil et sa politique culturelle

Le gouvernement de Luis Inacio Lula da Silva a innové dans divers domaines : avancées sociales et économiques, consolidation de la démocratie, développement d'une géopolitique brésilienne multipolaire. Le mandat de l'ancien président a accordé une place importance aux politiques culturelles axées sur la diplomatie et la visibilité internationale. Gilberto Gil[79], artiste et intellectuel de renom, assume le Ministère de la Culture (MinC) en 2003. Son premier discours à Brasilia remet à jour la définition de la culture comme la fabrication des symboles d'un peuple, « un ensemble des signes de chaque communauté et de toute la nation », tout comme la « raison de nos actes, la substance de nos gestes, le sens de nos choix de vie »[80]. Gil mobilise une notion de culture dite « anthropologique », en opposition aux définitions élitistes et folkloristes courantes au Brésil. Lors d'une prise de parole au Séminaire Culture XXI à Fortaleza, le Ministre affirme que les actions du MinC s'inscrivent dans un projet plus large visant l'hégémonie nationale : « Le but premier du gouvernement Lula est la récupération de la dignité nationale brésilienne – dignité interne et

d'une « dette historique », le Brésil n'abandonne pas pour autant son objectif économique, en démultipliant le nombre d'entreprises brésiliennes sur le continent.

[79] Ministre de la culture jusqu'en 2008 lorsqu'il quitte son poste pour retourner à ses activités musicales et est remplacé par Juca Ferreira.

[80] Retranscription du discours de Gilberto Gil. Voir : *Revista Museu*, « Discours Gilberto Gil », Seminario Cultura XXI, 20 mars 2003, à Fortaleza, Ceara [en ligne] http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=1529 (consulté le 13 août 2015).

externe, imbriquées. C'est la construction d'un nouveau Brésil, plus équilibré socialement, plus sain et capable de s'affirmer comme une nation souveraine sur la scène internationale »[81].

Les politiques culturelles constituent une partie incontournable de ce projet[82]. Néanmoins, la construction d'une nation « véritablement démocratique », « plurielle » et « tolérante » doit surmonter l'héritage des anciens gouvernements. La gestion culturelle du MinC se heurte à une administration antérieure peu consciente de son importance. Antônio Albino Canelas Rubim (2008) signale les barrières que les « trois traditions tristes »[83] – l'absence, l'autoritarisme et l'instabilité – représentent. L'historique de la participation de l'État dans la production culturelle du pays demeure assez faible. Dès la colonisation, le gouvernement fut absent de l'administration des politiques culturelles et plus récemment, sous la gestion du président Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), le marché aurait remplacé pleinement le rôle du gouvernement, avec les *leis de incentivo*[84], dans le cadre desquelles le financement des productions culturelles est relégué aux entreprises privées (Lei Rouanet et de l'Audio-visuel). Sous les régimes autoritaires, l'État avait joué un rôle plus actif, ce qui n'a pas pour autant permis une démocratisation, car les peuples amérindiens et afro-descendants, ainsi que la culture médiatique, restaient à l'écart des initiatives du Ministère davantage tournées vers les monuments et les produits d'une élite culturelle dite « blanche » et « catholique ». Enfin, la gestion de la culture a toujours été marquée par l'instabilité, qui a posé des barrières à l'efficacité des politiques culturelles[85] : suppressions de certains organismes d'Etat et réapparition d'autres, changements de dirigeants, entre autres.

Face à ces trois traditions négatives, Gil vise à réinsérer l'État au cœur des politiques culturelles, tout en élargissant son pouvoir aux secteurs de la population qui étaient jusque-là demeurés en marge. Les actions annoncées concernent ainsi l'investissement en termes de création et de production, la décentralisation des organismes culturels (Points de culture), une responsabilisation de l'État sur le marché économique, la régularisation des fonds nationaux et des lois de mécénat accordées aux artistes. Au-delà de ces mesures, une augmentation budgétaire est destinée à la culture. Dans une autre publication, l'auteur Antônio Albino Canelas Rubim (2013) établit un bref bilan des mesures adoptées et expose les avancées accomplies et les défis à relever.

---

[81] *Ibid.*

[82] A partir des archives historiques d'Itamaraty, Anaïs Fléchet et Juliette Dumond traitent la prise de conscience progressive de l'importance de l'action culturelle à l'étranger comme un facteur du développement national au Brésil (Dumond et Fléchet, 2009).

[83] Référence claire à Gilberto Freyre qui parlait des « trois races tristes » qui ont formé le Brésil.

[84] Politiques de soutien aux productions culturelles.

[85] Des exemples de cette tradition d'instabilité: Le Ministère a été crée en 1985 puis fermé et transformé en Secrétaire en 1990, ensuite, récrée en 1993. Dix dirigeants y sont passé de 1985 à 1994 (Rubim, 2008).

La dimension stratégique de la culture sous le gouvernement Lula est une évidence, un outil pour dépasser les inégalités sociales, construire une nation démocratique et s'affirmer sur la scène mondiale. Dans ce contexte, le Brésil se met en scène à travers de nouvelles « visions du monde » exprimées par ses biens culturels. Le Ministère de la Culture affirme devoir travailler en partenariat avec le Ministère des Relations Extérieures. C'est ainsi que Gil dessine une démocratie brésilienne encore « inachevée » mais porteuse d'un message pour la planète. C'est la démocratie raciale revêtue d'un multiculturalisme critique et reconnaissant les inégalités.

> Il nous faut achever la construction de la nation. Incorporer les secteurs exclus. Réduire les inégalités qui nous tourmentent. Sinon nous ne pourrons récupérer notre dignité à l'intérieur ni nous affirmer pleinement dans le monde. Comment soutenir le message que nous avons à donner à la planète en tant que nation qui s'est donné l'idéal le plus élevé qu'une collectivité puisse se proposer à elle-même : idéal de convivialité et de tolérance, de coexistence d'êtres et de langages multiples et divers, de vie commune dans la différence et même la contradiction.
>
> Gilberto Gil[86]

Plus loin, le Ministre insiste sur l'exemplarité du Brésil dans le contexte mondial actuel.

> Nous avons à nous positionner stratégiquement dans le champ magnétique du gouvernement Lula avec son enthousiasme pour l'affirmation de l'importance du Brésil sur la scène internationale. Et surtout, nous devons savoir quel message le Brésil, en tant qu'exemple de vie commune entre gens opposés et de patience avec l'autre différent, doit donner au monde en un moment où discours féroces et standards belliqueux se font entendre sur la planète. Nous savons que les guerres sont provoquées presque toujours par des intérêts économiques. Mais pas seulement. Elles se dessinent aussi dans les sphères de l'intolérance et du fanatisme. Et ici, le Brésil peut donner des leçons contrairement à ce que prétendent certains représentants d'institutions internationales.
>
> Gilberto Gil[87]

Le Brésil fournit alors un exemple de société qui cherche à s'affirmer à l'étranger. La construction d'une visibilité positive passe, obligatoirement, par le combat contre les inégalités sociales et l'exclusion qui freinent le développement du pays. Le changement d'image du pays est une question centrale. Ainsi, les politiques culturelles du MinC suivent la voie des politiques sociales. Si le Brésil exportait déjà des produits culturels tels que la musique, les *telenovelas*, les spectacles de danse, la capoeira, entre autres, les années Lula-Gil

---

[86] Les discours prononcés par Gilberto Gil sont disponibles sur le site du MinC : http://www.cultura.gov.br/discursos (consulté le 21 octobre 2014). Pour une analyse de la période, voir : Moisa ; Roda, 2015.

[87] *Ibid.*

voient apparaître des mesures plus ciblées. L'année du Brésil en France a été un exemple parlant du chemin emprunté par la diplomatie brésilienne. Considérée comme un point d'entrée très intéressant de la coopération franco-brésilienne, l'année du Brésil en France fut décrite comme un « vif succès ». D'après les chiffres évoqués dans un rapport de la Délégation française, près d'un quart de la population française aurait été touchée par ces multiples événements, soit plus de 430 manifestations culturelles (danse, cinéma, peinture, musique, théâtre, etc.) organisées dans 161 villes françaises. En 2005, environ 2 000 artistes brésiliens ont pu se produire dans toute la France. Ainsi :

> Pour bon nombre d'élus locaux, cette Année du Brésil a été l'occasion de constater l'engouement du public français pour les manifestations culturelles et le respect, voire l'amitié, qui existe entre les deux peuples. Chiffres qui montrent l'économie, l'influence directe du soft power. Parallèlement, le volume des échanges entre les deux pays a augmenté de plus de 17 % à hauteur de 5 milliards de dollars entre 2004 et 2005, tandis que les investissements français au Brésil triplaient sur la même période. M. Gilberto Gil, ministre de la culture brésilien, indiquait en outre que le nombre de touristes français au Brésil avait augmenté de 27 % en 2005 par rapport à l'année précédente.
>
> Morin-Desailly *et alii*, 2010 : 7

Compte tenu de cette expérience prometteuse, les présidents Lula et Sarkozy décident d'organiser à nouveau le festival en 2009, cette fois à l'occasion de la promotion de la France au Brésil. Ces deux Années Diplomatiques furent saluées dans ce rapport comme étant des moyens pertinents pour favoriser la coopération internationale dans un monde multipolaire. Au cours de l'année de la France au Brésil, douze visites diplomatiques se sont déroulées au Brésil. Dans le bilan conclusif qui analyse les effets d'une expérience aboutie, les liens entre projection culturelle, intérêts politiques et économiques sont mis en relief :

> En effet, le Brésil n'est plus seulement '*un pays d'avenir qui le restera longtemps'*, selon le mot du Général de Gaulle. Sans être forcément '*le nouvel eldorado'* annoncé récemment par le magazine le Point [*Le Point*, 6 mai 2010] et au-delà de ses 190 millions d'habitants et de ses 8,5 millions de km², c'est maintenant une puissance bien réelle, une puissance émergée avec laquelle la France se doit de dialoguer et de construire un avenir […] À cet égard, la France est considérée comme un partenaire privilégié soutenant l'ambition brésilienne d'obtenir un statut international digne du rôle que le pays peut jouer. Le président de la commission de la culture, de l'éducation et du sport du Sénat brésilien, M. Flavio Arns, que la délégation a rencontré, en était pleinement convaincu. Il a également fait part de sa satisfaction que les deux pays s'appuient sur leurs politiques culturelles pour renforcer leurs relations. »
>
> Morin-Desailly *et alii*, 2010 : 11

Si les chercheurs s'interrogent sur un changement durable de la société brésilienne, ils s'accordent pourtant sur le fait que la visibilité de ce pays a subi des transformations importantes à cette période. En ce sens, la présidence de Lula représente un tournant dans

l'histoire politique brésilienne. Plus que jamais conscient de son *soft power*, le gouvernement met en pratique des politiques culturelles visant une cohérence démocratique sur les plans interne et externe.

Le pouvoir doux de la culture

> Le Brésil est le seul pays émergent n'ayant que le *soft power*. Nous avons consciemment choisi la démilitarisation. Nous sommes parmi les seuls pays du monde dont le héros national n'est pas un général mais un diplomate (Barão de Rio Branco). On n'a pas le choix, notre histoire c'est une histoire de soft power.
>
> Tovar Nunes Silva[88]

Le rayonnement du Brésil à l'étranger dépend de son *soft power*, à savoir, son pouvoir d'influence par d'autres moyens que la force, ce dernier qualifiée de *hard power* dans la littérature des relations internationales. Le football brésilien illustre remarquablement bien l'attrait éprouvé pour ce pays. De nombreux joueurs comme Sócrates, Ronaldinho Gaúcho, Kaká ont participé à des campagnes humanitaires pour les Nations Unies. La diffusion d'une identité universelle associée au football participe alors à une promotion globale du Brésil. Ainsi, en 2009, le président Lula, lors d'une visite diplomatique, a apporté au président Barack Obama le maillot de foot du Brésil[89]. Quelques années plus tôt, en 2004, le match de gala, à l'occasion duquel la *Seleção* affrontait l'équipe d'Haïti à Port-au-Prince, avait visé des objectifs qui dépassaient l'affrontement amical sur le terrain. D'après le reportage de presse du site AlterPresse, ce match « aurait servi d'exutoire pour décrisper la situation politique à l'intérieur du pays, pendant que des décisions importantes auraient été prises par le gouvernement provisoire » [90]. Les présidents Lula et Boniface Alexandre (président provisoire haïtien) n'ont pas manqué cette occasion. Il est à rappeler que la situation d'insécurité s'est imposée en Haïti après le coup d'Etat contre le président Jean-Bertrand Aristide, en février 2004, ouvrant la voie à des conflits armés et des meurtres. Dans ce contexte, le match Brésil-

[88] Tovar Nunes, porte-parole du Ministère des Relations Extérieures. Voir l'article de presse : Pinto, Rodrigo (le 4 avril 2012). « Governo quer mais autores brasileiros traduzidos para o inglês », *BBC Brasil* em Londres [en ligne], http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120404_brazilian_softpower03_rp.shtml (consulté le 14 juillet 2016) ;

[89]Témoignage de Ban Ki-Moon, secrétaire général de l'ONU. Voir : Agence France-Presse (2009). « Obama annonce au Brésil un tournant dans les relations... footballistiques ». *La Presse – AFP* [en ligne], http://www.lapresse.ca/sports/soccer/200907/09/01-882656-obama-annonce-au-bresil-un-tournant-dans-les-relations-footballistiques.php (consulté le 12 juillet 2015).

[90] Voir : Alter-Presse (20 août 2004). « Haïti-Brésil : Retour sur le sens d'un match de gala » [en ligne], *Alter-Presse*, http://www.alterpresse.org/spip.php?article1594 (consulté le 26 avril 2015).

Haïti aurait contribué à l'apaisement des tensions. Le huitième secrétaire générale de l'ONU en témoigne :

> Haïti sait qu'elle peut compter sur l'amitié du Brésil, de ses vedettes de football, de ses casques bleus, et, par-dessus tout, de son président, Lula da Silva. Nous leur sommes reconnaissants à tous de donner leur temps et leur talent si généreusement, et d'aider Haïti en ce moment difficile de son histoire. Haïti peut aussi compter sur les Nations Unies. Notre personnel et nos organisations sont ici pour vous aider à trouver la paix, la stabilité et la prospérité auxquelles vous aspirez depuis si longtemps. Nous [les Nations Unies] resterons fermes dans notre engagement à vos côtés. Et maintenant, place au foot! Vous allez assister à un match extraordinaire, un formidable travail d'équipe et de remarquables talents individuels. C'est ça, l'esprit du foot! Et c'est de cet esprit que nous aurons tous besoin si nous voulons bâtir une Haïti nouvelle.
>
> Ban Ki-Moon[91]

Cette partie qui s'est jouée à Port-au-Prince est révélatrice des usages politiques du football et explique l'intérêt que manifestent les différents Etats pour accueillir des événements sportifs d'envergure planétaire, à l'exemple de la coupe du Monde ou des Jeux Olympiques, accueillis au Brésil en 2014 et 2016. Ces événements ont souvent été synonymes de pertes financières pour les pays qui les ont reçus, mais leurs impacts sur les relations internationales ne peuvent pas être ignorés. L'image du Brésil se projette aussi dans d'autres sphères que dans celle du sport : échanges universitaires, attribution de bourses d'études, réception d'étudiants lusophones et africains, exportation de festivals, *telenovelas*, musique, littérature. La Bibliothèque Nationale, par exemple, vise la circulation de la littérature brésilienne au-delà du territoire national : avec le financement de traductions d'auteurs brésiliens en anglais et en espagnol, la participation à des salons internationaux (dans la continuité d'une tradition antérieure), la création de bibliothèques de frontière avec les pays voisins sur le continent. En adoptant des politiques associées au *soft power*, Galeno Amorim (président de la Fondation de la Bibliothèque Nationale), affirme que le moment est venu d'attirer des investisseurs étrangers : « c'est bon pour le Brésil d'amener des produits et des services et d'élargir les échanges académiques »[92].

Culture et diplomatie apparaissent comme des outils privilégiés du *soft power* brésilien. Depuis les années 2000, différents articles[93] et émissions[94] associent une image

[91] Transcription du message vidéo de Ban Ki-Moon, secrétaire de l'ONU, sur le site de l'Organisation. Voir : http://www.un.org/fr/index.html (consulté le 24 avril 2015).

[92] Pinto, Rodrigo (2012). « Governo quer mais autores brasileiros traduzidos para o inglês ». BBC Brésil à Londres [en ligne], http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120404_brazilian_softpower03_rp.shtml (consulté le 14 juin 2015)

[93] « Pour tirer parti de l'immense héritage de la puissance douce de Lula, le Brésil devra employer des efforts de diplomatie publique plus substantiels qui intègrent ses atouts sans mettre en évidence ses faiblesses » (traduction libre de l'anglais) (Ristovic, 2012) ; Pour d'autres articles sur le sujet, voir bibliographie: Heleno et Medeiros Branco, 2011 ; Sader, 2010 ; Saint-Geours, 2013 ; Valença et Carvalho, 2014.

positive du Brésil à la figure charismatique de l'ex-président Lula et mettent en avant la difficulté qu'il y a à maintenir son héritage. Lula, l'« avocat des pauvres », comme le décrit le rapport d'Yves Cabrol, serait à l'origine d'une diplomatie dynamique, « coopérative et offensive, combinant habilement *Hard Power* et *Soft Power* » (Cabrol, 2011). Nous l'avons vu précédemment, la place du Brésil sur la scène internationale a profondément évolué ces dernières années. Ce pays émergent pèse désormais dans l'économie mondiale. Cherchant à conjuguer sa réputation de puissance écologique (puissance verte, éthanol), humanitaire (règlement des conflits, médiation en Iran pour le désarmement nucléaire), et démocratique (modèle culturel d'intégration interne, d'inclusion), il espère se démarquer des pays qui lui sont proches culturellement ou géographiquement. Ainsi, le Brésil s'affirme comme le leader de la lusophonie et de l'Amérique Latine, comme une nation contestataire de la puissance américaine et une entité essentielle dans la coopération Sud-Sud. Ce sont ces atouts qui composent son *soft power*. Le politologue Joseph Nye, qui a démocratisé l'usage du concept, a déclaré lors d'une interview à la BBC :

> Le Brésil exerce naturellement le *soft power* [...] En observant la culture brésilienne et son impact, on note que l'image du pays est originalement positive, même avant le progrès économique récent. Peut-être que le football y est pour quelque chose mais il y a une perception dans laquelle le Brésil a su bien gérer des questions problématiques dans d'autres pays, comme la question raciale. Ainsi, il est porteur de valeurs comme la tolérance. Cela est important.
>
> Joseph Nye[95]

Le multiculturalisme à la brésilienne est sans doute l'une des sources de l'empathie mondiale à l'égard de ce pays. Au niveau politique, le régime démocratique constitué au Brésil suscite un rapprochement avec l'Europe et les autres nations en tête de la gouvernance mondiale qui soutiennent des valeurs dites « universalistes ». Avec l'Inde, le Brésil occupe donc une place différenciée parmi les autres pays émergents qui forment le BRICS. Mais l'image associée à la Nation brésilienne et à son peuple peut également être diffusée par la société civile. Les migrations des Brésiliens vers les autres pays et la réception de visiteurs étrangers sur le territoire peuvent aussi contribuer à la construction du *soft power*. Une étude lancée par la BBC et diffusée en avril 2010, montre que 41% des personnes interviewées

---

[94] Interview réalisée avec Joseph Nye en 2010 et originalement intitulée *Masse critique*. Voir : Chauveau, Agnès ; Martel, Frédéric (26 octobre 2014). « Le soft power brésilien », Emission France Culture, 58 min. [en ligne], http://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/le-soft-power-bresilien (consulté le 13 janvier 2015).

[95] Entretien avec Joseph Nye. Rodrigo Pinto (4 avril 2012). « Interesse por cultura brasileira cria chance de fortalecer economia via 'soft power' », *BBC Brasil* em Londres [en ligne], https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/040423_brazilian_softpower01_rp.shtml (consulté le 14 juillet 2015).

associent le Brésil à une image positive[96]. Le diplomate du Brésil au Royaume-Uni, Roberto Jaguaribe, évoque une transition, à l'époque actuelle, « de l'allégorique, festive, à celle d'une puissance économique, environnementale, démocratique et capable d'inclure les différents segments de la société »[97]. Le *soft power* brésilien se trouve alors renforcé à un moment d'ascension économique et non de déclin colonial, comme cela a été le cas dans des pays comme la France ou l'Allemagne.

Les imbrications entre culture et pouvoir ne sont pas nouvelles. Nombre d'auteurs comme Weber, Gramsci, Saïd, Foucault, Bourdieu[98], ont dénoncé les usages du « pouvoir doux » culturel à des fins idéologiques. Enfin, les sciences sociales attestent l'existence d'une large palette de travaux sur ce sujet. Sur le plan des relations internationales, la gestion du *soft power* est une réalité reconnue, ayant souvent caractérisé les échanges entre les Nations[99], qui font chacune appel à des capitaux culturels différents. Concernant les relations entre le Brésil et la France dans les années 2000-2012, les représentations culturelles à fort capital ne s'attachent pas aux mêmes symboles : si le pouvoir d'influence brésilien s'exprime, grosso modo, par sa musique, sa diplomatie et le multiculturalisme de son peuple, en France le *soft power* repose principalement sur la Révolution française, la cuisine, la capitale parisienne et son universalisme[100]. Concernant les Etats-Unis, l'exploitation des films hollywoodiens et des séries constitue un moyen efficace pour propager les valeurs et les modes de vie nord-américains[101]. Des séries télévisées comme *Friends* gagnent du terrain dans les pays

---

[96] Environ 30.000 personnes originaires de 28 pays ont été interviewées lors de cette recherche, diffusée en avril 2010. Les résultats ont aussi montré des améliorations dans la perception des Etats-Unis. Après l'élection de Barack Obama, 46% des personnes voient le pays comme une influence positive dans le monde. Pour l'Iran, ce chiffre l'élève seulement à 15%. Sondage disponible sur le site : BBC World Service poll (18 avril 2010). « Global Views of United States Improve While Other Countries Decline », [en ligne], http://news.bbc.co.uk/2/shared/bsp/hi/pdfs/160410bbcwspoll.pdf (consulté le 6 mars 2017).

[97] Entretien avec Roberto Jaguaribe. Pinto, Rodrigo (4 avril 2012). « Interesse por cultura brasileira cria chance de fortalecer economia via 'soft power' », *BBC Brasil* em Londres [en ligne], https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/040423_brazilian_softpower01_rp.shtml (consulté le 14 juillet 2015).

[98] Edward Saïd a dédié ses travaux à la domination politique et culturelle de l'Orient par l'Occident, dont l'œuvre la plus connue est l'*Orientalisme* (Said, 2003); A ce sujet voir aussi Foucault (*Les mots et les choses*, 1966; *Archéologie du savoir*, 1969; *L'ordre du discours*, 1971 ; *Surveiller et punir*, 1975) ; Gramsci a cherché à comprendre les liens entre le contrôle d'Etat et l'Eglise avec la participation de la société civile (*Ecrits politiques*, 1974 ; *Lettres de prison*, [1926-1934], 1971), Bourdieu et les luttes pour le capital symbolique sont incontournables pour les études culturelles (Bourdieu, *La distinction*, 1979). Weber a été un pionnier dans les théories sur le contrôle politique exercé au travers d'un ethos religieux (*Sociologie des religions*, paru en 1996 et écrit entre 1910 et 1920).

[99] Pour une analyse critique des usages récents du soft power, voir : Béja, 2013.

[100] Dans le rapport qui pointe un retour du *soft power* dans les relations internationales, Yves Cabrol décrit la France comme étant reliée aux droits de l'homme, aux valeurs républicaines, à l'esprit révolutionnaire, à la vitalité démographique, à la protection sociale, à l'art de vivre, à la francophonie (Cabrol, 2011). La France a fait, d'ailleurs, un usage pionnier de son *soft power* au cours des années 1944-1963, sous le gouvernement de De Gaulle. Voir : Saint-Gilles, 2009.

[101] Sur les séries américaines, voir : Boutet, 2004 ; Winckler, 2002.

orientaux, notamment en Corée du Nord, où la presse française se pose la question d'une « libération » de la dictature par ces armes dites culturelles[102]. En somme, la « capacité à attirer » des pays peut être stimulée par les productions culturelles.

La notion de *soft power* a jusqu'à présent été mobilisée sans que l'on mentionne ses origines dans la littérature des relations internationales. De fait, le *soft power*, c'est-à-dire la capacité à « séduire » ou à « convaincre », a été érigée en concept, en 1990, dans *Bound to Lead* de Joseph Nye. Qu'il s'agisse des relations entre les Etats, les ONG, les groupes ou les individus, l'auteur systématise cette « force » comme étant l'une des composantes du « pouvoir au sens large », qui définit la capacité à obtenir ce que l'on souhaite d'une entité quelconque. Dans cet ouvrage, le « pouvoir doux », intangible, fonctionne à côté des forces tangibles comme la contrainte (moyens militaires, qualifiés de « bâton ») et l'incitation (moyens souvent financiers, appelés « la carotte »), qui représentent le *hard power*. Sans être cantonné à l'action d'un gouvernement, un s*oft power* efficace nécessite une participation active et libre de la société civile, c'est pourquoi il est plus accessible au sein des sociétés libérales. Loin d'inventer un concept révolutionnaire, Nye vient nommer une pratique ancienne. D'après cet auteur, cette dimension immatérielle, que l'on ne peut ignorer, a souvent été oubliée par les spécialistes[103]. Le politologue identifie trois vecteurs majeurs pour la construction du *soft power* : la culture, les valeurs et les politiques étrangères. Ces éléments ne sont des ressources effectives du *soft power* que lorsqu' ils peuvent se prévaloir, respectivement, d'être attrayants pour une nation étrangère (tel est le cas de la culture), d'être suivis aussi bien dans leur pays d'origine qu'à l'étranger (dans le cas des valeurs) et d'être considérés comme légitimes et disposant d'une autorité morale (cas des politiques étrangères).

Néanmoins, la thèse de Nye ne fait pas l'unanimité. L'efficacité concrète du *soft power* est souvent remise en question, de même que son évaluation (Leca, 2013 ; Guerlain, 2014). Pierre Guerlain invite à ne pas confondre influence culturelle ou domination commerciale avec puissance géopolitique. La consommation des produits nord-américains,

---

[102] En 2015, différents articles de la presse française ont abordé le sujet. Voir :
Lecoeuvre, Sarah (4 mars 2015). « *Friends* pour sauver la Corée du Nord de la dictature ? », *Le Figaro* (en ligne], http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/etranger/2015/03/04/28007-20150304ARTFIG00126--friends-pour-sauver-la-coree-du-nord-de-la-dictature.php (consulté le 5 juin 2016) ;
Sans auteur (3 mars 2015). « "Friends" et "Desperate Housewives": des armes contre la dictature en Corée du Nord », *L'express.fr* [en ligne], http://www.lexpress.fr/actualite/monde/friends-et-desperate-housewives-des-armes-pour-contrer-la-dictature-en-coree-du-nord_1657331.html (consulté le 5 juin 2016) ;
Richard, Claire (2 mars 2015). « Comment la contrebande d'épisodes de « Friends » pourrait libérer la Corée du Nord ». *L'OBS avec Rue89* [en ligne], http://rue89.nouvelobs.com/2015/03/02/comment-contrebande-depisodes-friends-pourrait-liberer-coree-nord-258000 (consulté le 5 juin 2016).

[103] Voir : Chauveau, Agnès ; Martel, Frédéric (26 octobre 2014). « Le soft power brésilien », Emission France Culture, 58 min. [en ligne], http://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/le-soft-power-bresilien (consulté le 13 janvier 2015).

par exemple, peut coexister avec un anti-américanisme. Citons aussi l'ascension de la Chine sur la scène internationale et le retour de la Russie sur cette dernière, malgré leur faible *soft power*. En rapprochant la notion de pouvoir doux de la théorie de la fin de l'Histoire de Fukuyama (*The End of History and the Last Man*, 1992), l'auteur y voit un concept creux qui servirait aux américains à contrer leur déclin face à la multipolarité du monde[104]. Face aux critiques, Joseph Nye introduit un nouveau concept, le *smart power*. Selon un ouvrage plus récent (*Soft power. The means to success in worlds politics*, 2004), la puissance étatique serait le résultat d'une combinaison entre *hard* et *soft*. Pour être considéré comme pleinement puissant, un Etat doit alors disposer des deux forces qui forment le *smart power*. Ceci dit, ces forces peuvent parfois entrer en conflit, ce qu'illustre le cas des Etats-Unis. Lorsque George W. Bush a envahi l'Irak (2003), son *hard power* lui a rapidement fait remporter la victoire, cependant, le *soft power* américain a subi une énorme baisse dans le monde. A l'inverse, un exemple qualifié de *smart* s'est produit à nouveau pendant la Guerre Froide, quand le *hard power* et le *soft power* ne se sont pas opposés mais renforcés mutuellement. La chute du Mur de Berlin est une preuve de l'efficacité du *smart power* et de l'impact des valeurs américaines sur les mentalités, dans un contexte belliqueux[105].

Même si le caractère diffus du *soft power* rend sa théorisation délicate, il paraît difficile d'en faire abstraction. Son importance n'est pas moindre dans le jeu des relations internationales. Concernant les ressources du *soft power*, elles ne se limitent pas à des artefacts culturels ; les politiques étrangères et les valeurs viennent compléter la puissance douce. D'après Nye, les valeurs tendent à prouver de la façon la plus solide qu'un individu se reconnaît dans un pays et se veut partisan de ce pays. Il est possible d'intégrer à son quotidien

---

[104] « Le *soft power* ressemble à un conte de fée que les Américains se sont raconté à eux-mêmes avant de l'exporter, un peu comme une série ou un film hollywoodien : 'Le monde entier aime notre culture, le monde entier nous aime et grâce à notre culture nous pouvons influencer le monde entier que nous paramétrons selon nos valeurs culturelles. Donc ne craignons pas le déclin'. ». Voir : Guerlain, Pierre (8 mai 2014). « Soft power: la fin d'une légende et la mort d'un concept ». *The Huffington Post / Le Monde* [en ligne], http://www.huffingtonpost.fr/pierre-guerlain/influence-soft-power-etats-unis_b_5271305.html (consulté le 29 juillet 2016).

[105] A ce moment de l'Histoire, les transformations mondiales et la propagande américaine ont joué en défaveur du communisme et de son influence. D'après cet auteur, l'apport de sa théorie est surtout d'ordre méthodologique : « Plusieurs personnes diront que le « soft power » n'a aucune efficacité, et il vrai que, parfois, dans un contexte donné, il ne fonctionnera pas et n'offrira aucun apport d'influence. Par exemple, l'importance du « soft power » américain ne stoppera pas Kim Jong II dans son programme d'armement en Corée du Nord […] Pour autant, si vous décidez d'ignorer simplement et radicalement le « soft power », vous reniez une composante très importante dans l'Histoire du monde. Prenons l'exemple de la Guerre froide. L'Union soviétique et les Etats-Unis ont pu formuler des menaces d'importance égale en termes d'armement, par exemple. Si l'Union soviétique est sortie perdante de l'affrontement, c'est qu'elle avait perdu la quasi totalité de son « soft power » […] Essayer de comprendre ce point de l'Histoire en affirmant que le « soft power » n'entre pas en ligne de compte, c'est, à mes yeux, faire une grave erreur de méthode ». Voir : Chauveau, Agnès ; Martel, Frédéric (26 octobre 2014). « Le soft power brésilien », Emission France Culture, 58 min. [en ligne], http://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/le-soft-power-bresilien (consulté le 13 janvier 2015).

des produits de la culture américaine sans pour autant rêver d'être américain. Se laisser influencer ne veut pas dire adhérer aux valeurs. Les ressources du *soft power*, peuvent donc produire ou non de l'influence: « Les films d'Hollywood, avec leurs femmes en bikini qui travaillent et divorcent, ont beaucoup de succès auprès des Brésiliennes. Les mêmes films n'ont pas l'adhésion des femmes d'Arabie Saoudite et, en l'occurrence, font des Etats-Unis un ensemble que l'on a envie de rejeter » [106]. Le contexte s'avère donc décisif. Il va déterminer la prégnance de certaines valeurs ou produits culturels.

Aujourd'hui, le jeu des influences entre les Nations s'ouvre à la multiplicité des acteurs et des réseaux[107]. Afin de comprendre la distribution actuelle des forces, la « nouvelle diplomatie » prend en compte la multipolarité du monde et l'Etat doit penser la puissance dans sa globalité : les réseaux sociaux et les outils numériques représentent des moyens redoutables de propagation des contenus. Les Etats se voient alors contraints d'encourager les citoyens à interagir directement entre eux s'ils veulent rendre leurs actions plus crédibles.

Après le détour par la notion de *soft power*, revenons-en aux pratiques brésiliennes. Il est possible de dire que l'attirance que le Brésil suscite dans la communauté internationale, à partir des années 2000, est le résultat d'un ensemble d'aspects : son émergence en tant que puissance économique, ses actions diplomatiques, les valeurs de démocratie culturelle diffusées et, bien entendu, ses productions culturelles. L'image du Brésil en construction est loin d'être uniforme, certes, et regorge en effet de contrastes et d'oscillations, mais abrite cependant un certain nombre de consensus. La fabrication d'un *soft power* brésilien par la culture découle de l'action du gouvernement, des acteurs (artistes en déplacement, voyageurs, amateurs de la culture brésilienne en général) et des groupes privés (organisateurs de festivals, producteurs, etc.). Citons quelques événements (liste non exhaustive) qui ont pu contribuer au développement de la visibilité de ce pays à l'étranger :

- L'organisation d'événements sportifs : L'organisation de la Coupe du Monde[108] (2014) et des Jeux Olympiques (2016) où il a surtout été question de renforcer la visibilité de ce pays et de prouver sa capacité à gérer des événements de cette taille.

---

[106] Voir : Chauveau, Agnès ; Martel, Frédéric (26 octobre 2014). « Le soft power brésilien », Emission France Culture, 58 min. [en ligne], http://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/le-soft-power-bresilien (consulté le 13 janvier 2015).

[107] Les chercheurs parlent d'une 'société civile planétaire' au sein de laquelle l'Etat a perdu son pouvoir absolu avec l'apparition de nouvelles parties prenantes : individus plus autonomes, circulation dématérialisée de l'information, migrations plus intenses.

[108] Pour la Coupe du Monde, les chiffres officiels de la FIFA montrent le rayonnement du championnat mondial : 5 154 386 personnes ont participé aux *FIFA Fan Fests* au Brésil. Le site de Copacabana a attiré 937 330 visiteurs ; 3 429 873 spectateurs ont suivi l'ensemble des 64 matches au programme ; 90 pays ont reçu la visite de la Tournée du Trophée de la Coupe du Monde, pendant 267 jours, 45 chefs d'États et 33 anciens champions du monde se sont succédé devant la statuette. Le *Stade Global de la FIFA*, le centre social en ligne et mobile de

- L'internationalisation de la littérature : Grâce à une politique culturelle plus ciblée[109], la littérature brésilienne connaît une hausse de ses exportations. Ce pays est l'invité d'honneur à la foire du livre de Francfort, de Bogota, de Bologne, de Paris (2014), de Londres (2016).

- Les productions audio-visuelles (films et *telenovelas*) : Le catalogue du site *Allociné* nous donne un aperçu de la projection du cinéma brésilien. Parmi les 93 films classés « brésiliens » – dont 13 sont des productions entre différents pays partenaires dans une langue autre que le portugais du Brésil) – on note que la majorité a été produite à partir de 2000. Cela va de pair avec le développement de l'industrie cinématographique du pays. Quant aux *telenovelas*, elles s'exportent à l'international depuis plus de 40 ans[110].

- Pratiques performatives et festivals: Les spectacles brésiliens se répandent dans le monde entier, ainsi que les cours de samba, de capoeira, de danse et les musiques en général. Même s'il est difficile de quantifier ces pratiques, un repérage rapide sur les réseaux Internet, et en France dans le Journal Officiel des Associations, permet de voir combien ces pratiques se déroulent dans des lieux variés[111]. La musique brésilienne, également, joui d'une bonne réception sur le marché mondial. Durant toute l'année, des concerts brésiliens ont lieu dans divers pays d'Europe. Concernant la France, les concerts sont produits par des groupes brésiliens en tournée, des Brésiliens installés sur le territoire ou encore des francophones de diverses nationalités qui pratiquent la musique brésilienne. Le carnaval est sans doute le produit d'exportation par excellence contribuant depuis des années à diffuser une image du Brésil associée à la fête et à la « joie de vivre ». Plusieurs villes du monde s'en inspirent lors de fêtes locales : Coburg Samba Festival (Allemagne), Helsinki Samba Carnaval (Finlande), Carnival in Aaborg (Danemark), Asakusa Samba Carnival (Tokyo), Samba Parade (Paris, Toulouse et Marseille, France), Notting Hill à Londres, San Francisco (Californie) et le Carnaval des Cultures à Berlin. Ces trois derniers sont des carnavals indépendants qui ont complètement intégré le carnaval brésilien à leur fête (Prestes, 2009). Hormis le carnaval,

---

FIFA.com, a affiché plus d'un milliard de visiteurs en ligne à l'issue de Brésil 2014. A ce sujet, voir : Lamia Oualalou, 2009.

[109] En 2012, le gouvernement brésilien a investi 35 millions de dollars dans le marché du livre.

[110] Le plus grand marché demeure l'Europe, avec 37% de la production et le Portugal au premier rang, suivi par la Russie, la Roumanie, la Pologne, la Serbie. L'Afrique est le destin de 25% des feuilletons brésiliens, pays lusophones et francophones confondus. Les autres parties du marché se divisent entre l'Amérique Latine (13,5%), le Moyen Orient (12,5%), l'Amérique du Nord (9,5%), et l'Asie (2,5%).

[111] Pour la capoeira, le site du *Ministério das Relações Exteriores* dresse une liste non-exhaustive des associations dans le monde : Bénin, Singapore, Cuba, Finlande, Afrique du Sud, Australie, Iran, Japon, Malaisie, entre autres. La quantité des groupes est frappante. Voir : http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/associacoes-de-capoeira-no-mundo/ (consulté le 24 octobre 2015). Seulement en France, l'annuaire des académies s'élève à 489, en 2016. Voir : http://www.capoeira-france.com/Academies/academies.php3 (consulté le 24 octobre 2015).

d'autres célébrations et festivals brésiliens prennent place dans le réseau des rassemblements festifs européens. Le Lavage de la Madeleine ayant lieu depuis 1998 dans les rues de Paris s'inspire du rituel brésilien de l'Eglise du Bonfim, à Salvador de Bahia. Toujours en France, la Fête de São João à la brésilienne, la Fête pour Iemanja, la divinité de la mer dans la religion afro-brésilienne, commence à s'établir régulièrement dans différentes villes. Dans d'autres pays, on peut citer pour les plus connus les Festivals *Black2Black* (Londres, 2012) et *Rock in Rio* (Portugal, Espagne et Etats-Unis).

Les produits brésiliens circulent, se re-signifient et s'inscrivent dans le marché global de la culture. L'ambassadeur Jaguaribe signale un engouement depuis 20 ans, dans divers pays comme la Colombie, l'Allemagne, New York, l'Europe de l'Est et l'Asie[112]. Le marché international des biens et services culturels est, par ailleurs, florissant[113]. Une étude, publiée par l'Institut de Statistiques de l'Unesco, a mis en revue les importations dans 161 pays entre 2004 et 2013. La Chine et les Etats-Unis, figurent en tête du classement et le Brésil se trouve à côté des petits pays comme la Hongrie et la Slovaquie[114]. Les enquêtes comme celle-ci, mesurent la circulation culturelle à travers des produits assez divers et parfois non dignes de comparaison tels que les bijoux et la musique. Il n'est pas toujours évident de quantifier les ressources immatérielles comme la musique ou les pratiques culturelles en général. Les exportations culturelles brésiliennes sont en grande partie immatérielles. Compte tenu du caractère spécifique des biens culturels immatériels, il serait pertinent de trouver des critères propres à leur diffusion. Ainsi, les recherches qui proposent un regard qualitatif sur les biens culturels en circulations peuvent apporter des données intéressantes à ce sujet.

---

[112] Citation de Roberto Jaguaribe. Voir : Pinto, Rodrigo (4 avril 2012). « Interesse por cultura brasileira cria chance de fortalecer economia via 'soft power' », *BBC Brasil* em Londres [en ligne], https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/040423_brazilian_softpower01_rp.shtml (consulté le 14 juillet 2016).

[113] D'après l'UNESCO, les exportations ont presque doublé de volume, de 2004 à 2013, malgré la crise mondiale et les changements de la consommation de films et des musiques dirigée plutôt vers des services numériques. La publication de l'Institut de Statistiques de l'UNESCO est disponible sur le site : http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/international-flows-cultural-goods-report-en.pdf (consulté le 14 juin 2016).

[114] En 2010, un autre rapport publié par l'ONU place ce pays à la 26ème position, avec un déficit du secteur de 500 millions de dollars. Cet état des lieux apparaît dans le titre de l'article « Portrait d'un pays qui n'exporte pas sa culture » Voir : Chade, Jamil (22 décembre 2010). « Retrato de um país que não exporta sua cultura », *O Estado de São Paulo* [en ligne], http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,retrato-de-um-pais-que-nao-exporta-sua-cultura-imp-,656679 (consulté le 14 juin 2016). Il peut sembler étonnant qu'un pays comme la Chine soit placé au sommet de la hiérarchie des exportations culturelles alors que le Brésil présente de si faibles résultats dans ces enquêtes. Mais, il est important de rappeler que la dématérialisation des biens culturels rend les statistiques de plus en plus complexes. Si les arts et l'artisanat (y compris les bijoux en or), les statues et les peintures ont gagné du terrain, les produits comme la musique enregistrée, la presse papier et les films ont connu des baisses, car ils sont entrés dans la sphère des services culturels, souvent vendus sous forme d'abonnements en ligne.

Au XXIe siècle, les biens culturels apparaissent comme une ressource abondante de *soft power*. Même si les chercheurs ont pendant longtemps négligé la dimension « culturelle » dans les politiques étrangères, les Etats utilisent depuis longtemps des stratégies pour élargir leur influence dans le monde, à travers leurs valeurs et modes de vie répandus. La culture est une « arme » dont les individus prennent aussi conscience. Les discours des batuqueiros reproduisent ces théories, comme Pato qui décrit son voyage au Brésil et son étonnement face à ce cadre nouveau :

> Je suis resté dans la maison des parents de [cite un prénom], personne ne parlait français. Deux jours après j'étais dans la favela, nous, les Européens on veut aller vivre là-bas. C'est très fort… le même pays de fête, de cocaïne, de prostitution, des gens qui travaillent dur, qui vont à l'église, il y a des églises dans les favelas. Des gens qui travaillent dur pour arriver à la fin du mois, qui mettent 4, 5 heures pour arriver au centre-ville…la culture est tellement forte, comme les Américains vendent le rêve américain, c'est un bon business, la France aussi. Le Brésil a la chance d'avoir cette richesse, plusieurs sortes de musiques, la bossa-nova, batucada, samba-reggae, *c'est votre arme secrète pour gagner du monde.* Ça commence par la musique, après il y a la gastronomie, le tourisme, tout va ensemble.
>
> Pato *in* Murielle et Pato, 23 mars 2017

Le *soft power* circule entre des acteurs variés. Dans une construction dynamique, il résulte de la gestion de la politique interne face aux contraintes de la communauté internationale tout en étant tout à la fois réel et intangible, difficilement quantifiable en termes de chiffres mais bel et bien présent dans la vie quotidienne des acteurs.

Un ébranlement du soft power brésilien ?

La politique externe de Lula a permis de renforcer la crédibilité du Brésil à l'étranger. Mais, le *soft power* politique acquis ces dernières années risque peut-être d'être menacé par des événements récents. Une crise de la représentation politique a débouché sur l'impeachment de la présidente Dilma Rousseff (2016) qui a marqué l'avènement d'une période instable. L'image du Brésil comme un modèle d'intégration à fort *soft power* culturel pourrait-elle pâtir de ces bouleversements politiques? Si cette question mérite d'être posée, la réponse ne pourra émerger que dans les années à venir, une fois que la distance historique permettra de décrire cette réalité pour le moment encore instable.

La naissance d'un mythe de démocratie culturelle fonctionne de façon interne avant qu'il soit exporté à l'étranger. La visibilité positive du Brésil repose sur les expressions culturelles brésiliennes, sur le métissage du peuple, ainsi que sur une image démocratique et

sur la diplomatie de Lula. Nous allons voir plus tard comment ces représentations mondiales du Brésil traversent la pratique de la batucada française orientant les choix des acteurs et leur processus identitaire. Endossant le rôle d'un intermédiaire incontournable de la promotion du Brésil dans le monde, la musique brésilienne circule en France depuis au moins un siècle en étant rattachée aux valeurs et représentations consolidées en son sein.

1.2) Brésil en chansons : du maxixe à la batucada

Considérés à l'étranger comme « populaires » et « identitaires », les rythmes inspirant les groupes français consolident une phase nouvelle d'échanges musicaux dans laquelle les percussions du Brésil font l'objet d'un véritable engouement.

Une musique « populaire » et « nationale » qui s'exporte à l'étranger

> Plus on se connecte avec la culture brésilienne, plus on s'aperçoit que le samba et le forro sont ça [geste qui indique 'très peu'], de la musique… derrière il y a des pans de culture entiers, entre ça et les duos de sertanejo, le Clube da Esquina dans le Minas, il y a tellement un grand écart. Le Brésil apporte aussi la place de la musique dans la vie, la valeur du musicien, l'importance de la musique qu'elle a dans le quotidien. On sent que la musique est toujours importante. Ça, c'est vraiment agréable. On a envie de ce pays où la musique est partout. Tu ne vas pas te battre pour pouvoir jouer, jouer c'est une composante de la vie.
>
> Jonas, 29 avril 2017

Les descriptions du Brésil comme une société extrêmement musicale sont récurrentes dans l'univers des batucadas. Les personnes ayant visité le Brésil sont impressionnées par le fait que « la musique est partout », qu'il s'agisse de la musique enregistrée ou de la pratique musicale dans l'espace public. De fait, la musique est l'une des principales ressources du *soft power* brésilien, composante essentielle de l'économie culturelle (avec la « mode »), qui représentait en 2010, 4% du PIB national, selon le Ministère de la Culture brésilien (MinC)[115]. Les productions nationales occupent une place importante dans la consommation musicale des Brésiliens, mesurée dans la plupart des enquêtes par les ventes de disques : le rapport de l'ABPD (Association Brésilienne de Producteurs de Disques) pour l'année 2014 (publication de 2015) révèle que la vente de disques nationaux s'élève à 72% contre 25% pour les

[115] Durant les années 2000, la culture a été une dimension stratégique du développement socioéconomique (Valiati et Do Nascimento Fialho, 2017).

productions internationales. Pour la musique classique, ce chiffre est de 3% (SEBRAE, 2015 : 63).

Selon une autre étude intitulée *Tribos Musicais*, menée par IBOPE Media[116] sur la consommation de la radio, 73% des Brésiliens disent écouter régulièrement la radio tandis que pour 70% des auditeurs « la musique constitue un aspect important dans leur vie ». Les styles musicaux proposés étaient le sertanejo (58%), la MPB (musique populaire brésilienne) (47%), le samba/pagode (44%), le forro (31%), le rock (31%), la musique électronique (29%), la musique religieuse (29%), l'axé (27%), le funk (17%), la country (12%), le classique (11%), le jazz/blues (9%). Les enquêteurs ont également établi une hiérarchisation des goûts selon la catégorie sociale et le niveau d'études des auditeurs. Parmi les genres les plus significatifs, le rock et la MPB sont associés à une élite économique et éduquée, le sertanejo et le samba/pagode sont décrits comme représentatifs du Brésilien moyen, tandis que le funk et la musique religieuse sont pour leur part plus populaires au sein des populations les plus pauvres. Dans cette configuration, la musique *sertaneja* est la plus écoutée et diffusée à la radio. Issu des régions rurales et mêlé à des esthétiques rock et country, ce style est monté en puissance dans les métropoles à partir des années 1990/2000, avec les concerts de duos de frères, de cousins ou d'amis, les *duplas sertanejas*. En effet, dans le paysage sonore brésilien les formes musicales associées à un univers rural ou à une « tradition » sont multiples et suscitent de vifs débats sur le statut « populaire » des musiques. Que serait donc une musique « populaire » au Brésil ? Celle qui s'oppose aux musiques érudites, celle qui se rapproche du folklore ou d'une tradition identifiée comme « authentique » ou tout simplement la musique appréciée par le peuple?

Aujourd'hui, un vaste ensemble des rythmes constitue la catégorie prétendue des musiques « populaires », le carimbó, la lambada, le sertanejo, le funk, le samba, le maracatu, le forró, le brega, l'afoxé, le bumba-meu-boi, le frevo, la marchinha, etc. Cette liste n'est pas exhaustive. Effectivement, le Brésil possède un patrimoine culturel immatériel vivant qui engendre la création de véritables complexes festifs. Dans ce contexte, l'exemple du *bumba-meu-boi* est à nouveau remarquable ; cette fête se présente sous plusieurs formes selon la localité (notamment au Nord et Nord-est du pays[117]) et peut durer plusieurs jours. Elle comprend un ensemble de pratiques artistiques, allant de la fabrication de costumes faits-main, la danse, les compositions musicales appelées *toadas* à la mise en scène d'un récit

[116] Réalisée par IBOPE Media et disponible en pdf sur le site: http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf (consulté le 15 février 2016).
[117] Le Brésil est divisé en cinq grandes régions : le Nord, le Nord-est, le Sud, le Sud-est et le Centre-Ouest.

reconnu par les pratiquants et le public comme étant aux origines de la manifestation : dans l'univers agricole, un esclave vole le bœuf du patron afin d'offrir la langue de la bête à sa femme enceinte, qui en a très envie. Voilà un exemple de ce l'on appelle la culture populaire brésilienne et qui se rapproche sans doute de la notion de folklore en France. Ces manifestations s'inscrivent dans une véritable dynamique de renouveau du folklore, au point qu'en 1947, a même été fondée la Commission Nationale du Folklore[118], pour discuter des questions relatives au patrimoine folklorique. Malgré le fait que l'on considère ces rythmes comme « populaires » ou « traditionnels », ils n'entrent pas pour autant dans la catégorie MPB (musique populaire brésilienne, pourtant) qui, malgré son appellation, serait plus intellectuelle, et dont les représentants seraient plutôt des musiciens comme Gilberto Gil et Chico Buarque. Les manifestations folkloriques relèvent au contraire du peuple, de l'oralité, de l'authenticité, et parfois d'une identité régionale. En réalité, il est très complexe de définir de manière précise ce qu'est la musique populaire au Brésil.

> […] la musique populaire ne peut être définie par le biais des caractéristiques idéalisées par les romantiques du XVIIIe – origine rurale, tradition orale, composition collective, « spontanéité », « authenticité », et ainsi de suite. On ne peut pas attribuer au populaire des qualités supposées inhérentes à la « résistance ». Ni le définir au moyen des catégories comme « manipulation », « imposition » ou « colonialisme culturel ». Le « populaire » selon cette conception n'est pas une chose, un produit, un artefact mais un terrain où de multiples vecteurs de force se retrouvent et se choquent, provocant toujours des transformations.
>
> Neder, 2010: 182[119]

Comme le dit Alvaro Neder, seule la dimension de résistance ne rend pas complètement compte des définitions du « populaire » brésilien, même si cette dimension est souvent oubliée dans les relations musicales contemporaines. Quoi qu'il en soit, au Brésil, ces définitions font l'objet de narrations diverses, les rythmes populaires ayant souvent accompagné les temps forts de l'Histoire. Certains chercheurs tentent de déceler l' « identité brésilienne » à travers la musique depuis la fin du XIXe siècle, c'est-à-dire dans une société très éclatée après l'abolition de l'esclavage en 1882. Si cohésion nationale il y a, elle se manifeste uniquement sur le plan linguistique. Mario de Andrade est l'un des précurseurs des études de la musique folklorique, supposée garante d'une identité brésilienne « profonde ». D'après cet auteur, il existerait une dichotomie entre les musiques folkloriques (« traditionnelles », « primitives ») – des festivités religieuses, des chants populaires chantés

[118] Le terme « folklore » est considéré quelque part comme dépassé par les spécialistes en raison de la charge péjorative qui lui est imputée par les études classiques de la musique, au Brésil. Malgré cela, certaines commissions – comme la Comissão Maranhense de Folclore – ont choisi de garder cette notion en guise d'acte de résistance.

[119] Traduction libre du portugais.

au travail et dans les différentes manifestations – et la musique « *popularesca* », c'est-à-dire une musique populaire commerciale subissant des influences étrangères. Dans l'optique de « progresser sans perdre l'essence », Andrade est d'avis qu'une transition musicale s'impose : pour que cette musique folklorique et nationale devienne une musique pleinement « artistique », elle doit servir d'inspiration à la musique érudite qui est le véritable vecteur de transition vers le monde « développé ». Quant à la musique « *popularesca* », elle ne serait pas digne d'intérêt. Les définitions et hiérarchies délimitées par Andrade justifient certaines critiques actuelles à l'égard de la domination de l'industrie culturelle et de l'influence américaine. D'après Alvaro Neder, le mépris pour la musique « popularesca » pose des barrières à l'avancée d'une musicologie de la musique populaire brésilienne (Neder, 2010 : 188). Etant présent, entre autres, dans l'esthétique de la valorisation du peuple et des idéaux démocratiques de la MPB sous le régime militaire, l'intérêt pour l'authenticité qui se dessine chez Andrade a inspiré différents projets socio-musicaux et nationalistes. La valorisation d'une authenticité culturelle prend place dans un terrain traversé par des négociations diverses où le goût pour le folklore peut exprimer un accord avec une certaine idéologie ou époque. C'est ainsi que João Miguel Sautchuk analyse la représentation d'une image de la Nation dans le *Mapa Musical do Brasil*, un travail de réinterprétation de la musique folklorique réalisée par la maison de disques Discos Marcus Pereira, dans les années 1970. Sautchuk signale que ce recueil musical contient, d'une part, le désir de « libération sociale, un plaisir de transgresser les limites d'une sociabilité de classe, et d'expérimenter l'universel, une humanité en commun vécue avec les gens du peuple » (Cavalcanti *apud* Sautchuk, 2012 : 281). D'autre part, l'écoute de ces productions cultivées permettrait aux auditeurs de la classe moyenne de se distinguer dans le domaine culturel.

Dans le contexte brésilien, les traditions musicales « populaires » sont mobilisées à des fins multiples. En ce qui concerne la circulation mondiale de ces rythmes, ils remettent à jour les discussions internes sur les hiérarchies musicales, sur les définitions du populaire associé à une esthétique et à des valeurs, enfin, sur les rapports entre goût musical, culture et nationalisme. Le rayonnement culturel du Brésil à l'étranger doit beaucoup à cette branche de la culture brésilienne « populaire » ou « traditionnelle ». La capoeira et le samba figurent aujourd'hui parmi les expressions brésiliennes les plus pratiquées en France, voire dans le monde. Ces pratiques doivent leur expansion à l'action d'acteurs isolés (migrants brésiliens, musiciens, voyageurs), de politiques culturelles (politiques d'exportation, festivals, événements divers) ainsi qu'à la médiatisation du carnaval, grâce entre autres à une figure emblématique, Carmen Miranda. Cette dernière était une chanteuse de sambas, misant sur

l'exubérance de costumes exotiques et sur le roulage des « r », introduit aux Etats-Unis par Lee Shubert, à la fin des années 1930. Elle devient une star d'Hollywood, l'« archétype de la femme brésilienne » dans des films comme *South American way*, et contribue, sur un autre plan, à la politique du bon voisinage avec Franklin Roosevelt (Canelo, 2014). Carmen Miranda est ainsi l'un des piliers de la diffusion du samba aux Etats-Unis et dans le monde, à côté du succès international d'*Aquarela do Brasil* et du style bossa nova, qui arriveront plus tard sur la scène internationale pour enraciner la musique brésilienne dans les imaginaires étrangers. Les rythmes brésiliens d'inspiration brésilienne joués par les batucadas françaises (samba, samba-reggae et maracatu) baignent dans l'univers de contradictions que nous avons exposé : entre populaire et savant, entre légitimité et marginalité, entre « vrais » et « faux » musiciens.

Quelques chercheurs et percussionnistes se réfèrent à la diffusion des musiques brésiliennes comme à un phénomène viral (Guillot, 2010 : 85), même si elles demeurent peu significatives parmi les préférences musicales des Français. D'après le sondage réalisé par OpinionWay en 2010[120], pour le compte de la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), entre 2005 et 2010, les genres favoris restent à peu près constants, il s'agit de la chanson française, la musique classique, des variétés internationales, du rock/pop et du jazz. Mais, si la chanson française figure toujours en tête du classement, on remarque que le pourcentage d'avis favorables a reculé de 66% à 51% tandis que la variété internationale, de l'ordre de 22% en 2005, a pour sa part augmenté pour atteindre 34%[121]. Peut-on en conclure à un engouement croissant des Français pour les musiques venant d'ailleurs ?

La présence des batucadas en France connaît une augmentation importante à partir des années 2000, comme le montre ma *Liste des groupes par région* rassemblant les associations par nom, date de fondation et répertoire (annexe 3). Pour l'année 2017 on compte au moins 500 groupes en activité[122]. La batucada en tant que musique « populaire » se répand en France

[120] Etude réalisée auprès d'un échantillon de 2010 personnes, représentatif de la population française âgée de 15 ans et plus, par téléphone au domicile des personnes interrogées, du 26 novembre au 11 décembre 2010. Cet échantillon a été constitué selon la méthode des quotas, au regard des critères de sexe, d'âge, de catégorie socioprofessionnelle, de catégorie d'agglomération et de région de résidence. Voir : SACEM, 2011.

[121] Certains chercheurs signalent l'éclectisme musical des classes supérieures, c'est-à-dire la consommation des genres dits populaires et savants, comme étant la nouvelle posture cultivée en matière de goût (Peterson, 2004 ; Donnat, 2003 ; Coulangeon, 2003) tandis que d'autres voix questionnent l'omnivorisme et soulignent par exemple l'hypothèse d'un exclusivisme des catégories supérieures des jeunes générations pour les genres populaires (Glevarec et Pinet, 2009).

[122] Cette liste rassemble les batucadas au sens large, considérant les diverses esthétiques brésiliennes et d'ailleurs, ainsi que les groupes s'auto-nommant « batucadas ». Je prends en compte les définitions des acteurs sans porter de jugement sur la légitimité de leur démarche artistique. Cette liste a été clôturée à la fin de 2017.

dans un contexte d'engouement pour la diversité et les musiques étrangères. Cependant, les échanges musicaux entre le Brésil et la France sont marqués, historiquement, par des relations anciennes. Si les rythmes brésiliens sont bien accueillis en France, en participant au décor musical francophone actuel et en contribuant à alimenter les productions locales, les pratiques culturelles françaises ont elles aussi pu influencer les arts et la philosophie brésilienne. C'est ce qui a contribué, sans doute, à la construction d'une relation de proximité et d'ouverture pour les musiques du Brésil sur le territoire. Revenons brièvement sur quelques échanges culturels historiques.

Présence française au Brésil

Les échanges culturels entre le Brésil et la France sont le résultat de circulations dynamiques depuis des siècles. Le contact avec un « monde nouveau » et avec les autochtones amérindiens a permis d'ébranler les certitudes de la Vieille Europe, inspirant les courants idéologiques et humanistes à l'origine de la Révolution française (Pedroso Corrêa da Silva, 2013). Ensuite, ces idées humanistes retrouvent un contexte favorable à leur réactualisation dans le Brésil du XIXe siècle influençant des mouvements d'indépendance qui ont précédé la consolidation de la République. L'universalisme européen, aujourd'hui défaillant, se voulait la route du « progrès » puisqu'il fut marqué par l'abolition de l'esclavage, la construction de l'Etat moderne et le développement du sentiment national.

L'Europe et la France ont participé, depuis le XVIIe siècle, aux changements politiques de la société brésilienne. C'est sur les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité que reposent les mouvements révolutionnaires brésiliens dans les Etats de Minas (1789), de Rio de Janeiro (1794), et de Bahia (1798). Les idées socialistes et républicaines des Lumières étaient donc les germe des transformations politiques à venir, introduites par les écrits de Victor Hugo, de Fourier, de Proudhon, de Montesquieu, de Voltaire, de Rousseau, de Lamartine, de Saint-Simon, parmi tant d'autres. De fait, après deux tentatives de colonisation frustrées aux XVIe et XVIIe siècles, la Mission artistique française s'installe au Brésil et débute alors un flux plus régulier et intense de personnes (artistes, hommes d'affaires, écrivains, scientifiques, chercheurs) entre les deux pays qui se poursuit encore de nos jours. C'est pourquoi quelques auteurs affirment que malgré les l'échec de son projet colonialiste,

---

Entre-temps, j'ai pu identifier au moins 14 nouvelles formations qui se sont crées. Cela donne un aperçu de la nature fluide de cette musique en France.

la France a tout de même joué un rôle, notamment par le biais des idées (Carelli, 1993 ; Garcia-Parpet, 2002 ; Théry, 2014).

La Mission artistique française (1816) fut organisée par Dom João VI, dans le but de faire avancer le Royaume Uni du Portugal, Brésil et Algarve, ou le Brésil promu Royaume uni, encore sous régime monarchique. Un projet progressiste repose alors sur les idées d'intellectuels, d'artistes et d'architectes français tels que Joachim Le Breton, Ferdinand Denis, Jean-Baptiste Debret et d'autres. Debret est d'ailleurs à l'origine de la conception du drapeau brésilien, dont la devise « Ordre et progrès » est un symbole évident du positivisme. On retrouve des illustrations de l'appropriation des modèles français dans la fondation d'institutions de recherche, comme l'Académie Impériale des Beaux-Arts (1826), l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) – qui organisent des concours et publications pour déterminer les fondements de la Nation[123] – et aussi l'Institut Oswaldo Cruz (1900). En ce qui concerne l'abolition de l'esclavage, la princesse Isabel signera la « Loi d'or » en 1888, interdisant le travail forcé des Africains et de leurs descendants. D'après les interprétations communes, cette femme symbole de la liberté, n'est pas sans lien avec la Marianne. Enfin, même dans la littérature indianiste brésilienne – où il existe une ode aux valeurs nationalistes – les empreintes de l'influence française sont significatives. A ce sujet, Joseph Jurt affirme:

> C'est l'intelligentsia française qui encouragea les Brésiliens à représenter leur particularité culturelle à travers une littérature indianiste idéalisant l'indigène candide, le bon sauvage américain. À Paris, de jeunes Brésiliens avaient créé dès l'indépendance du Brésil la revue *Niterói* et s'étaient choisi Gonçalves de Magalhães comme leader. Il sera l'un des initiateurs de l'indianisme littéraire.
>
> Jurt, 2014 : 50

Selon Gilberto Freyre, en tant que peuples autochtones, les peuples indigènes se réfèrent à une origine, à un passé en rupture avec le Portugal. En prônant une exaltation du régional et du naturel, la littérature romantique brésilienne va considérer ces populations extrêmement diverses comme une thématique centrale, bien sûr dans une posture ethnocentrique. Le poète Gonçalves de Magalhães (*Suspiros Poéticos*, 1836) figure parmi les pionniers de la mouvance romantique, suivi de José de Alencar (*O Guarany*, 1857) et d'autres. Cette génération d'auteurs ayant presque tous vécu à Paris, va étendre ses idées au-delà du domaine des lettres. Le mouvement Romantique posera les bases des aspirations

[123] Concernant la nécessité d'écrire une Histoire brésilienne, nous mentionnons à nouveau le titre *Comment doit s'écrire l'histoire du Brésil*. L'*Historia Geral do Brasil*, de Francisco Adolfo Varnhagen, est sorti en deux volumes, en 1854 et 1857 et utilise comme source les archives européennes. Enfin, les influences européennes et françaises furent nombreuses au sein de l'IHGB qui comptait sur la collaboration de nombreux chercheurs étrangers (Guimarães, 2001).

républicaines et de la construction d'une identité nationale brésilienne qui commence à s'élaborer à partir de l'Indépendance (1822). L'identité en construction devait inclure les populations jusqu'alors reniées. Après que le maréchal Deodoro da Fonseca et son équipe de francs-maçons, Floriano Peixoto, Rui Barbosa, Benjamin Constant, ont mis fin à la Monarchie Constitutionnelle, l'objectif principal de la République Fédérative du Brésil – proclamée le 15 novembre de 1889 au son de la Marseillaise – fut d'intégrer (tout du moins en théorie) les populations natives et noires libérées en 1888 avec la fin de l'esclavage. Les idéaux romantiques combinés au positivisme vont servir de cadre méthodologique pour le projet républicain. Aidés par les idées de Comte, les hommes dits « de progrès », parmi lesquels on peut citer également Miguel Lemos et Teixeira Mendes, s'engageaient à pousser le Brésil vers l'avant.

En même temps, les études culturalistes surgissent sur la voie positiviste[124] dont Silvio Romero (1851-1914) fut un important théoricien. Cumulant plusieurs titres (avocat, philosophe, sociologue, écrivain, professeur), Romero prend appui sur les théories évolutionnistes de l'environnement et de la race ainsi que sur le libéralisme étasunien pour expliquer la faible évolution de la société brésilienne : la stagnation du Brésil s'expliquait d'après lui par l'infériorité de ses races constitutives. Cet auteur soulignait néanmoins que la singularité de ce pays était le métissage, au point même de systématiser dans cette vision dominante les différents éléments culturels, la caractéristique des Blancs étant l'intelligence, celle des Jaunes l'action et celle des Noirs, les sentiments. Somme toute, ce nouveau régime, tout à la fois progressiste et conservateur, a adapté les valeurs de l'universalisme européen au contexte luso-tropical. Les questionnements de l'époque portaient donc sur la transformation de la société, la formation de la culture et la composition plurielle du peuple.

L'attirance pour la France des Lumières était très prononcée chez les élites brésiliennes du XXe siècle. De nombreux intellectuels, artistes, étudiants et commerçants se rendent régulièrement à Paris. Ils forment une bande d'*Afrancesados* (Francisés) vivant sur le territoire brésilien mais possédant les valeurs culturelles et esthétiques en phase avec le raffinement parisien. Les Brésiliens vivant en France prennent conscience de leur identité à l'étranger. Ce n'est pas un hasard si les premières mulâtresses des tableaux de Di Cavalcanti prennent forme à Paris. Ce peintre explique dans son autobiographie: « Paris a laissé une trace dans mon intellect et a créé en moi une nouvelle nature, et mon amour pour l'Europe a transformé mon amour de la vie en amour de tout ce qui est civilisé. Et en tant que civilisé,

[124] Parmi la vaste bibliographie de l'auteur, je cite : *Doutrina contra doutrina; o evolucionismo e o positivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editor J. B. Nunes, 1894.

j'ai commencé à connaître mon pays »[125] (Di Cavalcanti *apud* Cavalcanti Simioni, 2013 : 327). Au tournant du XXe siècle, la langue et la culture françaises furent popularisées à travers des films, des livres et des pièces de théâtre[126] au Brésil. Le cosmopolitisme de Paris devient le modèle idéal pour les Etats en formation en quête d'une culture universelle. On peut également relever l'influence européenne dans l'important mouvement culturel brésilien qu'est le Modernisme, révolution esthétique et sociale ayant trouvé son moyen d'expression pendant la Semaine d'Art moderne, en 1922, à São Paulo. Son objectif principal était de rompre avec le joug culturel européen : « Nous sommes confrontés au problème actuel, national, moral, humain de brésilienniser le Brésil » (Mario de Andrade *apud* Carelli, 1993 : 139). Art et politique se mêlaient dans la recherche d'une conscience créatrice brésilienne mettant à jour le droit au jugement esthétique national. Malgré l'éloge du métissage pratiqué par ce mouvement ainsi que son refus supposé des valeurs étrangères, les sources du Modernisme baignent dans les références européennes. De fait, la société brésilienne lettrée oscillait entre la revendication d'un tropicalisme nationaliste et les modes de vie européens. C'est pourquoi les spécialistes laissent entendre qu'il s'agissait là d'un mouvement tout à la fois pour et contre l'Europe (Cavalcanti Simioni, 2013 ; Queiroz de Moraes Pinto, 2005).

Ci-dessus, j'ai décrit quelques moments importants qui marquent plutôt les flux des échanges de la France vers le Brésil, mais certains chercheurs ne manquent pas de souligner le caractère réciproque des apports culturels. Dans un exemple lointain : les écrits de Montaigne ou de Rousseau, inspirés directement ou indirectement de Jean de Léry, doivent beaucoup au Nouveau Monde et aux Indiens brésiliens (Carelli, 1993). Compte tenu des relations de pouvoir asymétriques entre ces deux pays (colonie et colonisateurs) et des déplacements moins importants durant les siècles précédents, les diverses influences du Brésil sur la France sont plus difficiles à concevoir de façon précise, mais touchent à des domaines comme par exemple la littérature (*ibid.*). Au fil des siècles, les relations entre ces deux pays ont fini par concerner une plus grande variété de domaines : arts, économie, politique, échanges universitaires et diplomatie, dont les actions de coopération les plus visibles ont été les années du Brésil en France (2005) et de la France au Brésil (2009). Le dialogue entre Brésil et France s'observe également dans le cinéma[127], notamment autour du *cinema novo* et des réalisateurs des années 1950 et 1960, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Marcel Camus (*Orfeu*

[125] Traduction de l'original : « (...) Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra. »
[126] Voir les chroniques de João do Rio dans les années 1900.
[127] Pour les relations franco-brésiliennes dans le cinéma, voir : Debs, 2004 ; Figueirôa Ferreira, 1999.

Negro, 1959, Palme d'or à Cannes), Anselmo Duarte (*Pagador de promessas*, 1962). A partir des années 2000, le Brésil se tourne vers le marché international, avec des films comme *Cité de Dieu, Carandiru, Central do Brasil*, bien connus du public français.

Sur le plan musical, la séduction exercée par le Brésil est un sujet à part, car en France, les *batucadas* trouvent un environnement favorable grâce à la popularisation plus ancienne des maxixes, des sambas, des bossas-novas et des chansons de la MPB.

Présence de la musique brésilienne en France

On trouve les premières traces de la musique brésilienne dans les dancings parisiens de la Belle Epoque où le maxixe[128] faisait scandale. Le succès de ce rythme dans les années 1910 est révélateur du goût français pour les « danses exotiques », pour la plupart extra-européennes, aux contours variables, que sont le *cake walk*, le tango, le pas double, la rumba, entre autres, qui étaient très en vogue sur la scène artistique entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Après une période d'interdiction (1914-1919), le bal musette réapparaît après la guerre. Ensuite le samba vint grossir le lot des « danses » lointaines pendant « les années folles » où le débordement, l'art et la vie bohème permettaient d'échapper momentanément aux violences de l'après-guerre. Le samba se répand en France grâce à la tournée des Oito Batutas (Huit Costauds), qui ne comptaient plus que 7 et devenus Les Batutas, juste quelques années après la composition de *Pelo Telefone* (1917), chanson qui marque le début officiel du samba au Brésil : « Les Batutas, cet extraordinaire orchestre brésilien, unique au monde, d'une gaieté endiablée, composé de virtuoses surnommés les rois du rythme et du samba, joue tous les jours aux thés et aux soupers de Shéhérazade, 16, Faubourg Montmartre. Direction: Duque » (*Le Journal in* Menezes Bastos, 2005 : 184).

Les Batutas rassemblaient des musiciens célèbres comme Pixinguinha et Donga (compositeur de *Pelo Telefone*). Leur tournée française débute en 1922 et dure 6 mois, et est marquée par des représentations régulières au club Shéhérazade. Le voyage du groupe contribue à la diffusion du samba en France, mais joue aussi un rôle dans le contexte brésilien post-esclavagiste, tout en renforçant la légitimation du choro et du samba sur la scène musicale brésilienne. En effet, comme bon nombre d'expressions culturelles héritées de l'histoire coloniale du Brésil, ces rythmes étaient la cible de préjugés, associés à une idée de « retard » de la civilisation. Le fait qu'ils soient diffusés en Europe leur assurait par

[128] Pour rappel : je respecte les genres brésiliens attribués à ces musiques.

conséquent une légitimité sur le territoire national, parce qu'aux yeux des critiques musicaux l'Europe était un modèle. Cet effet positif en termes de valorisation perdure encore de nos jours : certains musiciens planifient en effet des tournées internationales afin d'asseoir leur notoriété, d'abord à l'étranger, puis, dans leur propre pays, où il est alors plus facile de faire évoluer sa carrière musicale[129].

La musique érudite renforce également la présence du Brésil en France. De prime abord associés dans les esprits à un « primitivisme latino-américain », les compositeurs Darius Milhaud et Heitor Villa-Lobos ont été et demeurent encore des figures importantes dans le domaine musical. Milhaud s'est rendu au Brésil aux côtés de Claudel, lors d'une mission de la diplomatie française (1917) et a composé plusieurs œuvres principalement inspirées de la musique urbaine de Rio. Villa-Lobos a quant à lui séjourné en France à deux reprises, entre 1923 et 1927, où il a dévoilé un répertoire de pièces inspirées des mélodies et des rythmes afro-amérindiens qui visaient une « synthèse » nationaliste du Brésil en vogue à l'époque. Le rayonnement de la musique brésilienne en France suppose alors différentes transformations (simplification des rythmes, par exemple) pour s'adapter aux oreilles européennes intéressées par des sonorités populaires et exotiques. Anaïs Fléchet envisage diverses phases d'appropriation des rythmes brésiliens: « Après avoir été associés à l'exotisme, puis au nationalisme musical, ils [les rythmes brésiliens] devinrent une composante de 'l'Art musical nègre' et firent l'objet d'une série de publications scientifiques dans les années 1930 » (Fléchet, 2013 : 60). Ensuite, la quête d'exotisme bascule vers une quête d'authenticité en raison des évolutions de l'ethnographie française des années 1930, soucieuse d'une description qui tient davantage compte de la réalité et des origines. Notons que, même lorsqu'il s'agit de la musique érudite brésilienne, cette dernière garde toujours un lien avec le « populaire ».

Après une période d'effacement durant la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945), la musique brésilienne revient. Dans les années de l'après-guerre, le samba et le *baião* gagnent du terrain, en étant intégrés à l'univers de la chanson française et sont toujours considérés comme appartenant à l'univers de la « danse »[130]. A partir des années 1950 environ, de nouveaux acteurs, les interprètes et paroliers français, contribuent à la popularisation des rythmes brésiliens. Le paysage musical se remplit donc de musiques brésiliennes aux paroles françaises, de mauvaises traductions ou de compositions parfois dégagées de tout souci

[129] Il s'agissait là de la stratégie adoptée par la Pop star Anitta, qui a débuté environ dans les années 2010.
[130] Par ailleurs, la féminisation des rythmes originellement considérés comme masculins (le samba, le maxixe) est un reflet de leur compréhension initiale en tant que musique de danse.

sémantique. Les « traductions » des paroles étaient faites en français hormis deux ou trois mots originels qui étaient conservés pour faire couleur locale. Enfin, ces années de l'après-guerre présentent une image confuse du Brésil, les rythmes brésiliens étant incorporés comme un genre hybride, intégrés aux genres populaires de l'époque. On peut se demander, d'ailleurs, si l'on est aujourd'hui parvenu à se débarrasser de cette esthétique fusionnelle. Nous allons voir que de nombreux groupes de batucadas mêlent rythmes brésiliens et rythmes caribéens, africains, français, entre autres. Mais quoi qu'il en soit, dans l'espace exotique des danses latines, les spécificités des rythmes n'étaient pas bien délimitées. Les années 1950 voient apparaître des formes hybrides, comme le samba musette, et des styles indéfinis, le samba-boléro, la biguine-samba et le samba guaracha. Dans une Europe de l'après-guerre en crise identitaire[131], les représentations musicales du Brésil constituent surtout un désir d'évasion (Fléchet, 2013 : 210).

La bossa nova fait son apparition dans les années 1960. Ayant connu une diffusion rapide grâce au développement des moyens de communication et de l'industrie cinématographique, ce genre musical tire profit de la contribution des musiciens de jazz (Duke Ellington, Miles Davis, Dizzy Gillespie) ainsi que du succès de films comme *Orfeu Negro* (Marcel Camus), et de chansons telles que *Manhã de Carnaval* et *A Felicidade*, et *Un Homme, une femme* (Claude Lelouch), dont le titre phare est *Samba Saravah*. Ces deux films ont remporté la Palme d'or à Cannes, respectivement en 1959 et 1966. Par ailleurs, c'est grâce à la médiation de jazzmen nord-américains prestigieux que la bossa-nova a pu s'imposer comme un genre de musique détaché des pratiques de « danse » (Fléchet, 2013 : 245). Les hits brésiliens interprétés par des chanteurs de la variété française abondent : *Ce n'est que de l'eau* (1966), *Oh mon dieu qu'elle est mignonne* (1968), *Fais comme l'oiseau* (1972), entre autres. Aujourd'hui, ces mélodies[132] sont identifiées par de nombreux Français, comme des compositions françaises. La voie s'ouvre alors aux chansons de protestation, au tropicalisme et à la MPB, révélées par le *cinéma novo*, avec des acteurs emblématiques comme Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra. Mentionnons également l'arrivée en Europe de musiciens brésiliens fuyant la dictature (1964-1985), dont Chico Buarque, Caetano Veloso, João Gilberto, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Gilberto Gil. De

[131] D'après Anaïs Flechet, le rôle des Etats-Unis est remarquable pour la diffusion des musiques brésiliennes en France depuis 1945. Le triomphe de la bossa-nova reposerait sur des relations triangulaires entre Etats-Unis, France et Brésil. Par ailleurs, ce pays est dès lors un élément fondamental de l'industrie culturelle, influençant les circulations culturelles mondiales tout court. Quant à na notion d'une « crise » européenne, nous verrons dans les prochains chapitre qu'elle est toujours d'actualité.

[132] De l'original : *Aguas de Março* (Tom Jobim) interprétée par Barouh, *Essa moça ta diferente* (Chico Buarque), par Sheila et Você abusou (Antônio Carlos et Jocafi), par Michel Fugain.

nombreuses collaborations francophones voient également le jour, et la musique se revêt d'un ton « amoureux » grâce aux voix de Pierre Barouh, Georges Moustaki, Claude Nougaro. Une meilleure connaissance de la musique brésilienne et un approfondissement des relations internationales aboutissent à un plus grand respect de la culture et des paroles des chansons, jusque-là traduites sans correspondance littéraire. Dans une quête d'originalité et de refus de l'exotisme, les Français qui aiment le Brésil veulent en acquérir une connaissance plus approfondie : les pratiques professionnelles et d'amateurs se développent ainsi que les cours de musique et les méthodes.

La critique sociale fait aussi son apparition dans les milieux musicaux. Mais en fin de compte, ces efforts pour dépasser l'image facile de l'exotisme n'aboutissent pas forcément à effacer les stéréotypes. Après tout, 500 ans de relations axées sur des fantasmes réciproques ne peuvent disparaître en l'espace de quelques années. Anaïs Fléchet souligne que le désir d'authenticité mène alors à une « nouvelle forme de goût des Autres » (Fléchet, 2013 : 284).

Dans les années 1970 et 1980 les musiques de la région Nord-est du Brésil, à savoir le forro, la mangue beat, font leur entrée sur le marché musical français à côté d'autres rythmes déjà présents. Différentes sources situent le début des batucadas entre les années 1970 et 1990. Lors de mes entretiens en face-à-face, la quasi-totalité des acteurs cite Nicia Ribas d'Ávila comme étant la première à avoir introduit et systématisé l'apprentissage des batucadas en France, à la fin des années 1970. De fait, le groupe connu sous le nom d'Unidos de Tia Nicia (Unis de Tante Nicia) a donné naissance à Aquarela de Paris, l'une des plus anciennes écoles de samba locales. Ensuite, Nicia a donné des cours dans d'autres régions de France, ayant formé des percussionnistes qu'elle considérait comme ses « enfants » (Nicia, 23/05/2017). Au départ de leur professeure, ceux-ci fondent leur propre association et c'est ainsi que, d'après ce que l'on entend le plus souvent dire, les batucadas de samba auraient commencé à se répandre en France. Dans les années 1990, les « musiques du monde » font leur apparition, concept aujourd'hui répandu dans les milieux de recherche, à l'origine de la création d'associations de chercheurs comme l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde[133] ou l'Institut International des Musiques du Monde[134]. L'expression « musiques du monde » était déjà devenue courante dans les années 1960 aux Etats-Unis, utilisée par l'ethnomusicologue Robert Brown pour décrire les productions venant des espaces hors du périmètre Europe/ Etats-Unis (Weiss, 2013 : 93). En fait, il s'agit des musiques dites « non-occidentales », savantes ou populaires et de certains types de variétés, notamment de celles

[133] Voir : http://www.irmm.org/ (consulté le 13 avril 2017).
[134] Voir : https://iimm.fr/ (consulté le 13 avril 2017).

issues d'un métissage entre différents genres. Il s'agit là d'un concept plutôt flou qui regroupe des traditions musicales extrêmement variées malgré les intentions bienveillantes que son introduction a pu avoir dans les milieux universitaires, pour prôner et étudier la diversité musicale (Feld, 2004 : 390). De fait, la séparation entre les musiques dites du « monde » et les musiques « tout court » sous-entend l'existence d'un ordre culturel colonial sans cesse problématisé par des chercheurs et ethnomusicologues. La définition même des types de musiques qui rentrent dans cette catégorie pose problème (Portis, 1997 ; Aubert, 2001 ; Laborde, 1997 ; Da Lage, 2000 ; Feld, 2004 ; Weiss, 2013 ; Martin, 2014 ; Stokes, 2014). C'est pourquoi Denis Laborde questionne l'usage de ce terme.

> Or, précisément, le succès de la *World Music* ne tiendrait-il pas à cela, à ce qu'elle est un catalyseur de toutes nos idées reçues à la fois sur le monde, sur la culture, sur la musique, sur la tolérance, ne tiendrait-elle pas à la vertu prêtée aux commentaires qu'elle stimule ? […] On voudrait pourtant des repères : pure opération de marketing ou changement profond de notre attitude face à un monde que chacun désire pluriel ?
>
> Laborde, 1997 : 246 - 247

Suivant la tendance contemporaine marquée par le pluralisme des goûts, le paysage musical français des années 1990 et 2000 est habité par les *djembés* et les *didgeridoos*, par des groupes de reggae à la française qui se mêlent aux styles les plus divers, le rock, le ska, le jazz, les musiques tziganes. Ce courant musical – conscient de son « hybridité » et fier de l'être – est répertorié sous l'appellation fourre-tout de « musiques festives » ou « jam session » dont les représentants, Tryo, Sergent Garcia, Babylon Circus, se produisent dans de nombreux festivals européens. C'est dans ce cadre de valorisation d'un humanisme musical que la musique des batucadas s'épanouit. Nous verrons plus loin que l'image d'une musique porteuse des caractéristiques « vertueuses » peut être associée, pour certains acteurs, à la la batucada.

Les recherches historiques portant sur la musique brésilienne en France ne sont pas très nombreuses[135] et, avec le romancier Jean-Paul Delfino[136], Fléchet est l'une des rares auteures à avoir réalisé un recueil systématisé des musiques populaires brésiliennes en France au XXe siècle[137]. D'autres travaux récents mettent en lumière des aspects comme la

[135] Voir aussi les mémoires de maîtrise de : Sophie Liberado, *La musique brésilienne en France, état des lieux*, sous la direction de Jacques Poulet, à Lyon 2 (Portugais), soutenu en 2000 et Clara Achache, *La diffusion de la musique populaire brésilienne dans les médias audiovisuels français de la fin des années 1950 à la fin des années 2000*, sous la direction de Pascal Gœtschel, à Paris 1 (Histoire), soutenu en 2011.

[136] Parmi sa vaste bibliographie, le romancier a écrit une anthologie de la musique brésilienne (Delfino, 1998).

[137] La thèse intitulée *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations : la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, sous la direction de Robert Frank, Paris 1, 2007, a été publiée en 2013 (Fléchet, 2013).

transmission et le swing brésilien (Guillot, 2011), les appropriations des modèles musicaux dans les *batucadas* (Vaillant, 2013), l'ethnographie du spectacle de batucadas Afro-Brésil (Chamone de Freitas, 2008). Pour les thèses en préparation dont le terrain se situe en France (2017), nous tenons à mentionner les auteurs suivants : Emila Maria Chamone de Freitas (2008), Paulo Marcelo Marcelino Cardôso (2010), Ebano Resende de Souza (2013)[138]. Outre le domaine théorique, la présence du Brésil fait l'objet de rencontres et d'animations variées, comme celle organisée durant une journée par le Comité Image et Son à la Bibliothèque Guillaume-Apollinaire le 15 mars 2012, intitulée « Aquarela do Brasil : les bibliothèques aux couleurs du Brésil », dont le but était d'« apporter des repères dans les musiques populaires brésiliennes, traditionnelles et modernes »[139].

Le livre d'Anaïs Fléchet (2013) est incontournable pour dresser la chronologie de la musique brésilienne en France ci-dessus, car il comprend un recueil remarquable de sources qui témoignent de cette diffusion. Dans sa conclusion, Fléchet affirme que « la diffusion de la musique brésilienne en France répondit à des logiques d'importation qui contredisent l'idée selon laquelle le vent de la culture ne soufflerait que d'est en ouest et atteste la réciprocité des échanges culturels entre les deux continents » (Fléchet, 2013 : 319). L'auteure prend appui sur la formation d'un marché de l'enseignement de la musique brésilienne en France et sur les changements de déplacements vers le Brésil de musiciens français et critiques, pour réaffirmer son argument, tout en parlant d'une « inversion » entre centre et périphérie dans les flux d'échanges entre l'Europe et l'Amérique latine. Juste après avoir parlé d'inversion, Fléchet relativise sa position et préfère adopter la notion de circularité d'échanges (Burke, 2009). Elle achève son analyse par une réflexion autour de l'existence d'un supposé socle commun euro-américain et de l'émergence des cultures-monde. Si la circularité existe tout en permettant d'approfondir les relations entre ces deux continents, les modalités d'appropriation n'abandonnent guère une relation d'altérité : le primitif, le typique et l'authentique. Cette thématique sera ravivée dans mon analyse des groupes de batucadas qui marquent une nouvelle phase dans les échanges musicaux et culturels entre la France et le Brésil.

Nous avons vu que les échanges musicaux entre le Brésil et la France ne datent pas d'hier. La musique brésilienne a été un élément de rapprochement entre Brésiliens et Français,

[138] Il s'agit, notamment, de chercheurs brésiliens dirigés par Denis Laborde à l'EHESS. Les travaux apparaissant sur thèses.fr, s'intitulent provisoirement : *Musiques en mouvement : la création musicale des Batucadas brésiliennes à Paris*, en préparation depuis 2010, par Chamone de Freitas; *Les échos de la musique du nord-est brésilien en France*, en préparation depuis 2010, par Marcelino Cardôso; *La rencontre des compositeurs de Juiz de Fora et la musique brésilienne en Europe*, en préparation depuis 2013, par Resende de Souza.

[139] La fiche d'inscription de la journée est disponible sur le site: http://www.educamus.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Panorama_des_musiques_bresiliennes.pdf (consulté le 3 juin 2016).

marqué par l'exotisme et son caractère populaire. A partir des années 2000, la recrudescence des ensembles percussifs appelés « batucadas », met en lumière une nouvelle manière d'intégrer la musique brésilienne. Dans sa phase initiale de diffusion, ce terme était exclusivement associé au samba (Rio de Janeiro), mais, de nos jours, la catégorie batucada recouvre une grande diversité de pratiques et de définitions.

Chapitre 2 : Les mondes de la batucada

Il s'avère difficile de donner une date précise pour l'introduction des percussions brésiliennes en France, mais la fin des années 1970 marque un tournant. Le terme batucada devient familier grâce à la chercheuse Nicia Ribas d'Avila. Aujourd'hui, la majorité des groupes est organisée selon la loi des associations de 1901 et rassemble en général entre 10 et 50 membres. Les occasions de jouer sont variées : manifestions dans la rue, carnavals, fête de la musique, spectacles sur scène, ateliers proposés dans les MJC, les écoles, du *team building* dans les entreprises privées. Il s'agit là d'un véritable phénomène. Il en va de même dans d'autres pays, voire d'autres continents, où ces formations percussives sont implantées : en Allemagne, Finlande, au Portugal, en Espagne, Belgique, Suède, Italie, Angleterre, pour l'Europe, mais aussi au Maroc, à Singapour, au Canada, ou, bien sûr, en Amérique Latine. Jean, musicien professionnel ayant dispensé des ateliers dans de nombreux pays s'exprime avec humour à ce sujet : « […] les groupes poussent comme des champignons. » (27/04/2015). Voyons donc à quelles significations la catégorie batucada se réfère.

2.1) Genèse d'une pratique

Définitions

Le terme « batucada » est employé couramment en France, où il fait l'objet d'articles de presse – « Un carnaval réussi au son des batucadas »[140], « La batucada, cette fanfare brésilienne qui fait danser les Français »[141], « Batucadas, un phénomène européen »[142] – et figure dans les guides événementiels[143], tout en étant souvent rangé dans les catégories

[140] Sans auteur (23 févier 2015) « Un carnaval réussi au son de la batucada », *Ouest-France* [en ligne], http://www.ouest-france.fr/normandie/fontenay-le-pesnel-14250/un-carnaval-reussi-au-son-de-la-batucada-3209371 (consulté le 12 février 2016)

[141] Buiatti, Marion (11 juin 2014). « La batucada, la fanfare brésilienne qui fait danser les Français », *20 Minutes*, [en ligne], http://www.20minutes.fr/magazine/fete-de-la-musique/amateurs/la-batucada-cette-fanfare-bresilienne-fait-danser-les-francais-27954/ (consulté le 12 février 2016)

[142] Molina, Helios (avril 2017). « La Batuc'ados de Colombes, une machine percussive à rafler les prix ! », Micmag.net [en ligne], http://www.micmag.net/fr/musique/4913-batucadas-paris-concours-2017-batucados-batuckrack-mallorca-batucadas-un-phenomene-europeen (consulté le 17 février 2018)

[143] Voir : https://www.acteur-fete.com/fr/search/31-fanfare-musique-deambulatoire/89-batucada (consulté le 12 février 2014).

d'animations telles que « fanfare », « musique déambulatoire », « spectacle de rue » et « percussion ». En 2011, ce vocable entre dans les éditions du *Petit Larousse Illustré* à côté d'autres nouveaux mots tels qu' « autoentrepreneur », « coloc », « fashioniste ». Martine Bernier décrit cet ajout comme « sautillant et aussi joyeux qu'un rutabaga »[144]. Le sens donné est le suivant : « n.f. (mot port. du Brésil, battement). Musique inspirée du samba et exécutée par un ensemble d'instruments à percussion. ». Malgré le fait que le Petit Larousse soit, à ce jour, l'unique source trouvée parmi les dictionnaires de langue française, les références fleurissent sur les supports de diffusion non officiels (*Wikipédia*, dictionnaires en ligne). En règle générale, les définitions[145] sont assez proches et inscrivent le vocable *batucada* dans un champ sémantique large décrivant parfois un sous-genre du samba, un orchestre de percussions brésiliennes ou encore un genre musical, comme le montre la version française du portail *Wikipédia* :

> La batucada est un genre de musique avec des percussions traditionnelles du Brésil dont les formules rythmiques en font un sous-genre de [suivant la citation, féminin] la samba. Par extension, on utilise le mot « batucada », en France, pour désigner un groupe de musiciens pratiquant ce genre musical (…) La batucada *est née d'un mélange de trois cultures, africaine, portugaise et indienne, qui ont donné au Brésil une identité culturelle unique*, notamment grâce à l'apport des anciens esclaves noirs d'Afrique. L'ensemble des instruments (pour la plupart des percussions) constitue une « batterie de percussions » dont le battement (batucada en brésilien) est à l'origine du nom. La batterie de percussions est au cœur des écoles de samba de Rio de Janeiro et assure la partie rythmique de leurs compositions musicales (sambas do enredo). On parle alors dans ce cas de « batterie de samba[146].

En France, la *batucada* semble associée à une tradition percussive brésilienne qui trouve ses origines dans le métissage des trois cultures, qui de l'avis général, constituent le caractère « unique » de l'identité brésilienne. Cet article en langue espagnole gravite autour de thèmes similaires qui soulignent l'aspect africain ou afro-brésilien de cette musique. La compréhension de ce terme dépasse donc le concept de samba de Rio.

> La batucada est essentiellement un groupe de percussionnistes qui jouent divers styles musicaux, afro-brésiliens aussi bien qu'originaires du Brésil comme *la* samba et le reggae brésilien, entre autres. On *trouve des batucadas se dans les pays africains et dans les pays dont les cultures ont des racines africaines*. La batucada s'est développée au Brésil où se constituent des batucadas comptant

[144] Bernier, Martine (13 juin 2011), « Les nouveaux mots du Larousse 2011 », *Archives du blog Ecriplume* publié sous la rubrique « culture » [en ligne], http://ecriplume.unblog.fr/2010/06/13/les-nouveaux-mots-du-larousse-2011/ (consulté le 28 octobre 2016).

[145] Parmi les sources grand public, nous avons : 1) « orchestre de percussions d'origine brésilienne », *Reverso online* [en ligne], http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/batucada (consulté le 19 juin 2015); 2) « Genre musical d'origine brésilienne fait de percussions et qui s'inspire le samba. », *L'internaute* [en ligne], http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/batucada/ (consulté le 19 juin 2015); 3) « style de percussion brésilienne », *Glosbe* [en ligne], https://fr.glosbe.com/pt/fr/batucada (consulté le 19 juin 2015).

[146] Batucada. (s. d.). En langue française. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre* (consulté le 13 juin 2015).

> plus de 3000 joueurs et danseurs. Ainsi, la batucada brésilienne est le prototype du mouvement des batucadas en Europe.[147]

Selon ces visions officielles, la batucada désigne tout à la fois un groupe de musique et un style musical. La comparaison entre l'Espagne et la France nous permet d'observer que les exemples d'artistes cités pour le genre « batucada » ne sont pas tout à fait les mêmes. Dans la langue espagnole, on se réfère à des groupes brésiliens du style samba-reggae (Ara Ketu, Ilê Aiyê, Olodum, Timbalada) tandis qu'en langue française, on retrouve surtout des groupes français : Pulsabatouk (Aix-en-Provence), Bateria Misto Quente (Paris), Batakoa (Gap), Batucada Pereketak (Toulon), entre autres, ce qui pourrait être un indicateur, tout d'abord, de la prégnance du samba-reggae en Espagne, puis, de l'importance que la musique des batucadas en est venue à revêtir sur le territoire français. Même si ces sources virtuelles ne constituent pas des références scientifiques reconnues, elles reflètent toutefois les représentations ordinaires associées à ce phénomène, à savoir la percussion, la tradition, le samba, le lien avec l'Afrique, le métissage, la rue. Une recherche approfondie de terrain ne saurait faire abstraction de ce réseau étendu de sens. Il arrive d'ailleurs souvent que les percussionnistes et les *websites* des groupes reprennent ces notions. Un découpage des entretiens en face-à-face avec des percussionnistes brésiliens, français et européens témoigne encore de ces définitions et en révèle d'autres. Laissons parler mes interlocuteurs[148].

> Batucada c'est un ensemble de percussions. Tout rentre dedans. Même une école de samba c'est une batucada. Quand tu dis batucada à quelqu'un, il voit un ensemble de percussions, de 15 à 20 personnes qui tapent sur des tambours... le terme sonne brésilien mais je suis sûr que si tu demandes aux gens, ils vont l'associer au Brésil, mais, parfois ça n'a rien à voir (…) il y a un rapport avec le Brésil mais c'est très vague… je pense qu'il y a des gens qui le disent sans le savoir ou avec une idée vague du Brésil… je ne sais pas […] *Pour moi, la batucada c'est un ensemble de percussions brésilien pour jouer n'importe quoi, sans attachement à un rythme précis. Ça peut être Brésil ou autre chose*.
>
> Maurice, entretien du 15 janvier 2015

Maurice considère que les batucadas peuvent être associées au Brésil, mais que cela n'épuise pas leur sens, elles intègrent aussi d'autres styles musicaux, au point même de se détacher éventuellement du Brésil. Un autre exemple cité lors des entretiens est la fête à

---

[147] Batucada. (s. d.). En langue espagnole. Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre* (consulté le 13 juin 2015). Traduction libre de l'espagnol: « La batucada es esencialmente un grupo de percusionistas quienes interpretan diversos estilos musicales afrobrasileros, como también nativos de Brasil como la samba y el reggae brasilero entre otros. Se encuentran *batucadas* en los países africanos y en países cuyas culturas tienen raíces africanas. La batucada ha tenido su florecimiento en Brasil, donde se forman *batucadas* con más de 3000 tamboristas y bailarines, de forma que la *batucada* brasileña es el prototipo del movimiento de *batucadas* que se ve en Europa. »

[148] A la demande des personnes interviewées les prénoms attribués sont fictifs.

l'occasion de la semaine européenne de la réduction des déchets à Nantes : « (…) venez admirer la performance des salariés de Maisons du Monde, enrôlés dans une grande Batucada jouée sur des tambours issus de la récupération, grâce à une formation assurée par les Tambours du Bronx »[149]. Dans ce cas, la « batucada » signifie tout simplement une musique de percussions, sans lien avec les rythmes ou instruments brésiliens. Il n'est pas rare que l'on associe les percussions brésiliennes et non-brésiliennes, qu'elles soient africaines, guadeloupéennes ou « du monde » : « Au sein de la Batucada Batudamba, la MJC du Vieux Lyon invite à apprendre la 'traditionnelle batucada brésilienne', mais aussi toutes les musiques dites 'afro' »[150]. Dans son usage courant, la catégorie « batucada » possède ainsi un aspect généraliste, qui comprend les musiques percussives au sens large.

Dans les discours des groupes, des acteurs, des médias, de la presse ou du public, la batucada sert aussi bien à désigner un style de musique que l'ensemble du groupe lui-même. C'est ainsi que nous entendons des expressions comme « on joue *de la* batucada », pour se référer au type de musique jouée ; ou bien, « on joue *dans* une batucada », c'est-à-dire au sein d'une formation jouant ce type de musique. Par conséquent, ce terme acquiert un fonctionnement particulier en France. Pas complètement détaché des significations originelles, il se dessine avec des contours flous comme un genre de musique qui rassemble les percussions brésiliennes et mondiales et notamment celles d'influence africaine directe, tout en désignant également le groupe lui-même.

> Musique de percussions… samba des écoles, afrosamba, samba-reggae et parfois du maracatu mais avec des instruments de samba. Il n'y a pas de guitare sept cordes, cavaco, ces choses-là, ni l'harmonie, ni le chant… le véritable sens du mot est fête, une réunion de percussionnistes. C'est ce qu'on m'a expliqué (…) C'est devenu un type de musique [en Allemagne]. Batucada n'est pas forcément du samba, cela peut être de l'afro-samba mais ici on l'utilise plus pour décrire le samba de Rio.[151]
>
> Christian, entretien du 27 mai 2016

Un examen des profils *Facebook* des groupes s'avère particulièrement intéressant en ce qui concerne l'établissement de la batucada comme un genre de musique à part entière. Ci-dessous, une capture d'écran de la Takadidoum Batucada[152] pour illustrer nos propos. Sur ce

[149] Spectacle organisé par Les tambours du Bronx-Maisons du Monde, ayant eu lieu à Nantes (Bd Léon Bureau), le samedi 20 Novembre 2010. Voir : http://www.leboost.com/44-nantes/agenda/spectacle/batucada-31423.html (consulté le 23 septembre 2016).
[150] Voir : http://www.mjcduvieuxlyon.com/activites/batucada-batudamba/ (consulté le 23 septembre 2016).
[151] Entretien en portugais, traduction libre. Pour les prochains entretiens, notamment avec des Brésiliens, cette information est à retenir. Il en va de même les entretiens avec Christian (Allemand) et Bia (Autrichienne).
[152] Voir: https://fr-fr.facebook.com/Takadidoum-batucada-152662464787484/ (consulté le 23 septembre 2016).

réseau social, la rubrique « A propos » contient les informations générales des groupes, le genre, la ville d'origine, l'avant-propos, la biographie ainsi que l'histoire. Notons que dans la case « genre », on peut lire « Percussions brésiliennes : Batucadas ».

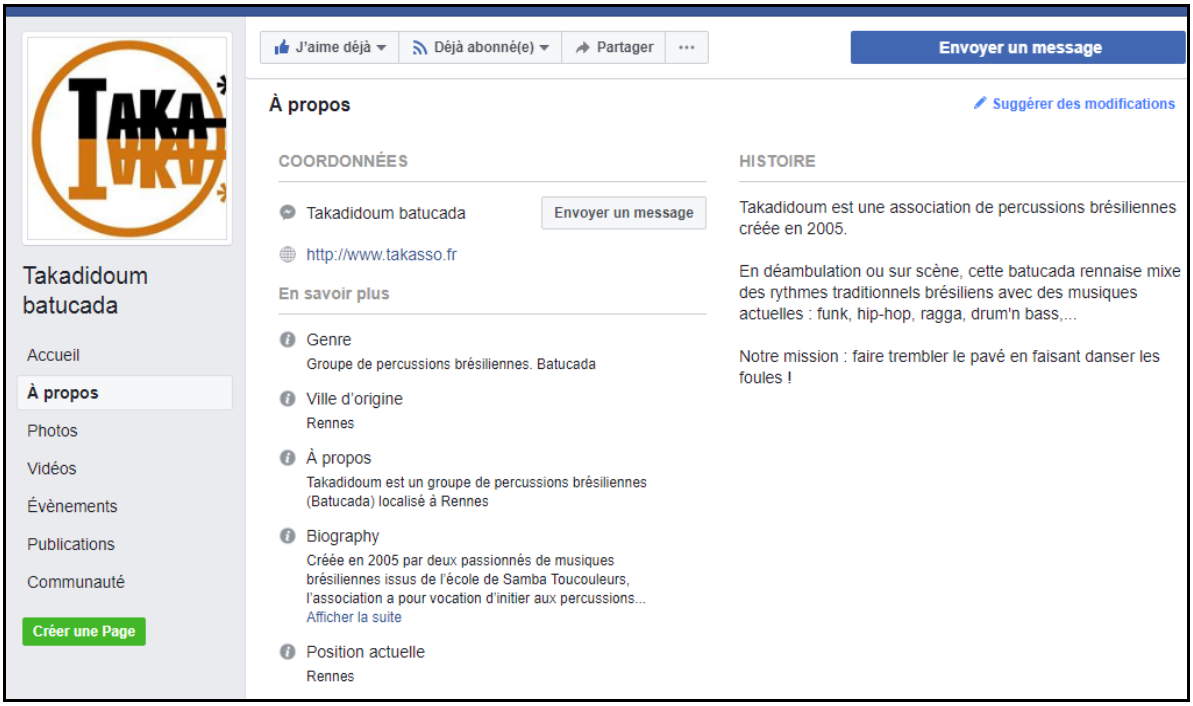


Figure 1 : Descriptif de Takadidoum Batucada. Facebook

Le cas de Takadidoum n'échappe pas à la règle de la plupart des orchestres. La batucada est considérée comme un genre généraliste de percussions brésiliennes qui abrite également d'autres rythmes. Son répertoire combine « des rythmes traditionnels brésiliens avec des musiques actuelles : funk, hip-hop, ragga, drum'n bass, les styles les plus variés, hip hop, ragga, musiques du monde, sabar, etc. ». L'idée ambivalente des batucadas englobant tout à la fois des percussions brésiliennes et d'autres musiques est présente dans une grande partie des groupes, La Boataboukhan (Elliant, 2009), la Batucada Ploukatak[153] (Questembert, 2006), les Nièvrosés (Nevers, 2008) et tant d'autres. La « batucada » prête alors son nom aux diverses formations percussives. Le site du groupe Ploukatak donne un aperçu de l'hétérogénéité sémantique, voire de la confusion, qui règne dans cet environnement. « Ploukatak propose une *batucada traditionnelle* qui anime avec énergie et plaisir fêtes de rue, carnavals, concerts, festivals », ou encore, « Son répertoire est issu de rythmes traditionnels mais aussi à la '*sauce Plouk*' (…) ». Pour finir son descriptif, Ploukatak reprend, comme une majorité des groupes, les notions figurant dans *Wikipédia* que nous avons vues ci-

[153] Voir: https://ploukatak.jimdo.com/ (consulté le 23 septembre 2016)

dessus, en décrivant tout à la fois un genre traditionnel et un sous-genre du samba. On note que la référence brésilienne existe, mais ne couvre pas la diversité des significations que ce terme a prise[154].

L'usage du terme « batucada » est presque incontournable dans le contexte actuel des percussions brésiliennes en France. Même si certaines voix s'élèvent contre l'usage indiscriminé de ce mot « fourre-tout », cette catégorie est en train de se consolider auprès des institutions, des pratiquants et du public et justifie son adhésion par des écoles de musique[155] ou par des groupes qui se revendiquent d'un répertoire ciblé[156] de samba, samba-reggae ou maracatu.

> Au Brésil, je n'ai jamais entendu batucada… c'est bateria de samba. Batucada, on va jouer, on va taper sur le tambour. Ce n'est pas sérieux. On est obligé de continuer de l'utiliser [en France]. Sur internet, c'est le cours de batucada parce que les gens connaissent ce mot et quand ils font de la recherche ils vont chercher ça… c'est le groupe de percussions avec des grosses percussions brésiliennes… le samba-reggae c'est aussi de la batucada. Par rapport au terme, c'est un ensemble de surdo, caixa, repique… si tu as des petits instruments, tu vas appeler ça 'pagode'. Aujourd'hui, ceux qui connaissent, il y en a de plus en plus, ils savent que batucada c'est un mauvais terme. Cours de batucada c'est bizarre, batucada ce n'est pas académique. On va faire une batucada, on va faire un bœuf… pour ceux qui ne connaissent pas, ça parle, en tout cas.
>
> Jean, entretien du 27 avril 2015

Antônio, un percussionniste brésilien vivant en Europe depuis plusieurs années, déplore un manque d'informations qui conduit à des usages parfois inappropriés du mot batucada.

> Pour eux, la batucada et le groupe ne font qu'un. Ils aiment utiliser la batucada car le terme est brésilien, c'est joli, mais ils ne peuvent pas séparer les deux choses, la batucada et le groupe. Mais… savent-t-ils ce que ça veut vraiment dire batucada ? (…) Depuis un moment, il y a beaucoup d'Européens qui vont au Brésil… Pour nous, la batucada c'est quand on va dans un petit bar pour jouer. Pour eux, non. Ils vont faire un show. Beaucoup de groupes ne savent pas faire la différence entre les noms des choses, batucada, bateria (…) On voit ça avec les noms… c'est des mélanges fous ! Pour moi, c'est l'information qui manque, de savoir ce qui est le nom, le samba, l'école. Il y avait quelqu'un qui voulait mettre le nom de son groupe 'Roda de Samba' [style de samba joué autour d'une table ronde], je lui ai dit, ne fais pas ça.
>
> Antônio, entretien du 1er mars 2016

---

[154] La variété des répertoires peut être observée dans la *Liste des groupes par région* (annexe 3) où les rythmes latinos et africains sont assez présents.

[155] Cette information a été donnée par Jérôme Boumendil, fondateur de Sambacademia (Toulouse et Paris), l'une des écoles les plus reconnues dans l'apprentissage des rythmes brésiliens.

[156] Parmi nombreux exemples, je cite Badauê, un groupe de samba-reggae (Paris et Sud) qui s'intitule « Badauê batucada » sur son nom de profil facebook. Voir : https://www.facebook.com/Badau%C3%AA-batucada-179554468768902/ (consulté le 23 septembre 2016).

Qu'il s'agisse d'une stratégie de marketing visant à donner de la visibilité au groupe ou du résultat d'usages maladroits, la batucada prête son nom à diverses formations et rythmes. Il admet donc comme synonymes l'orchestre de percussions brésiliennes, le groupement de tambours, la déambulation de rue, une fanfare de percussions, la musique d'origine africaine, le samba de Rio (usage similaire au Brésil), et enfin, des rythmes brésiliens variés, de fusions, de rythmes du monde. Même si mon étude n'est pas comparative, je remarque quelques différences selon les endroits où le phénomène s'installe. En Espagne, par exemple, dans les îles Baléares, la principale image associée à la batucada est celle des groupes de samba-reggae[157], les tambours soulevés en l'air, tandis que dans les pays catalans il n'est pas rare de voir les groupes associés aux *correfocs* et aux diables cracheurs de feu, figures présentes dans les manifestations populaires locales. En outre, quelques percussionnistes européens affirment que la France ferait un usage bien particulier de ce terme. Bia, une Autrichienne qui joue dans plusieurs groupes de style maracatu et de samba, précise que, dans son pays, le vocable « batucada » n'est guère employé (Bia, 18/06/2016). On emploie plutôt le nom du rythme brésilien joué, ou le terme « drummer » pour se référer aux percussions en général. Cette dissonance d'usages est sans doute liée au format institutionnalisé des batucadas (loi 1901) sur le territoire français, en vogue depuis au moins les années 1990, ce qui aurait pu, au fil du temps et au vu du nombre élevé d'associations dans ce pays, rendre ce terme spécifique.

Un aperçu des *websites* des groupes ne fait que réaffirmer ce qui est exposé ci-dessus, à savoir qu'assez souvent, leurs descriptifs contiennent un volet intitulé « Historique », ou « Qu'est-ce que la batucada ? » avec des explications qui reprennent les mêmes définitions que celles établies par *Wikipédia*. Dans la mesure où les groupes reprennent pour modèle et de manière récurrente leurs définitions, ces types de portail « grand public » s'investissent d'un véritable pouvoir sémantique, participant aux réseaux de sens établis. C'est ainsi que l'on voit se réitérer la qualification de la batucada d'orchestre de percussions traditionnelles, sous-genre du samba et ses dérivés, qui trouvent leurs origines dans le fameux métissage des races.

> La batucada est un style musical joué avec des *percussions brésiliennes traditionnelles*. Le rythme produit en fait un *sous-genre du samba*. La batucada a été créée à Rio de Janeiro. L'ensemble des instruments constitue une batterie de percussions dont le « battement » (batucada en portugais brésilien) est à l'origine du nom. La batterie de percussions est l'élément central des écoles de samba. *La batucada est le résultat d'un mélange de plusieurs cultures : africaine, portugaise et indienne*, qui

[157] Nous avons vu que les descriptions de *Wikipédia* en espagnol décrivent souvent des groupes de samba-reggae plutôt que de samba de Rio, ce qui nous amène à émettre l'hypothèse que le samba-reggae est mieux diffusé dans ce pays.

> ont donné au Brésil une identité culturelle unique, en partie grâce à l'apport culturel des esclaves noirs africains.
>
> Site du groupe Les Z'enflammés[158]

Les descriptions des Z'enflammés reviennent chez une grande partie des groupes[159]. Parfois on rajoute diverses informations plus poussées sur la colonisation ainsi que des précisions sur l'usage de ce mot en France, comme sur le site de Coração do Brasil[160] : « On entend parfois parler de « batucada » mais ce terme, un peu vulgaire, est un terme générique employé de façon générique pour parler d'un ensemble de percussionnistes. Il pourrait être traduit par « battement » ou « tintamarre ».

Au fur et à la mesure que les rythmes brésiliens ont été introduits sur le territoire français – le samba, le samba-reggae et le maracatu, respectivement – le terme batucada s'est élargi. Dans la littérature scientifique, l'une des premières références est celle de Nicia Ribas d'Avila, qui définit la batucada comme un « Orchestre de percussions brésiliennes spécifiques qui utilisent principalement, et de manière déterminante, le rythme du samba. La Batucada est jouée par 13 instruments qui utilisent un rythme binaire simple en 2/4, le samba syncopé, d'origine africaine, entre autres » (Ribas d'Ávila, 1982: 4). Il s'agit d'une méthode visant à systématiser les cours de percussion donnés par Nicia, entre les années 1970 et 1980, aux Français. Si durant ces années, le sens commun de la batucada se rapprochait du « samba », rythme des écoles de samba de Rio, cette terminologie à elle seule ne rend plus compte aujourd'hui de la pluralité des groupes. On retrouve à présent les différentes définitions de la batucada dans des études récentes qui regroupent des thématiques sur la musique brésilienne en général ou qui ont traité spécifiquement le phénomène des batucadas (Chamone, 2008; Guillot, 2011; Vaillant, 2013). Grosso modo, ces études évoquent une musique d'une très grande diversité, un ensemble percussif jouant des rythmes brésiliens et non brésiliens, et par extension, le groupe de percussionnistes qui les exécute. Le caractère générique de cette pratique est aussi signalé par ces auteurs qui décrivent les différents usages de ce terme, dans les contextes brésilien et français.

Et en effet, dans la société brésilienne, la « batucada » désigne une réunion informelle de percussionnistes pour jouer le samba ou n'importe quel autre rythme. Le verbe « batucar »

---

[158] Voir : http://www.batucada-leszenflammes.fr/la-batucada/la-batucada-cest-quoi/ (consulté le 23 septembre 2016).

[159] Groupe Via Samba, voir : http://www.via-samba.fr/historique-et-instruments-de-la-batucada/ (consulté le 23 septembre 2016) ; Groupe Bacala'oh, voir : http://bacalaoh.free.fr/accueil.htm (consulté le 23 septembre 2016) ; Groupe Les bat's bat cool, voir: http://batsbatcool.jimdo.com/qui-sommes-nous/ (consulté le 23 septembre 2016).

[160] Voir: http://www.samba-nantes.fr/ (consulté le 23 septembre 2016)

(battre) traduit l'action de « taper », « frapper ». Le dictionnaire *Aurélio*, en langue portugaise, fournit les définitions suivantes[161] :

> **Batucada** (usages au Brésil, Angola, Cap-Vert, Guinée, Mozambique, Saint-Tomé): 1. Acte ou effet de battre; batuque; 2. Rythme ou chanson du batuque; 3. Réunion populaire dans la rue, normalement où on joue *la* samba avec des instruments de percussion accompagnés de la voix ou pas; 4. Batuque. **Batucador :** *Mauvais joueur* de piano. **Batucar :** Danser et jouer le batuque; 2. *Faire du bruit* rythmé avec de coups; 3. Battre avec force (...). 4. *Jouer mal* du piano.

Au Brésil, dans son usage quotidien, le mot batucada peut être employé de façon péjorative comme synonyme de « bruit » ou de « vacarme ». Les termes « batuqueiro » ou « batucador » désignent parfois, un musicien médiocre ou peu formé. Cette valeur dépréciative opposant « musiciens » et « batuqueiros » n'est pas sans lien avec l'étymologie du mot dérivé de « batuque » qui durant l'époque coloniale définissait les musiques percussives, les chants et les danses à caractère religieux ou profane, pratiqués par les Noirs réduits en esclavage. Au fil du temps, le mot « semba » (synonyme de batuque) a été remplacé par « samba » (Araújo et D'Amorim, 2003).

Le caractère englobant du mot « batuque » (danses, rythmes, bruits, percussions) a aujourd'hui été conservé dans l'environnement des percussions brésiliennes. Cette vision généraliste et dans une certaine mesure péjorative, entoure la pratique des batucadas en France. En dépit de certaines similitudes, dans la société brésilienne le terme « batucada » ne constitue pas un genre de musique associé à une tradition quelconque (la « traditionnelle batucada »), comme le révèle – nous l'avons vu précédemment à travers les discours des batuqueiros et les définitions usuelles – son sens français.

Dans le souci de donner un aperçu global du terme « batucada », j'ai examiné différentes sources d'informations : des portails grand public, des dictionnaires officiels, les *websites* des groupes, sans oublier les définitions en cours chez les acteurs et pour finir, quelques définitions savantes. La « batucada » renvoie alors à un univers et à un instrumentaire majoritairement brésilien, mais cette appellation sert aussi à désigner un ensemble percussif varié, pouvant regrouper des rythmes brésiliens et non-brésiliens et, dans une moindre mesure, les percussions sans rapport avec le Brésil. Les groupes qui revendiquent un lien avec les rythmes brésiliens et qui concernent d'autant plus ma recherche, trouvent leur source d'inspiration principale dans le samba, le samba-reggae et le maracatu. Arrêtons-nous donc tout d'abord sur ces trois traditions musicales transmises par les descendants au Brésil des Africains.

[161] Traduction libre du portugais. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2009).

L'inspiration du Brésil et ses relectures

Le samba

Dans le contexte brésilien, les rythmes qui inspirent les batucadas françaises ont pour lieu de référence les trois villes côtières de Rio de Janeiro, Salvador et Recife, où ont été déportés un grand nombre d'esclaves africains. Les membres des batucadas françaises subissent les influences de ce contexte d'origine, soit qu'ils revendiquent une tradition du samba, du samba-reggae, du maracatu, soit qu'ils s'en inspirent librement.

Le samba rassemble une variété de rythmes syncopés : samba de roda, samba de breque, samba-canção, samba-enredo, samba de partido-alto, samba de gafieira, samba-choro, samba-funk, samba de côco. Les chercheurs situent la naissance du samba moderne au début du XXe siècle[162] dans les quartiers populaires de Rio de Janeiro, marqués par le caractère cosmopolite de la population. Il s'agit tout à la fois d'un genre musical et d'une danse diffusés internationalement par des icônes comme Zé Carioca et Carmen Miranda et plus récemment par la visibilité médiatique du carnaval. L'une des possibles origines du « samba » viendrait du mot africain « semba », c'est-à-dire « nombril » en langue bantou, désignant toutes les musiques et danses afro-descendantes confondues, aussi appelées « batuques » à l'époque de l'esclavage[163]. En 1916, le samba-maxixe *Pelo Telefone*[164], de Donga, inaugure la reconnaissance d'un genre qui n'a jamais cessé d'évoluer. Depuis, sa rythmique a été modifiée pour accompagner les défilés qui débutaient avec *Deixa Falar* (1927), première école de samba de Rio. En tant que pratique marginale érigée en symbole de la Nation par l'Estado Novo (1937), le samba joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité nationale brésilienne[165] et *carioca* (qualificatif des personnes nées à Rio).

Le samba est joué de deux manières, qui sont à l'origine de hiérarchies entre « musiciens » et « batuqueiros ». Il y a la *roda de samba*, exécutée par une dizaine de « musiciens » qui jouent autour d'une table. Dans l'usage français, le mot « pagode » désigne

[162] L'Institut du Patrimoine Historique et Artistique (IPHAN) reconnaît comme patrimoine 4 branches du samba: le samba de roda du Recôncavo (Bahia) et les matrices du samba de Rio, le samba de enredo, le samba de partido alto et le samba de terreiro. D'après l'IPHAN, le samba des matrices cariocas aurait été le fruit des évolutions du samba de Bahia, arrivé à Rio par le biais de *Tias baianas* (tantes bahianaises), comme Tia Ciata et d'autres populations afro-descendantes.

[163] Pour plus d'informations voir les travaux de Tinhorão, 1991 ; Amorim et Araujo, 2003 ; Sandroni, 2001 ; Lopes, 2004.

[164] La partition d'Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga) a été inscrite au Département des droits d'auteur de la Bibliothèque Nationale le 27 novembre 1916. Cette composition a obtenu un grand succès auprès du public lors du carnaval de 2017.

[165] Les références sur ce thème sont multiples. Pour la bibliographie française, voir Rivron, 2010.

ce type de formation réduite dans laquelle les percussions ne prennent pas le dessus sur d'autres instruments tels que la guitare ou le cavaquinho et qui se distinguent de l'autre manière de pratiquer le samba.

Figure 2 : Roda de samba à Rio de Janeiro. Archives personnels. 2014.

A l'exemple des écoles de samba, Portela, Mangueira, Salgueiro, cette seconde façon d'exécuter le samba présente quelques variations au niveau des instruments, qui comprennent des surdos (tambours métalliques avec une peau en cuir), des caisses-claires, des tambourins, des cuícas, des repiques, des chocalhos et des agogôs (cloche en fer ou métal) et le sifflet du meneur, aussi appelé *Mestre.*

Figure 3 : Instruments d'une batterie de samba

Par ailleurs, les orchestres de samba, qui portent le nom de *baterias* (batteries), regroupent environ 350 « batuqueiros » qui répètent tout au long de l'année pour défiler pendant le carnaval. En dehors des répétitions hebdomadaires, les écoles de samba organisent aussi d'autres activités variées comme des barbecues, concerts, projets sociaux qui animent la vie de la communauté, surtout dans les quartiers pauvres et dans les favelas de Rio. Cet aspect communautaire fait partie intégrante des valeurs que l'on attribue au samba, et ce malgré les changements que le carnaval a subis ces dernières années.

Figure 4 : Show de batterie de Beija Flor. Rio de Janeiro, 2014.

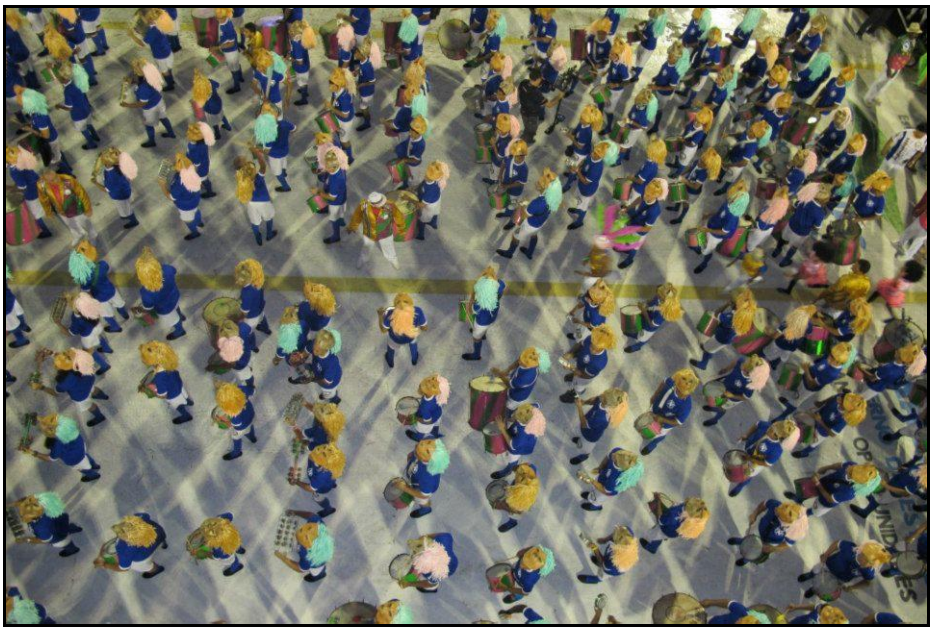


Figure 5 : Défilé d'Unidos de São Clemente. Rio de Janeiro, 2015.

En effet, de nos jours, le carnaval est devenu une affaire planétaire attirant un public et des investisseurs venus du monde entier. Lors d'une donation polémique[166], Teodoro Obiang Nguema, président de la République de Guinée-Equatoriale – arrivé au pouvoir en 1979 par un coup d'Etat et accusé de nombreuses affaires de corruption – aurait accordé 10 millions de *reais* (l'équivalent de 2,8 millions d'euros) à l'école de samba Beija-Flor de Nilopolis. Avec le thème de « Un griot raconte l'Histoire : un regard sur l'Afrique et la naissance de la Guinée Equatoriale »[167], cette école a gagné la première place du concours annuel des écoles de samba édition 2015 (concours qui change de thème chaque année). Ce fut la plus grande subvention de tous les temps de l'histoire de la fête *carioca*. L'exemple de Beija-Flor ne fait que renforcer le lot des critiques dont le carnaval fait l'objet. Le samba-enredo (style de samba des écoles) est depuis quelques années accusé d'être devenu une « marchandise » de l'industrie de la fête, même si ce processus ne date pas d'hier, puisque certains compositeurs dénonçaient déjà ces transformations depuis les années 1980 :

> Super Ecoles de Samba SA
> Super-costumes et chars
> Qui cachent les vrais sambistes
> Quelle lâcheté » [168]

[166] Puff, Jefferson (15 février 2015) « Anistia pede 'transparência' após enredo polêmico da Beija-Flor », *BBC Brasil* [en ligne] http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150214_beija_flor_guine_polemica_jp (consulté le 5 mars 2016)

[167] « Um griô conta a História: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade ».

[168] Paroles originelles : « Super Escolas de Samba S/A/ Super-alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia »

Bum bum paticumbum prugurundum, Império Serrano, 1982

Regardez cela
Ce que le samba est devenu… il est tombé
Notre peuple est à l'écart
Même la place sur les gradins
Il n'y a plus
[…]
Du pouvoir de celui qui donne plus
Le chanteur est à nouveau vendu
Qui l'aurait dit, mon peuple
Ce que l'argent peut faire »[169]

E o samba sambou, São Clemente, 1990

D'après les percussionnistes les plus attachés aux traditions populaires, les conséquences de la standardisation du samba de Rio de Janeiro suite à cette transformation seraient les changements esthétiques, la spectacularisation de la fête, l'exploitation du corps de la femme dénudée, l'accélération du tempo, et l'abandon d'éléments rituels. A Salvador de Bahia, les blocs de percussions afro gagnent en force à partir des années 1970 en suivant la démarche opposée, notamment par le samba reggae. Tout en voulant faire revivre ses soi-disant racines africaines, le samba-reggae s'inscrit dans la mouvance des revendications à caractère ethnique apparues à cette époque dans cette région du Brésil (Nord-est).

Le samba-reggae

[…]
Le système essaye de déconstruire
De vous éloigner de vos origines
Pour que vous ne puissiez pas interagir, construire
Il est temps de se réveiller
Assumer sa négritude est vital pour avancer
[…]
Être noir n'est pas une question de pigmentation
C'est de la résistance pour surmonter l'oppression, sans
Pression
Lutter toujours, l'égalité et l'humilité
Je vais monter avec l'Ilê Aiyê
Et changer toute la ville »

Alienação, Ilê Ayiê[170]

[169] Paroles originelles : « Vejam só/ O jeito que o samba ficou ... E sambou/ Nosso povão ficou fora da jogada/ Nem lugar na arquibancada/ Ele tem mais pra ficar (…) Do poder de quem dá mais/ E o puxador vendeu seu passe novamente/ Quem diria, minha gente/ Vejam o que o dinheiro faz »

[170] Composition de Mario Paim et Sandro Teles : « (…) O sistema tenta desconstruir/ Lhe afastar de suas origens/ Pra que você não possa interagir, construir/ Já passou da hora de acordar/ Assumir sua negritude é vital para prosperar (…) Ser negro não questão de pigmentação/ É resistência para ultrapassar a opressão, sem/ Pressão/ Lutar sempre igualdade e humildade/ Vou subir de Ilê Aiyê/ E mudar toda cidade »

Le groupe Ilê Ayiê (1974) fut l'un des premiers dans la mouvance que l'on appelle « afro », suivi par Muzenza, Olodum, Timbalada, Malê Debalê, Ara Ketu et d'autres *blocos afro*. Cependant, la création du samba-reggae est attribuée à Neguinho do samba, fondateur du groupe Olodum. Il s'agit d'un style musical basé sur des traditions percussives brésiliennes aux influences afro-américaines (les rythmes du candomblé, le reggae, la soul), doté d'une importante dimension politique. Dans un contexte de transformations musicales affectant le carnaval de Bahia, la décolonisation de l'Afrique lusophone aurait favorisé l'établissement de liens imaginaires[171] et la prise de conscience de l'existence d'une « ancestralité » reliant les afro-descendants de la diaspora. Cette reprise des sonorités afro-bahianaises s'inspire donc du « black power » et de l'esthétique « *black is beautiful* » des années 1960, de la philosophie rastafari de Bob Marley ainsi que des rythmes cubains.

Figure 6 : Groupe Olodum au Pelourinho (Salvador). Site Avo Drums.

Les groupes de Salvador s'auto-désignaient comme des branches du mouvement noir au Brésil. Par conséquent, les problématiques raciales figurent souvent dans les chansons décrivant la lutte de la population noire, la vie de la communauté, l'exaltation de la culture et de la beauté noire qui, à l'inverse du carnaval carioca, ne s'expriment pas au moyen de femmes en string. Concernant la musique, le tempo est moins accéléré comparé à celui des écoles de samba de Rio. Les instruments sont eux aussi différents, par exemple on tape sur les

[171] Quant aux références utilisées, les blocos afro de Salvador se distinguent dans le dialogue avec plusieurs Afriques : le Ilê Aiyê renvoie à une Afrique traditionnelle, l'Ara Ketu une Afrique moderne, le Malê Debalê une Afrique mystique, le Muzenza une Afrique nomade, la Timbalada une Afrique cosmopolite et l'Olodum une Afrique scientifique (Guerreiro, 2006).

surdos avec deux mailloches au lieu d'une, et les formations bahianaises sont prédominantes. Celles-ci font ressortir des sonorités graves, un véritable « orchestre de cœurs », d'après certains percussionnistes. De façon générale, les *blocos afro* mettent en avant un imaginaire de l'Afrique, aussi bien par le biais des instruments, des agogôs (cloches) et des timbaus[172] que par les paroles en langue yoruba dans nombre de chansons.

Figure 7 : Cours de timbau avec Moises Lama. Barcelona, 2016.

En outre, le corps occupe une place majeure dans la pratique du samba-reggae parce que chaque rythme s'accompagne d'un pas de danse. Les chorégraphies comprennent des mouvements acrobatiques des mailloches et des tambours lancés en l'air.

Figure 8 : TrokoBloco au festival Lâcher de percussions. Archives personnelles. Saint Pierre La Mer, 2014.

[172] Ces instruments se retrouvent aussi, minoritairement, dans le contexte carioca.

En résumé, la naissance du samba-reggae montre comment les revendications sociales et identitaires peuvent se matérialiser autour d'une expression musicale. Selon Goli Guerreiro, l'esthétique « afro » des *blocos* cherche implicitement à s'éloigner des modèles européens si marquants dans l'imaginaire brésilien (Guerreiro, 2006). De fait, le rapprochement entre Bahia et l'Afrique s'organise autour d'un imaginaire africain « ancestral » unifié dans une « condition noire » commune entre des pays comme les Etats-Unis, la Jamaïque et aussi l'Amérique latine. La dimension de l'afro-brésilienneté et de la résistance s'expriment également dans les groupes de maracatus, à Recife, autre ville du Nord-est du Brésil, où certes la présence des éléments amérindiens est plus forte et la musique entretient des liens étroits avec une dimension sacrée. Mais, la focalisation se fait davantage sur le côté ancestral.

Le maracatu

Tout comme le samba et le samba-reggae, le *maracatu nação* ou *maracatu de baque virado* est né au sein d'une population afro-descendante originaire des quartiers populaires urbains de l'Etat du Pernambouc. Dans les régions de l'intérieur de l'Etat, par opposition aux zones urbaines côtières, cette expression musicale se différencie quant à la rythmique et à la manière de manipuler les baguettes, et porte un autre nom, *maracatu de baque solto* ou *maracatu rural*. Concernant la distinction entre ville et terroir, on pourrait dire que le *maracatu nação*, est défini comme ancien, traditionnel, urbain, noir, religieux tandis que le *maracatu rural* serait pour sa part jugé plus récent, syncrétique, rural, métis, magico-religieux (Garrabé, 2011 : 107).

Figure 9 : La Cour royale de la Nação Estrela Brilhante de Igarassu. IPHAN. Recife.

C'est précisément le *maracatu de baque virado* qui nous intéresse dans la mesure où c'est surtout de ce rythme que s'inspirent les groupes français. La *Nação* (Nation) est associée au quartier dans lequel les groupes s'inscrivent mais aussi au sens historique du mot. De fait, les Africains de différentes ethnies furent regroupés par les autorités coloniales en Nations en fonction de leur territoire d'origine[173], par exemple, *Nação nagô*, *Nação angola*, *Nação cabinda*. La plupart des groupes de *maracatu* nation[174] sont à Recife, et se manifestent de façon très exubérante lors du carnaval. Lors des défilés de carnaval, cette « forme d'expression culturelle »[175] rassemble un orchestre de percussions et un cortège qui évoque le couronnement des rois du Congo. Avec quelques variantes, les personnages du cortège royal rassemblent des Reines, des Rois, des Nobles, des Soldats, des Bahianaises, des Noirs, un Porte-étendard, des *Damas do passo* qui portent les *Calungas*, ces poupées noires en tissu censées incarner le fondement religieux et identitaire du maracatu.

[173] Pour plus d'informations, voir : Soares, 2000.
[174] Pour alléger la lecture, je donnerai la préférence à la traduction du mot *Nação*.
[175] C'est la catégorie utilisée par l'IPHAN, organisme qui a répertorié cette manifestation dans le *Livro de Registro das Formas de Expressão* (*Livro de Registro e Formas de Expressão*) en décembre 2014.

Figure 10 : Dona Sinha, la Dama do passo porte la Calunga de Almirante do Forte. Blog du groupe Almirante do Forte.

L'orchestre de percussions est guidé par le sifflet d'un Maître, qui joue d'ailleurs souvent un rôle de leader bien au-delà des limites du groupe. D'après Mestre Humberto (14/10/2016), être maître signifie aussi être « père, frère, ami » auprès des jeunes de la communauté.

Figure 11: Tambours d'Estrela Brilhante de Recife. IPHAN. Recife.

Le lien avec les religions de *terreiro*[176] est très marqué et s'exprime dans les paroles des chansons, les personnages, les rythmes et la relation avec les instruments (interdiction de boire avant de jouer du tambour). La Nation à laquelle se réfèrent les paroles de la chanson ci-dessous est celle du candomblé de lignée « *nagô* », c'est-à-dire, émanant de l'ethnie yoruba.

[176] Le *terreiro* est le lieu de cérémonie des religions brésiliennes de matrice africaine : l'umbanda, le candomblé ou le *xangô* (comme le culte des *orixás* est connu à Pernambouc, état brésilien) et la *jurema*, religion des entités afro-amérindiennes comme les caboclos, par exemple.

Ma Nation, *c'est nagô*
Je vais vous la présenter
Je suis de la nation Porto Rico
Avec mon sifflet, je fais parler les tambours
Vive le Roi, vive la Reine
Vive la cour royale
L'Ambassadeur demande le passage
Que l'Empereur me donne le signal

Paroles du maître Chacon, groupe Maracatu Nação Porto Rico[177]

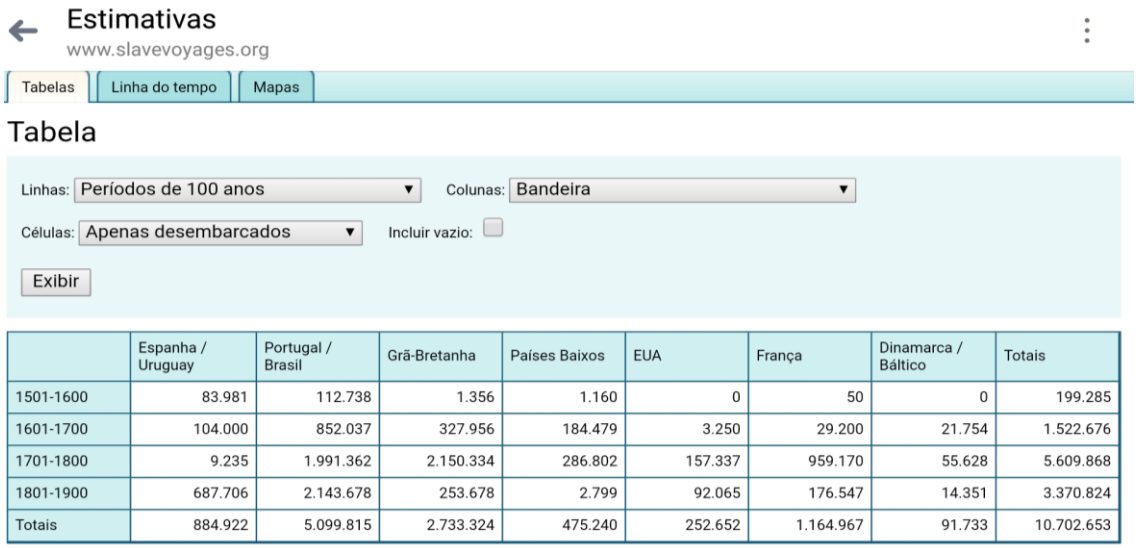
Après avoir traversé une période de décadence au fil du XXe siècle, cette pratique ancestrale connaît un regain d'attention à partir des années 1990, en raison de différents facteurs tels que les initiatives institutionnelles ; les actions du Mouvement Noir Unifié (MNU); le mouvement musical appelé Mangue Beat qui a popularisé des rythmes régionaux (côco, maracatu) mêlés à des sonorités hip-hop, rock, entre autres ; les séjours du groupe Nação Pernambuco en Europe. Aujourd'hui, les orchestres de maracatu sont nombreux mais il existe une séparation entre les groupes « folkloriques » qui ne s'engagent pas à respecter les « fondements » de cet art, et sont donc libres de créer des esthétiques musicales variées, et les Nations qui demeurent, pour leur part, attachées aux pratiques religieuses et traditionnelles ancestrales, souvent séculaires.

Tout comme d'autres manifestations culturelles et musicales du Brésil, le samba, le samba-reggae et le maracatu partagent certaines caractéristiques. D'abord, il s'agit d'expressions afro-brésiliennes associées au métissage d'éléments africains, européens et des peuples natifs, où les frontières entre religiosité et divertissement se confondent. De fait, l'attachement au candomblé est notable, y compris dans le contexte standardisé des écoles de samba. Il ressort dans les phrases rythmiques pratiquées, dans l'espace physique des lieux de répétitions (les *quadras*) où un petit coin est réservé aux entités protectrices, et aussi chez les *batuqueiros* et maîtres[178] de batterie qui fréquentent assez souvent les lieux de culte appelés *terreiros*. Ces trois rythmes sont nés dans des quartiers populaires et se sont développés dans un contexte de résistance des populations afro-descendantes face aux conséquences de l'esclavage. Il s'agit de musiques percussives, collectives et associées à des traditions populaires, qui occupent une place importante lors du carnaval.

[177] De l'originel : A minha nação é nagô/ A você vou apresentar/ Sou da nação Porto Rico/ Faço no apito os tambores falar/ Salve o Rei, salve a Rainha/ Salve a corte imperial/ Embaixador pedindo passage/ Imperador me mostre o sinal

[178] De nombreux percussionnistes et maîtres de batterie participent aux cérémonies de candomblé (religion sur laquelle se base le culte des entités afro-descendantes) en qualité d'Ogã, nom générique désignant la figure masculine qui développe différentes fonctions dans une maison de candomblé. Quant à ces fonctions, il existe des différences entre les branches jeje, ketu et nagô du candomblé. En règle générale, l'Ogã évoque les entités en jouant du tambour nommé *atabaque*, lors des rituels de possession.

Arrêtons-nous quelques instants sur un aspect essentiel au Brésil, dans un processus complexe de choix des canons régionaux et identitaires, le samba, le samba-reggae et le maracatu sont mobilisés aujourd'hui, par des institutions et individus comme étant des manifestations représentatives des identités de Rio de Janeiro, Salvador et Recife. Il est curieux de noter que ces trois villes côtières furent centrales à l'époque du trafic négrier (1501-1866). Durant trois siècles, le Brésil était la destination principale du trafic d'esclaves. D'après la plateforme Voyages[179], base de données concernant le flux transatlantique de la traite négrière, ce pays a dominé les routes maritimes, sous le drapeau du Portugal, avec un total de 5.099.816 Africains arrivés effectivement en terre brésilienne. Les autres Nations colonisatrices telles que la Grande-Bretagne, la France et l'Espagne comptabilisent des chiffres[180] nettement inférieurs, avec respectivement 2.733.324, 1.164.967 et 884.922, personnes déportées.



	Espanha / Uruguay	Portugal / Brasil	Grã-Bretanha	Países Baixos	EUA	França	Dinamarca / Báltico	Totais
1501-1600	83.981	112.738	1.356	1.160	0	50	0	199.285
1601-1700	104.000	852.037	327.956	184.479	3.250	29.200	21.754	1.522.676
1701-1800	9.235	1.991.362	2.150.334	286.802	157.337	959.170	55.628	5.609.868
1801-1900	687.706	2.143.678	253.678	2.799	92.065	176.547	14.351	3.370.824
Totais	884.922	5.099.815	2.733.324	475.240	252.652	1.164.967	91.733	10.702.653

Figure 12 : Nombre d'esclaves débarqués sous différents drapeaux. Site slavevoyages.org.

Des voyages négriers furent organisés depuis plusieurs ports de l'Atlantique. Cependant, les trois quarts des captifs enlevés en Afrique et transportés par la route Atlantique seraient passés par sept ports principaux, notamment ceux des Etats de Rio de Janeiro, Bahia et Pernambouc, mais aussi ceux de Liverpool, Londres, Nantes et Bristol. 95% des esclaves arrivés dans les Amériques ont débarqué dans les Caraïbes et en Amérique du Sud. Certains des captifs ont débarqué en Afrique, parce que leurs trajets ont été déviés en raison de

[179] Conçue par des chercheurs américains et des collaborateurs de différentes universités du monde. Disponible sur le site : www.slavevoyages.org

[180] Ces chiffres sont une estimation, ils considèrent que le nombre d'Africains arrivés sur terre diffère de celui du nombre d'Africains ayant embarqué. Ceux qui n'ont pas résisté aux conditions du voyage furent nombreux. Les données de ce site varient selon le critère de recherche de données choisi.

rebellions ou de représailles au moment où le trafic fut interdit. Un peu moins de 4% a débarqué en Amérique du Nord et à peine près de 10.000 esclaves en Europe.

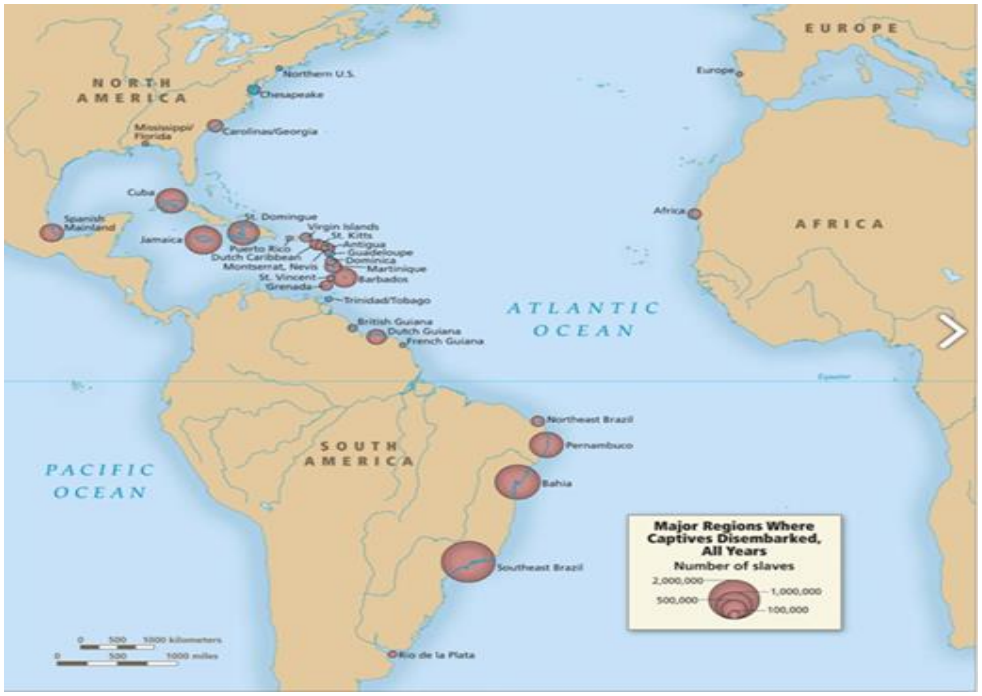


Figure 13 : Principaux ports de débarquement des Africains mis en esclavage. Site : slavevoyage.org

D'après ces données, Rio de Janeiro[181], Salvador et Recife figurent parmi les villes brésiliennes situées dans les Etats qui ont accueilli le plus grand nombre d'Africains réduits en esclavage. Et ce sont justement les rythmes associés à ces trois villes qui se sont propagés en Europe en guise de modèle d'inspiration principal des percussionnistes. Le rapport historique avec l'Afrique devient dès lors évident : l'engouement pour les batucadas en France doit être examiné aux lumières de ce passé colonial.

Après cette parenthèse historique, reprenons la thématique musicale. Les explications précédentes sont brèves et pourtant fondamentales afin de comprendre l'évolution des percussions brésiliennes en dehors du Brésil. Les enjeux et les tensions engendrés par ce cadre colonial déterminent la réalité des groupes français. A l'exemple des *blocos* afro de Salvador, de nombreux batuqueiros de France soutiennent un discours d'exaltation de la négritude. J'ai également constaté un intérêt pour le candomblé ou pour les rythmes du Nord-este (forró, côco) – qui sont respectivement associés à une « tradition » religieuse ou régionale – plus souvent chez les membres des groupes de samba-reggae ou de maracatu. Le souci de classement pourrait alors nous pousser à délimiter des frontières figées entre ces genres et leur

[181] L'Etat de Rio de Janeiro appartient à la région Sud-est, de même que les Etats de São Paulo, d'Espirito Santo et de Minas Gerais. Les statistiques observées considèrent la Région Sud-est (dont Rio a été un important port d'arrivée) et non les villes en particulier.

pratique en France, le samba est associé à la fête, le samba-reggae possède un caractère revendicatif plus prononcé, tandis que la pratique du maracatu serait dotée pour sa part d'une spiritualité plus forte (Vaillant, 2013: 153). Mon travail sur le terrain ne m'a pas permis d'observer des correspondances aussi bien délimitées. De manière générale, tous ces rythmes évoquent la fête et une atmosphère chaleureuse sous-tend les présentations et les défilés. Par ailleurs, il ne semble pas exister de style revendicatif par excellence. Avec leurs particularités, le samba, le samba-reggae et le maracatu renvoient tous les trois à la lutte et à la résistance, aussi bien dans le contexte français que celui brésilien. Ces expressions culturelles figurent au centre de l'action des populations historiquement écartées, qui subissent encore aujourd'hui les effets d'une domination physique, économique et psychologique. Même si le samba, par exemple, s'est diffusé au sein de toutes les classes de la société, il n'est pas pour autant pratiqué dans les mêmes espaces. Il existe des différences internes dans la pratique du samba, selon les quartiers et l'origine sociale des musiciens. Quelques groupes et lieux restent assez marginaux dans les circuits culturels de Rio.

Figure 15 : Participation de la Nação Porto Rico à la 8ème Semaine de la conscience noire à Floresta. Instituto Cultural Raizes. Pernambuco, 2016.

De même il s'avère difficile d'établir une relation de cause à effet entre ces représentations plus ou moins clichés (que sont la « fête », la « revendication » et la « tradition ») et les préférences des percussionnistes francophones pour tel ou tel groupe de samba, samba-reggae ou maracatu. A l'intérieur d'un même groupe, les membres ont différents parcours et motivations. Il a pu arriver, effectivement, que mes interlocuteurs

justifient leur préférence en faisant appel à l'histoire des genres ou à ces représentations plus ou moins répétitives, toutefois cette démarche ne s'applique pas à une majorité de personnes. La première raison incitant un individu à intégrer une batucada est d'ordre visuel et auditif, il a par exemple assisté au spectacle d'un autre groupe. Au bout d'un certain temps, les percussionnistes peuvent développer (ou non) un rapport intime avec la musique qu'ils sont en train d'apprendre, son histoire et les significations auxquelles ses expressions se rattachent dans le contexte d'origine[182]. Dans ce processus, les meneurs jouent un rôle fondamental au sens où ils sont responsables de la transmission des contenus, et accordent de l'importance à certains aspects au détriment d'autres. Au fil du temps et selon la volonté du meneur, des chants et des instruments harmoniques (cavaquinho pour le samba, par exemple) peuvent être incorporés aux batucadas. Bon nombre de formations demeurent pourtant, sur une voie exclusivement percussive ou encore dans la non-distinction fusionnelle des genres. Les praticiens qui connaissent les différences entre le samba, le samba-reggae et le maracatu associent ces rythmes à certains canons qui touchent plutôt leur sens de l'esthétique ou leur difficulté d'exécution que leur historique de formation ou la triade « fête », « revendication », « spiritualité ». Le samba est dit plus « moderne » et évoque un certain nombre de clichés liés à l'esthétique du carnaval de Rio, avec des *passistas* (danseuses à plumes), des chars, des sonorités rapides qui à force d'être entendues (le samba demeure le genre le plus diffusé en France) deviennent plus accessibles, tout comme le maracatu est jugé plus « afro » ou « traditionnel », non pas au vu de des origines mais en raison des rythmes décalés qui sonnent plus « exotiques », de l'aspect artisanal des instruments (des alfaias fabriquées en bois et corde, des agbés en perles, des cloches en fer), de ses *loas* (chansons) courtes et simples, de son bataillon de danseurs habillés de turbans, jupes et colliers de perles. Davantage que le samba *carioca*, le samba-reggae est également associé à un imaginaire « africain » ou « traditionnel » ; les graves des tambours sont très présents, le corps mis en évidence, les chorégraphies des tambours lancés en l'air réveillent un imaginaire lié au « primitif ». Par ailleurs, dans l'environnement des percussions brésiliennes, le samba-reggae peut subir certains préjugés, étant considéré comme plus « facile » d'exécution en raison de son tempo plus lent. Enfin, si les origines africaines de tous ces rythmes sont reconnues chez les connaisseurs, la différence entre tradition et modernité est davantage déterminée en fonction de caractéristiques esthético-musicales que d'une supposée origine. C'est pourquoi l'histoire

[182] Une immersion plus approfondie dans les différents modes d'attachement (leurs motivations, leurs justifications) chez les batuqueiros francophones sera réalisée dans la deuxième partie de cette thèse.

des rythmes influence d'une certaine manière les préférences des francophones mais ne les pousse pas forcément vers tel ou tel groupe.

Nous avons vu que les groupes qui se désignent comme « batucadas » pratiquent des rythmes qu'il convient de mettre en relation avec les carnavals brésiliens, le samba, le samba-reggae et le maracatu, et aussi les percussions brésiliennes au sens large. Ils mélangent parfois des rythmes brésiliens et des rythmes mondiaux, notamment africains, caribéens et « latinos ». D'autres cherchent quant à eux à s'éloigner des références musicales et culturelles du Brésil, même s'ils continuent souvent à jouer sur des instruments brésiliens.

Il pourrait sembler que l'attirance initiale des groupes et des batuqueiros pour les percussions en général et pour une idée vague du Brésil, glisse avec le temps d'une esthétique généraliste vers des modèles plus exclusifs. Il en est ainsi pour une bonne partie des formations, ainsi qu'en témoigne Batala Massif[183], qui définissait son répertoire, à ses débuts comme « un genre musical avec des *percussions brésiliennes traditionnelles*, sur des rythmes issus du samba » (2013). A ce jour, il s'agit plutôt d'« un groupe de percussions brésiliennes, dont les multiples tambours font résonner le rythme *samba-reggae* au travers des rues »[184] (2017). Batala est donc passé des percussions brésiliennes traditionnelles au style samba-reggae. Avec l'approfondissement des connaissances musicales, certains groupes préfèrent donc adopter des désignations plus spécifiques – un rythme principal, l'appellation du groupe proche de l'organisation brésilienne, école, bloco – au détriment de la notion généraliste « batucada ». D'autres se fondent dès leur création sur les modèles brésiliens : Sol do Brasil (samba, Bénac), Flor Carioca (samba, Nantes), Alegria (samba, Tours), Oju Oba (maracatu, Paris), Toda Nação (maracatu, Bègles), entre autres. Toutes les associations ne suivent cependant pas ce type de parcours[185]. En inversant la démarche habituelle, Houba Rock and Drums a retiré de son nom le vocable « samba » (anciennement Houba Samba Rock) pour aller vers une esthétique plus large des musiques de tambours combinées au rock. Dans ce même mouvement de détachement – ou de nouvelle signification –, il y a ceux qui évoluent vers des formes théâtrales[186] (échasses, troupes professionnelles, etc.) et ceux qui conservent une démarche généraliste[187]. Une vision élargie de ce phénomène permet de dire que la plupart des groupes exécutent un répertoire éclectique et ne s'attachent pas à un seul style

[183] Le premier Batala a été fondé à Paris, en 1997 par Giba Gonçalves, un percussionniste bahianais installé en France. Depuis, les branches de Batala se sont étalés dans plus de 30 villes à travers le monde, et même au Brésil (Brasilia et Salvador de Bahia). Voir : http://www.batalaparis.fr/ (Consulté le 13 août 2015).
[184] Voir : https://www.batalamassif.fr/le-groupe (Consulté le 13 août 2015)
[185] Une idée de la variété des groupes peut être observée sur la *Liste des groupes par région* (annexe 3).
[186] Ens'batucada (Pantin), Compagnie S (Grenoble), Ziriguidum (Saint-Hilaire), Batucada Maracatu (Langres).
[187] Pomélé (Tourlaville), 100% Oaï Spirit (Narbonne), Apito SambaFusion (Colomiers), etc.

musical. Les évolutions dans la pratique des groupes et de leur répertoire vont de pair avec l'histoire de leur formation ou avec l'expérience acquise lors des rencontres et des stages au Brésil et en Europe. De nombreux Maîtres brésiliens sont initiés à la religion du candomblé et jouent dans les cérémonies, de sorte que les batuqueiros francophones ayant participé à ces ateliers découvrent les bases sacrées de ces musiques. Sans doute, les connaissances de la musique viennent-elles avec le temps, mais les percussionnistes ne revendiquent pas pour autant un lien profond avec le Brésil ou avec un style unique, préférant les nominations « maracatu », « samba » ou « samba-reggae » plutôt que « batucada ».

Concernant la démarche des groupes, Anaïs Vaillant a distingué trois postures d'appropriation (Vaillant, 2013 : 147-160) : l'emprunt (universalistes), la reproduction (acculturalistes) et l'adaptation (embranchés). La première désigne les groupes de batucada en général, les « mondialistes » qui fusionnent des rythmes du monde sur une base instrumentale brésilienne. La deuxième a une visée puriste dans laquelle un seul genre musical est au cœur de la pratique. Ces deux postures s'opposent. Chez les universalistes, il s'agit de copier les modèles et de refuser des assignations identitaires tout en revendiquant la liberté de création, alors que chez les brésiliennistes, il est plutôt question de reproduire le modèle au plus près et de s' « acculturer volontairement ». La troisième posture consiste à opérer un mélange de genres qui s'adapte aux besoins des pays d'accueil. Chez les embranchés, la batucada serait appropriée en raison de son authenticité dans un contexte européen en perte de traditions locales. La « tradition » serait donc la clef.

Il n'est pas toujours aisé de découper une réalité quelconque, surtout lorsqu'il s'agit d'une pratique vivante comme celle que nous étudions. Mon expérience de terrain ne m'autorise pas à distinguer les « créatifs », des « puristes » et des « adaptatifs » car la plupart du temps, ces démarches ne sont pas cristallisées et se mélangent. Les groupes semblent tous revendiquer la création, y compris ceux qui s'inscrivent dans un style précis, comme c'est le cas de l'école de samba Aquarela, considérée dans le milieu des sambistes francophones comme un pur exemple de tradition. Le spectacle qu'ils ont présenté à Cobourg 2017 mettait en scène un arrangement du classique « Panthère Rose », avec des cuivres et des improvisations, tout en passant par des moments de funk et des rythmes antillais. Mes interlocuteurs reconnaissent qu'il n'est pas possible de reproduire le jeu comme au Brésil et ne se considèrent que rarement comme des « intégristes », même si leur façon de jouer suit les genres brésiliens cités. En ce sens, la pratique des percussions brésiliennes est toujours une adaptation au contexte local. D'ailleurs, un groupe s'inscrivant dans un style précis (samba, samba-reggae, maracatu) ne comprend pas nécessairement des membres rattachés au Brésil et

souhaitant s'« acculturer » volontairement. D'autre part, les liens avec les musiques du monde et la tradition – propres respectivement aux « mondialistes » et aux « embranchés », selon l'interprétation de Vaillant – touchent beaucoup de groupes et d'individus. Il n'est donc pas possible de les cantonner à des postures fixes. C'est pourquoi je préfère considérer la batucada dans un sens large, comme une musique de percussions inspirée du Brésil ayant plusieurs niveaux de rattachement. Ainsi, les revendications d'une authenticité, de la liberté ou de formes créatives peuvent agir de manière contextuelle sur les mêmes individus.

Voici un autre exemple afin d'illustrer la diversité des manières de faire dans ces mondes. Le groupe Atabak s'auto-définit comme une « école de samba », sur les modèles de Rio. Ci-dessous, nous voyons que la revendication d'une tradition ne s'oppose pas à la variété des stages, qui rassemblent des groupes cariocas (Vila Isabel, Mestre Nilo de Portela) mais aussi des Bahianais et des membres du groupe de samba-reggae du Ilê Ayié :

> Dirigée depuis 2005 par Yannick Duterte et Cyprien Lefebvre pour les percussions, l'association s'enrichit d'une section Danse en 2004 créée par Johanna Classe et co-menée avec Lydie Fruleux. Grâce à cette complémentarité des pratiques, Atabak prend le titre d'école de samba… Dans cet esprit, *l'école cherche aujourd'hui encore à être au plus près des traditions musicales et chorégraphiques brésiliennes*. A ce titre, l'école a pu bénéficier de Master class dispensées par des *représentants d'Ile Ayié puis de Vila Isabel*, cherchant toujours à moderniser son répertoire. Nos intervenants ont créé des liens étroits avec *Mestre Nilo*, directeur de batterie de GRES *Portela* et Rosangela Silvestre, danseuse et *chorégraphe bahianaise* auprès desquels ils se forment chaque année.
>
> *Website* du groupe Atabak[188]

Dans cette nébuleuse percussive, une division paraît surtout s'opérer entre les groupes qui maîtrisent les codes et connaissent les différences entre les rythmes (qu'ils choisissent de se concentrer sur un seul style brésilien, de pratiquer des mélanges rythmiques divers ou sur leurs propres compositions) et les groupes qui ne maîtrisent pas les codes. Dans ce dernier cas, il arrive parfois que des groupes prennent le titre de « samba » ou de « batucada » – ce qui fonctionne aussi pour le maracatu ou le samba-reggae – mais qu'en réalité, ils produisent quelque chose d'inclassable musicalement. Bref, il n'existe pas vraiment de séparation entre « créatifs » et « intégristes », les innovations des premiers étant forcément critiquées par les seconds. La création en soi ne pose pas de problème du moment que la qualité musicale est préservée[189]. C'est ce que montrent les groupes Zalindê, ENS, Houba Samba, Batuc'ados, reconnus selon différents critères pour leur compétence musicale. Les fusions rythmiques

[188] *Website* du groupe Atabak : http://www.atabak.org/ (Consulté le 13 août 2015).
[189] Dans le questionnaire en ligne, intitulé *Batucadas général-Membres*, la majorité des interlocuteurs affirme aimer les fusions rythmiques, même s'ils préfèrent les batucadas de samba, samba-reggae ou maracatu. Voir les réponses du questionnaire en ligne pour la question 10 concernant l'esthétique des groupes (annexe 4).

dites « négatives » sont celles pratiquées par des groupes qui utilisent des modèles rythmiques sans maîtriser le langage, appelés péjorativement « poum poum ». Comme l'affirment de nombreux interlocuteurs, « à force de vouloir tout jouer, on joue tout mal ». La performance musicale est alors un gage d'acceptation dans un milieu essentiellement amateur où le nombre de professionnels augmente de plus en plus. « Musicien amateur », est un terme qu'utilise souvent pour se définir un bon nombre de membres de batucadas[190].

Une batucada peut donc se former lorsque des personnes ayant un but précis et quelques connaissances sur les instruments brésiliens s'y engagent, ou simplement, quand un groupe d'amis se réunit pour frapper sur les tambours, sans forcément avoir une grande connaissance musicale. Chaque groupe professe bien sûr sa propre philosophie, élaborée au fil des années, ou au contraire défendue de manière ponctuelle par le meneur du moment. Au sein d'un même collectif, il peut y avoir des comportements dissonants, les uns s'intéressent de près à la musique et font des recherches pour progresser au niveau artistique, tandis que d'autres se contentent, pendant des années, d'une connaissance très limitée des rythmes qu'ils jouent. Ils ne questionnent pas la philosophie du groupe, car ce qui les intéresse c'est de taper sur des tambours, d'être sur scène, d'être dans un collectif, etc. Aussi je préfère ne pas parler de « postures d'appropriation » à l'échelle des groupes en évoquant les acteurs qui construisent des parcours d'attachement singuliers avec le Brésil, selon leurs affects, leurs choix esthétiques ou leurs motivations diverses. Ces postures distinctes au sein de la même structure sont possibles parce que la majorité des groupes français s'organisent en tant qu'associations, or dans ce contexte, « être ensemble » est un facteur primordial. La réflexivité des acteurs va de pair avec leur engagement musical, leur sens critique ou la pédagogie du meneur. Quelques percussionnistes amateurs cherchent à sortir des clichés en étudiant de manière plus approfondie les rythmes, l'histoire de la musique et la culture du Brésil. Cette quête d'authenticité touche n'importe quel genre. Il ne serait donc pas pertinent de classifier des types de batuqueiros selon le style musical qu'ils pratiquent. Je n'ai pas non plus pu observer de « trajet d'appropriation », plus ou moins « roots » (Vaillant, 2013, p.145-146), qui commencerait par le samba en passant par le samba-reggae tout en finissant par le maracatu à un stade plus avancé. Les dichotomies entre tradition/modernité circulent entre les percussionnistes indépendamment du style pratiqué – samba, samba-reggae, maracatu, rythmes brésiliens en général, créations propres – et de leur degré d'identification avec une supposée culture brésilienne. Tout compte fait, s'auto-désigner comme groupe de

[190] Voir l'annexe 5.

« batucada » ou « batuqueiro », ou au contraire renier ces appellations, revient à se démarquer dans un environnement qui comporte diverses possibilités esthétiques et des engagements culturels différents, enjeux que je détaillerai plus avant.

Médiateurs : de Tia Nicia à Youtube

Le récit des origines de la batucada en France passe obligatoirement par Nicia Ribas d'Ávila, chercheuse brésilienne venue en France pour ses études, d'abord en 1976 (master à Aix en Provence), puis entre 1979 et 1987 (doctorat à Paris). A côté de sa formation universitaire, Nicia proposait des cours de samba (notamment à la Maison du Brésil) pour un public francophone, qui constituait le cadre de son terrain de recherche. Inspirée par des chercheurs comme Jean-Claude Coquet et Algirdas Julien Greimas, sa thèse en sémiotique remettait en question certains préjugés concernant l'exécution de la musique brésilienne par des percussionnistes étrangers. Elle a montré que la batucada brésilienne était un phénomène de communication de masse : les Gringos[191] peuvent l'apprendre à condition de maîtriser la « syncope », c'est-à-dire, le mystère du contretemps de ses rythmes. Cette « femme d'exception » est citée par un nombre important de *batuqueiros* :

> Elle est un trésor, une Déesse de la batucada. Elle avait cette chose d'être Déesse avec les acolytes autour. Avant elle, il y avait des petits trucs isolés juste pour faire de spectacles […] elle partait faire des stages dans plusieurs sites de France pour mener sa thèse selon laquelle les Gringos peuvent aussi jouer le samba […] Petit à petit, les enfants et les enfants des enfants sont apparus, puis il y avait les dissidences. Elle a monté l'Unidos de Tia Nicia dans la courte période de temps qu'elle est passée ici […]
>
> Dinho, entretien du 2 avril 2015

> C'est elle qu'a amené le nom batucada… elle a foutu le virus à tout le monde puis elle est partie… Et cette femme, elle nous a vraiment inculqué le truc…. Il y a des élèves qui ont récupéré le truc et puis après au bout d'un moment, on a compris qu'il y avait un truc qui n'allait pas. Chacun a fait son bout de chemin […] tu t'imagines une femme de 60 et quelques années, le serre-tête en velours, avec des boules dessus, le repique trouortuortouoou… une petite bonne femme !
>
> Fabrice, entretien du 15 janvier 2016

[191] Le vocable « Gringo » désigne au Brésil l'individu étranger, en particulier les Blonds ou Roux, de phénotype peu commun dans le pays. Il peut aussi avoir une conation péjorative concernant n'importe quel étranger ne maîtrisant pas la langue portugaise. Il existe cependant quelques légendes étymologiques qui l'associent à l'expression « Green, go ! » dans les affaires d'hostilité à la frontière du Mexique, lorsque les Américains ont acquis des terres indigènes au Texas. Une autre possibilité est que ce soit une variante du vocable *griego* (grecque), utilisée depuis 1787 et signifiant les langues exotiques ou difficiles d'apprendre. Voir le blog du linguiste Claudio Moreno (30 avril 2009). « Arquivo gringo », *Sua lingua* [en ligne], http://sualingua.com.br/2009/04/30/gringo/ (consulté le 17 août 2016).

> J'étais un peu l'enfant maudit […] Elle avait une telle emprise sur les gens […] elle m'a appris mon métier, à beaucoup d'autres aussi… c'était beaucoup de boulot, avec des petites erreurs qu'elle ne veut pas reconnaître, on peut lui reconnaître ça, elle a créé le truc ici.
>
> Jules, entretien du 3 avril 2015

La chercheuse cumulait plusieurs fonctions, percussionniste, pianiste, pédagogue et a sans aucun doute contribué à la diffusion des percussions brésiliennes en France. A la fin des années 1970, Nicia n'a pas trouvé de batucadas institutionnalisées en tant que groupes. Les Pulsations (Aix en Provence) était l'une des rares formations sur le territoire, composée par des Français et des Antillais qui jouaient des instruments antillais (Nicia, 23/05/2017). Ce groupe pratiquait aussi d'autres activités comme les claquettes et d'après Nicia, ce qui les rassemblait surtout, c'était l'amour des percussions. Leur répertoire ne pouvait être classé ni comme brésilien ni comme antillais. Les modèles brésiliens n'étaient pas encore répandus et les membres de Les Pulsations essayaient de reproduire la musique d'*Orfeu Negro*, film qui a laissé des empreintes dans l'imaginaire du Brésil en France et qui a beaucoup contribué à populariser le samba et la bossa-nova.

Nicia fut une pionnière de l'apprentissage du samba en France. Elle raconte qu'à son arrivée, l'enseignement du samba était limité ; il n'existait que quelques cours isolés, prodigués par des professeurs de capoeira ou d'autres Brésiliens non spécialisés en musique. A partir de ses expériences pédagogiques, Nicia crée la première méthode des batucadas en France, fruit de ses années de pratique en tant que professeure d'une fanfare d'école brésilienne, et en France, avec des élèves étrangers. Edité en France en 1982, et au Brésil, dans les années 1990, le livre *Batucada Brésilienne. Comment jouer les instruments des écoles de samba*[192] comprend une présentation des instruments, des partitions associées à des figures rythmiques avec des exemples sonores sur cassette, ainsi que des exercices de coordination motrice. Nicia souligne l'importance du corps dans l'apprentissage d'un public non familiarisé avec le samba. En premier lieu, il est important de « sentir » la musique, en particulier la syncope. La lecture de la partition n'intervient que dans un second temps. Ce travail a apporté une grande satisfaction personnelle à Nicia Ribas d'Ávila, comme elle l'explique en ces termes :

> Ainsi, j'ai réussi à faire jouer même celui qui marchait de façon maladroite […] Personne n'est incapable, il existe des gens coincés, mais tout le monde est capable. « C'est merveilleux de se tromper », je leur disais, « je remplis mon corps d'adrénaline, c'est comme ça que l'on apprend ». C'était un grand défi pour moi d'enseigner à ces élèves qui ne savaient pas jouer. Je sentais que j'étais en train de faire quelque chose de ma culture.

[192] Voir : Ribas d'Avila, 1982.

Nicia, entretien du 23 mai 2017

Unidos de Tia Nicia[193] est l'une des premières écoles de samba de France et la première à avoir été baptisée à l'étranger, comme le veut la tradition, par des membres d'une école *carioca* (Vila Isabel). Dans le sillage de Tia Nicia, l'école de samba Aquarela de Paris (1987) est née des répétitions informelles dans un restaurant du même nom tenu par Dudu, qui avait été son élève à l'époque et demeure toujours actif au sein du groupe. De nombreux groupes ont été créés par les « enfants » de Nicia, parmi lesquels on trouve quelques précurseurs qui ont aidé à diffuser le samba et les rythmes brésiliens en France. On peut citer Jean Christophe Jacquin, Ayrald Petit, Leila Benini, Jacobi, Patrick Potiers, Rémi Ronsin, Rakoto Ramparani, et Khalîd Kouhen, Ravi Magnifique, Dominique Suar, Françoise Séguy, entre autres, qui font partie de la première génération ayant en commun l'amour des percussions brésiliennes. L'époque d'Unidos de Tante Nicia est évoquée comme ayant été marquée par une intense activité et des voyages au cours desquels la relation entre le maître et l'apprenti allait bien au-delà de l'enseignement de la musique :

> […] ils me suivaient partout, certains quittaient leur conjoint, c'était de la folie (…) je faisais du gâteau pour que tout le monde se sente chez la grand-mère… nous, on a toujours ce truc de rassembler tout le monde, de montrer que tout le monde est égal. Je les appelais mes enfants… ils ont appris à faire du gâteau salé, des sucreries, la feijoada, après.

Nicia, entretien du 23 mai 2017

Dans cette troupe composée de diverses nationalités, le but était de transmettre le samba où les valeurs associées, de partage, de tolérance, d'amour du prochain, de générosité sont qualifiées d'essentielles[194]. L'idée de base est aujourd'hui devenue un dogme chez les percussionnistes: « Faire ensemble ce que l'on ne peut pas faire tout seul ». Outre ces valeurs de base, Nicia Ribas d'Ávila souligne l'importance du respect de la culture et de l'identité brésiliennes. Cela doit s'appliquer également au respect des genres musicaux : la bossa-nova doit beaucoup au samba, mais « samba é samba e bossa nova é bossa nova » (Nicia,

[193] Unis de Tante Nicia est un nom qui suit les modèles brésiliens des écoles où le vocable « unis » précède le nom d'un quartier : Unidos de Vila Rica, Unidos de Vila Isabel, Unidos da Tijuca, etc.

[194] La transmission de ces valeurs est aussi importante que celle des contenus musicaux. Sans remettre en question la véracité de son récit, je cite encore Nicia qui signale les changements amenés par l'influence des batucadas, notamment en Bretagne, un lieu décrit comme froid et avec un nombre important de suicides qui auraient diminué après la formation de différents groupes.

23/05/2017). Dans un pacte « de la mère à l'enfant », il s'agissait de ne pas faire dégénérer une supposée « essence » du samba :

> […] il faut avoir du respect pour notre culture. On ne peut pas la laisser se perdre. Même les écoles de samba sont en train de la perdre. Ils commencent à faire samba-funk, je ne sais pas quoi d'autre… samba est samba, funk est funk. C'est pareil si on mélange l'hymne de la France avec celui du Brésil, on aura deux cochonneries. Alors, vous respectez notre culture et je respecte la vôtre. Même un Français qui joue merveilleusement bien n'arrivera jamais à la cheville d'un Brésilien batuqueiro »
>
> Nicia, entretien du 23 mai 2017

Selon cette optique, les évolutions actuelles de la batucada française, celles qui échappent aux significations de la musique des écoles de samba, constituent une « dégénérescence » du phénomène. Ainsi, l'introduction du samba-reggae en France, sous l'appellation « batucada », fut considérée par Nicia comme une atteinte à ces valeurs de base. De fait, ce genre apparaît progressivement à partir des années 1990, avec des groupes à répertoire généraliste, principalement, ou par le biais d'associations spécifiques de samba-reggae, telles que Mulêkétu[195] (1999), Tribal Percussions (1998), Batala Paris (1997). Le percussionniste bahianais Giba Gonçalves fut une figure importante des débuts du samba-reggae en Europe. Installé à Paris dans les années 1990, il a fondé le premier Batala (1997) qui connaîtra une répercussion mondiale avec des franchises disséminées dans plus de 25 villes à travers le monde : Portsmouth, Liverpool, Bangor, Badajoz, Brasilia, Washington, Vienne, Lancaster, Luanda, Athènes, Londres, entre autres. A partir de là, ce mouvement fut très similaire à celui des formations de samba carioca : de nouveaux groupes se forment souvent à partir de désaccords et de scissions au sein des premiers groupes.

Pour ce qui est de l'introduction du maracatu, sa dissémination fut sans doute favorisée par les séjours du groupe folklorique[196] Nação Pernambuco en Europe, tout d'abord en 1996, pour l'ouverture de la Biennale de Danse de Lyon et ensuite à Paris, où il se produisit dans différentes salles de concert, puis, en 1998, lors d'une tournée dans près de 40 villes européennes. Quelques membres de Nação Pernambuco sont restés en France, comme Wendel et Letho. En 2000, Letho a fondé Oju Oba, l'un des premiers groupes à s'être produit

[195] J'ai souligné précédemment la difficulté d'encadrer les groupes dans un seul genre musical. Mulêketú en est un bon exemple. Avec un répertoire principalement samba-reggae et s'auto-désignant comme un groupe de ce genre, il ne nie pas ses autres références : « […] les tambours de Mulêketú se font l'écho de ce métissage musical et l'enrichissent d'expériences inspirées d'autres rencontres originales : reggae, salsa, cumbia, rumba, chanson française, musique celte, etc. » Voir le *website* du groupe : http://www.muleketu.com/ (consulté le 21 octobre 2016).

[196] Dans le vocabulaire employé dans les milieux des pratiques populaires brésiliennes, « folklorique » est un synonyme de standardisé.

sur la scène française. La productrice Regina Del Papa (12/04/2017), installée dans la capitale depuis au moins une vingtaine d'années, affirme que la tournée de Nação Pernambuco a également contribué à l'introduction de nouvelles sonorités en France, notamment des rythmes du Nord-est tels que le côco, l'afoxé ou le samba de roda.

Les rythmes qui inspirent les groupes français ont été popularisés dans un certain ordre, en premier lieu le samba, puis le samba-reggae et enfin le maracatu. Il en va de même pour leur valorisation dans les contextes brésiliens[197], où de nombreuses manifestations culturelles ont été reconnues au fil du temps par les organismes d'Etat. Il y a bien sûr des traces ponctuelles de la présence des percussions brésiliennes avant Nicia, mais c'est à partir de ses stages et de la fondation de son école que la batucada s'institutionnalise en tant que pratique pédagogique et associative. Il convient de mentionner que dans les années 1990, il était courant pour les professeurs de batterie au conservatoire d'initier les élèves aux rythmes brésiliens et afro-latins. Tel est le cas de certains de mes témoins, tels qu'Antoine (21/03/2017), Eric (25/04/2017), Thierry (27/04/2015) et Victor (29/04/2017). Même si l'apprentissage des rythmes n'était pas très ciblé, ces professeurs de batterie ont aussi contribué à faire connaître des sonorités percussives du Brésil. Néanmoins, leur action demeure plus difficile à identifier de manière chronologique. C'est pourquoi nous ne le mentionnons ici que très brièvement. Tout compte fait, Nicia demeure une figure mythique, source première irréfutable pour la plupart des percussionnistes qui s'intéressent à l'histoire de la batucada. Lorsque les échanges entre les deux côtes de l'Atlantique étaient moins fréquents, sa méthode était très populaire, même si plus tard elle fut remise en question par certains percussionnistes[198].

La mondialisation a engendré un rapport particulier avec la façon de produire, d'entendre et d'apprendre la musique. Les rythmes n'ont plus besoin de médiateurs physiques, tels que les disques, les migrants et les musiciens d'autrefois. Bien que ces médiateurs jouent toujours un rôle dans les échanges musicaux actuels, les années 2000 marquent un tournant. En premier lieu, l'apprentissage a pu se dématérialiser par le développement de dispositifs via Internet – cours en ligne, vidéos sur youtube et échanges à

[197] Le samba devient un drapeau national dans les années 1940, avec le président Getúlio Vargas. Le samba-reggae apparaît dans le sillage des blocos afro-bahianais à partir de 1980. Malgré l'ancienneté du maracatu nation, cette pratique connaît une période de décadence jusqu'aux années 2000. Une reconnaissance institutionnelle a eu lieu en décembre de 2014, lors de son inscription dans le *Livro de Registro e Formas de Expressão* de l'Institut du Patrimoine Artistique et National (IPHAN).

[198] Selon le récit de nombreux acteurs, les groupes français (Aquarela, Sambatuc et d'autres) ont appris le samba de manière « inversée », c'est-à-dire qu'il ont joué dans un premier temps, alors que le samba traditionnel commence par une pause. Cette erreur a été réparée après les séjours des premiers Français dans les écoles de samba de Rio, moment où le samba a été « remis à l'endroit ».

distance. En second lieu, les déplacements des Francophones et Maîtres brésiliens sont devenus plus fréquents entre le Brésil et la France, de même que les cours de percussions brésiliennes dans les écoles de musique et conservatoires se sont largement répandus. Les débutants disposent donc de différents moyens pour y puiser leur inspiration, bien que la transmission par les batucadas demeure, de nos jours, majoritairement assurée par des percussionnistes non-brésiliens. En dépit de musiques comme la cumbia ou la salsa, la plupart des groupes de batucada sont créés et animés par des Français et Francophones d'origines diverses et la participation des Brésiliens s'avère plutôt minoritaire. C'est l'une des particularités de cette musique en France.

Les batucadas s'affirment depuis quarante ans comme une pratique d'ensemble, jouant des rythmes brésiliens – samba, samba-reggae et maracatu, principalement – combinés à une variété d'autres rythmes. Même si les groupes revendiquent une liberté de création, pour une majorité de batuqueiros, la référence brésilienne n'est pas inexistante. Les individus et groupes de n'importe quel style peuvent se rattacher à l'histoire des rythmes et à une supposée « tradition », sans que cela engendre une « voie d'appropriation », par exemple du rythme supposé plus standardisé au plus « roots ». Il existe, de fait, différents niveaux de rattachement qui agissent de manière contextuelle sur les individus dans n'importe quelle formation. Enfin, la diffusion des batucadas en France est un vaste phénomène qui va au-delà d'une simple présence musicale « étrangère ».

2.2) Les territoires des batucadas

Les batucadas de France se présentent sous différents aspects esthétiques et musicaux. Elles sont installées de façon durable sur le territoire, occupent des lieux très variés (physiques et imaginaires) et revêtent différentes fonctions sociales. Lors d'événements et festivals divers, les batuqueiros développent des liens durables qui constituent une communauté de pratiques autour de la musique : une sorte d' « Internationale sambiste ». Dans ces espaces de diffusion, la France joue un rôle prépondérant pour la diffusion des rythmes au-delà des limites francophones. Découvrons cet univers.

Diversité des groupes et espaces de diffusion

La batucada n'est pas une mode ou une vogue passagère comme pourraient l'affirmer certains. Il s'agit d'un phénomène conséquent en nombre, qui s'inscrit également dans le temps – il date d'une quarantaine d'années environ déjà– et dans les divers espaces de la vie sociale française. Les groupes sont présents dans toutes les régions, y compris les territoires et collectivités d'outre-mer[199].

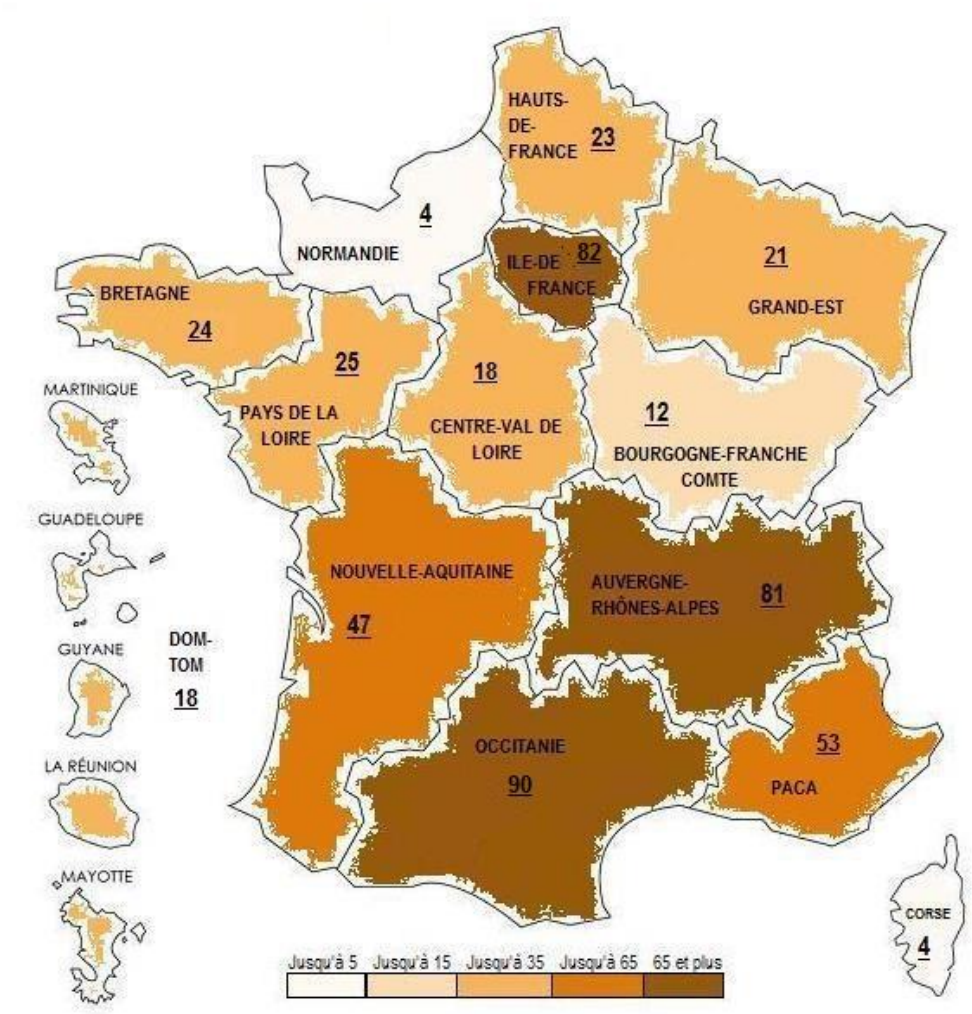


Figure 15 : Cartographie des groupes par région

[199] Depuis janvier 2016, la division administrative de la France compte 18 régions, dont 12 régions métropolitaines, auxquelles s'ajoutent la Corse (qui n'est pas qualifiée de région au sens propre, mais en exerce les compétences) et 5 régions ultramarines, le département de Mayotte, qui exerce également les compétences d'une région, les collectivités uniques de Guyane et de Martinique, ainsi que la Guadeloupe et La Réunion. Au-delà des régions, la France possède aussi 5 collectivités d'outre-mer (Polynésie Française, Saint-Barthélemy, Saint-Martin, Saint-Pierre-et-Miquelon, Wallis et Futuna), 1 collectivité suis-generis (Nouvelle-Calédonie), 1 territoire d'outre-mer (les Terres australes et antarctiques françaises), où la France assure une présence humaine continue, et l'île de Clipperton dans l'Océan Pacifique, aujourd'hui inhabitée. Ces terres appartenant à la France d'outre-mer sont qualifiées de Dom-Tom.

Bien que n'apparaissant pas sur cette carte de France, les collectivités d'outre-mer – Polynésie Française, Saint-Barthélemy, Saint-Martin, Saint-Pierre-et-Miquelon, Wallis et Futuna – et la Nouvelle Calédonie, ont été comptabilisées dans les statistiques, représentées par l'acronyme DOM-TOM qui désigne la France d'outre-mer. On note que, malgré une superficie réduite, l'Île de France compte un nombre élevé de groupes (dont 38 se situent à Paris). En-dehors de la capitale, les formations percussives se concentrent dans les régions de Nouvelle-Aquitaine (47), d'Auvergne-Rhône-Alpes (81), d'Occitanie (90) et en Provence-Alpes-Côte d'Azur (53) où se trouvent les communes les plus peuplées de France après Paris : Marseille (PACA), Lyon (Auvergne-Rhône-Alpes) et Toulouse (Nouvelle-Aquitaine), avec respectivement 8, 15 et 11 groupes. Nous pouvons en déduire qu'il existe un possible parallèle entre l'apparition des batucadas et les agglomérations métropolitaines, normalement plus cosmopolites et ouvertes aux manifestations culturelles venant d'autres pays. Dans les petites villes de France, notamment à partir des années 2000, des cours de percussions brésiliennes commencent à intégrer les collectivités locales. Bon nombre de batucadas réunissent des amis proches dans le but d'animer des événements divers, des défilés, des fêtes de village. Concernant la France d'outre-mer, un mouvement a débuté grâce à Battuk'A Kaméré (collège de Kaméré, à Nouméa) s'étant développé ensuite au sein de diverses institutions scolaires de Nouvelle Calédonie : Battuk'A Plum (Collège de Plum) ; Battuk'A Dumbéa (Collège de Dumbéa-Sur-Mer) ; Battuk'A Escoffier (Lycée Auguste Escoffier); Battuk'A Cluny (Lycée St Joseph de Cluny) ; Battuk'A l'ASEAD (Association de Soutien des Enfants et Adolescents Déficients) ; Battuk'A Jacarandas (Maison municipale de quartier de Dumbéa). Le rassemblement de ces sept groupes a formé la Battuk'NC, basée à Nouméa. Il semblerait qu'aucune batucada n'existe dans les collectivités territoriales de la Polynésie française, Saint-Barthélemy, Saint-Martin, Saint-Pierre-et-Miquelon, Wallis-et-Futuna. Sur cette carte, il est important d'observer la particularité de Sud de la France. Dans ces régions, le nombre élevé de collectifs pourrait avoir trait à la vague de mouvements traditionnalistes au cœur de la reconstruction d'une « identité occitane »[200], par des mouvements artistiques et musicaux. La thèse d'Anaïs Vaillant (2013) retrace l'existence des liens culturels entre Brésil et Occitanie, notamment à travers la batucada niçoise.

[200] Insérée dans la thématique contemporaine des nationalismes et des identités, l'Occitanie fait débat. Le parti de la nation Occitane est fondé à Nice, en 1959, en faveur de l'indépendance de la région – dont les principales villes sont Marseille, Nice, Montpellier, Toulouse, Agen et Bordeaux – et soutenu par la thèse ethnique de François Fontan (*Pour un nationalisme humaniste*, 1961). Voir aussi les travaux de Jean Pierre Cavaillé (2004, 2012, 2013, 2015) et de Claude Sicre (*Identité et civilité : 42 thèses sur le jeu de l'Occitanie*, 1984), entre autres.

Les données présentées plus haut ont été extraites d'une liste élaborée tout au long de ma recherche de terrain, entre 2015 et 2017 (annexe 3). Celle-ci regroupe les formations dont l'existence a pu laisser quelque trace, dans les sites, sur les réseaux sociaux, dans la presse locale ou le *Journal Officiel des Associations*, *flyers* des concerts et des événements divers. Elle comprend une période qui va de la fin des années 1980 à nos jours. Il s'agit d'un recueil approximatif qui sert avant tout à donner un aperçu de l'ampleur que ce phénomène des batucadas a pris en France, tout comme de la variété des groupes, des répertoires et des formes musicales diverses qui y sont associées. Il est probable que leur nombre reste bien en-deçà de la réalité, compte tenu des innombrables formations ayant vu le jour dans les lycées et collèges de France. Il en va de même pour bon nombre de batucadas rattachées à des associations culturelles qui regroupent aussi des activités comme la danse, le théâtre, n'étant parfois pas toutes répertoriées au *Journal Officiel*. Il se peut donc que certains groupes de batucadas n'aient pas pu être comptabilisés dans mon enquête. En outre, les structures plus petites ou formées par une bande d'amis ne disposent que rarement d'un site internet. Les informations qui circulent sur les *websites* des groupes, les pages facebook et dans le *Journal Officiel des Associations* présentent le plus souvent des données incomplètes ou contradictoires. Toutes ces raisons, ajoutées à la mobilité intensive des groupes (naissances et dissolutions), font qu'il s'avère impossible d'élaborer un recueil fixe[201].

En France, la plupart des groupes s'organisent en tant qu'associations basées sur la loi 1901, qui fonctionnent selon des objectifs différents qui peuvent se combiner. On distingue des collectifs à visée commerciale, lorsqu'il s'agit d'assurer une prestation ponctuelle par des percussionnistes brésiliens ou des francophones qui vivent de la musique, ou encore, des formations réunies sans fin lucrative, au sein desquelles les percussionnistes jouent en tant que bénévoles. Dans ce dernier cas, les cachets reviennent à la caisse commune du groupe. Ces groupes ont l'occasion de se produire dans à des occasions extrêmement variées : concerts ou plutôt première partie de concerts d'artistes divers ; animations dans les marchés et supermarchés, dans les centres de loisirs, dans des fêtes de quartier; des défilés ; des carnavals et enfin dans une infinité de lieux.

[201] Une tentative de répertorier les groupes de France a été également entreprise sur le site à contribution collective nommé « Sambistes en France ». Nombre de données ne sont plus d'actualité au moment de l'écriture de cette thèse (2017). Voir : http://sambistas.free.fr/en-france/index.php?title=Accueil (consulté le 15 octobre 2016)

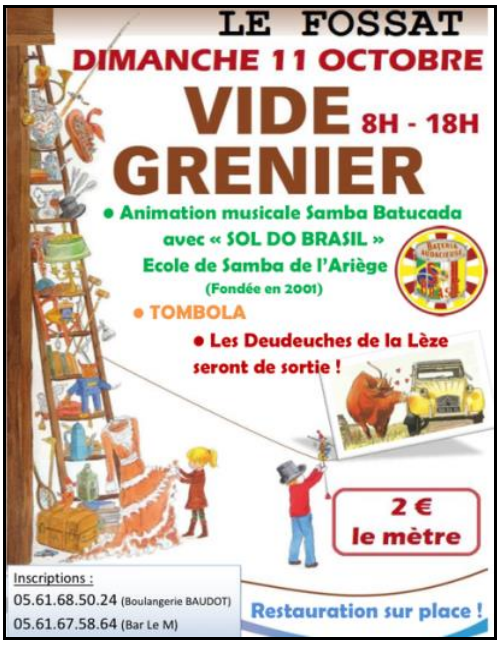


Figure 16 : Babagunça au Spectacle de Noël. Facebook / **Figure 17 :** Vide grenier avec Sol do Brasil. Internet

De façon minoritaire, on peut aussi mentionner des événements spécifiquement dédiés au samba ou à la batucada, à l'occasion desquels ces formations percussives sont mises en avant. Le Concours de Batucadas de Paris ou la soirée pour les 30 ans de l'école de samba Aquarela, figurent parmi ces exemples qui demeurent assez marginaux.

Figure 18 : Concours des batucadas. Paris, 2016 **Figure 19 :** Fête des 30 ans d'Aquarela. Paris, 2017

Quant à leur esthétique, il se peut qu'une image du Brésil soit exploitée, celle de danseuses à plumes, de couleurs, de costumes renvoyant à un imaginaire tropical, ou « traditionnel », des vêtements blancs, des turbans, des colliers faits de graines et toute une série d'accessoires présents dans l'univers des pratiques sacrées associées au candomblé.

Certains groupes définissent une identité visuelle sans attachements avec le Brésil, ils s'inspirent de l'esthétique rock' in roll, des formes théâtrales, grimpent sur des échasses, s'inventent des personnages inédits ou reprennent des classiques européens, comme les trois Mousquetaires. Hormis cela, le code vestimentaire adopté par une majorité de batucadas reste le bas blanc et le T-shirt emblématique du groupe.

Figure 20 : Compagnie Béleza. Site du groupe, 2015

Les propositions de contrat peuvent émaner d'entreprises d'événementiel – qui se mettent le plus souvent en quête de percussionnistes expérimentés – ou d'associations diverses, mais aussi des Mairies, des Hôtels, ou des magasins. Etant donné que la majorité des demandes de prestations n'a pas pour exigence première la qualité musicale, il arrive que certains percussionnistes, s'organisent exclusivement et sans répétition pour toucher des cachets. Dans ces types de présentations à vocation d'animation, on retrouve bon nombre de Brésiliens, qu'ils soient de bons musiciens ayant des difficultés pour vivre de leur musique ou encore des individus non professionnels ayant des compétences minimales, mais qui répondent visuellement aux canons d'exotisme attendus : peau noire, maîtrise des sauts acrobatiques, tempérament énergique. Comme nous avons pu le constater, ce sont souvent des troupes de passistas et des joueurs en T-shirts jaunes et en pantalons blancs qui se consacrent à cette modalité de prestation.

Figure 21 : Oba Brasil à l'inauguration d'un magasin alimentaire. 2015.

Lorsque les percussions brésiliennes ne constituent pas une association à part entière, elles figurent dans les sections de cours d'autres associations culturelles – notamment de celles qui rassemblent des percussions du « monde » – à côté d'activités comme le théâtre, la danse, ou l'artisanat. Certains groupes de capoeira proposent également des cours ou des spectacles de batucada, en parallèle aux démonstrations acrobatiques de lutte. Mais l'usage pédagogique des rythmes n'est pas restreint aux réseaux associatifs : de nombreux ateliers sont dispensés dans un cadre d'enseignement formel. Non seulement dans le domaine de l'Education Nationale, mais également dans les conservatoires et écoles de musique, le Conservatoire de Saint-Chamond, l'école de musique DEVA (Aix-les-Bains), l'école Jean Jaurès (les Batu'kids d'Azin, la batucada des CM2 depuis 2010), l'école de musique Musiques Tangentes (Malakoff) et tant d'autres.

Figure 22 : Atelier de batucada du collège Chamontin. Le Teil, 2015

Ces divers cours prodigués dans les MJC, les lycées, les collèges, les IEP, évoluent parfois vers la formation de groupes indépendants ayant une identité, un logo et des T-shirts. C'est ainsi que ce phénomène se répand dans différents espaces de la société. Hormis les cas cités, certains collectifs de percussion s'engagent à donner des cours pour servir des causes militantes, ils agissent auprès de personnes en situation de handicap ou de pauvreté, d'autres pratiquent du *team building*, une dynamique de groupe au sein des entreprises. Enfin, la variété de types de batucadas s'illustre à travers les troupes d'amateurs et de professionnels qui se mettent en scène pour des raisons diverses, dans des espaces fermés, salles de cours ou de concerts, péniches, bars, et dans la rue.

Figure 23 : Goupe Badauê (samba-reggae) au Lavage de la Madeleine. Site du groupe. Paris, 2016.
Figure 24 : Groupe Tamaraca (maracatu) au Point Ephémère. Site du groupe. Paris, 2017.

Nous pouvons alors affirmer que le phénomène des batucadas recouvre une typologie large de groupes et d'espaces de diffusion. Citons la Batucada del Mundo, qui retrace l'historique de ses activités depuis plusieurs années :

> […] la Saint Nicolas à Nancy, l'inauguration du tramway à Strasbourg, la Nuit de la Solidarité (ARS) à Nancy, ainsi que le festival Nancy Jazz Pulsations pendant plus de dix ans, le train de Noël au profit de l'enfance défavorisée, animé par Richard Bohringer, ou encore des carnavals comme ceux de Draguignan, de Narbonne, de Cherbourg, de Caen et de Strasbourg. On a pu voir également, cette formation avec les étudiants de Charivari au cirque Gruss. Elle a contribué à l'animation de rue dans le cadre des Vitrines de Nancy, du congrès des Jeunes Agriculteurs à Paris. La Batucada Del Mundo s'est illustrée aux Scénomanies, à la Parade des 24 Heures du Mans, au Stade de France pour des animations post match, à la fête de l'Humanité ou encore à Luxembourg pour le Carnaval des Cultures (a s t i) dans une formation de 100 percussionnistes venus de Belgique, du Luxembourg et de France. Durant trois ans de 1999 à 2001, La Batucada a été invitée au festival International SambaFest de Cobourg en Allemagne où elle a su se faire remarquer parmi 2000 participants venus du monde entier. En août 2006, elle a effectué trois jours de prestations musicales à Safi au Maroc, devant un public de plus de 40 000 personnes pour le festival « Trans-Atlantic 2006 ». En juin 2007, elle a contribué à l'inauguration

> du TGV Est en collaboration avec le conservatoire national de région de Nancy. La Batucada Del Mundo a enregistré en 2000 un album intitulé L'Appel de la Jungle.[202]

Tout ceci démontre la versatilité d'une pratique incorporée à la scène musicale et institutionnelle française, sans se cantonner strictement aux milieux brésiliens. L'extrait de cet entretien réalisé avec un percussionniste français professionnel, qui travaille depuis plus de 20 ans dans l'enseignement des rythmes brésiliens en France et dans le monde, illustre la réalité qu'il m'a été donné de voir sur le terrain.

> C'est plus qu'un phénomène. C'est devenu culturel. Avant, on pouvait dire que l'accordéon était culturel en France… maintenant, c'est devenu culturel [la batucada]. Dans les maisons pour tous, avant c'était le djembé, maintenant c'est de la batucada. Même au conservatoire, ils font de la batucada. Et le conservatoire, à la base, c'est pour conserver les traditions […] *Je pense que cela a été un phénomène de mode qui a tellement duré que c'est devenu culturel* […] ça marche mieux en France… Au Portugal, ils ont un truc particulier au Brésil. J'ai un ami à Hambourg qui essaie de faire un truc mais il n'arrive pas trop. Les gens viennent comme si c'était un truc de conso… il y a quelques groupes qui marchent mais tu n'as pas cette effervescence des groupes […] [Par rapport à ma liste répertoriant plus de 500 groupes] Mais il y en a beaucoup plus. Tu peux rajouter un zéro, tu ne te rends pas compte. Là, je vais voir un ami à moi qui me dit, j'ai créé un groupe avec les gens de mon boulot qui s'appelle Valeyenne, un truc comme ça, on est une vingtaine, je veux faire le logo, comment on fait ? J'ai donné des stages en Corse… de savoir le nombre c'est intéressant, mais, ça bouge beaucoup, c'est exponentiel.
>
> Jean, entretien du 27 avril 2015

Selon Jean, ce phénomène est aujourd'hui devenu culturel. Il ne s'agirait plus d'une mode comme cela a été le cas du djembé ou d'autres rythmes. Plusieurs autres personnes interrogées m'avaient mise en garde à l'égard de l'impossibilité de quantifier un terrain aussi vaste et mouvant. Ainsi, cette forme culturelle a pu se répandre notamment grâce à son format adapté à la scène, à l'animation, aux cours et à la pratique collective. La batucada est dès lors durablement ancrée dans le paysage culturel français, que ce soit de par sa dimension exotique, sa vocation à l'animation, ou bien grâce à son aspect accessible et collectif qui favorise son intégration dans les écoles, associations, entreprises et d'autres espaces. Et du fait qu'elle génère également des cachets, la batucada fait aussi partie du marché français des biens culturels.

La batuc fait son marché

Ce n'est que récemment que les analyses des économistes se penchent sur les biens culturels (Throsby, 1994), d'abord, parce que le caractère unique des œuvres d'art n'autorise

[202] Voir la page du groupe : https://www.facebook.com/pg/Batucada-Del-Mundo-492221194168002/about/ (consulté le 15 octobre 2016)

pas à les comparer dans l'absolu, ensuite parce que la consommation de biens culturels ne s'en tient pas à la dimension d'utilité[203]. Elle se situe dans un cadre différent de celui des échanges commerciaux ordinaires et s'inscrit parfois dans une dynamique de profit indirect : une pièce de théâtre jouée dans la rue lors d'une fête foraine ou un concert gratuit dans un bar va attirer du public, donc des consommateurs potentiels de boissons, de friandises ou d'autres produits gastronomiques. Des études actuelles portent sur la consommation (entrées de salle de cinéma, vente des disques, chiffre d'affaires des salles de spectacle), la distribution et la production, mais leur déploiement à d'autres modes de consommation demeure toujours difficile à mesurer. De fait, la culture n'est pas une marchandise comme les autres et ne se cantonne pas à la seule règle du profit. Le rôle de l'Etat s'avère également important, il doit assurer sa protection et valorisation pour un maintien de la diversité culturelle, aujourd'hui valorisée en tant que patrimoine de l'humanité (UNESCO, 2003 ; 2005).

Cependant, même si les produits culturels font l'objet d'une logique d'exception, la création ne peut se soustraire aux aspects économiques et matériels de sa production et diffusion. Le marché musical a longtemps été évalué en termes de vente de CD ou d'entrées payantes, mais désormais, les sites d'écoute en ligne et la croissance des pratiques d'amateurs complexifient le bilan. Les percussions brésiliennes en France génèrent un marché musical à proprement parler, mais aussi des activités économiques associées au tourisme, à la gastronomie, à l'enseignement, comme nous essayerons de le démontrer ci-dessous.

- L'événementiel : Les entreprises d'événements en ligne (Acteur-fête, Afozic) classent en général la batucada dans les catégories « musique de rue », « fanfare », « percussions » ou « déambulation » [204]. Les groupes amateurs et professionnels se partagent ce marché de prestations diverses (concerts, carnavals, animations, dîners), en adaptant leurs shows en fonction de la demande, qu'il s'agisse d'une animation pour attirer des clients ou d'un défilé en plein air visant à faire connaître les actions des associations culturelles de quartier. Le printemps et l'été demeurent la haute saison des défilés et constituent l'occasion d'assister à de nombreux spectacles de batucada dans la rue. Pour les spectacles sur scène, les agents artistiques proposent des formules à des prix différents selon le niveau du groupe, le nombre de percussionnistes, la présence de danseuses (qui assurent l'animation), la nature du

[203] De manière très simplifiée, l'utilité en économie définit la valeur monétaire que l'on attribue à un produit ou service qui peut satisfaire des besoins et ne peut être obtenu qu'en échange de quelque chose, en général de l'argent.

[204] Pour Acteur-fête, voir : http://www.afozic.com/fr/artistesspectacles/3-Dans-La-Rue/ (consulté le 15 octobre 2016) ; pour Afozic, voir : https://www.acteur-fete.com/fr/search/31-fanfare-musique-deambulatoire/89-batucada (consulté le 15 octobre 2016).

prestataire (s'il s'agit d'une entreprise de spectacles ou d'une association). Les prix pratiqués sont très variables, entre 200 et 2000 euros à ce jour.

Figure 25 : Prestation de Tambores Nagô (maracatu-fusion). Site du groupe. Saint-Croix-sur-Mer, 2016.

La formule la plus complète des entreprises d'événementiel comprend des danseuses à plumes et parfois des *capoeiristes*[205] acrobates. Dans un imaginaire qui mêle le carnaval de Rio, les percussions, la puissance corporelle et la nudité, l'exotisme mis en scène rassemble des univers parfois contradictoires : le rythme du maracatu dansé par des passistas vêtues à la mode de Rio (photo ci-dessus) ou encore, des shows mêlant des exhibitions de capoeira et de percussions. En somme, ces événements et défilés constituent des occasions précieuses pour la diffusion des percussions brésiliennes et visent à encourager le public à la formation, du fait que c'est le contact visuel d'un orchestre de rue qui incite les gens à prendre des cours de percussion.

- Costumes et chars. Si la plupart des groupes produisent leurs propres costumes de façon artisanale, un petit réseau de fabricants commence à se former pour créer des déguisements plus élaborés, notamment les habits des passistas, les coiffes, les plumes, mais aussi des jupes pour les danseuses de maracatu et autres.

- Instruments. Le marché des instruments s'est fortement développé ces dernières années. On compte une liste de fabricants locaux (Emmerick Rousseau, Philippe Rault, Tabala Percussions, La Maillocherie), des magasins spécialisés dans les percussions (La Baguetterie, Rythme & Sons, Djoliba, Fola Percussions, Roots Percussions, Piano Hamm) dont certains (Bahia Steel, Distri-All) importent des instruments de marques brésiliennes.

[205] Pratiquants de la capoeira, sport-danse brésilien.

Ceux-ci sont parmi les plus sollicités de France. D'autre part, les percussionnistes francophones peuvent acheter leurs instruments en ligne, dans les magasins virtuels d'autres pays. Kalango (Allemagne) est l'une des adresses les plus plébiscitées. Les fabricants d'instruments mettent en place des stratégies de marketing pour élargir le marché. La marque brésilienne Contemporânea joue un rôle particulier pour la publicité de la musique brésilienne en Europe. Elle sponsorise des percussionnistes brésiliens et européens, et entre autres actions de propagande, organise des événements (comme le festival Villeneuve-Rio), des ateliers avec des percussionnistes renommés et fournit un kit d'instruments pour les vainqueurs du Concours des Batucadas du Cabaret Sauvage (Paris). Philippe Woeling, ancien membre d'une batucada, est aujourd'hui le représentant européen de cette marque, à côté des percussionnistes sponsorisés Serrinha, Mestre Caju, Chris, Rémy, Marivaldo Paim. Mestre Nilo de l'école Portela de Rio, a quitté Contemporânea pour s'associer à King, une autre marque brésilienne entrée depuis peu dans la concurrence des marchés européens. Les marques brésiliennes proposent des moyens pour former le public, dans le but de faire gagner du terrain à la percussion brésilienne. Plus les percussionnistes européens se mettent à ce type de percussions, plus il y aura un marché pour la vente d'instruments.

- Cours, ateliers, *team building* : Quelques batucadas associatives proposent des cours payants en fonction de leurs statuts et budget. Après avoir appris les bases, les élèves sont censés intégrer le groupe avancé pour participer à des sorties et des prestations. Avant d'être véritablement intégrés, les percussionnistes débutants passent donc par cette période initiatique d'investissement personnel. Sans abandonner l'esprit associatif, quelques meneurs font de leur fonction une profession salariée, d'autres travaillent en parallèle dans les domaines les plus variés. Il y a encore ceux qui dispensent des cours de musique en dehors de leur groupe d'origine. Le caractère pédagogique de cette musique est exploité dans différentes institutions d'enseignement. La batucada intègre aussi bien les institutions officielles – des écoles, des lycées et des conservatoires de musique, en raison de son format collectif – que les institutions plus informelles, les associations culturelles, les ateliers éphémères pour tout public, entre autres. Il en va de même pour les entreprises où une petite équipe de 3 ou 4 percussionnistes vient réaliser une après-midi musicale visant l'intégration des salariés, ce que l'on appelle le *team building*. Dans les dynamiques avec les salariés des entreprises, les patrons rythmiques sont simplifiés au maximum, de sorte qu'à la fin de la journée, un résultat rapide puisse être obtenu. C'est alors davantage le caractère collectif de la batucada qui est mis en évidence.

- Tourisme musical. Dans le but d'apprendre les rythmes brésiliens dans leurs contextes d'origine, les percussionnistes européens se rendent au Brésil, notamment dans les villes de Rio de Janeiro, Salvador et Recife. Le tourisme musical crée des circuits alternatifs qui s'aventurent loin des sentiers battus par le tourisme grand public. En quête d'authenticité, les percussionnistes amateurs choisissent souvent de loger dans les quartiers défavorisés où ont lieu les défilés de carnavals et les activités liées au samba, au samba-reggae et au maracatu. Ainsi, les habitants de ces quartiers – dont certains ne sont jamais sortis de leur ville, et qui n'ont jamais rencontré d'étrangers – proposent un système d'hébergement tout à fait adapté aux besoins des percussionnistes européens : des services de chauffeur privé et d'accompagnements dans les sites dangereux, une protection et une intégration au sein la communauté. Et c'est par le système du bouche-à-oreille que les Brésiliens se spécialisent dans la réception des Gringos arrivant habituellement quelques semaines avant le carnaval. Certains percussionnistes passionnés s'installent au Brésil plusieurs mois, d'autres y passent des années. Il arrive souvent que durant leur séjour, ils fassent connaissance de leur partenaire amoureux et décident alors de rester vivre sur place.

- Marché linguistique. A l'approfondissement des connaissances musicales et historiques sur le Brésil, succède l'apprentissage de langue. De nombreux percussionnistes prennent des cours dans divers organismes, ou avec des Brésiliens vivant en France, quelques mois avant leur départ pour le Brésil. D'autres apprennent le portugais « sur le tas », à force d'écouter des chansons et de côtoyer des Brésiliens.

- Gastronomie. La musique et la fête vont de pair avec la nourriture. Les restaurants brésiliens proposent souvent des concerts de musique et de batucadas. Pendant les festivals et les rencontres, les commerçants tiennent des stands dédiés à la vente de diverses spécialités culinaires du Brésil, *coxinha*, feijoada, *caipirinha*. La cuisine a une dimension culturelle et affective remarquable : lorsqu'un membre est intégré au sein de l'école de samba Aquarela de Paris, il reçoit un livret contenant le statut de l'association, dans lequel est racontée l'histoire du samba et sont présentées quelques recettes de cuisine, comme celle du poisson au lait de coco et à l'huile de palme que l'on appelle *moqueca*.

Même si la batucada demeure une pratique majoritairement associative et sans but lucratif, elle génère des échanges économiques périphériques qui favorisent une plus grande diffusion de la musique brésilienne, et par la suite, contribuent à l'élaboration du goût pour ces rythmes et à la formation d'un public aimant les « choses du Brésil ». Déjà aux environs

des XIXe et XXe siècles, Alfred Marshall[206] remarquait que la demande d'un type de bien culturel correspond à la consommation même du bien, c'est-à-dire que plus on connaît un genre musical, plus on est à même de l'apprécier. Ainsi, les batuqueiros amateurs deviennent les spectateurs des concerts de samba et pagode (formation en ronde) assez fréquents dans les bars français, surtout parisiens. Contribuant à habituer les auditeurs aux sonorités brésiliennes, les spectacles de batucadas dans la rue et dans les bars favorisent donc la demande de ces types de musique.

Les batucadas composent à côté d'autres pratiques venues d'ailleurs le marché français des biens culturels « exotiques » avec une tendance à l'animation. Etant donné qu'il s'agit d'un format très prisé des arts de la rue, de la pratique collective et des percussions, elle participe à la configuration de la scène locale, qu'elle fasse appel à un imaginaire du Brésil ou qu'elle soit tout d'abord considérée sous l'angle de ses caractéristiques percussives, collectives et exotiques. Les associations de batucadas participent à des événements divers tout au long de l'année, en France, en Europe et au Brésil, créant un réseau franco-brésilien autour de la musique.

La naissance d'une communauté « batucada »

En France, de nombreux festivals[207], rencontres et conférences[208] font connaître le cinéma, la gastronomie, la danse, la littérature, la politique, l'histoire et la musique du Brésil à un public élargi. Il en ressort une véritable communauté brésilophile composée de percussionnistes, de danseurs, de Brésiliens et d'aficionados de la culture brésilienne en général, qui se réunit lors d'événements thématiques divers. C'est ce que Thierry désigne par « son petit Brésil en France » (27/04/2015). Les membres des batucadas forment un public assidu des soirées brésiliennes et concerts (pagode, samba, forró et d'autres rythmes) figurant dans la programmation régulière des bars, notamment à Paris. Les batucadas marquent leur présence dans les mouvements de retour des traditions carnavalesques de France, le Karnaval

[206] *Principes d'économie politique*, 1890.
[207] « Trem do samba », le festival carioca en France a eu lieu à Lille (les 26 et 27 septembre) et à Nice (le 3 octobre) ; Le festival du cinéma brésilien de Paris a organisé sa 19ème édition en juin 2017 au cinéma Arlequin ; le Lavage de la Madeleine, qui reproduit le rituel de Bahia, a lieu depuis 16 ans dans cette église parisienne, entre autres.
[208] « Brésil : Eldorado ou labyrinthe pour les affaires et le développement professionnel. Quelle est la réalité en 2016 ? » (Mines Nancy, le 14 juin 2016) ; « Le Brésil et les Brésiliens à travers des paroles de chansons » (Université Paris 8, le 10 mars 2016).

des Gueux de Montpellier[209], le Carnaval Tropical de Paris et aussi ceux de Nice, de Nantes[210], de Tours, de Caen, du Havre, d'Angers, de Blois, à côté des pratiques traditionnelles françaises et des groupes antillais. A ce jour, il est très rare que les organisations carnavalesques de France ne fassent pas appel aux percussions du Brésil, comme l'a montré l'association Pachamama, lors du carnaval de Saint-Brice-en-Coglès (Bretagne) de 2015.

> La Pachamama propose l'organisation du Carnaval du Coglais dans les rues de Saint-Brice le 18 avril à partir de 15h. Seront présentes la Batucada péruvienne Eclipse Total, la Batucada grenobloise BATUKA VI et la nouvelle Batucada du Coglais. Tous les enfants du Coglais et en particulier ceux qui ont participé au TAP Masques sont invités à participer à la Déambulation. Tous les habitants sont les bienvenus ! Pour les familles qui souhaitent fabriquer leurs masques, on vous propose un atelier gratuit le samedi 4 avril à La Pachamama (sur inscriptions)[211]

De fait, la vocation festive des batucadas s'étend à toutes les régions de France. Le Comité des fêtes de Saint-Mamet-la-Salvetat (Auvergne-Rhône-Alpes) n'a pas non plus fait abstraction de ces ensembles percussifs à l'occasion de la fête patronale du village :

> A l'occasion de la fête patronale de Saint-Mamet la Salvetat (15), le comité des fêtes vous propose une nouvelle fois de venir vibrer au rythme des percussions brésiliennes tout au long du 2ème week-end d'Août (10-11) ! Cette année encore les batucadas sont à l'honneur, accompagnées par de nombreux spectacles GRATUITS ! Spectacle de Capoeira, Revue brésilienne et Concerts sont au programme ! Petits ou grands, que vous soyez d'ici ou d'ailleurs, un grand moment "carnavalesque" vous attend ! A très bientôt los amigos !!!! Venez nombreux pour partager ces moments de joie et de fête. [212]

Outre les festivités populaires de rue, les rythmes brésiliens se mettent en scène dans les festivals de percussions « tropicales » et du « monde », mais également dans ceux consacrés au Brésil. Les rencontres de percussions exclusivement brésiliennes se multiplient, en France et dans toute l'Europe, à des occasions diverses telles que les anniversaires[213], les week-ends d'intégration, les rassemblements des groupes visant l'exécution d'un répertoire

---

[209] Depuis 1995, un défilé de carnaval débute au Peyrou tous les ans pour fêter le Mardi-Gras.

[210] Voir : Sans auteur (3 juin 2016). « Nantes prend ses airs de Rio pour le carnaval Nantes », *Ouest France* [en ligne], http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-prend-ses-airs-de-rio-pour-le-carnaval-4140292 (consulté le 16 octobre 2016).

[211] Voir : Maire, Louis Dubreil (Avril, 2015). *Le Journal des Briçois*, n°45, Magazine d'information de la commune de Saint-Brice-en-Coglès [en ligne] http://www.maenroch.fr/medias/2015/10/Journal-n49-avril-2015.pdf (consulté le 16 octobre 2016).

[212] Voir l'invitation à l'événement: https://www.facebook.com/events/153135814838973/ (consulté le 16 octobre 2016).

[213] L'anniversaire des Percuterreux de la Beauce auquel j'ai eu l'occasion de participer à Etampes (2015), la Fête de 20 ans de Sambatuc (septembre 2017), et beaucoup d'autres commémorations.

commun[214], les fêtes suivant les modèles du carnaval *carioca* tels que le *Sambão*, organisé depuis quelques années par Flor Carioca (Nantes) – comprenant l'élection de la Reine et du samba enredo de l'année – ou le carnaval à la mode de Rio à Helsinki (Finlande). Qu'il s'agisse de festivals plus modestes, tels que le Batu Cantal à Saint-Mamet-la-Salvetat pour la fête patronale, ou de rassemblements plus conséquents (Festival Samba Répercussion), ces moments configurent des espaces privilégiés d'une sociabilité par le biais de la fête et contribuent au fil des années, au renforcement des liens entre batuqueiros. Ces défilés et événements ouvrent la voie à la sensibilisation du public aux rythmes brésiliens et contribuent, indirectement, à la diffusion de la musique brésilienne dans un contexte exogène.

Quelques rencontres et festivals de France[215] donnent un aperçu des nombreux moments de rencontre, réguliers ou ponctuels, qui s'offrent aux groupes. Voyons d'après les mois de l'année, à quels types de rendez-vous les percussionnistes sont invités à se rendre.

Mai

- Batuk en Fête : L'association Sambaoloelek organise ce festival dédié aux percussions et à la danse afro-brésilienne, dont la huitième édition a eu lieu à Fort l'Ecluse. A cette occasion, les « véritables intervenants africains et brésiliens »[216] ont proposé des rythmes de samba, de samba-enredo, de maracatu, de côco, mais aussi des rythmes traditionnels africains, des sabars et du djembé.

- Les 24 heures du samba : En place depuis deux ou trois ans, cette rencontre est organisée par les groupes Arrête j'adore et Les Mauvaises Graines et réunit une centaine de sambistes durant tout le week-end. En 2015, ce fut l'occasion de rencontrer Mestre Nilo (école de samba Portela) en résidence pour mettre en place l'arrangement de 2015 de l'école Portela, et de jouer 24 heures sur 24, durant tout le week-end.

- Villeneuve-Rio: La première édition de ce festival, organisé par le fournisseur d'instruments Bahia Steel et par l'association Tempo Soleil, a eu lieu en 2012 à Villeneuve de Berg. Au programme : des ateliers, des soirées et un défilé avec plus de 100 musiciens. Deux soirées, carioca et bahianaise, furent proposées, en 2015.

[214] L'Unidos da Bagunça (Unis du Bazar) est la réunion de 5 batucadas bretonnes : Bloco Loco (Saint-Germain-sur-Ille), Obrigatao (Brest), Takadidoum, Toucouleurs (Rennes) et Kakofolie (Quimper). Ils ont récemment joué pour le carnaval de Quessoy (15 et 16 avril 2017).

[215] A titre d'exemple, j'ai repéré ceux dont les informations ont été retrouvées plus facilement. Beaucoup d'autres événements ont lieu en France.

[216] Voir : http://www.batukenfete.com/ (consulté le 16 octobre 2016).

Juin

- Festival Brasil en Herbe : La 7ème édition de cette rencontre (2016), organisée par l'association de maracatu Toda Nação, à Talence, a proposé des stages avec des percussionnistes brésiliens (Mestre Valter de Estrela Brilhante, Fabinho, Ullysses Santana, entre autres), des concerts, des cours de danses traditionnelles du Nordeste, des conférences, des expositions et une parade.

- Lâcher des percussions : Depuis 2007, la troupe 100% Oaï Spirit (Narbonne) organise ce festival invitant des artistes venus de tous les horizons et styles, professionnels ou amateurs, afin de proposer des spectacles exclusivement percussifs dans les rues. Même si la majorité de ces groupes se désignent comme des batucadas, les rythmes antillais, asiatiques, africains figurent aussi dans le programme. Pour l'édition 2015, on a compté 23 groupes de France, ainsi que des groupes espagnols (Amia Los Ititus) et suédois (Nyamacool). Les artistes sont sélectionnés sur dossier. Leur séjour est pris en charge par l'organisation et donne droit à des tickets repas, des boissons et au logement dans une résidence d'été, ce qui leur permet de rencontrer d'autres percussionnistes.

Juillet

- Batucada des mille: Lors du 30ème anniversaire de la Fête de la Musique (2011), le Conservatoire de Lyon a lancé le projet d'un orchestre géant : « Dans l'esprit et la ferveur des baterias envoûtantes des écoles de samba brésiliennes, plus de 500 personnes ont partagé l'émotion des chants et musiques amérindiens, yoruba et d'influence européenne qui constituent la mémoire vivante des musiques du Brésil en perpétuel mouvement ». Dans les idéaux consolidant le festival, la musique des batucadas apparaît comme un médiateur entre l'Afrique et l'Europe. Nous verrons plus tard que cette image revient très souvent dans d'autres contextes.

- Carnaval Tropical de Paris : Créé par la Mairie de Paris (DGOM Direction Générale à l'Outre-mer) avec l'appui de la Fédération du Carnaval Tropical, la 16ème édition de ce Carnaval (2017) a rassemblé une trentaine de groupes venus de toute la France (Métropole et Outre-mer) et de l'étranger (Haïti, Bolivie, Pérou, République Dominicaine, Indonésie, Pays-Bas) qui ont défilé dans les rues de Paris devant un public constitué d'environ 100.000 spectateurs. Tous les ans, un jury désigne les vainqueurs. En 2017, les catégories étaient les suivantes : « costume francilien », « costume invité », « char », « groupe invité », « musique », « groupe à caisse », « groupe à peaux », « groupe à mass », *« batucada »*, « chorégraphie », au-delà du « prix de la Fédération » et du « grand prix de la Ville de Paris ».

Dans ce « brassage des cultures du monde » (lexique employé par les organisateurs) qui réunit des rythmes variés, - africains, antillais, latinos - les « batucadas » sont une catégorie en elle-même. Les batuqueiros francophones défilent avec l'association dont ils sont membres ou en tant qu'individus indépendants, au sein du Bloco de Paris. Le Bloco est un rassemblement de percussionnistes créé à l'initiative de quatre écoles de samba ; Aquarela, les Percuterreux d'la Beauce, Sambatuc et Zabumba, l'objectif étant de fédérer des groupes et des percussionnistes pour qu'ils jouent ensemble, notamment durant le Carnaval Tropical.

- Fête de Yemanja à Nice : Il ne s'agit pas d'une rencontre de batucadas en particulier, mais d'un festival mis en place par l'association Brasuca Show depuis 2012. La programmation du week-end propose des conférences sur la Mythologie des Orixás[217], des stages de danse (« afro-jazz » et « danse des Orixás mouvement ») ainsi qu'un grand défilé, le tout destiné à faire connaître la culture afro-brésilienne. A l'exemple de ce qui se passe à Bahia, à la fin du cortège de clôture, un hommage est rendu à Yemanja, la Déesse des eaux, avec des offrandes et des fleurs blanches jetées dans l'eau. Ce cortège est orchestré en France par des formations de samba-enredo, samba-reggae et maracatu, suivies de danseuses brésiliennes, de Bahianaises, de *Capoeristes* et de groupes brésiliens renommés, comme par exemple les Fils de Gandhi (2015).

- Samba Samba Répercussion : Ce festival a été créé en 2004 par Clément Cousin et des amis de Samba Roualé, qui ont voulu changer le village de Monléon-Magnoac (comptant 360 habitants) en « terre d'accueil des passionnés de musiques brésiliennes de France et d'Europe » avec « plus de 7000 âmes, vibrant, chantant jour et nuit au son des musiques brésiliennes »[218]. Les stages de percussion, les concerts, les expositions et l'art visuel intègrent des thématiques chères aux créateurs de l'événement, comme l' « écologie », l' « énergie positive », le « social », la « conscience ». Le festival a eu lieu sans interruption de 2004 à 2008, et ensuite, après une période d'arrêt, Clément Cousin a décidé de le relancer en 2015. Depuis 2015, il a lieu tous les deux ans.

- Samba al Pais : En 2017, à l'occasion de la 10ème édition du Samba al Pais, les présentations des « batucadas de partout »[219] ainsi que des bals, des concerts, des stages de danse et percussion (maracatu, pandeiro, choro, rabeca), des bœufs et des *afters party* improvisés ont eu lieu à Saint Antonin Noble Val le temps d'un week-end (21, 22, 23 juillet).

[217] Entités de la religion du candomblé.
[218] Voir : https://www.sambarepercussion.com/ (consulté le 16 octobre 2016).
[219] Voir : http://www.sambalpais.org/ (consulté le 16 octobre 2016).

Ce festival est né en 2008 pour rendre hommage aux liens historiques[220] entre l'Occitanie et le Brésil dans le domaine musical.

Septembre

- Festival Culturel Brésilien Lavage de la Madeleine : Le festival est organisé depuis 2012 dans les rues de Paris et culmine avec le lavage des parvis de l'église de la Madeleine, à l'exemple de ce qui se passe lors de la fête du Seigneur du Bonfim (Salvador de Bahia), depuis au moins 200 ans[221]. C'est l'un des plus grands événements brésiliens en France, qui réunit environ 30.000 personnes et s'inscrit dans le calendrier artistique et culturel officiel français, soutenu par la Ville de Paris, la Région ainsi que par l'Ambassade du Brésil en France. Du mardi au dimanche, le festival 2017 a proposé une cérémonie œcuménique, une table ronde à l'UNESCO, des expositions, des concerts avec des artistes brésiliens de renom[222], des animations de capoeira, des cours de forró et samba-reggae, ainsi que le grand défilé de clôture, suivi du lavage symbolique des marches de l'église. Les batucadas Brasis, Batala, Yolande du Brésil, participèrent à ce défilé à côté des groupes de capoeira et de danse.

- Île aux Percu'sons : La première édition eut lieu en 2011, et avait été organisée par l'association Olizamba. Le festival 2017 a eu lieu à Cazaux, entre mer et forêt. Dans ce cadre, les percussions brésiliennes rencontrent celles des Caribes (Pan's Passion steel band) et de Corée (Beongae), à l'occasion des stages de danse, capoeira et percussions avec Marivaldo Paim, ancien meneur du groupe Ilê Aiyê de Bahia qui vit en France depuis plusieurs années.

- Rencontre internationale de maracatu de baque virado : Dans l'objectif de réunir les passionnés du maracatu, cette rencontre s'est déroulée sous la forme de workshops de percussions et de danse, de soirées-concerts brésiliennes, et d'un grand défilé dans les rues de Paris (2016). Les représentants des nations de l'Etat du Pernambuco ont été invités à

[220] Un récit répandu consiste à établir des liens supposés entre l'Occitanie et ses anciennes traditions de joutes musicales et la musique du Nord-est brésilien, notamment, le *repente*, ces affrontements entre deux orateurs rythmés par la percussion qui appartiennent à une tradition orale vivante. Fabulous Trobadors est un groupe folk toulousain fondé 1987 qui incarne cette esthétique de fusion.

[221] Voici l'histoire de la Fête du Bonfim : « Pour préparer la fête du Seigneur de Bonfim, le deuxième dimanche de janvier après le jour des Rois (Dia de Reis), les membres de la "fraternité des dévots laïcs" obligèrent les esclaves à laver la nouvelle Église de Bonfim, chef d'œuvre baroque. Cantonnés ensuite sur le parvis et les marches devant une porte fermée, les esclaves ont décidé de célébrer le Senhor do Bonfim avec leurs rituels de Candomblé en instaurant une procession rythmée par des chants musicaux. Cette fête se déroule encore aujourd'hui de l'Église de Notre Dame de la Conception de la Plage, patronne de Bahia, jusqu'à Bonfim, avec ses fameux rubans bracelets porte-bonheur. Cette tradition du Lavage qui existe depuis plus de deux siècles et demi au Brésil, est la deuxième plus grande fête populaire après le carnaval ». Voir le site du festival : http://www.lavagedelamadeleine.com/ (consulté le 16 octobre 2016).

[222] Margareth Menezes et Elba Ramalho, pour l'année 2017.

transmettre leur savoir et leur histoire à une cinquantaine[223] de percussionnistes et danseurs venus de toute l'Europe.

Novembre

- Sambão : A l'exemple de Rio, l'école de samba Flor Carioca (Nantes) met en place un concours de compositeurs de samba qui doivent composer et arranger la chanson du carnaval de Nantes. Depuis 2012, cet événement a lieu le week-end et rassemble des compositeurs, des percussionnistes et des danseuses de toute la France (et certains d'Europe), hébergés par les membres de Flor Carioca. En même temps, suivant la tradition Carioca, ont lieu une compétition de danse et l'élection de la Reine de l'année. La dernière édition a compté plus de 200 inscrits.

Figure 27 : Sambão de Flor Carioca. Facebook du groupe. Nantes, 2017.

Les événements ci-dessus figurent parmi les principales rencontres en France. Ils se concentrent notamment sur les mois les plus chauds de l'année, entre mai et septembre. Les rencontres les moins importantes sont difficilement quantifiables et ont lieu un peu partout dans le pays. En voici quelques exemples : Batucalub a organisé la Fête des Batucadas durant le Percutempo à Cucuron (2013); La *Noite do samba* (Nuit de le samba) à Narbonne-Plage, organisée par Rougai Percus depuis 2010 ; La Parade de Batucadas, par la Bande à Béziers à l'occasion des ferias en 2007 ; etc... Depuis environ un an, une percussionniste a élaboré un fichier en partage collaboratif sur *google docs*[224] afin de permettre aux orchestres de rajouter eux-mêmes des événements passés et à venir.

[223] D'après le témoignage de Claire (21/02/2017), l'une des participantes parisiennes.
[224] Voir le Google docs : https://docs.google.com/spreadsheets/d/1cWUXuqHZjFC-VYkqO4kwIVzzFRvwP8pXFpvj7bAPLBU/edit#gid=0 (consulté le 18 octobre 2017).

D'ailleurs, les occasions d'échanges entre les percussionnistes se multiplient au-delà des frontières francophones. En effet, les percussions brésiliennes intègrent les carnavals du monde, comme le Carnaval des Cultures à Berlin et le Carnaval de Cologne (Allemagne) ainsi que ceux de Nothing Hill (Royaume-Uni), de Copenhague (Danemark), de Mariestad (Suède), ou font l'objet d'un carnaval propre, à Helsinki (Finlande), à Sesimbra et Estarreja[225] (Portugal) et à Montréal (Québec). Les rencontres autour du samba, en Europe, sont précédées par une série d'*Encontros* (rencontres) au cours desquelles de nombreux membres des batucadas françaises, ou des groupes entiers, ont l'opportunité de voyager en tant qu'invités de leurs collègues européens. Ces déplacements contribuent à constituer un réseau international de sambistes partageant des pratiques associées à la musique et à la culture brésilienne en général. Ci-dessous sont répertoriés les rassemblements les plus connus contribuant à la promotion de ce réseau international des batuqueiros, en Europe et au Brésil :

- Bloco X : Le Bloco X se réunit 2 fois par an – normalement en avril et novembre – dans l'objectif de réunir les meilleurs percussionnistes d'Europe autour d'un répertoire commun de samba carioca : « Notre but est de consolider et de développer la scène de samba européenne dans un souci d'enrichir nos amitiés à travers l'Europe »[226]. Imaginé par Frank Völker et d'autres, ce rassemblement à caractère traditionnaliste se place au plus près du samba de Rio et reprend un répertoire ancien ainsi que des sambas récentes et des compositions propres. Le Bloco X subit parfois des critiques, on lui reproche notamment d'être une formation « élitiste ». Les candidats sont sélectionnés sur la base d'une vidéo prouvant leurs compétences percussives. Une autre manière d'intégrer ce groupe consiste à être invité par les organisateurs lorsqu'ils considèrent que l'on a les compétences requises. C'est pourquoi la participation au Bloco X confère un statut de qualité musicale auprès des amateurs européens.

- Encontros : La première rencontre (*Encontro 85*) s'est déroulée en Suède, à Uppsala en 1985, et a été suivie par quatre autres éditions, *l'Encontro 86* (Turku, Finlande), *l'Encontro 89* (Londres, Royaume-Uni), *l'Encontro 97* (Göteborg, Suède) et *l'Encontro 99* (Villeneuve sur Lot, France). Des stages, des concerts et des défilés ont contribué à diffuser la musique et les danses brésiliennes auprès d'un large public. Concernant la rencontre en France, organisée par Samba Résille (1999), les 20.000 spectateurs ont pu voir 650 artistes lors de défilés, d'apéros-concerts, d'ateliers de danse, de chants, de peinture et de percussion de samba, de maracatu, dirigés entre autres par Nicia Ribas d'Ávila et ses anciens élèves. Le nombre

[225] A côté des traditions portugaises autrefois présentes au Brésil, comme l'Entrudo.
[226] Voir : http://www.blocox.com/index_fr.html (consulté le 18 octobre 2017).

important de groupes sélectionnés atteste de la présence des percussions brésiliennes en Europe, dès la fin des années 1990. A Bunda (Göteborg, Suède), Aquarela (Paris, France), Atabak (Hem, France), Bat-2-K (Southampton, Royaume-Uni), Borboleta (Berlin, Allemagne), Brighton Carnival Collective - Ilove (Angleterre, Royaume-Uni), Bristol School of Samba (Bristol, Royaume-Uni), Caipiranhas-Light (Berlin, Allemagne), Escola de Samba Juventude de Paqueta (Mealhada, Portugal), Filao (Dole, France), Gloucester School of Samba (West Malvern, Royaume-Uni), Grupo Copacabana (Stockholm, Suède), Guarana (Linz, Autriche), Happy City Samba School (Dublin, Irlande), Kalika (Tours, France), Leao do Norte/The Edimburgh Samba School (Edimbourg, Royaume-Uni), Lochwinnoch People's Carnival Orchestra (Lochwinnoch, Royaume-Uni), Macunaima (Bordeaux, France), Manchester School of Samba (Manchester, Royaume-Uni), Marabunta (Malmo, Suède), Mariposa (Cornebarrieu, France), maSamba (Dublin, Irlande), Nation Stern der Elbe (Hambourg, Allemagne), Onda de Samba (Hambourg, Allemagne), Poco Loco (Aalborg, Danemark), Pomele (Equeurdreville, France), Quinta Feira (Hambourg, Allemagne), Rakatak (Berlin, Allemagne), Samba Ya Bamba (Lochwinnoch, Royaume-Uni), Sambadrome (Valence, France), Sambalanço (Voorburg, Pays-Bas), Sambalanco dot UK (St Leonards on Sea, Royaume-Uni), Sambananas (Risskov, Danemark), Sambaroderne (Odense, Danemark), Saravah (Tours, France), Soul Makoussa (Saint Médart sur Ille, France), Stroud School of Samba (Stroud, Gloucestershire, Royaume-Uni), Tac Tatoom (Saint Chamond, France), Trepa Coqueiro (Estarreja, Portugal), Tropicalia (Pau, France), Txatunga Bembe (Bilbao, Espagne), Ume Batucada (Umea, Suède), Unidos de Ludvika (Ludvika, Suède), Viagem Samba (Arles, France) ont participé à cet événement en 1999.

- Internationales Samba-Coburg : De nos jours, le plus grand rassemblement européen de batuqueiros a eu lieu à Cobourg, au mois de juillet, et a rassemblé environ 200.000 personnes et 3.000 sambistes (2017). Un village samba a été construit dans la petite ville de Cobourg, proposant des spectacles, des stands de restauration, des concerts de musique brésilienne, de capoeira, des présentations dans la rue par des groupes aux rythmes variés, des stages, différentes activités donc, y compris un concours de beauté. Un défilé avec tous les groupes marque la fin du festival, considéré comme « le plus important événement de valorisation et promotion culturelle du samba et du carnaval en dehors du Brésil » et ayant remporté le prix Edison Carneiro[227] au 3ème Congresso Nacional do Samba à Rio (2014).

[227] Le Prix Edison Carneiro est un projet de l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) intégrant différents acteurs liés à l'économie créative du carnaval, des professionnels, des entreprises, des

Durant l'année 2017 (26ème édition), 85 groupes européens ont partagé les scènes, les places et les gymnases sportifs de la ville qui ont logé les percussionnistes pendant les 3 jours de festival.

Figure 27 : Internationales Samba-Coburg. Site du festival. Coburg, 2017.

- Maracatu Europa : Fin 2013, un nouveau groupe, le Maracatu Europa, a rassemblé environ 25 percussionnistes d'Europe et du Brésil. Il y a des répétitions dans différents pays : la première a eu lieu en Espagne (Alcoy). Le but des batuqueiros est de mieux faire connaître le maracatu et sa culture en Europe, à travers des représentations dans différents contextes. Ce projet a duré quelques années, mais a été interrompu suite aux difficultés matérielles qu'engendrent ces répétitions générales.

- Megasamba : Depuis 2001, l'Encontro Europeu de Baterias est organisé à Sesimbra par l'école de samba Bota do Rêgo et attire de plus en plus de sambistes, dont de nombreux Français. Les participants doivent s'inscrire pour suivre les stages et devenir membres d'un orchestre géant, la Mega Bateria, qui en 2017 comptait plus de 300 inscrits. Le but est de faire jouer ensemble un grand nombre de participants ayant appris les arrangements au préalable. Les musiciens sont dirigés par des maîtres brésiliens comme Caju (Mancha Verde, São Paulo) ou Lili Nascimento. Avec le carnaval d'hiver qui a lieu en février, sur le modèle carioca, la Mega Samba contribue fortement à l'économie de ce petit village de pêcheurs.

Hormis ces rencontres européennes, certains rassemblements de percussionnistes et de danseurs d'horizons différents sont également organisés au Brésil.

---

groupes et des institutions culturelles. Il porte le nom du chercheur bahianais qui a créé le 1er Congresso Nacional do Samba en 1962, à Rio.

- Encontro Internacional do Samba e do Carnaval no Rio de Janeiro: Compte tenu de la diffusion mondiale du samba, la Rencontre Internationale du samba et du Carnaval fut créée en 2006. Aujourd'hui, la rencontre de sambistes résulte d'un partenariat entre l'UNIRIO (Université Fédérale de l'Etat de Rio) et le CRIAR, (Centre de Références et Information en Arts, Evénements et Culture brésilienne). Il s'agit d'une résidence artistique et d'échanges entre percussionnistes du Brésil et du monde, qui a lieu une semaine avant le carnaval officiel de Rio. La 9ème édition[228] s'est déroulée au campus de l'Université d'Urca (2014). Au programme étaient prévus une grande ronde d'ouverture de samba, des ateliers de percussion, de danse et confection de déguisements, des conférences, des représentations de groupes de diverses nationalités.

- Tambores do Mundo : Dans le but de promouvoir la culture percussive de Bahia, l'association Tambores do Mundo réalise un projet d'échanges interculturels, juste avant la période du carnaval à Salvador. Depuis au moins 10 ans, les percussionnistes de différentes nationalités sont invités à passer deux semaines d'immersion dans le Curuzu, un quartier populaire appelé « le berceau de la culture noire »[229], pour un apprentissage théorico-pratique autour de la musique. Ils participent à des stages de percussion et de danse au sein des *blocos* afros et assistent aussi à des conférences avec des historiens.

- World Samba Congress : L'école de danse Sambaliscious, fondée par Mishel Finlayson[230] à Brisbane (Australie), a débuté un partenariat avec RMello Produções pour mettre en place une rencontre mondiale à l'hôtel Notovel RJ Porto Atlântico, à Rio de Janeiro. Les échanges entre sambistes étrangers et professionnels locaux prennent la forme d'ateliers de danse et débouchent sur une fête au cours de laquelle la première Reine internationale du carnaval fut élue parmi les passistas étrangères (février, 2017). Le tarif du festival était de 350 dollars pour les 2 jours. Cet événement a compté sur la participation des chorégraphes et des personnalités du carnaval carioca, comme les Reines brésiliennes Evelyn Bastos (Mangueira), Luana Bandeira (Estácio de Sá) et Raissa de Oliveira (Beija-Flor de Nilópolis).

Certains événements se reproduisent tous les ans, alors que d'autres ont lieu de façon ponctuelle. Ils contribuent aussi à la formation du public à la musique brésilienne. Durant ces rencontres, les batuqueiros resserrent leurs liens d'amitié, échangent des connaissances musicales et partagent leur amour d'autres pratiques culturelles brésiliennes. La batucada joue

[228] La thématique de la 9ème rencontre fut « le samba dans le monde », du 23 février au 4 mars. Pour l'édition précédente, le titre était « batucada globale ».
[229] Voir : https://www.facebook.com/tamboresdomundo2014/ (consulté le 18 octobre 2017)
[230] Mishel Finlayson participe tous les ans au carnaval de Rio. En 2017, la professeure et ses élèves ont défilé à l'école Estacio de Sa, troupe composée entièrement de passistas étrangères.

le rôle de porte d'entrée de la musique brésilienne en général – le forró, les rythmes du Nord-est, la bossa-nova et les chansons de ce que l'on appelle la musique populaire brésilienne, Chico Buarque, Djavan, Caetano Veloso – mais aussi de la littérature, du cinéma, des expositions, des conférences. Du fait de son caractère accessible, la batucada permet aux membres des groupes d'avoir un premier contact avec les rythmes pour ensuite être confrontés à d'autres contenus culturels. L'envie de comprendre les paroles des chansons les amènent à étudier le portugais, qui servira aussi à communiquer avec des percussionnistes européens lors des rencontres et avec les Brésiliens peu éduqués ne parlant aucune autre langue. La maîtrise du portugais est d'ailleurs un facteur distinctif dans cet environnement et l'apprentissage de la langue s'accompagne d'un intérêt pour l'organisation sociale brésilienne : les percussionnistes apprennent l'histoire et la politique du Brésil. Ainsi, l'incorporation de la musique se fait en parallèle avec des valeurs et des savoir-faire associés à l'image du Brésil en tant que pays idéalisé, où règnent la convivialité, la joie de vivre et la générosité. Cette socialisation prolongée aux pratiques culturelles brésiliennes peut évoluer, dans certains cas, vers la construction d'une véritable « passion ». Dans ce réseau brésilophile international cet *Internationale sambiste*, il n'est plus seulement question de taper sur des tambours.

Les échanges entre Européens et Brésiliens perdurent dans le temps et créent des amitiés de longue date, avec des déplacements réguliers vers les deux rives de l'Atlantique et bon nombre de mariages interculturels. Le marché matrimonial est par ailleurs remarquable et mériterait une étude plus approfondie. Si, en un sens, le processus d'acquisition des rythmes brésiliens pousse les percussionnistes étrangers vers les contextes de production de cette musique au Brésil ; de l'autre, les percussionnistes brésiliens en Europe, trouvent une porte ouverte pour les stages et tournées pédagogiques. Cette mobilité autour de la musique crée parfois, des rencontres inédites qui seront explicitées dans la seconde partie de cette thèse.

La France, un acteur-phare de diffusion

Les batucadas occupent une place privilégiée dans la vie culturelle française. Elles participent au retour des carnavals français dans les métropoles, habituellement intégrées à d'autres traditions percussives, et dans les communes où les formations dites « rurales »

prolifèrent : Craon[231] (53), Mornay-sur-Allier[232] (18), Ceyzérieu[233] (01). De plus, les professeurs brésiliens participant à des stages européens, que j'ai rencontrés de manière informelle, n'ont pas manqué de remarquer la particularité de ce pays en ce qui concerne d'abord, la quantité des groupes, mais aussi la qualité d'exécution, le souci de bonne maîtrise de certains percussionnistes des rythmes et de la connaissance de leur contexte d'origine (Nilo, Serrinha, Lili Nascimento, Caju, Chicote, entre autres). Ces percussionnistes sont également d'avis que par rapport à la maîtrise du samba carioca, la France fait partie, avec le Portugal et l'Allemagne, des pays qui se démarquent des autres. Les batuqueiros étrangers comme Bia (18/05/2016), Marcus (18/05/2016) et Christian (27/05/2016), affirment que ce phénomène prend des proportions incroyables en France, où l'usage même du terme « batucada » a un fonctionnement associatif qui lui est propre. D'après Felipe, Brésilien vivant en France depuis plusieurs années, tous les « bleds » de France ont au moins une église, une poste et une batucada (Felipe, 18/03/2017).

La diffusion des rythmes brésiliens n'est pas exclusive aux Brésiliens. Quelques Français expérimentés, tels que Jérôme Boumendil, Damien Thébault, Jean Christophe Jacquin, ne serait-ce que dans la région parisienne, ont souvent organisé des tournées pédagogiques en France et ailleurs. Quant aux groupes français, amateurs et professionnels, certains se produisent également dans différents pays : Drumbata en Jamaïque (2016), Cie BZK à Doha pour l'inauguration de Pearl Island (Qatar, 2008), ENS batucada à Tanger (Maroc) pour le Festival Tanjazz. La troupe BatukaVI (Grenoble), d'environ 70 enfants, est portée par l'association Afric'Impact ayant réalisé de nombreux voyages internationaux : Allemagne (2017), Liban (2017), Brésil (2014 et 2016), Espagne (2016), Suisse (2015), Italie (2014), Maroc (2012), Burkina Faso (2013), Portugal (2012). A Ouagadougou (Burkina Faso), les enfants ont réalisé des prestations et des ateliers auprès des jeunes de l'Institut Français Georges Méliès dans le cadre d'un programme d'échanges culturels qui s'appelait Batuc'Ouaga. D'après le coordinateur de cette troupe, Willy Lavaste, leur action peut être définie comme un « noble programme d'éducation à la citoyenneté internationale et d'échange culturel, l'idée à travers ces ateliers destinés aux enfants burkinabè, est de permettre à terme la création d'une première batucada du Burkina à Ouagadougou et peut-être plus largement en Afrique de l'Ouest »[234]. Une compagnie d'enfants portant le nom de Batoukaouaga est

[231] Saperkupoppet
[232] Batu't'kap
[233] La Batuc' de Ceyz'
[234] Saibou Barry (17 mars 2013). *Sidwaya quotidien* [en ligne], http://fr.allafrica.com/stories/201303181788.html (consulté le 18 octobre 2016).

désormais en activité[235] à Cissin, et est probablement le fruit de ces échanges. A trois cent cinquante kilomètres d'Ouagadougou, à Bobo-Dioulasso, la Batoukada de Bobo (Centre Culturel Raadga) participe à de nombreuses activités culturelles de la région[236]. L'influence française est ici manifeste. Le projet de construction du nouveau Centre Culturel Raagda à Bobo-Dioulasso (2015) fut porté par l'association locale Raadga (1995) ainsi que par l'association française Freestyle Systems (1989). Ces deux structures sont des partenaires musicaux depuis 1995 et participent à des projets artistiques communs comme la Semaine Nationale de la Culture (SNC) au Burkina en 2000, 2002, 2004 et 2006 et le Carnaval des Rencontres en 2008 à Fontenay-aux-Roses (France), avec des membres de l'association brésilienne Maria da Conceição, de Recife (Brésil). De fait, les structures françaises jouent un rôle de partenariat[237] (souvent financier) auprès des institutions africaines pour le développement culturel et social. Le séjour des groupes ou des associations françaises, notamment au Burkina Faso, aboutit parfois à la création de groupes de batucada locaux[238]. Tout comme au Burkina Faso, on trouve à Madagascar le Bloco Malagasy, groupe féminin de samba-reggae né en 2008, avec des élèves qui ont suivi des cours de français donnés par des volontaires de l'association Bel Avenir. Bel Avenir est d'ailleurs membre du réseau de solidarité internationale Eau de Coco[239], composé de différentes associations dont la branche française est régie par la loi 1901, fondée à Motteville (2005). On constate ici que c'est grâce à certaines personnalités, à certains groupes de batucada et à des institutions françaises que la batucada se dissémine au-delà des frontières françaises.

Les batucadas affirment leur présence en Afrique francophone mais aussi dans les pays lusophones et anglophones, du fait qu'elles y sont introduites par divers acteurs. Dans les

---

[235] En 2015, la compagnie a participé au festival Rendez-vous chez nous, organisé par le collectif d'arts de la rue ACMUR. Celui-ci le plus grand festival d'arts de la rue en Afrique de l'Ouest récolte une partie de ses fonds en France.

[236] A Bobo-Dioulasso, le groupe a fait la première partie du concert de Sada Ba (4 mars 2017) et des festivals Récréâtrales (6 au 10 novembre, 2014) et Rendez-vous chez nous (2015, 2016). Voir le programme de ce dernier festival pour l'année 2016 (annexe 6).

[237] Pour les partenaires publics français du Festival Rendez-vous chez nous (2016) : l'Institut Français de Paris, l'Institut Français du Burkina Faso, l'Ambassade de France au Burkina Faso, la Région Rhône Alpes, la Ville de Nanterre, le Festival Parade(s), dans la communauté urbaine du Grand Lyon

[238] Les Batoukaouaga (Ouagadougou) et La Batoukada de Bobo (Bobo-Dioulasso), déjà cités, mais aussi le groupe Yidigri. Celui-ci a été inspiré par le séjour de la troupe Cie La Batook qui a laissé des instruments pour la formation d'une batucada locale en 2013, dans un projet avec l'association Et à Fond et l'école de musique burkinabaise La Dernière Trompette.

[239]: « Notre mission est de contribuer à l'amélioration de la qualité de vie des personnes défavorisées, dans des pays émergents et en voie de développement, particulièrement les femmes et les enfants dans des domaines comme l´éducation publique et scolaire, le développement culturel et sportif, la santé, le développement durable et agricole. Ces actions, moteur de développement, sont renforcées par une sensibilisation au grand public et notamment à l´éducation à la Solidarité Internationale et à la Paix. ». Voir : http://eaudecoco.org/ (consulté le 19 octobre 2016).

pays africains, l'une des clefs de cette diffusion est la promotion des valeurs partagées, comme la diversité et la valorisation des échanges humains, emblématiques des réseaux de solidarité internationale. Pablo Tiaraju – musicien et chercheur vivant en partie au Brésil, en partie en France – s'est rendu en 2016 à Calulo (Angola), sur invitation, pour fonder le premier groupe du village. Il raconte qu'il existe de nombreuses batucadas en Afrique, dont certaines associées aux équipes de football et jouant des rythmes locaux, tandis que d'autres sont plus proches des sonorités brésiliennes. Au Nigéria, après avoir appris les rythmes brésiliens à Londres où il a vécu quelques années, Seyi Ajeigbe a fondé l'Eko School of Samba (2011), projet dans lequel le samba est utilisé en guise d'outil de changement social.

Figure 28 : Batucada du centre culturel Raagda. Fréderick Montblanc. Bobo-Dioulasso, 2015

Les percussions brésiliennes sont donc diffusées tout à la fois par des Brésiliens et des non-Brésiliens qui répètent les codes musicaux d'origine ou réinventent de nouveaux codes, contribuant ainsi à faire évoluer la musique brésilienne. Ce réseau international des batucadas subit aujourd'hui la complexité des circulations culturelles : une multitude d'acteurs et une multitude de formes de diffusion.

De fait, le processus de mondialisation favorise une circulation plus intense des individus et des biens culturels, y compris des expressions musicales fortement ancrées dans une culture locale. Tel est le cas des batucadas mais aussi d'autres expressions culturelles telles que le dikopelo (Kgatleng District, Botswana), le sankirtana (Manipur, Inde), le bigwala (Ouganda, Afrique), par exemple, qui furent récemment inscrites sur les listes du Patrimoine Immatériel de l'UNESCO. La mondialisation musicale introduit donc les productions locales et diasporiques sur la scène, faisant apparaître de la sorte un imaginaire transnational autour

duquel un système hégémonique de classement va être adopté pour nommer ces musiques en dehors d'une tradition américo-européo-centrée. Comme nous l'avons vu dans l'exemple des rythmes brésiliens, les responsables de leur diffusion ne sont pas forcément ceux que l'on croit être leurs « détenteurs ». Le brouillage des frontières complexifie les relations culturelles et fait apparaître d'autres variantes pour désigner les différences entre Nous et les Autres[240].

Le soft power rattaché au Brésil contribue à la diffusion de ses expressions musicales et culturelles. En raison de leur caractère « national » et « populaire » les rythmes brésiliens sont exportés sur la scène internationale. Si leur arrivée en France s'inscrit dans un mouvement d'échanges culturels qui a commencé depuis plusieurs siècles, aujourd'hui, une nouvelle phase a lieu. A partir des années 2000, les ensembles percussifs appelés batucadas sont en recrudescence grâce à l'action de différents médiateurs. Loin d'être une simple vague musicale passagère, ces musiques ont su s'adapter au contexte local et se consolider en tant que partie intégrante du paysage sonore et éducatif français. Depuis quarante ans, elles s'inscrivent dans le paysage français de manière durable en étant présentes dans différents espaces de la vie sociale française (marchés, carnavals, fêtes, écoles), sans se cantonner aux milieux brésiliens. Dans sa phase initiale, le terme « batucada » demeurait prioritairement rattaché aux significations des écoles de samba de Rio de Janeiro et du carnaval. Avec le temps et l'introduction d'autres genres percussifs, ces significations furent étendues. Par extension, on peut se référer à la batucada comme à un genre à part entière, désignant les musiques collectives de percussions en général, et suivant un mode de fonctionnement et un vocabulaire propres à ce pays. A ce jour, nous avons répertorié plus de cinq cents associations qui s'inspirent majoritairement du Brésil et de ses rythmes – samba, samba-reggae et maracatu –, tout en réalisant des mélanges avec d'autres rythmes exogènes ou français. Les références brésiliennes sont mobilisées à différents degrés par les acteurs sans qu'ils suivent une voie d'appropriation allant d'un style considéré plus standardisé au plus authentique : les identifications avec une supposée « tradition » ou avec la « modernité » peuvent agir sur un individu intégrant n'importe quel type de formation.

Pour toutes ces raisons, nous pouvons affirmer que la batucada n'est pas simplement un phénomène de mode. Elle intègre des lieux plus ou moins légitimes et recouvrent bon nombre de significations et pratiques que nous allons décrire par la suite. En outre, les rythmes inspirant les groupes francophones trouvent leur source dans une tradition afro-

[240] Les enjeux de pouvoir autour de cette question seront abordés, de manière approfondie, dans la troisième partie.

diasporique, et renvoient à l'Autre. Avant d'aborder le caractère exogène et les relations de pouvoir qui se dégagent des rencontres musicales, il est nécessaire de décrire l'incorporation de cette musique par les percussionnistes francophones. « Devenir batuqueiro » est un long processus regorgeant d'affects et engendrant des identifications diverses avec une culture étrangère.

Deuxième partie

De la batucada et son incorporation

Nous pouvons évaluer la diffusion d'une musique à partir de plusieurs dimensions : sa présence dans les médias, le nombre de fois où elle passe à la radio ou encore la quantité de concerts qui sont présentés au public, entre autres situations concernant les pratiques d'écoute des auditeurs. Une dimension peut, également, servir à « mesurer » la consommation d'un genre musical: il s'agit du nombre d'individus qui le pratiquent. La formation d'orchestres de percussion est la principale voie de diffusion des batucadas de France. Cette forme musicale a un double sens qui la place à la fois parmi les pratiques culturelles d'amateurs et d'exogènes (voire « exotiques »). Ces deux dimensions lui confèrent un statut particulier.

En tant que structures d'amateurs et peu institutionnalisées, les groupes jouent dans la rue, sur scène ou dans des studios de répétition et développent des activités moins quantifiables que celles des musiciens professionnels pouvant être appréciées aussi bien par les ventes de disques, le nombre d'entrées des concerts, que par le nombre de fois où ils passent à la radio. Il s'agit d'une musique qu'il convient davantage de pratiquer que d'écouter : la majorité des associations de batucada met en scène un répertoire sans chants, composé uniquement de percussions. Elles sont sollicitées dans un but d'animation plutôt qu'en raison de leur qualité pour la scène, à proprement parler. C'est pourquoi il est rare de trouver des disques de « batucada » dans les rayons des magasins, hormis sur quelques plateformes d'écoute en ligne où un nombre restreint de groupes publie son travail. De fait, l'environnement amateur de batucadas est très éphémère : les formations se font et se défont avec facilité, changent d'esthétique, de nom, se regroupent avec d'autres ou se créent à partir de scissions. Quant à l'apprentissage des rythmes, il peut être réalisé aussi bien dans les conservatoires que chez une « bande de potes », ce qui configure une grande variété des espaces de pratiques ainsi que des usages assez mouvants. D'autre part, les rythmes de la batucada, nés au Brésil de la diaspora africaine, sont associés à des traditions populaires perçues comme « du monde » dans le cadre français. L'amour des Francophones pour les batucadas repose sur trois piliers : les caractéristiques propres à l'objet, les représentations de la musique et de la culture brésilienne auxquelles elles s'attachent et le cadre de diffusion dans lequel l'incorporation a lieu.

Les groupes se développent alors en s'éparpillant sur l'ensemble du territoire sous la forme d'activités culturelles amateurs, pratiquées par des percussionnistes francophones d'origines diverses. S'il est possible d'envisager ce phénomène musical à partir de plusieurs angles d'attaque – la « réception », la « pratique », l' « appréciation esthétique », le « marché » figurant parmi les thèmes de recherche courants en sciences humaines et sociales

– ma recherche s'intéressera, notamment, à la pratique et aux discours des joueurs, c'est-à-dire, à la diffusion de la batucada en tant que musique incorporée.

Chapitre 3 : Décrire un phénomène pluriel

Le succès des batucadas est dû, en grande partie, à la façon dont cette musique est apprise et pratiquée. Il s'agit d'un objet à la frontière, entre amateur et professionnel, entre traditionnel et moderne, entre musique exogène et locale. Nous allons présenter les références méthodologiques ayant guidé notre démarche, tout en dressant, également, un panorama général des goûts et préférences des percussionnistes qui, à partir de l'analyse de certains résultats du *Questionnaire général – Membres* (annexe 2), réaffirment la pluralité du phénomène.

3.1) « Incorporation » plutôt qu' « appropriation »

Les pratiques en amateur intègrent les préférences culturelles des Français

Du point de vue de la consommation culturelle, on pourrait mettre en lumière les indicateurs chiffrés de la batucada, le nombre de groupes sur le territoire et de membres inscrits dans chaque formation, les prestations effectuées, la fréquence des cours prodigués, le tarif pratiqué, enfin, les activités économiques que développent amateurs et professionnels sur le marché musical. Mais, l'étude des pratiques culturelles en termes économiques – autres que la batucada, la lecture, la télévision, la fréquentation des musées et des salles de cinéma, l'usage des médias audio-visuels – ne dresse qu'un portrait partiel des pratiques concrètes des acteurs. Par ailleurs, il existe bon nombre d'activités et de loisirs (jardinage, informatique, musique sur ordinateur) n'ayant pas de but productif qui viennent ajouter de la complexité à la manière dont les individus interagissent avec la « culture ». De fait, la « culture » est comprise aujourd'hui au sens large : « manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte » (Rocher, 1992)[241]. Cette notion renferme, dans son sens anthropologique, un ensemble de traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et affectifs – les normes et les valeurs communes à la société mais aussi les traditions (religieuses, musicales), les symboles (drapeau ou hymne national) qui servent à construire les représentations, les manières de faire

[241] Extraits du chapitre IV: «Culture, civilisation et idéologie» (Rocher, 1992).

et de penser propres à une collectivité humaine[242]. Suivant cette vision, les pratiques culturelles occupent, aujourd'hui, un espace plus étendu, dans la mesure où elles engagent des dispositions esthétiques et contribuent à la définition des modes de vie et des identités individuelles et collectives.

Il en va de même pour les pratiques en amateur, comme c'est le cas de la majorité des batucadas. Qu'elles constituent des activités à but lucratif ou non, les pratiques en amateur montrent une facette active des individus face à la culture. C'est pourquoi le Ministère de la Culture intègre ces types d'activités dans les enquêtes quantitatives portant sur les comportements culturels des Français[243]. Ces enquêtes (1973, 1981, 1988, 1997 et 2008) demeurent un registre important sur les différentes formes de participation à la vie culturelle française, telles que la lecture de livres, l'écoute de musique, la fréquentation des équipements et des manifestations culturels et les pratiques en amateur. Tout en accordant une place aux nouvelles technologies et Internet, les résultats de la dernière enquête sont réunis dans l'ouvrage *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008* (Donnat, 2009) et montrent les évolutions 10 ans après l'enquête de 1997. Ces enquêtes ont pour objectif d'évaluer le poids des pratiques d'ordre socioculturel mais aussi de mettre en évidence les articulations qui existent entre elles, leurs complémentarités et leurs oppositions. Parmi les questions posées figurent les suivantes : Qui va au théâtre, au concert, au cinéma, dans les bibliothèques ? Qui lit quoi ? Combien de français jouent d'un instrument de musique ? Quels rapports constate-t-on entre la culture classique et les pratiques liées au

[242] Au quotidien, le mot « culture » abrite différents sens, la culture de la terre, la culture des micro-organismes, la culture comme synonyme d'érudition, etc. Dans les sciences humaines et sociales, de nombreux chercheurs se sont efforcés de donner des définitions fines dans lesquelles ils perfectionnent l'un ou l'autre aspect de la notion fournie par Tylor au XIXe siècle : « La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société » (Rocher, 1992 : 1). Pour un historique de ce concept voir : Perrineau Pascal. « Sur la notion de culture en anthropologie ». In: Revue française de science politique, 25e année, n°5, 1975. pp. 946-968). Aujourd'hui, l'UNESCO adopte une notion consensuelle qui désigne la culture dans son sens le plus large, comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. ». Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982. Voir : https://ich.unesco.org/fr/1982-2000-00309 (consulté le 18 avril 2016).

[243] Selon le site du gouvernement, ces cinq enquêtes ont été publiées dans les ouvrages suivants : Pratiques culturelles des Français en 1974, Paris, La Documentation française, décembre 1974 (données quantitatives) ; Pratiques culturelles des Français en 1974, La Documentation française, décembre 1974 ; Pratiques culturelles des Français, Évolution 1973-1981, Paris, Dalloz, octobre 1982 ; Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989, Paris, La Documentation française, mars 1990 (données quantitatives) ; Olivier Donnat, Denis Cogneau, Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989, Paris, La Découverte / La Documentation française, mars 1990 ; Olivier Donnat, Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997, Paris, La Documentation française, mai 1998 ; Olivier Donnat, Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009. Voir : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/bibliographie.php (consulté le 18 avril 2017).

développement des médias ? Quelles sont les inégalités territoriales et sociales ? En France, même s'il existe un véritable engouement pour les musiques et danses venant d'ailleurs (africaines, afro-cubaines, afro-américaines, etc.), c'est une attention limitée qui est accordée, dans les recherches sur les pratiques culturelles des Français, à ces types de musiques. Que pourrait-on dire à propos des consommateurs des productions qui intéressent à notre recherche, celles dites « du monde » ?

Ruptures et continuités avec l'héritage de Pierre Bourdieu

Il est possible de faire correspondre les préférences culturelles à la position des individus dans l'espace social. L'analyse des rapports de domination et des inégalités d'accès à la culture occupe une large partie des travaux de Pierre Bourdieu, qui a entrepris une véritable théorie critique des pratiques culturelles s'appuyant sur les rapports matériels de classe et sur la dimension symbolique des relations sociales. Dans le modèle théorique de la *Distinction*, les goûts et préférences (les styles de vie) sont déterminés par l'*habitus*, concept mobilisé dans de nombreux travaux de cet auteur :

> [...] l'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e. g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences.
>
> Bourdieu *apud* Liénard et Servais 1974 : 417

Si la notion d'habitus remonte au moins à l'Antiquité grecque[244], chez Bourdieu elle définit une catégorie de conditions d'existence, un « système des dispositions durables et transposables », des schèmes de perception et d'action, incorporés par les individus au cours de leurs socialisations (Bourdieu, 1979), dont la famille et l'école qui y jouent un rôle fondamental. Grosso modo, les individus appartenant à une classe sociale possèderaient des habitus de classe (valeurs, attitudes morales, préférences alimentaires, artistiques ou musicales), transmis au fil des générations et hiérarchisés selon leur degré de « légitimité culturelle » situant les pratiques « savantes » au sommet de l'échelle. Dans cet

[244] L'*hexis* (traduite par l'habitus), selon Aristote, fait référence à une disposition subjective et à un certain type de situation ayant un double sens, une manière d'être qui relève alors d'une « habitualité subjective et d'une typique objective » (Rodrigo, 2006 : 112). Dans son sens moderne, l'habitus a été traité par Leibniz, Husserl, Max Weber, Marcel Mauss, Alfred Schütz, Erving Goffman (Héran, 1987).

espace, l'intériorisation d'un ordre des pratiques, du plus ou moins « légitime » (on pourrait schématiser grossièrement comme allant du plus au moins « populaire ») fait l'objet d'une « domination symbolique » : les classes « dominantes » et « dominées » ne s'opposent pas seulement en raison du capital économique (héritage, patrimoine) que détiennent les individus mais aussi de leur capital culturel (diplômes, objets d'art, savoirs). En ce sens, l'espace social n'est pas seulement différencié mais il est aussi traversé par des enjeux de pouvoir. Dans la perspective de l'auteur, le système éducatif valorise le capital culturel « légitime » et contribue à la « reproduction » de la domination culturelle des classes supérieures.

Lorsque l'on évoque l'habitus, il est difficile de ne pas penser à Pierre Bourdieu[245]. Sa « théorie de l'action » a pour mérite de souligner que les comportements culturels subissent les influences d'une socialisation fortement marquée par des inégalités sociales. Il s'agit d'un modèle qui n'a cessé de récolter de vifs critiques depuis les années 1980[246]. Inspirés des théories postmodernes et pragmatiques, les arguments s'opposant à ces théories soulignent leur caractère déterministe qui ne rendrait pas compte du monde social. De même, on reproche à cette vision de nier les changements tout en ignorant la capacité émancipatrice (Rancière, 1987) ou critique (Boltanski, 1990) des acteurs; elle mépriserait les esthétiques populaires (Grignon et Passeron, 1989) et délaisserait d'autres échelles d'identification telles que le genre, l'âge, l'ethnicité (Featherstone, 1991). Les théories de Bourdieu et leurs interprétations par d'autres chercheurs, ont conduit, certes, à généraliser abusivement les comportements des acteurs. Une lecture attentive de son travail révèle, pourtant, d'autres possibilités d'interprétation. L'auteur affirme, par exemple, que l'habitus n'entraîne pas mécaniquement des conduites identiques mais engendre plutôt des « tendances » à adopter certaines conduites. Si les dispositions tendent à se reproduire quand elles sont confrontées à des situations habituelles, l'habitus s'adapte face à des situations inédites (Bourdieu, 1979). En ce sens, la « reproduction » d'un ordre social n'est qu'un cas du possible, le plus probable. En somme, discuter d'un travail aussi vaste ne pourrait se cantonner à quelques lignes. L'héritage de Bourdieu n'a pas cessé de fournir de la matière à des débats contemporains. Son influence est manifeste dans les sciences humaines et sociales – de toute évidence en sociologie, mais aussi en histoire, politique, littérature et dans les arts – ce qui autorise Anthony Glinoer (2001) à parler de *Bourdieu studies*.

[245] Chez Bourdieu, on a reproché à cette notion d'effacer d'autres logiques d'action puisque l'auteur choisit un principe « homogène », « unificateur », « durable » et « transposable ».
[246] Philippe Coulangeon (2003) dresse un bref historique des critiques de la légitimité culturelle.

Dans le milieu institutionnel, la dénonciation des inégalités en matière de culture (et de capital économique) a structuré bon nombre de politiques publiques visant une meilleure répartition de l'accès aux dispositifs culturels, que ce soit dans une démarche de « démocratisation de la culture » (universelle, légitime) ou de « démocratie culturelle », cette dernière considérant la culture au sens large, dans le souci des particularismes locaux et régionaux (Coulangeon, 2003 : 9). Malgré le réductionnisme qui se dégage donc du paradigme légitimiste – historiquement daté et inscrit dans la société française des années 1970[247] – Bourdieu a établi des bases dont les recherches en culture peuvent difficilement se détacher. Les études récentes ont affaire à une réalité sociale bien plus éclatée au sein de laquelle les acteurs subissent de multiples influences. Compte tenu des effets de la mondialisation pendant ces dernières décennies, mais aussi de la diversification des moyens d'accès à la culture – développement de l'audiovisuel et équipement des ménages, succès des pratiques en amateur, développement des festivals et de formes de participation à la vie culturelle –, l'analyse doit inclure d'autres variables que les classes sociales[248].

Sans rompre avec la vision d'un « social incorporé », Bernard Lahire parle de répertoires d'*habitudes*[249] (Lahire, 2011 : 51) en questionnant l' « unité », l' « homogénéité » et la « transférabilité » de l'habitus face aux instances de socialisation multiples, voire incongrues – les médias, les modes de garde des enfants, le groupe des pairs, qui agissent à côté des institutions classiques comme la famille et l'école –, auxquelles les individus ont affaire durant leurs parcours de vie. Avec des études microsociologiques (retour sur les enquêtes nationales, ajout des méthodes qualitatives et quantitatives, etc.), Lahire systématise les variations individuelles du goût mettant en avant que la majorité des consommateurs culturels ont des profils dissonants (Lahire, 2006)[250]. Une pluralité d'ordres de légitimité apparaît aux individus et aux groupes, alors que celle-ci n'est plus simplement donnée par la position dans l'espace social. Si les acteurs sont multi-déterminés, la consommation culturelle est envisagée sous une autre optique : à ces profils plus ou moins dissonants correspondent

[247] L'ouvrage collectif « Regards croisés sur les pratiques culturelles » est le fruit des préoccupations sur les limites de l'enquête du Ministère de la culture (1997), notamment, à propos des méthodes inspirées par les théories légitimistes : « Le dispositif d'observation des comportements culturels dont nous avions hérité n'était-il pas en partie prisonnier du contexte dans lequel il avait été conçu, lequel reflétait à la fois un certain état de la société française et un certain moment de la réflexion sur la politique culturelle » (Donnat, 2003 : 10).

[248] Les origines géographiques, ethniques, raciales, par exemple.

[249] Habitudes corporelles, cognitives, de schèmes d'action, de manières de faire, de sentir, de penser, adaptées au contexte et incorporées « sous conditions » (Lahire, 2011 : 92).

[250] Dans « La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi », Bernard Lahire développe un point de vue qui envisage de manière systématique les pratiques et les préférences culturelles sous l'angle de la variation intra-individuelle des comportements. La fragmentation d'une culture de classe est d'ailleurs soulevée dans les enquêtes culturelles les plus récentes.

des pratiques dites plus ou moins légitimes. Suivant les théories d'un acteur pluriel[251], nous ne pouvons pas faire abstraction des expériences passées ni du contexte parce que c'est en fonction de la situation présente que les dispositions seront activées ou inhibées : « La question doit donc se poser en ces termes : quelles sont les conditions socio-historiques qui rendent possible un acteur pluriel ou un acteur caractérisé par une profonde unicité ? » (Lahire, 2011 : 37). Plutôt que de garder un seul type d'action possible « la » formule génératrice des pratiques) et de la généraliser de façon abusive, il convient de faire varier les cas du possible (Lahire, 2011 : 16).

Philippe Coulangeon s'inscrit également dans une continuité avec Bourdieu. L'auteur signale que les évolutions de la société depuis les années 1960 ont engendré une « recomposition des lois de la distinction » (Coulangeon, 2003 ; 2011). De fait, la démocratisation scolaire et l'influence de la culture de masse ont modifié les relations au sein de la consommation de l'art. La culture « savante » ne décrit plus de façon majoritaire les pratiques de classes économiquement favorisées ou de personnes hautement scolarisées. Par ailleurs, les frontières entre « culture savante » et « culture populaire » sont devenues plus fluides, ce qui était considéré auparavant comme de la haute culture subit un manque d'intérêt croissant dans toutes les classes. En ce qui concerne les préférences culturelles des individus, les différents genres se mélangent, musiques dites « savantes » ou « populaires », genres classés comme plus ou moins légitimes. En musique, la légitimité culturelle semble renouvelée et moins fondée sur la proximité avec les arts savants qu'avec le pluralisme des goûts, les répertoires écoutés et le mélange des genres. Il convient donc de relativiser la supposée pluralité de l'écoute, car les comportements éclectiques définissent actuellement la nouvelle posture cultivée[252]. Les professions intermédiaires et les cadres ainsi que les diplômés ont des préférences musicales plus variées que celles des ouvriers. Selon Coulangeon, la différenciation sociale, théorisée par Bourdieu dans *La Distinction*, n'est pas affaiblie mais renouvelée, s'exprimant aussi bien par le choix des artistes (dans le genre « rock », un abîme sépare Johnny Hallyday de Noir Désir, par exemple) que par les attitudes et les modes d'appréhension des pratiques culturelles. Par le biais de nouvelles hiérarchies[253],

[251] La sociologie dispositionnelle-contextuelle de Lahire est l'une des principales sources d'inspiration méthodologique dans cette thèse.

[252] Dimaggio, 1987 ; Peterson, 1992, 2004 ; Donnat, 1994 ; Eijck, 1999 ; Coulangeon, 2003b ;

[253] Différenciations que les enquêtes statistiques ont du mal à cibler (Glévarec et Pinet, 2009) ; voir aussi Gaboriau, 1990 et Drapeau, 2004. Les manières d'envisager l'éclectisme varient, par rapport aux types de musiques appartenant à chaque genre, mais également si l'on considère la trajectoire des individus et le cumul avec d'autres genres ainsi que leur façon plus ou moins éclairée d'être éclectiques. Chez les personnes cultivées, cette posture pourrait représenter une « ouverture », tandis que chez les éclectiques « malgré eux » elle peut signifier un faible degré de connaissance de la musique ou encore exprimer un « mauvais goût ». Lahire donne

l'appropriation distinctive des objets culturels continue alors à avoir lieu car la posture éclectique nécessite des compétences plurielles qui sont inégalement distribuées dans l'espace social. Ce qui caractériserait l' « omnivorisme » serait également la capacité à mobiliser les contenus et les différents registres communicationnels au gré des situations.

Suivant une orientation cosmopolite des goûts, la montée de l'éclectisme s'épanouit dans les recherches américaines depuis les années 1990, dans lesquelles Richard Peterson apparaît comme une référence pour le concept d'omnivorité[254]. Cette pluralité des goûts est indéniable (Bellavance et *al,* 2006 : 132) [255] et attestée également dans d'autres pays (France, Allemagne et Royaume-Uni) comme le signale Peterson (Peterson, 2004 :148)[256]. L'empreinte de Bourdieu est notable dans les études contemporaines de la musique (qu'elle fasse l'objet de critiques, de relectures ou d'une continuité). On la remarque même dans les interventions plus « pragmatiques » de Christian Le Bart, d'Andy Bennett, d'Hervé Glévarec, de Michel Pinet et d'Antoine Hennion qui ont débattu des nouvelles manières d'envisager la réception musicale à l'occasion d'une journée d'études à Lille[257].

Antoine Hennion propose une vision intéressante, en ce qui concerne la place de l'objet dans l'étude des amateurs de musique : « Respectons les objets », nous dit-il lors d'un entretien : « […] oui, il y a quelque chose dans le son. Nous avons donc aussi quelque chose dans les oreilles et dans le cerveau qui est la base des plaisirs de la musique »[258]. Il nous met en garde contre une visée « trop » sociologique des arts qui enlèveraient les propriétés sensibles des œuvres en expliquant le goût des individus par les déterminismes sociaux[259]. A

---

l'exemple des agrégés de littérature fans de karaoké qui, conscients de l'illégitimité de cette pratique, la vivent sur le mode d'une simple distraction (Lahire, 2006). L'inégalité culturelle se mesure en termes de quantité de répertoires mobilisables et à la capacité de les mobiliser dans des situations adéquates.

[254] « […] le capital culturel apparaît de plus en plus comme une aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques. Parce que cette règle du goût se caractérise notamment par la capacité d'apprécier une vaste gamme de formes culturelles, mes collègues et moi l'avons appelée « l'omnivorité » (Peterson et Simkus, 1992; Peterson, 1992, 2002; Peterson et Kern, 1996). » (Peterson, 2004 :147).

[255] La thèse de l'omnivorisme n'est par pour autant dégagée des questionnements, notamment concernant les méthodes quantitatives des enquêtes par lesquelles elle fut formulée. Une analyse de ce concept à la lumière des méthodes quantitatives et qualitatives est proposée dans cet ouvrage.

[256] Richard Peterson décrit brièvement l'historique du concept d'omnivorisme et souligne les modifications de la société au cœur de la diversité des goûts (Peterson, 2004).

[257] Journée d'études intitulée « Où en est la sociologie de la musique? », le 18 juin 2007 à l'université de Sciences et Technologie de Lille.

[258] « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, réalisée par Pierre Floux et Olivier Schinz (2003) [En ligne] http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz-Floux (consulté le 6 août 2017).

[259] L'auteur développe une sociologie de la médiation appliquée à la musique. Les travaux d'Hennion rejoignent ceux de Bruno Latour, Michel Callon et d'autres, au sein du Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) de l'école des Mines, Paris Tech. Parmi les arguments avancés dans sa théorie, il affirme que les acteurs ne sont pas des idiots culturels, ils réfléchissent sur leurs goûts. Les amateurs ne croient pas, ils doutent. Ce n'est pas au sociologue de dévoiler le sens caché de leurs propos. Les individus font preuve d'une conscience critique pour

l'extrême opposé, selon cet auteur, la psychologie ou l'esthétique ne feraient pas mieux. La première se concentrerait exclusivement sur le corps tout en délaissant le collectif, tandis que la seconde, oublierait le social ou la technique. Dans sa sociologie du goût, l'objet goûté, le corps qui ressent, le collectif d'amateurs, et enfin, les dispositifs ou conditions de dégustation (scènes, salles de concerts) sont mobilisés dans chaque expérience vécue par les amateurs. Le goût est alors produit en situation et non donné d'avance. C'est à travers des expériences d'amateurs ou des épreuves de « réalité » que se révèle leur amour de la musique. Dans une démarche qui se veut plus honnête et respectueuse des acteurs – ceux-ci sont considérés comme des êtres réflexifs –, Hennion envisage une description fine des « raisons d'aimer ». Ainsi, les travaux d'Hennion (2003 ; 2006 ; 2007 [1993]) apportent une vision intéressante en ce qui concerne la prise en compte des objets. Ils nous invitent à sortir de la dichotomie sujet/objet héritée de la philosophie et de la tradition durkheimienne pour montrer les médiations entre humains (compositeur, chanteur, artiste) et non humains (partitions, instruments). Selon cette lecture, la musique est le résultat de l'interaction entre différents éléments, les instruments, les langages, les interprètes et les scènes. La relation entre musique et public passe, alors, de façon incontournable par ces médiateurs qui contribuent à composer l'événement musical en n'étant pas de simples « moyens ». Autrement dit, la musique est dans la relation même entre ces éléments. Hennion n'a pas été le seul à tenir de tels propos, différents auteurs et disciplines ont cherché à réintroduire l'objet dans leurs analyses des individus et de la société[260]. Même si les critiques lui ont été adressées[261], retenons ce qui paraît être sa richesse méthodologique et qui mérite d'être incorporé dans le cadre de cette thèse, à savoir que les objets ont de l'importance.

Même lorsque l'on veut rompre avec une méthode qui considère les acteurs comme « passifs » et « déterminés », il s'avère difficile de faire l'impasse sur des concepts tels que

repérer les enjeux et les conséquences de leurs activités. Ils ne vivent pas dans l'illusion. Les médiateurs appartiennent à diverses catégories, un humain, un instrument, un collectif, une organisation, etc. La pratique même des acteurs est une pratique de médiation. En ce sens, la musique n'est pas donnée à l'avance. Selon cet auteur, sa théorie permet d'examiner la musique car il faut d'abord définir ce qu'elle est, ce à travers la pratique des acteurs, de la médiation qui s'appuie sur des instruments, des objets, pour faire surgir des activités et des événements musicaux.

[260] Selon Emmanuel Diet, il est « nécessaire d'accorder aux objets culturels un statut plus complexe dans les processus de subjectivation et de socialisation […] pour la vie psychique, le développement et la structuration de la pensée, la place qu'ils méritent, non seulement comme objets transitionnels mais aussi comme supports, vecteurs et formes des schèmes cognitifs et relationnels. » (Diet, 2010). Selon Bernard Blandin, des auteurs comme Dagognet (1989), Latour (1991), Tisseron (1999) et Semprini (1995) soulignent l'importance de l'objet même s'il n'y a pas de consensus sur son rôle : « (…) l'objet apparaît tantôt comme « opérateur social » (Samprini), « fait social total » (Dagognet) ou « médiateur » (Latour) (Blandin, 2001 : 12).

[261] De même que toute théorie qui propose un renversement des paradigmes de recherche, la sociologie d'Hennion récolte des avis critiques sur la nouveauté de sa démarche (Becker, 1996 : 638), sur la difficulté d'application d'une méthode plus attrayante que réalisable (Starw, 1995 : 141) ou encore sur l'emploi diffus du concept de médiation et l'indistinction injustifiée entre objets non humains et humains (Jocelyn, 1994 : 156).

l'habitus et la légitimité culturelle[262]. Selon Hennion, la légitimité existe mais fonctionne comme l'une des ressources que les amateurs peuvent mobiliser, ressource pour vérifier son propre goût[263] par rapport à ce que les autres aiment ou pensent : « Évidemment que nous produisons de la légitimité, comme appui, comme garant, comme technique pour développer le goût. C'est en ce sens que la légitimité m'intéresse, comme ensemble de valeurs accumulées. »[264]. Lahire envisage quant à lui les frontières entre la « légitimité culturelle » et l'« illégitimité culturelle » qui ne séparent pas seulement les différentes classes sociales, mais partagent les diverses pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes (Lahire, 2006). C'est ce qui pousse quelques voix à se demander si « au lieu d'un seul système de distinction 'en dernière instance', il n'y en aurait pas plusieurs, relativement antagonistes, et renvoyant à divers registres de légitimité » (Bellavance et al, 2006 :140).

Malgré l'apparente contradiction qu'affichent ces théories par rapport aux méthodes ou à la façon de considérer le social, l'héritage bourdieusien semble, en réalité, relier des auteurs qui se réclament eux-mêmes des oppositions[265]. La méthode de Bourdieu ne semble pas incohérente par rapport au concept de socialisation, formulé par Bernard Lahire, que j'utilise pour décrire les trajectoires des joueurs, ni vis-à-vis de l'importance accordée à l'objet musical et à la parole des acteurs (Hennion). Dans l'état actuel d'un monde où les pratiques, les idées et les musiques circulent dans des réseaux physiques et dématérialisés, les thèses de l'omnivorisme seront de même profitables pour comprendre l'engouement des Francophones pour les batucadas. De ces continuités et ruptures émerge une lecture moins caricaturale du monde social : soucieuse des variations individuelles des comportements des acteurs. Une fois que le cadre théorique a été posé, comment décrire l'expérience culturelle des membres des batucadas ? Comment accèdent-ils à cette pratique ? A quel moment et dans quel but ?

Ayant le souci d'arriver à des conclusions fines, j'ai combiné des méthodes d'analyse. Je me suis efforcée de varier la nature des dispositifs d'entretien et les corpus d'analyse :

---

[262] Il s'agit d'une rupture qui touche notamment les méthodes d'analyse (« socialogisation » des goûts) ainsi que la façon de considérer les acteurs comme des êtres réflexifs qui ont le pouvoir d'analyser leur propre goût. Hennion part du concept d'habitus pour s'intéresser à la relation entre l'amateur et l'objet de sa passion.

[263] Hennion cherche à saisir le « goût en actes », non comme un choix établi une fois pour toutes mais « comme une activité hautement instrumentée, faite en groupe et faisant les groupes, constamment discutée et qui s'appuie fortement sur des objets, des espaces, des façons de faire » (Hennion et Teil, 2003).

[264] « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, réalisée par Pierre Floux et Olivier Schinz (2003) [En ligne] http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz-Floux (consulté le 6 août 2017).

[265] Lahire réfute la métaphore omnivoriste, préférant celle de la dissonance d'un capital culturel pluriel. Il affirme en outre que la posture pragmatique délaisserait le passé des acteurs. Hennion critique à son tour la sociologie de l'incorporation pour parler d'un « corporé » (Hennion et Teil, 2003).

entretiens qualitatifs (face à face, observation participante) et quantitatifs (questionnaire en ligne ; cartographie des groupes, recueil des formations percussives distribuées dans le territoire), ainsi qu'examen de la parole des acteurs, considérés individuellement et dans leurs groupes, à travers des réseaux sociaux. De plus, mon observation à été variable à différents degrés, en ce qui concerne la qualité du percussionniste à l'intérieur des groupes ou en tant que public. Ma recherche essaie alors d'être attentive au plus grand nombre possible d'éléments dans la construction d'un amour pour les percussions brésiliennes. La diffusion des batucadas en France et l'attachement des percussionnistes à ce type de musique sont fortement liés à un certain imaginaire du Brésil sur la scène internationale ; mais, pas seulement. Le goût pour cette musique vient aussi des caractéristiques propres à l'objet, des sonorités qui en ressortent, de sa rythmique et sa force percussive ainsi que de la façon dont elle est pratiquée, à travers des tambours, des mailloches, des baguettes, de manière collective par un nombre élevé de joueurs, sur scène ou dans la rue. Même si mon observation est sans doute incomplète dans de nombreux aspects, j'ai tenté d'accorder une attention particulière à la nature de l'objet musical ainsi qu'à la façon dont les acteurs accèdent à cette pratique, Pour saisir les enjeux de cette musique, je n'ai pas pu faire abstraction de certaines caractéristiques matérielles qui la composent, dans une relation évidente entre dimensions esthétiques et sociales.

La batucada, une instance de socialisation plurielle

Il me semble plus pertinent de parler de « socialisation » que d'« appropriation »[266] pour décrire l'adoption de la batucada par des Francophones. Nous sommes face à une pratique musicale qui s'accompagne d'une entrée dans des univers culturels exogènes, grâce à l'apprentissage de la langue, l'incorporation des savoir-faire et savoir-vivre, des voyages réguliers au Brésil. Le terme « socialisation » présente l'avantage d'être moins essentialiste tout en rendant caduques les connotations de la « propriété culturelle » et du « pillage ». Il s'agit d'un processus complexe d'incorporation dans lequel les dimensions inconscientes et affectives sont activées. La « culture » n'est plus seulement traitée en termes identitaires mais comme une « réalité collective qui témoigne d'une philosophie propre à un groupe que celui-ci va traduire à travers des croyances, représentations, valeurs et normes, orientant et donnant sens aux conduites de chacun » (Belkaïd et Guerraoui, 2003 : 124). C'est, en effet, le résultat

[266] Le caractère « exogène » de cette musique et ses enjeux dans l'incorporation des Batuqueiros seront approfondis dans la troisième partie de ce travail.

d'acquisition des schèmes de dispositions tout au long des socialisations multiples qui composent un stock d'expériences et des effets de ces expériences (Lahire, 2011). Nous sommes face à une ressource mobilisable par les sujets pour se distinguer ou se rapprocher.

La socialisation telle qu'elle est employée ici trouve ses sources dans les travaux de Bernard Lahire et Muriel Darmon en étant définie comme : « l'ensemble des processus par lesquels l'individu est construit – on dira aussi 'formé', 'modelé', 'façonné', 'fabriqué', 'conditionné' – par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus au cours desquels l'individu acquiert – 'apprend', 'intériorise', 'incorpore', 'intègre' – des façons de faire, de penser et d'être qui sont situées socialement » (Darmon, 2006 : 6). La définition la plus simple de la socialisation que nous pouvons proposer, et qui va nous servir de fil directeur pour parcourir nos enquêtes empiriques, est donc la suivante : « façon dont la société forme et transforme les individus » (*Ibid.*). Dans nos sociétés plurielles et globalisées, nous avons affaire à des instances de socialisation hétérogènes : l'école, la famille, les médias, les pairs et tant d'autres institutions culturelles qui agissent tout au long de la vie de l'individu. Compte tenu de la diversité des contextes sociaux, l'acteur pluriel incorpore alors une multiplicité de schèmes d'action (Lahire, 2011). La socialisation musicale est l'une des facettes de cette socialisation plurielle à travers les instances primaires (l'école, la famille) ou secondaires, comme le sont généralement les groupes de batucada. Dans ce processus, la position des acteurs s'avère fondamentale. Il s'agit d'une position économique, mais aussi géographique, lorsque les effets de culture produisent des écarts dans les manières de sentir, d'agir et de comprendre le monde. Ainsi, on ne « prend » pas simplement pour soi la musique de l' « Autre », comme si on pouvait piocher dans le large éventail disponible, mais on se socialise, de manière plus ou moins intense et prolongée, dans d'autres univers musicaux par un processus d'incorporation progressive qui peut être en dissonance avec nos socialisations primaires. « Faire sien » devient une relation intime avec des objets culturels a priori étrangers qui dépasse le simple bricolage.

Je me rapproche ainsi des méthodes qui considèrent l'incorporation du social et le caractère situationnel du contexte présent. J'essaie de comprendre non seulement le « pourquoi » de l'engouement pour cette expression culturelle en France, mais aussi de m'intéresser à la façon dont il s'y épanouit, en donnant la parole à mes interlocuteurs. Les membres des batucadas sont certainement déterminés en ce qui concerne leurs expériences socialisatrices précédentes (« être » Français ou vivre en France) mais ce n'est pas seulement leur passé ou leurs conditions sociales d'existence qui expliquent une réception favorable des batucadas dans ce pays. Les sons et les formes de la batucada, la manière dont elle est

pratiquée, enfin, les aspects matériels de cette musique en situation sont tout aussi bien responsables du succès de ces ensembles percussifs, succès qui, d'ailleurs, ne se cantonne, pas seulement à la France mais apparaît également dans différents pays et continents. C'est ainsi que le goût ne s'explique pas uniquement par l'objet ni par les déterminismes des acteurs, il est même parfois difficile de séparer toutes ces dimensions. Lorsque nous procédons à une observation de terrain attentive et engagée, le présent discute avec le passé de façon dynamique sans que l'on puisse distinguer d'où vient le véritable « sens du goût ». L'objet aimé et la capacité à aimer sont en vérité inséparables. Les théories présentées ci-dessus ne s'annulent pas forcément, elles priorisent l'un ou l'autre aspect des phénomènes. Selon une échelle d'analyse, on néglige toujours l'un ou l'autre point de vue.

A ce sujet, Marcel Mauss fut un penseur éclairé. Longtemps laissé à l'écart, l'auteur des *Techniques du corps* réapparaît dans les études en sciences humaines et sociales à partir des années 1990, dans le sillage du tournant idéologique[267] qui s'était attelé à réintroduire le corps dans l'analyse de la société (Detrez, 2002 ; Greiner, 2005 ; Le Breton, 2008). Selon Mauss, les comportements les plus ordinaires tels que marcher, manger, faire l'amour et utiliser des outils relèvent des apprentissages culturels. Des besoins universels se manifestent d'une manière singulière et systémique, en fonction de chaque société. Tout en préconisant une vision globale de *l'homme total*, il avançait alors que la dimension biologique ne devrait pas être envisagée dans un sens réductionniste.

> Les pratiques humaines, esthétiques, symboliques et physiques, comportementales et intellectuelles, affectives et religieuses doivent être considérées dans une perspective que l'on qualifierait aujourd'hui de systémique. Toute segmentation de la complexité humaine conduit au réductionnisme. « L'Homme total » est à considérer dans sa triple nature biologique, psychologique et sociologique. L'étude des phénomènes humains ne peut être qu'interdisciplinaire. C'est pourquoi 'il conviendra d'étudier chaque art, chaque système d'art, chaque mélange d'arts, à tous les points de vue possibles et d'abord au point de vue psychophysiologique [268]

Dans les années 1930, Marcel Mauss (1936) prône une façon assez nuancée de concevoir la société et les actions humaines[269]. De nos jours, de nombreuses voix soulignent l'importance des trois dimensions évoquées – biologique, psychologique et sociale – sans pour autant faire référence à cet auteur. La notion d'habitus n'est pas sans lien avec les « techniques du corps », de même que les « techniques de soi » formulées par Foucault dans

[267] Olivier Martin et Dominique Memmi dressent un graphique de l'évolution du nombre des citations de Mauss, ainsi que de Durkheim et Halbwachs, de 1956 à 2006 (Martin et Memmi, 2009 : 25 -26).
[268] Voir : Pradier, 2001.
[269] Pour différentes lectures de Marcel Mauss, voir : Le Bot, 2009 ; Schlanger, 1991.

ses derniers travaux[270]. La notion de socialisation ici priorisée pour décrire la démarche des membres des batucadas paraît également en subir les influences. Mauss est un auteur qui permet différentes lectures.

Ma recherche se situe donc au croisement méthodologique entre qualitatif et quantitatif, entre le sensible et le social. Plutôt que de me tourner vers les postures des groupes et leur façon de s'inspirer des répertoires brésiliens, c'est dans les discours et les pratiques des batuqueiros, principalement, que j'ai choisi d'observer le phénomène des batucadas. Les groupes agissent comme des instances de socialisation où les percussionnistes apprennent bien sûr la musique mais aussi d'autres contenus qui peuvent changer durablement leur rapport au monde et aux autres. Même si les groupes ont une identité esthétique – qui change au gré de leur histoire et des meneurs qui les dirigent –, au sein d'une même formation, les membres manifestent des postures extrêmement diverses par rapport aux références brésiliennes. L'accent est donc mis sur le social incorporé, c'est-à-dire, les processus d'incorporation que vivent les acteurs dans leur routine de répétitions et de prestations mais aussi lors d'événements de cohabitations avec d'autres batuqueiros, durant des activités en France et les voyages à l'étranger. Durant leurs parcours de socialisation, les batuqueiros sont amenés à définir leur activité, leur goût, à se placer dans certains canons ou à s'en éloigner d'autres pour justifier leurs actions.

3.2) La diversité des goûts et préférences comme aperçu général

Dans le milieu des batucadas, il n'est pas rare de faire appel à la métaphore de la « maladie » pour définir le rapport avec la pratique musicale. La publication sur les réseaux sociaux d'un membre du groupe Aquarela fait appel aux nouvelles recrues et illustre bien cet usage ordinaire.

---

[270] « Dès lors qu'on ne réduit pas les techniques du corps à des produits de l'obéissance ou de la contrainte, qu'on y inclut les usages intimes et volontaires par l'individu de son propre corps, on peut reconnaître l'affinité entre le projet de Mauss et celui de Foucault. Les techniques de soi s'appuient sur des usages du corps qui permettent à chacun d'explorer sa propre sensibilité et de faire de sa vie une œuvre d'art. Cet engagement du corps dans la « culture de soi » est pris en compte par Marcel Mauss dans son inventaire des « manières de savoir utiliser le corps humain », dont certaines – les « techniques de reproduction sexuelle », les sports et les pratiques culturelles – sont des techniques d'autocontrôle de ses émotions à des fins de réalisation de soi ». Voir l'entretien de Mariapaola Fimiani et Jean-Marc Leveratto : http://www.materialifoucaultiani.org/fr/materiali/forum-e-interviste/58-qtecniche-del-corpo-e-tecniche-di-seq/141-materiali-foucaultiani-tecniche-del-corpo-e-tecniche-di-se.html?jjj=1509716939332 (consulté le 25 juin 2016).

Figure 29 : Copie d'écran d'un percussionniste d'Aquarela. Facebook. 2017.

Toute une variété sémantique est mobilisée pour décrire l'empreinte que les percussions brésiliennes laissent sur les individus. J'ai été « drogué », j'étais « piqué », je suis devenu « fou », les gens deviennent « tarés », telles sont, entre autres, les expressions des acteurs pour désigner la découverte de cette musique, après les premiers coups de baguette. De fait, la socialisation[271] par la batucada à l'exemple des socialisations militantes, religieuses et politiques, agit de manière puissante sur les individus et peut amener à des ruptures des parcours biographiques et identitaires des membres. Mais, les motivations attirant les amateurs relèvent, au départ, des caractéristiques les plus saillantes de l'objet ainsi que des sensations provoquées par la rencontre avec un groupe dans la rue : le « rythme puissant », l' « énergie », l'impact visuel du fait de la quantité de personnes qui jouent ensemble. Le réseau de connaissance et la rue figurent parmi les principales manières de prendre connaissance de cette pratique. Comme nous allons le constater dans les pages qui suivent, au-delà des représentations associées à une certaine image positive du Brésil, l'engouement pour les batucadas s'explique par ses aspects matériels et sensibles (le son, la pratique collective, la puissance sonore, l'action de taper une percussion, la résonance des tambours).

La batucada est une activité culturelle attrayante pour connaître de nouvelles personnes, se détendre ou se défouler, avoir une vie sociale et artistique. Cette forme musicale « enveloppante » (Anna, 24/04/2017) est, dans la plupart des cas, pratiquée collectivement et en amateur. A l'intérêt collectif de départ peut se substituer un intérêt musical suivi le plus souvent par un intérêt plus large pour le Brésil et ses pratiques culturelles. Le parcours du batuqueiro ordinaire se déroule selon des phases plus ou moins prégnantes en fonction des

[271] Si l'on distingue des socialisations primaires (l'école, la famille) qui se produisent pendant l'enfance, et secondaires (universitaires, professionnelles), ce processus est cependant continu et fonctionne tout au long de la vie. En ce sens, les individus sont amenés à agir dans un contexte qui mobilise ou inhibe l'ensemble des dispositions incorporées (Lahire, 2006).

intérêts de chaque percussionniste. La pluralité, que nous avons soulignée concernant les manières de faire des groupes, réapparaît lorsque l'on observe les trajectoires précédentes des musiciens. A l'aide du questionnaire *Batucadas général – Membres*, nous allons présenter ci-dessous quelques informations sur les profils et socialisations musicales précédentes des membres des batucadas. Il se dessinera alors une première image des individus (meneurs et batuqueiros) qui fréquentent cet univers.

Un portrait général des batuqueiros

De manière générale, les membres des batucadas présentent des profils extrêmement variés. C'est ce que montre la première partie du questionnaire intitulée « Données Personnelles », organisée par les champs suivants:

Champ 1-A) « Nom/ Prénom (pseudonyme si vous voulez l'anonymat) » ; Champ 1-B) « Profession » ; Champ 1-C) « Âge » ; Champ 1-D) « Lieu d'habitation » ; Champ 1-E) « Nationalité » ; Champ 1-F) « Langues parlées »

Figure 30 : Section « Données personnelles » du questionnaire *Batucadas général-Membres*

Dans ce questionnaire, même si l'anonymat était une option, la majorité des pratiquants ont révélé leurs véritables prénoms que j'occulterai ici pour des raisons déontologiques. Parmi les professions[272], on voit apparaître bon nombre de métiers intermédiaires (métiers commerciaux et administratifs), les métiers de l'enseignement/ l'apprentissage (étudiants, chercheurs, instituteurs, intervenants), mais aussi, les métiers artistiques (caméraman, musicien, scénariste), du domaine de l'informatique et de

[272] Voici les enquêtés et leurs réponses : E2 Ingénieur ; E3 Ingénieur ; E6 Commerciale ; E7 Musicienne intervenante ; E13 Etudiante ; E14 Courtière ; E15 Contrôleur du travail ; E16 Médecin ; E18 Etudiant ; E19 Consultant Informatique ; E20 Chargée de mission Environnement ; E21 Chercheuse en Sociologie de l'Education ; E22 Cadre ; E23 Etudiante/stage ; E24 Assistante de gestion de séjour ; E25 Etudiante ; E26 Kinésithérapeute ; E27 Profession libérale (organisation d'événements) ; E29 Cameraman ; E32 Bibliothécaire ; E33 Musicien ; E35 Habilleuse ; E41 Cadre ; E43 Educateur spécialisé ; E44 Moniteur auto école ; E45 Lycéenne ; E46 Etudiante en linguistique (niveau master) ; E47 Secrétaire de rédaction ; E48 Responsable Logistique ; E49 Enseignant ; E50 Directrice adjointe Maison des Jeunes et de la Culture ; E52 Organisateur communautaire - formateur d'adulte ; E53 Employée ; E54 Scénariste ; E56 Ouvrier bâtiment ; E57 Etudiant ; E58 Musicien ; E59 Cadreuse-monteuse vidéo ; E60 Rêveur ; E61 Technicien ; E62 Doctorante - Enseignante (secondaire/supérieur) ; E63 Informaticien ; E64 Professeur des écoles ; E66 Employée de bureau ; E68 Musicien/Graphiste/Régisseur/Producteur ; E69 Étudiante ; E71 Infirmier ; E72 Chargée de relations partenariales ; E73 Esthéticienne ; E74 Coordinatrice socioculturelle ; E75 Directeur adjoint ; E76 Secrétaire ; E77 Cadre immobilier ; E78 Employé de bureau ; E80 Animateur ados ; E81 Assistante sociale ; E83 Agent administratif ; E84 Assistante RH ; E85 Professeur histoire-géographie ; E86 Enseignant spécialisé ; E88 Aide médico psychologique ; E89 Informatique ;

l'ingénierie, du domaine médical (médecins, infirmiers, kinésithérapeutes) et d'activités que les acteurs eux-mêmes ont spécifiées comme de « cadres ». Les métiers peu valorisés socialement, comme ceux du bâtiment ou du secrétariat, n'apparaissent que rarement. La variété est aussi constatée en ce qui concerne les générations. Parmi les personnes ayant rempli cette case, le plus jeune déclare avoir 15 ans alors que le plus âgé a 62 ans. Ainsi, on note une concentration importante dans la tranche d'âge qui va de 35 à 50 ans[273], mais certains groupes vont se distinguer par l'unité générationnelle. Tel est le cas des batucadas formées par des « bandes d'amis » ou de celles constituées au sein d'écoles, comme Sciences Po, par exemple. Cela ne ressort pas dans l'enquête quantitative et touche à l'historique de chaque formation. Les individus ayant rempli l'enquête viennent d'horizons variés, de villes comme Paris, Nantes, Auch, Tullins, Montpellier, et bien d'autres. Parmi les enquêtés, 32% vivent à Paris. Quant à leur nationalité, la majorité déclare être d'origine française (51 sur 63), franco-brésilienne (1), franco-marocaine (1), franco-portugaise (1). Pour les autres répondants, on compte 1 Polonais, 1 Portugais, 1 Anglais, 1 Brésilien, 1 Espagnol et 4 Italiens. Dans la pratique, cette réalité semble bien plus diverse. Durant tout le temps pendant lequel j'ai participé à des activités à l'intérieur des groupes, j'ai eu affaire à des percussionnistes venant de bien d'autres pays et continents.

En dépit de diverses expressions culturelles mondialisées, la batucada ne représente pas seulement une occasion de rencontre pour les expatriés brésiliens. Comme nous l'avons signalé dans le premier chapitre, les formations de France sont composées, de façon majoritaire, par des Français et des Francophones d'origines variées. Ce qui est vrai pour la pratique ordinaire des membres, se reproduit également en ce qui concerne l'enseignement des rythmes. Il arrive que certains Brésiliens disposent d'ateliers réguliers ou ponctuels – normalement, des Maîtres brésiliens en tournée de stage ou certains percussionnistes confirmés qui vivent en France – mais, la transmission reste majoritairement assurée par des Francophones. A travers notre enquête en ligne, on vient alors confirmer nos propos de départ : la participation de Brésiliens dans la diffusion des rythmes de la batucada demeure faible, que ce soit du côté de l'enseignement ou de l'apprentissage.

[273] A partir de mon observation de terrain, notamment par rapport au rapprochement entre les individus en fonction de leur âge, j'ai jugé pertinent de classer 5 classes d'âge : de *15 à 22 ans* : E18, E45, E46, E69 ; de 23 ans à 35 ans : E7, E14, E19, E20, E21, E23, E24, E25, E28, E32, E35, E43, E44, E46, E47, E57, E62, E74, E81, E88 ; de *36 ans à 50 ans* : E2, E3, E6, E15, E22, E26, E27, E29, E33, E41, E48, E49, E50, E52, E53, E56, E58, E59, E61, E63, E64, E68, E71, E72, E73, E75, E76, E78, E80, E83, E84, E85, E86, E89 ; et de *51 et plus* : E16, E54, R60, E66, E77.

Pluralisme linguistique

Le pluralisme affiché dans l'univers de la batucada (par la variété des professions, âges et nationalités) se manifeste également dans les langues parlées et les préférences culturelles des joueurs. En moyenne, seuls 14% des individus ne parlent que la langue française[274]. A Paris, la moitié des membres ayant répondu au questionnaire (50%) parle le portugais parallèlement à d'autres langues. Dans les autres villes, ce chiffre équivaut à 23% des individus. Cette distinction de Paris comme étant un lieu de concentration de batuqueiros lusophones, par rapport à d'autres villes, peut être justifiée par plusieurs raisons. Il convient, tout d'abord, de signaler que le nombre de Parisiens ayant répondu au questionnaire est important. Ensuite, les villes métropolitaines connaissent des pratiques culturelles et langagières assez diversifiées au vu des migrants qu'elles reçoivent mais aussi du cosmopolitisme de leurs citadins qui maîtrisent différentes langues et effectuent régulièrement des voyages à l'étranger. Il est à noter que la région Île-de-France concentre un nombre important de groupes de batucada répertoriés[275], ce qui pourrait également contribuer à la diffusion du portugais dans cette région. Il aurait été intéressant d'observer la lusophonie dans les autres régions de France, par exemple l'Occitanie ou l'Auvergne-Rhône-Alpes qui comptent également un nombre élevé de groupes de batucadas. Pour cela, il aurait fallu établir un questionnaire plus ciblé, ce qui n'a pas été possible avec le découpage choisi. Cette question demeure à explorer.

Goûts artistiques et musicaux

Les batuqueiros entretiennent un rapport de proximité avec les champs de l'art. Ils ont pratiqué plusieurs activités artistiques au fil de leur trajectoire, dont la danse, le théâtre et la peinture sont parmi celles qui renferment le plus d'adeptes. La musique, la lecture, les voyages et dîners entre amis semblent figurer parmi les loisirs préférés[276]. Concernant la musique, spécifiquement, les pratiquants de batucadas devaient indiquer leurs styles de musique préférés, en cochant jusqu'à 5 cases (question 5). Pour ce faire, 25 genres furent

[274] 13% à Paris et 26% dans les autres villes.
[275] 81 d'après notre cartographie exposée dans le chapitre 2.
[276] Voir les résultats de la question en annexe 7.

proposés ainsi qu'une case en blanc à compléter, la catégorie « Autre » ayant été remplie par quelques percussionnistes[277].

Résume du champ pour 5	
Quels sont vos styles de musique préférés ?	
Réponse	**Pourcentage**
Samba (A)	45.88%
Reggae (B)	16.47%
Africaine (C)	11.76%
Orientale (D)	2.35%
Samba-reggae (E)	5.88%
Rock (F)	20.00%
Pop Musique (G)	17.65%
Salsa (H)	11.76%
Cumbia (I)	5.88%
World Music (J) 18	21.18%
Maracatu (L)	4.71%
Jazz (M)	23.53%
Electronique (N)	9.41%
Fusion (O)	2.35%
Pagode (P)	21.18%
Axé Music (Q)	2.35%
Classique (R)	11.76%
Tzigane (S)	5.88%
Zouk (T)	2.35%
Hip-hop (U)	5.88%
Variété Française (V)	9.41%
Choro (Y)	5.88%
Funk Américain (X)	9.41%
Bossa-nova (W)	12.94%
Black Music (Z)	11.76%
Autre	16.47%

Figure 31 : Musiques préférées. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Les rythmes inspirant les batucadas comme le maracatu et le samba-reggae ne récoltent que peu de votes mais cela n'est pas étonnant, dans la mesure où il s'agit de genres plus spécifiques, alors que le samba a un usage plus généraliste et peut abriter, par extension, les autres genres. Le genre du samba fut le premier à être popularisé par Nicia, suivi par le samba-reggae (années 1990, 2000) et le maracatu (années 2000). Le samba est donc le rythme d'inspiration le plus répandu et pratiqué par les percussionnistes francophones et leur participation, en fonction de leur nombre, tend à être plus importante dans ce questionnaire. Avec le pagode, qui en est une branche dérivée, ces deux styles musicaux sont bien cotés dans les préférences des acteurs. Pour ce qui est d'autres genres, tels que le jazz, le rock[278], la

[277] Pour les réponses : « Tango », « Indie », « folk », « Blues », « blues », « Fado », « celles que je joue », « R'n'B », « Musiques traditionnelles », « Forro », « Tout », « Métal », « HardCore », « METAL ».

[278] Si l'on compte les trois groupes de rock cités dans l'alternative « Autre » (voir note précédente), le pourcentage du genre « rock » passe à 23% environ.

world music et la *pop music*, ils occupent eux aussi une place importante, avec environ 20% de popularité. Le goût des percussionnistes pour le rock suggère d'ailleurs que la batucada est construite, en France, sur ses propres bases. Les oppositions entre sambistes et rockeurs – les premiers revendiquant un caractère « populaire » et « démocratique » attribué au rythme, les seconds plus représentatifs d'une classe moyenne scolarisée et rebelle – ne se mettent pas à jour, comme c'est le cas au Brésil. Dans le contexte brésilien, le samba est associée au carnaval et participe actuellement à la montée des mouvements de valorisation de la culture afro-brésilienne, à Rio et dans d'autres villes brésiliennes. Les passionnés de samba (samba-reggae ou maracatu) ayant des « penchants » pour le rock, ou même pour le jazz, seraient plutôt rares, du fait que les univers « samba » et « rock' in roll » sont la plupart du temps vus comme opposés dans les représentations ordinaires des Brésiliens : le samba demeure attaché aux valeurs populaires, associées à la culture noire et à la construction d'une « brésilienneté »[279] tandis que le rock renvoie aux goûts d'une classe moyenne, blanche et rebelle. Enfin, les incompatibilités de styles ayant lieu en France relèvent d'autres critères et mériteraient d'être abordées de façon plus approfondie dans une enquête spécifique portant sur les pratiques culturelles des percussionnistes.

Une remarque s'avère nécessaire. La catégorisation des genres musicaux que j'ai proposée sépare des styles pouvant s'assembler dans l'opinion du public ou des spécialistes, la *black music*, la cumbia, la salsa, le zouk, la musique africaine, orientale et la *world music*, ce qui fait que les chiffres correspondant aux pourcentages des préférences soient assez partagés et pas très élevés. Etant donné la confusion associée à ces catégorisations, j'ai préféré présenter les styles d'une façon plus segmentée afin de laisser les individus libres d'établir les divisions selon leurs propres critères. Il revient donc à mes interlocuteurs de cocher « *black music* » ou « musique africaine », « *world music* » ou « musique tsigane », et ainsi de suite. Si on avait placé les musiques afro-descendantes dans un seul et même genre, on verrait probablement cette classe musicale mieux représentée dans les statistiques.

Devant le problème soulevé par l'établissement des genres, les questions sur les goûts et préférences musicales des batuqueiros ont été posées de diverses façons dans mon enquête. En plus de classer leurs musiques préférées dans une liste à choix multiples, comme on l'a vu précédemment (question 5), les membres des batucadas furent aussi invités à citer, selon un libre choix, trois artistes ou groupes, selon leur ordre de préférence (question 6), à classer leur

[279] Un article de presse suivant rassemble les témoignages qui expliquent pourquoi les rockeurs détestent le carnaval. Lopes (15 février 2017). « Roqueiros contam por que odeiam o Carnaval. "Meu plano pro Carnaval é não ir pro Carnaval." », Vice [en ligne], https://www.vice.com/pt_br/article/wn789z/roqueiros-contam-por-que-odeiam-o-carnaval (consulté le 4 avril 2017).

degré d'amour[280] pour la « musique traditionnelle ou folklorique (pays européen) » ; la « musique traditionnelle ou Folklorique (Brésil) » ; le « maracatu » ; la « musique africaine » ; les « musiques du monde » ; le « samba-reggae » ; la « pop music » ; la « variété française », le « samba » et le « rock » (question 7) et à établir avec quelle fréquence ils écoutent ou pratiquent ces mêmes genres (question 8). En changeant la façon de poser la question, en donnant la possibilité de choisir dans leur répertoire personnel de groupes préférés, en laissant la place à l'expression de l'« intensité » de leur passion et en voulant savoir si les pratiques d'écoute suivent les goûts déclarés, nous nous rendons compte de la richesse que ces données comportent. Les croisements possibles dépassent les limites que nous nous sommes fixées. D'après les principales conclusions qui nous intéressent dans ces trois champs 6, 7 et 8, on observe que les choix musicaux s'étalent sur plusieurs genres et courants esthétiques. Loin de se cantonner aux rythmes brésiliens, les membres des batucadas cumulent des préférences musicales variées, comme le montrent les champs A (premier choix), B (deuxième choix) et C (troisième choix) de la question 6[281].

Question 6A		Question 6B		Question 6C	
2	Hoba Hoba Spirit	2	Laurent garnier	2	Iam
3	Davide Bowie	3	Robert Fripp	3	Johnny Marr
7	Chopin	7	christina and the queen	7	barbatuques
13	Kate Bush	13	Sade	13	The Roots
14	Elysian Field	14	Roy hargrove	14	Steel Pulse
15	Rolling stones	15	David Bowie	15	Zeca Pagodinho
16	Clara Nunes	16	Django Reinhart	16	Carlos Gardel
18	Fela Kuti	18	Groundation	18	Eek A Mouse
19	Arctic Monkeys	19	The XX	19	Vanessa da Mata
20	Fela Kuti	20	Roberto Fonseca	20	Seu Jorge
21	Afterhours (rock independent italien)	21	Iron & Wine (folk Etats Unis)	21	Bongar (Musique popular de Pernambuco)
22	larry garner	22	errol garner	22	NWA
23	Jorge Bem	23	Mayra Andrade	23	Vinicio Capossela
24	Las Yegros	24	Quantic	24	Fatoumata Diawara
26	vinicius de moraes	26	camaron de la isla	26	dizzy gillespie
27	Beatles	27	Chick Corea	27	Jimi Hendrix
28	Andrew's sisters	28	Michael Jackson	28	Elvis Presley

[280] Options de réponse à cocher pour chaque genre: « Je ne l'aime pas du tout » ; « Je l'aime un peu » ; « Je l'aime bien » ; « Je l'aime beaucoup » ; « J'adore » ou « Indifférent ».
[281] Les réponses furent préservées de l'originel avec des erreurs de frappe ou de grammaire. Il en sera de même pour chaque transcription des questions à venir, dans la mesure où cela ne gêne pas la compréhension du lecteur.

29	Antony and the Johnsons	29	Beirut	29	amalia Rodrigues
33	Ecoles de samba carioca	33	ney de oxossi (candomblé)	33	avishai cohen
35	Gregory porter	35	Ibrahim maalouf	35	Ben mazué
41	gilberto gil	41	cesaria evora	41	queen
44	Baden powell	44	bob marley	44	candeia
45	Monobloco	45	Revelaçao	45	Moyseis Marques
46	Monobloco	46	Revelaçao	46	Moyseis marques
47	goran bregovic	47	taraf de haidouks	47	casuarina
48	Radiohead	48	Nick Cave and the Bad Seeds	48	Tindersticks
52	Mozart	52	Neil Young	52	Fabulous Troubadours
53	U2	53	Les Joyeux Urbains	53	Brassens
54	Bicho de Pé (forro)	54	Jorge Aragão	54	Grupo Revelação
55	Monobloco	55	Neuza	55	Seu Jorge
56	Prodigy	56	buraka som sistema	56	chemical brothers
57	Queen	57	Caetano Veloso	57	J.S. Bach
60	Nana Vasconcelos	60	Hariprasad Chaurasia	60	Seu Jorge
61	Led zeppelin	61	neil young	61	prince
62	Roberto Fonseca	62	Cumbia All Stars	62	Clementina de Jesus
63	Sambô	63	Périclès	63	Michael Jackson
64	Coldplay	64	U2	64	sting
66	lliego la verdad	66	ibrahim malouf	66	thomas fersen
68	j'aime la musique, par forcement les artistes			69	La rue kétanou
69	Les ogres de barback	69	LP		
71	NIRVANA	71	RANCID	71	MOTORHEAD
72	Ibrahim Maalouf	72	Flavia Coelho	72	Ceu
73	Les Ogres de Barback	73	Tiken Jah Fakoli	73	Francis Cabrel
74	Cesaria Evora	74	Quantic	74	Rodrigo y Gabriela
75	Brassens	75	notorious big	75	Gainsbourg
77	Seu Jorge	77	Beth Carvalho	77	Elis Regina
78	THE CURE	78	THEWEEKND	78	DEPECH MODE
81	Kassav	81	chris rea	81	sean paul
83	ILE AIYE	83	OLODUM	83	TIMABALADA
84	Red Axes	84	Igorrr	84	Neleman
85	Jorge Ben Jor	85	Africando	85	Ray Barretto
88	Kassav	88	Rita mitsouko	88	Staff benda bilili
89	Metallica	89	caetano veloso	89	paco de lucia

Figure 32 : Groupes et artistes préférés. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

La question 6[282] confirme certains résultats apparus précédemment. On note une forte présence des artistes de rock, dans plusieurs de ses variantes (métal, alternatif, hard rock, etc.) ainsi que de la musique pop et des musiques que l'on pourrait considérer « du monde »[283]. De nombreux artistes « folk » ou « fusion » (Iron & Wine, Antony and the Johnsons, Fatoumata Diawara, Las Yegros, Beirut, Fela Kuti) apparaissent, alors que dans la question précédente (question 5), qui était plus fermée, ces genres n'ont presque pas obtenu de votes. Cela pourrait s'expliquer par le fait que les musiciens de « folk » ou « fusion » sont plutôt considérés comme « du monde », ou encore, parce que ces musiques sont liées à des styles comme le « jazz » contemporain dans ses appellations les plus variées, ce que l'on appelle le « jazz fusion », ou sont un mix avec des rythmes dits « latinos », « africains », « folk ». En somme, nous voyons l'embarras qu'implique une hiérarchie entre les genres musicaux : la définition même des genres s'avère problématique. En ce sens, la variation des façons d'enquêter sur les préférences musicales proposée dans ce questionnaire ne peut qu'être utile pour nous aider à comprendre la réalité des goûts.

Dissonances relatives et engouement pour les traditions brésiliennes

Une bonne partie des profils met en lumière l'existence de dissonances quant aux artistes aimés (question 6). De manière générale, les batuqueiros aiment la musique expérimentale (Igorrr, Quantic) qui se mélange avec d'autres styles, tels qu'Ibrahim Maalouf (classique et oriental), Les Ogres de Barback (flamenco), Ray Barretto (jazz latino)[284]. Le rap est très présent ainsi que les musiques « folk » mêlées à du jazz, du rock ou dans des versions plus puristes (Neil Young, Fabulous Troubadours, Vinicio Capossela, Avishai Cohen), les musiques d'Afrique et enfin, d'autres rythmes issus de la diaspora africaine, le zouk, la salsa, la cumbia (Africando, Kassav, Cesaria Evora, Staff Benda Bilili, Buraka Som Sistema, Cumbia All Stars). Parmi les artistes brésiliens cités, on trouve ceux de la bossa-nova – Baden Powell, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Jorge Ben (2 fois

[282] Les questions des champs 6A (premier choix) ont obtenu 53 réponses, les champs 6B (deuxième choix) et 6C (troisième choix), 52 réponses. Ils ne s'affichent que sur la version en ligne du questionnaire. Comme il s'agit d'une question qui n'est pas à choix multiples, il s'est avéré nécessaire de cliquer sur le dépliant « parcourir » dans les statistiques. Cela n'est pas accessible en dehors de mon abonnement.

[283] Nous avons exposé brièvement les critiques que suscite un tel concept. La notion à laquelle je me réfère est celle des musiques associées à des traditions extra-européennes, des artistes et groupes français ou d'ailleurs qui s'inspirent de la salsa, de la cumbia, des musiques africaines, tziganes ou orientales, entre autres. Ce n'est qu'avec peine que l'on rassemble des styles si différents sous une même appellation. Néanmoins, ces styles-fusion ont en commun la particularité d'évoquer chez mes interlocuteurs une touche d'exotisme ou de « piment » selon le vocabulaire en vogue chez les batuqueiros.

[284] Musiques reconnues comme telles par l'industrie du disque.

cité) – , ceux du samba ancien et de la jeune génération – Clementina de Jesus, Clara Nunes, Candeia, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, les écoles de samba, Revelação (3 fois cité), Sambô, Péricles, Moysés Marques (cité 2 fois), Monobloco (orchestre percussif cité 2 fois), Casuarina –, ainsi que quelques groupes de samba-reggae (Timbalada, Olodum, Ilé Ayiê), ceux qui appartiennent à une vague musicale plus récente – Céu, Flavia Coelho, Vanessa da Mata, Seu Jorge (4 fois cités), Nana Vasconcellos, Ney de Oxossi, Bicho de Pé, Bongar. Dans les 52 réponses complètes, 25 personnes ont choisi un ou deux artiste(s) brésilien(s) parmi leurs trois choix tandis que 27 personnes n'ont cité aucun artiste brésilien. Le tableau ci-dessous donne un aperçu des profils ayant choisi au moins un artiste brésilien parmi leurs préférés[285].

Id de l'interviewé	Choix musicaux dans l'ordre de préférence	Genres ou pays attribués
E7	Chopin, Christina and the queen; Barbatuques	Classique; éléctro-pop; percussion corporelle (Brésil)
E15	Rolling stones; David Bowie; Zeca Pagodinho	Rock, rock/new wave; samba
E16	Clara Nunes; Django Reinhart; Carlos Gardel	Samba ; jazz manouche ; tango
E19	Arctic Monkeys; The XX ; Vanessa da Mata	Rock indépendant; rock independent; MPB
E20	Fela Kuti; Roberto Fonseca; Seu Jorge	Jazz/soul/afro-beat (Afrique) ; jazz/hip-hop (Cuba), MPB-samba
E21	Afterhours ; Iron & Wine; Bongar	Rock indépendant, folk (Etats-Unis), folk (Brésil)
E23	Jorge Bem ; Mayra Andrade ; Vinicio Capossela	MPB/bossa-nova/samba (Brésil) ; « *world music* » (Cap Vert) ; folk/cabaret rock
E26	Vinicius de moraes ; Camaron de la isla ; dizzy gillespie	Samba/bossa-nova ; flamenco ; jazz
E33	écoles de samba carioca ; Ney de oxossi; avishai cohen	Samba ; candomblé ; folk/jazz/fusion (Israël)
E41	Gilberto gil, cesaria evora, Queen	MPB, « world music » (Cap Vert) ; rock
E44	Baden powell; Bob Marley; Candeia	Bossa-nova/samba; reggae; samba
E45	Monobloco ; Revelaçao ; Moyseis Marques	Orquestre de percussions ; samba ; samba (Brésil)
E46	Monobloco ; Revelaçao ; Moyseis marques	Orquestre de percussions ; samba ; samba (Brésil)
E47	goran bregovic; taraf de haidouks (gitans); Casuarina Folk/tsigane/	« *world music* » (Serbie); Folk/ tsigane / « *world music* » (Bucarest); samba
E54	Bicho de Pé ; Jorge Aragão;	Grupo Revelação Forro ; samba ;
E55	Monobloco ; Neuza ; Seu Jorge	Orquestre de percussions (Brésil) ; afro-pop (Cap-Vert) ;
E57	Queen ; Caetano Veloso ; J.S. Bach	Rock ; MPB ; classique ;
E60	Nana Vasconcelos ; Hariprasad Chaurasia ; Seu Jorge	Jazz /musique régionale (Brésil) ; «world music» (flûte bansourî, Inde), MPB-samba

[285] La catégorie « genre ou pays attribué » génère parfois des doutes quant au classement des artistes. Avec son double classement par « pays » ou par « genre » elle vise à apporter plus d'éléments à la compréhension. Le classement priorisé est celui établi en France.

E62	Roberto Fonseca; Cumbia All Stars; Clementina de Jesus	Jazz/hip-hop (Cuba); Cumbia (Pérou); samba
E63	Sambô ; Périclès ; Michael Jackson	Pagode ; pagode ; Pop (Etats-Unis)
E72	Ibrahim Maalouf ; Flavia Coelho ; Céu	Jazz/fusion, classique ; Pop/ « world music » (Brésil) ; Pop/ « world music » (Brésil)
E77	Seu Jorge; Beth Carvalho; Elis Regina	MPB; samba; MPB/bossa-nova/samba
E83	Ilê Aiyé, Olodum, Timbalada	Samba-reggae; samba-reggae; samba-reggae
E85	Jorge Ben Jor ; Africando ; Ray Barretto	MPB/bossa-nova/samba; salsa-afro-cubain, « world music » (Afrique de l'Ouest) ; salsa/ jazz-congas « world music » (Etats-Unis)
E89	Metallica; Caetano Veloso ; Paco de Lucia	Rock, MPB ; flamenco

Figure 33 : Interviewés ayant choisi au moins un élément brésilien parmi les groupes et artistes préférés. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Un aspect intéressant ressort si l'on prête attention aux combinaisons des genres opérées par les enquêtés qui ont cité au moins un artiste brésilien parmi leurs trois choix. Les musiques brésiliennes apparaissent la plupart du temps à côté des genres que l'on peut considérer comme « folk », « du monde », « afro » ou « traditionnels », alors que les combinaisons des rythmes du Brésil avec les styles « rock » ou « pop », uniquement, sont plus rares. Dans cette enquête par questionnaire, l'engouement pour la musique brésilienne paraît s'inscrire dans une démarche plus générale consistant à aller vers les musiques populaires ou traditionnelles et celles d'origine « afro » : la salsa, la cumbia, l'afro-latin, la musique indienne, tsigane, enfin, ce qui est classé dans le registre des « musiques du monde » en France.

Les dissonances des goûts sont pourtant relatives si l'on y regarde de plus près. Les interviewés aiment parfois des artistes et des groupes différents qui ont des caractéristiques communes, par exemple, l'esthétique « alternative », la « latinité » des rythmes ou encore leur caractère « roots »[286]. Les individus ont rarement des préférences pour les genres très éloignés, comme c'est le cas de l'enquêté E28 qui a cité les Andrew's Sisters (swing), Michael Jackson (pop) et Elvis Presley (rock)[287]. Si l'on ne peut pas dire qu'il existerait de fait une dissonance « radicale », l'inverse est également vrai, une consonance radicale restant assez faible. Seuls les amateurs de rock (six personnes sur cinquante deux)[288] ou de musique

[286] Comme l'affichent par exemple les enquêtés E24 : Las Yegros (tropicalisme argentin) ; Quantic (électro latin) ; Fatoumata Diawara (jazz, blues, africains) et E84 : Red Axes (alternative, house) ; Igorrr (france, expérimental, black ou le death metal, musique baroque, breakcore, trip hop) ; Neleman (français, musicien humaniste, rumba, rock, latino) ;

[287] Eloignés dans les genres mais que l'on peut, quand même, rassembler si l'on considère qu'il s'agit de musiques étasuniennes.

[288] E3, E27, E48, E61, E64, E71.

brésilienne (cinq personnes sur cinquante deux)[289] ont choisi uniquement des groupes de rock, ou seulement des artistes brésiliens. Les personnes présentant des profils uniquement consonants-brésiliens, se déclarent toutes des « passionnées » du Brésil et pratiquent la batucada depuis 10 ans ou plus, comme le révèle le tableau créé à partir des préférences musicales (question 6), de la date d'entrée dans un groupe (question 16) et de la passion pour le Brésil (question 20)[290]. La discussion sur la « passion » de la musique brésilienne et du Brésil sera traitée plus loin. Pour l'instant, continuons à aborder les goûts et préférences de manière globale.

Lorsque l'on demande aux acteurs de classer leur degré d'amour pour les différents genres d'une façon qui ne soit pas exclusive, les avis négatifs sur l'ensemble des musiques sont très rares. Dans le champ 7 (annexe 9), ils avaient comme options les expressions suivantes : « Je ne l'aime pas du tout », « Je l'aime un peu », « Je l'aime bien, « Je l'aime beaucoup », « J'adore », « Indifférent » pour chaque genre, « musique traditionnelle ou folklorique (pays européen) » (champ 7-A); « musique traditionnelle ou folklorique (Brésil) » (champ 7-B) ; « maracatu » (champ 7-C) ; « musique africaine » (champ 7-D); « musiques du monde » (champ 7-E); « samba-reggae » (champ 7-F) ; « pop music » (champ 7-G); « variété française » (champ 7-H), « samba » (champ 7-I) et « rock » (champ 7-J). Grosso modo, les batuqueiros semblent apprécier ces musiques. Les résultats ratifient une réalité déjà apparue : le « samba » et le « rock » sont les genres les plus appréciés avec 78,26% et 71,02% des personnes qui les « adorent », « aiment beaucoup » ou « aiment bien ». Selon cette même échelle d'analyse, la musique *pop* (57,98%) et la variété française (43,48%) figurent parmi les genres les moins appréciés. La variété française récolte, d'ailleurs, le plus grand nombre d'avis défavorables, presque 20% des individus « n'aiment pas du tout » ou « sont indifférents » à ce style. Pour ce qui est des musiques folkloriques ou traditionnelles, qu'elles viennent des pays européens ou du Brésil, elles semblent appréciées. Néanmoins, les adjectifs exprimant les préférences pour les musiques traditionnelles brésiliennes sont nettement plus prononcés : plus de 70% des individus les « adorent » (28,99%), les « aiment beaucoup » (33.33%) ou « aiment bien » (11.59%) contre environ 55% qui « adorent » (7.25%), « aiment beaucoup » (11.59%) ou « aiment bien » (37.68%) les musiques de tradition européenne. D'après leurs réponses, les batuqueiros apprécient moyennement les musiques traditionnelles européennes (« aiment bien », pour une majorité) tandis qu'ils font preuve d'un véritable engouement (« adorent » ou « aiment beaucoup ») pour celles du Brésil.

[289] E44, E45, E54, E77, E83.
[290] Voir l'annexe 8.

Quant à la pratique ou à l'écoute de ces mêmes types de musiques (question 8)[291], on observe quelques invariants. Il se trouve que les musiques de la tradition brésilienne, ainsi que de samba, sont très écoutées ou pratiquées par les batuqueiros – « souvent » avec 33.33% pour le samba et 30.43% pour la tradition brésilienne, et « assez souvent » avec 31.88% pour le samba et 23.19% pour la tradition brésilienne. Même si les individus affirment aimer les musiques folkloriques ou traditionnelles d'Europe (question 7), très peu de personnes les écoutent ou pratiquent « souvent » (5,80%) ou « assez souvent » (5.80%). Or, les enquêtés sont en effet des pratiquants des batucadas, ces réponses sont le reflet de leur pratique. Ces chiffres indiquent que les joueurs identifient, sans doute, la batucada et les rythmes dont elle s'inspire comme populaires et traditionnels ; ce qui est encore plus évident pour le samba, style qui peut être englobant et auquel la plupart des batuqueiros sont attachés de façon directe ou indirecte. Voilà pourquoi ces statistiques sont élevées par rapport aux autres styles. Concernant la musique africaine, on constate une réalité différente. Alors que 33,33% des individus affirment ne « jamais » la pratiquer/l'écouter ou « rarement », ceux qui la pratiquent pratiquent/l'écoutent « souvent » (17,39%) ou « assez souvent » (11,59%) ne sont pas très nombreux. Ce qui peut vouloir dire que les batuqueiros établissent des frontières entre les musiques brésiliennes et africaines, même si un héritage commun est reconnu ou parfois revendiqué. En ce qui concerne les autres genres, il n'y a pas trop de surprises par rapport aux questions antérieures. Les données se rejoignent. De même qu'elles sont bien aimées, les « musiques du monde », la musique pop et le rock sont assez écoutées/pratiquées, par environ 30% à 40% des batuqueiros. Le maracatu et le samba-reggae sont bien représentés, par 27,53% et 30,44%, même si les pratiquants de ces genres n'ont pas été très nombreux à répondre au questionnaire. La variété française est le genre le moins abordé, ce qui n'a rien de surprenant puisque ce style avait un faible succès dans les préférences saisies en question 5. Dans mon questionnaire, la question 8 ne différencie pas pratique et écoute, cette distinction aurait été intéressante à établir. Autrement, une interprétation plus poussée reste difficile à réaliser.

Le goût pour la batucada coexiste avec l'intérêt pour d'autres pratiques

A partir de ces données élémentaires, on constate que la pratique de la musique brésilienne coexiste avec d'autres expressions artistiques, hormis pendant des périodes

[291] Les adverbes « jamais », « rarement », « parfois », « souvent », « assez souvent » pouvaient être saisis. Voir l'annexe 10.

d'excès ou des phases d'imprégnation intense qui sont récurrentes dans les trajectoires des joueurs. C'est ce que mes interlocuteurs m'ont expliqué durant les entretiens en face à face : les périodes de « bourrage de crâne » sont une étape presque inévitable durant laquelle « ils oublient le monde autour » (Claire, 21/02/2017). Dans un parcours ordinaire, la pratique de la batucada n'effacerait pas durablement les préférences musicales acquises lors des socialisations précédentes. Par ailleurs, comme nous l'avons vu (question 6), lorsque les batuqueiros évoquent leurs artistes préférés, la musique brésilienne n'a pas un avantage si important sur les autres musiques. De même, on remarquera que les acteurs ne disposent pas d'une culture très vaste au sujet des groupes et artistes, les noms qui sont répétés chez différents individus, sont, pour la plupart, assez connus comme Seu Jorge ou Jorge Ben, ce même lorsqu'il s'agit de leurs genres dits préférés, comme le samba et le pagode. Si le répertoire des batuqueiros a tendance à s'élargir avec le temps de socialisation et par la suite, une meilleure connaissance du Brésil, certaines personnes peuvent conserver une connaissance très faible de la culture musicale brésilienne. Ceci sera déterminé par le type d'intérêt que les pratiquants portent à la batucada : plutôt musical ou social, par exemple.

L'expression des préférences peut être déterminée par le moment de la socialisation, mais aussi par le fait que la batucada est plus une musique de pratique que d'écoute. Il s'agit d'un genre intermédiaire, d'une musique fusionnelle, entre amateur et professionnel, considérée tout à la fois comme « véritable » musique et musique « mineure », ne suffisant pas à ce jour à constituer un corps important d'artistes partisans de cette esthétique. Les concerts de « batucada » à proprement parler n'existent guère ; peut-être un peu plus lorsqu'il s'agit de groupes jouant un style ciblé (samba, samba-reggae) ou de ceux qui se sont davantage adaptés à la scène (Houba Rock and Drums, Zalindê). Comme nous l'avons déjà évoqué, les disques d'orchestres percussifs sont presque inexistants. Les groupes jouent plutôt dans le but de remplir le vide durant les concerts, pendant des pauses ou encore les ouvertures d'autres groupes, pour des événements particuliers, des festivals brésiliens, « latinos » ou « afros ». C'est dans la rue que la batucada se manifeste pleinement, durant les carnavals. On écoute, on voit notre groupe et les groupes amis, on se voit jouer, à travers des vidéos diffusées sur Internet. Dans ce contexte, les batuqueiros se familiarisent avec les styles qui inspirent les groupes et les styles apparentés puisqu'il n'y a pas de « grands noms » à citer pour la batucada, les goûts des percussionnistes se tournent vers les artistes de la MPB, de la bossa-nova, entre autres. Aimer, pratiquer, écouter et connaître des musiques peuvent constituer des actions parfois éloignées.

En termes d'études quantitatives, ce questionnaire est loin de présenter la rigueur nécessaire. Le nombre peu élevé des répondants ainsi que la présence de réponses incomplètes ne permettent pas de formuler une théorie générale des batucadas en France. Cela représente, plus que tout, un point de départ complémentaire aux descriptions à venir, une manière de faire varier les questions, de détailler certains éléments difficilement obtenus par l'enquête en face-à-face (expression d'un degré d'amour, hiérarchie de classements et définitions de nombreux styles musicaux, entre autres). Les interprétations globales de ce phénomène, saisies par des données statistiques, ne pourront avoir de sens qu'une fois qu'elles seront enrichies par mes observations de terrain et par des propos recueillis dans les entretiens semi-directifs[292].

Dans une vision étendue, la diversité est certainement l'une des caractéristiques les plus saillantes de l'univers de la batucada, diversité des générations, âges, origines sociales, parcours professionnels, mais aussi en termes de goûts et préférences artistiques et musicales. Même si les batuqueiros passent par des phases d'exclusivité, une bonne partie d'entre eux cumule la pratique des percussions avec le goût, l'écoute ou la pratique d'autres types de musiques. Dans la première partie de cette thèse, nous avions avancé certaines caractéristiques des batucadas qui deviennent plus claires au fur et à mesure de l'exposition de notre terrain. Il s'agit, entre autres, de la présence majoritaire des Francophones dans les associations, de l'attirance visuelle de départ qui pousse les individus à chercher des cours, de la dimension de la batucada comme une activité plutôt qu'en tant que pratique d'écoute, du goût pour le « populaire ». Certaines de ces caractéristiques se confirment dans l'analyse partielle que nous avons faite du questionnaire virtuel, d'autres apparaîtront avec l'analyse des entretiens, des sites et des discours plus formels. Attachons-nous à présent à décrire les trajectoires des batuqueiros selon une vision particularisée et affective qui se situe en marge de l'explication chiffrée.

[292] Les faiblesses et insuffisances des enquêtes par questionnaire n'ont cessé d'être débattues par des chercheurs en sciences humaines et sociales (Paugam, 2012).

Chapitre 4 : Devenir batuqueiro

> Comment vivre la situation, de plus en plus courante en Occident, d'un musicien spécialisé, jusque dans sa vie professionnelle, dans une tradition qui n'était pas du tout la sienne lors de son éducation première ? Par quelles étapes passer pour obtenir un semblant de reconnaissance de ses modèles sans pour autant nier ses propres origines ? Comment transmettre sa passion pour une pratique musicale exogène, voire exotique – bien que fondée et basée sur un apprentissage aussi discret que sérieux – à des élèves européens n'ayant pas suivi le même long parcours initiatique ?
>
> (Zanetti *apud* Defrance, 2006 : 3)

Les groupes de batucada se consolident comme des instances de socialisation dans lesquelles les membres participent à des activités multiples tout au long de l'année, des répétitions hebdomadaires, des prestations, des défilés, des voyages de groupe. En qualité de musiques afro-diasporiques et populaires, les rythmes de la batucada présentent des caractéristiques fondamentales qui assurent leur succès sur le territoire français. Il s'agit d'une musique percussive le plus souvent organisée sous un format associatif et amateur tout en étant accessible, puissante, festive. La batucada se prête à la rue et à la scène et peut être apprise par des méthodes variées – au sein d'un groupe, dans des écoles de musique, lors d'ateliers ponctuels, à distance par des dispositifs comme skype ou encore en autodidacte par le biais de plateformes virtuelles. De quelle manière, les percussionnistes incorporent-ils les contenus musicaux et culturels qui se dégagent des batucadas ? Comment expliquent-ils leur attachement à ce type de musique ?

On pourrait parler d'un « habitus » du batuqueiro, incorporé de façon plus ou moins prégnante en fonction des années de pratique. La notion d'habitus s'avère centrale dans les travaux de philosophes et sociologues modernes comme Norbert Elias, en tant que savoir sédimenté au cours du temps, « l'identité tant individuelle que collective des membres d'un groupe humain qu'il s'agisse d'une famille, d'une entreprise, d'un parti ou d'une nation » (Delmotte, 2010 : 33). Bien avant Bourdieu[293], Elias décrit l'« habitus national » dans une vision dynamique, processuelle et historicisée, tout en l'opposant à la notion de « caractère national », jugée biologisante et statique[294]. Il souligne, par ailleurs, dès la fin des années

[293] Sur le terme d'habitus : il apparaît à la page XI de la préface, rédigée en 1936, de la première édition d'*Über den Prozess der Zivilisation* (non reprise dans la traduction française). Dans leur préface à *The Germans* (op. cit., p. ix), Eric Dunning et Stephen Mennell précisent que ce concept n'est en aucune manière essentialiste (Delmotte, 2012 : 49).

[294] Pour une lecture intéressante du concept d' « habitus national » reconnu par Elias comme « tabou », voir Feuerhahn Wolf, 2009. Une comparaison de l'usage du concept chez Bourdieu et Elias est dressée en Dendasck et Lee (2016).

1930, la pluralité des dispositions grâce aux multiples réseaux auxquels les individus appartiennent. Sans vouloir dresser une vision trop réductrice du social, il me semble que le « social incorporé » oriente la pratique des acteurs et ne peut être balayé de l'analyse. Nous avons vu que les individus sont multidéterminés et que les dispositions incorporées sont activées ou mises en veille en fonction du contexte présent. Dans le sens qui leur est donné ici – celui d'un ensemble de dispositions, de façons de sentir et de percevoir le monde pouvant être activées ou inhibées en situation – les « habitus », ou « habitudes » (Lahire, 2011) deviennent des outils pertinents pour décrire la manière dont les groupes de batucada, en tant qu'instances de socialisation secondaires, contribuent à la formation et la transformation des individus.

Plutôt que de traiter les deux cultures (la française et la brésilienne) comme des entités « naturellement » opposées, c'est envisager l'apprentissage de la musique et de codes culturels comme étant le fruit des parcours de vie des individus et de négociations identitaires, avec de possibles décalages entre socialisations premières et socialisations nouvelles, qui présente de l'intérêt. Si l'habitus est l'ensemble des dispositions à penser, à agir, à croire, à sentir, acquises au cours des socialisations individuelles plurielles, il s'applique aux groupes d'appartenance et aux institutions qui ont un pouvoir formateur sur l'individu, la famille, l'école, les pairs, les relations de genre ou de race qui traversent les institutions, la nation, etc. Sur cette voie, on peut penser en termes d' « habitus nationaux » pour désigner les différences entre Brésiliens et Français comme étant le fruit d'une histoire nationale propre à ces deux pays, en laissant de côté les conceptions et les dichotomies purement essentialistes que l'on voit souvent apparaître lorsque l'on parle des sociétés et des mœurs culturelles. Les pratiquants des batucadas ont un rôle actif dans ce processus. Formés et transformés par l'activité musicale, les batuqueiros la modifient également. En ce sens, la pratique des batucadas par des percussionnistes francophones contribue à la production de valeurs et d'esthétiques qui influencent aussi ce qui existe également au Brésil, par exemple, avec la création d'un marché européen pour les stages des meneurs brésiliens ou dans les interactions qui se produisent au Brésil, entre batuqueiros francophones et Brésiliens dans les quartiers défavorisés.

On tentera de décrire finement l'expérience socialisatrice des batuqueiros et leurs « raisons d'aimer » découlant de l'objet musical et de son apprentissage. S'il est possible d'esquisser quelques lignes générales sur la manière dont la batucada est incorporée, chaque batuqueiro y trouve son compte, selon ses intérêts particuliers – par exemple, en tant que danseur ou percussionniste, s'il cherche une activité de loisir plutôt qu'à apprendre la musique

– qui délimitent des modes d'attachement variés à la musique et aux contenus culturels brésiliens. Dans certains cas, les socialisations musicales entraînent des socialisations culturelles et peuvent provoquer des remises en question des modes de vie.

4.1) Trajectoires et modes d'attachement

> […] le samba peut rendre fou. […] C'est peut être les vieux esprits, je ne sais pas.
>
> Pierre, entretien du 30 mars 2015

Chaque individu vit une expérience singulière au sein des associations. Il existe néanmoins certains aspects généraux communs aux trajectoires d'une majorité des joueurs, qui correspondent souvent aux différentes phases de socialisation qu'ils traversent. Dès leur intégration dans une formation, en passant par des moments collectifs et rituels, de concerts, des voyages, entre autres, les percussionnistes développent des modes d'attachement variés à leur musique. Dans ces espaces, ils circulent, se construisent et créent ce qui configure le réseau de batuqueiros de France. Tout en retraçant quelques moments clefs de la trajectoire des percussionnistes, nous essayerons de décrire ces trajectoires.

Différents chemins mènent au Brésil

Il existe différents chemins pour intégrer un groupe de batucadas. Nous avons vu que l'attirance de départ se produit, généralement, après une rencontre visuelle ou auditive ou avec des individus. Dans la rue ou dans une salle de concert, les individus racontent avoir eu une « claque » sonore. Nombre d'expressions onomatopéiques rendent compte de cette première rencontre lors d'une présentation d'une batucada : « et là, bim », « j'ai pris dans ma gueule et clac », « je me suis dit, wahouu ! ». La batucada paraît attractive aux yeux de ceux qui n'ont pas d'expériences musicales, s'intéressent vaguement aux percussions et sont attirés par la puissance percussive ou par le nombre de personnes jouant ensemble et de façon « décontractée ». Elle présente surtout de l'intérêt pour les individus déjà socialisés à la musique puisque bon nombre de batuqueiros racontent avoir eu, précédemment, des expériences en tant que musiciens. Parmi les personnes écoutées en entretien, seules 2 (sur 41) ont débuté leur parcours musical directement avec les percussions brésiliennes. Cette

réalité apparaît également dans les réponses au questionnaire en ligne dans lesquelles plus de 65% des individus déclarent avoir débuté la musique avant de connaître les rythmes brésiliens.

Résumé du champ pour 12	
Aviez-vous des expériences musicales avant de connaître les batucadas?	
Réponse	**Pourcentage**
Oui (A)	66.67%
Non (B)	30.00%
Sans réponse	3.33%

Figure 34 : Expériences musicales. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Dans les champs 12.1 et 12.2 de la même question, les batuqueiros devaient spécifier la nature de ces activités (jusqu'à trois activités musicales pouvaient être décrites) ainsi que les définir en tant qu'expériences heureuses ou malheureuses. Il en ressort des styles musicaux et des instruments différents, tels que piano, guitare, saxophone, chant et particulièrement les percussions « afro », mandingues, afro-cubaines, antillaises, africaines, et les instruments comme le djembé et les congas. De fait, selon certains interlocuteurs, les percussions « afro », furent populaires en France depuis les années 1980, avec un engouement particulier pour le djembé dans les années 1990-2000. Cette trajectoire est commune chez les praticiens anciens – Antoine, Thierry, Pierre, ayant tous pratiqué au moins pendant 20 ans la percussion brésilienne – jusqu'aux années 2000-2010. L'indistinction entre la batucada et d'autres percussions afro-descendantes diffusées en France pouvait avoir lieu, principalement dans les années 1990, à l'époque où Jean suivait des cours de batterie avec un professeur qui a décidé de monter une formation, « c'était censé être brésilien même si le nom était afro-cubain » (Jean, 24/04/2015). Chez Victor (29/04/2017), l'attachement aux percussions « afro », vient du fait qu'il a grandi en Afrique et que depuis sa plus tendre enfance, « le tambour le fascinait ». Les percussions brésiliennes ont donc ravivé chez lui des souvenirs d'enfance : « quand je l'ai mis [disque de l'école de samba Imperatriz 1996] j'ai eu la même sensation que quand j'avais 9 ans, avec les tambours, c'était comme si je me levais du sol ». Puis, il a pu retrouver des sentiments similaires lorsqu'il a vu une présentation de cette même école quelques mois plus tard, en France, à la Biennale de Lyon : « ils n'étaient pas trop nombreux, il y avait 20 percussionnistes et 20 danseurs, les costumes… j'avais l'impression que le groupe flottait, j'ai trouvé ça dément ». D'autres percussionnistes comme Thierry ou

Jonas n'ont pas vécu en Afrique, mais, ils étaient pratiquants de percussions africaines et ont effectué un voyage de quelques mois dans un but musical sur ce continent.

En somme, les percussionnistes qui sont passés par l'apprentissage des rythmes afro-cubains ou africains avant de connaître les rythmes afro-brésiliens, soulignent l'austérité du cadre d'apprentissage.

> […] avant je faisais beaucoup de salsa… les gens, les percussionnistes sont très durs dans la salsa, c'est un peu la guerre. Ce n'est pas très… que ce soit des Français et des Cubains, c'est une ambiance générale dont je ne garde pas un très bon souvenir. Une des choses qui m'ont frappé, même la manière d'être, je ne connaissais pas le Brésil mais je connaissais des percussionnistes brésiliens, des gens qui faisaient cette musique, ils avaient plus de gentillesse, c'est ça qui m'a attiré d'abord. Par contre, je faisais de la rumba cubaine et je trouvais ça très simple, pim, pom, je ne suis pas venu pour le côté musical, a priori, après, ta vision change avec le temps. C'est plus pour la mentalité que je suis venu. Après, quand tu creuses, il y a des gens durs partout mais c'est vrai que j'ai toujours trouvé cette gentillesse.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Dans le cas de Thierry, la raison principale qui l'a poussé vers l'environnement des percussions du Brésil fut le rapport détendu que les Brésiliens semblaient entretenir avec la musique. Selon Jules, les méthodes d'enseignement des percussions afro-cubaines suivaient l'exigence du milieu.

> […] j'ai pris des cours de percussions cubaines à l'âge de 17 ans. Le prof était un dur quoi, à la limite psychorigide avec les élèves. La salsa, c'est peut-être la musique la plus exigeante aussi dans son rapport avec la transmission qui nécessite une certaine rigueur plus que dans la batucada.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

De par son expérience, Victor a connu une ambiance tendue où les jalousies et la concurrence entre les élèves étaient stimulées par le professeur.

> […] ayatolas de la percussion chez les Cubains qui enseignaient… Il y avait de la rivalité un peu amicale, après ça se durcit. Le prof les formait pour qu'ils deviennent pro et du coup, certains ne suivaient pas… je n'arrivais pas à suivre à un moment donné, le prof a commencé à crier, vraiment, comme si j'avais commis un crime. Après, le professeur est venu me voir pour dire qu'il fallait jamais arrêter de jouer mais j'ai vu qu'il mettait les uns contre les autres… on écrasait les autres pour gagner de la confiance.
>
> Victor, entretien du 29 avril 2017

La difficulté à trouver sa place dans le milieu des percussions afro-cubaines fut, pour ces percussionnistes, l'une des raisons qui les ont poussés vers les percussions du Brésil. Selon eux, la difficulté technique et matérielle à mettre en place n'est pas comparable : « On

peut se dire, le djembé... mais le djembé ce n'est pas facile de se balader puis de faire jouer 40 djembés ensemble, c'est horrible, c'est lourd. Alors, la batucada, tout est fait pour que ce soit un groupe de plein de gens en même temps qui puissent sortir dans la rue et jouer » (Jules, 03/08/2015). Selon Jonas (29/04/2017), qui avait joué précédemment des musiques africaines, la batucada « permettait de travailler sur des éléments simples, sans beaucoup de technique, les congas, le djembé c'est quand même très technique ». Les rythmes de la batucada ont la particularité d'être plus accessibles d'entrée avec un format leur permettant de s'adapter à différents espaces et publics.

En peu de mots, ces pratiquants entretenaient déjà un rapport affectif avec les tambours et avec l'Afrique et leur apprentissage de la batucada reposait sur ces bases. Il en va de même pour les Français des Antilles ou leurs descendants, qui sont nombreux dans les associations. Je pense à Fabrice, Naïma, Mylène, Peggy, Sylvie, Célia, Pierric, Manu, rien que dans l'école de samba Aquarela, à Paris, mais aussi à Marlène (Flor Carioca), Nilson (Oba !tuQ), Odyle (Oba!tuQ) Naireaux (Sambatuc), Vanessa (Sambatuc), Diana (Sambatuc), Daïna (Misto Quente) et à tant d'autres que j'ai rencontrés, qui jouent dans les rangs de la percussion ou de la danse. Je pense également aux joueurs afro-descendants, d'Afrique du Nord, de la Réunion ou d'Afrique noire, Sophie, Cris, Karim, Fatiha, Adilson, Musaab, Linda, Gabrielle, Claudyne, Kris, Stéphane, Assita, entre autres. Je n'ai pas eu connaissance de l'existence d'Africains nés en Afrique, à proprement parler, qui joueraient dans ces formations. Dans ces cas, l'attirance pour les percussions brésiliennes repose sur une particularité afro-diasporique.

> J'ai vu la batucada et j'ai aimé le rythme. Je suis des Antilles et j'ai toujours aimé la percussion, j'ai joué, je pense qu'il y a un lien parce que cette dimension africaine existe en Guadeloupe, parce qu'il y a l'histoire de l'esclavage. Quand j'ai écouté la batucada brésilienne c'était comme si j'entendais quelque chose à l'intérieur de moi. J'ai aussi rencontré des Brésiliens ici et j'ai aimé la relation entre les gens. J'ai commencé à prendre des cours […] Jérôme [école Sambacademia] nous a appris la culture… Rio était comme un rêve. C'est ainsi qu'on a envie d'apprendre plus que la musique.
>
> Maurice, entretien du 12 janvier 2015

Tout comme Maurice, qui est arrivé en France à l'âge de 8 ans, quelques individus commencent à *batucar* assez tôt. Dans le cas des Guadeloupéens, des Martiniquais, des Guyanais, la pratique de la batucada peut être synonyme d'entrée dans leurs histoires de vie, de retour à leurs « racines ». Chris me parle d'un « fond commun » qui serait présent dans une grande partie des danses et musiques de la diaspora africaine (Chris, 26/04/2017). D'après Maurice, dans ces endroits, les musiques et pratiques religieuses n'ont pas été préservées de la

même manière qu'au Brésil. En raison de l'isolement géographique – il s'agit d'îles – l'imaginaire colonial les aurait imprégnées à tel point qu'« il ne reste plus grand-chose » des pratiques afro-descendantes (Maurice, 12/01/2015). Dans ces cas particuliers, le rapport avec les tambours s'établit dans une relation de proximité.

La familiarité avec les percussions se manifeste dans les cas cités ci-dessus mais aussi dans celui de personnes nées en France, d'enfants dont les parents pratiquent la batucada. A force de les accompagner aux répétitions depuis leur plus jeune âge, ils finissent par intégrer le collectif. Ainsi, la batucada peut aussi se transmettre de génération en génération. Tel est le cas de Fabrice (16/01/2016) à Lyon, qui a commencé les percussions dans les années 1980 avec son père, le fondateur d'une petite batucada à la campagne. Avec des instruments fabriqués à la main (à cette époque-là, il était difficile d'y avoir accès), cette batucada rurale jouait des rythmes suivant la méthode de Nicia. Le groupe a évolué, changé de nom et finalement, après son voyage au Brésil, Fabrice a créé une troisième association dans laquelle il tient le rôle de meneur, parallèlement à sa carrière professionnelle d'ingénieur. A Paris, dans le groupe Aquarela, les enfants-batuqueiros sont fréquemment présents lors des répétitions. Certains d'entre eux ont grandi au sein de la batucada et continuent toujours à l'intégrer dans leur vie adulte. En Allemagne, Christian est aujourd'hui le meneur d'un groupe, professeur et percussionniste professionnel grâce à son intégration, il y a une vingtaine d'années, du groupe dans lequel ses parents jouaient.

Hormis l'intérêt suscité par la présentation occasionnelle d'un groupe, les parcours précédés par le genre afro-cubain et l'héritage familial, d'autres trajectoires d'entrée dans une batucada sont possibles. Certaines personnes, par exemple, sont à la recherche d'une activité collective ou d'un changement de vie. De nombreux témoins qui se disaient « perdus » ou « malheureux », voient dans l'expérience collective de la batucada une activité efficace pour se faire des amis et avoir un agenda rempli de toute sorte d'activités, en plus des répétitions, qui relient la communauté brésilophile, des bals forró, de divers fêtes et festivals, des rodas de samba, des cours de capoeira, etc. Francine a fréquenté l'école Sambacademia à Paris, entre 2006 et 2009, et raconte ses débuts. Pour elle, mais aussi pour Chris, Paul et d'autres, la musique brésilienne a représenté un nouveau départ à la suite d'une rupture amoureuse :

> Je m'étais fait larguer comme une merde et un copain m'a invitée. Je suis allée à Sambacademia, j'ai dansé le forro, pendant 2, 3 ans je n'ai fait que ça. Toutes les *rodas* de samba. Puis, je suis partie au Brésil. J'ai eu le coup de cœur, comme on dit, j'ai rencontré l'homme de ma vie. J'ai rencontré la musique de ma vie. Ma première roda de samba, je me suis dit, c'est ça ! C'était une vraie révélation. Ceux qui m'ont révélé la samba c'était roda do cavaco. Tous les dimanches j'étais là-bas, tous les jeudis au forro, les vendredis à Zabumba… tous les lundis ou mardis à Sambacademia… je ne faisais que ça, que ça, les 2, 3 premières années.

Francine, entretien du 27 mars 2017

Les nouveaux praticiens peuvent arriver directement par le biais de la famille, des amis, normalement s'ils ont quelques compétences musicales élémentaires, ou ils passent par des cours parfois dispensés au sein des associations elles-mêmes[295] ou par des structures d'enseignement musical spécialisées dans la musique brésilienne, comme Sambacademia, qui développe également un travail de sensibilisation à la culture du carnaval, à l'histoire du Brésil et des rythmes. Le fondateur de cette école, Jérôme Boumendil, incite les élèves, après une formation, à intégrer une batucada en activité ou à fonder leur propre groupe, comme ce fut le cas d'Oba!tuQ, créé, en 2011, par des élèves de Sambacademia.

> […] j'ai aimé tout de suite, mais, le problème c'était de trouver une association, de s'inscrire, et moi, je jouais déjà des percussions antillaises… j'attendais de ne plus être occupé avec mes trucs antillais et quand j'ai arrêté la percussion antillaise, j'ai commencé la brésilienne. Je suis rentré à Sambacademia, ils avaient un super site Internet… j'associais vaguement ça au Brésil. Pour moi, c'était un rapport de percussions généraliste. Ce n'était pas que je voulais faire des percussions brésiliennes. Je voulais faire de la batucada sans être particulièrement attaché au brésil. J'étais attaché aux percussions. Les sonorités me plaisaient, les rythmes m'attiraient mais je ne pensais pas au rapport avec le Brésil. C'est en rentrant à Sambacademia que j'ai appris que c'était brésilien et de Rio. Et qu'il y avait les autres musiques. Je ne savais pas qu'il y avait les autres styles, pour moi, batucada c'était tout mélangé.

Maurice, entretien du 12 janvier 2015

Dans la majorité des cas, c'est la pratique dans une batucada et la fréquentation de divers espaces reliés qui ouvrent la voie à la découverte d'une musique brésilienne plus large, notamment, des musiques plus centrées sur l'harmonie. La trajectoire de Paul échappe à la règle. C'est en écoutant des artistes reconnus au Brésil par une élite musicale cultivée, tels que Chico Buarque et Milton Nascimento, que son intérêt pour la batucada et la musique percussive s'est éveillé.

> Au début ça ne m'intéressait pas. […] à Toulouse, Bérénice[296] me prenait la tête avec son Brésil, elle m'a donné une cassette qui est restée 2 ans dans ma voiture. Puis, un jour je tombe sur cette cassette. Au début ça me parlait très moyennement, puis, à un moment, sur un morceau très lent, une espèce d'émotion qui est montée et j'ai pleuré. J'ai dû m'arrêter. Qu'est-ce que c'est ce truc ? Et puis ça a recommencé… je me suis arrêté une deuxième fois et je suis reparti sans musique… Le lendemain, je repars et je remets l'autre côté de la cassette et c'était encore pire que la veille. Le truc m'attrape comme ça. La veille c'était Chico Buarque et là c'était Milton Nascimento. Ce fut mon premier contact. C'était en 1995… j'étais un musicien de jazz et la bossa me passait à une telle distance. Puis, à Toulouse j'allais à la médiathèque et j'errais entre les disques. Je voyais Tim Maia, elle m'en avait

[295] Aquarela, Misto Quente et d'autres associations proposent des cours payants pour former les nouveaux avant leur intégration dans les orchestres.
[296] Prénom fictif.

> parlé, Bérénice, je le prends. En 1996 je suis retourné vivre à Paris et Bérénice m'a donné une bibliothèque. Elle travaillait au New Morning et connaissait tous les musiciens, elle parlait portugais, son mari était brésilien. Puis, j'ai voulu me remettre au sport et Bérénice m'a dit de faire de la capoeira. Ce n'était pas encore la mode à Paris en 1998. Les cours faits par les gens qui n'étaient pas brésiliens ne m'intéressaient pas, puis j'ai trouvé Colonel Fabien. Je ne comprenais rien. Je me suis dit faut que j'apprenne le portugais. Je voulais comprendre les paroles. On nous a donné les paroles photocopiées… Je prenais les disques avec un dictionnaire pour comprendre les paroles de capoeira… je comprenais quand même rien avec le dictionnaire. Puis, c'est avec les paroles de bossa-nova que j'arrivais à comprendre. Là, je découvre la bossa-nova et le samba. C'est trop bien. Je voulais jouer ça. Ça commence à faire des soirées, à sortir. Ils m'amènent au Blue note. J'étais impressionné. Cristina Viole, Josué Domingues, Sydney Rodrigues… la Velha Guarda. Il y avait la *jam* tous les dimanches. J'apprenais un morceau par semaine et j'allais jouer ça le dimanche… A l'époque il y avait pas beaucoup de pianistes qui faisaient du brésilien. En 2005, l'année du Brésil en France, il y avait du boulot partout… il n'y a plus le lieu fédérateur, le Bleue note… j'ai commencé à faire de la bossa et je suis parti en 2002. J'avais commencé à peine à Canto do Rio [une batucada]… c'était de la pratique pas de cours, en mode association… je faisais du tambourin […] c'est le côté tribal que je n'avais jamais éprouvé, j'étais dans un truc mesuré, très précis, calculé… et là, il y avait de la précision mais il y avait quelque chose de tribal, de sauvage et ça m'a plu.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

De fait, les descriptions faites par Paul d'une musique « sauvage » et « tribale » renvoient surtout à l'aspect percussif des batucadas qui impressionnent ceux qui la découvrent. Les résultats du questionnaire en ligne soulignent cette « puissance ».

La puissance des tambours

Résumé du champ pour 19	
A votre avis, les batucadas ont du succès en France ? Pourquoi?	
Réponse	**Pourcentage**
Oui. Parce que la musique est puissante (1) (A)	41.67%
Oui. Parce qu'en France il manque des traditions vivantes (2) (B)	3.33%
Oui. Parce que les gens sont passionnés du Brésil (3) (C)	13.33%
Oui. Parce que les français sont en quête d'identité (4) (D)	0.00%
Oui. Toutes les réponses précédentes (E)	8.33%
Oui. Quelques réponses précédentes (F)	16.67%
Autre (G)	8.33%
Non (H)	0.00%
Sans réponse	8.33%

Figure 35 : Raisons du succès des batucadas en France. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Dans ce tableau, les individus estiment que le succès des batucadas est, principalement, dû à la puissance de l'objet musical. L'option (A) a rassemblé plus de 40% de

votes, ce qui pourrait être encore plus significatif si l'on considère que les options (E) et (F) peuvent aussi contenir la « puissance musicale » combinée à d'autres raisons, comme le montrent certains commentaires de la question 19, qui seront explorés plus loin[297]. On note, également, qu'ils perçoivent la batucada comme une pratique ayant du succès en France car personne n'a répondu négativement à la question posée (option H). Le témoignage ci-dessous signale certaines raisons qui ont poussé les percussionnistes amateurs vers les batucadas.

> Dans une batucada, la plupart des gens ne sont pas là pour faire des recherches poussées, c'est pour avoir un hobby, pour s'amuser… je trouve que la société est malade. La plupart des gens ont choisi une profession qu'ils n'aiment pas, juste en fonction de la stabilité financière… avoir un hobby c'est très sympa. Il y en a beaucoup qui y vont pour cela. Certains vont pour faire des recherches… mais la majorité n'a pas la moindre intention de se professionnaliser. Même si on ne parle pas de musique brésilienne, on sait ce qu'est la fréquence grave, ce qu'est taper sur une peau, tout ce qui arrive dans le corps. Si tu vas dans une école de samba et que tu ne bouges pas, va chez le médecin. C'est la vieille histoire, *quem não gosta de samba, bom sujeito não é* [298].
>
> Nelson, entretien du 22 mars 2017

De fait, les batucadas impressionnent autant par la puissance des rythmes que par le nombre de percussionnistes qui les exécutent. Rythmique et collectivité apparaissent comme de remarquables sources d'attirance lors des entretiens en face-à-face durant lesquels mes interlocuteurs ne cessent d'évoquer le fait que « les tambours prennent aux tripes » (Francine, 27/03/2017). Nous l'observons à travers des témoignages variés.

> Il y a un côté se faire du bien à l'ego, comme dans le début des histoires d'amour. J'aime ce groupe, ce groupe m'aime, j'existe et je suis une chouette personne. Par contre, ce qui est particulier dans la batucada, c'est que c'est de la transe, un rythme hyper puissant. Tu t'hypnotises avec le truc, collectivement. C'est très sexuel aussi en soi. Quand t'es un mec, la vibration du surdo te fait bander. Il y a le social et le sexuel qui se mélangent. Sauf si tu fais une batuc où il n'y a que des filles, ou si t'es hétéro et il y a que des mecs… c'est en filigrane et même si tu es maqué, fidèle et tout.
>
> Pierre, entretien du 30 mars 2015

Les batuqueiros mettent toujours en avant la « force » qui se dégage des percussions, même s'ils signalent des différences entre le samba de Rio, le samba-reggae et le maracatu :

> C'est aussi une musique qui a beaucoup de basses… j'ai parlé avec mon pote [cite un prénom] qui m'a dit, « les tambours c'est le placenta maternel, ne cherche pas »… c'est ça que les gens viennent

[297] Je retranscris maintenant les commentaires d'au moins trois répondants : E19 : réponses « 1 et 3 » ; E20 : réponses « 1, 3 » et E26 : réponses « 1, 2, 3 ». Ces données son non-exportables et disponibles seulement à partir de mon compte sur *Online Survey*.

[298] Fragment d'une chanson qui est à l'origine d'une maxime très utilisée à Rio de Janeiro, voire au Brésil : « Quem não gosta de samba, bom sujeito não é. E ruim da cabeça ou doente do pé. » (Celui qui n'aime pas le samba, ne peut pas être quelqu'un de bien. Il est malade soit de la tête, soit des pieds. » (Dorival Caymmi, 1957).

> retrouver, le battement du cœur. Ça swingue, beaucoup de basse. Pas du tout la même raison pour laquelle ils vont faire du samba carioca. […] nous c'est un orchestre de cœurs. La proportion de basse est inversée. Nous, c'est très simple, surdo, caisse claire, repique, après y a 3 familles de surdos. L'endroit physique et mental que ça touche ce n'est pas le même que la samba de Rio. C'est une autre longueur d'onde.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Quant à Claire, elle exprime ses préférences pour l'afro-brésilien et signale les effets cathartiques liés au plaisir de jouer cette musique :

> C'est la première fois que j'ai senti des choses et ça m'a plus convenu que d'autres choses. Ça me procure vraiment quelque chose, ce rythme qui est presque une transe, très festif puis le fait de jouer en groupe, je suis plus à l'aise. Puis, c'est fort d'être en groupe, tous ces tambours… C'est vrai que j'avais toujours été attiré par les rythmes africains et latinos mais la samba m'a fait quelque chose de particulier, vraiment dû au swing, au rythme, je ne sais pas comment expliquer. Je ne sais pas expliquer. Je suis devenue accro. J'écoute beaucoup, la samba, maracatu, coco, l'afoxé… les rythmes africains qu'on retrouve dans tous ces rythmes et cultures, c'est ça qui me plaît… l'afro-brésilien, j'aime beaucoup. Le fait de jouer ensemble, plus on est nombreux plus il y a cette énergie qui nous transporte […] Le fait d'être nombreux mais pas que. Quand c'est vraiment bien joué, quand les gens sont ensemble ça me touche énormément. Puis, on joue avec le corps. Ce que j'aime beaucoup dans ces musiques, le but c'est de sortir un son qui est bon et pour avoir ce son-là et bien jouer, il y a tout un mouvement du corps à apprendre qui fait que ça va être plus simple. Ça me plaît de travailler ça aussi. Après, on se sent bien… on joue bien et on le ressent dans tout le corps.
>
> Claire, entretien du 21 février 2017

La puissance rythmique – associée à la transe, au dépassement de soi, à la pulsion sexuelle – et la force collective (concernant le nombre de participants) sont des dimensions omniprésentes dans les discours des batuqueiros. Même avant d'intégrer une association et de commencer à avoir une vie de groupe, ces aspects agissent déjà sur les individus en tant que spectateurs. Si la musique possède une capacité à émouvoir comme peu de manifestations artistiques – étant un médiateur sensible entre l'intérieur et l'extérieur – l'impact « viscéral » auquel se réfèrent ces nombreux exemples découle surtout de la rythmique. Dans une perspective plus large, le rythme constituerait l'une des raisons de l'influence majeure des musiques de la diaspora africaine sur la musique populaire mondiale car il favoriserait un élan émotionnel de la part des auditeurs sortant d'une tradition musicale judéo-chrétienne. En cherchant les caractéristiques fondamentales qui expliqueraient un tel phénomène, Larry Portis s'étend sur la complexité rythmique de ces musiques. Cet auteur souligne que « l'art occidental s'est caractérisé par l'abstraction et l'individualisme, ce qui est 'étranger' à la musique africaine. Dans cette opposition réside précisément l'attraction puissante exercée par la musique africaine sur un public inassouvi par le contenu intrinsèquement aliénant de l'expression artistique occidentale » (Portis, 1997 : 78). Prenons alors le temps de comprendre

les aspects intrinsèques présents dans le rythme-même ainsi que dans le format des groupes de batucada qui assureraient leur développement durable sur le territoire français.

De fait, la vie sociale est régie par des rythmes qui peuvent être internes au sujet, physiologiques et mentaux, les mouvements respiratoires, les battements du cœur, ou externes, les rythmes du monde, les cycles naturels de la vie et la mort, les temps sociaux. Ces rythmes biologiques interagissent avec les rythmes extérieurs, imposés par la société ou par les Autres, et peuvent parfois s'opposer suivant une même logique du couple nature/culture tel qu'il est souvent décrit en sciences sociales. L'habitude impose alors son temps au corps. Dans son rapport à l'Autre, le rythme est tout aussi fondamental. D'après Claire Marin, « le rythme permet de rendre raison des différences entre les choses. C'est parce que les êtres n'ont pas le même rythme qu'ils diffèrent. » (Marin, 2012 : 46). Voilà une façon sensible de concevoir l'altérité. Dans un article sur Ravaisson, cette auteure décrit le sens ontologique du rythme, qui fonctionne de manière ambiguë sur les individus, entre mesure et démesure.

> Le phénomène rythmique est à la fois agi et subi. C'est le déplacement du sujet : je saisis le rythme en même temps que je suis saisi par lui.(…) Dans une éthique du rythme, il faut en somme se résoudre à envisager concurremment les deux versants, actif et passif : de même qu'un musicien joue un rythme et est saisi par lui, par une sorte d'auto-envoûtement, entre volonté et plaisir de l'abandon de la volonté, entre action de saisie et passion du saisissement, un homme peut essayer de mener rythmiquement sa vie, tout en acceptant d'être mené par d'autres "rythmes" qui lui échappent.
>
> Sauvanet *apud* Marin, 2012 : 48

Le rythme évoque, par ailleurs, une mémoire ritualistique lointaine qui serait bien ancrée dans l'Histoire de nos sociétés : des archéologues ont découvert un ensemble d'os de mammouth peints en rouge qui auraient servi d'instruments de percussion lors des cérémonies à l'époque paléolithique (Schechner, 2013). Selon ces indices, il semble que la musique des percussions soit particulièrement efficace[299] pour le dépassement de soi. Elle est utilisée aussi bien dans les arts de la guerre, lorsqu'elle pousse les soldats vers les champs de bataille, que dans les rituels de possession (on pense notamment au candomblé brésilien ou à la santería cubaine), ou encore, chez les Derviches tourneurs de Turquie, entraînés par une flûte sur fond percussif. La percussion demeure l'un des moyens principaux d'accéder à la transe[300].

[299] Les rapports entre la musique et la transe font débat entre les causalistes (l'une des formes du naturalisme sonore), pour qui la musique est une force et les sémantiques, pour lesquels la musique est un signe. Ce qui m'intéresse particulièrement est de sortir de ces paradoxes pour observer la musique comme un lien entre le subjectif et l'objectif.

[300] Tout comme la danse ou le chant, s'ils sont fondés un rythme répétitif.

La transe fut largement décrite en anthropologie, psychologie et dans les études de la performance[301], notamment avec Victor Turner[302] et Richard Schechner. De nos jours, la transe évoque un débridement qui, certes, peut être attirant, mais qui suscite également de la méfiance dans l'imaginaire européen. Exprimée par le biais des tambours, des danses et des musiques d'ailleurs, elle fut reléguée aux sociétés lointaines, notamment celles de la matrice afro-descendante des Amériques, celles d'Afrique, ou d'Asie qui ont su créer des formes d'expression qui n'isolent pas les éléments sacrés et profanes dans des cases opposées. Toutefois, l'Europe a elle aussi connu des moments transgressifs lors de fêtes païennes d'antan.

Au nom de la « Raison », ces modes d'expression furent progressivement effacés des pratiques ordinaires. De fait, une scission aurait été entreprise en Occident, entre les pratiques du corps (irrationnelles, païennes) et celles de l'esprit[303]. Cette dichotomie a laissé de côté des pratiques « rythmées », « vigoureuses » et « joyeuses » ayant une mobilisation corporelle importante et un appel à la mémoire collective, pour prioriser les pratiques dites « supérieures », la musique classique, le théâtre textocentrique, la littérature, etc. Ce mode de représentation de l'Homme est au cœur des séparations établies dans les arts, entre le « savant » et le « populaire » ; entre la musique « érudite » et « populaire », la musique « mélodique » ou « harmonique » et « percussive » ; entre le « corps » et l' « esprit » ; entre l' « irrationnel » et le « rationnel », enfin, entre les « émotions » et la « raison ». Or, cette dichotomie, soulignée par Descartes, ne s'impose qu'à peine. Il est impossible de penser indépendamment le corps et l'esprit, car la réalité humaine n'existe qu'en tant qu'elle est à la fois corps et esprit[304], ce que même les études médicales reconnaissent aujourd'hui. Le

---

[301] Voir : Michel de Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, 1960 ; Roger Bastide, *Le rêve, la transe et la folie*, 1972; Gilbert Rouget, *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, 1990 ; Richard J. Castillo, «Culture, Trance, and the Mind-Brain», *Anthropology of Consciousness*, 6, 1, p.17-32, 1995 ; Schmidt et Huskinson, *Spirit Possession and Trance*, 2010 ; York, Continuum. 2010;

[302] *The Anthropology of Performance*, 1986.

[303] Voir : Pradier, 2000 ; Schechner, 2008. Richard Schechner est peu connu en France. Il conteste la domination de la tradition théâtrale occidentale privilégiant le texte. L'auteur a comparé la *Poétique* d'Aristote et le *Natyasastra* de Bharata Muni, textes qui occupent des positions parallèles au sein des dramaturgies occidentales et indiennes tout en mettant en évidence ce qui différencie les deux traditions. On voit le privilège de la vue (lecture), pour le premier, et de la gestuelle corporelle, pour le second.

[304] Dans une tradition des sciences humaines et sociales, cette dichotomie se manifeste aussi dans l'opposition entre « nature » et « culture » et rappelle une question maintes fois débattue, sans pour autant être close. L'être humain est-il déterminé biologiquement ou construit socialement ? La pensée ne peut se réduire à l'activité neuronale du cerveau sans quoi toutes les notions de libre-arbitre et de subjectivité essentielles à la dimension humaine se verraient niées. Nous serions simplement déterminés par les lois de la nature. En même temps, le social n'explique pas tout. Nous avons évoqué les idées de Marcel Mauss à propos de la notion triple d'un homme total, envisagée dans sa réalité concrète d'un point de vue à la fois physiologique, psychologique et sociologique (Mauss, 1936). En ce sens, les créations artistiques fournissent des exemples privilégiés pour l'expression d'un corps-esprit, dans la mesure où elles rendent physiques l'imaginaire incarné (Pradier, 2000).

neurochirurgien et professeur Antônio Damasio dénonce l'arbitraire sur lequel repose la médecine occidentalo-centrée[305]. C'est ainsi que l'on voit se développer des disciplines comme la neuroscience sociale ou l'anthropologie des émotions qui visent à ne pas détacher cognition, émotion et société.

C'est peut-être en suivant cette logique que les instruments à percussion qui furent l'un des premiers objets servant à produire de la musique, ont acquis un rôle mineur dans les orchestres symphoniques[306] (Pernom, 2007). Historiquement, les musiques afro-brésiliennes ou afro-américaines ont suivi une autre voie, malgré le rejet qu'ont pu subir certaines pratiques percussives dans les pays colonisés. Au Brésil, à partir du XVIIIe siècle, une distinction des batuques afro-descendants s'est opérée, entre batuques religieux et batuques de divertissement, ces derniers étant tolérés en fonction des effets d'apaisement qu'ils provoquaient sur les populations mises en esclavage (Tinhorão, 1991 ; 2001). Ainsi, les divertissements ont pu se développer dans les centres urbains tandis que les cérémonies avaient lieu dans les endroits reculés, qui se trouvaient loin du regard des forces de l'ordre. Si le samba est aujourd'hui diffusé comme une pratique représentative de l'identité brésilienne, il a été fortement réprimé au début du siècle, de même que d'autres expressions culturelles de matrice afro-brésilienne. Dans les contextes coloniaux et postcoloniaux, les musiques de la diaspora africaine ont connu des interdictions de toute sorte, mais, on a assisté à un renversement de perspective dans certains pays, d'abord, parce que ces musiques se sont développées dans une dynamique de résistance, puis, parce qu'elles ont servi aux processus de fabrication du nationalisme. A Cuba, dans les années 1960, Rogelio Martinez Fure affirme – dans un langage quelque peu daté, certes – que l'ascension du tambour suit l'évolution de la place des afro-descendants:

> C'est le Noir aussi, d'ailleurs, qui mieux que personne l'a amené en tournées triomphales à travers le monde et a imposé la variété et la richesse de ses rythmes à tous les publics (…) L'ascension sociale du tambour reflète celle des Noirs et des mulâtres. On ne pourrait aujourd'hui concevoir une musique cubaine moderne où ne résonneraient pas les roulements, sourds ou endiablés, du tambour, marquant le rythme des chansons romantiques ou se déchaînant dans l'exubérance des « sons » des « congas », des rumbas et du Mozambique. Le *tambour* est le roi de nos instruments musicaux, mais son chemin a été long, très long, très long et difficile.
>
> Fure, 1968 : 39

[305] Antônio Damasio, *Spinoza avait raison*, 2003.

[306] La percussion a toujours suivi les diverses activités humaines, au travail, dans les rituels et fêtes. Au Moyen Âge, des troubadours mais aussi des chanteurs grégoriens pouvaient être accompagnés de fifres ou de tambourins, par exemple. Interdits dans les églises, les tambours et cymbales étaient souvent utilisés pour les défilés et pour la guerre. C'est avec la Symphonie militaire de Haydn au XVIIIe siècle que la percussion fut introduite dans l'orchestre, en étant mise en valeur par moments, mais toujours envisagée comme « mineure » en comparaison des instruments harmoniques et mélodiques.

Aujourd'hui, Schott-Billmann signale le retour du « traditionnel », du « rejeton » de cette culture paysanne réduite au folklore qu'évoquaient les musiques traditionnelles et les danses dionysiaques dans l'Europe d'antan.

> De nos jours, la transe se vit dans les grands concerts rock, dans les rave-parties au son de la musique techno, ou dans les fêtes privées ; des danseurs, hommes et femmes, de plus en plus nombreux, s'« éclatent » sur des musiques « trance ». À un degré moindre, c'est elle aussi que recherchent les amateurs de danses d'origine africaine, caraïbe, latino. Pour « sortir de soi » rien ne vaut une bonne pulsation, bruyante, régulière comme celle du beat électronique ou celle du tambour.
>
> Schott-Billmann, 2015 : 36

Le refoulé finit alors par nous rattraper. D'après cet auteur, la transe, autrefois chassée par l'Eglise, revient sur la scène européenne sous la forme de danses et de musiques – jazz, hip-hop, musiques du monde – qui parcourent les scènes urbaines et créent un « *groove* multiculturel » (Schott-Billmann, 2015 : 36). Ces rythmes vont de pair avec la recherche de formes d'art plus originelles et authentiques tout au long du XXe siècle. En effet, les rythmes de la diaspora africaine se sont branchés à d'autres musiques pour créer une panoplie de styles tels que la bachata, le samba, la marimba, la cumbia, le new soul, le jazz, le rap, le reggae, la fusion, enfin, la liste est longue. Certaines de ces musiques, comme le jazz, ont acquis une légitimité tandis que d'autres demeurent au rang de musiques « mineures » ou « exotiques ». L'intérêt pour les musiques lointaines apparaît dans bon nombre de travaux d'ethnomusicologie dès les débuts du XXe siècle, lorsque la discipline s'est consolidée[307]. Dans un article intitulé « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », Olivier Roueff commente l'ouvrage d'André Schaeffner qui porte sur les évolutions des musiques africaines et la naissance du jazz[308].

---

[307] A la suite de l'ethnologie musicale et de la musicologie comparée, on attribue la naissance de ce terme à Jaap Kunst. L'ethnomusicologie est reconnue, sans trait d'union, par la société américaine d'ethnomusicologie en 1956, lors du congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques à Philadelphie.

[308] *Le Jazz* trace les changements des musiques noires vers le jazz. Je cite : « Le principe rythmique qui fait le socle de cette musique nègre tient à la syncopation, « conflit entre rythme et mesure », précise-t-il, en évoquant La Revue Nègre après avoir cité les descriptions d'explorateurs du continent africain (35). Dans le chapitre 7, on passe « Du balafon au xylophone », premier pas de « dématérialisation sonore et de raffinement dans la facture », « passage du domaine des bruits à celui des sons purs », qui conduit à « s'abstraire du cercle des données naturelles » (47) en passant par le seuil du résonateur, et celui des intervalles – on s'arrache donc du corps (naturel) pour s'élever vers l'esprit (immatériel, raffiné, abstrait). Dans le chapitre 8, « dès lors le banjo nous apparaît comme un stade intermédiaire entre le xylophone et le piano dans l'évolution de l'orchestre afro-américain vers le jazz » (54-55), et permet d'apporter un nouveau type d'indices : les termes banjo, samba, marimba, balafon se retrouvent dans quantité de toponymes sur tout le continent africain (58-60) » (Roueff, 2006 : 85).

De nouvelles formes musicales sont apparues à partir de ces dynamiques plurielles, mais, la dimension spirituelle liée aux tambours n'a pas su s'effacer. Ces nouvelles formes contiennent deux modalités de sens, deux modes d'expression avec des esthétiques et significations propres, que l'on ne peut dégager que de façon caricaturale[309] comme étant le « sacré » et le « profane ». Ainsi, les rythmes brésiliens inspirant les groupes français ont, dans leur contexte d'origine, un lien avec le candomblé. La transe est partie intégrante de cette religion et les divinités viennent se glisser dans la peau des individus par l'intermédiaire des *atabaques* (nom des tambours utilisés). Chaque Orixá a une rythmique propre qui configure la façon de les appeler à « redescendre » vers le monde physique. Dans les milieux des écoles de samba, on explique les différentes phrases de la caisse par le lien avec un Orixá qui peut aussi être le « protecteur » de l'école. Somme toute, les rapprochements entre les percussions et le sacré reviennent constamment dans l'univers de la batucada. Le vocabulaire français assume l'héritage d'un vocable attribué à certaines pratiques d'autrefois : le « diabolique » qui continue à se manifester, à travers des flyers de recrutement pour les batucadas:

> Notre répertoire est d'abord une musique de samba (brésilienne) jouée essentiellement sur des percussions. Nous explorons le samba reggae, le samba carïoca, en y intégrant du funk et quelques (pas mal de) touches personnelles. Nos chorégraphies *endiablées* et notre énergie débordante vous donnerons [donneront] l'envie *compulsive* de bouger !
>
> BamaHIA (Payzac, /Les Vans)[310]

Il en va de même pour les descriptifs des groupes ou des prestations sur des sites:

> […] le groupe composé d'une trentaine de musiciens s'inspire du répertoire traditionnel brésilien : samba, samba reggae, afoxe, frevo, maracatu... Habitué des férias, carnavals, festivals et autres festivités, Ajaiô vous invite à le suivre au cours de déambulations *endiablées* !
>
> Ajaiô Batucada (Alès, 2003)[311]

De fait, le mot « endiablé » figure dans le descriptif d'au moins 27 groupes trouvés. Pour n'en citer que quelques-uns : Batucada le Gang'Ouf (Vaux en Beaujolais, 2001)[312], Batucagouilles Samba'ric (Couronnes, 2006)[313], Botafogo Samba (Limoux, 2001)[314], Euro

[309] Ce serait une erreur de penser que l'on peut isoler ces deux dimensions qui coexistent et se manifestent dans la pratique.
[310] Voir : http://bamahia.wix.com/batucada-bamahia-07 (consulté le 21 novembre 2015).
[311] Voir : http://infoajaio.over-blog.com/page-1202374.html (consulté le 21 novembre 2015).
[312] Voir : www.batucada-gangouf.com/ (consulté le 21 novembre 2015).
[313] Voir : http://batucagouilles.wifeo.com/ (consulté le 21 novembre 2015).

Samba (Marly, 2004)[315], Frap'Dehiors (Villeneuve-d'Ascq, 2001)[316], Les déjantés (Jarny, 2007)[317], Batuk'HO (Bry-sur-Marne, 2014)[318]. Bon nombre de percussionnistes parlent d'un effet cathartique – ils utiliseront aussi des expressions comme « défoulement », « magie » ou « force collective » – lié à la pratique des percussions afro-brésiliennes.

Les « effets cathartiques » auxquels se réfèrent les batuqueiros découlent de l'acte consistant à taper sur les percussions (avec toutes les significations imaginaires et historiques qui y sont associées) et de l'implication physique que cela engendre. De fait, la pratique des batucadas mobilise corporellement les percussionnistes qui doivent faire preuve d'une résistance physique pour tenir deux, trois heures de répétition. D'abord, la manipulation des instruments n'est pas aisée. Certains d'entre eux pèsent lourd, comme les alfaias pour le maracatu ou surdos pour le samba et le samba-reggae, d'autres ne se portent pas confortablement (caisses, repiques, tambourins). D'autre part, on joue debout durant toute la répétition et le nombre élevé de personnes dans un petit espace provoque une chaleur intense, à la fin des répétitions ou des cours, les participants se retrouvent en sueur. Lorsqu'on défile dans la rue, il faut marcher sans s'arrêter de jouer. Pour les groupes de maracatu, l'exigence du chant rajoute une difficulté pendant que les joueurs répètent les refrains en cœur. Pour le samba-reggae, les mouvements chorégraphiques nécessitent une maîtrise rythmique importante pour faire les bons gestes au bon moment et sans perdre le tempo. Dans un véritable « parcours du combattant », les percussionnistes peuvent avoir recours à toute sorte de « palliatifs » pour les dégâts que peut engendrer l'entraînement : des pansements, des genouillères, des t-shirts de rechange, etc.

> J'aime bien ce truc, quand je jouais du tamborim à Aquarela, c'est la locomotive, la percussion qui roule qui roule qui roule… c'est physique. En plus, je transpire beaucoup, j'étais obligé de me mettre torse nu. Je n'arrêtais pas de transpirer, j'aime bien ça… à Sambatuc quand je jouais la troisième, j'aimais bien ça… ce n'est pas la guerre mais on est tous ensemble comme ça […] ce qui me plaît c'est surtout le rythme, la musique, puis le mélange, l'ensemble de tout ça… y a un lit, les choca, les caisses, puis on rajoute des choses.
>
> Gaston, entretien du 6 avril 2015

Ce n'est pas un hasard si les batuqueiros évoquent souvent la métaphore de la « guerre » dans l'action de « battre » ou de « taper » sur les percussions. Historiquement, la douleur est présente dans la manière dont ces musiques se sont construites et développées. Le

---

[314] Voir : http://botafogosamba.canalblog.com/archives/2011/11/29/18418070.html (consulté le 21 novembre 2015).
[315] Voir : http://eurosamba.voila.net/page1/index.html (consulté le 21 novembre 2015).
[316] Voir : http://frapdehiors.e-monsite.com/# (consulté le 21 novembre 2015).
[317] Voir : http://batukdesjantes.wix.com/batucadadesjantes (consulté le 21 novembre 2015).
[318] Voir : https://www.bho94.fr/ (consulté le 21 novembre 2015).

samba exprime une souffrance associée à la colonisation, souffrance présente encore, de nos jours, dans le contexte des *comunidades* où la population, majoritairement noire, est confrontée à des conditions de vie précaires et violentes héritées d'une oppression structurelle. C'est pourquoi l'idée que le samba mêle « joie » et « tristesse » traverse les discours des percussionnistes francophones plus conscientisés. Cependant, la batucada peut servir, en France à exprimer une souffrance de type individuel, détachée des significations originelles. D'après Christelle, on ne résiste pas aux mêmes choses ici et là-bas, ce qui justifie peut-être deux types de jeux.

> […] dans l'esprit du samba, on tape pour que ça aille mieux. Parce qu'elle est quand même là, cette détresse, cette souffrance, du coup, on la fait pas transparaître, ou alors dans la musique […] La musique est violente, le samba est violent. Il faut taper. Quand j'ai appris le samba et quand j'essaie d'apprendre aux gens, « Tape dessus, ton instrument ! Faut que tu tapes pour t'entendre, faut qu'on entende ta souffrance aussi ». Les gens n'ont pas assez de souffrance en France […] il y a un rythme rapide qui me plaît, qui est révolutionnaire… je suis une boule de nerfs et une bateria c'est veners. On arrive, dans le jeu ça se ressent. La violence quotidienne, elle est de plus en plus grande et ça se répercute dans le jeu des musiciens. Ils sont là pour se défouler, ils sont agressifs, dans le samba on dit, il a faim. *Eu tenho fome do samba*. Même au brésil. C'est quelque chose qui nous remplit, on mange du samba pour apaiser la souffrance ou notre manque de visibilité envers la société. Et moi, je suis un peu pareil, on est tous comme ça.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

Dans l'acte de « batucar », le corps est mis en évidence. Un corps qui souffre et se défoule, ce qui peut se manifester par la performativité du geste, par les conséquences physiques qui en résultent (sueur, fatigue), par la souplesse accompagnant l'acte de bouger son corps en jouant. De manière secondaire, les batuqueiros sont amenés à participer à diverses activités, des soirées, des « bœufs de côco »[319] dans la rue, réunions, apéros et autres événements qui finissent par solliciter des mouvements du corps qui sortent de l'ordinaire.

> Aujourd'hui, on a mal à notre corps si on est assis par terre. Alors que tu vois des gens d'Asie centrale ou Afrique qui passent leur journée accroupis… dans le système éducatif français il y a peu de place au sport, à l'art, à la danse… le classique tu dois être rigide, j'ai fait de la danse. La musique latine ou africaine nous donne un sentiment de liberté qu'on n'a pas… même dans la musique. Va faire du Breton, il y a que les jambes qui bougent, jamais le bassin. C'est une culture ancestrale du rigide, du droit. On voit les cultures africaine et latinos, t'as des mouvements de bassin, une fluidité des mouvements, une liberté qu'on n'arrive pas à atteindre. J'arrive un peu à danser, j'ai le rythme… et

[319] Le côco est un rythme du Nordeste brésilien qui peut s'improviser facilement. Des individus formant une ronde claquent des mains et répondent en chœur aux chansons guidées par un leader. Cette musique s'accompagne de la danse de couples qui se relaient au milieu de la ronde, formée par des « entrées » et « sorties » de nouveaux individus. Chez certains groupes, comme à Tamaraca, il arrive à différents moments (dans les bars et lors d'autres moments conviviaux) que les batuqueiros mettent en place une ronde improvisée de côco. Chez d'autres groupes cela peut se reproduire avec n'importe quel type de musique, suivant le même principe (ronde, claquements des mains, danse au milieu) qui vient d'une tradition populaire et afro-descendante brésilienne.

> quand tu prends un danseur de forro qui n'est pas dans le rythme, c'est horrible. Et nous, comme on n'écoute plus nos rythmes… Car si tu fais du breton, tu pourras danser du forro. Je connais des danseurs qui font du folk et du forro, qui naviguent dans ces mondes… c'est très rythmé comme musique, mais, ce n'est plus dans notre culture générale. On n'écoute que des trucs anglo-saxons, d'une faiblesse rythmique… c'est pauvre ce qu'on écoute en France. Les gens n'arrivent même pas à taper les temps […] Tu vas au Brésil, ils te sortent une clave [unité musicale] et tout le monde est en place, le public. Alors qu'ici on n'arrive pas à jouer les temps ! Il y a vraiment un truc autour du rythme. Le classique c'est pourri au niveau du rythme. Tu mets le triangle dans les mains d'un Brésilien, il te sort un forro alors que dans le classique c'est toutes les trois heures. Il y a beaucoup de ça qui fascine mais aussi chez les Cubains, les Africains.
>
> Anna, entretien du 24 avril 2017

Cette percussionniste – qui est aussi chercheuse en sociologie – justifie la rigidité des corps en France comme étant, entre autres, une action de l'école du XXe siècle qui « nous rigidifie le corps depuis qu'on est gamins ». C'est pourquoi, selon Anna, les corps souples « donnent envie ». De fait, la mobilisation corporelle que l'on voit apparaître dans la pratique des membres des batucadas est encore plus évidente chez les danseurs et danseuses. Tout cela contribue à la sensation de liberté exprimée par une majorité des individus que j'ai rencontrés. Mes interlocuteurs parlent aussi des « effets thérapeutiques » de la batucada. Durant les répétitions d'Aquarela auxquelles j'ai participé, il arrivait parfois que des membres se disent épuisés par leur travail quotidien – la répétition avait lieu le dimanche –, mais ils ne pouvaient pas manquer le rendez-vous car la batuc aurait sur eux un effet motivant. Selon Murielle, le fait de participer à cette réunion chaleureuse et collective, de taper sur des tambours et de transpirer lui « redonne des forces pour passer la semaine » (Murielle *in* Murielle et Pato, 23 mars 2017). Lorsqu'on donne un coup de mailloche sur un surdo, toutes ces significations matérielles entrent en jeu.

Mystérieuse syncope dans une musique afro-diasporique

Dans le contexte européen, lorsqu'on pense aux effets cathartiques des percussions, l'image de l'Afrique remonte presque de façon spontanée. S'il est vrai que la transe et les tambours ne sont pas une exclusivité du continent africain, celui-ci a connu une expansion unique de ses rythmes et expressions artistiques par le biais de migrations forcées ou voulues. C'est l'espace que Paul Giroy (2010) a nommé Atlantique noir, un espace culturel né de la Traite transatlantique et de l'esclavage reliant l'Afrique, l'Europe et les Amériques[320]. Nous

[320] Paul Gilroy a contribué à renouveler l'étude des diasporas africaines, des formes culturelles hybrides nées dans le cadre colonial. Même si l'Amérique du Sud n'est pas prise comme objet d'analyse dans *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness* (1993), en raison de sa date de publication originelle en anglais.

avons vu à différents moments que la batucada est un objet musical afro-brésilien et que l'héritage africain est tout du moins reconnu, s'il n'est pas revendiqué.

> Dans le sens brésilien, c'est un groupe de percussionnistes. Parce que pour eux ça a du sens. C'est un groupe de percussionnistes qui fait de l'africain, la samba, ce n'est pas que la samba d'ailleurs. Pour nous, c'est quelque chose qu'on a repris. Pour moi, batucada c'est un groupe de percussionnistes qui fait de la musique avec des origines africaines… même pour moi, le maracatu, c'est une batuc.
>
> Christelle, entretien du 23 avril 2015

> C'est un groupe de samba enredo, c'est les percussionnistes du samba enredo. Après, le mot 'batuc', c'est un groupe, c'est un mot qui vient d'Afrique et qui veut dire groupe de percussionnistes. Les groupes de samba-reggae vont dire aussi que c'est des batucs mais je ne suis pas d'accord. C'est des « blocos »[321].
>
> Pierre, entretien du 30 mars 2015

Tout comme bon nombre de musiques africaines, la batucada est essentiellement percussive et syncopée. Ce serait par ailleurs cette syncope « mystérieuse » pour les oreilles européennes, habituées aux pulsations binaires, qui rendrait l'apprentissage des percussions brésiliennes éprouvante[322]. Le fameux « swing », si difficile à acquérir dont parlent mes interlocuteurs, est l'un des points de rapprochement entre la musique actuelle brésilienne et celle africaine. Outre les éléments esthétiques (la percussion, la syncope), nous avons vu que la batucada demeure attachée à l'Afrique en raison de ses origines (chapitre 2). De plus, ses rythmes sont devenus des symboles nationaux au Brésil et se diffusent mondialement – à côté d'autres rythmes afro-américains –, pour influencer fortement toute sorte de musiques que l'on considère populaires (le rock, l'électro, le funk). De manière générale, les batuqueiros sont conscients des aspects « populaire », « traditionnel » et « afro-descendant » de la musique qu'ils jouent, dont la mémoire renvoyant à l'Afrique est mobilisée à différents degrés et selon les attachements particuliers. Concernant les acteurs, plus ils seront dans une démarche de « quête de racines », plus ils mettront en avant les caractéristiques attribuées à l'Afrique ainsi que sa dimension identifiée comme « traditionnelle », ce que nous examinerons dans la troisième partie de ce travail.

De fait, des pays comme le Brésil, l'Argentine et d'autres, apparaissent aujourd'hui dans les nombreuses relectures de ses théories (Cunin, 2008).

[321] Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, « blocos » désigne les orchestres percussives jouant le samba-reggae à Bahia.

[322] Depuis l'introduction des percussions brésiliennes, de nombreuses voix justifient la difficulté d'apprentissage des Européens par le fait qu'ils ne connaissent pas le swing dérivé de la syncope, entre autres, des chercheurs comme Gérald Guillot (2000), la pionnière Tia Nicia (entretien du 23 mai 2017), les maîtres brésiliens en tournée de stages, ainsi que la majorité des batuqueiros.

Une expérience accessible et collective à plusieurs degrés

La découverte de la batucada annonce le « plaisir d'être ensemble ». Ce plaisir prendra de fait son sens, une fois que les individus sont devenus membres et que l' « aventure collective » qui signifie appartenir à un groupe commence. La fabrication d'un sens du collectif paraît être l'une des caractéristiques les plus communes aux associations, format sous lequel sont représentés la majorité des groupes de France. Nous le voyons bien dans le témoignage de Ximènes.

> […] il y a aussi les aventures collectives que ça peut fabriquer […] participer à une aventure humaine c'est bien, les gens recherchent cela. Faire partie d'une batterie, à l'école de samba, c'est cool. 30, 40, 50 personnes, des danseuses, des rythmistes, on monte des choses et des projets ensemble… je pense qu'il y a des gens aussi qui sont attirés par ce côté collectif. Ça, je dirais que c'est comme faire partie d'autres aventures. Il y a des gens qui accrochent aussi pour ça. Ils ont raison de faire ça […] Le côté *comunidade*, le besoin de s'intégrer dans un terroir, dans un quartier là-bas, d'être enracinés dans un projet qui donne du sens à ta vie, ton rapport à la vie, aux autres, tes semaines qui passent. C'est cool. Les gens ont besoin de ça dans leurs vies.
>
> Ximènes, entretien du 26 mars 2015

Quand j'ai demandé à Thierry pourquoi il pensait que la musique brésilienne et le samba-reggae, en particulier, plaisait aux gens, voici sa réponse :

> Je ne sais pas. Dans le samba-reggae il y a les basses… il y a plusieurs choses. Pourquoi les gens viennent faire de la batuc c'est une chose. Le samba-reggae autre chose, Badauê, autre chose. C'est un hobby. Aujourd'hui tout le monde est dans la consommation. C'est pour se vider la tête d'une journée de travail et c'est aussi un endroit où on va rencontrer les gens. Ils vont construire une vie sociale qu'ils ont ou parfois qu'ils n'ont pas. C'est aussi des étrangers. Des gens de province. Parfois ils arrivent par grappes, des copines. Il y a aussi des gens qui viennent chercher l'Âme sœur, je ne sais pas… La première chose c'est pour se vider la tête […] A Badauê pourquoi les gens viennent ? Ce que j'entends, « ça se voit que vous vous entendez bien entre vous »… on sent qu'on est ensemble, les filles se sourient, elles ne sont pas dans un mode [fait un geste qui traduit la « compétition » entre les filles], ça peut être dur… mais nous, on fait un travail de fond, on parle avec les gens. Après, on va toujours boire une bière, on ne rentre jamais après… Nous, c'est moins frénétique… ma théorie est, à un moment, la musique que tu fais te ressemble, des années après tu commences à ressembler à la musique que tu fais. Je vois les gens qui font du samba de Rio depuis des années, je les trouve pas posés. Ils sont *tiquiricuti* [son percussif rapide].
>
> Thierry, entretien du 24 avril 2015

La réalité décrite dans ces discours est réaffirmée dans l'enquête diffusée en ligne, où le « lien social » est l'un des centres majeurs d'intérêt déclarés, à côté de l'« ambiance festive » et de la « qualité musicale ». Dans la question 18 du questionnaire en ligne (annexe 11), les membres ont été invités à mettre dans l'ordre les principaux intérêts qui les ont poussés à faire

partie d'une association de batucada. Ils devaient classer les propositions de réponses suivantes : Qualité musicale (A) ; Lien social (B) ; Ambiance festive (C) ; Voyages de groupe (D); Activité de détente (E) ; Ambiance familiale (F) et Tradition (G), selon un ordre allant du premier au septième. Dans le classement établi, l'option « Qualité musicale » a occupé la première place dans le classement de 51% des votants ; la deuxième pour 30.91% et la troisième pour 5, 45% ; suivie de « Ambiance festive » qui constitua le premier choix pour 16.36% des répondants, le deuxième pour 20.00% et le troisième pour 34.55%, et de « Lien social », à la première place pour 18.18% des votants, deuxième pour 20% et troisième pour 18.18%.

Le « lien social » demeure aussi un lexique impératif dans les usages quotidiens des groupes et des individus, comme le montre le descriptif du groupe Brésil Volcanique (Clermont Ferrand, 2004) : « Fondé en 2004, Brésil Volcanique s'est donné pour double ambition de promouvoir la culture populaire brésilienne et de devenir un acteur dans la vie de la cité en s'appuyant sur cette pratique culturelle pour tisser un fort lien social entre des populations provenant d'horizons divers »[323]. Les groupes déclarés en tant qu'associations (*Journal Officiel*) placent ces engagements collectifs au cœur de leur objet, c'est ce qui apparaît dans la déclaration de l'association Distribilh à la sous-préfecture de Lannion:

> Objet : favoriser la découverte et la pratique artistique amateur autour de la culture afro-latine et des musiques actuelles ; privilégier la pratique musicale en groupe de percussions, de type batucada, à laquelle se mêlent chants, danses, et mises en scène, dans une perspective récréative et conviviale ; contribuer à la *création de lien social* et au plaisir de jouer ses créations devant un public, en tant que participants à la scène musicale locale.[324]

La déclaration de La Capsula à la sous-préfecture de Palaiseau va dans le même sens :

> Objet *:* réunir des personnes autour d'un projet musical et convivial ; c'est la batucada, c'est-à-dire un groupe de percussions brésiliennes destiné à se produire en déambulation ; la musique de La Capsula déploie son *caractère festif* dans les rues des villes, dans un esprit de carnaval ; le projet comprend de la formation, et des prestations publiques ou privées qui peuvent faire l'objet de rémunérations ; le collectif de La Capsula peut organiser des évènements à *caractère convivial et festif* : concerts, fêtes, communautaires, *créer du lien social.*[325]

Tout comme la majorité des associations à but musical ou artistique, un groupe de batucada demeure une institution collective destinée à produire de la musique et du lien

[323] Voir : http://bresil-volcanique.fr/ (consulté le 13 février 2016).
[324] Voir : *Journal Officiel des Associations*, déclaration du 15 mars 2016.
[325] Voir : *Journal Officiel des Associations*, déclaration du 3 novembre 2014.

social[326]. L'usage des percussions brésiliennes, dans des cadres différents l'atteste : séjour musical des jeunes batuqueiros à Porto[327], création des batucadas pour un public handicapé (« Pourquoi pas nous ? », du centre hospitalier de Muret), projets d'intégration des jeunes dans la banlieue (Batuc'ados, Colombes), etc. Par « lien social » j'entends un ensemble de relations qu'entretiennent les individus avec des entités extérieures que l'on pourrait vulgairement appeler « la société », avec les autres individus qui la composent, y compris la famille, les pairs, les amis, les collègues de travail. Cette notion peut s'appliquer aux relations concrètes et aux identités, normes et valeurs qui produisent des mécanismes de solidarité et un sens d'appartenance collective. Dans cette formation musicale, le lien social est favorisé aussi bien par le nombre d'intégrants que par le mode de gestion associatif[328] exigeant différents niveaux de participation, mais aussi, et surtout, par la manière d'exécuter la musique.

Il s'agit d'un grand orchestre percussif dans lequel les instruments sont divisés par rangs. En gros: les tambourins, les chocalhos, les repiques, les caisses, les surdos, pour la samba ; les caisses, les timbales, les repiques et les surdos pour le samba-reggae ; les agbês, les caisses, les ganzás, les alfaias et les cloches, pour le maracatu. Chaque section d'instruments est formée par plusieurs joueurs qui exécutent la même phrase rythmique. Il n'y a pratiquement pas de solo, hormis quelques instruments, le repinique dans le samba ou samba-reggae ; l'alfaia ou la cloche dans le maracatu, par exemple. Le caractère collectif ne découle pas seulement du fait de jouer en même temps, mais, en suivant les mêmes modèles rythmiques d'après le rang des instruments où on se trouve. C'est ainsi que la responsabilité de bien jouer revient au collectif et non à un individu isolé. Dans de nombreux cas, le fait de jouer seul peut intimider, surtout les musiciens amateurs, ceux qui débutent, dont la maîtrise de l'instrument n'est pas au point. D'autre part, les compétences que requièrent le surdos ou les chocalhos, par exemple, peuvent être acquises (en termes de gestes musicaux) sans beaucoup de difficultés avec des répétitions et des entraînements à la maison. Il existe des instruments plus techniques, comme la caisse ou le repinique mais, en général, la partition rythmique est partagée dans l'ensemble de l'orchestre, suivant les rangs, ce qui en simplifie l'exécution[329]. Ensuite, une fois que le geste est acquis, encore faut-il pouvoir bien se placer dans l'ensemble, faire des arrêts et démarrages, ainsi que tenir une cadence régulière, en sachant que la durée d'une répétition ou prestation varie entre 30 minutes et 2, 3 heures. Le

[326] « Créer du lien social » devient presque une expression dont on ne peut faire l'impasse dans les réseaux associatifs français, y compris pour obtenir des subventions de l'Etat.
[327] Voir : https://www.facebook.com/grupobatucadaradical/ (consulté le 12 novembre 2014).
[328] Les groupes sont organisés en tant qu'associations régies par la loi 1901.
[329] Une métaphore intéressante que les acteurs utilisent pour décrire l'orchestre percussif, est celle d'une batterie (instrument) qui a ses phrases rythmiques démembrées.

maintien de la stabilité constitue l'une des plus grandes difficultés dans la pratique des percussions et les amateurs s'appuient les uns sur les autres.

L'apprentissage de la batucada ouvre alors une voie alternative aux amateurs qui ne pourraient accéder à la musique ni monter sur scène autrement. Nombre d'individus retrouvent dans cette musique le plaisir d'apprendre, la force d'être ensemble et l'expérience de la scène. Le témoignage d'Anna décrit des trajectoires assez récurrentes.

> […] j'ai fait du piano jusqu'à 18 ans, jazz, classique… j'ai jamais réussi à dépasser les impros… le piano j'aimais bien mais la prof me faisait chier, je n'aimais pas le solfège, devoir tout préparer… la batucada c'était très vite quelque chose de très fort car apprendre sur le tas c'est quelque chose. J'arrive très vite à intégrer les choses quand on me montre. Par contre, s'il y a la partition, ce n'est pas que je n'y arrive pas, ça me soule en fait. Je n'ai pas envie de faire ma musique comme ça. La batuc a été quelque chose qui m'a très vite attirée du fait de ce mode de fonctionnement… je pense que ça joue pour les gens aussi. Il y en a beaucoup qui ont commencé la musique par la batuc et qui ont eu des expériences antérieures avec la musique qui les ont bloqués. Ce côté des notes, travailler à la maison, alors que la batuc, si t'as un peu de mémoire et que tu viens souvent aux répéts, il n'y a pas besoin de travailler à la maison. Après, ça dépend des gens mais le principe c'est que tu n'as pas vraiment besoin de travailler à la maison. Ça a du succès aussi pour ça. Je vois là où je donne des cours… avec 1 fois par semaine de batuc, faut qu'on bosse à la maison. Et cela bloque un peu les groupes car personne ne veut bosser à la maison. Du coup, la manière d'enseigner dans la batuc, je pense qu'il y a beaucoup de succès à cause de ça. Ce n'est pas scolaire, ce n'est pas la musique de conservatoire, le solfège, le travail à la maison… l'apprentissage est collectif, tu es en groupe… Je me rappelle au piano, j'étais terrorisée d'être toute seule… Je ne voulais pas qu'on entende, j'avais peur de jouer mal. Dans la batuc ça s'est atténué car nous sommes plusieurs au même instrument… ça donne de la confiance. Il y a plein de gens qui arrivent à jouer en groupe mais pas tous seuls. Ça demande de la confiance et de la maîtrise.
>
> Anna, entretien du 24 avril 2017

Ximènes s'identifie au cas de ces personnes qui furent terrorisées par leurs expériences précédentes et affirme avoir pensé que la musique n'était faite pas pour lui.

> Depuis ma tendre enfance j'avais la réputation très juste que je chante faux et que globalement, l'univers de la musique restait étranger pour moi, c'était mieux pour tout le monde, c'était mieux pour les oreilles des gens… j'ai testé vite fait, dans les écoles et des trucs comme ça. Ça a toujours été la catastrophe parce je m'y suis jamais vraiment mis. J'ai eu des rencontres fortuites durant mon parcours scolaire qui m'ont laissé sur ma faim et c'était un domaine où j'ai lâché l'affaire. Je n'ai pas lâché au domaine de mes études, du sport, la musique c'était un secteur qui m'effrayait un peu, j'étais réputé ne pas avoir de compétences dans ce domaine. J'avais jamais essayé un instrument, juste le chant, on me disait oh là là, t'es faux. Je n'ai jamais trop osé. Ça me faisait peur. Puis, je suis rentré par la percussion brésilienne. Je peux plus dire que j'ai le sens du rythme, le sens harmonique, après j'en sais rien. Je pense que ça a beaucoup contribué pour que ça devienne une passion très vite, si fort. Ça m'a fait me rendre compte que peut-être le domaine musical ne devrait pas me rester étranger. Peut-être je pouvais faire quelque chose de ma vie. Peut-être ce n'était pas mort. Je me suis rendu compte sur le tas et ça a contribué pour que ça s'enflamme assez vite. Ça a été très rapide. J'ai été piqué très vite et j'ai voulu me mettre dans plein d'instruments, apprendre beaucoup de choses. Je suis rentré dans une pratique très vite, je faisais 10 heures de cours par semaine, 2, 3 heures chez moi… Dans ma phase initiale d'apprentissage j'ai été piqué, mordu, passionné très vite.
>
> Ximènes, entretien du 26 mars 2015

S'il pensait que la musique était un terrain inatteignable, Ximènes a développé un parcours de compensation qui lui a permis de devenir meneur au bout d'environ 2 ans de pratique. Cependant, comme lui-même le dit, il s'agit d'une musique percussive qui n'exige pas de compétences harmoniques ni mélodiques, donc, son évolution musicale reste attachée à un domaine précis. Il convient également de souligner que l' « ouverture » prétendue à l'environnement des batucadas ne se réduit pas à la dimension technique de l'exécution mais comprend aussi des valeurs que les percussions brésiliennes sont censées incarner, l'« esprit samba »[330] qui se rapproche d'une idée de diversité culturelle, souvent évoquée lors des entretiens. Les acteurs répètent de façon canonique : « tout le monde peut jouer » : « C'est génial ça dans la batucada, des gens qui n'ont jamais fait de musique qui vont se pointer et commencer à faire de la musique grâce à la batucada, sans savoir ce qui est une noire ou une croche. Même si on a quelques bases… il y a une démocratie musicale […] » (Anna, 24/04/2017).

Nous avons vu à plusieurs reprises que la musique européenne a évolué dans une dynamique de valorisation de la mélodie et de l'harmonie ainsi que de la performance individuelle au détriment des dimensions percussives, collectives, d'improvisation. Selon la majorité des personnes interrogées, l'apprentissage de la musique en France se heurte à certains obstacles, la façon scolaire d'apprendre, le cadre rigide n'accordant qu'une place réduite à l'improvisation, la contrainte de la partition, la sensation d'échec face à l'erreur et au jugement des tiers. Ce sont des raisons qui, selon certains batuqueiros, les empêchent de s'épanouir musicalement. Pierre explique comment un apprentissage mécanique et centré sur l'individuel a pu lui laisser des empreintes profondes qui se reflètent dans sa vie de musicien professionnel d'aujourd'hui.

> Je dirais qu'elles étaient aussi utiles que nuisibles [ses expériences au conservatoire]. L'enseignement classique en te faisant passer par l'écriture et par la technique, ça te bride l'expression. On ne nous fait pas comprendre que la musique c'est un langage, que quand tu joues, tu parles, tu t'exprimes. On fait de toi un singe savant. C'est comme si on t'apprenait à entendre et à répéter une langue sans la comprendre. Comme si tu pouvais parler allemand sans accent, bien prononcer mais sans savoir ce que ça veut dire. Encore aujourd'hui, j'ai du mal à faire les solos. Maintenant, ça commence à aller mais quand j'ai commencé à faire du trombone, dans les groupes de salsa, je ne voulais pas faire le solo. « Allez, mec, vas-y… je commençais et à la première note ratée, c'est bon. […] Je ne me suis pas senti traumatisé, je n'ai pas mal vécu ça, le conservatoire. J'ai trouvé ça chiant et quand ça m'a ennuyé j'ai arrêté. Ce n'était pas mes parents, comme ça peut arriver avec certains, c'était moi qui voulais. Ma mère qui est morte, elle avait une sœur et sa sœur, 6 de ses 7 enfants faisaient de la musique. Les aînés jouaient très bien. Ils m'ont donné envie. Ce n'est pas un traumatisme… on ne t'apprend pas à

[330] La musique brésilienne est rattachée à une idée de démocratie musicale qui rejoint, à son tour le récit de construction du nationalisme brésilien. Dans le présent chapitre, l'idée est de montrer que la pratique des batucadas reste attachée à l'« esprit samba ». Cette formule sera analysée dans le chapitre 5 lorsque nous aborderons les représentations du Brésil.

> t'amuser. On t'apprend à lire des partitions le mieux possible. Sans joie, sans plus. Il y a de joie nulle part.
>
> Pierre, entretien du 30 mars 2015

Tout comme le décrit Pierre, un « manque » est ressenti par plusieurs de mes interlocuteurs. Même si l'expérience du conservatoire n'est pas tout le temps malheureuse, elle laisse le souvenir partagé par la majorité des batuqueiros, d'un apprentissage ennuyeux qui n'inspire aucune joie. Felipe est un Brésilien professeur de musique, qui vit en France depuis plus de 15 ans ; voici la façon dont il résume les trajectoires typiques des amateurs de percussions brésiliennes qui sont passés par l'enseignement classique.

> Je vais faire mon analyse en tant que professeur, artiste et un peu académique. Je pense qu'il existe un blocage fort dans l'enseignement de la musique au conservatoire. Tu dois passer un concours et si tu ne l'as pas c'est que tu n'es pas bon. J'ai des élèves qui ont fait 10, 20 ans de piano et se trouvent une merde… en règle générale, jouer ensemble est un mythe en France, même si c'est du rock, cette culture de jouer ensemble, de swinguer ensemble, n'existe pas. Lorsque tu fais *tum* sur un tambour, et que l'autre fait *tum* aussi, vous jouez déjà ensemble, cela sans faire 3 ans de solfège. Là, tu commences à te dire, j'ai fait 10 ans de piano et maintenant je m'amuse, avant c'était une bagarre avec le conservatoire, à la fin il fallait passer un diplôme. Là, commence la facilité… autre chose, il n'y a pas besoin de la théorie [dans la batucada], tu peux t'amuser sans que ce soit quelque chose de complexe […] on joue *tum tum*, je bouge déjà, il y a de jolies minettes. Si tu fais *paraticum dum, bum bum* et que l'autre n'a pas répondu, la maison tombe. C'est là, qu'ils commencent à comprendre ce que c'est que jouer ensemble. Pour qu'une batucada fonctionne, on compte sur toi. A ce moment, on est dans un processus plus musical, d'analyse. Le groupe entier repose sur toi mais si tu te trompes cela ne va pas être la mort. La semaine prochaine, je vais me rattraper. C'est là qu'on est piqué […] Je vais te dire le chemin le plus cliché… surdo, caisse, repinique et on devient meneur de la batucada. Après cela, il est respecté. Il va à la samba [concert en ronde, de samba] et au pagode, il va apprendre à jouer du pandeiro ou du cavaquinho. Alors, « je suis maître, j'ai déjà commencé à parler portugais, je suis allé au Brésil je ne sais pas combien de fois […] le cavaquinho va m'ouvrir une porte, il vient en complément de l'harmonie qui manquait dans la batucada, cela devient un vice, une fièvre. S'il y a autant de batucadas en France c'est en raison de cette facilité […] Le mec sort du boulot, il va danser, va transpirer, va faire de l'effort physique et en 2 semaines il joue déjà… si c'est bien ou pas bien ce n'est pas à moi d'en juger. Ce qui compte c'est qu'il s'amuse.
>
> Felipe, entretien du 18 mars 2017

Sans vouloir réduire la participation à une batucada à une déception vis-à-vis du système éducatif officiel (Mialaret, 2000), il est important de souligner qu'une majorité de joueurs a un avis critique par rapport à ce système. Ils font souvent appel à des couples d'oppositions entre la pratique de la musique en France et au Brésil pour décrire leur plaisir de jouer ainsi qu'afin de justifier leur engouement pour la batucada. Si l'on regarde, par exemple, les résultats du questionnaire en ligne, on verra que parmi les qualificatifs utilisés pour définir les musiques françaises, « mélodique » 35.29% et « belle » (20.00%) apparaissent

à côté d'américanisée (15, 69%), « triste » (11.76%) et « lente » (10.59%)[331]. Pour ce qui est du Brésil, les caractéristiques les plus marquantes ont toujours été positives, telles que « rythmée » (52.94%), « dansante » (47.06%), « vivante » (40.00%) « percussive » (37.65%), « mélodique » (20.00%) renvoyant à un rapport avec la musique plus corporel et animé avec l'acte musical[332]. Une telle comparaison exprime, sur le plan culturel, bon nombre de représentations sociales associées à ces deux sociétés. En France, un jugement décrit comme « trop sévère » paraît freiner l'envie d'apprendre la musique. Victor est professeur de percussions au conservatoire. Selon lui, la batucada est une forme musicale qui donne droit à l'erreur.

> Le djembé c'est en petite formation, la batuc c'est en collectif… ça invite plus facilement. Etant connoté comme un truc de facile d'accès, les gens s'invitent plus. Après, il y a un hiatus entre le niveau de précision et l'envie d'aller le chercher ou pas. Par rapport à d'autres types d'ensembles… un ensemble de violons si ça sonne faux, comme les gens ont l'habitude, des musiciens, il y a une écoute que si ça sonne pas bien on va vite le dénigrer. La batuc on attend un gros tumulte. Peut-être que ça change un peu car les gens commencent à connaître. En tant que prof je trouve que la structure donne le droit à l'erreur… et à force de se tromper… c'est même pas de l'erreur… c'est qu'on n'a pas d'autre exigence que d'avoir ce gros tumulte. Aussi dans ces structures y a une dépréciation de cette activité.
>
> Victor, entretien du 29 avril 2017

L'expérience musicale dans une batucada est décrite comme remplie de joie, de plaisir, du fait que l'on produit une musique ensemble, l'on partage des moments au sein du groupe et surtout, l'erreur est permise. Je pourrais citer un grand nombre de joueurs qui émettent les mêmes affirmations, mais, contentons-nous d'un dernier témoignage sélectionné sur ce sujet.

> […] ce qui se passe dans les esprits, c'est la percussion, c'est facile. Après, ils apprennent que ce n'est pas comme ça […] Les gens qui sont vraiment percussionnistes m'impressionnent vraiment, tout ce que tu peux faire avec les instruments. […] La musique doit avoir une part là-dedans [pour que les gens restent dans les groupes], mais les gens vont chercher du lien social. […] Et aussi à donner l'opportunité de faire de la musique à des gens qui sont plein de culpabilité, ici si t'as pas étudié la musique tu n'a pas le droit d'en faire, sauf si tu es Mozart. Alors, donner cet accès aux gens.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

L'environnement de la batucada émerge comme un espace où les percussionnistes sont autorisés à se tromper, sans que cela engendre un sentiment de culpabilité qu'ils peuvent éprouver dans le cadre de la musique classique ou de l'apprentissage au conservatoire.

---

[331] Voir l'annexe 12.
[332] Voir l'annexe 13.

Le sens collectif et social de la musique peut alors prendre le dessus sur la musique en elle-même. En ce sens, les batucadas s'inscrivent dans un mouvement collectif d'amateurs ayant pris corps en France à partir du XIXe siècle, sous différentes formes, la chorale, les bandes, les fanfares (Dubois et al, 2009 ; Guillot, 2011 ; Vaillant, 2013). L'expérience transcendante du collectif rapproche, effectivement, les batucadas des groupes de fanfares et des majorettes. C'est pourquoi on parle assez souvent d'une « fanfare » brésilienne. Au sujet de la Fête de la Musique (édition 2014), le quotidien *20 minutes* a proposé un article intitulé « La batucada, la fanfare brésilienne qui fait danser les Français », dont je retranscris le passage suivant :

> « PHÉNOMÈNE - Aujourd'hui, il n'est pas une Fête de la musique sans percussions brésiliennes. Mais pourquoi les batucadas ont-elles ravi nos cœurs?
>
> Un son venu de loin, un rythme entraînant… Les groupes de batucadas font grand bruit chaque 21 juin. « Cela fait une vingtaine d'années que la France a développé un réel engouement pour la culture brésilienne, assure Vincent Bauer, musicien percussionniste. La batucada, c'est festif et facile d'accès. Elle a, en quelques sortes, succédé à la tradition populaire des fanfares françaises »[333].

Il en va de même pour les sites des groupes qui ont été référenciés sur notre liste (annexe 3): « Notre fanfare brésilienne composée de percussionnistes amateurs vous fera danser sur les mélodies samba du carnaval de Rio »[334] (Batuc'en scène, Le Mans, 2013) ; « Il s'agit de la « fanfare » de l'IEP (car oui à Aix on respecte [sic] pas le sens du mot « Batucada ») » (Batucad'Aix, Aix en Provence, s/d). D'ailleurs, on fait appel à des qualificatifs hybrides pour nommer certaines formations. Les groupes Batucada En Fanfare Casseneuil (Casseneuil, s/d) et Batucada Fanfare d'Ambrières Les Vallées (Ambrières-Les-Vallées, 2014). D'autres groupes incluent dans leurs répertoires la catégorie « fanfare » : Ojo Jimo (Tours, 2010) ; Batu'Cadets (Saint-Germain-en-Laye, 2014) ; Gambettuda (Nîmes, 2010) ; Batuc'en scène (Mans, 2013) ; Compagnie Béleza (Rochefort-sur-Loire, 2008). Du fait de l'expérience collective, de leurs origines populaires dans les contextes brésiliens, de l'attachement à une culture folklorique – telle qu'elle est considérée en France –, du mépris que subissent les groupes dans les milieux professionnels et de leur éloignement d'une musique dite savante ou de « qualité », les batucadas rentrent dans les définitions données par Vincent Dubois et al, dans *Les mondes de l'harmonie* au sujet des orchestres d'harmonies, issus du mouvement orphéonique du XIXe siècle destiné à démocratiser une culture musicale dans le peuple. Ces

[333] Buiatti, Marion (11 juin 2014). « La batucada, la fanfare brésilienne qui fait danser les Français », 20 Minutes, [en ligne], http://www.20minutes.fr/magazine/fete-de-la-musique/amateurs/la-batucada-cette-fanfare-bresilienne-fait-danser-les-francais-27954/ (consulté le 12 février 2016).

[334] Voir : http://www.percussions-mans.fr/ (consulté le 23 septembre 2016).

auteurs se demandent « comment s'organise une pratique reléguée aux marges du champ musical ? Comment se maintient une forme culturelle quand les conditions sociales qui en ont favorisé le développement ont largement disparu ? » (Dubois et al, 2009 : 4). Ce sont des questions qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à la pratique de la batucada en France si l'on garde soin d'en souligner les particularités, notamment leur dimension percussive et « exotique », ainsi que les références au Brésil.

La batucada est donc une musique de percussions, ce qui la rend encore plus accessible, car l'apprentissage du solfège n'est pas obligatoire. Parfois, on considère de manière quelque peu injuste que la percussion est plus facile à maîtriser qu'un instrument harmonique ou mélodique. Comme l'affirme Paul (29/03/2017), les « vrais percussionnistes m'impressionnent vraiment ». En réalité, toute maîtrise technique exige des efforts particuliers, il est difficile d'établir une hiérarchie entre les types d'instruments. Une excellence d'exécution nécessite un long travail technique, que ce soit à la percussion ou au piano. Toutefois, pour ce qui est de la batucada, il devient plus facile de sortir un tout cohérent, avec des sons organisés, même si la qualité musicale demeure moindre. Il s'agit là d'un aspect qui fait l'unanimité chez les pratiquants de la batucada. Au départ, il existe donc une ouverture qui permet de simplifier certains patrons rythmiques. Ainsi, on peut rapidement intégrer un orchestre et faire des défilés même si la technique n'est pas au point. L'apprentissage se fait par imitation et la partition est presque inexistante dans cet environnement. Contrairement à la musique classique où le travail se réalise plutôt en amont, l'apprentissage par l'oralité fait appel à des instances cognitives tournées vers le moment présent, comme la mémoire musicale et l'observation. Rares sont les percussionnistes qui travaillent à la maison. De plus, dans ce type de formations, les erreurs des uns peuvent être cachées dans la masse, derrière les collègues qui partagent la même section d'instruments. En empruntant une voie opposée à celle du développement des musiques en Occident, centrées sur la performance, l'intérêt dans une batucada porte sur le collectif dans un sens qui est double : on joue ensemble (mêmes patrons rythmiques) et en collectif (nos partenaires de rang et ceux qui jouent les autres instruments).

Faire la 'fiesta' avec des rythmes afro-latins

Selon les personnes interrogées, il est impossible de rester indifférent aux batucadas. Lorsqu'on n'aime pas cette musique, elle dérange. Le volume sonore est trop fort, c'est

« barbare » ou « c'est trop le bazar ». Lorsqu'on aime cette musique, on décrit les rythmes comme « entraînants », « joyeux », « vifs », on souligne l'envie de danser grâce à la séquence rythmique répétitive et à la force percussive qui nous pousse. Dans leur contexte originel, le samba, le samba-reggae et le maracatu rassemblent des milliers des personnes lors des carnavals brésiliens. Il s'agit de musiques percussives et animées. Cette capacité à rassembler et motiver les spectateurs, voire à les faire bouger, est une conséquence de son format exécuté par un grand nombre. S'il pouvait bien y avoir une unité de cette pratique en France, qui se présente sous différentes formes esthétiques – punk, militante, proche des modèles brésiliens, fusionnées avec des cuivres, ou avec les percussions du monde – et à différentes occasions de jeu – animations, défilés, ouverture de concerts –, ce serait justement l'usage d'instruments brésiliens de percussion et l'aspect festif qui ressortirait.

> *L'animation festive et populaire c'est leur truc* [groupe Tamos Juntos], les percussions leur mode d'expression, la *convivialité*, l'amitié, la *décontraction* leurs règles d'excellence. On ne peut qu'avoir envie de danser lorsque la *batéria* (sic) se met en marche, elle vous apporte le son du Brésil avec des déambulations endiablées, un cocktail détonant de samba avec des zestes de reggae, une déferlante de rythmes, de sourires et de bonne humeur.[335]

La batucada contribue à créer une modalité festive particulièrement chère aux percussionnistes. Ce dispositif privilégié pour « faire la fête » évoque un lieu commun avec les musiques et danses sud-américaines et est confondu avec celles-ci par le public non-averti. L'association musicale niçoise Swing, Loisirs et Animations rassemble – comme le font de nombreuses boîtes d'événements – parmi ses artistes et groupes : Duo Dj et percussions ; Duo Caraïbes and groove ; Duo Dayana Spirit, Duo Sabor a mi – Tropical, Cie de carnaval - Brésilien (dont la batucada Anfora) ; Cie de carnaval – Africain ; Cie de carnaval-Afro-cubain ; Cie de carnaval – Antillais ; Fanfare Tzigane ; Groupe Alma latina ; Traditionnelle Cumba Rumba, entre autres. Même à l'intérieur des groupes, lorsque l'on connaît les origines de la musique que l'on pratique, un imaginaire rapprochant les rythmes brésiliens des « musiques latines » est tout aussi présent. « On va faire la *fiesta* ! » proclament les batuqueiros lors des soirées ou des voyages de groupes. Selon Pato, la batucada est associée à la salsa en Pologne, « quand je dis que je joue de la batucada, les gens disent, oui, génial, la salsa », Murielle pense qu'il en va de même dans l'imaginaire du français lambda (Murielle et Pato, 23/03/2017).

[335] Le groupe Tamos Juntos a été crée en 2002 et propose des cours en partenariat avec les MJC de Rodez et d'Onet-le-Château. Sans auteur (9 janvier 2014). « Onet-le-Château. Vibrez au son de la batucada des Tamos Juntos », La Depêche.fr [en ligne], https://www.ladepeche.fr/article/2014/01/09/1790775-onet-chateau-vibrez-batucada-tamos-juntos.html (consulté le 4 avril 2017).

La « latinité » de la batucada est manifeste dans les noms en castillan (ou dans un mélange avec cette langue) choisis par certains groupes : Los Maillochitos (Rumilly, 2013) ; Bloco Loco (Colombes, s/d) ; Batucada del Mundo (Nancy, 1993) ; Batucada del Sol (Meurthe-et-Moselle, 2017) ; Ay Caramba (Aubervilliers, 2005) ; Los Cubancheros (Mont-de-Marsan, 1970) ; Los Ebraseillos (Saint-Orens-de-Gameville, 2007) ; Oléado (Saint-Père-en-Retz, 2012) ; Batucada La Grande Fiesta (Troyes, s/d)[336]. Les prestations des batucadas et d'autres musiques brésiliennes sont assez courantes dans les festivals tels que le Tempo Latino à Vic-Fezensac[337], le Festival Latino à Tarascon-sur-Ariège[338], la Fiesta Cinélatino à Toulouse[339]. Dans ces types d'événements, les définitions de culture « afro » (cubaine, américaine, caribéenne) et de culture latino-américaine se recoupent. Un examen rapide du programme des festivals[340] laisse voir que latinité rime avec « afro-latinité » ou « folklore ». Dans ce contexte, les cultures d'Amérique du Sud ou du Brésil sont intéressantes parce qu'elles renferment des brassages avec les cultures africaines, envisagées toujours sous une optique « exotique ». Cette combinaison est également présente dans les nombreux répertoires des groupes et dans les contenus des cours de percussions offerts par les associations[341]. Parmi l'ensemble d'environ 500 batucadas listées, au moins 70 groupes décrivent leurs répertoires comme étant un mélange de rythmes brésiliens et de rythmes afro-cubains, latinos, d'Afrique, d'Amérique du Sud, des Caraïbes, du Maghreb, orientaux (en prenant en compte l'origine géographique), ou encore, des congas, des sabars, du djembé (en faisant référence à certains instruments africains et sud-américains). J'en cite quelques-uns : Batucada Bandana (Lyon, 2001); Calor Danse (Montpellier, 1998) ; Caléo Batucada (Cazillac, s/d) ; CLM 13 - Chaud les Merguez (Marseille, 2012)[342].

Autrefois, la mythique catégorie des « danses latines » regroupait des rythmes afro-descendants assez divers, qui avaient en commun la particularité d'évoquer un ailleurs.

[336] Voir la *Liste des groupes par région* en annexe 3.
[337] Le premier festival européen des musiques latines, afro-cubaines et afro-caribéennes. Les batucadas Percuterreux de la Beauce (1997) et Bratucabraz'(2009) y ont participé.
[338] En 2017, le groupe Peaux Rouges était au programme.
[339] Batucada Batida Louca (2016).
[340] Tempo latino : http://tempo-latino.com/accueil (consulté le 16 octobre 2016); Cinélatino : http://www.cinelatino.fr/contenu/aperos-concerts-2016 (consulté le 16 octobre 2016); Festival Tarascon Latino : http://www.mairie-tarascon.com/Tarascon-Latino-fait-son-tour-du-Monde.854 (consulté le 16 octobre 2016); et bien d'autres.
[341] Parmi les nombreuses associations qui proposent des cours de batucada : Alcaf (Alliance Latino-Caribéenne Avon France) : http://www.alcaf.fr/association.php (consulté le 12 novembre 2014); Association Calle Caliente : http://www.calle-caliente.fr/index.php/samba-k-tous/rythmesinstrus (consulté le 12 novembre 2014);
[342] La liste complète se trouve en annexe 3.

> Les danses dites “latines” sont nées de croisements incessants des cultures africaine, américaine et européenne. Le samba est brésilien mais croit toujours à ses ancêtres africains. Le tango du Rio de La Plata vit depuis longtemps une histoire d’amour avec l’Europe. La salsa, originaire des Caraïbes, s’est forgée dans les faubourgs latinos de New York. Sans oublier la rumba, le mambo, le cha-cha-cha, le forró, la capoeira… De Salvador de Bahia à New York en passant par Buenos Aires, La Havane et Paris, la popularité, plus ou moins grande, de ces danses témoigne de l’extraordinaire vitalité de leurs rythmes, leurs musiques, leurs identités. Fait d’allers-retours entre trois continents, ce livre de voyage et d’images saute d’une rive à l’autre en s’arrêtant ici pour faire parler les milongueros de Buenos Aires, en évoquant là séduction et sensualité, ou en montrant comment la capoeira fut un exutoire pour les esclaves du Brésil. Souvent méconnues ou amalgamées aux plus populaires d’entre elles – à savoir le tango et la salsa –, ces danses gagnent à être (re)découvertes au fil de leurs voyages, leurs histoires, leurs croyances, leurs énergies et leurs désirs. Pour mieux les comprendre, corps et âmes.

La citation ci-dessus est issue de la présentation de l’ouvrage collectif *Danses latines. Le désir des continents*, dirigé par Elisabeth Dorier-Apprill (2007), qui regroupe de façon critique le tango, la cumbia, le fado, la samba, la rumba et la capoeira. Compte-tenu de leur origine géographique « extra-européenne », ces musiques et danses diverses ont en commun l’exotisme qu’elles continuent à inspirer actuellement, même si la catégorie « danses latines », qui s’est épanouie dans les années 1950 à la suite des music-halls et des spectacles de revue de l’après-guerre, abritait davantage de fantasmes et des interprétations arbitraires (Dorier-Apprill, 2000). De même, ces pratiques se sont développées dans des contextes urbains (tango à Buenos Aires, samba à Rio) et postcoloniaux et certaines d’entre elles ont joué un rôle important dans les échanges culturels et diplomatiques avec d’autres pays, notamment, avec l’Europe. Même si elles regroupent des univers complètement différents, ces pratiques « exotiques » contribuent, sur le continent européen, à figer certains peuples dans des blocs culturels censés déboucher sur une identité unique. Même si le samba (associé aux Brésiliens) et la cumbia (aux Colombiens) appartiennent à des univers complètement différents, sur le continent européen ces genres seront rapprochés parce qu’ils se rapportent à un ailleurs.

La dimension populaire et traditionnelle de l’attachement

Tout comme nous l’avions observé dans l’analyse générale du questionnaire en ligne[343], les joueurs francophones semblent attirés par la dimension populaire, traditionnelle et identitaire qui se manifeste à travers les musiques afro-latines, brésiliennes et africaines. Bon nombre d’entre eux estime qu’en France les formes populaires à caractère collectif ont disparu ou qu’elles ne permettraient pas, globalement, l’identification des Français :

[343] Sous-chapitre 3.2.

> Puis, ça n'existe plus. Surtout au niveau de la musique. La musique traditionnelle n'est plus populaire ou nationale. Ça existe mais c'est très segmenté… bretonne, le folk. Tu as plein de formes culturelles qui ont disparu, des dialectes qui ont disparu et la musique, les danses qui vont avec. Puis, depuis les années 70 il y a un retour, mais qui reste segmenté. D'ailleurs, je fais partie d'un groupe de danses bretonnes. Y a un peu partout dans toute la France […] tout ce qui vient de cette musique n'est pas réintégré dans la musique actuelle française qui s'inspire de rythmes très différents… Gainsbourg, sa musique c'est du reggae, jazz, la salsa… à partir des années 50, c'est de la fusion la musique française. Elle n'est pas basée sur des rythmes inspirés de notre fonds commun. Tu vas la retrouver dans ces associations mais tu n'as pas ce truc plus global. Au Brésil, tu peux difficilement échapper à ces rythmes-là, alors qu'en France, si tu n'es pas dans ce milieu, tu peux passer ta vie sans écouter une cornemuse. Ça passe pas à la radio, les rythmes de langue bretonne ne se fondent pas dans la musique contemporaine […]
>
> Anna, entretien du 24 avril 2017

Anna fait partie de ces interlocuteurs qui s'intéressent aux percussions brésiliennes ainsi qu'aux traditions françaises, du fait qu'ils renvoient en termes d'appartenance à une collectivité. Il en va de même pour Christelle, Paul, Pierre, Ximènes et d'autres, d'après lesquels les rythmes de la batucada ne sont pas si éloignés du folklore français. La différence fondamentale est qu'au Brésil, la musique traditionnelle est toujours vivante tandis qu'en France ce qui est « identitaire » fait l'objet d'une « ringardisation » et demeure cantonné au folklore.

> Je suis né à Nantes et ma famille est à moitié bretonne, dans la tradition celtique des bagades… des musiques qui vont toujours avec une ronde, qui défilent, qui ont leur réunion annuelle, les raouts, des concours de bagade où c'est important pour l'honneur de ton quartier, de ta ville, de ta campagne, le fait d'être le meilleur cercle qui joue, il y a des espèces de fanfares percussives, avec cornemuse qui font jouer des rythmes très entraînants qui vont être dansés par des cercles de danse et qui s'affrontent lors d'un concours, on n'est pas incroyablement loin de la culture du carnaval de Rio […] En termes de phénomène social et de rapport à la culture, c'est comparable […] Nous, on a perdu ou on n'a jamais eu. Notre amalgame, notre unité, notre identité culturelle, si elle existe, ne viendrait pas de ça. Elle viendrait d'autre chose.
>
> Ximènes, entretien du 26 mars 2015

En France, les musiques dites « traditionnelles » n'ont pas pu être intégrées de façon vivante à la musique contemporaine. Leur enseignement fut longtemps dispensé au sein d'associations peu nombreuses ou transmis de personne à personne, tout en étant ignoré par les établissements d'Etat jusqu'à la fin des années 1980. C'est ce que montre un document de la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles[344]. De fait, les musiques traditionnelles ont été mises de côté dans le processus de construction du

[344] Voir : « L'enseignement des Musiques Traditionnelles en France », FAMDT/Dossier FORMATION, Document de la Fédération des musiques et danses traditionnelles du 4 avril 2006 [en ligne], http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Formation_Rapport_04.04.pdf (consulté le 13 décembre 2017).

nationalisme où l'idéologie universaliste a été priorisée au détriment des particularismes régionaux, des langues, des pratiques, de la musique (Jacques, 2012). L'unification linguistique a interdit les usages locaux des langues et de tout ce qui semblait trop communautaire, d'après Pierre, « ils ont tué le folklore » (Pierre, 30/03/2015). Par exemple, le maloya réunionnais a été interdit par l'administration coloniale pendant des décennies et ce n'est qu'en 1982 que cette interdiction a été levée grâce à la mobilisation d'artistes tels que Daniel Waro qui ont joué un rôle important pour la médiatisation de cette musique. L'existence de cette marginalisation n'efface pas pour autant certains besoins d'identification et d'appartenance et les discours des batuqueiros expriment un sentiment de « manque » assez partagé[345]. C'est pourquoi, malgré une importante diversité des pratiques musicales françaises, les joueurs francophones estiment qu'elles ne configurent pas une culture « identitaire ». Selon ce que l'on m'a souvent répété, le sentiment autour d'une appartenance commune, en France, viendrait plutôt de la littérature ou des arts de la table.

> On a un déficit d'identité. Si on est une personne littéraire et c'est ça qui nous intéresse, bon, on peut passer notre vie à lire les grands écrivains français et être dans la culture française. Mais, si tu aimes la musique… si tu regardes l'Histoire de la musique, les plus grands musiciens ce n'est pas des Français, c'est des Allemands, des Italiens, après dans la musique moderne c'est un peu différent, mais il faut aimer ça. Il y a un peu de jazz car on a eu des soldats américains ici, mais, pareil, c'est aussi une culture importée entre guillemets… je pense qu'on a vraiment un gros déficit d'identité.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

D'après ce qui paraît être un déficit d'identité, les amateurs de musique seraient poussés, d'après Paul et d'autres batuqueiros, à se rapprocher des rythmes venant d'ailleurs, notamment de ceux de la diaspora africaine, comme le reggae, les percussions afro-cubaines, le samba, pour vivre l'expérience d'une appartenance collective. En adoptant une nouvelle musique, on adopte aussi une nouvelle « culture » qui comporte des mœurs, des façons de parler et de se comporter en décalage avec les habitudes acquises en France : « C'est pour ça qu'on a des mecs qui aiment le reggae et qui re-inventent leur manière de parler, ils se mettent à parler avec le nez, ils se mettent à parler comme les rastas, c'est des caricatures de rastas… tu vois ça dans la musique brésilienne, dans la musique latine. Avant de faire de la musique brésilienne, j'étais plutôt dans le milieu latino et j'en ai vus beaucoup. » (Pierre, 30/05/2015).

L'Autre vient donc combler une nécessité d'identification que l'on croit difficile dans le cadre musical qu'offre la musique française. Au-delà de leur caractère percussif, collectif et

[345] Sentiment également partagé par Anaïs Vaillant dans sa thèse sur les batucadas (Vaillant, 2013).

festif, les batucadas se propagent en France grâce à une dimension populaire et traditionnelle. Dans la société brésilienne, ces rythmes se sont développés d'une façon particulière qui leur a permis d'être exportés à des fins politiques ou diplomatiques en étant liés à une projection internationale du Brésil et du carnaval de Rio[346].

Résumons : La batucada se diffuse alors comme une pratique collective, accessible, festive et populaire. Etant proche des fanfares, elle s'en distingue en raison de son caractère exclusivement percussif (donc plus accessible), mais, aussi grâce à l'imaginaire autour du carnaval, à son caractère « exogène » et « exotique » ainsi que par la charge « identitaire » attribuée aux rythmes. En France, les percussions africaines et afro-cubaines émergent aussi comme des formes musicales percussives et identitaires, mais les joueurs francophones y trouvent quelques barrières à franchir en raison de leur format musical moins accessible (nombre de personnes réduit, instruments plus lourds et plus techniques) ainsi que de la rigidité de l'environnement. Tout cela semble favoriser le terrain pour que les batucadas s'installent en France. Quels sont les savoirs incorporés lors d'un parcours de socialisation à cette musique ?

4.2) Une socialisation prégnante

Une vie à 'batucar'

Le processus de socialisation à la batucada se produit avec l'incorporation de savoirs musicaux (dont nous avons vu quelques caractéristiques) et sociaux. La plupart des individus ne choisissent pas leur groupe en fonction du style musical auquel il s'attache. Ils s'y retrouvent un peu par hasard, amenés par des amis, la famille, ou intègrent les formations qui proposent des horaires de répétition compatibles avec leur agenda. Une fois que les membres sont intégrés comme tels, l'aventure collective débute. Les percussionnistes sont aussi invités à prendre des responsabilités et à faire partie de l'organisation. Certaines associations fonctionnent de manière plus collective que d'autres. A Aquarela (style samba), il existe des cours de samba, prodigués par un professeur extérieur qui est rémunéré par les élèves, et il y a les répétitions, à proprement parler, de l'orchestre composé de percussionnistes censés maîtriser le jeu. Celui-ci réalise des prestations qui contribuent à faire rentrer de l'argent dans

[346] Cette thématique sera reprise dans le chapitre 5.

la caisse collective. Le but est que les élèves puissent intégrer, à l'avenir, l'orchestre officiel. A Aquarela (Paris), aucun membre n'est rémunéré. Flor Carioca (Nantes), Alegria (Tours), Arrête, j'adore ! (Lyon) et d'autres groupes fonctionnent de façon similaire.

En outre, il y a un mode de fonctionnement qui consiste à rémunérer le meneur – celui-ci étant professeur et généralement fondateur du groupe – sans que cela porte atteinte au caractère associatif de la batuc. C'est une manière de faire exister le groupe et de faire vivre son créateur, tout en assurant ses heures d'intermittence[347] et le sérieux de la démarche pédagogique. En effet, dès lors que s'instaure une relation de travail et de rémunération, les activités ont tendance à être plus organisées. Badauê (samba-reggae, Paris, Marseille) et Misto Quente (samba, Paris) suivent cette formule, par exemple. A Tamaraca (Paris), il n'existe pas de scission entre cours et répétitions et le meneur n'est pas rémunéré[348]. De plus, les débutants et confirmés se retrouvent mélangés et cotisent, hormis les membres du bureau, pour une caisse collective servant à payer les répétitions, à inviter des maîtres et percussionnistes brésiliens à faire des stages, à racheter des instruments et accessoires qui s'épuisent avec le temps. Les percussionnistes et danseuses (plutôt dans le cas du samba) répètent au minimum une fois par semaine. Ils participent également à diverses présentations, en fonction de l'agenda du groupe, et réalisent des voyages dans toute la France et à l'étranger. Dans le réseau des batucadas, une communauté de pratiques se forme, l'*internationale batuqueiro*, qui permet aux membres d'être hébergés dans des villes et pays différents lors d'événements durant lesquels des percussionnistes de diverses nationalités se croisent, il se crée des amitiés et parfois des relations amoureuses durables, comme ce fut le cas pour Francine, une Française qui a rencontré son mari actuel lors d'un voyage en Allemagne. Si, aujourd'hui, elle essaye de se consacrer à d'autres activités sans rapport avec l'univers de la batucada, son lien avec le samba demeure profondément enraciné dans son quotidien. Plus de la moitié de ses amis proviennent de son ancien groupe.

> Tous les dimanches j'étais là-bas [Roda do Cavado au Studio de l'Ermitage, Paris], tous les jeudis au forro, les vendredis à Zabumba… tous les lundis ou mardis à Sambacademia… je ne faisais que ça, que ça, les 2, 3 premières années. […] Aujourd'hui, je fais un peu autre chose. […] même mes amis qui ne me voient pas très souvent demandent : quand est-ce que tu repars au Brésil ? […] ça a changé ma vie. Mes potes ont halluciné, pendant 4 ans ils ne m'ont quasiment pas vue. Le fait est que j'ai rencontré mon mari. Ma vie n'aurait pas eu la même couleur. C'est vraiment la musique de ma vie. Même aujourd'hui je me suis réveillée avec France inter et il y avait Jorge Ben et ça m'a mise de bonne humeur. Là, j'ai un peu arrêté. Mais, ce qui est bien c'est à chaque fois que j'écoute le samba, des

[347] En France, l'intermittence est accordée aux métiers de la scène et de l'audio-visuel. Les intermittents doivent assurer un nombre obligatoire d'heures. L'Etat assure une complémentarité pour les professionnels qui n'ont pas atteint un certain niveau de revenus.

[348] A l'exception des intervenants extérieurs qui viennent du Brésil.

> années 60-80, je retrouve un effet plus fort, c'est pourquoi je l'écoute moins aujourd'hui. Je me dis, c'est vraiment ça, c'est la musique de ma vie… c'est un ensemble. Le rythme sûrement, les paroles. Une espèce de joie partagée incroyable même si on ne comprend pas les paroles. J'ai ce truc en moi, je suis extravertie. Je ne saurais pas l'expliquer. Le côté convivial, la chaleur, le partage, certainement le côté proximité.
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Francine ne semble pas être la seule à avoir été touchée par la découverte des percussions brésiliennes. Même dans les cas où les batuqueiros ne se déclarent pas particulièrement « amoureux » du Brésil, un grand nombre d'entre eux affirme avoir vécu une période excessive qui consistait à n'écouter que de la musique brésilienne, à ne faire que des soirées dans la communauté brésilophile, à s'éloigner des amis qui ne participaient pas à ces réseaux. C'est ce que racontent Victor, Paul, Ximènes.

> Le disque de 96 venait de sortir [disque de l'école de samba Imperatriz]. Je l'ai écouté au moins 4 fois par jour durant 3 ans. Je ne peux même pas compter. Je connaissais même les effets du mix… C'est vrai que je ne connaissais pas bien le samba mais ça faisait 3, 4 mois que *je me droguais à ça*… j'ai demandé à [cite un prénom] de me montrer la base de caisse et demandé à [cite un prénom] de me montrer le tambourin. [cite un prénom] m'avait montré comment jouer la 3ème. Puis, je mettais le disque et j'ai joué avec. Le tambourin, je n'arrivais pas car ça allait trop vite. Je faisais 8 heures parfois, le week-end. J'avais envie de l'avoir rapidement.
>
> Victor, entretien du 29 avril 2017

Tout comme bon nombre d'interlocuteurs, Paul (29/03/2017). décrit l'amour des percussions à l'aide d'un lexique qui renvoie à la maladie : « Je suis passé par une phase de quasi- schizophrénie, je veux apprendre le portugais, je veux comprendre les paroles, je veux parler. Je suis dans le métro avec les écouteurs et j'essaie de relever les paroles des musiques, je prends des recettes de cuisine en portugais ». Pour Ximènes (26/03/2015), l'apprentissage des percussions brésiliennes lui volait même son sommeil : « Je pense que j'en rêvais la nuit et j'en parlais la journée. J'étais devenu complètement autiste de ça ». Ces comportements excessifs viennent peut-être du fait que ces percussionnistes n'ont pas été socialisés depuis l'enfance aux rythmes de la batucada. Pour pouvoir atteindre le niveau désiré, ils s'efforcent donc d'avoir une pratique intense, pour produire un effet compensatoire.

Durant ces répétitions et voyages, les membres du même groupe construisent alors des liens très forts, avec la musique, la danse et leurs camarades, au point d'en faire leur deuxième famille. Ils se fréquentent au moins une fois par semaine et font des sorties ensemble le week-end. Bon nombre de moments rituels, tels que les anniversaires, les dates festives, Noël, le Nouvel An, les vacances, se déroule en présence des camarades de l'association. Dans

l'univers de la batucada, la convivialité est alors une prérogative musicale et sociale. On peut voir, d'après le témoignage de Nicia Ribas d'Ávila, que les activités extra-musicales ont souvent accompagné l'apprentissage de la musique. Nicia raconte que ses élèves l'on suivie lorsqu'elle a quitté le Sud pour vivre à Paris. La professeure explique – dans une description peu scientifique – la routine des cours ainsi que les influences de la batucada dans la société locale.

> Ce que j'ai aimé le plus, en France, a été la solidarité. Quand la batucada s'est installée en Bretagne, là-bas le nombre des suicides était élevé, les gens ne savaient pas montrer leur amour… la pluie, on n'avait pas l'habitude de se rendre visite les uns les autres. Après que la batucada fut arrivée dans plusieurs endroits, toutes ces personnes… le taux de suicide commence à baisser, ils commencent à se prêter leurs maisons… je faisais du gâteau pour que tout le monde se sente chez la mamie… avec nous, il y a toujours ce truc d'unir tout le monde, de montrer qu'on est égal […] Je les appelais mes enfants… ils ont appris à faire du gâteau salé, des éclairs, de la feijoada […] Ils aimaient tellement cette chose que pour eux c'était comme s'ils n'avaient jamais bu de l'eau et qu'un jour ils reçoivent un verre d'eau, ils avaient une telle joie d'aller aux cours, leurs yeux brillaient […] au début ce n'était pas comme ça. Parce que le Français, tu dois arriver doucement, il sait tout, il veut toujours avoir raison. Nous avons traversé des pénuries mais nous ne perdons pas l'amour pour notre culture et pour le prochain.
>
> Nicia, entretien du 23 mai 2017

C'est dans ces types de micro-liens que les attachements à la musique et ses modalités se construisent. On se réunit autour de la cuisine brésilienne, durant les repas organisés, ou dans les bars comme le Mineirinho (Paris) où les batuqueiros et Français aimant le Brésil partagent des moments nostalgiques de leurs voyages, en écoutant des concerts variés et en mangeant de la feijoada, des saucisses aux oignons, de fameux beignets (les coxinhas) et d'autres mets à travers lesquels une mémoire affective peut être revisitée. Au moment de leur intégration, les membres d'Aquarela reçoivent un livret qui contient des recettes de cozinha (Moqueca) et de boissons (Batida de côco). La convivialité est si importante dans ce groupe, qu'une pause au milieu de la répétition est devenue traditionnelle, le *beber e comer*, durant laquelle les batuqueiros ont 10 minutes pour échanger autour d'un buffet composé de chips et boissons. Selon l'habitude, les nouveaux arrivants doivent préparer et offrir leur *caipirinha* à tout le groupe. Dans la majorité des associations, il est presque incontournable d'aller prendre une bière après la répétition. A d'autres occasions, les percussionnistes se réunissent en dehors des répétitions pour fabriquer des costumes destinés à la scène, une présentation ou au carnaval. Pendant ces moments de partage et d'entraide, d'un apprentissage du sens du collectif par la fête, les pratiquants de la batucada acquièrent des savoir-faire et savoir-être qui se transfèrent vers d'autres instances de leur vie sociale. La batucada permet aux membres

des groupes d'avoir un premier contact avec les rythmes pour ensuite être confrontés à différents contenus culturels.

L'envie de comprendre les paroles des chansons les amène à étudier le portugais, qui servira aussi à communiquer avec d'autres percussionnistes européens lors des rencontres et avec les Brésiliens peu scolarisés ne parlant aucune autre langue. La maîtrise du portugais est, d'ailleurs, un facteur de distinction dans cet environnement et s'accompagne d'un intérêt pour l'organisation sociale brésilienne avec des recherches sur l'Histoire et la politique du Brésil. Ainsi, l'incorporation de la musique se fait en parallèle avec des savoir-faire et des valeurs associés au Brésil en tant que pays idéalisé, symbolisé par la convivialité, la joie de vivre, la générosité. Cette socialisation prolongée aux pratiques culturelles brésiliennes peut évoluer, dans certains cas, vers la construction d'une véritable « passion » : « On commence à prendre conscience… ceux qui ne sont pas brésiliens, quand tu découvres tout ça c'est fascinant, les codes, le système c'est tellement fascinant, le carnaval, ça devient un peu une secte… les gens pensent qu'à ça, deviennent fous de ça » (Jonas, 29/04/2017). Ils peuvent incorporer, avec le temps, des manières de parler, de se comporter et de se tenir en société, attribuées à cette culture[349]. Par exemple, le portugais devient un vecteur pour l'expression des sentiments, des souhaits. Lors de nombreux entretiens, si mes interlocuteurs veulent décrire un état d'esprit, une joie profonde, il est courant qu'ils le disent en portugais, j'avais de l'« alegria », comme si la joie prenait tout son sens en étant exprimée, dans toute sa puissance, avec des mots brésiliens. Il en va de même lorsque l'on souhaite des vœux à quelqu'un, il peut arriver que cela soit fait en portugais, avec des mots de tendresse, comme « *meu querido* », « *irmão* » ou « *tamos juntos* »[350]. Voici un bref aperçu des formules utilisées par ses copains – tous de nationalité française et de groupes basés dans différentes villes – pour présenter à Gustave[351] leurs meilleurs vœux à l'occasion de son anniversaire : « Joyeux anniv' Gustave :-) Santé Bonheur *meu querido* » ; « Joyeux anniversaire Gustave!!! *Beijos* » ; « Parabèns » ; Joyeux anniversaire Gugu ! Bises à toi et à la *presidentche* ». Ces pratiques langagières hybrides sont des marqueurs à travers lesquels on affirme la fraternité et l'appartenance à la communauté des batuqueiros. Si l'on considère que la langue influence la pensée et structure les individus en même temps que les individus institutionnalisent la langue, selon une dimension dialogique

[349] Ce processus de « re-socialisation » est présenté dans les travaux de Berger et Luckmann, 1997.
[350] « mon cher », « frère » ou « on est ensemble ».
[351] Gustave est un prénom fictif. Les publications mentionnées datent du 18 octobre 2017, date de son anniversaire.

plutôt que dichotomique[352], les manifestations linguistiques des percussionnistes apparaissent comme des signes d'un changement de comportement. Les différences culturelles entre Brésiliens et Français sont couramment évoquées pour expliquer un certain type de préférence ou afin de justifier un type d'attitude. De même, les modes de cohabitation et de solidarité associés au Brésil deviennent des actions courantes dans l'environnement des batucadas : se partager la nourriture, dormir dans le même lit, avoir toujours sa porte ouverte pour recevoir tel ou tel batuqueiro, quel qu'il soit, qui séjourne dans la ville pour une prestation, un carnaval. Les percussionnistes font souvent appel à des modes d'explication naturalisés (« la batucada est comme ça », « c'est la culture du partage ») pour expliquer leurs actions dans ce réseau de solidarité créé autour de la musique.

Nous avons vu que la création du lien social est une dimension importante de la batucada. Il n'est pas étonnant que certains batuqueiros étrangers trouvent dans cette voie un lieu, une brèche pour s'intégrer dans leur pays d'accueil. Tel est le cas de Pato (Murielle et Pato, 23/03/2017), de Mirella (25/02/2016) et d'autres.

Pato est un Polonais installé en France depuis 15 ans environ. Il explique comment, au fur et à la mesure, la pratique de la batucada a occupé la première place dans sa routine. Même son réseau de travail est composé majoritairement de personnes qu'il a rencontrées dans ce cadre.

> Ça m'a libéré de mes complexes et après, au début j'ai commencé à aller 1 fois par semaine, après 2, après 3… j'ai commencé les répéts de pagodes, des soirées de pagode, des amis de samba, les festivals, les voyages au brésil, ta chérie brésilienne, la culture… tout tourne autour de samba. Même par rapport à mon travail, 80% de mes clients sont des gens de samba, batucada, pagode. Maintenant, si je vais en Pologne je ne suis pas le même, j'ai fait des voyages en Belgique, au Portugal, au Brésil, ça a vachement changé ma vie. De l'autre côté, j'ai perdu beaucoup d'amis qui n'ont rien à voir avec la batucada. Comme on parlait tout le temps de batucada, ils s'en foutent. Les amis extérieurs de la batucada, on n'a pas le temps pour eux.
>
> Murielle et Pato, 23 mars 2017

[352] L'hypothèse Sapir-Whorf est la théorie selon laquelle une langue donnée affecte et reflète les actions et les pensées de ses locuteurs. Cette théorie est formulée par Edward Sapir dans les années 1930 et soutenue par Benjamin Lee Whorf qui tenta d'accumuler les preuves de cette théorie, en se basant notamment sur les langues amérindiennes, notamment le Hopi. Depuis ses débuts, cette théorie fut contestée à de nombreuses reprises et la thèse consolidée aujourd'hui en linguistique est celle défendue par Noam Chomsky, selon laquelle les idiomes seraient des variantes d'une grammaire universelle. Mais, l'universalité de cette grammaire se voit aussi remise, à son tour, en question, par des expériences menées par les neuroscientifiques comme Lera Boroditsky. Voir : *Fausey, Caitlin M., and Lera Boroditsky. «Who dunnit? Cross-linguistic differences in eye-witness memory» Psychonomic bulletin & review 18.1 (2011): 150-157*. Cela relance un éternel débat sur la nature/culture dans lequel je pense qu'il n'est pas productif de choisir un camp figé. Sans vouloir retomber sur des couples d'oppositions inutiles, comme le relativisme linguistique ou le déterminisme linguistique, il me paraît juste que la langue ait des influences sur les conduites humaines de la même manière que les actions individuelles contribuent pour leur part à changer la langue, d'où les évolutions de celle-ci au fil des années.

Mirella est aussi étrangère en France et éprouvait des difficultés à tisser des liens profonds avec des personnes qu'elle rencontrait. Après avoir essayé de percer une barrière culturelle définie comme « dure à franchir », elle a trouvé dans son groupe et dans toutes les activités parallèles que cela engendre son pied-à-terre parisien.

> J'ai commencé avec Tamaraca. Je reste dans Tamaraca car le maracatu est devenu une partie importante de ma vie et que Tamaraca d'une certaine façon est devenu ma famille. Il y a des gens dans Tamaraca avec qui j'ai des liens plus profonds. Des gens que j'aime et qui font partie de ma vie. C'est vrai aussi que la culture brésilienne aujourd'hui fait aussi partie de ma vie. Parce que je ne suis pas chez moi. C'est le premier groupe avec qui je suis restée à l'aise…
>
> Ça t'a aidée à t'épanouir en France ?
>
> Enormément. Ça faisait déjà 2 ans que je vivais de façon stable en France. C'est aussi vrai que la plupart de mes amis en dehors de Tamaraca c'est des personnes venant d'Amérique du Sud. Ma première amie c'était une Chilienne qui m'a fait connaître plein de gens dans le milieu chilien. Plein d'amis, Argentins, Chiliens… j'ai beaucoup de mal avec les Français. Surtout à l'époque où j'ai fait mon Erasmus, les 4 premiers mois je voulais surtout être avec des Français, mais, je me sentais mal, je n'arrivais pas à m'intégrer avec les Français, jusqu'au moment où je me suis dit, si eux, ils ne veulent pas de moi, allez vous faire foutre […] Je faisais des efforts, je n'arrivais pas… c'était compliqué. De l'autre côté, ma copine chilienne m'appelait beaucoup pour faire des sorties, donc, à ce moment-là j'ai laissé tomber, je n'ai plus cherché à faire des amitiés. Maintenant, tous les Français que je connais c'est grâce à la musique… ils sont plus ouverts. Soit, ils ont vécu à l'étranger, soit ils ont un intérêt pour la musique. En France, les Franco-français qui n'ont jamais vécu à l'étranger ou qui n'ont pas de copine étrangère, je ne sais pas, je ne connais pas.
>
> Mirella, entretien du 25 février 2016

Pour Mirella, il était alors plus facile d'entrer en contact avec d'autres étrangers, notamment ceux d'Amérique du Sud. Selon cette percussionniste, le tempérament de ces individus se rapproche de celui des ses compatriotes Italiens. L'événement musical joue ainsi en faveur du rapprochement des populations immigrées qui se trouvent épanouies ou bien intégrées dans le territoire d'accueil[353] grâce à leur vie de groupe. Un autre témoin, cette fois un Brésilien qui vit entre la France et le Brésil, partage le même avis ; selon Thiago (07/04/2017) qui est compositeur et musicien de samba, les échanges avec des individus « latino-américains » furent plus intéressants en termes humains qu'avec des Français, qu'il estime être un peuple « hostile ». La musique lui a ouvert les portes : « j'ai dû ouvrir ma bouche, chanter et jouer du cavaco pour avoir des amis […] j'ai dû aller à beaucoup de rodas

[353] L'intégration des migrants en France est un sujet très vaste abordé sous différents prismes d'analyse. Voir la revue *Hommes et Migrations*. Voir ; Sans auteur (2005). « Bibliographie sur l'histoire de l'immigration en France », Hommes et Migrations, n°1255 (Les chantiers de l'histoire. Historiographie de l'immigration), pp. 79-85 [en ligne], https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2005_num_1255_1_4353 (consulté le 28 octobre 2017).

de samba pour être bien, j'ai échangé le *fa-lar* pour le fa et la[354], j'ai connu du monde et j'ai été heureux ». Etant donné que les étrangers partagent la condition d'être en déplacement, sans références proches, ni famille, ni amis, le contact avec ces personnes doit, sans doute, être facilité. Indépendamment des nationalités présentes, il existe dans les groupes de batucada un souci permanent consistant à accueillir les nouveaux. Hormis quelques exceptions, l'atmosphère de « partage » est une valeur qui se diffuse par plusieurs moyens et soutient les discours des acteurs et les raisons d'être des groupes. Dans ces milieux, les Francophones et Français essayent de préserver une posture d'ouverture qu'ils considèrent comme étant propre à l'esprit de la musique qu'ils pratiquent. J'ai assez souvent entendu dire que les Français membres des batucadas (plus chaleureux, plus tactiles) ne sont pas comme tous les autres Français. C'est en ces termes distinctifs que les individus se réfèrent à eux-mêmes ou à leurs partenaires.

Christelle joue dans un groupe de samba proche des modèles cariocas. Elle nous raconte comment l'esprit de groupe se diffuse dans le réseau international de batuqueiros européens et parmi les membres de son école.

> L'école [de samba] est la seule forme, structure, qui a réussi à rassembler autant de gens autour d'une pratique commune, autour d'un projet musical et d'échange. C'est ce qui explique que l'on se rencontre en France, on va jouer chez les uns et les autres parce qu'on veut voir les copains. C'est devenu une grande famille en France […] Toutes les batucadas ont un lien entre elles… l'association en France n'a pas pour objectif d'avoir une reconnaissance nationale déjà. Une association culturelle est super centralisée sur elle… même en musique. C'est complètement nombriliste. Il n'y a aucune structure qui arrive à réunir des associations du même style. Toutes les assos de cultures ou même de musique antillaise, ne s'associent pas entre elles, alors que les écoles de samba par l'esprit qu'amène le samba s'associent. Le voyage rassemble beaucoup les gens, on se retrouve tous à Rio. Il n'y a quasiment aucune pratique qui fait voyager autant. Par exemple, les Antillais sont de la Guadeloupe et font leurs trucs mais il y a pas de groupes de personnes qui se rencontrent dans un lieu pour apprendre plus et pour ramener ici et retransmettre […] Au début, ils s'intéressent uniquement qu'à la musique jusqu'à faire leur premier carnaval. Quand ils font leur premier carnaval et qu'ils voient cet esprit communautaire, ils me disent, on n'a jamais vécu ça. Tout le temps. C'est trop bien ce qu'on fait en communauté. Je dis, ça pour nous, c'est 5% de ce qui se fait au Brésil. Ils commencent à prendre conscience de l'esprit communautaire qu'on a du mal à avoir en France. On est plus individualiste. Cette curiosité vient les piquer. On leur met des films, du carnaval, je parle portugais avec eux. Ils entendent tout le temps le portugais et à la répét ou à la fin, on a un bar associatif. Des fois on reste jusqu'à 5h du matin. Ça crée aussi la communauté. Je parle portugais avec [cite prénom], ils disent, ah, je voulais bien apprendre. Ils commencent à être contaminés. Je les contamine. Au final, il y en a pas beaucoup qui s'intéressent qu'à la musique.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

Christelle envisage l'incorporation du style de vie associé à la samba comme quelque chose qui aurait changé sa façon de voir le monde. Plus que ça, elle déclare avoir trouvé un

[354] « Falar » en portugais signifie « parler », Thiago fait un jeu de mots avec les notes musicales fa et la.

« sens à sa vie » à travers des valeurs associées au samba qu'elle essaye de transmettre, comme un instrument puissant de changement, aux membres de son groupe.

> J'aurais été malheureuse toute ma vie si je n'avais pas découvert le samba. (Émue) C'est un truc de fou car je réfléchis et je me demande, qu'est-ce que j'aurais fait de ma vie ? J'aurais été trop malheureuse. Ça m'a apporté trop de bonheur. Je sais pourquoi les Brésiliens sont heureux. En tout cas, ceux qui sont dans le samba. L'esprit communautaire que ça leur procure, je trouve ça trop beau. (Je suis émue). Ça m'a apporté une envie de rassemblement, de me dire, on n'est pas tout seuls sur Terre. Et c'est pour ça aussi que je veux transmettre l'esprit des écoles de samba. J'espère que les gens vivront le plaisir que j'ai, l'intensité des émotions, ça procure trop de choses, trop de sentiments qui ne sont pas descriptibles.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

Les percussionnistes francophones fréquentent, de manière occasionnelle ou en tant qu'adhérents, plusieurs groupes du même style. Ainsi, même si l'on pourrait croire aux rivalités identitaires entre les groupes et leurs différents « drapeaux », les affrontements entre batuqueiros découlent plutôt de problèmes d'ordre pratique qui peuvent se mettre en place, notamment pendant la haute saison des prestations. De fait, la participation des musiciens est très sollicitée à cette époque et les incompatibilités de dates obligent parfois les individus à choisir leur « camp ». Dans cet univers, la mobilité est intense. La question 16[355] du questionnaire en ligne donne un aperçu des mobilités et changements de groupe. Les migrations effectives d'un groupe à l'autre peuvent avoir lieu à la suite de scissions, de disputes internes ou simplement parce que les horaires de répétition ne conviennent plus. Quoi qu'il en soit, on reste toujours en contact avec ses anciens camarades, que l'on côtoie assez souvent dans le cadre d'activités variées. L'atmosphère entre les groupes demeure plutôt amicale, malgré certains conflits découlant du marché des prestations.

Le transfert des savoirs incorporés s'étend à d'autres domaines d'activités. Une fois que les individus ont bien intégré les pratiques musicales et sociales rattachées à la batucada, ils peuvent s'ouvrir à d'autres musiques et instruments brésiliens, dans une trajectoire évoquée plus haut par Felipe (p.199) à propos du samba, ou encore en allant vers d'autres pratiques, comme la capoeira, la danse du forró, les rythmes du Nordeste, le hip hop, la MPB, entre autres.

[355] Sur 52 personnes ayant répondu globalement à cette question : 26 personnes intègrent toujours leur premier groupe de batucada, pouvant jouer dans d'autres groupes en même temps (E3, E6, E7, E15, E16, E18, E20, E22, E23, E28, E29, E33, E44, E45, E46, E48, E61, E62, E64, E68, E75, E77, E81, E83, E85, E89) ; 33 personnes jouent comme invités, réguliers ou éventuels, dans un ou plusieurs groupes (E2, E3, E6, E7, E13, E15, E16, E21, E26, E27, E28, E33, E44, E45, E46, E47, E49, E52, E53, E55, E56, E61, E62, E63, E64, E68, E69, E73, E77, E81, E83, E85, E89) ; 30 personnes ont quitté leur premier groupe (E3, E5, E6, E7, E10, E15, E16, E18, E20, E23, E26, E28, E29, E33, E44, E45, E46, E47, E48, E53, 61, E62, E64, E68, E75, E77, E81, E83, E85, E89).

> Les personnes avec qui je traîne sont les gens de mon groupe de percussion. Je passe beaucoup de temps avec eux, même quand on n'est pas en train de jouer. J'ai aussi connu le Brésil […] Cela m'a beaucoup changé. A la base j'y étais allée pour rester 6 semaines mais je suis restée 2 mois et demi. J'ai connu une autre culture. Après, je me suis organisée pour faire un stage. Ça a tout changé. J'ai connu une autre culture, j'ai commencé à écouter la musique différemment. Auparavant, j'écoutais la musique simplement comme une musique. Maintenant, je me concentre sur d'autres instruments, j'ai commencé à m'intéresser à la musique d'autres pays, des pays arabes, c'est très intéressant. Maintenant, je vais aux concerts et je vois comment les gens jouent, les techniques, tout a changé. La musique a changé ma vie. J'ai beaucoup d'amis brésiliens à Vienne. Ça a changé ma vie sociale, musicale et culturelle.
>
> Bia, entretien du 18 mai 2016

Il arrive que les pratiquants accèdent à la batucada après avoir été intégrés dans la communauté brésilophile mais ces cas sont plutôt rares. En somme, la batucada peut être une porte d'entrée. D'après mes interlocuteurs, leur écoute musicale, dans l'absolu, se voit transformée car ils retrouvent davantage le sens du rythme. Il en va de même pour leur épanouissement corporel. La maîtrise gestuelle de l'instrument et les sollicitations corporelles à différents moments festifs leur font prendre conscience d'une dimension qu'ils considéraient comme « endormie ». Ils témoignent avoir plus de facilité pour danser sur n'importe quel rythme, la salsa, la techno. Il arrive également que certaines personnes acquièrent plus d'assurance et d'auto-affirmation. Jonas explique que certains individus se sentent plus courageux pour aborder les filles car dans ce milieu la « drague » est une action très naturelle : « il y a beaucoup de gens autour, des gonzesses, tout le monde se parle et a envie de pécho tout le monde. Je veux faire ça. Génial la puissance de la roda de samba » (Jonas, 29/04/2017). Murielle se dit plus à l'aise pour exprimer sa féminité car maintenant elle ne danse plus « comme un piquet » (Murielle et Pato, 23/04/2017).

De manière générale, l'expérience en tant que batuqueiro est décrite comme valorisante. Murielle a pris la responsabilité d'être l'agent artistique de son groupe. Elle doit chercher des « plans », prendre contact avec les boîtes de production, faire des réunions par téléphone pour « vendre » le groupe. Tout cela lui rapporte du plaisir car elle « se sent utile » (Murielle et Pato, 23/03/2017). Evoquant d'autres raisons, Antoine signale aussi cet aspect d'évolution personnelle.

> C'était le phénomène sonore qui m'intéressait et puis, je m'intéressais au jazz, à la percussion contemporaine… salsa, rythmes latinos un petit peu… à l'époque je jouais du tambour la place Beaubourg, je n'ai jamais accroché au djembé, j'étais plus dans une histoire de discours musical et d'improvisation, j'étais dans une idée jazzistique. On jouait de l'afro-cubain et j'avais envie de me distinguer par rapport à ça. Peut-être que je ne trouvais pas mes marques. Peut-être que j'avais besoin de trouver un lieu dans lequel je pouvais m'épanouir avec mon ego d'Antoine. Pour rien cacher, on a besoin de développer son ego à un moment donné. Je me suis retrouvé à être le meilleur élève de Nicia. Est-ce que c'était vrai ou pas vrai, je n'en sais rien mais j'avais envie de le croire à ce moment- là. Ça m'a valorisé. Avec mes problématiques, mes erreurs de vision, un peu étroite.

Antoine, entretien du 21 mars 2017

La valorisation des membres des batucadas est double. D'une part, elle touche les qualités humaines des percussionnistes, leur capacité relationnelle et le sens de l'utilité qu'apporte le travail fourni au sein de la « famille », pour le bon fonctionnement de l'association. D'autre part, la valorisation vient par le biais de la scène. De fait, la batucada permet aux amateurs d' « être musiciens sans l'être ». C'est pour ces raisons, d'après Jules, que les personnes restent attachées des années à un groupe : « on apprend à jouer vite, le côté famille, le côté valorisant, la position sociale dans cette bulle très artificielle, on peut l'acquérir par l'ancienneté, même en étant un très mauvais musicien, on peut l'acquérir en étant bon, sympathique, de mille façons, donc, les gens sont beaucoup à la recherche de valorisation personnelle » (Jules, 03/08/2015). Quant à Victor, il est meneur dans un groupe de banlieue parisienne et souligne que ce « plaisir narcissique » de la scène est parfois survalorisé au détriment des moments de répétition :

> […] il y a ce discours des gens qui dirigent que tout ça c'est pour jouer dehors. Je ne suis pas d'accord. Les répétitions ont déjà un sens… il y a ce discours, si on ne va pas vers le public ça n'a plus de sens. Je me suis toujours battu […] pour dire on est ici à la répét. et c'est déjà bien. Après, je trouve qu'il y a un plaisir narcissique d'être sur scène et en même temps, une protection dans la batuc. Sur la scène tu es le roi et à la fois protégé dans un collectif qui est assez large pour que tu ne sois pas trop exposé. On peut être anonyme si jamais il se passe un problème… ça dépend des postes.

Victor, entretien du 29 avril 2017

Victor enseigne des percussions populaires au conservatoire. Ayant passé un concours, il symbolise les batuqueiros qui se sont professionnalisés. Mais, les débouchés au conservatoire demeurent assez restreints. La plupart des musiciens spécialisés dans les rythmes brésiliens obtiennent le statut d'intermittents du spectacle grâce aux prestations réalisées, à l'organisation d'ateliers auprès des enfants et de groupes débutants ainsi qu'aux heures de cours au sein des associations qui rémunèrent l'activité des meneurs. L'environnement des batucadas est assez mouvant, quelques individus l'intègrent seulement durant une courte période de temps. Néanmoins, ceux cumulant les années de pratique sont nombreux. Parfois ils arrêtent leurs activités pendant un temps (mariage, naissance d'enfants, changement provisoire de ville), puis, reviennent quelques années plus tard, notamment dans le cas où ils ont créé un attachement avec le Brésil.

La « batucada » est un objet pouvant être incorporé de différentes manières. « Batucar » peut alors avoir plusieurs significations, motivations, affects et revendications qui guident les trajectoires des joueurs. Ceux-ci trouvent leur compte selon leurs capacités et attachements. Chez les personnes que j'ai connues, il n'est pas possible de trouver un aspect unique qui expliquerait leur amour des rythmes brésiliens. Nous avons alors repéré les raisons principales ayant été observées lors de notre vécu dans cet environnement et soulevées par les acteurs en entretien.

Principalement jouée en groupe, la batucada se prête alors à la « folie » collective partagée par joueurs et public. Dans les rues, elle touche les passants du simple fait de ses propriétés structurelles : le nombre des percussionnistes, la vitesse du tempo (samba) ou les sonorités graves des tambours. Peu de formes musicales réunissent autant de joueurs. Concernant la pratique de la batucada, elle est accessible, favorise le lien social et permet aux amateurs de goûter à la scène. Il s'agit d'une activité musicale décrite comme démocratique qui exprime efficacement les idéaux d'inclusion et de partage valorisés aujourd'hui par les politiques de la diversité. Faire partie d'une communauté de pratiques et appartenir à un groupe apparaîtrait comme l'un des besoins fondamentaux reliés aux traditions, qui, de l'avis de plusieurs acteurs, ont été « oubliés de nos jours ». L'imaginaire ancestral autour du tambour renvoie à une Afrique « originelle » et à une « tradition » fétichisée. La force collective qui se dégage de la pratique musicale remplit les joueurs de « bonnes *vibes* » (pour reprendre le vocabulaire utilisé) et les aide à affronter le quotidien, en produisant un effet « libérateur ». Tout cela contribue à procurer le plaisir « transcendant » qu'éprouvent certains percussionnistes. En faisant partie d'un groupe, ils accèdent à une modalité improvisée de faire la fête, à un nouveau rapport avec la musique et avec autrui. C'est suivant les justifications évoquées ci-dessus, soit la puissance percussive, l'accessibilité, les modalités festives, l'imaginaire autour de l'Afrique, le caractère communautaire, les traditions, que les percussionnistes justifient leur « amour » et celui des autres. Enfin, la batucada sert fréquemment « à titre d'outil de développement personnel, d'intégration sociale, d'échange interculturel ou de projet humanitaire », comme bien d'autres pratiques brésiliennes[356].

S'il existe a priori une sympathie envers le Brésil l'associant au partage collectif et au carnaval, l'imaginaire autour de ce pays demeure assez flou. Les clichés positifs justifient, sans doute, un intérêt préalable pour les batucadas ou, tout du moins, une vision positive attribuée dès le départ à cette musique, dont le Brésil peut être une référence lointaine ou

[356] Voir Monica Aceti (2010) à propos de la capoeira.

proche. Mais, l'attachement à ce pays intervient plus tard, lorsque les membres *batuquent* depuis un moment, acquièrent certaines connaissances historiques, et surtout, lorsqu'ils ont effectué le voyage initiatique pour connaître le contexte d'origine des rythmes.

L'expérience du voyage

Au fur et à mesure de leur socialisation, les membres des batucadas élargissent leurs connaissances du Brésil et des expressions culturelles qui y sont associées. L'envie de découvrir le pays demeure un point commun à presque tous mes interlocuteurs. Maurice a débuté dans les percussions au sein de Sambacademia et raconte comment, au sein de cette école, la découverte de la culture brésilienne se construit au fur et à mesure :

> Je n'étais pas attiré par le Brésil. Ça vient après. Jérôme [fondateur de Sambacademia] m'a vraiment attiré à ça, ça faisait des années qu'il faisait des allers-retours. Il nous a vraiment montré Rio comme une terre promise du samba. Là où ça jouait bien… c'est comme si on apprenait une musique et le père fondateur était là-bas, donc, le fait d'y toucher, le Brésil c'est la terre promise… C'est le niveau ultime. Tout le monde est piqué par le virus, tout le monde a envie de faire le voyage, tout le monde a envie d'y toucher. Comme un truc qui n'existe pas, un truc incroyable. La majorité entre comme ça, sans savoir qu'ils vont être attirés par le Brésil… Les gens se rendent compte de cette tradition musicale, des écoles, de l'importance de la communauté, cette incrustation du samba dans la culture. Puis, il y a des gens qui s'attachent et il y a des gens qui n'en ont rien à foutre. Il y a des gens qui vont apprendre le portugais. C'est une manière de rentrer dans la culture brésilienne. Au début tu as juste envie de taper sur des instruments qui ont une sonorité exotique, tu ne sais que vaguement que ça vient du Brésil. [Cite un prénom], il n'avait rien à foutre du portugais, au bout de 6 mois, les baby-sitters de ses enfants étaient brésiliennes, il parle bien portugais.
>
> Maurice, entretien du 12 janvier 2015

L'amour pour les percussions brésiliennes peut influer sur le quotidien des batuqueiros. Maurice raconte comment les références au Brésil deviennent un critère déterminant dans les décisions les plus ordinaires, comme par exemple, l'engagement de baby-sitters brésiliennes par un percussionniste amateur. De fait, l'attachement au Brésil vient avec le temps et se renforce avec le voyage. D'après les réponses du questionnaire en ligne, tous les batuqueiros expriment une envie de connaître ce pays, 12,96% d'entre eux rêvent d'y aller et 59, 26% ont déjà réalisé le voyage. Dans le cadre de la batucada, l'intérêt pour le Brésil semble alors inhérent à la pratique musicale en dépit du fait que d'autres types de musiques soient diffusés en France. C'est Francine qui a attiré mon attention sur cette idée que l'amour d'une musique ne signifie pas forcément l'amour du contexte où elle est née : « Je ne sais pas, quand tu fais de la valse, tu ne vas pas aller en Autriche. Quand tu fais des claquettes, tu ne vas pas te précipiter aux Etats-Unis. La batucada c'est le cœur du Brésil. Ils

accèdent au Brésil par la musique ». En effet, le lien avec la culture brésilienne semble aller de pair avec la connaissance de ce pays. Le tableau suivant est un croisement des questions 20 et 21 (A, B, C, D) de notre questionnaire. Nous pouvons voir que les individus ayant voyagé au Brésil se qualifient le plus souvent de « passionnés ».

Id interviewé (e)	Passionné (e)	Nombre des fois	Quelle période?	Quelle (s) Ville (s)?	Voyage à but musical?
E2	Oui	1	2014	Ilha Grande, Parati.	
E3	Non	4		Forteleza, Natal, Praia de Pipa, Rio de Janeiro	
E6	Oui	0			
E7	Oui	1	2007	Rio	
E13	Non	0			
E15	Oui	5		Rio, Trindade, Oiapoque.	
E16	Oui	Nombreuses fois depuis 1985	Voyage tous les ans, 1 a 2 fois. Vécu 3 ans	Diverses	
E18	Oui	1	A vécu à Natal	Bahia et à Rio, Sao Paulo, BH	Voyage scolaire
E19	Oui	10			
E20	Oui	5	Différentes périodes, 3 mois, 5 mois, 3 semaines	Différentes villes	
E21	Oui	0			
E22	Non	0			
E23	Oui	2		Curitiba, RJ, SP, Rondonia, Acre, Bahia, DF, Belém, Manaus.	Non
E24	Non	0			
E26	Oui	1		Rio de Janeiro	Non
E27	Oui	1		Rio de Janeiro	Oui
E28	Oui	1		Rio de Janeiro	Oui et non
E29	Oui	1			
E33	Non	5		Rio de janeiro, Recife, Olinda, Fortaleza,Sao Luis	
E35	Non	0			
E41	Oui	0		RJ et Salvador	
E44	Oui	3		Rio e Belem.	Oui et non
E45	Oui	0			
E46	Oui	0			
E47	Non	3		Rio	
E48	Oui	3		Rio de Janeiro/Jericoacora-Atins/ Olinda-	Non

				Timbau do Sul	
E49	Non	1	Carnaval	Rio	Oui
E52	Oui	15		Rio, Récif, Salvador San luis.	Amour et musique
E53	Oui	4	Carnaval	Rio	Oui
E54	Oui	10		Rio et Salvador	Danse
E55	Non	1		Rio et Trindade	Oui
E56	Oui	3	Carnaval	Rio et Sp	Oui et non
E57	Oui	3	3 fois, 6 mois	Recife	Non
E60	Oui	3		Rio de janeiro Parati Iguasu Curitiba Moretes	Non
E61	Non	0			
E62	Oui	Je ne sais pas depuis 4 ans		Rio de Janeiro, São Paulo	Oui et non, études, recherches de terrain
E63	Oui	14		Rio, Belo Horizonte, Maceio, Sao Paulo, Salvador da Bahia, Recife, Natal, Fortaleza, Iguazú, et Porto Alegre principalement.	Oui. Familial, touristique, amical,
E64	Non	0			
E68	Oui	0			
E69	Oui	0			
E72	Non	0			
E73	Non	0			
E74	Non	0			
E75	Oui	2		Salvador, Rio, Belem, Fortaleza, Recife, Fortaleza, Olinda	Oui
E77	Oui	2		Bélem Récife Olinda Bahia	Pas toujours
E78	Non	0			
E81	Oui	0			
E83	Oui	5	avant / pendant et après carnaval	Salvador de bahia ;	Oui
E84	Non	0			
E85	Oui	2	2 fois, fin octobre, 2 semaines ;	Rio de Janeiro - Salvador de Bahia ;	Oui
E88	Non	0			
E89	Oui	0			

Figure 36 : Croisement des questions 20 et 21. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

La plupart du temps, le voyage est effectué dans un but musical et les villes préférées sont celles associées aux rythmes d'inspiration (Rio de Janeiro, Salvador, Recife). C'est

d'abord la musique qui amène les percussionnistes au Brésil et non un lien a priori qui les pousserait à apprendre les rythmes brésiliens. A la question « Vous considérez-vous comme un passionné du Brésil ? » (question 20, annexe 14), parmi les 52 réponses complètes, 35 personnes (64.81%) ont répondu positivement contre 17 (31.48%) pour les réponses négatives tandis que 2 individus (3.70%) se sont abstenus d'y répondre. On observe également que la plupart des « passionnés » se sont rendus au Brésil au moins une fois et que les « non-passionnés » ne connaissent, généralement, pas ce pays[357]. Il existe, bien sûr, des personnes qui se passionnent avant le voyage et d'autres, qui malgré leur visite, adoptent une position assez critique par rapport au fait de se dire « passionnés ». Voyons les commentaires[358] qui illustrent ce dernier cas de figure :

E33 : « Le Brésil m'intéresse mais c'est d'abords le rythme et la politique qui m'intéresse » E 47 : « Je suis passionnée d un pan bien précis (musical) et non de tout le bresil » E55 : « Si j'étais passionnée par le Brésil j'approfondirais vraiment mes connaissances sur ce pays et ce n'est pas le plus important ».

Figure 37: Commentaires sélectionnés de la question 20. Questionnaire *Batucadas général-Membres*.

Ces trois individus ne se considèrent pas comme « passionnés », alors qu'ils connaissent le Brésil. Ils précisent, autrement, que leur amour concerne la musique et non le pays. Parmi ces acteurs cités – que je connais tous personnellement – j'ai interviewé Victor (29/04/2017) et Ximènes (26/03/2015) en face-à-face. Le premier est rentré dans le milieu des percussions brésiliennes il y a plus de 20 ans et m'a dit avoir traversé une phase passionnelle. Quant à Ximènes, deux ans environ après notre entretien, il a quitté son poste de cadre pour prendre une année sabbatique avec ses enfants au Brésil. Son ex-femme, qui est également batuqueira, les a quelquefois rejoints. On peut donc affirmer que la construction d'un amour pour les percussions brésiliennes (et pour le Brésil) est proportionnelle au degré de proximité que les percussionnistes entretiennent avec ce pays et sa culture.

Avant de quitter la France, les batuqueiros sont couramment mis en garde contre les effets que ce voyage-découverte peut provoquer. « N'y va surtout pas parce que tu vas te passionner pour le Brésil », a-t-on dit à Christelle : « C'est exactement ce qui s'est passé. C'est venu après ça. La passion de la musique était déjà là mais la passion du Brésil est venue

[357] Parmi le nombre total de personnes qui se déclarent « passionnées » (35 individus), seules 22,8% ne sont pas allées au Brésil et sur le nombre total de personnes qui se déclarent « non-passionnées » (17 individus), seules 29, 41% se sont rendues au Brésil.

[358] La section « commentaires » des questions du questionnaire en ligne n'apparaît pas dans les statistiques car il ne s'agit pas de cases à cocher, mais de justifications écrites et formulées par les répondants. A partir des commentaires, j'ai créé des tableaux secondaires qui sont décrits à certains moments dans cette thèse.

après, dans le sens où je l'ai maintenant » (Christelle, 24/04/2015). Lorsque Paul a préparé son départ, l'amie qui l'avait introduit dans les réseaux brésiliens, a insisté pour le voir :

> Bérénice est venue avant que je parte, elle a dit, je veux te voir au moins 10 minutes. J'étais débordé, elle est venue et a dit 2 choses : la première est, 't'es prêt pour ce voyage. Tu connais assez de choses sur ce pays'. La deuxième chose, 'ce voyage c'est le voyage dont tu ne reviendras jamais'. Ma femme y était, on ne comprenait pas […] Je suis parti tout seul. J'ai tenu à partir seul, ma femme voulait aussi. J'avais un numéro de téléphone que j'ai appelé une fois sur place. Je suis arrivé à 8h du matin le vendredi où ça commençait le carnaval. Le taxi m'a largué dans le Largo la carioca… Là-bas, j'avais l'impression d'être arrivé dans un endroit familier, je me sentais à mon aise. A Rio, parce que j'étais avec des gens qui ont des qualités humaines que je recherche chez les autres […] Il y a une différence fondamentale dans les liens. Ici, la première question qu'on va te poser, ce que tu fais dans la vie. Là-bas, on s'en fout, on va poser la question qui tu es. On s'en fout de savoir quel est ton statut social, si tu es riche ou pauvre, si t'es le fils d'un notable ou pas, quelles sont tes aspirations dans la vie. Qui tu es ? C'est quoi ton histoire ? Là, quand quelqu'un te pose cette question, tu es à poil. Ici, ils demandent et ça dépend du milieu, je suis musicien, dans d'autres, je suis musicien professionnel, après d'autres milieux… je suis professeur, d'autres je suis professeur au conservatoire. Au Brésil, tu es respecté dès le départ quand on te demande qui tu es […]
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

Des témoignages fréquents racontent un voyage de non-retour entouré d'une aura de mystère. Dans les premières impressions des visiteurs, même dans les cas des moins passionnés, il ressort une sensation d'étrange « familiarité ». Chris avait l'impression d'être chez elle, « c'est comme si l'atmosphère était compatible avec moi » (Chris, 26/04/2017). Quant à Pierre, il raconte avoir eu « une sorte de révélation… à partir de ce moment-là, je me suis senti vraiment à l'aise […] Que les choses étaient simples. Que la musique est un passeport en or, en or massif » (Pierre, 30/03/2015). Jonas avait vécu des choses difficiles avant de partir, c'est pourquoi, il dit avoir « ressenti cette magie. Tu es tout seul, triste mais tu es content en même temps. Il y a une super culture du collectif. C'est un peu déstabilisant. » (Jonas, 29/04/2017). Originaires des Antilles, Chris et Maurice étaient pris pour des Brésiliens à leur arrivée, si, bien sûr, ils n' « ouvraient pas la bouche ». Chris est danseuse et Maurice percussionniste, ils devaient justifier en permanence leur identité française, du fait qu'ils ont la peau noire, ils étaient souvent identifiés à des Brésiliens qui voulaient prendre au piège les personnes rencontrées.

L'expérience du voyage a quelque chose d'un ordre rituel. Un passage, une traversée vers le changement, une expérience singulière dans laquelle les pratiquants francophones ont l'impression d'être étrangement « chez eux » et ressentent la nécessité d'être seuls. La solitude apparaît à maintes reprises dans les discours lorsqu'ils ajoutent n'avoir presque aucune connaissance si ce n'est le contact d'un contact, à leur arrivée.

> Je suis restée 3 jours enfermée chez elle [la propriétaire de sa chambre dans un appartement de location] car je ne parlais pas la langue, je ne savais pas où étaient les écoles de samba, comment prendre le bus… je me suis dit, soit je prends les choses en main, soit je fais demi-tour et je rentre. J'ai décidé de rester. Là, j'ai envoyé un mail à [cite un prénom], j'ai besoin de toi pour découvrir les choses. Il m'a donné l'adresse d'où il était, chez Dona Maria, une grand-mère à Praça São Salvador, il y avait tous les Parisiens qui venaient à Rio. Du coup, je venais tous les jours pour essayer de choper les wagons qui partaient dans les écoles de samba. Très vite, j'ai appris à me débrouiller toute seule car je ne voulais pas les coller et puis les gars m'ont fait comprendre que j'étais une fille et que je ne pouvais pas tout le temps être avec eux, enfin, je ne faisais pas partie du voyage avec eux.
>
> Christelle, entretien du 23 avril 2015

Gaston (06/04/2015) et Paul (29/03/2017) m'ont expliqué qu'ils étaient mariés à l'époque et ne voulaient pas que leur femme les accompagne. Chris (26/04/2017), quant à elle, « voulait être en immersion, connaître les petites habitudes des cariocas, des petits endroits que les touristes ne connaissent pas, les ambiances, tout ce qu'on ne trouve pas dans les guides ». Dans le cas de Gaston, même si sa copine d'aujourd'hui joue dans une batucada, il tient toujours à partir seul. Cette préférence n'a rien à voir d'après lui avec une envie de sortir avec d'autres femmes. Ce qui compte pour lui c'est la musique et l'expérience humaine du voyage, le fait d'être tout seul lui permettrait de se fondre dans la masse des Brésiliens et de vivre des rencontres plus authentiques en empêchant certains a priori liés à la figure de l'étranger de se mettre à l'œuvre.

Lorsque les percussionnistes arrivent au Brésil, les décalages culturels ressortent. Thierry s'est rendu au moins 7 fois à Salvador. A l'occasion de son premier voyage, un événement l'avait impressionné.

> La première fois que j'ai été à Salvador, t'es déjà allée ? Il y a un endroit qui s'appelle Praça da Sé, derrière, les bus font un tour pour continuer... le bus s'arrête au terminus puis continue trois mètres pour reprendre des gens. Alors, une fois, le chauffeur ne s'était pas rendu compte que les gens avaient avancé et ont commencé à grimper dedans, quand il a vu que les gens avaient fini de descendre, il a avancé, alors, il y avait des gens avec un sac, d'autres qui étaient sur le marchepied, il y a eu peut-être une personne ou un sac qui est tombé… la personne a ramassé son sac, [a dit] 'grognon grognon' et puis, ça a continué… ça, en France aurait fait un scandale. J'ai regardé la scène et je me suis dit ça c'est une leçon de vie. Ça c'est révélateur de ce qui est le Brésil et la France. C'était lors de mon premier voyage donc je regardais… C'est révélateur et tout ce qui va avec.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Au-delà des mœurs sociales et des relations entre les habitants qui étonnent les voyageurs, la musique est aussi décrite comme une « révélation ». Nelson est un musicien brésilien habitant en France depuis 15 ans. Il se rend régulièrement au Brésil en compagnie d'amis français, qu'il emmène visiter différents endroits de Rio de Janeiro. D'après son

témoignage, les étrangers vivent une expérience marquante lors de leur premier séjour, notamment lorsqu'ils visitent les écoles de samba.

> Même nous, on va au Brésil et on s'est dit, c'est quoi ce bordel ? J'ai amené une amie au Borel [une *comunidade*], elle était danseuse classique… quand elle a vu le batuque elle a pleuré, elle a tremblé, elle a dû s'asseoir et boire de l'eau. Tiens, dans la gueule ! La culture brésilienne c'est ça. Après, elle est retournée pour y vivre, elle s'est mariée avec un Brésilien. Tout ça très vite. Mais, aujourd'hui elle souffre parce que c'est après qu'elle comprend ce que c'est le Brésil. Là, elle est en train de souffrir d'une crise existentielle.
>
> Nelson, entretien du 22 mars 2017

En quête d'authenticité, la plupart des membres des batucadas préfèrent habiter dans des quartiers pauvres qui sont à l'origine des rythmes pratiqués. Au bout de quelques semaines ou quelques mois, ils commencent à découvrir une réalité sociale très éloignée de celle qu'ils ont vécue en Europe. D'un côté, les percussionnistes européens remarquent les rapports de proximité, le contact facile, la bonne réception des étrangers, la simplicité des gens qui « vivent sans rien tout en gardant le sourire », et enfin, ils valorisent de manière récurrente tout ce que l'on associe à un capital social et économique populaire. D'un autre côté, en étant insérés dans ces quartiers pauvres, ils sont ainsi témoins de situations de violence et commencent à se rendre compte des inégalités et tensions qui sous-tendent les relations sociales au Brésil.

> Je me suis fait braquer en 2006… on avait fait une répét au Sambodrome et on a décidé d'aller à Estacio. Du coup, on avait la flemme de faire le tour, de passer par la Praça onze, donc on a coupé par la favela, qui était collée au Sambodrome. J'étais avec des amis brésiliens et à un moment, j'ai été braquée par un gosse qui m'a prise dans une rue et a mis un pistolet là, mon cerveau en fait, je ne comprenais plus rien, je lui ai dit, « quoi ? » « *O que*? » « Tu veux mourir ? ». Je pense qu'il va vouloir mon sac que j'ai fait tomber par terre, puis un taxi jeune est apparu et a sorti un pistolet sur le capot, là je me suis dis… pof… je ne sais pas si c'était la mafia, un flic… là, je me suis dit, faut que tu marches et je suis partie comme ça… j'ai réussi à me réfugier à Estacio. L'école a arrêté sa répétition, le Président a pris la parole et a fait une annonce comme quoi il y avait eu un braquage, il le savait déjà ! Il s'est excusé et j'étais tellement sous le choc, mais, dans une école de samba, je fais ma soirée et le lendemain matin à la pension, à Praça São Salvador, une dentiste qui louait une partie du local a dit à la belle-fille de Dona Maria, hier, il y a eu des gringos qui se sont fait braquer… mon sac a été récupéré par un pote […] Puis, j'avais mon t-shirt Porto da Pedra, ma *calça branca*, mon tambourin et je pensais que ça allait être respecté. On a retrouvé le gosse assassiné dans une voiture… la belle-fille qui s'appelait Rose, nous a raconté cela…un truc de fou ! Je me suis dit, on est dans un film. J'ai commencé donc à prendre conscience, car on me disait de faire attention et je me méfiais, là j'ai pris conscience que ce n'était pas au point que l'on imaginait. Ça ce n'est pas notre réalité <u>en</u> tant que Français. Je me suis dit, pour un Brésilien, la vie ne vaut rien. Aussi en 2006, on était à Porto da Pedra et je me disais, ce soir-là que je n'avais pas envie d'aller à la répétition. C'est bizarre. On était fatigué aussi. On avait un ami dans la ligne de tamborin, à se la raconter, à *se achar*. Ce soir-là, il y avait une ambiance lourde à la *quadra*. Je suis partie avant. Il y a eu une fusillade et ce mec-là s'était fait tuer car il regardait une fille… donc on a défilé en 2006 avec un autocollant noir pour le deuil.
>
> Christelle, entretien du 23 avril 2015

Ces événements tragiques n'ont pas empêché Christelle de faire son défilé avec l'école de samba, ni de retourner de nombreuses fois dans les mêmes quartiers. La musique brésilienne a d'ailleurs une place importante dans sa vie aujourd'hui. Elle donne des cours de percussion aux enfants et a créé sa propre association. Après avoir vécu un an là-bas, Christelle fait des allers-retours réguliers, souvent dans les mois qui précédent le carnaval, nécessaires pour entretenir les liens avec son réseau étendu d'amis brésiliens. Désormais, elle se dit plus consciente de la réalité sociale brésilienne. Antoine, quant à lui, a été confronté au danger au sein même de l'école de samba qu'il fréquentait dans les années 1990.

> J'ai décidé de partir à Rio. Mon rêve c'était de jouer dans une batterie. J'ai été à Tradição qui était une scission de Portela donc j'ai pu rentrer… avec des rencontres périlleuses car le mestre de Portela était un bandit notoire qui a été assassiné par la suite. Il nous a acceptés… au dernier moment il a voulu nous soutirer un peu d'argent. Nous avons décidé de lui offrir une boîte de cigares et je trouve que c'était judicieux car ça a résolu pas mal de tensions.
>
> Antoine, entretien du 21 mars 2017

Quelques percussionnistes ne se sentent pas à l'aise par rapport à la pauvreté qu'ils observent. Ceux-ci semblent conscients du pouvoir d'aller et venir qu'ils possèdent en relation avec les percussionnistes brésiliens locaux. S'il existe des groupes de batuqueiros français qui arrivent dans un esprit plutôt touristique, selon Gaston, – qui avait déjà défilé avec 18 écoles lors du même carnaval – l'intérêt est de se fusionner et d'essayer d'agir humblement, une fois que l'on reconnaît les inégalités de la rencontre entre les voyageurs européens aisés et les Brésiliens des quartiers défavorisés.

> Je me sens toujours mal à l'aise, maintenant, je me sens plus mal à l'aise qu'avant. Parce que je suis plus intégré dans le milieu brésilien, je me rends plus compte des fractures, des écarts qu'il y a entre le Brésilien et le Français. Le Gringo, on va dire. Dans les conditions de vie, la pauvreté. Je pars tous les ans, c'est 1000 euros le billet, là-bas, avec le salaire que j'ai ici, je n'ai aucun problème et je sais qu'ils ont des conditions de vie difficiles… je revois ces gens-là depuis 5 ou 6 ans, voire plus, et la plupart de ces gens-là n'ont jamais pris l'avion. Il y en a là-bas, je pense, qui ont un peu de rancœur par rapport à ça, et je ne pense pas qu'à mon cas, par rapport à l'ensemble des gens qui voyagent, qui vont chez eux. T'as vraiment les gens qui vont au samba le jour du bal, en groupe comme ça, pour faire des photos, boire des bières, c'est pour ça que j'aime bien être tout seul. J'ai vu ça à Mangueira, un bus qui débarquait avec des touristes, ils restaient une demi-heure, puis, ils repartaient dans une autre école. L'école était un point de leur parcours touristique. C'est pour ça que je vais tout seul, j'ai un peu de gêne par rapport à ça. Le groupe de Gringos qui viennent, qui profitent et s'amusent dans le pays comme ça. Je ne suis pas brésilien et je gagne beaucoup plus d'argent que les gens là-bas, donc, j'essaie de ne pas faire de vanne, de rester modeste. Je suis toujours à Oswald Cruz, puis je rencontre les gens, qui sont à Copa, Lapa, dans des auberges, ils sont étonnés que je sois dans ce quartier. Dans leur esprit ça fait un peu coupe-gorge… j'ai eu qu'une seule fois un problème, après je n'ai jamais eu de problème. Je n'ai pas envie d'avoir une vie de luxe là-bas, je trouve que c'est déplacé… comme je suis assez

> proche des gens, des *sambistes* […] Il y a la violence. Pendant 3 semaines, je suis super tendu. Je ne comprends pas comment les gens arrivent à vivre là bas.
>
> Gaston, entretien du 6 avril 2015

Un autre aspect singulier du voyage concerne les rencontres amicales et amoureuses que les percussionnistes cultivent. Des relations entre des individus émanant de contextes très éloignés sont facilitées dans une situation de décalage culturel à laquelle sont soumis les batuqueiros francophones en déplacement. De fait, les Francophones qui partent au Brésil occupent des positions sociales moyennes ou supérieures et ont un certain niveau de scolarité. De plus, ils se concentrent surtout dans les villes grandes et moyennes[359]. Si l'on prend en compte le caractère plus cosmopolite des grandes villes et le lien entre la passion et le voyage (signalé plus haut), on pourrait supposer qu'il existe une différence entre les batuqueiros des groupes urbains et non-urbains. Les premiers resteraient plus attachés aux manières de faire brésiliennes tandis qu'au sein des groupes des villages, les aspects les plus valorisés seraient la dimension collective et la fonction intégrative. Même si cette hypothèse rejoint mes observations de terrain et que parfois mes interlocuteurs ont pu me dire « les batucadas de la campagne s'en soucient moins du Brésil » (Anna, 24/04/2017), cela mériterait une systématisation plus rigoureuse en croisant des critères comme le type de batucada (samba, samba-reggae, maracatu, fusion), la ville et le degré d'amour/ d'intérêt pour le Brésil, ou en posant cette question directement en ces termes, lors des entretiens en face-à-face, chose qui n'a pas été faite.

Ces « voyageurs cosmopolites » connaissent également d'autres pays que le Brésil et fréquentent souvent des lieux de culture institutionnalisés, comme les salles de concerts, les expositions, le cinéma. Peu nombreux sont les habitants des cités ou des banlieues sensibles qui font partie, en France, d'associations de batucada[360], ceux-ci étant d'ailleurs plus rares dans les espaces hégémoniques de culture.

Une fois arrivés dans les quartiers populaires brésiliens, les percussionnistes étrangers nouent des liens avec les personnes appartenant à un univers qu'ils n'ont pas l'habitude de côtoyer, une population possédant souvent un faible niveau scolaire et privée des droits

[359] Dans l'enquête en ligne, 30, 64% des répondants habitent Paris ; 25,80% en Région Île-de-France ; et 43,54% dans d'autres villes ayant une faible concentration démographique. Parmi les individus qui ont effectué le voyage, 74,11% vivent à Paris (51, 61%) ou en Île-de-France (22,5%). Ainsi, nous avons : E2, E3, E7, E18, E19, E20, E23, E27, E28, E33, E47, E49, E55, E52, E54, E55 qui vivent à Paris ; E15, E16, E26, E41, E44, E48, E53 en Île-de-France et E57, E60, E62, E63, E75, E77, E83, E85 dans d'autres régions et notamment dans des villages, hormis pour E62 (Lyon).

[360] Hormis quand le groupe de batucada a été créé à la suite d'un projet social d'intégration, destiné à un public des quartiers dit sensibles.

fondamentaux, des moyens d'accès à la culture institutionnalisée et de moyens de transports (physiques, symboliques et économiques). Certains habitants des *comunidades* n'ont jamais eu l'occasion, par exemple, de quitter leur ville. Dans une situation de rencontre inattendue, l'altérité ethnique – l'altérité que l'on expérimente dans un environnement inconnu où les codes culturels ne sont pas clairs, où les habitus nationaux se distinguent – pourrait mettre en suspens l'altérité de classe (en termes de capital culturel au sens bourdieusien).

En tant que fait social, la batucada ouvre le lieu d'une rencontre improbable. Francine a vécu une relation amoureuse avec un Brésilien qui l'a marquée, puis, la distance physique et culturelle ainsi que l'incompatibilité de leurs visions respectives du monde ont fait qu'ils ont rompu.

> […] avec le danger, on n'a pas l'occasion de vivre des choses. Puis j'ai passé 6 mois à Rio, partout. Ce que j'ai fait, c'est difficile mais pas impossible […] Je suis partie sans connaissances… très vite, faut savoir, la *gringa* qui arrive se fait aborder… c'est lui qui m'a trouvé. Il aimait bien les *gringas*. Il connaissait [cite le prénom d'une fille française] et lui a demandé qui est cette fille ? On est sorti 3 jours après, et je suis sortie avec lui 6 mois. C'est lui qui m'a introduite. Il m'a emmenée à Viradouro. Il est réputé, défile partout. [cite un prénom brésilien] c'est un mec à part… de São Gonçalo, de la favela, trop brésilien, *suburbio*… d'un autre côté, il ne touchait pas une goutte d'alcool ni des cigarettes et il était fidèle. Puis, il avait un gamin que son ex lui a fait dans le dos, elle a arrêté sa pilule. Quand je lui ai demandé de venir en France, il n'a pas voulu à cause de son gamin. Puis, je faisais des trucs de mon côté, on était indépendants, c'est très rare… je l'engueulais en français car je ne parlais pas très bien portugais… du coup, je pense que c'est quelqu'un qui tombe amoureux tous les quatre matins, mais il dit souvent que le plus beau carnaval qu'il a passé c'était avec moi. J'habitais juste à côté du Sambodrome, à Cruz Vermelha, du coup, il ne devait pas se taper 2h de bus. Il a toujours respecté notre histoire… c'était important pour moi. J'ai voulu qu'il vienne en France mais avec le décalage. C'était une parenthèse. Dans ma manière de vivre en France, ça n'était pas compatible… on l'a traité de pute de la Française… parce qu'il ne m'a pas volée. Ils ne comprenaient pas pourquoi il ne voulait pas venir en France… la vie est chère, tout est cher… faut travailler, il n'y a pas de place pour tout le monde. Là-dessus, il était très ouvert. On a gardé contact… pour se souhaiter la bonne année. Ou pour les attentats… il travaillait dans des hôpitaux, puis faisait la sécurité, il a arrêté ses études. Puis, son fils est hyper important pour lui. Pas comme moi…il va lui faire des Macdo. Je trouve que c'est difficile que ça marche avec quelqu'un de la favela et quelqu'un qui n'est pas de la favela, entre Brésiliens, alors avec des Français et Brésiliens. Ça peut le faire lorsque la Française part là- bas, mais, que les Brésiliens puissent s'adapter à la vie européenne. Ça arrive, mais faut qu'ils aient un projet de vie ici.
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Dans les rencontres occasionnées par les flux des percussionnistes vers le Brésil, ce n'est pas seulement une distance culturelle qui s'interpose entre batuqueiros francophones et batuqueiros brésiliens, mais aussi une distance en termes d'histoires de vie qui découle des réalités sociales diverses et inégalitaires. En France, ces percussionnistes aisés, pour la plupart, ne circulent que rarement dans les périphéries, que ce soit par manque d'intérêt ou parce que les occasions ne se présentent pas. La mise en suspens des fractures du capital culturel et social, supplantées le temps d'un échange ou d'une période de vie, découle de

l'étrangeté que l'on attribue à l'habitus national. Par exemple, une préférence socialement conditionnée – comme celle citée par Francine, ne pas manger au Macdo – pourrait être attribuée à la « culture » brésilienne plutôt qu'aux habitudes alimentaires des classes populaires[361]. A l'inverse, lorsque les flux des échanges musicaux et humains amènent des Brésiliens issus de quartiers défavorisés en France, ils se voient insérés dans des espaces bourgeois, difficilement accessibles dans leur pays d'origine. Exception faite des musiciens confirmés, comme le dit Nelson (22/03/2017), « les musiciens n'ont pas de classe sociale […] Un jour il joue dans un palace, l'autre dans un bar pourri ». En France, ces percussionnistes semblent « moins déplacés » du fait que leur altérité est « moins perceptible » à première vue, en comparaison d'un individu français émanant d'un milieu défavorisé en France où les jugements portant sur son langage, ses manières de se comporter, sa politesse sont plus évidents. Les percussionnistes brésiliens éveillent un imaginaire « exotique » et les éventuels décalages de leurs comportements sont perçus comme une différence « culturelle ». Serait-il donc plus difficile de trouver des centres d'intérêts et des moments à partager entre un Parisien et un Sarcellois qu'entre un Français de classe moyenne et un Brésilien de la *comunidade*, réunis autour du fait musical ? Dans notre terrain de recherche, les habitudes de classe et les écarts sociaux peuvent être moins remarqués par les acteurs quand ils ne partagent pas les mêmes habitus nationaux.

C'est ainsi que le nombre de couples formés qui sembleraient complètement opposés[362], possédant des valeurs et des manières de voir le monde parfois contradictoires, est notable dans cet environnement. Tout comme Francine, Christelle a eu des relations amoureuses avec des sambistes : « pour une Française, s'intéresser à un Brésilien de milieu complètement différent, c'est quelque chose ! » (Christelle, 24/04/2015). Dans la plupart des cas que j'ai constatés, ces relations ne survivent pas aux épreuves, une fois que le temps vient affiner la connaissance de l'Autre. Pour quelques plus rares couples, la relation peut durer des années ou toute une vie, si les décalages culturels et économiques parviennent à être surmontés, en entraînant des changements chez les deux pôles. L'amour est un type de relation singulière et les différences de classe peuvent apparaître, être reconnues et dans une certaine mesure, acceptées (Bourdieu, 1998). Dans ce contexte particulier d'échanges, il y a des situations dans lesquelles les percussionnistes francophones trouvent néanmoins des points d'appui grâce à leurs habitudes populaires incorporées. Anna est française, joue depuis

[361] Nombreux études montrent les déterminismes sociaux en matière alimentaire. Voir : Thibaut de Saint Pol, 2014.
[362] S'ils sont jugés par quelqu'un qui maîtrise les codes sociaux dans les deux pays.

20 ans environ et a donc un réseau important de connaissances à Rio de Janeiro. Considérée comme quelqu'un qui a un « bon coup de fourchette » en France, elle raconte comment son appétit a été un facteur de rapprochement avec ses collègues de la batterie, pour la plupart des hommes peu scolarisés, des « dragueurs incorrigibles », imprégnés d'un machisme structurel. D'après Anna, ceux-ci jugeaient étonnant qu'une fille (très blanche, aux yeux et cheveux clairs) les accompagne dans les soirées bien arrosées et qu'elle puisse boire et manger autant qu'eux, notamment des plats lourds comme la feijoada en pleine nuit aux tables des bars les plus « pourris ». Cela ne collait pas avec l'image qu'ils se faisaient de la « petite Française bourgeoise » (Anna, 24/04/2017).

Lorsque l'on change le cadre de la rencontre entre des personnes qui ne partagent pas les mêmes codes culturels, d'autres alternatives de rencontres deviennent possibles. Une idée proche de celle-ci est présente dans l'article de Simone Pondé-Vassallo à propos de la capoeira.

> Le réseau que tisse la pratique de la capoeira établit des liens d'horizontalité à l'intérieur de l'axe vertical des classes sociales […] classes moyennes, populaires supérieures, les académies sont des endroits où elles se côtoient […] Le jeu de la capoeira constitue, en ce sens, un excellent exemple de sociabilité dans les sociétés complexes contemporaines : il révèle les appartenances multiples des acteurs à différentes sphères de sociabilité dotées de codes et de valeurs diversifiés, de styles de vie et de visions du monde parfois contradictoires. Mais lorsque les individus jouent la capoeira, ils partagent provisoirement les mêmes intérêts, la même définition de la réalité, les mêmes symboles, ils agissent temporairement dans la même province de signification.
>
> Pondé-Vassallo *in* Dorier Apprill, 2000 : 69

Ces décalages d'habitudes culturelles ont été expérimentés par Pato en ce qui concerne la séduction. Etant européen, ce batuqueiro vit en France depuis environ 15 ans et nous raconte son expérience avec un groupe de Brésiliens et avec des femmes, qu'il pensait avoir séduites.

> Ils sont beaucoup plus ouverts [les Brésiliens], ils parlent avec les gens. Après, je suis toujours méfiant, est-ce qu'il y a des intérêts là-dedans ? J'ai toujours eu des rapports cool avec les gens… sauf 2 ou 3 fois… une fois ça c'est fini presque en bagarre, j'étais avec des amis et un groupe de Brésiliens a commencé à nous insulter… la troisième, j'ai fini la soirée avec 2 Brésiliennes que j'ai rencontrées au bip bip, finalement, à la fin j'ai trouvé que c'était des prostituées, je ne savais pas. On a passé la soirée, j'ai payé des coups, puis, elles ont dit qu'elles avaient un appart. J'ai demandé comment vous faites pour payer l'appart ? L'une m'a dit, pour le prix faut parler avec ma copine. J'ai dit, quoi ? J'étais veners… J'ai dit, je suis désolé, je ne paie pas pour le sexe, j'ai plein de copines en Europe… si tu veux je t'invite au resto… l'une était veners, l'autre, la propriétaire de l'appartement a dit, « je te comprends mais si tu veux tu paies la chambre pour dormir et je te fais le petit déj ». J'ai dit, « écoute, il y a le métro, j'attends ici jusqu'au premier métro, après je pars ». Alors, elle m'a dit, « fais ce que tu veux, tu restes gratuitement ici ». Puis, elle est venue me voir, « écoute, si tu ne veux pas payer pour le sexe, ce n'est pas grave, je te kiffe tellement… juste tu paies la chambre ». Et comme ça on a fait l'amour toute

> la nuit, le lendemain je l'ai invitée au resto. Elle a essayé quand même que je lui paie des chaussures. J'ai dit, tu vas loin là… je ne juge pas parce que j'ai passé des vacances en Thaïlande, je sais comment c'est. Les villages de tourisme sexuel… je pense qu'il faut arrêter de juger les gens avec notre modèle européen, c'est une autre culture. Ce n'est pas nous qui allons vous dire ce qui est bien ou pas.
>
> Pato *in* Murielle et Pato, entretien du 23 mars 2017

Au cours d'une soirée ordinaire, Pato a interprété les regards que les femmes lui adressaient comme un signe d'intérêt. Il faut dire que son phénotype « blond aux yeux bleus » correspond à l'imaginaire que l'on se fait du Gringo au Brésil, ce qui peut, dans certains milieux susciter de l'attirance. Selon lui, le fait qu'elles aient été deux et l'aient invité aussi rapidement à la maison, semblait étrange mais il se disait que, finalement, dans la société brésilienne « c'était normal ». Dans son imaginaire, les rencontres amoureuses se faisaient plus facilement au Brésil et les idéaux de la femme brésilienne hyper-sexualisée et facile furent activés, ce qui a contribué à sa confusion. De leur côté, pour les filles, il semblait évident, bien probablement, que leur véritable enjeu était compris. Le malentendu ne s'est dissipé que plus tard, quand Pato, qui est réputé être « un séducteur » dans le milieu des batucadas a fini par « faire tomber » sous son charme même les femmes brésiliennes qui voulaient le faire payer pour du sexe.

Le voyage peut devenir une pratique récurrente, ayant lieu une fois par an ou davantage. Certains batuqueiros développent des projets (musicaux, professionnels, sociaux ou projets de vie) dans les deux pays et mènent une vie véritablement à la frontière, comme nous l'explique Eric, qui a eu un enfant au Brésil : « J'habite à Bordeaux et j'ai une maison à Olinda. Je passe 4, 5 mois par an là-bas. Depuis décembre 2008… Ça fait 10 ans que je vis 4, 5 mois là-bas. Ça devient compliqué à gérer » (Eric, 25/04/2017).

Il est intéressant de voir que les individus en déplacement mobilisent des acquis incorporés qui sont activés en situation (habitudes de classe, habitudes de séduction, habitudes musicales) et que la démarcation des frontières se présente, toujours, de manière contextuelle et adaptée. Les situations citées ci-dessus présentent seulement quelques possibilités d'échanges entre batuqueiros francophones et brésiliens en déplacement, des Brésiliens vivant en France et des Français installés au Brésil. En réalité, les cadres multiples de l'expérience contribuent à une socialisation continue : tant que les batuqueiros continueront à pratiquer la batucada et à se déplacer, ils subiront des processus de socialisation variés en étant confrontés à des codes culturels qui deviendront peut-être familiers, aussi bien que les figures rythmiques.

4.3) Parcours singuliers

Nous avons décrit les trajectoires de socialisation des percussionnistes lorsqu'ils commencent à apprendre les rythmes brésiliens, leurs modes d'attachements et leur expérience de voyage. En règle générale, les batuqueiros se retrouvent dans bon nombre des situations évoquées mais il existe aussi quelques trajectoires particulières qui se distinguent en raison du rôle occupé (meneur), des transformations corporelles plus marquées (danseurs et danseuses) ainsi que des changements biographiques subis. Nous présentons, ci-dessous, des exemples plus singuliers de parcours de socialisation.

Transmettre ses connaissances

L'apprentissage des percussions brésiliennes peut être réalisé par des moyens divers : des tutoriels en ligne, des cours avec des professeurs brésiliens à distance (Skype, par exemple), avec des Brésiliens installés en France ou en tournée de stages, des méthodes de percussion en version papier de plus en plus rares[363], et enfin, de la façon la plus répandue, la transmission musicale de la batucada est assurée par des professeurs francophones, amateurs ou professionnels, les chefs d'orchestre qui régissent les groupes ou ceux qui disposent d'ateliers dans les écoles. Il s'agit de percussionnistes ayant parfois des connaissances antérieures (percussions « afro » ou batterie) qui ont été initiés aux rythmes de la batucada et ont poursuivi leur formation avec un intérêt plus musical que social, par un apprentissage intensif, par des stages au Brésil et qui, au vu des compétences acquises ou d'un départ du meneur de l'époque, ont fini par assurer la direction du collectif. Les personnes écoutées soutiennent qu'il faut avoir un caractère bien particulier pour occuper ce rôle.

> Bien sûr qu'il faut être mégalo, tu rigoles. J'ai fait ça pendant des années… oui, faut l'assumer. Il y a un truc. Au bout d'un moment tu fais juste comme ça [fait un geste de la main] et il y a 300 personnes qui te suivent […] T'es le chef, tu n'es pas comme tout le monde. Moi, je faisais du samba depuis 3 ans et tout le monde m'appelait *Mestre*. Parfois, on était dans un endroit où il y avait 200 personnes et on était parmi les 3, 4 que tout le monde va regarder en ouvrant tout grands les yeux. C'est incroyable. Jamais autant de pouvoir n'a été donné à un illustre incompétent […] Des faux musiciens avec des faux chefs… puis, des directeurs. Les grandes gueules […] Qu'on se parlait… c'est vraiment ridicule, quand tu rencontres un autre chef, « Salut mec ! », « Salut ». On se parle comme ça [penche sa tête en arrière dans un geste qui signifie avoir la tête haute]. Ce n'est pas pareil. « Comment ils sont, les tiens ?, « Ah, ils sont comme ça »… c'est ridicule mais c'est clair que cela nous a fait du bien à tous à un moment donné. C'est comme le complexe des mecs qui s'achètent de belles bagnoles. Tout le monde t'appelle Maître, t'es content.

[363] En vogue notamment avant les années 2000, comme celle de Nicia qui s'accompagne d'une K-7 ou celle de Jean Christophe Jacquin qui est associée à un DVD.

Jonas, entretien du 24 avril 2017

La nécessité d'être « mégalo » vient du fait que le collectif repose sur cette figure centrale, « sinon, on ne tient pas la route et on n'arrive pas à entraîner les gens. [Cite des noms] a besoin de briller, qu'on le remarque. Les chefs d'orchestre c'est ça. Et c'est aussi ce qu'on offre aux gens. Il y a des gens qui sont timides, on a besoin de toi pour faire ça » (Christelle, 24/04/2015). Être meneur apporte alors une valorisation personnelle et musicale remarquable. Si un percussionniste amateur « grimpe » jusqu'à cette place, c'est qu'il a été reconnu par ses semblables comme quelqu'un qui est capable de gérer un groupe en termes de compétence musicale et d'apport motivationnel, pour pousser le groupe tout en étant son pilier. On tient la gloire, on subit les jugements musicaux dans notre groupe et dans les groupes amis, on encourage les gens et on s'encourage, parfois, soi-même. Quand j'ai demandé à Gaston – qui est considéré par ses pairs comme l'un des rares meneurs « posés » mais aussi reconnu comme un bon musicien – ce qui lui plaît dans ce rôle, voici ce qu'il a répondu :

> C'est dur comme question ça. Je suis timide, j'ai du mal à regarder les gens dans les yeux, mais, quand je suis sur scène, je suis à l'aise. Je me sens bien, je fais des blagues avec le public pour essayer de mettre le groupe à l'aise. Ce qui est important c'est d'avoir une vision globale, savoir s'il y a des gens qui jouent à l'envers pour les remettre à leur place. Je ne sais pas si j'arrive bien mais… il y a les déambulations, je n'aime pas trop, ou les scènes, prestations en statique, j'aime bien. J'aime bien faire les blagues, ma façon de diriger, j'aime bien.
>
> Gaston, entretien du 6 avril 2015

Dans cette fonction de commandement, les percussionnistes doivent donc maîtriser les contenus musicaux et savoir les communiquer clairement, parce qu'être un bon musicien ne signifie pas forcément donner des explications compréhensibles, ce qui peut causer des problèmes en matière de pédagogie. C'est ce qui arrive souvent avec les Maîtres brésiliens lorsqu'ils sont confrontés à la situation d'enseignement en France ou en Europe. Considérant le milieu majoritairement amateur des batucadas, les percussionnistes s'appuient les uns sur les autres, et sont en quête de reconnaissance car leur compétence musicale est souvent mise à l'épreuve, devant la difficulté de jouer une phrase ou de ne pas perdre le rythme en solo. Dans cet espace aux contours flous, une remarque du meneur peut froisser les apprentis. J'ai été témoin de l'angoisse que certains meneurs francophones éprouvaient lorsque leurs arrangements n'avaient pas l'effet souhaité ou que les percussionnistes avaient du mal à les exécuter « correctement ». La situation semblait d'autant plus difficile à gérer que certains amateurs jouant depuis 10 ou 15 ans n'avaient toujours pas acquis la maîtrise du rythme

souhaitée. En raison de leur place affirmée au sein du groupe ainsi que de leur ancienneté, ceux-ci avaient tendance à être contrariés par le rappel à l'ordre du meneur : « il est trop dur », « il n'a pas de patience », « ici ce n'est pas le Brésil » sont des phrases que j'ai entendues. En effet, dans les formations percussives, si d'un côté, le fait de jouer collectivement peut être rassurant car les instruments marchent par rangs composés de plusieurs individus ; de l'autre, les erreurs peuvent être plus facilement cachées dans la masse et le résultat est une musique assez brouillonne sans qu'il soit possible d'identifier nettement la « source » du problème. L'exécution percussive en collectif exige de la précision : certains percussionnistes brésiliens ont même une expression – « *ta chovendo* » – pour qualifier la musique de percussions dont l'exécution n'est pas synchronisée.

Au-delà des compétences musicales, le rôle du meneur est très important pour l'atmosphère créée au sein du groupe. Lors de son entretien, Ximènes affirme que c'est grâce à ses compétences humaines et discursives qu'il a pu décrocher sa place.

> Dans tes entretiens, tu choisis les leaders des groupes mais en vrai, entre nous, il n'y a pas beaucoup de points en commun, entre [cite un prénom], [cite un prénom] et moi. Comme musiciens déjà, c'est d'excellents musiciens, ce que je ne suis pas, c'est d'excellents techniciens, ce que je ne suis pas, des défenseurs ou des ambassadeurs de la culture brésilienne, ce que je ne suis pas forcément. On va dire, des Maîtres, dans la capacité à enseigner les choses, ce que je ne suis pas. Moi, ce que je suis c'est l'électron fédérateur d'un groupe qui s'est créé à une date récente et qui a interrompu son propre parcours musical pour faire jouer les autres et composer… et parce que j'écoute beaucoup et j'ai des idées et une grande gueule mais clairement… dans le ressenti que je peux te donner, je serai le moins musicien de tous avec qui tu pourras parler.
>
> Ximènes, entretien du 26 mars 2015

Thierry soulève les tensions liées aux problèmes d'ego et avoue parfois se laisser envahir par le pouvoir d'être le « chef ».

> Quand j'étais au Curuzu [Salvador de Bahia], là-bas, les gens te disent bonjour vite fait, puis après 3 ans, j'ai eu l'occasion de jouer avec mon groupe là-bas. D'un coup, c'est comme si j'étais apparu dans le décor… les gens viennent me parler, « je ne savais pas que tu étais *mestre*, *desculpa*, *tudo bem*… ». C'est aussi des schémas particuliers. Ça pour le coup, ce n'est pas une histoire du Brésil, c'est une histoire des Noirs brésiliens qui sont dans un schéma africain. Maître un jour, maître toujours. C'est une hiérarchie… attention ! Pression. Des vieux sur les jeunes. Tu ne fais pas n'importe quoi. Ça c'est immuable, les mecs te crient comme si tu avais 12 ans alors que t'en as 35. C'est fort. Ici ce n'est pas comme ça. Chef du village, du quartier, n'existe plus… Oui, faut pas que ça te monte au crâne… tu vois quelqu'un comme Gaston, il est super cool. Même moi, parfois, je me laisse envahir… ce n'est pas évident. Un thème en soi, c'est la posture du Mestre… tu pourrais faire une thèse. Dans la samba je sais qu'il y a du frottement ça arrive, ça fait partie. On est de fortes personnalités. L'important c'est que les élèves soient bien, qu'on parte au Brésil, on va se boire des caipis, on va faire l'amour… c'est ça aussi que j'ai appris du Brésil, c'est très simple. La vie… tu vas partout dans le monde, les gens ne sont pas fondamentalement différents. C'est assez simple. Ils veulent être bien, qu'on les trouve beaux, un peu de liberté.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Dans ces témoignages, nous pouvons voir que les compétences des meneurs vont au-delà des techniques musicales. Il est question d'essayer de jongler avec son propre égo mais aussi avec l'égo des percussionnistes amateurs pour que leur collectif soit un espace où prédomine une bonne atmosphère tellement appréciée des membres. Thierry est meneur d'un groupe de samba-reggae en France. Quand il était à Salvador, son identité de commandement a été révélée lorsque son groupe a fait une présentation dans les rues de cette ville. Après cela, Thierry raconte que les percussionnistes locaux ont changé leur façon de le traiter en s'adressant à lui de façon plus respectueuse. De fait, la figure d'un *Mestre* est très importante dans les groupes de musique de matrice afro-descendante. Nous pouvons évoquer la figure mythique du Griot, ces Maîtres de l'oralité qui, dans l'Afrique de l'Ouest, sont reconnus d'une extrême importance grâce à leur travail de préservation de la mémoire. Celui dont la parole était respectée : « Le plus vieux, le connaisseur des traditions […] son rôle était de faire la médiation dans des situations de déséquilibre » (Alves do Nascimento et Mendes Ramos, 2011 : 462). Au Brésil, qu'il s'agisse du samba, du samba-reggae ou du maracatu, la personne occupant cette place aura une influence considérable dans la communauté et il s'agit normalement de quelqu'un d'ancien. L'exemple de Mestre Humberto[364] échappe à la règle. A 30 ans, il est le plus jeune meneur devant une Nation de maracatu à Recife. Il a accédé au poste par héritage familial et raconte que les percussionnistes là-bas lui attribuent le rôle de « père ». Ils viennent le voir pour demander des conseils, de l'aide financière ou pour chercher une médiation dans les cas de conflits. Dans un contexte où la population est délaissée par l'Etat, l'entraide et la solidarité apparaissent comme des facteurs essentiels de survie. Dans sa communauté, Humberto a souffert profondément de la perte de l'un de ses « fils », mort en raison de son lien avec le trafic de drogues. En outre, l'attachement des mestres brésiliens au candomblé est aussi un aspect qui leur confère du respect et de la légitimité pour revêtir ce rôle (Humberto, 12/04/2016).

Au sein des *comunidades* brésiliennes dans lesquelles sont installés les groupes, les Maîtres sont réputés avoir un comportement parfois trop strict. Un exemple emblématique est celui de Mestre Valter (Estrela Brilhante, Recife), particulièrement connu en France en raison de ses manières, d'après ce que l'on raconte, « il jure, insulte les percussionnistes et leur crie dessus ». Ainsi, les batuqueiros se servent de comparaisons entre les contextes français et brésilien pour critiquer les comportements des meneurs francophones qui voudraient soi-

[364] Prénom fictif.

disant « imiter » les *Mestres* brésiliens. Selon ces voix, « nous ne sommes pas au Brésil ». D'après Victor, le rôle du Maître change selon le caractère des individus, y compris au Brésil.

> […] C'est quelque chose qu'il y avait dans le discours, même de mes collègues qui donnaient des cours. Ils donnaient la raison pour jouer que c'était comme ça qu'on jouait au brésil, et c'est pour ça qu'ils proposent dans leur pédagogie. Voilà, au Brésil on joue de manière déterminée alors faut que tu joues comme ça. Le Brésil était la figure de référence pour proposer des modes d'entrées dans les comportements musicaux ou dans l'attitude. Ou le rapporte à la hiérarchie. En vrai, ce que j'ai rencontré dans les écoles c'est très divers, selon qui est le maître de batterie, suivant la structure de l'école. Les écoles n'offraient pas toutes les mêmes… Beto était plus père peinard… pas les mêmes ambiances dans les batteries […] le rôle du maître de batterie est de mettre des gens de façon à ce que ça s'équilibre. Le maître de batterie sait sur qui il peut compter au cas où le rythme n'est pas bien calé. Le rôle du maître c'est de les disposer de manière à ce que ça sonne bien.
>
> Victor, entretien du 29 avril 2017

Les meneurs francophones assurent les contenus pédagogiques selon leurs préférences esthétiques, idéologiques et musicales. Les uns seront dans une voie d'innovation, d'autres voudront préserver une manière de jouer plus proche de la réalité des rythmes brésiliens. Quelques-uns se professionnalisent et bénéficient du statut d'intermittents du spectacle, d'autres abandonnent les formations percussives pour aller vers le pagode, le samba ou d'autres styles brésiliens pas exclusivement percussifs et qui se prêtent davantage au format des concerts. Un grand nombre de trajectoires reste possible. En plus d'assurer le contenu musical, l'esthétique du groupe, l'atmosphère, de motiver les gens, d'assumer les failles de l'orchestre et les critiques envers sa pédagogie, le meneur doit faire face aux disputes concernant la légitimité d'une transmission exogène des rythmes brésiliens. C'est un rôle qui rapporte de la notoriété, certes, mais qui exige aussi une bonne dose de remise en question et un pouvoir de résilience que certains individus ont du mal à atteindre.

Affirmer son corps

Nous avons vu que dans la pratique de la batucada et dans les activités parallèles qui y sont rattachées, le corps est fréquemment sollicité d'une façon inhabituelle pour les batuqueiros. L'exécution rythmique est suivie de mouvements, notamment pour le samba-reggae, les défilés avec des instruments lourds, les répétitions assez physiques, les modes de séduction activés à travers la danse à deux lors de soirées diverses, les moments d'improvisation dans la rue. Ces mobilisations corporelles extraordinaires sont communes à

tous les membres des batucadas. Dans la trajectoire des danseuses[365], en particulier, le rapport avec le corps gagne une dimension plus profonde. Je raconterai une histoire de vie riche d'exemples pour illustrer comment une transformation par le corps peut être engendrée dans les trajectoires des *passistas* (et parfois des percussionnistes). Si je me réfère prioritairement aux *passistas*, c'est parce qu'elles sont nombreuses dans les associations de samba carioca de France. Cela s'explique non seulement par la diffusion du carnaval de Rio et des danseuses à plumes, mais aussi, par le fait que le format musical de la samba est plus adapté aux répétitions en salle, ce qui permet aux danseuses et percussionnistes de partager le même espace, alors que pour les formations de style maracatu cela devient plus difficile en raison de son caractère processionnel, de cortège, qui nécessiterait un espace plus grand. Voyons à ce sujet ce que l'histoire de Noémie[366] nous apporte.

Noémie est percussionniste depuis quelques années. Elle joue de divers instruments dans différents groupes, en étant chef de rang dans une association. Considérée comme une femme en surpoids dans une société qui est assez regardante à ce sujet, elle connaît une pression sociale imposant des barrières à son épanouissement personnel. Ainsi, elle met en place un projet de rééducation alimentaire pour perdre du poids. Après avoir perdu environ 20 kilos, elle décide alors de franchir un autre cap et se donne pour défi d'apprendre le samba et de participer à un concours de danse pour devenir la Reine d'une école qui rassemble des percussionnistes de la France entière. Le défi que Noémie s'impose est salué par plusieurs de ses camarades. Francine voit son parcours comme une « renaissance » à travers le samba, grâce à laquelle elle aurait trouvé « une place, un groupe d'appartenance, des amis », ainsi, « la samba a été un élément de transformation ». Cependant, son amie Francine estime que sa participation au concours va être éprouvante, car elle « va se confronter à d'autres corps, ça va être dur » (Francine, 23/03/2017). Finalement, le concours a lieu. Noémie compte sur le soutien de personnes qui admirent sa démarche, des femmes et des hommes ayant une vision critique à propos des canons de beauté établis au carnaval de Rio (corps hyper musclés, femmes s'injectant du silicone aux fesses et aux seins, hyper-sexualisation) ainsi que de leur reproduction hors-contexte, c'est-à-dire, en France. Noémie finit par remporter le concours en étant élue Reine de l'école. Si son challenge a touché autant de pratiquants, c'est qu'était en jeu une « manière de faire » libérée de l'obligation de suivre avec rigueur les contraintes du carnaval de Rio de Janeiro. Selon certaines voix, les valeurs du samba, telles qu'elles fonctionnent en France reposent surtout sur ce que l'on estime être l'« esprit du samba », la

[365] Les danseurs existent mais sont plutôt rares. Je n'en ai rencontré qu'un seul à Paris, Marc (Aquarela).
[366] Prénom fictif.

liberté et le partage. En ce sens, la victoire de Noémie se justifiait puisqu'elle était rattachée à quelque chose de plus grand, malgré sa faible expérience en tant que *passista*. De l'avis général, la nouvelle danseuse avait mené à bien la démarche que l'on attend d'une *passista* française, elle a « bien dansé et joué avec le public ».

En contrepoint, une autre danseuse qui s'était rendue à Rio pour le World Congress of Samba, et avait participé là-bas à un concours entre femmes étrangères pour l'élection d'une Reine, donne son avis.

> […] [Noémie] s'est donné le challenge… il y a plusieurs points de vue. Je la félicite car elle est passée d'une fille qui ne sait pas danser à une fille qui danse. Après, ce n'est pas très technique… sa progression est top, elle était en bikini. Les gens ont admiré ça… ça m'a un peu dérangée car j'ai ma vision du Brésil… quand j'entends le titre de Reine, c'est une fille au top. Je les ai vues toutes… à l'extérieur ça n'aurait pas été perçu de cette manière… J'ai participé au 1er concours international de *passistas*… je représentais la France avec mon titre de Reine du Bloco de Paris… et les filles voulaient voir qui était la Reine de Paris. Elles sont les références. Je me suis posé des questions si le Bloco est juste une association d'amis ou s'ils visent un peu plus haut. Car le monde regarde aussi la France… Certes, on veut montrer des valeurs, qu'on ne doit pas maîtriser pour pouvoir *samber*… je parle au niveau de la danse uniquement… là, les filles qui se sont présentées il y avait du spectacle, c'était cool, ça permet aux filles de se surpasser.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

L'histoire de Noémie nous intéresse dans la mesure où elle laisse apparaître que le samba et la danse peuvent servir, dans certains cas, à un projet de « développement personnel ». Il est évident que toutes les danseuses ne trouvent pas les mêmes motivations et attentes, mais, il est assez récurrent qu'elles éprouvent un sentiment d'auto-affirmation de leurs corps en tant que « femmes »[367]. Être *passista*, peut en ce sens être un moyen d'émancipation, y compris pour les filles qui n'étaient pas particulièrement timides au départ. Pour Chris, sa trajectoire dans le samba a commencé à l'âge de 18 ans, lorsqu'elle a été invitée à faire partie d'un groupe de quatre danseuses, en Martinique, où elle vivait :

> […] mon premier costume de samba… je suis quelqu'un de pas du tout pudique. Ça ne m'a pas gênée. Faut savoir que j'étais très extravagante à l'époque, en Martinique. Ça veut dire que je n'ai pas peur de mon corps, même pour aller à la plage […] Avec moi, on savait que l'ambiance était assurée. Pas dans un mode vulgaire, car je suis quelqu'un qui se respecte énormément, mais, en mode chic et qui sait se faire respecter […] Je suis une fille sélective. Je peux avoir plein de gens autour mais je ne vais pas sortir avec tout ce qui bouge. Je me respecte… Finalement, tu gères… moi, ce n'est pas parce que j'accepte ton verre et une danse avec toi que je vais sortir avec toi… puis, je suis très indépendante. J'arrive en soirée toute seule. Je suis *girl power*.

[367] Je ne vais pas intervenir dans la discussion concernant ce que c'est qu'être une femme et la façon dont les caractéristiques associées à la féminité sont construites socialement. Je respecte les définitions et les sens d'usage donnés par les danseuses interviewées.

Chris, entretien du 26 avril 2017

Chris a donc été invitée en raison de sa personnalité extravertie et sociable. Ensuite, elle a déménagé à Paris pour « changer d'air » et pour faire des études, tout en poursuivant son parcours avec la danse. Néanmoins, les cours à Paris étaient bien différents de ceux qu'elle avait l'habitude de fréquenter.

> C'était quoi ces cours de danse avec des mouvements robotiques? On sortait des cours avec une Brésilienne… il y avait beaucoup plus de swing, on était plus libre d'être toi… ce n'était pas 1, 2, 3…aujourd'hui, elle [la professeure de Paris] s'est améliorée mais ses pas de samba à l'époque… ce n'est pas elle qui va m'apprendre. Je crois qu'elle est arrivée à un moment où il y avait un creux… elle avait affaire à des gens qui n'ont pas de rythme, donc ça s'acharne, mais, pour les gens, on va dire, antillais, avec déjà un rythme… ce n'est pas la super chauvine… mais il manquait un truc.

Chris, entretien du 26 avril 2017

Chris, qui est originaire de la Martinique, puis, a vécu en Guyane, avait pris des cours de samba dans ces lieux, avec des professeures brésiliennes. Habituée à la danse brésilienne et aux habitudes corporelles antillaises, elle avait l'impression qu'à Paris, il lui manquait un enseignement plus authentique et libre. C'est le glamour associé au carnaval qui a attiré, en premier lieu, une autre danseuse, Francine. Elle s'est prêtée au jeu des *passistas* après quelques années en tant que percussionniste, même si elle n'était pas timide, le samba l'a aidée à se réconcilier avec son corps.

> **Francine :** […] ce qui m'a fait rêver c'est les plumes.
>
> Tu voulais te mettre en string ?
>
> **Francine :** Grave ! J'ai aimé danser devant 3000 personnes, [Cite le prénom d'un meneur] m'a fait danser alors que je ne savais pas. J'ai kiffé. J'adore ça, tu peux me mettre à parler dans une assemblée devant 4000 personnes, pas de soucis. Je voulais montrer mon cul dans un costume… les gens demandent, « tu n'a pas honte d'être à poil ? Non, je suis en costume ». Je suis allée aux cours de danse. J'avais appris en regardant… et c'est marrant que j'aie fait de la danse car je n'ai jamais été à l'aise avec mon corps. J'ai toujours fait du sport parce que j'étais obligée mais je n'aimais pas ça. Elle m'a un peu réconciliée avec mon corps, à prendre conscience, à maîtriser. C'était complètement un défi… j'ai une présence assez naturelle. Je ne passe pas inaperçue. Ce qui était compliqué, pour moi, c'est que les gens me disent que je danse trop bien dans les rodas et quand je voyais Bia [danseuse brésilienne] danser je me disais, « Putain je danse trop mal ». J'ai envie de tout faire tout bien. Je n'ai pas de mémoire, je ne retiens pas les chorés. Je peux jouer avec le public, je connais les arrêts… après, je n'ai pas une technique d'enfer ni un corps d'enfer […] Je ne corresponds pas au style « passista », je n'ai pas la classe… mais dans les rodas de samba, on me demande si je suis brésilienne.
>
> Ici, tu penses qu'ici les Françaises ont le plaisir de se montrer ?

> **Francine :** Non. Ça c'est moi. Les autres les font parce qu'elles aiment la danse, [Cite un prénom] par exemple. Elles ont le rythme dans le sang, [cite un prénom], ça ne va pas être trop ça… [cite un prénom], oui. Après, c'est une question de personnalité. Là, c'est un débat… les personnes qui viennent trouver dans leurs passions un truc qu'elles n'ont pas dans leurs vies. Je suis plus connue pour le tambourin… pour la danse, ils aiment bien parce que je mets le feu mais ce qu'ils veulent voir c'est les femmes bien gaulées […] [cite un prénom] ne va pas prendre une grosse du popotin… après, il sait reconnaître une femme qui sait danser, il m'a dit, toi, on voit que tu connais la samba mais ce n'est pas moi qu'il va contacter.
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Ces témoignages illustrent l'exemple de filles décomplexées pour qui jouer la *passista* va être une occasion d'improviser, de s'amuser et de jouer avec le public. Il n'empêche qu'une majorité des discours évoque un effet de libération, une sensation de liberté ou de regain de confiance que peuvent ressentir d'autres danseuses moins sûres d'elles. Pato pratique les batucadas depuis une quinzaine années, en étant très populaire dans ce milieu, en France et dans d'autres pays, comme la Suisse, la Belgique, l'Allemagne, il connaît bon nombre de danseuses et nous a expliqué : « J'ai parlé avec beaucoup de danseuses, elles viennent pour se sentir plus féminines, plus sexys… je pense qu'elles sont en manque de ça… les filles qui peuvent danser avec les talons, des costumes, parfois, elles sont très timides, c'est la scène qui vend du rêve » (Pato *in* Murielle et Pato, 23/03/2017). Dans ces discours, nous voyons apparaître des représentations corporelles associées au Brésil et à la France. Chez les danseuses francophones, voire européennes, l'image du corps au Brésil est associée à la « liberté ». Cela va influencer leur façon de danser :

> [Au Brésil] les gens ont une relation avec le corps. Ils sont libres, décomplexés. Le regard est différent quand tu danses ici et là-bas. Je ne danse pas de la même manière. Là-bas, vu que les filles sont *open*s, et qu'à côté de toi ça fait trois fois plus, tu oses être toi-même et montrer plus. Arrivée ici, tu commences à faire un petit pas… les gens te regardent avec des yeux… ah, depuis que t'es partie au Brésil… quand une fille danse la samba elle irradie, elle t'envoûte, elle est heureuse et te donne envie de danser avec elle et d'admirer sa liberté, la liberté qu'elle incarne en quelques fractions de secondes… j'aime son élégance, sa féminité, elle assume son corps. Elle le transmet aussi bien par la danse et ça donne envie d'être aussi libre qu'elle. Cette notion de liberté. Ici ce qui amène les filles à faire de la samba, c'est cet aspect de liberté, de féminité. Ça donne confiance en soi… même si tu es décoincée, cette danse c'est un autre type, là, tu danses, tu ne marches pas. Ici je sais que les filles aiment être découvertes, mais pas trop. Il y a plein de filles qui ont du mal à être découvertes… le bassin, les hanches… les seins ça va. On n'a pas l'habitude d'être découverte… […] Ici ce n'est pas péjoratif, c'est positif. Tu t'assumes en tant que femme. Pas cloisonnée derrière les vêtements.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

Chris souligne les différences entre l'acte de *sambar* ici et là-bas. Si au Brésil, le rôle de *passista* peut renfermer une charge péjorative, selon certains, du fait que les femmes et même les petites filles sont hyper-sexualisées, en France, cela signifie plutôt, un acte

d'épanouissement et de rupture avec l'emprisonnement des corps. C'est ce que nous a fait également remarquer Jonas.

> Avec les strings, les plumes, et avec le fait d'être Reines de batterie aussi. C'est des choses différentes. Il y a, le fait de s'exhiber, mais, elles veulent être sambistes […] on fantasme ça comme une forme d'art, une forme d'affirmation féminine, bizarrement, à l'envers de tout ce qu'on pourrait penser. Ouais, c'est mon corps, je fais ce que je veux, et personne n'a le droit d'avoir une main déplacée. Elles s'assument. Elles voient ça comme le contraire de l'objectivation. Elles peuvent vivre ça au contraire, comme l'affirmation, elles affirment leur liberté, leur puissance à travers leurs corps.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

Francine, qui connaît l'environnement du samba à Rio, fait elle aussi des comparaisons et se dit scandalisée par la participation des enfants.

> A Rio… la musa de Paraiso do Tuiuti, c'était honteux […] les danseuses c'est des salopes, elles dansent avec les jambes écartées. Les petites filles qui ont 10 ans… pour moi ce n'est pas sensuel, c'est sexuel. C'est hyper-sexualisé aujourd'hui et c'est moche […] les Brésiliens que j'ai rencontrés, leur périmètre d'ouverture est petit. Ils ne connaissent pas d'autres cultures. Ils vivent selon leurs principes. La Tour Eiffel, les Champs Elysées, les Français ne se lavent pas, l'argent… les mecs sont lourds ! Je peux mettre ma tête entre tes seins ? Ils voient des meufs à poil, ils ne voient pas le Brésil… pour l'anniversaire de mon frère [En France], j'ai dansé avec [cite un prénom]… la remarque était : elle est mieux gaulée que toi. En France c'est des corps qui bougent.
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Les critères de sélection pour être *passista* dans un groupe, notamment lors d'une présentation, s'établissent en raison des capacités techniques et, notamment de la plastique des filles. Devant ces corps dénudés, le public masculin est parfois « irrespectueux » et il arrive qu'il ait des comportements déplacés, comme nous l'a expliqué Francine. Les danseuses remplissent donc une fonction pour rendre plus « spectaculaire » une présentation mais elles activent également des fantasmes concernant les corps « exotisés » des Brésiliennes.

> Il y a un fantasme que peu d'interviewés doivent avouer, c'est le fantasme de la sexualité brésilienne. Ce n'est pas forcément un fait, mais, ce rapport au corps, cette sorte de simplicité que pour un pays comme la France qui est super engoncé, comme tous les pays catholiques, bloqués dans le rapport au corps… [au Brésil] où le rapport au corps c'est plus simple. C'est sûr que quand tu rencontres des filles là-bas qui sont super catholiques… mais, c'est l'image. J'ai l'impression que ça se transmet un peu par capillarité. Quand j'ai commencé, au fur et à la mesure qu'on danse, on fait du tambour, on transpire, tout le monde couche un peu avec tout le monde. Un genre de club méd. en plus cool… C'est sûr qu'on a tous fait notre premier voyage, on a rencontré plein de filles, c'était le carnaval… c'est en train d'arriver ici, les spectacles de fin d'école ici, ça danse… je ne sais pas, parfois on a tout un respect de ne pas toucher mais on se permet des comportements pires.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

A travers un corps-autre, celui de la Brésilienne altérisée, les filles se permettent d'oser leur pouvoir de séduction, de bouger d'une manière qui serait considérée comme « vulgaire » dans le cadre français, enfin, d'expérimenter leurs corps de façon spectaculaire. En France, l'activité des *passistas* peut contenir cette nuance, leur corps n'est pas un objet, mais un moyen d'émancipation, contrairement au Brésil, où les discours d'émancipation féminine sont très rares dans le milieu des écoles de samba. Derrière leur personnage, les danseuses francophones sont doublement déguisées. Esthétiquement, les plumes et les paillettes renvoient à une autre sphère de réalité, celle du jeu, de la transgression carnavalesque ; socialement, protégées par une rhétorique teintée d'ethnicité, « là-bas c'est comme ça » ou « il faut faire comme au Brésil », elles utilisent l'altérité corporelle associée à la Brésilienne pour expérimenter un corps-autre, se dénuder, oser. Un bref passage viendra illustrer mes apriori de chercheuse. Ayant côtoyé de nombreuses danseuses à Aquarela, à Nantes, à Tours, à Lyon, j'ai toujours été impressionnée par leurs habitudes vestimentaires, corporelles, langagières, mon imaginaire fétichisé sur les *passistas* de Rio ne correspondait pas à la réalité française. Venant de Rio de Janeiro et connaissant l'environnement des écoles de samba, je m'attendais à ce que les *passistas* francophones me renvoient l'image de femmes hyper sensuelles dans leur quotidien, qui s'habillent avec des décolletés ou qui emploient un langage populaire. A mon grand étonnement, les filles que j'ai connues ont fait des études et tenaient un langage soutenu, elles montraient des façons de faire et d'être opposées aux manières que j'identifiais comme étant typiques des *passistas*, manière que, dans certains cas, je jugeais même trop « pudiques ». Dans ces jeux de miroirs, le rapport à l'Autre est souvent une manière de se voir soi. Dans mon cas, en particulier, de revoir mes préjugés.

De même que la danse, la pratique des percussions peut elle aussi engendrer des changements corporels et une sensation de libération. C'est ce que ce meneur raconte à propos des batuqueiras de son groupe de samba-reggae.

> Ça dépend des batucs… en tout cas, pourquoi le samba-reggae déjà. Chez moi 90% c'est des nanas… parce que chez nous ça danse. 1 ou 2 ans après, la nana a acquis une perception d'elle-même, un truc… les gens demandent, vous faites un casting ? Non, les filles viennent comme elles sont et elles deviennent comme ça… il y en a qui partent au Brésil, elles apprennent le langage, tu changes… les gens nous voient jouer et ils viennent, 80% des cas c'est parce qu'ils nous ont vus jouer dans la rue. Les mecs nous ont vus jouer « os tambores pra cima »… C'est sûr que chez nous, le côté expression corporelle amène beaucoup de gens.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Les décalages corporels se font sentir chez les percussionnistes une fois qu'ils se sont rendus au Brésil [368]. Selon Christelle, le rapport au corps constitue l'une des différences fondamentales entre les cultures brésilienne et française.

> Une autre différence c'est avec le corps, on ne vit pas notre corps pareil. On vit dans un corps caché par des vêtements, des couleurs… on est habillé basiquement en France. On essaie de se cacher, on met des trucs longs, larges. Au Brésil, votre corps, vous l'assumez complètement. Ça, j'ai beaucoup appris, à assumer plus mon corps. A mettre des shorts, je ne mettais pas de shorts. Je suis arrivée au Brésil en plein été, je mettais des manches longues, des pantalons. En fait, c'était moi qui avais un problème avec mon corps, mais, on se rend compte que c'est aussi un domaine où c'est très installé dans la société. Le corps on ne le laisse pas s'exprimer. A chaque fois, on me dit, allez, enlève ton tee shirt, mets des débardeurs… là, il est trop long ton débardeur… on n'est pas sur les mêmes choses.
>
> Christelle, entretien du 23 avril 2015

Que les membres des batucadas soient plus ou moins détendus par rapport à leur physique, qu'ils aient besoin de s'affirmer ou qu'ils se déclarent comme des personnes libérées, les usages des corps dans les sociétés française et brésilienne sont identifiés, par ces acteurs, comme étant opposés. Nous pouvons évoquer ici, à nouveau, la scission entre corps et esprit établie dans les pays hégémoniques d'Europe, ainsi que la suppression de la corporéité de pratiques comme la musique, le théâtre, enfin. Dans ce contexte, les danseuses francophones éprouvent une sensation de liberté de pouvoir montrer leur corps dans un environnement où elles ont appris à le cacher. De fait, une transgression par le corps s'opère une fois qu'elles sont protégées par leur rôle ludique et par l'emprunt d'un corps-autre exotisé. De manière plus générale, cette dimension corporelle de la pratique renforce la prégnance d'une socialisation à la batucada, contribuant à l'accroissement du nombre de passionnés du Brésil dont certaines trajectoires font l'objet de ruptures avec une socialisation précédente.

Trajectoires de conversion : être 'Brésilien dans son cœur'

Dès le XXe siècle, on voit naître des trajectoires de « conversion » dans les flux entre Brésil et France, où la socialisation prolongée ou affective de certains Français au Brésil (chercheurs, artistes, voyageurs, écrivains) engendre, parfois, des transformations profondes agissant sur les parcours de vie et contribuant aux recherches de certains auteurs. Le passage

[368] Nous avons abordé des passages sur la thématique du rapport au corps dans la société française en sous-partie 4.1

de Claude Lévi-Strauss, par exemple, a contribué à la naissance des théories structuralistes qui ont influencé toute une époque. Roger Bastide, l'auteur du grand classique *Brésil, Terre de contrastes*, devient une référence pour les études brésiliennistes, ici comme ailleurs. Au-delà de théories scientifiques, la socialisation à la culture brésilienne entraînera parfois des transmutations religieuses, parmi lesquelles on peut citer le cas notoire de Pierre Verger. Le photographe devenu ethnologue et baptisé Fatumbi, « celui qui renaît par la grâce d'Ifá » s'intègre dans le monde du candomblé en 1953 et devient Babalaô à Bahia, où il a consacré sa vie à la recherche de la religion et de la culture afro-descendantes jusqu'à sa mort (1996). Il en va de même pour Roger Bastide qui a fréquenté les espaces religieux du candomblé durant plusieurs années. Carelli nous donne un aperçu de ce dernier : l'« homme discret qu'était Bastide va se livrer à une véritable confidence, en montrant l'origine de sa 'crise de conscience' due à 'une mentalité ethnocentrique' façonnée par 'trois siècles de cartésianisme' qui le déterminait à projeter sur le 'syncrétisme' une série de faux-problèmes » (Carelli, 1993 : 195).

Dès lors, les visions d'un Brésil insaisissable vont apparaître dans de nombreux travaux. L'auteur de *Terre de contrastes* est peut-être l'un des premiers à avoir formalisé cette « révolution de la conscience » provoquée par la rencontre avec le Brésil.

> Le sociologue qui étudie le Brésil ne sait plus quel système de concepts utiliser. Toutes les notions qu'il a apprises dans les pays européens ou nord-américains ne valent plus […] Il faudrait, au lieu de concepts rigides, découvrir des notions en quelque sorte liquides, capables de décrire des phénomènes de fusion, d'ébullition, d'interpénétration, qui se mouleraient sur une réalité vivante, en perpétuelle transformation. Le sociologue qui veut comprendre le Brésil doit se muer souvent en poète.
>
> (Bastide 1999 [1957] : 15-16)

Dans un autre cadre, Jean-Paul Delfino fait voir la construction d'une passion et le changement d'une trajectoire de vie à travers la musique. En répondant à la question de savoir comment il est devenu « fou » du Brésil, il raconte :

> Gamin, je ne connaissais de ce pays que Pelé et le carnaval de Rio avec ses femmes à moitié nues vues à la télévision. Et puis un jour à Aix-en-Provence, j'ai entendu pour la première fois João Gilberto. Un coup de foudre musical ! En 1977, j'ai volé le disque Getz/Gilberto qui a fait connaître la bossa-nova. J'ai commencé à collectionner tout ce qui avait trait au Brésil[369].

Puis, son arrivée sur le sol brésilien confirme l'éveil de cet amour :

[369] Brehaut, Frederique (14 juillet 2014). « Jean-Paul Delfino: 'Brésil, mon pays jumeau' », Entretien avec Jean-Paul Delfino, LeMainelibre.fr [en ligne], http://lemainelivres.blogs.lemainelibre.fr/jean-paul-delfino-bresil-mon-pays-jumeau-14-07-2014-420 (consulté le 30 juin 2016).

> A l'époque, j'étais fauché et Rio bien loin. J'y suis parvenu au terme de presque un tour du monde imposé par les vols les moins chers. Dès mon premier voyage, à peine sur le tarmac de l'aéroport de Rio, j'ai eu cette impression étrange que je rentrais chez moi. En quelques jours, je parlais brésilien, en quelques semaines, l'argot. Je crois que nous avons tous un pays jumeau avec lequel nous entrons en résonance. Le mien, c'est le Brésil[370].

Le parcours de transformation vécu par ces auteurs rappelle la socialisation des membres des groupes de batucada et capoeira. L'incorporation d'un univers nouveau par ses pratiques peut déclencher, chez certains d'entre eux, un changement profond du rapport avec leur société et leurs corps.

D'abord, il convient de spécifier une chose. Appartenir à un groupe de batucadas ne signifie pas forcément s'intéresser au Brésil, ou à la musique brésilienne à proprement parler, même si c'est le cas pour beaucoup de batuqueiros. Nous avons montré à de nombreuses reprises l'ampleur de sens que ce phénomène abrite. L'une des raisons principales expliquant l'attirance des membres de ces groupes touche, d'ailleurs, l'aspect collectif de la musique, lié à son format en large formation et à son fonctionnement en tant qu'association. Quoi qu'il en soit, dans bon nombre de cas, la pratique des rythmes brésiliens peut faire des passionnés : passionnés de musique, passionnés du Brésil. La socialisation par la batucada agit d'autant plus fortement sur ces individus qui présentent un comportement parfois si univore (pratiques brésiliennes) qu'ils font l'objet de critiques de la part de leurs pairs. Cependant, dans les entretiens en face-à-face, rares sont les batuqueiros qui se revendiquent « Brésiliens de cœur », avec tous ces mots et sans relativiser ce que cela pourrait représenter en termes d'idéalisation ou de basculement identitaire. En somme, la rencontre avec la musique, les voyages et la découverte d'un mode de vie associé au Brésil peut produire des ruptures biographiques. Dans certains cas, l'identification à un Autre demeure un acte politique face à leur société[371]. Pour d'autres, cela peut signifier un refuge identitaire. En effet, dans l'engouement pour les batucadas, de nombreux modes d'attachements peuvent être actifs.

Les comportements univores incluent une consommation extrême de productions culturelles brésiliennes (musique à la maison, concerts, films), une fréquentation presque exclusive des réseaux brésilophiles, le passage de moments rituels avec la communauté de la batucada, la prise de distance avec les amis extérieurs à cet environnement, l'éloignement (partiel, momentané ou durable) des références culturelles acquises lors des socialisations précédentes. Dans la mesure où les percussionnistes vivent en France, leurs tentatives

[370] Brehaut, Frederique (14 juillet 2014). « Jean-Paul Delfino: 'Brésil, mon pays jumeau' », Entretien avec Jean-Paul Delfino, LeMainelibre.fr [en ligne], http://lemainelivres.blogs.lemainelibre.fr/jean-paul-delfino-bresil-mon-pays-jumeau-14-07-2014-420 (consulté le 30 juin 2016).
[371] Nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse.

exclusivistes ne sont pas mises en place sans efforts. Il n'est bien sûr pas possible de rompre complètement avec des références locales ni avec les acquis premiers, mais, un processus d'immersion voulue conditionne fortement les choix des individus dans d'autres sphères de la vie sociale : amoureuse, esthétique, choix moraux, etc. Le conditionnement des percussionnistes aux pratiques et valeurs associées au Brésil peut agir durant une période délimitée, mais est aussi susceptible de durer toute une vie. Nous avons parlé des « phases d'excès » dans les pages précédentes. L'imprégnation univore et intense permettrait de « faire son immersion » sans se déplacer.

> […] il y a un truc schizophrénique… après, je ne renie pas d'être français, toulousain… mais, étant donné que je ne pouvais pas être là-bas pour faire mon immersion totale, je me suis fait cette immersion ici. Il y a beaucoup de Brésiliens à Paris… après, il y a des gens qui ne sont pas très recommandables mais ça fait partie du jeu. […] La rencontre avec ce peuple m'a apporté une putain de joie de vie, heureusement que j'ai découvert cette culture-là. Oui, c'est présent dans ma vie de tous les jours… ton pays m'a profondément changé. Avant de rencontrer cette musique-là, j'étais hyper coincé […] Les Gitans disent, c'est ma race. J'étais marié avec une gitane qui chantait… Race dans un sens… ma race des Brésiliens… On pourrait en parler des heures et des heures. Ce qui m'a profondément changé là-bas, c'était de voir un peuple entier, il n'y avait pas de faux-semblant, de paraître, au moins ces gens à ce moment-là. Des gens qui sont restés naturels avec qui je pouvais rester naturel. Du coup, si t'es naturel, il y a quelque chose d'humain… en même temps, je suis franco-italien. Il y a une part en moi qui n'était pas française, qui se rapprochait plus des Brésiliens, de qualité de relation humaine que j'ai pu avoir avec des Italiens et pas avec des Français… à l'époque. J'ai un peu voyagé et le peuple avec qui j'ai eu le plus d'affinités a été les Brésiliens. Même les gens avec qui je parle aujourd'hui me disent que dans une autre vie j'ai été brésilien… j'en sais rien. En tout cas, je suis Italien à moitié. Ce n'est pas possible, les gens me disent, t'es comme nous. Bien sûr je suis comme vous, j'ai deux bras, deux jambes…ici le contact est à distance.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

Dans ce fragment d'entretien, Paul m'expliquait ses premières impressions de son voyage au Brésil et ce qui l'avait étonné fut le fait de ressentir qu'il avait trouvé sa « place dans le monde ». Musicien professionnel, il enseigne la musique au conservatoire et n'est plus membre d'une batucada. A ce jour, il joue du piano dans un groupe de musique brésilienne faisant fusionner le jazz, la samba et la MPB en général. D'après lui, la découverte de la culture brésilienne a changé profondément sa vision du monde. Aujourd'hui, Paul mène une double vie, non sans avoir traversé une période de « crise », la musique brésilienne continue à influencer sa routine. Ce témoignage n'est pas isolé. Des exemples tirés des réseaux sociaux viennent compléter ce tableau.

Figure 38 : « Merci la batucada ». Publication d'un percussionniste sur Facebook. 2016.

Il s'agit de publications d'individus qui pratiquent ou ont pratiqué les percussions et la musique brésilienne en général. Ce genre de témoignages est fréquent dans la communauté brésilophile. Dans les entretiens en face-à-face, les mémoires émotionnelles concernant le Brésil apparaissent avec facilité lorsque mes interlocuteurs sont invités à décrire l'importance de la musique brésilienne et du Brésil dans leur vie, ainsi que les changements provoqués, ils sont presque au bord des larmes, certains pleurent, d'autres se disent en proie à une forte émotion et affirment qu'ils ne s'étaient pas rendu compte de l'importance des « ces choses-là » jusqu'à ce que je les interroge. L'idée d'avoir fait une découverte qui a bouleversé leur trajectoire se répète de manière canonique.

La passion pour le Brésil peut donc provoquer des ruptures biographiques. Selon Victor, « il y a plein de gens qui peuvent nourrir ça. C'est une idée qu'on ne se sent pas assez bien alors faut chercher ça pour se compléter » (Victor, 29/04/2017). La recherche d'une identité musicale va de pair, dans certains cas, avec une recherche identitaire plus large. Certains percussionnistes vivent la connaissance du Brésil comme une quête existentielle. Ceux-ci se sont souvent rendus dans d'autres pays, en Inde (Francine, Paul), au Venezuela

(Pierre) ou en Afrique (Victor, Jonas). Quelques-uns s'intéressent également au yoga, à la méditation ou au bouddhisme (Antoine).

> Avant, quand j'avais 17 ans, j'ai voyagé en Inde et je me suis dit que c'était le pays de ma vie puis quelques années après j'y suis retournée et c'était la déconvenue… je me suis très mal sentie, déçue. Je voulais vivre une expérience à l'étranger et quand je suis allée à Rio, je me suis dit c'est là. J'avais mes économies, puis j'ai retournée quelques mois après. J'avais des questions dans ma vie. Je voulais faire cette expérience-là. Je suis partie seule, exprès. Aux écoles de samba seule. Faire mes contacts seule.
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Pour ces percussionnistes, la musique brésilienne et ses pratiques culturelles associées viennent conforter ou accentuer une quête qui était déjà en cours chez eux et qui peut se révéler à travers d'autres « passions » que la batucada, ce qui peut être observé chez nombre de percussionnistes qui sont passés par la musique afro-cubaine ou africaine. Selon Pierre, l'attitude passionnelle des percussionnistes s'explique structurellement, par le déficit musico-identitaire dans la société française que nous avons décrit précédemment. Ce ressenti est partagé par un grand nombre de batuqueiros. Pierre est un musicien professionnel, professeur et multi-instrumentiste, l'apprentissage des batucadas fut une découverte d'une identité musicale, il avait exploré « plein de musiques différentes, funk, reggae, salsa, rock, et la batuc c'est le truc qui me correspond le mieux. Je n'ai pas à me faire violence. Je peux être moi-même » (Pierre, 30/05/2015). Tout comme Pierre et bien d'autres acteurs, Christelle associe sa passion à cette même frustration identitaire. Elle souligne que la musique et l'identification aux habitudes de la société brésilienne lui ont permis d'exprimer son « vrai » caractère.

> C'est rigolo car j'ai dit ça. J'ai dit, je suis née au mauvais endroit. Le plaisir que ça m'a apporté c'est… je me dis… il y a quelque chose qui ne va pas. Rien à voir avec la musique. Avec la culture, je m'identifie beaucoup avec les Brésiliens et même dans la langue, elle m'exprime plus de choses, plus de sentiments… il y a un Brésilien qui m'a dit cette année, « ne dis pas ça car tu renies ta famille ». Bah, non, il fallait aussi que ma famille soit née là-bas, au Brésil… je me sens plus à l'aise, plus heureuse, moins jugée, dans la culture brésilienne, plus extravertie […] Car les Français, il faut tout le temps se contenir dans les émotions… les Brésiliens font un scandale dans la rue. Même si ce n'est pas quelque chose que je voudrais faire, en France, ça ne se fait pas trop. Parce qu'on cache nos émotions, quand on n'est pas content. Ici, si tu demandes, « ça va ? », tout le monde va dire oui, même si ça ne va pas. Alors qu'au Brésil… *mais ou menos, vai melhorar*. Là, tu sais que ça ne va pas du tout. Alors, qu'en France tout le temps « ça va », mais ça ne va pas du tout. Ça m'a apporté tellement de bien. Merci à ta culture.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

En tant qu'acteurs réflexifs, ils expliquent souvent leur ressenti par un décalage social avec le contexte dont ils sont originaires. Christelle est devenue intermittente du spectacle spécialisée dans la samba carioca, elle a habité au Brésil et dit s'identifier aux modes d'expression des sentiments dans ce pays. Quant à Antoine, sa « recherche de soi » s'est effectuée à travers des aspects traditionnels de la musique brésilienne. S'il a débuté avec le samba, c'est la musique de candomblé qui l'a ensuite guidé. Le premier aspect de son attirance a été d'ordre sonore et concerne le tambour, dans toutes les dimensions déjà mises en évidence. Puis, la musique traditionnelle brésilienne l'a accompagné dans l'approfondissement de son évolution personnelle. Mais, c'est finalement, grâce au bouddhisme qu'il a pu apaiser certains questionnements.

> La musique est la première attraction, viscérale du son qui est la résurgence de ce que l'on appelle de l'isogestaltique que le samba symbolise. C'est le point de vue musicothérapeutique. La matrice du samba reproduit une symbolique de ce que le fœtus entend et mémorise dans son être, dans le ventre de sa mère. Les graves, la pulsation du cœur, les périodicités brèves et longues, l'aléatoire. Finalement, on peut dire qu'on a une mémoire de la musique aléatoire dans le ventre de notre mère parce que la digestion ça revient toutes les 6 heures et c'est quelque chose de complètement aléatoire du point de vue sonore. Si un jour t'as la chance d'assister à une digestion viscérale, c'est un son chaotique, c'est dur à écouter, ces écoulements… gargouillements. Incroyable ! Incroyable ! […] Finalement, le côté de tradition a rencontré une certaine rigidité qui existait à l'intérieur de moi et a été le pourvoyeur d'un mouvement qui a fait que je me suis construit. Donc, j'étais à la recherche de quelque chose de traditionnel parce que je me conceptualisais avec plus de contenance dans ce cadre-là, ça me permettait d'exister tout simplement. Peut-être dans mon insuffisance à être créateur et puis de me rencontrer aussi, pas seulement d'un point de vue négatif mais aussi positif. Aujourd'hui me retrouver toujours en mouvement et en quête d'approfondissement, de liberté… Après mon voyage, j'ai commencé un processus de découverte de ma personnalité et de la confrontation, qu'à travers la musique… Mon parcours a été difficile, mais, il a été mené par la musique et le son… […] Oui [il est bien en France] parce que je suis bien à l'intérieur de moi. C'est le bouddhisme qui m'a amené ça.
>
> Antoine, entretien du 21 mars 2017

Une bonne partie des trajectoires des joueurs débute par l'apprentissage des percussions et se poursuit avec l'entrée dans le réseau brésilien, la connaissance des modes de vie brésiliens et d'éventuels changements des modes de vie. Ainsi, la musique peut demeurer un moyen pour remettre en cause leurs certitudes, par rapport à eux-mêmes et à leur environnement, tout en passant par des moments de crise qui provoqueront des effets durables chez les batuqueiros et danseuses : des ruptures amoureuses, des reconversions professionnelles, la prise de conscience de problèmes identitaires et sociaux au sein de leur société, ou au contraire, l'engouement pour les batucadas peut être déterminé par une conscience critique éveillée préalablement.

Différents auteurs ont abordé les transformations des parcours de vie. Claude Dubar parle d'une double transition (Dubar, 2015) tandis que d'autres se réfèrent aux termes

recomposition identitaire (Lahire, 2011) ou bifurcation (Bidart, 2006 ; Mazade, 2011). Il s'agit de moments – changements de métier, initiation à une pratique musicale ou inscription dans une association militante – marqués par l'incertitude qui peuvent entraîner des crises et ou des recompositions identitaires chez l'individu. Un important travail sur ce thème a été celui d'Anselm Strauss (1992), analysé ci-dessous par Gérard Mauger :

> L'initiation oblige fréquemment à prendre parti, à choisir son camp, impose la conclusion de nouvelles alliances, l'abandon total ou partiel d'allégeances antérieures, la trahison des anciennes loyautés […] mais aussi, mutatis mutandis, conversions religieuses ou scolaires — il s'agit de détruire les anciennes fidélités à sa famille et à sa classe sociale et d'en développer de nouvelles envers le pays et le parti, ou envers l'école et la classe d'accueil (cf. par exemple, la description qu'en fait Annie Ernaux dans Les armoires indes, Paris, Gallimard, 1974). Les trajectoires de conversion sont jalonnées de déclarations, de sacrifices, de trahisons, d'engagements : l'acquisition d'un nouveau vocabulaire permettant de renommer, c'est-à-dire de réévaluer le passé et ses propres motivations, de délégitimer les anciennes validations et d'intérioriser les nouveaux principes de reconnaissance. C'est pourquoi les conversions — même ratées— sont irréversibles, conclut A. Strauss.
>
> Mauger, 1993 : 144

Les trajectoires de certains batuqueiros sont donc compatibles avec la complexité et le caractère irréversible des conversions décrites par Mauger. Elles sont marquées par une phase d'exclusivité accordée aux pratiques et individus en rapport avec le Brésil, par la perte d'un ancien réseau d'amitiés, par des efforts pour apprendre la langue et connaître l'Histoire du Brésil, des relations amoureuses avec des Brésiliens ainsi que par des reconversions professionnelles. Même si les percussionnistes peuvent être amenés à interrompre leurs activités, ils s'y remettent souvent au bout de quelques mois ou années. Ces comportements participent à la construction d'une vie antérieure et postérieure à la batucada. En outre, l'idée que le « samba sauve » est très diffusée parmi mes interlocuteurs.

> […] j'avais un mémoire. Puis, j'ai eu une période de *burn out*. J'ai déprimé. J'en ai bavé… le directeur m'a flinguée, il m'a affaiblie. Ok, j'ai eu mon diplôme mais avec des trucs lourds dans la tête. Il disait que ce n'était pas ma voix, puis, on se remet en question, on passe des entretiens, c'est non, non. Ce n'est pas ma voix, le mec a raison. Je me sens enfermée. Je pleurais… j'étais coupée du monde, en mode *off*. Ce *burn out* m'a fait du bien, pour la remise en question… J'aime bien être seule aussi. Cela m'a reconnectée avec la danse. Et c'est la danse [samba] qui m'a aidée à m'en sortir.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

Sur ce témoignage, nous voyons Chris qui m'a accordé un entretien début 2017, quelques mois après son premier voyage. Elle m'a fait part de son envie de faire une reconversion professionnelle centrée sur son apprentissage comme *sambiste*. En 2018, cette

danseuse s'est rendue encore une fois au Brésil. A son retour, elle a fondé une association de samba qui réalise, aujourd'hui, des prestations, promeut des rencontres avec des sambistes brésiliens et des *passistas*, organise des ateliers de danse en France et au Brésil.

S'il y a, effectivement, un discours répandu qui consiste à dire que les batucadas et la musique brésilienne représentent un chemin alternatif à une crise existentielle liée à une frustration identitaire dans la société française, Jonas (29/04/2017) nous met en garde contre une vision trop caricaturale esquissée, d'après lui, dans le film *Samba Lumière* (2014)[372]. Etant l'un des participants interviewés dans cette production, Jonas exprime ses réserves quant à la narration proposée qui dresserait un regard limité sur la diffusion du samba à Paris.

> C'est pour ça que je n'ai pas aimé le film de Pedrão… Il y a un sous-jacent, d'autres n'ont pas trouvé mais pour moi il avait quelque chose qui consistait à présenter ça comme si on était un pays en déficit de culture, incapables de kiffer et heureusement qu'il y avait la musique brésilienne car ça nous a sauvé de la dépression. Avec des gens qui disaient, je ne savais même pas que je pouvais prendre une guitare et me mettre autour d'une table pour chanter. C'est le Brésil, certes. La France ce n'est pas ça non plus. Il y a pas mal de gens qui se mettent autour de la table et qui ne connaissent pas le Brésil… moi, j'ai grandi dans une ville où tout le monde joue de la musique partout. Chez un ami… on jouait, on faisait les secondes voix dans sa famille, la *roda de mesa*, j'ai fait ça toute ma vie. Par contre, je ne savais pas qu'il y avait un pays qui mettait des micros et faisait payer l'entrée pour ça. Ce n'est pas le fait de jouer autour de la table mais d'en faire un spectacle. Le film j'ai trouvé vraiment, la France vraiment il y a rien, je n'ai pas trouvé ça juste. De toutes les personnes qu'il pouvait interviewer, il a pris que les plus amateurs. C'est sympa, mais leur vision est plus caricaturale. Ce n'est pas un découpage bienveillant, c'est dur, pas sympathique. Il y avait même pas le truc de se dire, c'est génial que dans un pays les gens soient fous de samba… les pauvres, ils essayent de faire comme ils peuvent pour accéder à ce Nirvana culturel qui est le samba, mais, bon, ils sont un petit peu handicapés. Je ne m'attendais pas à ça. On a discuté longtemps. On me demande plein de références, j'ai dit au moins 20 trucs et à la fin il apparaît que je dise que les gens ici sont très influencés par Fundo de Quintal, que c'est mes références alors que je ne joue même pas ça. C'est du parti pris. C'est juste pour montrer l'exemple. J'ai dit ce par quoi je suis influencé ou pas et à la fin, je me retrouve avec ce que je n'ai pas dit. Ce n'est pas méga honnête ça. Je fais de la vidéo aussi… après, que Fernando dise que parfois des gens ici chantent avec un accent pas possible et qu'il y a l'image de Sophie qui s'affiche derrière. Ça s'appelle lui planter un couteau dans le dos... c'est inélégant. Sophie était avec ses parents… je connais Fernando, il ne balancerait pas des piques comme ça.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

D'après Felipe, un musicien brésilien professionnel installé en France depuis plusieurs années, cette identification à une culture exogène ne se cantonne pas aux percussionnistes francophones, mais fait partie d'une démarche d'identification plus large, propre aux personnes atteintes d'un besoin de changement ou d'une frustration identitaire. Certains Brésiliens, par exemple, peuvent entretenir un rapport équivalent avec une Afrique mythique. Dans le cadre de la batucada, il décrit les attitudes de certains « Brésiliens de cœur » durant ses concerts tout en signalant comment ces types de postures peuvent être dérangeants.

[372] Réalisé dans le cadre d'une recherche postdoctorale par Pedro Abib.

> J'ai un peu peur de rentrer dans ce sujet. C'est un thème fou. On a envie de faire 3 thèses… comment le mec est si passionné ? Il parle sans accent, danse le forro mais il ne connaît que ça. C'est l'équivalent du Brésilien qui arrive dans une roda et parle de l'Afrique […] Il y a ceux qui y vont tous les ans [Au Brésil], qui défilent dans les écoles, parlent portugais mieux que moi. C'est intéressant, je ne m'approche pas parce que j'ai un peu peur […] de vouloir être près d'une culture qui est éloignée. J'ai toujours aimé jouer pour les Français […] Ce n'est pas normal… il fait de la capoeira, rentre à la maison et mange des haricots. Je ne sais pas, je ne vais pas comparer avec le Daesh, mais, le mec pleure parce que le Brésil a perdu au football, il y a quelque chose de malsain… je ne sais pas si c'est lié à un manque de tendresse, peut-être que le Brésilien est plus câlin… ou pas […] Les gens deviennent fous, il y a beaucoup de personnes coincées. Ils enlèvent le t-shirt en plein concert mais tu penses qu'au Brésil on va faire ça ? […] pour moi c'est une crise de folie ça […] il y a aussi des Africains qui ne savent pas s'ils sont Africains ou Français […] c'est curieux car les gens n'avaient pas cela quand ils étaient jeunes, ils ont joué parfois 20 ans de piano et après un voyage ou un petit ami il arrive un déclic que d'autres manières de penser existent. Ils ouvrent un robinet pour une autre culture… vont faire de la salsa et après la samba. On attrape le goût de la danse, du voyage, on va avoir un *Negão*[373] comme petit ami, un étranger, après, il se retrouve dans une batucada et commence à renier ses origines. Ils arrivent en cours et je demande, « Tu as déjà fait de la musique ? Non. ». Mais, le mec a fait 10 ans de piano… « Ah, mais c'était dans une autre vie ». Mec, alors tu sais jouer… Il y a un certain déni du passé. Le Français ordinaire qui, à un moment donné, ouvre le robinet vers le monde et se transforme… cela peut-être avec la danse […] Je ne pense pas que la musique brésilienne est responsable pour ce déclenchement. Je pense que la musique brésilienne a une Afrique, un mystère, oui, c'est vrai. Pedrão parle de cela dans son film, la musique brésilienne convainc le monde. Mais, parfois, c'est l'inverse. Parfois c'est le *Negão* qui assure au lit et qui a réglé certains problèmes… la musique est un moyen, elle rend plus facile […] La musique brésilienne a certes une magie mais elle n'est pas la meilleure au monde, qu'elle résout les problèmes, qu'elle fait des adeptes. Je trouve qu'il s'agit d'une combinaison de choses. La musique vient avec cette magie mais c'est le fait que cette fille qui a été sautée par ce mec, pas besoin d'être Brésilien, cela aurait pu être Martiniquais, mais cela a ouvert le robinet pour le fait qu'il existe un autre monde, une autre façon de penser, elle commence à valoriser le Portoricain qu'elle ne remarquait même pas.
>
> Felipe, entretien du 18 mars 2017

Ce long témoignage présente plusieurs aspects intéressants et réitère certains arguments déjà mis en avant. La socialisation musicale par la batucada va de pair avec l'ouverture d'une conscience qu'il existe d'autres manières de faire culturelles et sociales. Cela entraîne parfois une posture d'ouverture aux Autres, ou pas forcément, les individus peuvent tout aussi bien se fixer exclusivement aux genres ou modèles culturels brésiliens. En tout cas, pour certains amateurs, la batucada demeure une porte d'entrée, quand on « ouvre le robinet », pour la perception d'autres mondes – valorisation des Noirs ou des Latino-américains, sympathie pour les musiques de percussion en général, socialisations à la danse, etc. Mais, cette prise de conscience pourrait se déclencher par une relation amoureuse, un voyage ou d'autres rencontres, et en ce sens, la socialisation par la batucada demeure un moyen de répondre à des questionnements nés avec ces nouvelles situations d'échange. Il arrive également que la découverte de la batucada puisse aider à régler des conflits existentiels et identitaires déjà en germe chez les percussionnistes, découlant des

[373] Nom d'usage brésilien, pouvant avoir un sens péjoratif ou appréciatif, comme celui utilisé par mon interlocuteur. Si l'on traduit au pied de la lettre : « grand Noir ».

socialisations précédentes : lien avec l'Afrique par ses origines ou son vécu, besoin d'appartenance à une collectivité musicale, critique du système éducatif français, quête identitaire. Fait musical et fait social ne peuvent pas être dissociés. Selon Nelson, la « crise existentielle » chez les « Brésiliens de cœur » s'étend à bien d'autres individus, au-delà du cadre musical, et il l'associe à des problèmes privés ou d'ordre psychique (Nelson, 22/03/2017). Sur cette voie, la passion pour le Brésil se traduit, parfois, en passion pour les Brésiliens. Ce témoin affirme que la problématique identitaire touche aussi la sphère des relations amoureuses, dont nous avons relevé quelques aspects. Il existerait un engouement pour les Brésiliens métis ou noirs, en général :

> J'ai connu des femmes qui ne sortent plus avec des Français […] Je l'ai échappé belle, une femme est sortie avec moi juste pour avoir un métis. Même dans l'acte sexuel, c'est capote. C'est ton problème si ton horloge biologique… [cite un prénom] voulait cela, elle était une super amie […] c'est la maladie des gens ici […] [cite un prénom] a ce problème identitaire.
>
> Nelson, entretien du 22 mars 2017

Lorsqu'elles approchent la quarantaine, certaines femmes françaises emploieraient « des efforts » pour enfanter un métis. Nelson a connu quelques femmes qui lui ont adressé des propositions dans ce sens. Parmi mes connaissances, j'ai été témoin du cas d'une Française qui a passé un accord avec un ami Brésilien consistant à faire un bébé contre un mariage arrangé pour qu'il obtienne le droit de rester en France légalement. D'autres témoins transitant dans la communauté brésilophile m'ont avoué avoir connaissance d'un phénomène similaire. Lors d'un double entretien réalisé à la fois avec un professeur de capoeira et un percussionniste, deux Brésiliens vivant ici depuis 30 et 15 ans, on note comment l'origine culturelle sous-tend des explications naturalisées à propos des choix amoureux des Françaises, qui seraient liés à la bonne santé, à l'appétit sexuel et à la capacité des Brésiliens à enfanter.

Gilberto : Nous sommes des chevaux de race… pour faire des enfants. Nous avons une bonne couleur, une bonne santé.

Paulo : Quand elle a 38 ans, la femme française se désespère pour faire un enfant et pour trouver un Français qui veuille avoir un gosse… « Quel âge as-tu ? 38. Ah non, tu peux y aller ».

Gilberto : J'ai une bonne santé, je suis un cheval de race… regarde mon corps. Tu ne vois pas Paulo [pointe son camarade du doigt] ? *Gostosão*[374] ! Les femmes nous abordent en boîte de nuit. Le Français est mou, il est blanc de la couleur du mur, la famille tombe toute malade… il ne va pas faire des enfants. Regarde-nous… [montre son corps] sportif, 1m80, c'est comme [cite un prénom brésilien], [cite un prénom brésilien], [cite un prénom brésilien]. J'ai quatre enfants.

[374] On pourrait le traduire par « sexy ». En France, ce qualificatif est plutôt appliqué aux femmes : « bonasse », « bonne », « bombe ».

Paulo : Quel âge avait [cite un prénom de femme française] ? 38 ! La femme de [cite un prénom brésilien] ? 38. Mais, non, j'exagère, dans ce dernier cas c'était de l'amour, c'était à cause de la danse, il lui a appris à danser.

Gilberto : Même des femmes mariées… « mon mari s'en fout ». Liberté totale, petite. J'ai deux enfants en Irlande et deux ici. Mes enfants sont des mannequins professionnels. Mon fils a fait une photo quand il est parti faire la guerre contre le terrorisme, on n'avait fait que des photos de lui parce qu'il était plus beau que le capitaine […] Les Brésiliens ont de la santé. Aujourd'hui, les Africains rentrent dans la compétition. Maintenant, toutes les jeunes filles sortent avec un Africain. Parce que les actrices de Hollywood sont aussi sorties avec des Africains, c'est la mode. Et l'Africain baise beaucoup. Le Français non. Je sortais avec une fille qui baisait avec moi et qu'allait voir son copain après […] [cite un prénom brésilien] est sortie avec la femme du mec, il a dit, pas de problème… Si c'est un mec qui a de la santé. Car le mec pouvait être un malade. L'autre fois, il y avait une femme qui voulait sortir avec moi, je lui ai dit, je suis marié et j'aime ma femme. Je lui ai présenté un copain. « Si c'est toi, pas de problème », il l'a baisée longtemps… j'étais en boîte, aujourd'hui c'est la femme qui attaque, elle peut être mariée ou célibataire.

Paulo : Surtout si elle a 38 ans.

Gilberto et Paulo, entretien du 25 mars 2017

Je ne discute pas de la véracité de ces commentaires qui contiennent une bonne dose d'humour. Il s'agit certes d'une version fantaisiste de faits ordinaires dans la communauté brésilophile. Loin de les prendre pour vérité absolue ou de penser qu'ils expriment quantitativement la réalité des mariages interculturels de France, ils dessinent des portraits véridiques et récurrents que j'ai pu côtoyer. Les Brésiliens installés sur le territoire vont utiliser ces représentations pour s'intégrer, pour se faire une place. Dans le cadre artistique populaire, la migration brésilienne compte de nombreux individus, normalement des hommes venant des *comunidades*, qui arrivent pour « tenter la vie » en Europe. Ceux-ci ne sont pas forcément des musiciens mais savent « taper » des percussions et participent à divers événements culturels y rajoutant une touche d'« authenticité » ou d'« exotisme » en accord avec ce qui est attendu par le public et par les organisateurs. Dans bon nombre de cas, ces Brésiliens finissent par faire un enfant avec une Française (pas seulement celles ayant 38 ans !), ce qui facilite leur séjour sur le territoire. Le divorce peut avoir lieu quelques années après lorsqu'un machisme accentué ou d'autres décalages culturels deviennent des facteurs insoutenables dans la relation. Enfin, ces individus récoltent les bénéfices secondaires d'une image positive du Brésil et de son peuple, tout en étant phénotypiquement Métis ou Noirs, ils s'attachent à l'imaginaire « exotisant » présent en France. Néanmoins, des acteurs plus critiques signalent l'autre facette du phénomène. D'après Paulo, les Brésiliens seraient, en réalité, des « bouffons » qui sont acceptés dans la mesure où ils « plaisent » au Roi, « celui-ci n'hésitera pas à les virer quand il s'ennuiera » (Paulo *in* Gilberto et Paulo, 25/03/2017). La relation amoureuse entre Français et Brésiliens dans la communauté artistique brésilienne est une thématique très intéressante qui mériterait une analyse plus approfondie. A force d'être

intégrée dans ces milieux, j'ai appris que la *fofoca* (la « rumeur ») peut aussi être une modalité d'enquête, dont il convient, certes, de se méfier, mais pas dénuée de valeur. Les « ragots » fournissent un récit intéressant (Aldrin, 2005), une autre façon de raconter les faits sociaux, de manière moins décomplexée, même si la véracité des faits est à prouver. Mes interlocuteurs étaient complètement conscients de la nature caricaturale de certaines représentations. C'est presque sur un ton de *fofoca* et parmi de bonnes rigolades que des passages d'entretien comme celui ci-dessus se sont déroulés.

Nous avons vu qu'être batuqueiro recouvre un pan de comportements. Certains sont passionnés de musique, d'autres s'identifient fortement aux pratiques culturelles et aux mœurs associées au Brésil, qu'ils y aient vécu des mois ou des années. Dans les cas de ruptures biographiques, les individus peuvent s'éloigner des acquis précédents, pendant certaines phases fusionnelles ou encore, ils peuvent se trouver des références nouvelles en rapport avec les valeurs et pratiques expérimentées dans l'univers de la batucada. Quelques amateurs du Brésil développent des comportements excessifs, perçus comme une « maladie » ou une « frustration identitaire ». Le fait que les percussionnistes fassent eux-mêmes appel à un langage psychanalytique pour décrire leurs pairs est révélateur de l'intensité du sentiment que ces « fous du Brésil » éprouvent envers la culture brésilienne.

Appartenir à un groupe signifie participer à une aventure collective et partager des moments intenses lors de répétitions, voyages et prestations. Les déplacements des percussionnistes francophones et brésiliens engendrent des rencontres inattendues, des moments-frontières où une altérité culturelle peut mettre en suspens l'altérité de classe. Ainsi, les associations demeurent des instances socialisatrices qui agissent fortement sur les individus. Assez souvent, les socialisations musicales conduisent à des socialisations corporelles et culturelles où les percussionnistes acquièrent une perception nouvelle de la réalité. Autrement dit, ils intériorisent de nouveaux savoir-faire et être, des manières de se comporter et d'exprimer leurs sentiments qui sont parfois en opposition à leur socialisation précédente. Mais, si la pratique de la batucada laisse, de façon générale, son empreinte sur les pratiquants, leur place au sein du groupe contribue aussi à particulariser leur appréhension de la musique : batuqueiros et batuqueiras, meneurs et plus rarement meneuses, quelques rares danseurs et des danseuses interagissent différemment avec l'objet musical. Un grand nombre de batuqueiros affirme que la découverte de la batucada les a profondément changés : les rythmes brésiliens guident les parcours de vie, les reconversions professionnelles et les changements de valeurs et de conceptions du monde. Cette socialisation peut conduire à des ruptures biographiques dans lesquelles les « Brésiliens de cœur » revendiquent leur

identification à une culture dont les manières sont opposées à la leur. Dans un autre sens, les ruptures biographiques (échecs professionnels, ruptures amoureuses) peuvent également conduire à la découverte d'un groupe de batucada. Enfin, les profils des batuqueiros sont divers et s'inscrivent dans une durée, il arrive qu'ils suivent, des intérêts parfois momentanés.

Dans ce chapitre, j'ai exposé les « raisons d'aimer » matérielles qui se dégagent de l'objet musical ainsi que de sa transmission et son incorporation. En soulignant la pluralité du phénomène, nous avons adopté la perspective des acteurs. Sans vouloir dresser un portrait trop généraliste, nous observons, d'un côté, que l'amour des batucadas repose alors sur l'aspect collectif, animé et percussif, l'effet cathartique des tambours, l'engagement corporel des praticiens. De l'autre côté, la pratique des batucadas demeure rattachée à des projections que nous n'avons pas décortiquées. D'après ces témoignages, la société française aurait des problèmes dans la production du lien social se traduisant, sur le plan culturel, par un délaissement des traditions populaires, par un déficit identitaire et par une manière trop rigide d'apprendre la musique. Bien que la plupart des acteurs reconnaissent l'importance historique de la France, ainsi que sa richesse culturelle et littéraire, leur volonté d'identification ne voudrait pas se poser sur ces bases. A travers des discours plus ou moins nuancés, les identifications des praticiens portent sur des formes de collectif considérées plus vivantes, selon eux, des musiques d'ailleurs attachées à des valeurs « traditionnelles » et « populaires ». Ainsi, le processus de socialisation des acteurs indique une quête existentielle et une sensation de manque qui est assez partagée.

Selon mes interlocuteurs, le samba « sauve ». Nous allons comprendre pourquoi les percussions brésiliennes peuvent répondre de manière efficace à ces besoins de « sauvetage ». S'il existe, dans ce contexte, un intérêt croissant pour les percussions d' « ailleurs », les percussions brésiliennes se distinguent : « C'est la percussion, mais pas n'importe laquelle. Pas africaine, arabe, latino… La percussion du Brésil, dans son afro-descendance, dans le métissage, qu'ils associent à quelque chose de traditionnel sans trop le savoir » (Paul, 29/03/2017). L'imaginaire collectif du Brésil[375] comme un pays du métissage « réussi » contribue sans doute à l'engouement francophone pour la batucada. Ces représentations gagnent une implication politique à une époque où la culture (ou plutôt le culturel) est le fruit de relations complexes de pouvoir et de négociations multiples entre les acteurs.

[375] Certains clichés se dégagent de ces représentations, certes. Mais, les stéréotypes ont tout un intérêt social, dans la mesure où cette *vérité limitée* s'exprime dans les discours et pratiques.

Troisième partie

Représentations et enjeux politiques de l'incorporation

La circulation des individus et des produits a toujours permis à un nombre illimité d'objets, de savoirs, de techniques et de pratiques de traverser les frontières physiques et les barrières imaginaires entre les peuples. Aujourd'hui, les moyens de diffusion se sont démultipliés, laissant le champ libre à une multitude d'acteurs qui participent, parfois sans même le savoir, à la construction d'une image politique d'un pays et sa culture au sein de la communauté internationale. C'est dans ce contexte mondialisé qu'il s'agit d'interroger les facteurs qui président à la rencontre autour des batucadas entre Brésiliens et Francophones, suscitant un bon nombre de questions.

De manière générale, l'internationalisation des productions musicales et leur circulation produisent des dynamiques identitaires liées aux contextes d'origine et aux contextes locaux où elles se re-signifient. Ainsi, alors qu'ils induisent une évolution des pratiques elles-mêmes, ces échanges participent également à la définition d'équilibres à l'échelle mondiale, à travers des jeux d'influence et d'affirmation de puissance qui visent à l'instauration ou au renforcement de rapports de domination entre pays et aires culturelles. D'un point de vue théorique, deux types de discours s'opposent pour modéliser ces phénomènes, liés à la mondialisation ; l'un soulignant la standardisation des cultures par l'effacement des différences, l'autre s'attachant plutôt à décrire une accentuation de leurs discordances, inspirée notamment de la thèse du « choc de civilisations » (Samuel Huntington, 1997). Dans l'un ou l'autre de ces deux cas, l'existence d'enjeux géopolitiques semble être une donnée indissociable de la rencontre interculturelle.

Pour mieux prendre la mesure de ces données, nous allons tout d'abord nous attacher à considérer l'émergence historique du concept de « cosmopolitisme », intimement lié à la notion de globalisation. Dans un deuxième temps, nous approfondirons les mécanismes à l'œuvre dans les échanges entre cultures (insistant notamment sur les dynamiques d' « appropriation »). De sorte que nous pourrons ainsi finalement définir les axes problématiques qui guideront les développements de cette troisième partie.

Historiquement, le concept de cosmopolitisme trouve son origine dans le contexte des grands voyages de découvertes réalisés dès les 15-16e siècles par les Européens, jetant les bases de l'ère moderne et les prémisses de la mondialisation qui se construira au fil des siècles suivants. Dans le portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles, on trouve ainsi plusieurs références à ce terme, dès cette époque, la plus ancienne étant attribuée à Guillaume Postel dans *De la République des Turcs* (1560). Dans ce portail, le mot « cosmopolite » peut ainsi définir une personne qui « refuse les limites d'une Nation, se déclare citoyen du monde » et celle qui « voyage à travers le monde sans se fixer, par goût ou par nécessité », mais se

réfère également à une collectivité ou à quelque chose qui « rassemble des personnes ou des éléments de plusieurs pays du monde », par exemple une foule cosmopolite ou une ville cosmopolite, telle qu'était décrite Paris à la Belle Epoque.

Avec la multiplication des échanges qui s'instaure au fil des siècles, une préoccupation croissante émerge quant à l'établissement de règles universelles censées régir les jeux d'influence entre Nations. Ainsi, de nouvelles significations viennent se greffer au concept de cosmopolitisme. En particulier, avec la publication des *Idées d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique* (1784), Kant postule la définition d'un droit cosmopolitique appliqué aux nations et aux individus en tant que membres de la communauté humaine. Cette pensée participe au débat philosophique sur les relations entre les peuples, né avec la période des grandes découvertes. Ce débat est ensuite renouvelé au XVIIIe siècle, notamment après la paix d'Utrecht en 1713 (Belissa et Gauthier, 1999). Dans ce contexte, une des grandes préoccupations concernait l'élaboration des procédés capable d'éviter les affrontements entre les nations. Entre autres, ces discussions soulevaient la possibilité d'instituer de façon juridique un droit des nations à l'exemple du droit civique et politique appliqué dans les sociétés d'individus (Belissa et Gauthier, 1999 : 1).

On trouve déjà, au travers de ce bref parcours historique, quelques prémisses des débats qui ont cours actuellement sur le thème de la mondialisation, tiraillés entre une tendance à l'universalisme (symbolisée par l'idéal du citoyen global) et la possibilité d'affrontements des cultures sur le terrain des luttes de pouvoir. Avançant un peu dans le temps, on retrouve également, dans le Paris de la Belle Epoque, quelques éléments appartenant à ce cadre conceptuel. Ainsi, dès les XIXe et XXe siècle, un récit mythique concernant la ville de Paris émerge dans les guides touristiques, dans la presse et dans la littérature. La Ville-Lumière y est décrite comme capitale culturelle de l'Europe, dotée d'une sociabilité « mondaine » qui se traduit par un style de vie singulier. Être « mondain », à l'époque, signifie appartenir à une élite culturelle et économique qui affirme sa supériorité par l'exercice d'un mode de vie commun (Bernard, 2004 ; Welch, 2011).

Les musiques et les danses occupent alors le centre des soirées mondaines. Dans les années 1922, Levitte publie ainsi un manuel pour permettre aux habitués des dancings de « devenir un parfait danseur mondain » (Levitte, 1922) avec au programme la maîtrise des danses telles que le tango, la maxixe brésilienne, le fox-trot, ou la valse. Ainsi, le caractère cosmopolite de Paris est utilisé pour renforcer son rayonnement mondial, alimentant bon nombre de discours exaltés qui traversèrent les siècles, vantant: « la bienveillance et l'honnêteté qu'ils [les Parisiens] ont naturellement pour les étrangers, qui leur rendent tous

unanimement cette justice, de croire que nulle autre Nation n'est plus convenable à la société et ne mérite mieux d'être aimée » (Sauval *apud* Welch, 2011 : 57). L'éloge de la capitale « digne d'une admiration universelle » aurait survécu jusqu'au XXe siècle lorsque les « mondains » affirmaient leur place centrale par rapport au reste du monde. Ces nombreuses pratiques sociales et culturelles « mondaines » s'inscrivent dans la dynamique de l'Entre-Deux Guerres.

Le succès de ces danses – issues de zones géographiques éloignées, associées à un imaginaire exotique pas toujours conforme à la réalité –, montrent une certaine ouverture à l'Autre. Toutefois, on peut se demander si l'intérêt pour ces pratiques exotiques (danses, objets d'art et décoration, musiques) ne témoignerait pas d'un cosmopolitisme manifesté au travers d'un Autre fétichisé. En effet, au cœur de cette sociabilité « intense et codifiée » qui caractérise le Paris mondain, l'aristocratie met en œuvre un modèle social et culturel marqué par l'abondance et le luxe dans les soirées, les thés dansants, les bals et autres rencontres musicales et artistiques organisés dans des espaces publics (théâtres, ambassades, opéra) ou dans des domaines privés. Ces pratiques n'excluent pas pour autant les actions caritatives qui prennent la forme de festivités et de réunions pour récolter des dons ou défendre des causes variées. Ainsi, selon Alice Bernard, « la charité est une des fonctions sociales traditionnelles du Grand Monde : elle est ainsi perpétuée au début du XXe siècle » (Bernard, 2004 : 7).

En ce sens, dans la lignée du questionnement esquissé jusqu'alors, il est permis de s'interroger sur le type d'attention portée à l'Autre dans cette démarche ; est-on véritablement ici en présence d'un cosmopolitisme exempt de toute prétention à la domination et soucieux de préserver une équité, dénuée de toute condescendance ?

Revenant au contexte mondialisé d'aujourd'hui, différents chercheurs associent l'engouement actuel pour une tradition fantasmée à la recherche d'une « authenticité » qui répond à une supposée « crise » de la civilisation occidentale capitaliste, avec ses formes d'art abstraites, individualistes et marquées par une « rationalité utilitariste ». Dans un ouvrage récent, Michel Agier nous invite par exemple à réfléchir sur la « condition cosmopolite » contemporaine (Agier, 2013). Prenant appui sur des ouvrages en philosophie politique et anthropologie – Kant, Appadurai, Balibar, Foucault, Tassin, Derrida, entre autres –, l'auteur s'intéresse à la construction des liens entre les individus dans un monde commun, marqué à la fois par l'ouverture et le repli.

Dans ce monde globalisé, où les nationalismes gagnent du terrain, accompagnés d'effondrements politiques, idéologiques et économiques, provoquant des conflits de toute sorte, les échanges culturels peuvent être utilisés pour questionner l'empreinte laissée par des

puissances coloniales. De sorte que plusieurs chercheurs, d'Edward Saïd (2005 [1978]) à nos jours (Bohlman, 2012 ; Agawu, 2012 ; Mbembe, 2013) ont cherché à opérer une déconstruction épistémologique, qui tend à dénoncer l'ordre colonial et à restituer un espace pour les discours marginalisés. C'est le cas par exemple des musiques issues de la diaspora africaine qui sont, au même titre que les musiques des batucadas, au cœur des négociations constantes entre localité et globalité, entre catégories endogènes et exogènes, comme le montrent les recherches de Fila-Bakabadio (2002) sur les festivités du Kwanzaa aux Etats-Unis.

> Oscillation identitaire, hésitation, malaise et retournement d'appartenances, voilà ce qui caractérise près de 400 ans de négociations entre de multiples définitions exogènes et endogènes des Afro-Américains. « Negroes », « Blacks », « Afro-Americans », « African-Americans », autant de noms apposés ou choisis pour qualifier un groupe pour lequel la couleur de la peau demeure le principal critère d'appartenance. La plupart des Afro-Américains se sentent toujours dans la position des descendants d'esclaves subissant leur sort et l'identité qui leur a été attribuée. Comment allier une définition correspondant, non pas aux attentes du groupe, mais à celle d'une société qui les marginalise, avec la fierté dans des origines liées à un traumatisme? A` quelle terre appartiennent-ils ? L'Afrique ? L'Amérique ? C'est cette constante recherche d'une réponse venue d'ailleurs pouvant résoudre une situation spécifique qui caractérise les stratégies afro-américaines de définition identitaire. Déterritorialiser les sources est ce en quoi consiste aujourd'hui le processus de construction d'un soi collectif et individuel représentatif de l'expérience historique et culturelle africaine-américaine.
>
> Fila-Bakabadio, 2002 : 655

Ainsi, le « cosmopolitisme des goûts » peut éveiller des questionnements sur les enjeux de pouvoir sous-jacents à la consommation d'une musique. En effet, aimer les pratiques culturelles étrangères ne revient pas nécessairement à considérer l'Autre en tant qu'égal. C'est ainsi au croisement entre l'ouverture cosmopolite – dont on peut, non sans raison, mettre en doute les « bonnes intentions » – et la consommation d'un produit de marketing ethnique que se situe la pratique francophone de la batucada. Suivant cette optique, la consommation des musiques « mondaines » ou, dans sa version plus contemporaine, « du monde » n'annule pas les oppressions subies par les peuples aux origines de ces productions. Pour ce qui est des batucadas, dans quelle dynamique « cosmopolite» leur diffusion s'inscrit-elle ? Pourrait-on parler d'une consommation irrespectueuse des ces musiques liées à l'esclavage ? Les rapports asymétriques entre ceux « du centre » et ceux de la « périphérie » soutiennent alors les discours sur une supposée « appropriation » culturelle, dont il convient à présent d'examiner plus précisément les contours. Par ailleurs, interroger ce concept d' « appropriation » nous offrira l'occasion de mieux comprendre les dynamiques à l'œuvre dans les processus d'échange culturel entre les batuqueiros.

S'approprier quelque chose, se le rendre « propre », c'est-à-dire consubstantiel à ce qui est chez nous fondamental, cela sous-entend une tension vers une incorporation – qui peut être plus ou moins légitime – des propriétés de cet objet (Roumier, 2004). De fait, lorsqu'on parle de « propriétés » d'un objet, on peut faire référence à des biens ou des œuvres (propriété matérielle), à des éléments innés comme les propriétés d'un élément (propriété physique ou chimique), mais aussi aux biens immatériels, comme le patrimoine ou la culture (propriété intellectuelle). C'est ainsi qu'un décalage conceptuel s'opère entre, d'un côté, la matérialité des biens dont on est possesseur, la liberté, la propriété de soi-même, les caractéristiques qui nous définissent en tant qu'être et dessinent notre altérité individuelle au sein du collectif ; et, d'un autre côté, la métaphysique liée aux objets extérieurs, ainsi que la morale qui s'y rattache, liée à une réflexion politique et sociale.

Concernant les biens culturels, la notion d'« appropriation »[376] est liée aux questions de l'origine et de l'identité, associées à la notion de propriété culturelle, amplement discutées en sciences humaines et sociales. Sur ce sujet, les opinions sont divisées. Certains chercheurs et individus dénoncent une certaine forme de domination culturelle, mettant l'accent sur les relations de pouvoir présentes dans l'adoption d'éléments culturels d'un groupe minoritaire par un groupe dominant. Ainsi, dans les anciennes colonies comme le Brésil et les Etats-Unis, le processus d'appropriation d'éléments afro-amérindiens suscite des débats houleux. Récemment, une polémique brésilienne sur le port du turban par une fille atteinte d'un cancer, arrêtée dans la rue par une femme noire lui en interdisant l'usage, a déclenché une série d'articles[377] et de mobilisation sur les réseaux sociaux.

En France, bien que le terme ne soit que rarement problématisé (Djavadzadeh, 2016), un article[378] de *Libération* posait la question « Tous coupables d'appropriation culturelle ? » et soulignait que s'approprier c'est acquérir indûment quelque chose qui appartient à l'Autre.

[376] Nous l'avions rapidement abordée dans le chapitre présentant notre méthode (chapitre 3).

[377] La polémique a généré de nombreux débats sur Facebook et fut notifiée par différents médias. Voir : Ramos, Aline (15 février 2017) « Moda: Por que o uso do turbante despertou polêmica sobre apropriação cultural », *Diario de Pernambuco* [en ligne], http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/02/15/internas_viver,689224/moda-por-que-o-uso-de-turbante-pode-ser-apropriacao-cultural (consulté le 16 décembre 2017) ; Redação (12 février 2017). « Polêmica envolvendo uso de turbante por garota com câncer divide opiniões na internet », *Forum* [en ligne] http://www.revistaforum.com.br/2017/02/12/polemica-envolvendo-uso-de-turbante-por-garota-com-cancer-divide-opinioes-na-internet/ (consulté le 16 décembre 2017) ; Mena, Fernanda (23 février 2017). «Uso de acessório afro provoca polêmica sobre apropriação cultural », *Folha de São Paulo* [en ligne], http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1861267-polemica-sobre-uso-de-turbante-suscita-debate-sobre-apropriacao-cultural.shtml (consulté le 16 décembre 2017).

[378] Cette année, les vives polémiques autour de ce concept universitaire popularisé sur les réseaux sociaux se sont succédé. Que ce soit dans le milieu de la mode ou dans ceux de la musique ou du cinéma. Voir : Guillaume Gendron (26 décembre 2016). « Tous coupables d'appropriation culturelle ? », *Libération* [en ligne], http://next.liberation.fr/vous/2016/12/22/tous-coupables-d-appropriation-culturelle_1537005 (consulté le 16 décembre 2017).

Ce n'est que rarement qu'une valeur positive sera accordée au mot[379], comme l'atteste un usage courant, dont « prise », « possession », « usurpation » et « vol » sont synonymes. Mais, les partisans du concept d'appropriation culturelle tiennent, entre eux, des positionnements hétérogènes. Concernant les productions afro-diasporiques, on soutient parfois que certaines pratiques devraient être exclusives à la communauté noire. Dans d'autres cas, on prône une appropriation « respectueuse », ou encore, on souligne une perte d'éléments essentiels à travers une sorte de « blanchissement » des expressions culturelles afro-diasporiques.

Dans l'autre sens, le principal argument contre les théories de l'appropriation culturelle consiste à mettre en avant le dynamisme propre à toute culture. De fait, les mécanismes d'« appropriation », d'« emprunt », de « transfert » ou de « métissage » ont toujours existé. Restons sur l'exemple de la musique brésilienne. Pour les instruments qui caractérisent le samba du carnaval de Rio (samba-enredo), le cavaquinho vient probablement du Portugal et la caisse claire (caixa de guerra) d'Europe, tandis que les formules rythmiques de base dérivent des rythmes africains. De même, le samba-reggae de Bahia a vécu une vague de « ré-africanisation » récente, à partir des années 1970. Les choix esthétiques des percussionnistes – tels que l'inclusion d'instruments dits plus « traditionnels » ou la composition de paroles engagées – sont motivés par la montée des mouvements noirs à Salvador de Bahia (Agier, 1997). Les « bricolages » de ce type manifestent alors la capacité illimitée des individus à composer des répertoires culturels variés. En ce sens, il n'existe pas de cultures ou des musiques « pures »[380]. De fait, les concepts pour décrire les rencontres culturelles sont nombreux : métissage (Laplantine et Nouss, 2008 [1977]), hybridation (Bhabha, 2007 [1994]), créolisation (Glissant, 1996), branchements (Amselle, 2001), et suivent des logiques et des méthodes différentes afin de décrire la pluralité du monde actuel. Ainsi, si l'hybridité est une réalité matérielle et indéniable, l'établissement des frontières – identitaires, spatiales, temporelles – ne s'efface pas pour autant.

Les modèles explicatifs utilisés pour décrire les rencontres culturelles à notre époque s'alternent souvent entre deux types de posture. L'une met l'accent sur les déterminismes des acteurs tels que le « genre », la « race » ou l'origine nationale tandis que l'autre se rattache à un courant de pensée qui cherche à déconstruire ces catégories, au profit d'une dimension « universaliste ». La confrontation de ces deux approches n'a cessé de se renouveler au sein

[379] Voir « appropriation » sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL): http://www.cnrtl.fr/synonymie/appropriation (consulté le 16 décembre 2017).
[380] Jean-Loup Amselle (1999) et Laplantine et Nouss (2008 [1977]) évoquent l'idée d'un métissage originel.

des recherches scientifiques dans le contexte postcolonial[381]. S'il est vrai que les croyances ethniques dites « essentialistes »[382] ont pu servir à justifier quelques présupposés arbitraires – la propriété culturelle[383], par exemple –, parler d' « universalisme » peut s'apparenter à une certaine forme d'angélisme, tendant à nier les violences perpétrées par l'Europe au nom d'une prétendue Raison universelle.

Depuis les années 1980, le rejet du « piège essentialiste » semble être la posture acceptée dans les milieux scientifiques[384]. Cette critique repose sur le fait que toutes les identités, qu'elles soient de genre, de classe ou ethniques, sont socialement construites. Le concept d'«essentialisme stratégique» a ainsi été formulé à partir de cette critique (Spivak, 2006 [1988] ; Gilroy, 2003 [1993]). De sorte que, s'il est reconnu qu'il n'existe pas d'essences au sens propre dans le monde social, les individus se réfèrent fréquemment à de telles entités dans leurs luttes quotidiennes pour produire du sens. C'est pourquoi, pour l'auteure, il serait difficile de prétendre les faire disparaître. La stratégie consisterait alors à fixer « provisoirement » et de façon artificielle une « essence » utile. En ce sens, l'essentialisme prendrait de l'importance par rapport à un anti-essentialisme radical, dans la mesure où ce premier définit une action, une construction individuelle ou collective, tandis que le deuxième paraît se réduire à un plan théorique et idéologique qui s'éloigne des pratiques réelles des acteurs. Cependant, la notion d' «essentialisme stratégique» n'a pas été toujours bien perçue. Dans le contexte actuel de repli identitaire et de retour du communautarisme, quelques auteurs affirment que toute forme d'essentialisme serait à proscrire (Bayart, 2010 : 44). Même Spivak a depuis pris quelque peu ses distances avec l'expression (Spivak, 2011 : 78). L'auteure a pourtant le mérite d'avoir étudié les conditions pratiques d'émergence de l'action collective qui est presque absente chez les opposants radicaux de l'essentialisme. Pour Spivak, il s'agit de comprendre les fondements de la pensée

[381] A ce sujet, Emmanuel Parent commente l'ouvrage d'Edward Said : « […] les études postcoloniales ont tenté de renverser l'hégémonie culturelle occidentale et de remettre en question une vision européocentriste des objets culturels et de leur hiérarchie. Mais les efforts pour déconstruire le légitimisme de la théorie culturelle européenne ont également abouti bien souvent à un contre-modèle tout aussi simplificateur, qui reconduisait l'essentialisme qu'on était censé avoir dépassé — une critique qu'on a parfois émise à l'encontre même du livre de Said. » (Parente, 2008 : 168)

[382] L'essentialisme est l'idée selon laquelle les groupes pourraient être définis par certaines caractéristiques (visibles et objectives) inhérentes aux individus. Cette idée fut perpétuée, entre autres, par des penseurs allemands (Karl Jaspers, Martin Heidegger) sous la forme d'une philosophie existentialiste. Pour Theodor Adorno, ce culte de l'authenticité exprimé par la quête de « racines » demeure une sorte de « narcissisme collectif » (Adorno, 1964).

[383] Cette théorie pourrait produire un effet pervers d'enfermer certaines populations au sein d'une identité ou d'un espace assigné

[384] George Lipsitz propose la notion double d'un anti-essentialisme stratégique comme un usage conscient et politisé d'une forme culturelle (*Dangerous Crossroads*, 1994). En France, des auteurs soulignent les problèmes politiques découlant de l'essentialisme identitaire (Amselle, 2011 ; Agier, 2013) ;

essentialiste afin de s'attaquer aux sources et de remettre en cause l'ensemble du système d'oppression, soit d'adopter une stratégie politique capable d'en finir avec les mécanismes de domination.

La critique radicale de l'essentialisme tend à se récuser d'expliquer les comportements ou les expressions culturelles en se basant uniquement sur des critères problématiques tels que le « genre », la « race », l'origine nationale. A son tour, l'anti-essentialisme récolte des objections quant à l'incapacité à décrire les phénomènes dans sa globalité (Portis, 1997), demeurant utile d'un point de vue axiologique / idéologique, mais servant peu à décrire les faits sociaux dans la pratique. Somme toute, ces dichotomies ne semblent pas pouvoir rendre compte d'une réalité complexe. Des études récentes pointent la nécessité de dépasser ce conflit stérile (Schor, 1993 ; Gilroy, 2003 [1993]). Schor nous invite à « dés-essentialiser l'essentialisme » et signale l'urgence de « repenser les termes mêmes d'un conflit qui – toutes les parties en conviennent– a cessé d'être productif » (Schor, 1993 : 3). Paul Gilroy présente une vision particulièrement intéressante et plus nuancée concernant les musiques et les identités, tout en tenant compte des effets de cette circulation mondialisée. Sa thèse de la « double modernité » suppose que les formes culturelles diasporiques – à la fois « moderne » et antimodernes, contre l'essentialisation de l'identité noire mais aussi contre l'anti-essentialisme postmoderne – résisteraient à la marchandisation tout en contrariant le logocentrisme dans une dynamique de perpétuelle recomposition[385].

De manière générale, aucun chercheur ne semble remettre en cause la diversité culturelle produite à partir des rencontres mais la « construction discursive du monde à partir d'un référent européen ou occidental » (Raibaud, 2008b : 7). Selon Roberte Hamayon, « L'emprunt n'affecte pas l'intégrité de tout le monde de la même façon ; de même, l'appropriation du global par le local ne peut être mise à profit partout également, et l'on peut se demander si l'Occident n'est pas le seul à se sentir possesseur de ce dont il s'approprie […] » (Hamayon, 2002 : 2).

Ainsi, la pratique des batucadas par des percussionnistes francophones se construit sur cet ensemble de paradoxes. Il est donc impossible d'aborder un tel sujet, si propice à la controverse, sans négliger, d'un côté la liberté des flux culturels, et de l'autre, les relations de pouvoir asymétriques entre les acteurs. Prenant en compte le constat que l'hybridation

[385] Cette thèse fut avancée dans le célèbre *Black Atlantic*. Dans les années 2000, pourtant, l'auteur inclut l'Amérique du Sud dans ses analyses et revient sur ses positions. *Against the race* dresse une vision moins optimiste des circulations culturelles et des identités sous l'effet du marketing de la race : l'ethnicité fut alors absorbée par la logique marchande des industries culturelles qui a fait disparaître son caractère contre-culturel et son ouverture au cosmopolitisme. Voir : Da Lage et Debruyne, 2015 : 128-129.

culturelle n'est jamais à sens unique et que le dynamisme des processus d'identification – variant selon les individus, les générations, les groupes – peut assurer la continuité et la réactualisation des cultures et des pratiques. Plutôt que de traiter comme du « vol » l'usage du turban par des Blancs ou la pratique de la batucada ou du djembé par des Européens, il convient de saisir alors les enjeux que ces transferts sémantiques peuvent comporter. Il s'agit toujours de constructions dynamiques et contextuelles. Ainsi, notre analyse ne pourrait faire l'économie des constructions identitaires en situation : les notions d'« identité », de « nationalité » ou de « race » soutiennent les discours et pratiques des batuqueiros et font parfois l'objet d'une naturalisation, par exemple, le fait de relier des compétences musicales à une couleur de peau.

Arrivés à ce stade de la réflexion, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse. En effet, si nous pouvons décrire une condition cosmopolite globale, à laquelle nous sommes tous confrontés et dont nous subissons les influences directes ou indirectes au quotidien, le cosmopolitisme, se présente également comme une posture intellectuelle, une façon d'interpréter les contenus culturels pluriels. Pour Ulf Hannerz cette posture révèle une façon de négocier le sens du monde et la place qu'on y occupe. Suivant cet auteur, Thomas Fouquet distingue, dans son enquête sur les boîtes de nuit à Dakar, des interlocuteurs « branchés » (cosmopolites) et les « kaw-kaw » (locaux), qui s'articulent suivant « cette faculté plus ou moins grande à se présenter comme fin connaisseur de la nouvelle société mondiale » (Fouquet, 2013 : 138). Même s'il ne peut se réduire qu'au cadre urbain ou à la circulation des élites (Marchal, 2016 : 3 ; Baussant, 2017 : 3), le cosmopolitisme possède différentes significations selon les individus qu'il désigne. Par exemple, mis à part les situations de migrations forcées ou des déplacements isolés, la « condition cosmopolite » en tant que posture revendicative s'applique surtout aux individus venant des pays riches, qui jouissent de richesses suffisantes pour lever les barrières économiques, et dont les déplacements ne sont pas non plus entravés par des obstacles diplomatiques. Difficile dans ce contexte de ne pas avoir quelques réticences face au concept auto-proclamé d'une « condition cosmopolite », partagée par tous les individus - même en des lieux reculés de la planète. Ce mythe repose également sur l'universalité d'internet. Or, selon la Banque Mondiale (2015), il existerait seulement 44 % d'utilisateurs d'Internet dans le monde. Globalement, le style de vie que l'on pourrait appeler « cosmopolite » reste plutôt attaché aux grandes villes, aux individus mobiles ou dotés de forts capitaux culturels et économiques, parce que la « globalisation n'engendre pas nécessairement la diffusion d'attitudes, d'orientations et de comportements cosmopolites

dans nos sociétés. Bien que notre réalité soit globale, notre monde n'est pas tout à fait cosmopolite » (Cicchelli et Octobre, 2018 : 3).

Les batuqueiros francophones, notamment ceux qui vivent dans les grandes villes et les villes moyennes, subissent alors les influences du pluralisme culturel européen. Le cosmopolitisme musical qu'affichent certains d'entre eux s'inscrit dans les évolutions d'un « humanisme esthétique » s'exprimant aussi bien par l'amour de la musique de l'Autre – l'Autre peut être aimé autant pour ce qu'il apporte d'étranger (Féchet et Lévy, 2015 : 8) – qu'en vertu d'un certain désir d'« authenticité ».

> […] la musique agit également comme producteur de normes et de valeurs nécessaires à la construction de l'individu, et l'on voit les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique hésiter entre consommation culturelle de masse et retour vers des productions socialement marquées comme « distinctives » (jazz, chanson à texte, musique électroacoustique) ou bien rebelles ou générationnelles (funk, hard-core, metal) mais aussi festives, planantes, de transe, offrant une multitude de choix musicaux, chacun hautement valorisé par ses « fans » et s'opposant à la production culturelle de masse. Les musiques du monde n'échappent pas à cette tendance. À l'affirmation que l'expression musicale est affaire de sincérité et d'énergie créatrice répond (toujours pour les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique) le désir d'authenticité, puis le désir de revenir « aux sources » : sources du blues, du reggae, du samba qui sont déjà des musiques « métisses », sources du rythme en pays Dogon (Afrique), du chant primal au pays des Darkhan de Mongolie.
>
> Raibaud, 2008b : 7

Nous avons vu à quelques reprises que l'amour pour la musique brésilienne reste attaché aux représentations mondiales du pays sur la scène internationale. A l'heure actuelle, ces rythmes « métisses par excellence » incarnent des valeurs inspirant les politiques contemporaines de la diversité culturelle. Les identifications des joueurs francophones gagnent alors une dimension politique. Les rencontres culturelles autour des batucadas font émerger des questionnements sur le cosmopolitisme et la consommation de l'Autre. On mettra en lumière les représentations du Brésil esquissées dans les groupes, leurs usages dans le contexte contemporain de valorisation de la diversité culturelle ainsi que les relations de pouvoir se dégageant de l'incorporation. En préférant la notion de socialisation ou d'incorporation à celle d'appropriation, nous estimons mettre l'accent sur les expériences vécues des acteurs. Dans cet environnement, les autorisations s'établissent au gré des situations dans lesquelles être « authentique » exige, parfois, la traversée des épreuves dans le temps.

Chapitre 5 : Le Brésil dans les mondes de la batucada

L'image que l'on accorde aujourd'hui à la culture brésilienne sur la scène internationale s'est construite au fil des siècles grâce à une littérature de voyage qui débute au XVIe siècle. De fait, les premiers témoignages sur le Brésil et les Brésiliens furent écrits par des géographes, des religieux et des voyageurs étrangers qui racontaient leur expérience du Nouveau Monde. En décrivant la géographie, la flore, la faune ainsi que les modes d'organisation des peuples natifs, notamment, en ce qui touche leur rituel d'anthropophagie, est née une image d'un paradis terrestre où les hommes vivraient à l'état de nature. Dans une version hégémonique de l'Histoire coloniale, ce corpus d'images et de textes imbibés d'une aura mythique a imprégné les imaginaires européens, nostalgiques du paradis perdu[386]. Combinées à la rencontre physique avec des « sauvages » amenés en Europe à partir du XVIe siècle, – dont l'exemple premier est celui d'Essomericq[387] – l'Autre dans son altérité commence à intégrer un discours aux origines de l'humanisme révolutionnaire des Lumières.

Les écrits de certains de ces écrivains-voyageurs ont reçu un accueil favorable sur le Vieux continent en quête de découvertes. L'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil autrement dite Amérique*, qui paraît pour la première fois à Genève en 1578, a connu quatre autres éditions du vivant de son auteur, Jean de Léry (1580, 1585, 1599 et 1611). Le texte a une charge politique forte. Il adresse de vives critiques au christianisme et à ses pratiques plus « barbares » que celles des Sauvages, ce qui préfigure, selon certains auteurs, l'ethnographie de l'Amérique[388]. Dans *Tristes Tropiques* (1955), Lévi-Strauss qualifie l'ouvrage de « bréviaire de l'ethnologue ». L'auteur a également attiré l'attention de Michel de Certeau (2002), qui lui a consacré tout un chapitre dans l'*Écriture de l'Histoire*. De nos jours, le récit de voyage n'a pas épuisé son pouvoir de séduction. Dans les années 1940, la publication de

[386] L'utopie est considérée à la fois comme un genre littéraire, qui décrit des sociétés imaginaires ou rêvées, et comme une expérimentation sociale. Les sources y sont nombreuses. Si le terme a été livré par Thomas More dans l'*Utopie* (1516), l'auteur s'est inspiré de textes antiques (l'Âge d'or d'Hésiode, Ovide), bibliques (les épisodes du Jardin de l'Eden et de Babel) et des écrits médiévaux (le Millénarisme, le pays de Cocagne). Durant les Grandes Découvertes et la Renaissance, la nostalgie d'un Paradis perdu traverse les esprits stimulant la création de plans géographiques ainsi que de voyages.

[387] D'après certains historiens (Franco, 2000 [1937] ; Perrone-Moises, 1994 ; Taladoire, 2014), Essomericq aurait été le premier Indien brésilien à marcher sur le Vieux continent, ramené par Binot Paulmier de Goneville à son retour du Brésil, où il débarqua en 1504. Le fils du chef des Indiens Carijó aurait été baptisé et adopté par le capitaine qui lui a transmis ses titres de noblesse. Essomericq a inauguré la venue d'autres Indiens au long du XVIe siècle.

[388] Voir : Franck Lestringant, 2016.

Brésil, Terre d'avenir[389] de l'autrichien Stefan Zweig a marqué les esprits. Plus récemment, *Rouge Brésil*, un roman inspiré par l'œuvre de Jean de Léry, a remporté le prix Goncourt (Rufin, 2001) et fut adapté à la télévision française sur France 2 par Sylvain Archambault (2013). Qu'il était bon mon petit français (1971), film brésilien de Nelson Pereira dos Santos est aussi inspiré de la littérature de voyage, notamment de l'expérience du journal de Hans Staden en tant que captif au sein d'une tribu native adepte du cannibalisme, au XVIe siècle. Les représentations contemporaines du Brésil ne peuvent pas faire l'économie de cette littérature de voyage[390], dans laquelle la vision « romantique » des tropiques et des peuples autochtones vivant à l'état de nature va de pair avec les divisions du monde entre « civilisés » et « barbares ». On en retrouve l'écho dans l'imaginaire français sur le Brésil du XXe siècle, peu de choses avaient changé. La perception des voyageurs[391] hésitait toujours entre fascination et répulsion. Le caractère pittoresque du pays en germe contribuait à sédimenter la croyance d'un lieu édénique. Le rêve du paradis sur Terre persiste car la xénophilie de certains témoignages ne suffit pas à démystifier le rapport fantasmé à l'Autre. Au contraire, elle s'affiche souvent comme la version positive d'un racisme et d'un sentiment de supériorité refoulés. Un bon nombre de Français témoigne de l'hospitalité et de la sympathie des Brésiliens à l'égard de la France. En 1940, Georges Bernanos déclare : « […] il n'y a pas un peuple au monde plus naïvement attaché au nôtre, par des liens plus charnels, une sensualité profonde. Ils aiment passionnément la France, d'une tendresse ombrageuse et jalouse qui me déconcerte » (Bernanos *apud* Carelli, 1993 : 180). Même si la nature de leurs discours et le jugement qu'ils portent sur ce jeune pays n'est pas le même, Georges Clémenceau, Charles Bernard, Paul Claudel, Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Lévi-Strauss, Georges Bernanos, Albert Camus, Roger Caillois, Roger Bastide et Pierre Verger, Stefan Zweig, pour ne citer que les voyageurs célèbres de l'époque, ont aidé à construire la perception que l'on se fait aujourd'hui du Brésil et des Brésiliens à l'étranger.

---

[389] Exilé au Brésil durant la Deuxième Guerre Mondiale (1940-1941), Stefan Zweig *écrit Brasilien ein Land der Zukunft* (En portugais, *Brasil, Pais do Futuro*). Le livre a été publié en différentes langues et devient une « épithète nationale » au Brésil (Alberto Dines, 1988). Malgré le succès auprès du public, l'ouvrage a connu des vives critiques parce qu'elle livrait une image assez idyllique du pays en pleine dictature.

[390] Récits des voyageurs anglais, français, allemands, entre autres. Pour quelques références importantes : *Duas viagens ao Brasil* pour la traduction brésilienne ou *Nus, féroces et anthropophages*, pour la traduction française, (Hans Staden, 1557); *Les Singularités de la France* antarctique (André Thévet, 1557); *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* (Jean de Léry, 1578). Il s'agit là de textes fondateurs de l'ethnographie de l'Amérique qui fournissent les récits premiers sur lesquels vont se construire les relations entre l'Europe et l'Amérique. Ces descriptions du peuple et de la nature américaines furent très populaires parmi les chercheurs et les lecteurs profanes.

[391] Pour un registre détaillé des voyageurs du XIXe, j'invite à la lecture de *Le voyage au Brésil. Anthologie de voyageurs français et francophones du XVIe au XXe siècle* (Régis Tettamanzi, 2014).

De retour à nos jours, un portrait contemporain des Brésiliens apparaît dans la production cinématographique nommé Samba (2014). Dans ce film, le personnage principal Samba est un jeune homme originaire du Sénégal et travaille dans un restaurant parisien de façon clandestine. Dans son parcours, il rencontre un sans-papiers algérien, Wilson, qui se fait passer pour un Brésilien dans le but d'être mieux accepté dans les lieux d'embauche ainsi que dans ses relations amoureuses. Suivant la vision du film, se faire passer pour un Brésilien – contrairement à d'autres nationalités – est donc valorisant et peut rendre la vie plus facile. Ce bref fragment du synopsis laisse entrevoir une problématique d'actualité. En effet, l'immigration française[392] soulève de débats brûlants au niveau politique et social. Dans cette société composite, de nombreux immigrés vivent en situation illégale, et selon une enquête de l'Ifop (2018)[393], une majorité de Français (58%) se dit défavorable à l'accueil de migrants. Il est ainsi que le parti du Front national a récolté 33,94% des suffrages exprimés (environ dix millions de votes) dans les élections présidentielles de 2017. Un score historique pour un parti qui tient des discours ultranationalistes allant à contre-sens des politiques européennes de tolérance promues à l'heure actuelle. Le constat d'une soi-disant crise migratoire (ou plutôt politique) s'accroit avec la facilitation des moyens de déplacement des peuples.

C'est dans ce contexte qu'il conviendra d'observer l'incorporation de la batucada – une musique reliée à une présence étrangère – par les percussionnistes. Nous avons vu à quelques reprises que les idéaux d'une démocratie musicale orientent l'activité musicale. Comment la perception d'une « démocratie musicale » transposée en « démocratie culturelle » se manifeste dans les discours et pratiques des batuqueiros ? En France, la valorisation (idéologique) de la diversité culturelle fait que les caractéristiques associées à ces musiques retrouvent un terrain favorable à leur mise en scène. Dans un contexte de politisation des identités culturelles, quel type de distinction apporterait, l'identification avec la musique brésilienne ? Dans ce chapitre, nous essayerons de répondre à ces questions.

5.1) Représentations qui survivent aux épreuves

En France, le métissage et la musique se greffent à une image idéalisée du Brésil et apparaissent comme des sources privilégiées de son *soft power*, le « caractère d'exception »

[392] Comédie française écrite et réalisée par Éric Toledano et Olivier Nakache, sortie le 15 octobre 2014.
[393] Voir : https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/06/115650-Rapport.pdf (consulté le 19 septembre 2018).

du pays. Ces projections mentales contribuent sans doute à la diffusion des batucadas en territoire français de la même façon que leur format musical, c'est-à-dire, à la manière dont cette musique est transmise et pratiquée. Même si, avec le temps, les membres des groupes se rendent compte que ces images attribuées reposent sur bien des stéréotypes, en France le récit controversé de formation « démocratique » du peuple brésilien laisse ses empreintes chez les acteurs qui circulent dans la communauté des batucadas. Nous allons voir comment l'« esprit samba » matérialise ces constructions.

Une musique à l'image de son pays

Les membres des batucadas expliquent le succès de leur pratique par un ensemble de raisons que nous avons soulevées précédemment: sa puissance rythmique, son aspect collectif, accessible, festif et populaire, ainsi qu'aux valeurs démocratiques auxquelles ces musiques se rattachent, ce que l'on appelle l'« esprit samba ». Dans la question 19 de notre enquête en ligne, « A votre avis, les batucadas ont du succès en France ? Pourquoi? »[394], les acteurs pouvaient cocher « oui » ou « non » et justifier leurs choix. La totalité des enquêtés à répondu « oui » mais leurs commentaires ne furent pas tout à fait identiques. Arrêtons-nous sur certaines des justifications qui sont invoquées comme raisons d'aimer la batucada, parmi les plus souvent évoquées par les acteurs de ce milieu.

Id de l'interviewé	**Commentaire**
E6	« Pour *l'image festive du brésil* et les rythmes chauds. »
E7	« Festif, donne envie de voyager, tempo rapide proche des musiques actuelles qu'on écoute à notre époque »
E15	« gens *passionné du Brésil* et musique festive et entraînante »
E16	« Pour les valeurs que cette musique véhicule, reflétant un *art de vivre à la brésilienne*, a *brasilidade*, qui rend les français passionnés du Brésil et ses gens »
E33	« Car les premières générations de Tia Nicia se sont disputées et chacun a migré dans le pays pour professer la batucada, mais également car l'instrumentarium lui même en lien avec plein de style musicaux (basses et aigus) permet une adaptation et appropriation de beaucoup de musiques différentes et enfin car la capoeira a servi à partir des années 90 de soft power à un certain *fantasme de Brésil* qui ne demandait qu'à se réactiver. »
E44	« Un manque de tradition et *passion pour le brésil* »
E47	« Cette musique apporte de la *joie* et de *l'énergie* »
E54	« Parce que la pratique est *accessible* et *festive*. »
E55	« Il s'agit d'alegria et de partage transmis, *peu importe l'origine* »
E60	« Les Batucadas rencontrent actuellement un certain succès en France comme orchestres de rue mais aussi de scène grâce à la liberté de jeux et de création et aux chorégraphies »

[394] Citée à la page 183.

E64	« cette musique permet *un lâcher prise* (malgré la rigueur). Les rythmes transmettent beaucoup d'énergie, de plaisir. Ces rythmes donnent envie de bouger, danser, s'amuser. »
E68	« Des projets communautaires qui regroupent dans un *lien social bienveillant*, une formation qui s'appuie sur la force du collectif, tout en prenant en compte les individualités. »
E78	« Une ouverture et une souplesse de fonctionnement qui permettent au plus grand nombre de s'intégrer et d'y cultiver la passion (artistique, sociale, identitaire... amoureuse...), c'est un peu un fourre-tout ou chacun peut y *trouver une reconnaissance, une place* :) »
E83	« Oui, pour parce qu'en France il manque d'ambiance festive de rue une musique de transmission orale, accessible et permettant de créer du lien »
E85	« France et Brésil entretiennent des rapports de *fascination et d'amour réciproques*. Ça démultiplie l'engouement des Français pour une puissante musique de fête et de transe ».
E88	« Les gens recherchent de la musique qui bouge, qui les font danser ».
E89	« Nous avons augmenté la puissance et l'attaque avec des breaks tirés de riffs de Metallica »

Figure 39 : Commentaires de la question 19. Questionnaire en ligne *Batucadas général-Membres*

De manière générale, nous voyons sur le tableau ci-dessus un condensé d'éléments de réponse abordés en chapitre 4 qui concernent l'objet musical et la façon de le pratiquer, réunis désormais aux motivations ayant trait aux représentations du Brésil, spécifiquement, l'image festive (E6), l'art de vivre (E16), les fantasmes (E33) et la passion que l'on y tient (E15, E44). Pour ces répondants, les batucadas retrouvent du succès en France parce qu'elles se rattachent à une positivité qui dépasse l'événement musical. On parle aussi de la « bienveillance » du lien social (E68) dans les groupes où chacun peut « trouver sa place » (E78). Une bonne partie de ces commentateurs suppose que l'amour de la musique va de pair avec un amour pour la culture brésilienne. Ainsi, une autre question émerge : pour quelles raisons aiment-ils le Brésil ? Lorsque l'on demande « Vous considérez-vous un (e) passionné (e) du Brésil? Pourquoi? » (Question 20, annexe 14), les acteurs fournissent des précisions à ce sujet. Certains déclarent être « passionnés »[395] de musique uniquement, d'autres montrent des réserves quant au terme « passion ». Ici nous prendrons seulement ceux qui ont répondu positivement à la question, ayant justifié leur amour du Brésil.

Commentaires de la question 20[396] **:**

E15) Oui. La culture, la générosité des habitants, le *savoir-vivre*, la nourriture, le climat la langue conviennent à ma personnalité et mon état d'esprit.
E16) Oui. Pour son *art de vivre* fait de *joie de vivre*, de *partage* et de *positivité*.
E19) Oui. Parce que c'est un pays beau avec des *gens sympas*.
E20) Oui. J'aime le *mode de vie brésilien*, la nourriture la musique, j'essaie d'y aller le plus souvent. J'aimerais bien m'y installer quelques années.
E21) Oui. La culture brésilienne est très riche, issue de la *fusion de différentes cultures*. C'est le résultat d'une recherche de plusieurs intérêts, musicaux, linguistique partage.
E26) Oui. J'aime sa musique, les *traditions*, la *convivialité*, sa richesse naturelle et la *joie de vivre*.
E27) Oui. *Je n'ai pas encore compris la raison, mais j'adoooore.*

[395] Dans cette thèse, nous nous sommes référés à la « passion » à maintes reprises, concernant les expériences de voyage (sous chapitre 4.2) ou les trajectoires des Brésiliens de cœur (sous-chapitre 4.3).
[396] De possibles erreurs de grammaire ou de syntaxe préservées dans la mesure où elles ne gênent pas la lecture.

E28) Oui. Parce que j'aime la musique, le pays, les gens, les couleurs E41) Oui. Energie et *joie de vivre*
E44) Oui. Je veux vivre là bas quelques temps j'adore la langue et la culture E45) Oui. Parce que j'aime le samba et la danse brésilienne E48) Oui. Plutôt une amoureuse du Brésil, pour le lien qui unit les Portugais aux Brésiliens E52) Oui. Plus précisément de la culture populaire brésilienne que je trouve d'un *dynamisme et d'une inventivité* impressionnante E53) Oui. Pour l'énergie et la chaleur qui transpire de cette musique et des gens E60) Oui. A cause de sa grande diversité de genres musicaux et *son métissage* son ambiance détendue et ses magnifiques paysages. E68) Oui et non, peut être plus par un certain aspect culturel, notamment autour de la résilience et de la capacité, à l'instar du continent africain, pour résumer, de garder le tempo malgré tout. E69) Oui *pour la batucada*, les *traditions*, le *folklore*. Je rêve d'y aller. E83) Oui. Parce que je m'intéresse également à la vie des Brésiliens, à la géographie du pays, à la politique et au développement du pays E85) Oui. La *musique y est pour beaucoup*. De plus, ce pays génère des *fantasmes qui nourrissent mon émerveillement*.

Figure 40 : Commentaires de la question 20 (au complet). Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Environ 65% de personnes se déclarent « passionnées ». Ils expliquent leur amour par différentes motifs qui s'appliquent aussi bien au pays qu'à ses expressions culturelles : l'art de vivre, le samba, la danse, la batucada, le métissage, les traditions, le folklore, les modes de vie, les rapports chaleureux, l'énergie, la joie de vivre. Dans ces deux tableaux (figures 40 et 41), on note la difficulté d'envisager les représentations musicales et les représentations du Brésil comme des entités séparées. En effet, ces images se confondent : le succès des batucadas est expliqué par les représentations du Brésil (premier tableau) en même temps que l'amour du Brésil se justifie, entre autres, par ses productions musicales (deuxième tableau). Dans le portrait dressé, la musique brésilienne apparaît comme une maquette de la société. Les adjectifs décrivant les rythmes renvoient à la chaleur et à la convivialité, enfin, à une société qui présente un habitus national se traduisant par un « art de vivre ». Les influences d'une visibilité positive mondiale s'expriment dans certains cas par un engouement que les acteurs n'arrivent pas complètement à verbaliser. Elles sont présentes dans les formules « Je n'ai pas encore compris la raison, mais j'adore » (E27) ou « fantasmes qui nourrissent mon émerveillement » (E85).

En Europe, les musiques qui « font bouger » ne se cantonnent pas au Brésil. Les sonorités des djembés, des débourkas, des congas, des bongos, des tambours gwo ka, entre autres, ont été apportées par les nombreux migrants qui vivent sur le territoire français. D'où viendrait la particularité des rythmes et de la culture brésilienne ? D'une part, si les rythmes « afro » américains, latins ou cubains s'attachent à peu près aux mêmes significations (fête, chaleur, danse), les batucadas se distinguent en ce qu'elles se rapprochent d'une esthétique carnavalesque diffusée mondialement avec l'universalisation du carnaval de Rio de Janeiro.

D'autre part, le mythe d'un métissage « réussi », qui a été diffusé dans la société brésilienne sans trop de questionnements jusqu'aux années 1970, semble aujourd'hui s'exporter avec les expressions culturelles brésiliennes. Le carnaval et le métissage sont alors deux aspects fondamentaux des rythmes inspirant les batucadas.

Un carnaval unique dans le monde

Le carnaval est une fête attribuée à la tradition européenne. Des chercheurs l'ont étudié sous une perspective historique, psychologique ou sociale, parmi lesquels Mikhaïl Bakhtine (1970) qui propose un discours d'inversion fondateur pour les sciences sociales[397]. Aujourd'hui, cet évènement a lieu dans différentes sociétés et de façons diverses, étant le plus souvent associée à la transgression, au divertissement populaire, à la liberté, à la rue, enfin, à un ensemble de pratiques réjouissantes, de mascarades, de défiles, de batailles de confetti où les participants font l'expérience d'un espace-temps non quotidien. Peu d'événements dans le monde jouissent d'une notoriété comparable à celle du carnaval de Rio de Janeiro. Bien que l'Argentine ou le Venezuela possèdent tout autant de pratiques musicales, la diffusion des percussions brésiliennes repose sur cette médiatisation particulière du carnaval. Un caractère d'exception est soulevé à maintes reprises par mes interlocuteurs.

> Moins séduit par l'énergie, moins séduit par les rythmes [en parlant des fanfares]… l'exotisme, je ne sais pas. En tout cas, il y a quelque chose dans la batucada qui *évoque irrémédiablement le carnaval*. Ce que les fanfares ne vont pas faire. Le côté festif, cette musique est faite pour ça. Pas que danser, pas que […] En fait, la fanfare ne t'amène pas le même pan culturel avec elle, le même soleil, le même événement carnavalesque […] Du coup, dans l'esprit des gens, de celui qui ne connait rien de rien, c'est quoi le Brésil ? Tutututututuru… quand le mec fait ça, ça n'évoque pas qu'un agogô et un apito, ça évoque plein de choses et peut-être des choses qui n'ont rien à avoir avec la samba, le foot, c'est vrai, Copacabana, la fête, le carnaval, de danseuses, ça évoque tout ça. Le coup du surdo, une phrase de caisse, ça amène tout ça avec. Forcément, celui qui ne connait rien prend une grosse claque *[…] la samba t'amène plus loin qu'une simple percussion, elle t'amène dans l'univers mental des gens […] Elle amène cette culture avec elle. Les coups de surdos, amènent un peu cette plage brésilienne, un peu de foot, un peu de la danseuse à plume, un peu de cet univers là.*
>
> Ximenès, entretien du 26 mars 2015

Précédemment dans cette thèse, nous avons montré que la batucada gagne un usage propre et parfois détaché des significations originelles en France, mais que le lien avec le Brésil n'est pas effacé (instruments, patrons rythmiques, exotisme). Même si l'expérience transcendante du collectif rapproche les rythmes brésiliens des fanfares, ils renvoient toujours

[397] Pour une perspective comparée (Brésil, Guyane, Antilles françaises ou anglaises) voir Ndagano, 2010.

à un ailleurs imaginaire rêvé. Ximenès nous raconte que les batucadas restent rattachées (pour le public, pour les producteurs et quelques batuqueiros) à un ensemble de représentations mentales consacrées, la plage, le foot ainsi qu'à cette fête spectaculaire attirant des millions de personnes tous les ans à Rio. En France, de nombreux batuqueiros[398] expliquent que l'amour pour les percussions brésiliennes subit, directement, les influences l'image positive du carnaval diffusée par les médias et partagée également par des chercheurs[399]. Les percussionnistes plus anciens parlent aussi de la contribution majeure que le film Orfeu Negro (1959) aurait engendrée pour la construction d'un imaginaire du carnaval de Rio en France. De fait, ce film fut une adaptation faite par Marcel Camus de la pièce de théâtre Orfeu da Conceição, écrite par Vinicius de Moraes et mise en scène en 1956 au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, qui contient des chansons de Vinicius de Moraes et Tom Jobim. Ces chansons ont été diffusées à l'étranger par le biais du film et d'un disque qui lui a succédé, ainsi que par les enregistrements des musiciens de jazz nord-américains et des chansons de bossa-nova. Ce fut un épisode important des relations culturelles entre le Brésil, la France et les Etats-Unis (Dumont et Fléchet, 2009). Se déroulant dans une favela de Rio, à l'époque du carnaval, le film Orfeu Negro met au centre de l'action un couple noir. L'histoire est adaptée aux yeux étrangers par Camus et renforce l'image d'un exotisme du brésilien « populaire », dans la veine d'une certaine idéalisation de la pauvreté. Alano da Cruz souligne d'ailleurs un énorme décalage entre la fascination que le film a exercé en Europe et le mépris de sa réception par des Brésiliens (Alano da Cruz, 2013 : 14). Tia Nicia raconte qu'à son arrivée, dans les années 1970, les percussionnistes francophones essayaient de reproduire les rythmes apparus dans ce film, parfois en utilisant des instruments antillais qu'ils baptisaient de *surdinho*, la circulation des surdos, des caisses et d'autres percussions brésiliennes n'étant pas encore très répandue (Nicia, 23/03/2017). Même les acteurs qui se déclarent plus critiques face au phénomène carioca et à sa diffusion standardisée, reconnaissent néanmoins sa profondeur, notamment le sens communautaire et inclusif de la culture carnavalesque. Associés à des villes distinctes, les rythmes inspirant les batucadas prennent de l'ampleur pendant le carnaval, dans les

[398] Maurice (12/01/2015), Bia (18/05/2016), Antônio (01/03/2016), Nelson (22/03/2017), Jules (03/08/2015), Jean (27/04/2015).

[399] « Ainsi, certains mythes construits dès le XVIe siècle perdurent au travers d'une littérature et d'une diffusion médiatique sclérosante. Celle-ci contribue à maintenir fermement certains symboles en place: l'analyse des programmes de télévision ou des images véhiculées chez les jeunes révèle ainsi la prédominance du carnaval de Rio de Janeiro comme première image représentative du Brésil. Il était donc logique que les batucadas, ces formations percussives éminemment afro-brésiliennes (au Brésil, le terme est générique et désigne de nombreuses formes de percussion afroïdes) attirent particulièrement certaines catégories de Français, et parallèlement, de nombreux européens » (Guillot, 2010 : 71).

quartiers périphériques, où la population participe activement aux événements. En fonction du degré d'authenticité inhérent à la démarche, c'est bien ce types d'éléments qui vont être mis en avant par les percussionnistes francophones. Les témoins ayant réalisé le voyage dans la saison carnavalesque ne manquent pas de montrer leur étonnement face à un phénomène rarement observé, en taille et en diversité populaire.

> Tu peux faire en France, comme on a vu dans les événements tragiques (Charlie), faire marcher 2 millions de personnes ensemble. Tu peux faire des carnavals de malade mental, en mettant des milliers de personnes dans la rue à danser. Dunkerque, Nice… mais tu n'arriveras jamais à produire le même résultat que celui que tu vois au bord des favelas ou dans les répéts de rue. A 1h du matin, toute la ville est dehors. Les gamins, les poussettes, la mamie, les vendeurs des barraques, les 2000 danseuses qu'on a empilées comme on a pu dans les rues… et ensuite, tu vas marcher et c'est un truc de dingue. Les drapeaux quand ça passe au dessous de ponts c'est comme dans les stades de foot, tu te dis, ils fêtent le millénaire… ils le font toutes les semaines. Ils ne le font pas parce que c'est la fête des fous. Ce n'est pas comme à Dunkerque, une fois par an. *Ils le font parce que c'est leur identité*, c'est leurs drapeaux qu'ils agitent, c'est leurs couleurs. Leurs chansons en parlent… il n'y a pas de musique de carnaval ici […] on voit les habitations, les gens chez eux n'ont pas acheté une place de concert, ils habitent juste là et n'ont pas choisi de voir une scène de concert […] ils ne sont pas en train de regarder l'émission sur le canapé…. *Il y a un côté identitaire qui est plus fort que chez nous*. Qui sensibilise à plus des choses […] à la rigueur dans les cultures locales, régionalistes… à 5 ans on va te mettre ton costume, à 12 ans tu vas danser avec ta petite sœur dans un festival de Bretagne, parce que « tu seras un défenseur de la culture bretonne, mon fils ». *Il y a un côté aussi de combat*. En revanche, à part des cas marginaux comme ça, en France, on ne va pas te dire, parce que t'es né dans ce quartier là, on ne va pas te faire rentrer dans une logique de production musicale ou de spectacle liée à ta culture.
>
> Anna, entretien du 24 avril 2017

Une organisation spatiale particulière prend forme durant le carnaval : la périphérie devient le centre autour duquel s'articule un projet collectif englobant, par lequel les Brésiliens, pour une bonne partie, se sentent concernés. Aux yeux des batuqueiros francophones, le carnaval est associé aux « profondeurs » de l'identité brésilienne, représentée par les couleurs et les drapeaux. Ce témoin affirme que la dimension « combative » dans l'identité carnavalesque est aussi présente dans les expressions culturelles régionales françaises qui pourraient de loin se rapprocher du carnaval en termes de phénomène social. Néanmoins, en France, ces musiques ne sont pas capables de provoquer un sentiment d'identification aussi partagé.

C'est grâce à la culture d'un carnaval mondialisé, mais aussi aux fêtes religieuses (Freitas Perez, 2003), au syncrétisme des pratiques populaires et érudites et aux actions de patrimonialisation renforçant une dimension nationaliste, qu'une culture traditionnelle brésilienne a pu s'actualiser de manière vivante. Il y a d'ailleurs une différence marquante avec d'autres musiques festives présentes en France, la fanfare, les musiques régionales et d'autres types de musiques étrangères. En effet, la musique populaire du Brésil émerge

comme l'une des expressions le plus emblématiques de cette culture, selon Mário de Andrade elle « est la plus complète, la plus totalement nationale, la plus forte création de notre race jusqu'à présent » (Andrade *apud* Rodrigues et *al.*, 2014 :149). Les institutions patrimoniales reconnaissent également ce rôle, « la musique est l'une des valeurs les plus importantes du patrimoine culturel du Brésil et occupe une place privilégiée dans la production artistique du pays » affirme le Ministère de la Culture brésilien (MinC)[400], tout en accordant comme forme de soutien, un prix (4ème édition en 2017) aux maîtres, groupes et organisations à but non lucratif qui agissent dans le domaine des cultures populaires. Le samba, en particulier, a participé à un processus de valorisation mené par des organismes d'Etat et conforté par des journalistes de renom. Vassili Rivron écrit sur cette manifestation entre les années 1920 et 1940 : « [le samba qui] dans un premier temps stigmatisait un groupe racial, en est venu à définir l'appartenance à la société brésilienne. Le carnaval et la prise en charge de la[401] samba par l'industrie musicale représentent, plus encore que les exhortations civiques de Villa-Lobos, une forme de communion nationale » (Rivron, 2010 : 145). Après une phase de « domestication », le samba et son expression majeure, le carnaval, ont contribué alors à la construction d'un récit, plus ou moins controversé, d'unité nationale métissée. Le Brésil est d'ailleurs l'un des seuls pays où le « carnavalesque » délimite la nationalité (Germano, 1999).

L'exportation du carnaval a participé à l'universalisation d'une image utopique des fêtes brésiliennes. C'est ce que l'on observe dans la plupart des publicités des concerts, comme celui diffusé à la mailing liste[402] de Zabumba[403], un groupe de samba parisien.

> Après une rentrée, comment pourrait on dire, plutôt .... Tranquille, enfin des news de notre roda […] Avec un p'tit 4°C ce matin au réveil, "Mère Nature" a remis les idées en place à tout le monde !! Bonnet, écharpe, manteau bien chaud, d'ici peu la petite paire de gants ... vous faites moins les malins, hein ?!!
>
> Eh bien le voilà le moment idéal pour organiser une grosse roda de samba, histoire de mettre le smile à tout le monde et de vous plonger (et nous aussi, avec grand plaisir) dans une *ambiance bouillante*, et bien ... humide, moite !! *Dehors "l'automne à Paname", dedans "Rio 40°C"* !
>
> N'oubliez pas qu'une roda de samba n'a pas de raison d'être sans vous, sans métissage, sans chœurs, sans "palma da mão" *["clappements de mains" au rythme du samba, ndla]*, sans chaleur, sans transpiration, sans pétage de plombs, sans "beijos na boca" ["baisers sur la bouche"] ... alors après la première bière, approchez vous tant que vous pouvez de la roda (mais si, mais si , y'a toujours de la place ....) et LACHEZ VOUS, on s'occupe du reste !!!

[400] Voir : http://www.cultura.gov.br/ (consulté le 10 novembre 2017).
[401] Féminin dans la citation de cet auteur.
[402] Je participe à cette liste de diffusion et retranscris le mail que j'ai reçu en novembre 2012.
[403] Page internet du groupe : http://www.facebook.com/profile.php?id=100002918670204 (consulté le 10 novembre 2017).

Sur cette invitation à une soirée parisienne, nous voyons réapparaître les représentations concernant la culture brésilienne (« fête », « joie de vivre », « chaleur ») décrites précédemment par les membres des batucadas. Les auditeurs sont invités à « se laisser aller », la musique aura le pouvoir de les transporter. Ainsi, les producteurs de Zabumba proposent au public de continuer de vivre l'été pendant l'automne, avec une plongée dans une « ambiance bouillante ». Si la théorie des climats attribuée à Montesquieu existe depuis l'Antiquité pour expliquer le tempérament des peuples, elle semble continuer d'avoir son influence dans l'image que l'on se fait des habitants des pays chauds : la saison de froid est alors le « moment idéal » pour reprendre les activités du groupe Zabumba, assurant ainsi le prolongement de l'été même quand le soleil fait défaut. L'imaginaire festif que nous traitons ici fait l'objet d'un article sur les pratiques brésiliennes de certaines villes européennes, le Samba-Festival (Cobourg, Allemagne), le Lavage de la Madeleine (Paris, France) et le Carnaval de La Grande Motte (La Grande Motte, France) : « les discours sociaux qui déclenchent l'imagerie culturelle brésilienne ont le potentiel d'initier de nouvelles façons de penser et d'agir chez les Européens, et ce, à partir d'un certain paysage festif brésilien instrumentalisé dans le cadre d'une dimension performative et discursive permettant de nouvelles rencontres et échanges culturels en Europe. » (Dozena, 2017 : 12-13).

Dans cet environnement, l'efficacité des modes festifs brésiliens repose alors sur les musiques à forte percussion. De nos jours, cette musique est celle qui se répand le mieux en France. Nelson, un Brésilien vivant sur le territoire, confirme : le « Brésil vend de l'énergie et c'est surtout cette musique qui marche » (Nelson, 22/03/2017). Ce musicien professionnel a un répertoire plus centré sur le jazz et la MPB et joue de façon occasionnelle avec un groupe de percussions. Il raconte que son public est assez restreint et que la majorité des Français et des producteurs est plutôt intéressé par les musiques percussives ou de danse.

A partir des représentations des enquêtés au début du chapitre[404], nous venons de décrire l'univers festif associé au Brésil et à ses musiques. Celles-ci incarnent, suivant une version consacrée du nationalisme brésilien, des moyens d'expression privilégiés de l'identité nationale. De fait, le discours d'un multiculturalisme évoquant la tolérance, la solidarité et l'universalisme de la culture brésilienne est perçu, par les étrangers qui les ont visitées (Anna, 24 avril 2017 ; Victor, 29/04/2017 ; Ximènes, 26 mars 2015), comme un élément fondateur des communautés brésiliennes qui jouent ces rythmes. La formule « le samba [ou la musique en général] n'a pas de frontières » est courante dans les écoles de samba ou lieux de répétition

[404] Tableaux qui apparaissent dans les figures 40 et 41.

divers et le sentiment d'appartenance exprimé par ces Brésiliens semble indiquer l'existence d'une identité nationale bien définie, sur laquelle repose l'unité de la population. Ainsi, l'idée d'une « unité dans la pluralité » est omniprésente dans les discours politiques à l'intérieur du pays. Si le Brésil est de fait une nation métisse, composée par différentes ethnies, nombreuses voix essayent de déconstruire une vision harmonieuse de la pluralité : « Cette unité résulte-t-elle de l'imposition des valeurs et de la culture des colonisateurs aux minorités ethniques[405], ou doit-elle au contraire être perçue comme le résultat d'une intégration positive de cette diversité au sein de l'unité nationale ? » (Choquet, 2004 : 175)

Démocratie culturelle, entre mythe et réalité

Dans le chapitre introductif de cette thèse (chapitre 1), nous avons présenté brièvement ce qui s'est consolidé comme la fable du nationalisme brésilien. L'idée d'une démocratie raciale faisant le caractère exceptionnel du pays a été racontée dans une version hégémonique de l'histoire, mais aujourd'hui des narrations revendiquant le métissage comme « génocide » s'élèvent. Ce slogan apparaît chez quelques militants de la cause noire[406], en faisant référence à la politique de « blanchiment » menée par le gouvernement brésilien au début du XXe siècle pour « éradiquer » le phénotype noir de la population. Cette problématique est aussi présente chez des chercheurs[407] qui s'efforcent de faire reconnaître le caractère « génocidaire » des politiques d'Etat contemporaines. Selon *le Mapa da Violência*[408](2015) un jeune noir est abattu toutes les 23 minutes au Brésil. En effet, la population noire[409] est celle qui subit le plus fortement les inégalités sociales. En 2012, parmi les 30.000 jeunes assassinés, 77% étaient noirs ou métisses[410]. Gabriel Medina, secrétaire de la Jeunesse (2015) accorde un entretien au

[405] Le questionnement de l'auteure est tout à fait pertinent, mais, nous devons souligner que ce qu'elle appelle minorité ethnique (Noirs et Marrons) ne peut s'appliquer au Brésil où ces populations sont majoritaires.
[406] Comme le montre l'article de Risério (16 décembre 2017). « Movimentos negros repetem lógica do racismo científico, diz antropólogo », *Folha de São Paulo* [en ligne] https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1943569-movimentos-negros-repetem-logica-do-racismo-cientifico-diz-antropologo.shtml (consulté le 4 février 2018).
[407] Dont Abdias do Nascimento (1978) fut l'un de précurseurs.
[408] Enquête de l'Université Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso). En 2017, l'ONU Brésil lance une campagne intitulée « Vies Noires » en faveur de ces populations assassinées. Voir : https://nacoesunidas.org/campanha/vidas-negras/ (consulté le 4 février 2018).
[409] Des études montrent que la mesure d'exclusion suit une échelle de couleur (thèse du colorisme américain), c'est-à-dire, plus les individus se rapprochent du phénotype noir, plus ils seront classés négativement dans la société (Ndiaye, 2008). Selon cette logique, les nuances de couleur entre les peaux dictent aussi l'accès aux droits élémentaires tels que la santé, l'éducation, le logement.
[410] Seulement 8% des cas arrive à jugement.

Journal du Commerce et expose un plan d'action visant à assurer des mesures de protection vis-à-vis de cette population.

> Il n'existe pas encore de reconnaissance formelle sur le terme « génocide ». Des plaintes ont été déposées à la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme et le gouvernement brésilien fut appelé à Washington pour répondre juridiquement à ces plaintes. Le procès est en ce moment débattu en interne. Lorsque l'Etat reconnaît le génocide il y a des sanctions internationales. Cependant, je n'ai aucun doute sur le fait que le racisme est institutionnalisé au Brésil. Le terme que nous utilisons pour classer cette question n'est pas compétemment défini mais l'« extermination » semble une expression pertinente, étant donnée que la population noire est la plus grande victime des violences […] Le taux d'emprisonnement du jeune noir est 1,5% plus grand que celui des blancs […] les politiques de réparation sont extrêmement nécessaires pour ce peuple quoi souffre aujourd'hui de l'absence des politiques effectives garantissant une égalité des chances[411].

Ainsi, l'usage du terme « génocide » reste controversé. Pour les définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) on trouve: « Extermination systématique d'un groupe humain de même race, langue, nationalité ou religion par racisme ou par folie » ou « Destruction d'un peuple, d'une population entière ». Si par extension, le terme peut s'appliquer à la mise à mort d'un groupe, il respecte certains critères juridiques et quantitatifs (nombre de morts dans le temps, motivations, mesures d'extermination) employés couramment pour parler des cas particuliers des populations juives, arméniennes ou congolaises. Que l'on reconnaisse ou pas l'application du terme « génocide » dans le cas des Noirs au Brésil, on ne peut faire l'économie des critiques adressées à un racisme institutionnel.

De fait, après l'abolition de l'esclavage, l'Etat brésilien a laissé en marge de la citoyenneté une nombreuse population noire ainsi que les descendants des autochtones. De nombreux chercheurs soulignent le fait que la fable de la démocratie raciale aurait fait en sorte que les discriminations se propagent plus subtilement (Costa, 1999 ; Guimarães, 2001). Ce racisme « voilé » est apparu dans une recherche emblématique menée par Lilia Schwarcz en 1988 auprès de la population brésilienne, dont les enquêtés devaient répondre à deux questions, s'ils avaient des préjugés et s'ils connaissaient quelqu'un qui en avait. Les résultats montrent que 97% des interviewés ont déclaré ne pas être « raciste » tandis que 98% affirmaient, pourtant, connaître quelqu'un qui l'était (Schwarcz, 1993). Face au métissage réel de la population, le racisme brésilien s'exprime plus fortement chez les individus qui portent visuellement les traces de leur descendance. C'est ce l'on appelle une discrimination raciale de « marque », à la différence des discriminations basées sur l'« origine », pratiquées surtout

[411] Sander, Isabella (28 juillet 2015). « População negra é a maior vítima na segurança pública », *Jornal do Comércio* [en ligne] https://18razoes.wordpress.com/2015/07/28/populacao-negra-e-a-maior-vitima-na-seguranca-publica/ (consulté le 30 avril 2018).

aux Etats-Unis (Nogueira, 2007). Suivant cette perspective, le tableau intitulé *La Rédemption de Cham* indique la route de l'ascension sociale par le mariage. Dans cette peinture de Modesto Brocos (1895) on voit alors une dame âgée (la grand-mère du bébé) remercier les cieux par le blanchiment effectué de génération en génération à travers les mariages interraciaux.

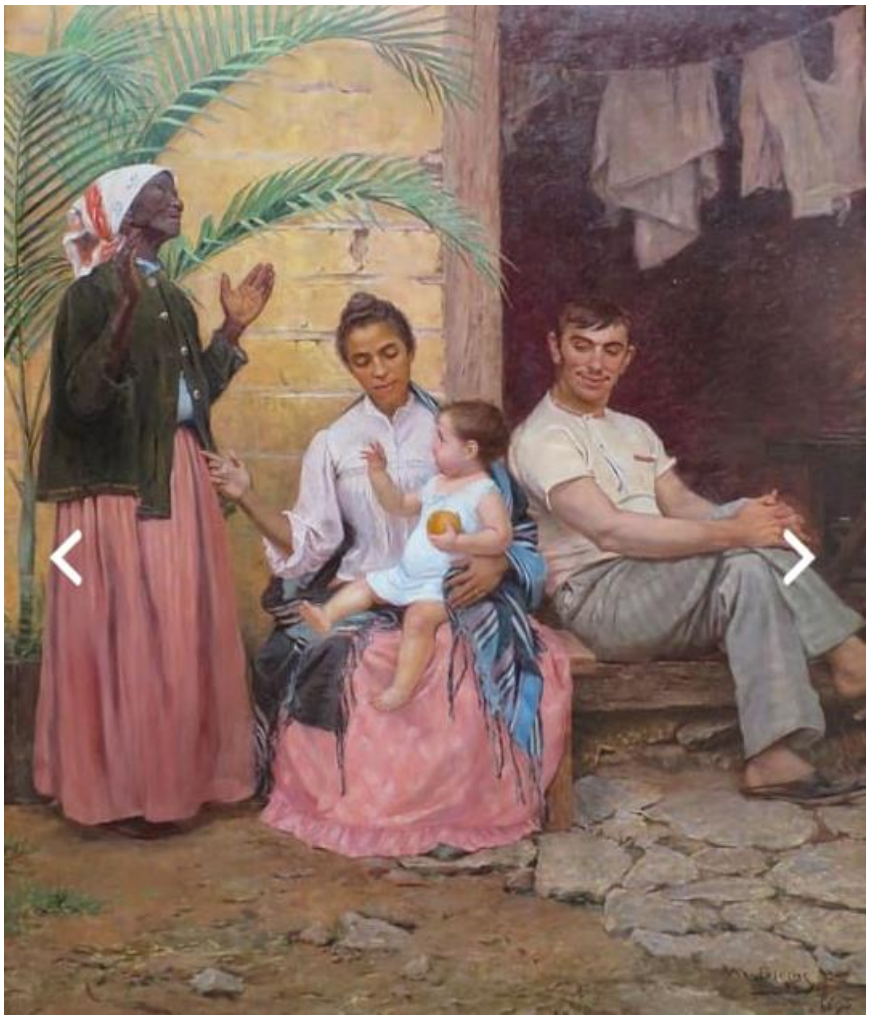


Figure 41: « La Rédemption de Cham ». Modesto Brocos, 1895.

Le racisme « à la brésilienne » est présent dans diverses expressions linguistiques quotidiennes, par exemple dans le qualificatif « Noir à l'âme blanche », que l'on attribue aux Noirs bien éduquées, ceux ayant de manières dites « blanches ». Ainsi, la perception du Brésil comme une société démocratique et pacifique va à l'encontre d'une version moins plaisante de l'Histoire, où la violente et longue période d'esclavage a laissé nombreuses fissures jusqu'à nos jours. A partir des années 1970 et 1980, les luttes antiracistes s'étalent sur le territoire, prenant corps au sein d'organisations assez diverses, des associations afro-centristes

où les acteurs se définissent comme des Africains en diaspora ou des mouvements féministes noirs. Les panafricanistes réfutent l'identité brésilienne qu'ils considèrent une assignation venant des colonisateurs. Ceux-ci cherchent alors une émancipation en se connectant à d'autres peuples africains dispersés à travers le monde, pour contrer la domination politique, imaginaire et physique blanche/européenne. Le sens du racisme évoqué ne se restreint pas aux discriminations raciales. Celles-ci sont de fait une dimension dans un système global d'oppression qui comprend des tactiques militaires, culturelles, économiques, symboliques dont les dirigeants du continent Européen se sont servis pour soumettre les civilisations non européennes et garantir leur domination[412]. Dans cette perspective, ils adoptent une série d'actions visant à la valorisation de la négritude et l'ascension de la communauté noire sur le plan politique et économique. Un découpage racialisé de la société[413] guide alors les choix en matière de services, d'achats, de pratiques diverses, de religion, des relations d'amitié et d'amour. Pour certains militants, il s'agit de refonder la famille africaine démembrée par les relations interethniques forcées, notamment les viols des femmes africaines (et natives) par les propriétaires des terres à la période coloniale. Il n'est pas rare, dans cet environnement, que l'on se réfère à la nation brésilienne comme le « fruit d'un viol ». Contrariant certaines théories consacrées sur une tendance « naturelle » des Portugais à la fusion, Emanuel Mariano Tadei traite le métissage brésilien sous une optique foucaldienne, comme un dispositif de pouvoir imposant une rationalité problématique chez le peuple brésilien (Tadei, 2002). Achille Mbembe soutient une thèse intéressante, en proposant de rediscuter le métissage dans une perspective universaliste. Après un moment de déconstructions extrêmement nécessaires, l'auteur estime que l'on doit maintenant s'intéresser à la construction d'un monde en commun et décentré (Mbembe, 2010). Enfin, retenons de ces exemples que le récit sur l'origine du peuple brésilien est aujourd'hui largement questionné au Brésil. Si l'on met ces apports théoriques en perspective avec les études menées sur notre terrain de recherche, ce métissage – ou les valeurs qu'il regroupe – est toujours perçu selon une perspective positive et soutient la pratique de nombreux groupes francophones. Il constitue même un objectif à atteindre : « Tempo Soleil a pour but de promouvoir les musiques, danses et festivités des pays tropicaux, mais aussi les métissages qui découlent des brassages de cultures en Afrique, en

[412] Voir : Marimba Ani, 1994 ; Carlos Moore, 2007; Boukari-Yabara, 2014.
[413] Ce découpage présente nombreux paradoxes, une fois que la délimitation des frontières absolues entre Blancs et Noirs, dans cette société extrêmement métisse, se fait avec une bonne dose d'abstraction et des généralisations abusives.

Amérique du sud et dans les Caraïbes »[414]. Comme il est courant dans le secteur associatif, un nombre d'associations de batucadas se donnent la tâche de promouvoir la diversité culturelle, de lutter pour l'écologie, de tisser de liens sociaux, d'encourager la participation citoyenne, de soutenir les causes des minorités, bref, elles adhèrent à une vision humaniste qui vient ici se confronter aux significations éveillées par le Brésil et sa musique. Au sein de ces associations, le métissage traduit la diversité culturelle mais aussi le mélange de rythmes et la convivialité entre individus venant d'horizons différents, ce que l'on identifie comme un état d'esprit « *made in Brasil* ». Ci-dessous un aperçu récurrent des sites et de profils facebook des groupes :

> Le *METISSAGE n'est déjà plus l'enjeu majeur, il est le postulat de départ* : la musique brésilienne est un mélange paradoxal, issu des rythmes joués par les esclaves africains et des mélodies savantes des maîtres Portugais.
>
> Viagem Samba[415]

> A son arrivée à Bordeaux, en 2010, Jair Mendes, venu tout droit de Salvador de Bahia, monte le groupe "Tim'bodé" avec la volonté de transmettre sa passion aux Bordelais, et de respecter des valeurs qui lui sont chères : *Amitié, Ouverture d'esprit, compréhension et écoute*. Débutants bienvenus, Rassemblement autour d'un objectif commun: l'envie d'apprendre et de partager ! Esprit d'équipe valorisé, Convivialité. *Un état d'esprit "made in Brasil" !*
>
> Tim'bodé[416]

> Le groupe Brazucada est un ensemble de percussions brésiliennes (batucada). Brazucada fait découvrir des rythmes brésiliens : Samba, Afoxé, Maracatu, Samba funk, Samba reggae, Marcha rancho. Tout en favorisant improvisations et créations. Le groupe Brazucada vit ainsi de la rencontre de *musiciens de tous âges, de tous niveaux et d'horizons différents, s'intégrant dans un ensemble joyeux et riche, de par cette diversité.*
>
> Brazucada[417]

Il en va de même pour les nombreuses formations inscrites au *Journal Officiel*, telle qu'Aquarela do Brasil, déclarée à la sous-préfecture de Bayonne[418]. Dans l'environnement des

---

[414] Notons que les descriptifs des associations relient, autour de la musique et souvent dans une perspective humaniste, un imaginaire qui renvoie à de territoires comme l'Afrique, à l'Amérique du Sud et à l'Europe. Voir le profil de l'association Tempo Soleil : https://www.facebook.com/pages/Tempo-Soleil/362640497128658?sk=info&tab=page_info (Consulté le 26 mars 2016).

[415] Voir : http://www.viagemsamba.com/le-groupe-viagem (consulté le 14 mars 2016).

[416] Voir : https://www.timbode.com/le-groupe-1/ (consulté le 14 mars 2016).

[417] Voir : http://brazucada.free.fr/ (consulté le 14 mars 2016).

[418] Objet déclaré au *Journal Officiel* : « […] promouvoir en France la diversité, culturelle, sociale et humanitaire du Brésil ; contribuer avec des échanges franco-brésiliens à travers de nombreuses activités : concerts, expositions, interventions dans des manifestations publiques, cours de langues portugaise et française, cours de danse, culinaire, percussion, arts plastiques ; faire des animations dans les orphelinats et au service de pédiatrie des hôpitaux ; obtenir des dons pour les plus démunis ; organiser des repas de Noël aux personnes seules et loin

batucadas, le métissage s'affirme dans les discours et images des groupes. Un aperçu des photos des prestations et des flyers invitant aux cours aux événements divers, illustrent notre constat.

Figure 42 : Photos de Diamantina Bateria. Mars, 2017

Figure 43 : Ateliers de percussion d'Aquarela de Paris, 2017

de chez eux ; organiser des excursions pour les membres etc ». Numéro de parution : 20100046. Siège social : 1er étage, 21, rue Ambroise Paré, 64200 Biarritz. Date de la déclaration : 29 octobre 2010.

Figure 44 : Publication d'une danseuse sur Facebook. 2018

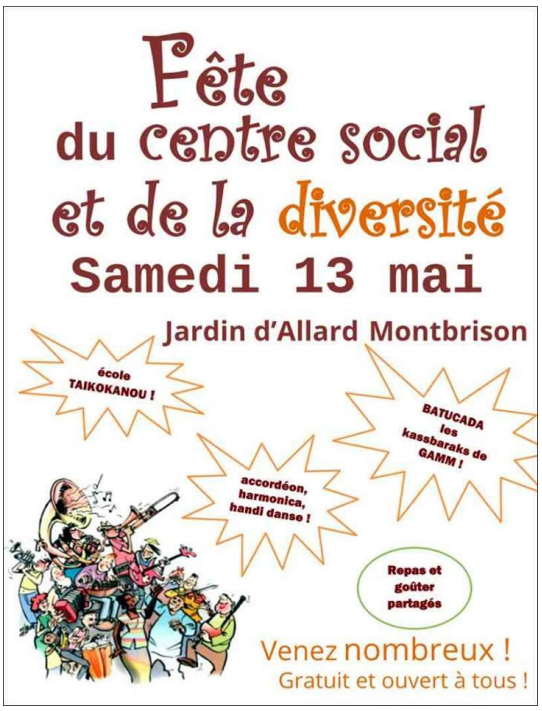


Figure 45 : Participation de Kassbarak à Montbrison

Un membre d'Aquarela de Paris nous invite à faire partie de ce groupe, une école de samba engagée à transmettre la *brasilidade*, faite de joie de vivre, chaleur, sourires et fête (juillet 2018). Le groupe Diamantina Bateria (Saint-Lys, Occitanie) partage des photos d'une présentation réalisé en mai 2017[419] en affirmant qu'une société fraternelle peut, de fait, exister au travers de la musique. La publication d'une danseuse sur les réseaux sociaux montre une photo du défilé dans lequel cette *passista* a participé, avec le Bloco de Paris, au Carnaval Tropical de Paris (2018) ; et finalement, la dernière image montre la présence du groupe Kassbarak dans une fête dédiée à la diversité du Centre culturel de Montbrison (Auvergne-Rhône-Alpes)[420]. Il importe de rappeler ici que mon corpus principal d'analyse se concentre sur les entretiens en face à face, sur le questionnaire en ligne, ainsi que sur les publications Facebook d'acteurs et groupes appartenant au réseau tissé lors de mon travail de terrain, qui furent répertoriés dans la liste des groupes francophones (annexe 3). Tout matériel qui pourrait éventuellement apparaître en dehors de ce corpus vient complémenter l'analyse de ces dispositifs.

Le contenu de ces publications est donc révélateur des lieux et fonctions que les groupes de batucadas occupent dans la société française. Les rythmes renvoient à des valeurs

[419] Publication ouverte au public : https://www.facebook.com/diamantina.he/posts/1185269041542020 (consulté le 20 mai 2017).
[420] Ces photos et discours ont été publiés sur les réseaux sociaux par des membres appartenant aux diverses associations qui figurent sur les listes d'amitié utilisées pour mon travail de terrain.

comme la diversité culturelle, la tolérance et le lien social[421] valorisés dans la communauté des batuqueiros, et semblent correspondre au modèle d'une société plus juste, soutenu par les politiques actuelles. Pour terminer notre mise en images des discours, je présente encore deux photos illustrant ces désirs d'une cohabitation fraternelle qui se dégagent dans cet environnement. Elles affichent des prestations dans la rue. Dans la première, nous voyons les adolescents du groupe Batuc'ados (Colombes)[422] et dans la deuxième, une femme de confession musulmane danse au son de Tambores Nagô durant le festival Voyage au Cœur de l'été, à Amiens[423].

Figure 46 : Batuc'ados. Site du groupe

Figure 47 : Tambores Nagô. Lolita Lejeune. Amiens, 2017

L'idée d'une culture brésilienne « profondément originale » est présente dans de nombreux ouvrages en langue française. Dans la collection intitulée « Idées Reçues », le géographe Paul Claval prend les clichés qu'y sont associés comme point de départ pour en faire une analyse qui se veut plus nuancée. Il utilise certaines des représentations que nous avons abordées jusqu'ici[424] et affirme « Le Brésil est pittoresque ? Oui, profondément – mais pas uniquement. Il offre, sur un espace immense, l'image d'une *culture qui unit toutes les couleurs et toutes les religions* » (Claval, 2009 : 124). Cette citation va dans le sens de nos affirmations précédentes : elle contient l'idée assez répandue que l'originalité de la culture

[421] Les significations présentes dans les groupes francophones s'observent aussi dans d'autres pays. Samir Chakri (Batucada Overboys, Casablanca) a accordé un entretien à *VH Magasine* mettant en avant le brassage culturel que son groupe (Overboys batucada) réalise avec des rythmes marocains et du monde. Il affirme que c'est « possible de faire des choses ensemble, malgré nos différences ». Publication ouverte au public, par Samir Chakri (19 octobre 2015). Voir : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153412793963355&set=a.397678093354&type=3&theater (consulté le 23 mars 2017).

[422] Groupe Batuc'ados. Voir : https://www.facebook.com/BatucadosColombes/ (consulté le 23 mars 2018).

[423] Voir : https://www.facebook.com/voyageaucoeurdelete/posts/732525640262893 (consulté le 23 mars 2018).

[424] « Le Brésil est un pays tropical » ; « Les Brésiliens sont accueillants et chaleureux » ; « Le Brésil est le pays du carnaval » ; « C'est le pays du football » ; « Le Brésilien est artiste dans l'âme » ; « Le Brésil est le pays de l'insécurité » ; « C'est le pays du candomblé » ; etc. (Claval, 2009).

brésilienne réside dans ses pratiques culturelles (le football, le carnaval, la religion) ainsi que sur le métissage de son peuple, « toutes les races et toutes les cultures se mélangent » (Claval, 2009 : 25).

Les rythmes brésiliens semblent alors incarner les symboles d'une « brésilienneté » consacrée, et cet imaginaire est le ciment sur lequel se construit l'intérêt des individus. Ainsi, les représentations positives du Brésil influencent l'attirance du public et des percussionnistes pour les batucadas, en même temps que la diffusion des batucadas (et leur présence dans différents espaces de la vie sociale française) renforce la perception du Brésil comme un pays multiculturel. Plus les batuqueiros suivront une démarche puriste, plus ils auront une vision nuancée de la réalité brésilienne, évitant l'emploi de certains adjectifs « trop clichés ». Sur mon terrain d'analyse, j'ai pu constater que les acteurs sont de plus en plus conscients des problèmes sociaux brésiliens. Notre enquête en ligne montre qu'« inégalités sociales » (45.10%) est le mot qui correspond le mieux à ce pays dans l'avis des répondants et se trouve en tête de classement suivi de carnaval (27.45%), joie de vivre (27.45%), métissage (27.45%), traditions vivantes (25.49%), culture (21.57%) et convivialité (21.57%).

Résumé du champ pour 22

Pour vous, quelles sont les mots qui correspondent le mieux au Brésil ?

Réponse	**Pourcentage**
Soleil (1)	9.80%
Plage (2)	9.80%
Racisme (3)	3.92%
Tourisme (4)	1.96%
Bonheur (5)	1.96%
Joie de vivre (6)	27.45%
Violence (7)	9.80%
Carnaval (8)	27.45%
Pauvreté (9)	1.96%
Croissance économique (10)	5.88%
Belles femmes (11)	0.00%
Égalité Sociale (12)	0.00%
Traditions vivantes (13)	25.49%
Froid (14)	0.00%
Inégalités sociales (15)	45.10%
Fête (16)	9.80%
Football (17)	7.84%
Convivialité (18)	21.57%
Nature (19)	15.69%
Générosité (20)	15.69%
Stéréotypes (21)	11.76%
Afrique (22)	5.88%

Résumé du champ pour 22
Pour vous, quelles sont les mots qui correspondent le mieux au Brésil ?

Réponse	Pourcentage
Métissage (23)	27.45%
Vacances (24)	0.00%
Tristesse (25)	0.00%
Écologie (26)	0.00%
Culture (27)	21.57%
Autre	3.92%

Figure 48 : Mots associés au Brésil. Questionnaire *Batucadas général-Membres* (question 22)

Ce groupe de réponses rassemble des représentations carnavalesques (que nous avons abordées en début du chapitre) mais aussi les traditions et les problèmes sociaux[425]. Notons que les qualificatifs correspondant aux stéréotypes usuels du pays – « belles femmes », « soleil », « plage » et « football » – n'ont pas retrouvé beaucoup de succès. La pratique des batucadas et la connaissance du pays[426] pourraient alors demeurer des facteurs qui contribuent à un délaissement d'un discours trop caricatural. Lorsque les batuqueiros se rendent au Brésil, nous avons vu qu'ils évitent les circuits ordinaires et que la recherche d'une « authenticité » musicale les emmènent vers des quartiers périphériques. En ce sens, l'intégration dans les réseaux des batucadas aide à défaire un certain type de préjugé découlant d'une vision « touristique ». Mais si cette vision permet d'ajouter quelques nuances, il semble qu'elle ne permet pourtant pas complètement d'en effacer les « couleurs ». Nous avons tout de même enquêté sur les représentations que les batuqueiros se font du peuple brésilien. Les réponses avancées furent les suivantes :

Résumé du champ pour 25
D'après votre vécu, indiquez les caractéristiques les plus marquantes des brésiliens:

Réponse	Pourcentage
Sérieux (1)	1.96%
Capacités musicales (2)	31.37%
Joie (3)	33.33%
Pesanteur (4)	1.96%
Talent pour la danse (5)	27.45%

[425] Dans une autre question, nous avons présenté quelques problèmes sociaux que les acteurs devraient identifier comme étant présents dans la société brésilienne. Cette fois-ci, le nombre de cases à cocher n'était pas limité. « Inégalité » et « corruption » ont été largement les plus sollicitées avec 47,06% et 41,18% des votes respectivement. Si les interviewés n'associaient pas, à priori, le Brésil aux valeurs négatives, quand on leur demande seulement de les identifier, presque tous les problèmes signalés sont reconnus. « Éducation déficitaire », « malaise social », « pauvreté », « racisme », font aussi partie de la société brésilienne, même si cela n'est pas indiqué spontanément pour une majorité d'acteurs.
[426] Environ 70% des répondants a réalisé le voyage.

Résumé du champ pour 25

D'après votre vécu, indiquez les caractéristiques les plus marquantes des brésiliens:

Réponse	Pourcentage
Difficultés pour la danse (6)	0.00%
Manque d'humour (7)	0.00%
Cordialité (8)	15.69%
Tendance à déprimer (9)	0.00%
Malhonnêteté (10)	0.00%
Humour (11)	15.69%
Caractère débrouillard (12)	15.69%
Expressivité (13)	29.41%
Coincement (14)	0.00%
Difficulté pour la musique (15)	0.00%
Légèreté (16)	17.65%
Conflictualité (17)	3.92%
Franchise (18)	0.00%
Manque de respect pour les autres (19)	0.00%
Insociabilité (20)	0.00%
Habitude à raconter des mensonges (21)	9.80%
Manque de rigueur (22)	11.76%
Générosité (23)	17.65%
Tendance à faire des ragots (24)	7.84%
Sympathie (25)	25.49%
Ponctualité (26)	0.00%
Froideur (27)	0.00%
Radinerie (28)	0.00%
Sociabilité (29)	37.25%
Tendance à se plaindre (30)	0.00%
Autre	7.84%

Figure 49 : Caractéristiques marquantes des Brésiliens. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Aux yeux des batuqueiros, les caractéristiques les plus marquantes des Brésiliens s'associent à leur capital musico-artistique et relationnel : la « sociabilité », les « capacités musicales », la « joie », le « talent pour la danse », l' « expressivité », la « sympathie ». La perception d'un pays où la « musique est partout présente » était déjà avancée au chapitre 4, dans la partie décrivant les trajectoires de voyage. Cette image revient ici. On pourrait évoquer des descriptions de la population esquissées par Gobineau comme étant « viciée dans le sang et dans l'esprit » et « laide à faire peur » (Gobineau, 1983) à cause de son métissage. Aujourd'hui, ce même mélange est un facteur de valorisation car le métissage devient une valeur positive en Europe. Pendant notre entretien en face à face, Nelson, un Brésilien vivant en France, nous raconte un épisode qui s'est déroulé à l'une de ses premières visites à la préfecture de police.

> Les Français aiment les Brésiliens, c'est un fait. Je l'ai vécu lorsque j'étais à la file d'attente à la préfecture pour régler mes papiers. C'était la Coupe du monde. Je me rappelle qu'il y avait des Africains et l'agent policier m'a fait passer devant parce que mon prénom était plus joli que celui des Africains. Mamadou… elle rigolait avec les prénoms. Ce truc a réglé mon problème sur le moment mais je le regrettais, quelle merde. C'est l'exemple classique de tout ce que j'ai vécu au Brésil, des préjugés. D'ailleurs, *ce fut l'une des raisons pour que je quitte le pays*. *Quelque chose que j'ai appris à gérer parce qu'au Brésil, les préjugés existent* […] Jusqu'à ce que je traverse l'océan[427], tout ce qu'on m'avait raconté sur moi, je le croyais vrai. Ici, il y a ce côté. La Blonde veut sortir avec moi… il y a ce côté… donc j'ai pensé que cet Africain a subi ce que j'ai subi moi-même au Brésil. *Ici je suis Le mec, Brother ! Même chez la Police, je suis Le mec*. J'ai eu une sensation d'endorphine mais en même temps je me suis dit, c'est dégueulasse. J'ai pensé, et les autres ? Moi, j'ai profité sur le moment. C'est le truc, l'opprimé est devenu l'oppresseur. Je ne suis pas l'oppresseur mais j'étais son complice et je n'ai rien fait […] Bien sûr qu'il existe des préjugés en France, mais, l'exotisme par-dessus tout ! Quand tu viens en France, tu comprends. Tous les moyens sont bons pour moi.
>
> Nelson, entretien du 22 mars 2017

Ce témoin m'a fait part à de nombreuses reprises des préjugés qu'il avait affrontés dans son pays de naissance, le Brésil. Originaire de la périphérie de Rio de Janeiro, ce musicien a connu un regain de confiance en France : succès avec les femmes, invitations à des soirées, fréquentation d'espaces VIP, entre autres bénéfices que peut rapporter le fait d'être un musicien brésilien et noir, dont l'exotisme peut demeurer, dans ce cadre, autre chose qu'un signe d'exclusion. De façon générale, mes interlocuteurs brésiliens soulignent un renforcement moral obtenu en Europe, nous l'avions vu aussi en ce qui concerne les meneurs brésiliens qui viennent donner des stages. En effet, l'image du Brésil comme un pays raciste n'est pas très usuelle chez les percussionnistes francophones. Dans les entretiens en face à face, lorsque je demandais si le racisme existe, mes interlocuteurs avaient toujours tendance à répondre négativement, à relativiser ou à y attribuer une importance moindre, par rapport à l'état de cette problématique en France. Pour Chris, les frontières dans la société brésilienne se dessineraient plutôt en raison de l'appartenance sociale que des différences raciales :

> […] les différences [entre Brésil et France] de voir le Blanc et le Noir ensemble. Pas le Blanc comme ici, mais, le métis, le blanc… parler ensemble…ici on va voir ça, mais les jeunes générations… mais là, je voyais vraiment les adultes. Ici, les carriéristes ne se mélangent pas du tout. Là bas, les gens au top ne se mélangent pas mais le reste de la population, oui. Et le métissage… Je voyais les enfants clairs qui parlaient avec la Tatie blanche. Et dans le regard des gens, ils n'étaient pas choqués alors qu'ici… limite, ils vont te regarder avec les grands yeux. Sur ce côté-là, c'est un peu plus ouvert, accueillant… après c'est clair qu'il doit avoir des propos piquants.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

[427] Expression brésilienne illustrant sa venue en France et la traversée de l'Océan Atlantique.

Est-ce que cette valorisation de Métisse provoque pour autant un renversement de la place périphérique occupée par les Brésiliens dans la société française? Dans les réponses du questionnaire ci-dessus, les attributs négatifs sont la « légèreté », le « manque de rigueur » ou la « tendance à raconter des mensonges » sont identifiés comme les points faibles d'un peuple accueillant, mais pas très fiable. « Ils rigolent tout le temps. Non… Il y a quand même du sérieux » (Chris, 26/04/2017). Dans la communauté des batucadas, la vision majoritaire correspond à un certain type d'individu, pas les intellectuels Brésiliens en séjour d'études mais plutôt le prototype du percussionniste de milieu populaire qui vient tenter sa vie en Europe. Le caractère « débrouillard » est l'une des caractéristiques souvent associées à ces personnes qui joueraient d'artifices et de petites arnaques pour s'en sortir. De l'avis des batuqueiros francophones, cette figure du « *malandro* » est donc très présente[428] et indique les traces de vieilles dichotomies avec un Occident civilisé, ayant des peuples raisonnables et ordonnés manquant pourtant de joie et de spontanéité. De l'autre coté du miroir, les visions des Français tendent à souligner plus clairement ces divisions où la « tendance à se plaindre » (41.18%), le « sérieux » (33.33%), la « ponctualité » (29.41%), la « tendance à déprimer » (23.53%), la « froideur » (17.65%) et le « coincement » (15.69%) récoltent de nombreux suffrages (annexe 15). Les défauts relevant d'un manque de sérieux de la part des Brésiliens – « légèreté », « manque de rigueur », « habitude à raconter des mensonges » – sont ici absents. De même que les adjectifs plus artistiques et ceux qui expriment un contentement devant la vie ne s'affichent guère : « joie », (5.88%), « capacités musicales » (1.96%), « talent pour la danse » (0%) et « expressivité » (0%), sont presque inexistants. Bien que sympathiques et cordiaux (21.57% et 29.41%), les Français semblent, dans l'avis des batuqueiros, moins artistiques et enjoués que les Brésiliens. Leurs qualités principales viendraient d'un attachement aux règles de la convivialité découlant d'un modèle de vivre ensemble plus « ordonné ». En peu de mots, s'il existe effectivement des valeurs positives associées au peuple brésilien, perçue comme valorisantes par les percussionnistes installés en France, la double face de l'attirance ne saurait cacher son autre côté. Ces représentations du Brésil restent soumises aux hiérarchies établies dans le jeu des Nations, entre peuples européens, centrés sur un mode d'action « rationnel », et ceux des pays périphériques, guidés par l' « émotion ».

[428] Les adjectifs comme rusé, filou, malin peuvent traduire le mot « malandro ». A Rio de Janeiro, on utilise souvent l'argot *malandro* pour qualifier un individu qui arrive à ses fins (ou à survivre) par des moyens douteux, non sans avoir recours à son intelligence, son sens de l'humour, sa sensualité. Cette figure est aussi associée aux pratiquants du samba et à une entité appelée Zé Pilintra, dans les religions de matrice afro-descendantes.

Dans les discours des batuqueiros, nous avons vu que les inégalités sociales sont reconnues. Ils n'associent pas, spontanément, le Brésil à ces clichés premiers (soleil, femmes et football). Mais déclarer que certains problèmes existent ne signifie pas forcément une compréhension de la société en profondeur, ni n'engendre par ailleurs une rupture avec certaines idéalisations qui continuent de faire leur effet. C'est ce qu'affirment quelques-uns des acteurs interviewés:

> Le Brésil ici, quand tu dis que tu pars… il y a quelqu'un qui fait wahou… c'est un rêve. Quand tu fais les percussions brésiliennes avec les Brésiliens c'est le Grâal […] Il y a beaucoup qui ne savent pas ce qu'est la tradition, ne connaissent pas, même s'ils associent à quelque chose de traditionnel sans trop le savoir… [les traditions d'Occitanie]. On a décrété que c'est ringard. Pourquoi ? Personne ne saurait répondre… alors, les percussions brésiliennes, c'est le Corcovado, c'est le rêve mais on ne va pas lire *Bahia de Todos os Santos*… qu'est-ce que c'est ces tambours, d'où ils sortent ? Il n'y a pas grand monde qui veut savoir.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

Bahia de Todos os Santos est un livre de Jorge Amado qui dresse un panorama critique de la ville de Salvador, notamment de sa culture populaire et de la religion afro-brésilienne. Paul se considère un profond connaisseur de cette culture car il a voyagé à l'intérieur du pays. Notre témoin évoque ce livre comme une manière d'aller au-delà d'une diffusion du Brésil qui privilégie la ville de Rio de Janeiro et ses modes. Quant à Jules, il fut marié pendant des années avec une Brésilienne originaire de la campagne au Nordeste. Ce qui lui aurait permis d'avoir une vision plus critique d'un Brésil « profond », s'opposant aux représentations légères qui, selon son témoignage, circulent dans les groupes.

> En France, on va trouver ça formidable, mais la plupart de mes amis brésiliens, ils trouvent ça trop clichés. Les gens hors samba, trouvent ça très cliché. En France, les gens ne savent pas trop, ils ne connaissent pas le Brésil. Lula, le foot, la samba et point barre. Ils ne savent même pas dire qui est le président actuel […] Même parmi les pratiquants de la batucada, il y en a beaucoup qui sont dans le stéréotype. Ils ont tendance à idéaliser le Brésil à mort. Tout est super. Ils oublient qu'il y a une misère incroyable, une inégalité terrifiante, une violence insupportable. Ils ne connaissent pas l'histoire du Brésil. J'ai étudié, j'ai lu un paquet d'auteurs. J'ai vécu un peu là bas. Que ce soit Rio ou ailleurs, j'ai les deux faces car mon ex vient d'un milieu populaire, *nordestina, da roça*, da Paraiba, Campina Grande à côté des plantations de canne à sucre, donc, les choses ne sont pas évidentes. Je sais le Brésil profond. […] 'Pourquoi tu ne vas pas habiter au Brésil'? Moi ? Batuqueiro… la sécu, la retraite… de mecs qui jouent mieux que moi, il y a dix mille. Qu'est-ce que j'irai jouer de la percu à Rio ?
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Malgré le fait que sa trajectoire de vie fut orientée par sa relation avec le Brésil et sa musique, Jules n'a jamais voulu s'installer en dehors de la France. La précarité des droits sociaux dans la société brésilienne ne l'attire guère. Dans une trajectoire classique, ceux qui

intègrent les associations ont une idée vague de la société allant de pair avec une visibilité mondiale. Au fur et à la mesure du temps, les contours de cette image deviennent plus nuancés, notamment chez les personnes ayant effectué le voyage ou habitant le pays. Même chez les individus les plus critiques, on pourra difficilement rompre avec une vision édénique construite au fil des siècles. La pratique des batucadas contribue à atténuer certains clichés historiques (positifs et négatifs) mais on retombe sur d'autres stéréotypes liés notamment aux inégalités sociales et au métissage.

Ainsi, l'idéalisation du Brésil repose aujourd'hui moins sur les représentations exotiques que sur l'idée d'une démocratie matérialisée dans ses pratiques culturelles. De fait, les rythmes inspirant les batucadas ont emprunté un chemin particulier. Ils ont donné naissance à une musique populaire reliée à un type de tradition que les batuqueiros ne considèrent pas « ringarde » mais « branchée » : « les harmonies dans les régions rurales, les majorettes, ça a une image de ringardise terrible. Même si t'as envie d'avoir une expérience du collectif, tu n'as pas trop envie d'y aller. La batuc c'est cool, c'est la mode. Le Brésilien n'est pas ringard du tout. » (Anna, 24/04/2017). Contrairement au développement des musiques françaises, les percussions brésiliennes sont à l'origine d'une musique contemporaine qui s'est répandue à l'étranger grâce à la diffusion du carnaval, de la bossa nova et des autres manifestations culturelles brésiliennes diffusées à l'échelle mondiale. Une musique qui se dessine à l'image de la société. Le mythe du métissage est parfois questionné dans un sens social (inégalités sociales) mais rarement dans un sens culturel ou racial. En effet, le racisme n'est pas reconnu de manière spontanée par les acteurs[429], qui ne lui accordent pas une dimension structurelle mais plutôt individuelle, comme le résultat de comportements isolés. Cette perception est parmi les raisons qui expliquent la sensation de liberté éprouvée par certains percussionnistes francophones au Brésil, dont une bonne partie affirme se sentir « moins jugés » dans la société brésilienne[430]. Dans l'environnement des batucadas, le Brésil inspire alors un modèle de savoir-vivre et le discours d'un métissage « réussi » est omniprésent. Il guide la pratique et la diffusion de cette musique qui renforcent, à son tour, l'image d'une culture brésilienne démocratique et d'une musique inclusive, que

[429] Dans la question 22 de notre questionnaire en ligne (figure 48, « Pour vous, quelles sont les mots qui correspondent le mieux au Brésil ? »), nous avons vu que « racisme » récolte seulement 3, 92% des votes.

[430] Un inversement curieux a lieu. D'après mon expérience de terrain et de vie, certains Brésiliens vivant en France estiment avoir plus de liberté dans ce pays où ils se sentent moins jugés, sur leurs habits, sur leur apparence (avoir des cheveux rose, par exemple, ne provoque pas le même effet en France et au Brésil), où ils estiment être plus respectés en tant que citoyens et moins discriminés par rapport à leur classe sociale. On se demande finalement si la sensation de liberté n'a pas quelque chose à voir avec le niveau de perception que l'on a d'une certaine réalité. L'endroit où nous nous sommes formés sera sans doute perçu de manière plus approfondie et critique.

« tout le monde peut jouer ». Fortement questionnée dans la société brésilienne actuelle, la démocratie culturelle brésilienne résiste à l'épreuve chez les batuqueiros vivant en France. Dans ce pays, les représentations collectives se construisent sur les Droits de l'Homme et la diversité culturelle devient depuis une quinzaine d'années une prérogative pour la cohabitation entre les individus. Dans ce contexte, la pratique d'une musique qui renvoie au partage et à la tolérance gagne tout son sens. L'acte de « taper » peut aller au delà des implications artistiques révélant un rapport étroit entre l'art, la politique et la culture.

5.2) La batucada, une pratique contre-culturelle

La batucada laisse son empreinte en territoire francophone. Il s'agit d'une forme musicale très prisée dans les conservatoires, associations et entreprises pour « récréer du lien social » ou stimuler la pratique collective, elle joue un rôle majeur dans le retour des carnavals de France, comme j'ai pu le constater. Pour des acteurs plus ou moins passionnés, la batucada représente aussi une voie alternative dans des moments de crise, contribuant à remettre en question leurs certitudes et modes de vie. Il est temps maintenant de s'attacher à connaître plus profondément les bases d'un sentiment de « manque » d'authenticité et d'une « crise » fréquemment évoqué par mes témoins.

Crises, identités et diversité culturelle

La crise existentielle présente chez certains individus semble aller de pair avec une problématique plus large. Les comportements et discours de batuqueiros reproduisent un constat très répandu en Europe et en France : depuis plusieurs années l'évocation d'une supposée « crise » traverse les époques. En 1935, sans parler de nazisme ou de fascisme, Husserl affirmait déjà que le totalitarisme est le fruit d'un rationalisme défaillant : « La crise d'existence de l'Europe n'a que deux issues : ou bien l'Europe disparaîtra en se rendant toujours plus étrangère à sa propre signification rationnelle qui est son sens vital, et sombrera dans la haine de l'esprit et dans la barbarie ; ou bien l'Europe renaîtra de l'esprit de la philosophie, grâce à un héroïsme de la raison (…) » (Husserl, 1950).

Aujourd'hui, la mondialisation rajoute de la complexité aux relations internationales. L'intensité des flux migratoires, la circulation d'idées et des produits, le bouleversement des rapports culturels entre les peuples, le développement d'un capitalisme global, l'affaiblissement de l'Etat-nation et le manque de confiance dans les institutions, entre autres facteurs, contribuent à une crise démocratique qui soutient la rhétorique d'une profonde « crise européenne »[431], dite parfois « occidentale » (Diène, 2009) ou « mondiale », touchant à la politique, à l'économie, à la culture et au social. L'Europe subit, de l'avis des spécialistes, un profond désenchantement, « une grande crise de l'humanité qui n'arrive pas à se construire en tant qu'humanité » (Morin et Cerutti, 2014 : 11). A partir du constat que les Européens sont « perplexes » ou « désenchantés », il conviendrait de repenser l'identité européenne[432] dont la Raison et l'universalisme ne s'imposent qu'à peine. Dans cette perspective, Michel Dévoluy publie un ouvrage qui cherche à expliquer les raisons de la déchéance et indique des chemins possibles[433]. Quant au collectif Notre Europe, il vise des solutions pratiques à la question mettant en place un ensemble de projets.

> Notre Europe est un groupement d'études et de recherches militant pour la construction d'une Europe unie. En décidant d'entreprendre des travaux sur l'identité européenne, notre association n'a pas l'ambition scientifique de produire une contribution supplémentaire dans un domaine qui occupe des bibliothèques entières. Elle entend contribuer de manière pratique à définir la place et l'approche que devrait occuper la question de l'identité dans l'action politique et dans le débat sur l'Europe à venir. Elle veut montrer combien la prétendue absence d'identité européenne est une fausse idée, dérivée d'une déclinaison absolutiste de la culture de l'Etat-nation ; mettre en lumière la profondeur et l'étendue de la culture commune liant les Européens entre eux ; faire comprendre en quoi la diversité qui caractérise les peuples d'Europe est en soi une richesse et donc un élément d'identité partagée[434].

---

[431] Toussaint (18 juillet 2012). « Identité européenne : la face cachée de la crise », *Le Monde* [en ligne], http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/18/identite-europeenne-la-face-cachee-de-la-crise_1734603_3232.html (consulté le 21 octobre 2017).

[432] Voir : Wismann (13 mai 2014). « Qu'est-ce que l'identité européenne ? », *Le Monde*, [en ligne], http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/05/13/qu-y-a-t-il-d-europeen-dans-les-realites europeennes_4415278_3224.html (consulté le 21 octobre 2017) ;
Chevée (2 février 2013). « Construire une identité européenne, oui, mais comment ? », *Taurillon* [en ligne], http://www.taurillon.org/Construire-une-identite-europeenne-oui-mais-comment,05502 (consulté le 21 octobre 2017); Castillo, 2014.

[433] Commentaire sur le livre de Michel Dévoluy (2014). Voir le *Bulletin de l'observatoire des politiques économiques en Europe*, n°29, 2013, « Ce livre est une sonnette d'alarme et un acte citoyen. Il explique pourquoi l'Europe va dans le mur, mais il refuse le fatalisme des replis nationaux. Il défend l'idée qu'une zone euro repensée et solidaire a la capacité de répondre aux enjeux mondiaux et d'édifier un espace économique, politique et social apaisé. L'Europe souffre d'un manque d'identité et de démocratie ; elle est devenue le fer de lance d'un libéralisme qui impose de cures d'austérité destructrices ; (…) la refondation nécessaire risque d'être perpétuellement reportée par les gouvernements. Pour avancer vraiment, ce livre appelle à une mobilisation active des citoyens proposant des instruments pour comprendre et des moyens pour agir. Il espère ainsi redonner le goût et le sens du débat européen ». Voir : http://opee.unistra.fr/IMG/pdf/bulletin_opee_no_29.pdf (consulté le 14 novembre 2017).

[434] Compte-rendu du séminaire de lancement du programme de recherche sur l'identité européenne, organisé en novembre 2005. Avec les contributions de Jacques Delors, Robert Badinter, Jan Sokol, Tzvetan Todorov, et al. Projet de recherche coordonné par Aziliz Gouez. Etude disponible en français et anglais sur le site : Notre Europe. http://www.notre-europe.asso.fr (consulté le 14 novembre 2017).

Notre Europe a pour fil conducteur une réflexion engagée dans la pratique, d'une identité européenne – de mémoires, de modes de vie, de valeurs et de représentations communes – qui lierait les Européens dans leur diversité. Grosso modo, ces discours identifient à l'unanimité une « crise » basée sur des idées plus ou moins fatalistes, de l'absence d'identité européenne, de la nécessité d'une reconstruction ou d'une remise en question de la démocratie. La solution envisagée par la majorité des analystes repose sur la notion de diversité, entendue le plus souvent comme pluralité identitaire. C'est ainsi que « diversité » et « identité » deviennent des mots d'ordre dans les débats actuels s'organisant autour de colloques[435], d'articles[436] et de livres[437]. Si l'identité européenne est valorisée dans sa diversité[438], l'institutionnaliser en tant que telle n'est pas une tâche aisée. Pour certains, la délimitation d'une quelconque identité tendrait au repli identitaire et à l'établissement d'une frontière excluant ceux qui sont assignés dans une identité-refuge et ceux qui, ne pouvant pas appartenir au village mondialisé, s'éloignent du modèle des « citoyens du monde branchés » (Wolton, 2003). D'autres voix soulèvent les limites d'un concept artificiel, compte tenu des fortes différences entre les Etats. Somme toute, le but qui ressort parmi ces voix dissonantes consiste à essayer de trouver l'unicité dans la multiplicité, tout en tissant des liens communs par « ce qui rapproche ». C'est en ce sens que Dominique Wolton pose une question récurrente dans les débats : « Des hommes, au-delà de tout ce qui les sépare, peuvent-ils cohabiter en adhérant à un certain nombre de valeurs démocratiques et en respectant les identités culturelles des uns et des autres ? » (Wolton, 2003). Parler d'identité européenne implique par-dessus tout de revoir le rapport d'altérité engendrant des frontières entre Nous et les Autres.

Face à la mondialisation et au besoin de renouveler les valeurs universalistes, les politiques internationales investissent dans la préservation de la diversité pour assurer une cohabitation pacifique entre les peuples. Si le souci de la « paix mondiale » ne date pas

---

[435] Culture européenne : identité et diversité. Colloque du Conseil de l'Europe en coopération avec le Ministre français de la Culture et de la Communication et la Ville de Strasbourg. Les 8 – 9 septembre 2005 au Musée d'Art Moderne et Contemporain.

[436] Voir : De Magny, 2009 ; Martin, 2012.

[437] Voir : Delson et Mattéi, 2010 ; Bonardel, 2010 ; Morin et Ceruti, 2014.

[438] Transcription de l'intervention de Jean-Claude Trichet, Président de la BCE Presidential Lecture Center for Financial Studies à Francfort : « Ainsi je me représente l'identité culturelle européenne comme *une étoffe très étroitement tissée, constituée de fils de chaîne soigneusement tendus qui correspondent à autant de cultures nationales fortes*, ayant elles-mêmes leur propre identité et trouvant leur origine dans un passé lointain, et de fils de trame figurant les éblouissements et les admirations croisées transnationales, les influences réciproques dépassant la frontière des cultures et des langues ». Voir : https://www.ecb.europa.eu/press/key/date/2009/html/sp090316_1.fr.html (consulté le 23 mai 2017).

d'aujourd'hui[439], les initiatives ayant réuni les Nations autour de cette problématique ont pris corps, effectivement, lorsque la paix dans le monde « occidental » a été menacée. C'est ainsi que la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (1948) ou la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* (2001) ont été conçues : l'un à la suite de la Deuxième Guerre mondiale et l'autre après les attentats du 11 septembre, mettant en alerte l'Europe et les Etats-Unis contre la menace terroriste. Ces déclarations ont toutes les deux une vocation universaliste qui se distingue, pourtant, quant au sens attribué au concept d'« universel ». La Déclaration de 1948 a une conception assimilationniste prônant le droit à l'égalité de tous les hommes, tandis que celle de 2001 est marquée par le différentialisme et affirme les particularités propres à chaque culture, ceux-ci composant le patrimoine commun de l'humanité. Le projet d'un monde commun semble alors s'appliquer à tous les habitants de la planète, mais il ne peut se soustraire aux déterminations d'une partie du monde qui donne la mesure et le temps de cet « universel ». Les traités visent alors à pallier les conséquences d'un déséquilibre à l'échelle globale, sans que pour autant cela vienne remettre en cause les origines et intérêts multiples en jeux au cœur des conflits. Le pluralisme souhaité reste à l'ombre d'un universalisme qu'il prétend reformuler. Les droits de l'humanité se construisent à partir des idéaux de la Révolution française, comme on peut le voir dans les mots de Koïchiro Matsuura. Celui-ci est directeur général de l'Organisation et souhaite que la *Déclaration* (2001) puisse « revêtir un jour la même force que la Déclaration universelle des droits de l'homme » (UNESCO, 2003 : 3).

La rhétorique d'une « crise » est aussi très diffusée en France. Des articles récents dans les médias[440] mettent en avant une crise identitaire, économique et politique ouvrant la voie à une lecture racialisée de la société et à la montée du sentiment nationaliste. Le « grand repli » identitaire d'après Ahmed Boubeker[441] découle d'un ensemble de raisons, locales et globales combinées : la peur du terrorisme international, la montée de l'extrême droite, la profonde transformation du capitalisme à l'échelle internationale, le renforcement du néo-libéralisme, la perte de pouvoir de l'Etat social et des valeurs égalitaires, enfin, une crise de

[439] Dans la pensée européo-centrée, la « paix perpétuelle » fut un sujet abordé par différents philosophes au moins depuis au moins quelques siècles, tels que l'Abbé de Saint-Pierre (1658-1743), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Emmanuel Kant (1724-1804).

[440] Duhamel (13 mai 2015). « La crise identitaire française », *Libération* [en ligne], http://www.liberation.fr/france/2015/05/13/la-crise-identitaire-francaise_1308861 (consulté le 21 avril 2017); Erlanger (27 août 2013). « Pourquoi la France ne survivra pas à la crise », Courrier International, publié via The New York Times [en ligne], https://www.courrierinternational.com/article/2013/08/27/pourquoi-la-france-ne-survivra-pas-a-la-crise (consulté le 21 avril 2017).

[441] Sans auteur (29 mars 2016) « "Le grand repli" identitaire de la France. Entretien avec le sociologue Ahmed Boubeker », Oumma.com [en ligne], https://oumma.com/le-grand-repli-identitaire-de-la-france-entretien-avec-le-sociologue-ahmed-boubeker/ (consulté le 21 avril 2017).

sens qui contribuerait au discours récurrent sur l'islamisation de la France (Boubeker, 2016). Cette idée suit les pas de la politique belliqueuse menée à la période de George W. Bush ayant servi au retracement des frontières mondiales d'altérité. La diversité culturelle devient alors une valeur centrale dans les politiques culturelles françaises à partir des années 1980, lorsque le ministre Jack Lang effectue un « tournant », de la démocratisation à la démocratie (Fondu et Vermerie, 2015). De cette manière, le Ministre s'oppose à une conception universaliste et légitimiste de la culture, tout en mettant l'accent sur la création et le pluralisme. L'idée d'un dialogue entre cultures apparaît dans un décret de 1982 :

> Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde[442]

A notre époque, la reconnaissance de la diversité culturelle demeure une condition cruciale du « vivre ensemble » guidant les politiques publiques ainsi que le programme de l'Education Nationale où les valeurs républicaines telles que la laïcité et la citoyenneté sont réaffirmées (Meunier, 2013). Avec la prérogative de favoriser l'exercice de la citoyenneté et d'affirmer l'image d'une société française plurielle, les enseignants développent des programmes artistiques qui incluent des musiques comme le rap ou le samba. Dans le cadre d'un projet musical mené au Collège Thomas Mann (Paris 13), Mme Musique[443] élabore une séquence d'apprentissage (24 mars 2013) intitulée *Batucada, influence des musiques du Brésil sur la musique occidentale* où la musique du Brésil apparaît encore une fois comme un exemple de métissage. La question posée est la suivante : « Comment une œuvre peut-elle évoquer la culture d'un pays : le Brésil? ». La professeure de musique propose, entre autres chansons, Bahia de Georges Moustaki, en Français, qui s'accompagne des paroles en Espagnol. Dans les commentaires, un élève ne manque pas de faire la remarque : « Il faut faire attention à la parole de Bahia. Vous avez mis la parole en Espagnol, pas en Portugais », à quoi la professeure répond : « Bon, c'était pour info, mais merci pour le commentaire, je vais faire une recherche pour trouver les paroles en Portugais éventuellement ». Cependant, la

[442] Ministère de la culture. « Ministère de la Culture. Organisation ». Décret n° 82-394 du 10 mai 1982. Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1982, n° 6, p. 353-353 [en ligne], http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-06-0353-002 (consulté le 21 avril 2017).

[443] Dans son blog où elle propose des séquences de cours, l'enseignante déclare : « Madame Musique est l'un des noms par lequel mes 6èmes m'identifient chaque début d'année. J'enseigne au Collège-internat Thomas Mann à Paris 13. Vous trouverez ici de nombreuses séquences et outils à utiliser en classe inversée...ou pas. Voir : http://madamemusique.canalblog.com/archives/2013/03/24/26787522.html (consulté le 23 avril 2017).

recherche et le changement des paroles n'ont pas lieu. Cet exemple illustre brièvement les obstacles pratiques à l'application des mesures visant l'inclusion des différences. Dans ces initiatives, on ne rend que rarement une image juste des « Autres »[444]. Par ailleurs, le fait que la musique brésilienne soit utilisée dans les écoles n'est pas anodin. Cela donne un aperçu de la prégnance des représentations du Brésil et de ses pratiques métisses de manière plus globale, dans d'autres domaines de la société française.

Dans l'univers des batucadas, la majorité des percussionnistes tient des positions qui exaltent la cohabitation entre des cultures différentes. L'image de la démocratie culturelle brésilienne, manifestée au travers de sa musique « métissée » acquiert un sens particulier pour contrer la vague raciste et la montée de l'extrémisme dans l'Hexagone.

Démocratie raciale et métissage en contexte

L'idée d'un métissage du peuple brésilien est souvent reconnue en tant que valeur positive par les percussionnistes francophones orientant leurs discours et pratiques. Mais le concept de métissage est en soi problématique car il suppose un mélange de deux entités non-métissés et nous apprenons, par une étude dynamique des cultures, que la pureté n'est qu'une illusion. Ainsi, il n'y aurait pas trop de sens lorsqu'on se réfère à quelque chose comme hydride si cette hybridité, inscrite dans un processus perpétuel et dynamique, est la condition par défaut de toutes les cultures. Si toutes sociétés sont originellement métissées, qu'est-ce qui fait que certaines d'entre elles soient perçues comme telle, plus que d'autres ?

Dans la société française, différents groupes ethniques se partagent le territoire mais l'intégration entre eux ne va pas de soi, certaines populations ayant tendance à rester cloisonnées dans le groupe d'appartenance. Malgré la composition diversifiée de sa population (vagues d'immigration successives), la France est aujourd'hui difficilement perçu comme une nation « métissée », si ce n'est depuis une trentaine d'années sous l'impulsion des revendications de voix minoritaires qui soutiennent le multiculturalisme comme une valeur antiraciste et politique (Laplantine et Nouss, 2008 [1977] ; Amselle, 2010 [1990] ; Gruzinski,

[444] Le rapport avec l'Autre a toujours servi, en Europe, à définir les identités. Cette question est au cœur de l'ouvrage *Le goût des Autres* (De l'Estoile, 2010) sur la mise en scène des peuples divers dans une perspective muséologique, des Expositions coloniales aux Arts premiers. Dans ce pays, le goût prononcé pour l'exotisme marque une période qui s'étend de la moitié du XIXe jusqu'à la moitié du XXe siècles. Les salons de la Belle Epoque et les nombreuses Expositions coloniales avec ses « zoos humains » étaient peuplés de « sauvages » d'Afrique, d'Asie, d'Océanie ou des Amériques.

1999 ; Audinet, 2007). Quelques auteurs soulignent un « retour du colonial », dans une époque où les étrangers « indésirables », selon une immigration choisie, prennent la place des indigènes d'autrefois :

> A l'aube des années quatre-vingt, la crise économique, la crispation du modèle d'intégration républicain, l'essor de l'ultranationalisme et le rejet d'une immigration d'origine africaine favorisent l'émergence, en France, d'une double image de référence de l'Autre : celle de l'«étranger-type » - potentiellement assimilable - et celle de l'«immigré-type» - prolongement de l'image coloniale de l'«indigène-type». Cette double représentation de l'Autre vient supplanter l'image du travailleur immigré des années soixante-dix et s'impose comme référence, implicite ou explicite, dans le débat sur l'immigration. L'«immigré-type » est alors caractérisé par ses différences culturelles, parfois «raciales », à travers la réapparition des stéréotypes d'hier, renforcés par la banalisation d'un discours xénophobe.
>
> Bancel et Blanchard, 1997 : 100

Dans *Le démon des origines. Démographie et extrême droite*, Hervé le Bras (1998) soutient la thèse selon laquelle les démographes d'extrême droite ont fait des origines des immigrés un problème « obsessionnel ». Claude Liauzu s'étonne de « la faiblesse des réactions face aux théories xénophobes, qui sont affichées dans certains lieux de pouvoir », ainsi que des « flous du discours académique » (Liauzu, 1999 : 155). La critique développée dans ses travaux avait prévu, dès les années 90, les faits qui se déroulent sur ce territoire de nos jours. Dans une société centrée sur l'individualisme et la performance, il est devenu peu usuel de penser à un destin commun. L'obsession des origines émerge alors comme un symptôme qui pousse les individus à s'affirmer par rapport à leur origine ethnique ou leur nationalité. Dans la France actuelle, les populations venant d'Afrique du Nord et de l'Afrique Subsaharienne, ainsi que les « Roms »,[445] demeurent la cible préférée des attaques racistes. Le projet républicain d'intégration présente de nombreuses lacunes et les affrontements identitaires sont monnaie courante sur le territoire. Les tensions découlant de cette situation se réverbèrent dans l'environnement musical. Un grand nombre de mes témoins dénonce un malaise social découlant des crises conjuguées que nous avons décrites mais aussi du racisme qui en résulte[446].

[445] Synonyme de « gens du voyage ». Signifie « homme » en romanès étant un terme générique employé par les Roumains même. Il a été choisi en 1971 par des associations d'Europe de l'Est, comme l'Union romani internationale, pour remplacer celui de « Tsigane », considéré comme péjoratif. Toutefois, il est le plus souvent employé pour désigner une branche du peuple tsigane qui s'est implantée en Europe orientale et centrale – en Roumanie en grande majorité, mais aussi en Bulgarie et en ex-Yougoslavie – et dont une partie a émigré en Europe occidentale plus récemment : depuis la deuxième partie du XIXe siècle, puis depuis la chute des régimes communistes.

[446] « Malaise social » (40.00%) et « Racisme » (34.12%) sont parmi les problèmes de la société française qui ont rencontré le plus grand nombre de votes. Voir l'annexe 16.

> Je connais des Français qui adhérent au FN… je connais beaucoup de racistes. Maintenant je comprends pourquoi. Cela ne se justifie pas, Jacques[447], je le trouve toujours idiot. J'ai discuté avec lui sur cela et j'ai compris d'où ça vient. Il n'est pas méchant. C'est un mec qui a beaucoup souffert avec les Arabes, il s'est fait tabasser à l'école, un mec de petit gabarit, il a souffert physiquement. Alors, il transforme sa maladie interne, sa douleur, cette énergie dans quelque chose de politique […] il y a trop de frustration.
>
> Nelson, entretien du 22 mars 2017

Nelson se réfère à Jacques, un membre des batucadas assez connu pour tenir de discours racistes envers les étrangers d'Afrique du Nord. Les propos de Jacques sont soutenus par des théories qui voient négativement le multiculturalisme comme un outil à aliéner le peuple. De fait, le récit de la population française est loin d'être unanime : les discours des partisans de la diversité affrontent ceux qui soutiennent une identité culturelle « traditionnellement » française. Jacques Dupâquier[448], par exemple, s'efforce de déconstruire les mythes des origines associant la formation du peuple aux vagues migratoires et survalorisant l'apport des étrangers. Ces idées reçues seraient « le fondement d'une entreprise subversive » et cacheraient des problèmes actuels d'immigration par le trucage des chiffres. Pour les partisans des thèses de Dupâquier, l'origine d'une crise dans la société française découle alors de la perte de repères, d'un « oubli des origines », engendré par les propos multiculturalistes. Dans leur logique, la négation d'une identité française de « souche » aurait été stimulée par l'idéologie de gauche visant la manipulation de la population. Ainsi, le concept de « multiculturalisme » dans la société française n'achève pas les mêmes significations en fonction des individus qui l'emploient.

Le métissage est effectivement porteur d'ambigüités. Si on croit souvent lui attribuer une valeur positive (lutte contre le racisme, opposition à la pureté raciale), cette notion semblerait problématique selon les contextes. Prenons le cas du Brésil et de la France. Compte tenu de leurs évolutions historiques et politiques différentes, l'usage du concept de métissage n'a pas le même impact dans ces deux pays. Dans le contexte brésilien, nous avons vu que les individus engagés dans les luttes antiracistes refusent ce terme car l'idéologie d'une nation métissée a contribué à nier les oppressions des peuples natifs et afro-descendants. Dans son usage français, le mot évoque une autre réalité : la « mulâtresse » symbolisait historiquement l'échec d'un ordre moral et social fondé sur la séparation des « races ». Le danger attribué au « mélange racial » a même poussé l'organisation d'enquêtes

[447] Prénom fictif.
[448] Voir : Dupâquier, 1988. Cet auteur et d'autres chercheurs furent la cible des critiques de Hervé le Bras (1998) qui explique pourquoi et comment la recherche démographique a-t-elle fait de l'origine des immigrés un problème.

menées par la Société d'Anthropologie de Paris et par le Ministère des colonies en 1908 et 1937 (Le Bihan, 2012 : 126). Cette vision négative du métissage a perduré pendant plusieurs décennies et connaît, depuis les années 1980/1990, un engouement particulier. C'est pourquoi, dans la France actuelle, la revendication d'une société multiculturelle contrarie la logique raciste, signifiant un désir d'union qui s'inscrit dans la vague en faveur d'une diversité culturelle mondialisée. Au Brésil, on pourrait plutôt parler d'une « illusion du métissage » confortée historiquement et l'attitude révolutionnaire actuelle consisterait à contrer le récit du mélange fusionnel, tout en affirmant des besoins particularistes et en dénonçant les inégalités qui en découlent. En France, l'« illusion de la pureté » impose, encore de nos jours, de défaire la croyance en une identité de « souche » et la valorisation du métissage semblerait, dans ce cadre, la voie adéquate.

Pour Laplantine et Nouss, dans l'un des premiers ouvrages français sur le thème, le métissage réside dans la confrontation et le dialogue et non pas dans une fusion indiscriminée, ni dans un assemblage des différences : « Quand le syncrétisme procède à l'abolition des frontières par addition, adjonction et greffe, et non pas par soustraction et ablation comme le purisme, c'est la même violence de la réduction à l'unité qui est à l'œuvre, le même processus d'intégration dans un tout homogène et indifférencié. Le multiple se trouve vaincu, car absorbé dans l'un. » (Laplantine et Nouss, 2008 [1977] : 9). Dans le sens privilégié par ces auteurs, les rencontres interculturelles devraient donc s'exprimer par une voie dialogique. Mais, il est difficile de définir avec précision comment gérer les particularismes et universaux de peuples aussi divers. A considérer ces derniers éléments de réflexion, une question semble émerger : face aux incertitudes démocratiques françaises et aux remises en question diverses, que peut signifier l'amour pour les percussions brésiliennes ?

Le cosmopolitisme musical des batuqueiros

Dans la perspective des crises successives, en France et en Europe, nous avons vu que certains percussionnistes francophones signalent un malaise identitaire pouvant engendrer une crise existentielle (chapitre 4). Le désenchantement assez partagé face à une société qu'ils considèrent vidée de ses traditions populaires et du « lien social » les amènent, parfois, à s'éloigner des références premières et à puiser dans d'autres cultures un mode de vie

considéré comme « authentique » et proche des origines[449]. Le questionnement du rationalisme scientifique et du capitalisme sont parmi les raisons fréquemment évoquées par les auteurs comme Tagg (2008 [1989]), Portis (1997), Raibaud (2008a), pour expliquer l'intérêt que l'Occident consacre aux musiques « afro », par exemple:

> La dynamique propre à l'évolution du système capitaliste favorise l' « exotisme » sous toutes ses formes, y compris le « multiculturalisme » et l'« afrocentrisme ». À l'heure actuelle, cette même dynamique encourage un néo-romantisme qui anime une propension « postmoderniste » à la diversité et à l'éclectisme de même qu'un refus des explications systémiques ou contextuelles »
>
> Portis, 1997 : 86[450]

Jean-Loup Amselle s'attache également à décrire certaines caractéristiques de ce néo-romantisme, à travers des dynamiques spirituelles, esthétiques et politiques, en soulevant son lien avec les effets récents de la mondialisation.

> Le néo-indianisme, le néo-chamanisme et l'ethnicisation des populations amérindiennes ou afro-latino-américaines forment donc un tout, un réservoir de thèmes intellectuels, idéologiques et politiques à l'intérieur duquel peuvent puiser aussi bien les élites des pays latino-américains à la recherche de primitivisme que les Occidentaux en quête de solutions à leur mal-être […] *Aux objectifs de subversion sociale ont en effet succédé des objectifs de repli individuel orientés vers la spiritualité mystique exotique* (cela n'est pas propre bien évidemment au continent latino-américain) de sorte que les peuples autochtones, premiers ou indigènes en sont venus à représenter l'espoir de l'humanité. Tous les peuples censés être proches de l'origine, et donc au premier chef, ceux des forêts tropicales (Amazonie, Afrique centrale [Pygmées]) sont vus désormais comme possédant les solutions aptes à calmer notre inquiétude et notre stress, selon une conception qui récuse l'idée même de progrès scientifique.
>
> Amselle, 2010 : 135

Parmi les batuqueiros plus ou moins passionnés du Brésil, nous pouvons identifier des modes singuliers d'identification avec la musique et la culture brésilienne. Dans certains cas, les individus adoptent des comportements et pratiques en rupture avec leurs socialisations précédentes. Si on reconnaît de façon presque unanime un « besoin d'acculturation » en France, certaines postures semblent tourner vers la caricature et déplaisent à des percussionnistes comme Jules.

---

[449] Pour les pratiques afro-brésiliennes, on observe ce type de démarche aussi bien chez des étrangers que chez une certaine branche alternative des classes moyennes et supérieures du pays.

[450] Mettre le succès des musiques africaines uniquement sur le compte des idéalisations chez les Européens ne suffit pas à Larry Portis. Pour bien saisir ces enjeux, l'auteur avance, en outre, des éléments de réponse concernant les particularités rythmiques et collectives de ces musiques, tout en rajoutant de la complexité aux explications homogènes de retour à une « sensibilité épicurienne ».

> Il y a des choses, tu n'es pas obligé. Il y a de Français qui se parlent en brésilien […] Alors, peut-être t'es obligé quand tu aimes quelque chose… c'est vrai, il y a ce côté généreux de la culture brésilienne qui est une culture très forte… évidemment, quand on épouse cette culture, on l'absorbe, on en prend certains tics. J'y vais avec les t-shirts d'école de samba au supermarché, maintenant, je le fais plus… car les gens sont là, Portela ! C'est trop ! Mais, bon, je suis passé par là, ce moment de passion fusionnelle, je peux comprendre. Mais, je me suis toujours senti Français, je n'ai jamais pensé à aller habiter au Brésil. J'ai toujours aimé mon pays. J'aime plus la France que le Brésil, mes vacances, je préfère les passer ici. Je fais de la montagne, là bas, ce n'est pas la même chose, les rochers, la neige, une certaine dureté de mon terroir, de ma terre. J'aime. C'est moi. Le Brésil est beau, il y a la plage mais je ne suis pas trop pour me faire bronzer à Copacabana, au bout de 2 heures, c'est bon.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Le type de comportements « excessifs » décrits par Jules matérialise les théories précédentes sur la crise de la société française. Ils s'accompagnent souvent d'un déni d'origines qui, pour Jonas, est un des comportements les plus étonnants que l'on puisse nourrir. Malgré son amour assumé pour la musique brésilienne, ce témoin évite de tomber dans des dérives identitaires qui le pousseraient à renier son passé.

> Ça va être comme le reggae, il y aura toujours de rastas blancs. Je crois qu'il y aura toujours de générations des cariocas dans l'âme. Là, tu me chauffes, tu enregistres… ça, c'est des ouf ! Ils ont vécu 2 ans au Brésil et disent qu'ils ne savent plus parler français. Mais, de toute façon, il y a partout. L'Américan, le rasta… qui vient d'Aubervilliers, il n'a jamais foutu les pieds en Jamaïque mais il connaît toute la ville de Bob Marley. Il y a des mecs comme ça, très extrêmes dans leur amour dans leur acculturation… ici, il y a un grand besoin d'acculturation. Effectivement, il y a un discours qui consiste à dire que les jeunes générations n'ont plus de valeurs, pas d'ancrage culturel, que du coup, elle est balayée par tout ce qui se passé, elle s'accroche à ça comme des bouées, elle n'est plus personne, elle ne sait pas ce qu'elle est. C'est peut-être vrai pour certaines personnes mais je ne suis profondément pas d'accord avec ça. Je suis passionné du Brésil, de la musique brésilienne, avec un amour infini, si je pouvais passer 6 mois là bas, j'aime la vie là bas, comme les gens sont. Mais, je suis d'ici. Je suis Gascon, la France est un pays qui a fait de vilaines choses mais mes références sont ici, c'est là où j'ai grandi.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

En parlant de la Jamaique et des *Rastamans* blancs, Jonas situe cette posture dans une sphère plus générale. L'ensemble d'expressions culturelles telles que le bouddhisme, le yoga, la méditation, le reggae, les musique en dehors d'une tradition dite occidentale et toutes ces pratiques du corps et de l'esprit que l'on regroupe sous la rubrique « du monde », se présentent comme un chemin alternatif à une quête identitaire et parfois humaniste au mal-être de la civilisation (Portis, 1997; Tagg, 2008 [1989] ; De l'Estoile, 2010 ; Amselle, 2010) qui s'applique si bien au cadre musical. Ce goût des Autres prend des formes d'appropriation des « choses des Autres », c'est-à-dire, des manifestations de l'altérité culturelle que Victor Segalen a associé à une esthétique du divers (De l'Estoile, 2010 : 25). Benoît de l'Estoile justifie cet engouement comme un désir de sortir de soi « qui fait chercher dans les cultures

lointaines des satisfactions que semble refuser la civilisation industrielle qui est la nôtre […] en communion avec la nature et le cosmos, par opposition à un monde vu comme déshumanisé » (*ibid.*: 25).

En ce qui concerne la musique des batucadas, les acteurs sont attirés, effectivement, par quelque chose qui semble leur manquer. L'idée que le « samba sauve » est répandue dans ces milieux et s'exprime de différentes manières, comme nous avons vu. Selon Leandro, un Brésilien qui donne des cours de percussions en France, « [les Français] ils disent que nous sommes le soleil » (Leandro, 07/05/2015). L'attachement aux batucadas subit donc l'influence des besoins d'authenticité décrits. Les repères identitaires recherchés par des percussionnistes concernent les traditions, les racines, des formes de spiritualité (notamment liées au *candomblé*, religion brésilienne de matrice africaine), l'amusement, la chaleur, la communication, et aussi des étreintes, des moyens de se défouler, renvoyant à des valeurs et des formes de sociabilité brésiliennes. En effet, l'idée d'une démocratie culturelle, incarnée par la musique et par la population du Brésil, correspond à la notion de diversité culturelle telle qu'elle se diffuse, de nos jours, dans les espaces de la vie sociale française : on retrouve l'unité (la brésilienneté) dans la somme des différences (Natifs, Noirs et Européens). Malgré la reconnaissance des problèmes sociaux, cela continue de faire le caractère « exceptionnel » du peuple brésilien, la « richesse dans la différence » traduit bien les significations contemporaines que la culture brésilienne a prises à l'étranger.

Dans ce contexte, aimer la musique brésilienne peut représenter une attitude contre-culturelle sous différents points de vue, à l'égard d'une consommation habituelle des genres ainsi que de l'enseignement classique de la musique dans la société française, par l'occupation de la rue, par la centralité de la performance collective en détriment de l'individuel, par la mobilisation du corps, par un retour à la spiritualité, mais aussi par ses valeurs populaires et « traditionnels » et par la charge imaginaire que la notion de métissage comporte. De nombreux témoins décrivent la musique des batucadas comme étant « révolutionnaire », « populaire » et « marginale »[451].

De fait, les percussions brésiliennes s'éloignent des goûts ordinaires des Français. Selon l'enquête disponible sur le site de la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique)[452], les genres préférés sont la variété française, la musique classique et

[451] Entre Brésiliens et Francophones, nous avons Christelle (24/04/2015), Felipe (18/03/2017), Francine (27/03/2017), Gaston (06/04/2015), Thierry (27/04/2015) et bien d'autres.

[452] Voir : SACEM, 2011. Pour une recherche plus complète, avec des variations de générations, âge ou catégories socioprofessionnelles, voir les enquêtes du ministère de la Culture : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap5/V-3-1-Q48.pdf (consulté le 24 juillet 2017).

les variétés internationales[453]. Une musique étant peu centrée sur la percussion et plus axée sur les textes et la mélodie[454], ces deux aspects sont par ailleurs valorisés comme les plus importants dans l'avis du public. Dans le cadre brésilien, João Miguel Sautchuk (2012) souligne que l'intérêt moderne pour le folklore est de fait le questionnement d'un modèle savant, d'une façon d'apprendre la musique. En ce sens, l'intérêt des percussionnistes francophones se rapproche davantage d'une dynamique contre-culturelle et distinctive qui pousse les classes moyennes et savantes brésiliennes vers les productions de la culture populaire. L'usage contestataire des rythmes s'exprime aussi à travers le réseau international appelé Rythms of resistance[455] rassemblant des formations engagées politiquement pour des causes diverses. Leur présence est d'ailleurs récurrente lors des manifestations sur le territoire français et certaines d'entre elles revendiquent même l'adjectif « militant » (Batucada Bizi). Ainsi, la démarche d'aller vers ces musiques « multiculturelles » peut signifier un refus des valeurs racistes que ces individus décrivent comme étant courants dans la société française.

> [Le Brésil] c'est peut-être un endroit où je vais finir ma vie […] je me sens bien, à l'aise avec la mentalité brésilienne… en France, ce qui est en train de bouger c'est le côté nationaliste, raciste, l'extrême droite… je ne vois pas finir ma vie ici. [En France] Le racisme touche toutes les classes de la société. Du pauvre aux riches, ils sont tous racistes maintenant. Là bas [au Brésil], c'est plus un racisme de classe sociale. C'est plus, on ne va pas se mélanger avec ces gens là. Du coup, quand je parle aux gens et je dis 'je suis mestre de bateria', du coup, ils partent… au Brésil. J'aurais pu dire, je suis chef d'entreprise mais je trouvais plus marrant de dire 'je suis mestre de bateria' et voir leurs relations. Tu te rends compte, en France il y a un vrai problème avec ça. Principalement contre les Arabes. C'est symptomatique d'un pays qui va mal. Les gens sont de plus en plus décomplexés. Avant, la France profonde ne connaissait pas les Arabes, ils pouvaient avoir peur, mais ils n'osaient pas parler. Maintenant, ils se lâchent… [Dans les batucadas] C'est hyper rare d'avoir des gens très à droite… il y a un esprit de gauche ou du moins gauchiste. Dès qu'il y a une manifestation, les gens demandent, Jérôme, on peut prendre les instruments ? Je dis, prends ton instrument. Nous, on est politisés. Après, il y a des fois où je politise le groupe. La manif contre Le Pen, quand c'était passé en deuxième tour, là on a fait une grosse batucada à République, on était tous les groupes ensembles.
>
> Jean, 27 avril 2015

Jean est inséré dans l'univers des percussions brésiliennes depuis plus de 20 ans. Pour lui, la pratique des batucadas s'aligne idéologiquement à une politique « gauchiste », contre les valeurs de l'extrême droite. Nous avons vu que le racisme brésilien est souvent relativisé ou atténué par les Francophones. Pour ce témoin et pour d'autres, il s'agit plus d'un racisme

[453] Avec 53%, 34% et 34% des suffrages, respectivement.
[454] Avec 47% et 28% des votes, respectivement.
[455] «We are a network of action samba bands, playing for all kinds of socio-political and ecological causes. We actively criticize and confront any form of domination, exploitation, discrimination or oppression and choose tactical frivolity and/or other forms of creative protest as a way to express our rage and indignation… You can hear us on the streets, just come and look for us! ». Voir le site: https://www.rhythms-of-resistance.org/

« de classe », cela veut dire que les discriminations seraient pratiquées en fonction d'une hiérarchie sociale qu'il illustre par son propre exemple. Ayant la double casquette « maître de batterie » (au Brésil très associés aux quartiers pauvres) et « chef d'entreprise », Jean aime bien faire remonter la polémique dans les milieux aisés qu'il fréquente au Brésil. Le rapport avec la culture brésilienne sert, dans le cadre français, à dénoncer le manque de tolérance venant du modèle républicain. Cette fois-ci c'est la capoeira et pas les batucadas qui sont utilisées par la presse humoristique *Le Gorafi*. Dans un article de presse[456], on fait un parallèle remplaçant « Islam » par « capoeira » dans les formules couramment employées par les politiciens pour réaffirmer les principes de laïcité. On estime que la capoeira (l'Islam entre les lignes) doit rester dans le domaine privé. La critique met alors sur le même plan deux expressions culturelles étrangères venant de deux peuples qui ne présentent pas la même acceptation sur le territoire. En changeant l'un par l'autre, l'article veut faire ressortir l'arbitraire du traitement réservé aux pratiques culturelles et religieuses de l'Islam. Les rencontres culturelles s'établissent toujours dans de rapports de force qui engendrent des hiérarchies entre les peuples. En Europe, ces rencontres culturelles se construisent sur une tendance au cosmopolitisme.

Avec l'émergence d'un imaginaire « transnational », certains individus européens sont confrontés à des références multiples – la nourriture, les objets d'arts et de décoration, les danses, les musiques, les langues, amenées par les migrants ou obtenues au travers des réseaux Internet – pour se revendiquer d'une identité plurielle. Suivant cette perspective, Vicenzo Cicchelli parle d'une sociologie cosmopolite (Cicchelli, 2016 ; Cicchelli et Octobre, 2017) qui vise à « saisir la façon dont les acteurs sociaux font l'expérience du monde global et y agissent, en se penchant sur les dynamiques et les contenus que prend l'apprentissage du rapport entre soi-même et Autrui d'une part, sur les échelles d'appartenance sur lesquelles les

[456] *« En République, la pratique de la capoeira doit rester dans le domaine du privé »* a rappelé Laurent Wauquiez, avant d'ajouter *« La capoeira, ce n'est pas notre culture, il est hors de question que certains la pratiquent dans les rues »*. Le président du conseil régional d'Auvergne-Rhône-Alpes a d'ailleurs précisé qu'il n'hésiterait pas à faire interdire d'éventuelles manifestations pour *« troubles à l'ordre public »*. Pour ce faire, il compte bien s'appuyer sur les débordements récents survenus à Issoudun (36) lors d'une démonstration de capoeira : concours spontanés de diabolos, ateliers clandestins de bracelets brésiliens et autres jets de bikinis aux couleurs auriverde sur les CRS avaient pu être constatés. Cette sortie n'a évidemment pas tardé à faire réagir plusieurs associations de défense de la capoeira, certaines d'entre elles n'hésitant pas à taxer Laurent Wauquiez de *« capoeirophobie »*. De nombreux internautes, dont le célèbre Mestre Enrico Prido, ont également invité les citoyens à *« ne pas faire l'amalgame »* entre ce qui s'était passé à Issoudun et la pratique de la capoeira en général, à l'aide notamment du hashtag #Not in my name. Une mobilisation qui risque bien de faire pshitt puisqu'une étude américaine récente alertant sur les dangers de la capoeira affirme que celle-ci serait *« la porte ouverte à d'autres formes d'expression artistiques plus radicalisées comme la zumba ou la danse contemporaine »*. Voir : La Rédaction (20 semptembre 2017). « Laurent Wauquiez : « En République, la pratique de la capoeira doit rester dans le domaine du privé », Le Gorafi [en ligne], http://www.legorafi.fr/2017/09/20/laurent-wauquiez-en-republique-la-pratique-de-la-capoeira-doit-rester-dans-le-domaine-du-prive/ (consulté le 24 juillet 2017).

mêmes individus se situent d'autre part » (Cicchelli, 2016 : 2). L'auteur affirme que l'impact des processus transnationaux sur la vie quotidienne des acteurs reste peu connu, une fois que les études d'économistes, de sociologues, de géographes s'arrêtent souvent sur les mécanismes de fonctionnement des sociétés ou aux grand récits globaux. C'est pourquoi Cicchelli s'intéresse particulièrement à une approche empirique du phénomène « par le bas » (Cicchelli, 2016 : 12). L'auteur définit ainsi quatre manifestations de l'esprit cosmopolite : cosmo-esthétique, cosmo-culturaliste, cosmo-éthique et cosmo-politique, qui renvoient à autant d'apprentissages, de modalités du rapport à l'altérité, d'inscriptions de soi dans une humanité partagée. Au-delà d'une simple posture de consommation, ces modalités cosmopolites peuvent occuper une place centrale dans la vie quotidienne des individus. Le cosmopolitisme esthétique (goût des autres) a trait à l'engouement pour « les produits et pratiques dont les codes esthétiques se situent en dehors du canon ethno-esthétique de l'individu » (Cicchelli, 2016 : 7). Le cosmopolitisme culturel (intelligence des autres) est marqué « par le désir d'apprentissage des codes associés à la rencontre avec des cultures particulières » (Cicchelli, 2016 : 9). Pour ce qui est du cosmopolitisme éthique (souci des autres) et politique (convivialité avec les autres), le premier est orienté vers l'empathie avec la différence (Cicchelli, 2016 : 11) et le deuxième traduit un modèle politique du vivre ensemble fondé sur l'hospitalité (Cicchelli, 2016 : 14). La formulation de ces quatre postures nous intéresse dans la mesure où elles fournissent des outils explicatifs pour décrire les pratiques des acteurs, parfois difficiles à cibler, face au monde globalisé. Même s'il n'est pas évident d'envisager ces figures de façon isolée, il n'empêche que les socialisations des francophones à la batucada sont similaires à ces modes d'incorporation de l'altérité. Selon le degré d'identification avec la musique et les modes de vie brésiliens, les batuqueiros adoptent plus ou moins chacune de ces postures.

Le cosmopolitisme définit alors un style de vie qui comprend des voyages, la consommation de pratiques culturelles étrangères, ainsi qu'une série de postures face à l'altérité que peuvent signifier, pour certains individus, une ouverture à l'Autre. Selon Cicchelli et Octobre (2017), une orientation cosmopolite présuppose chez l'individu un certain degré d'ouverture pour les autres et un respect des différences culturelles, d'une part, et une intention de transcendance à l'égard de sa propre culture, qui signifie une tentative de dépassement des allégeances et appartenances locales, d'autre part ». D'après mes entretiens, nombre de batuqueiros décrivent leurs préférences musicales comme étant représentatives de cette « ouverture ». En se revendiquant du cosmopolitisme actuel, ils se disent partisans des valeurs multiculturalistes.

> C'est une histoire de racines, l'identité, les vieux… après, dans le monde d'aujourd'hui, *tu peux aussi choisir tes racines*, tu peux prendre ce qui te convient dans telle culture et tu te fais ton identité, justement, plonge tes racine là où est l'eau pour toi. *Les racines c'est là d'où tu viens et aussi ce qui te nourrit*. Moi, je sais d'où je viens et ce qui me nourrit. *Les racines, c'est un mélange de tout ça*. Tu ne peux pas aujourd'hui te nourrir que d'où tu viens. En tout cas, ce n'est pas ma ligne. *Je me nourris aussi avec l'Inde, le Brésil. C'est des choses qui se regroupent*. *Ce dont je me nourris dans ces cultures c'est la même chose.* Dans chaque pays il y a une ligne… le candomblé brésilien, la spiritualité indienne, la conscience écologique allemande, tout ça s'est la même chose pour moi… La batuc c'est pareil, les gens sentent que ça va les nourrir, ils ne sont pas forcément dans une quête. Sans le savoir, parfois, il sent que ça va le nourrir.
>
> Thierry, entretien du 27/04/2015

Pour Thierry, les racines d'un individu ne se restreignent pas à son lieu de naissance. En disant que « les racines, c'est là d'où tu viens et aussi ce qui te nourrit », il illustre très bien notre usage de la socialisation, dans lequel le passé (« là d'où tu viens ») et le présent (« ce qui te nourrit ») se conjuguent pour former un individu pluriel, dans un rapport qui s'éloigne d'une notion trop essentialiste. On pourrait, bien sûr, se dire que l'envie d'appartenir à une culture, qui comporte des valeurs, de manières de faire, des mentalités, ne signifie pas automatiquement une appartenance effective. On ne prend pas simplement pour soi une identité quelconque, et les revendications d'une « étrangeté volontaire » conduisent parfois à certains comportements allégoriques. De même que « vouloir » s'identifier n'engendre pas forcément une relation de proximité et une rupture avec un certain exotisme, encore moins, ne rapporte de la reconnaissance des nos paires. Cela se fait avec le temps et au travers des épreuves de légitimité, nous le verrons plus loin. Quoi qu'il en soit, le « goût des autres » suit une nouvelle dynamique en contexte mondialisé.

Compte tenu de leur condition sociale privilégiée, les batuqueiros francophones ont un accès presque immédiat à ce qui se passe dans différents endroits du monde. Pour certains d'entre eux, l'identification avec la culture brésilienne signifie l'inverse du repli identitaire. C'est ainsi que l'amour pour les batucadas prend une forme politique se traduisant par un refus de valeurs qui dominent dans leur société. Pour Thierry, les significations associées aux batucadas et au candomblé se retrouvent également dans la spiritualité indienne et dans l'écologie allemande. Sa quête profonde relève d'une posture humaniste qui cherche à garder en bonne santé le corps, l'esprit, le rapport avec les autres et la planète. En ce sens, des batuqueiros comme Thierry se rapprochent des quatre postures cosmopolites citées précédemment : l'esthétique (pratiques des Autres), le culturel (codes culturels des Autres), l'éthique (souci des Autres) et le politique (convivialité avec les Autres). Dans le cas des batucadas, le cosmopolitisme esthétique semble s'accompagner d'un cosmopolitisme culturel,

l'engouement pour la musique correspond souvent à un engouement pour la culture brésilienne. Dans une autre mesure, il peut correspondre (ou pas) à un souci des Autres ou à une envie de les côtoyer[457]. Nous voyons, même dans les cas où les percussionnistes soutiennent une démarche universaliste, que l'Autre (Brésilien) est incorporé en ce qu'il se rapproche du Nous (Français/Européens), non pas en fonction de sa différence absolue mais pour ce qu'il représente en termes de valeurs communes, en décalage avec la perception de la société où ils ont grandi.

Ainsi, ces quatre postures ne se mettent pas en place dans toutes les situations. L'altérité de l'Autre plaît en fonction de la proximité qu'elle a avec notre regard. Cette relation ne peut se soustraire à des enjeux politiques. Par exemple, la musique arabe qui est également très percussive, ne rencontre pas tout à fait le même succès dans sa diffusion. L'exemple vient d'Antônio, un Brésilien qui utilise les rythmes des batucadas dans un projet musical d'intégration mené en Belgique, avec des jeunes venant du Maroc ou de l'Algérie. Selon ce témoignage, les Européens ne s'identifient pas autant avec les cultures des ces pays ni de l'Afrique en générale, notamment en raison du « caractère » de leurs populations (Antônio, 01/03/2016). Contrairement aux Brésiliens qui sont aimés partout en Europe. Ainsi, la musique brésilienne se distinguerait des musiques africaines, perçues comme une altérité « trop radicale » par les acteurs.

> Notre musique est joyeuse en comparaison avec la musique africaine ou antillaise. La musique africaine est toujours pareille et nous avons de la variété. Un solo de pandeiro c'est très beau, un solo de cuíca c'est très beau. Nous avons une variété d'instruments. Notre musique est animée mais elle n'est pas lourde. Si un Africain arrive pour jouer du tambour, ils l'arrêtent tout de suite. Notre musique est infinie. Notre son est infini […] Les Français sont racistes. Pour eux, cette musique lourde est insupportable. S'ils viennent jouer dans notre nos orchestres, ils s'en sortent mais, mais pas en jouant cette musique [africaine] lourde, sauvage. Si le mec vient avec un djembé, on l'arrête. Si je viens avec mon pandeiro, je peux jouer toute la nuit.
>
> Gilberto et Paulo, entretien du 25 mars 2017

Quelques expressions musicales brésiliennes, même celles qui renvoient à une dimension sacrée, semblent contenir une africanité « proche » dont la puissance serait équilibrée par le métissage : « Dans la culture africaine, j'étais attiré par quelque chose de plus viscéral, bien, j'ai retrouvé à la fois cette viscéralité dans la culture brésilienne et j'ai

[457] Dans les enjeux de légitimité concernant les pratiques afro-descendantes, les acteurs réitèrent l'existence de différentes postures. Ce sera, par ailleurs ce qui distingue les « purs consommateurs » des « joueurs engagés », dans un contexte d'oppression où la pratique musicale devrait, pour certains, s'accompagner d'une éthique. Nous reprendrons cette discussion au chapitre 6.

retrouvé le métissage ». D'après Jonas, la mystique brésilienne est envoûtante et se manifeste concrètement dans le quotidien des Brésiliens à Paris.

> […] j'aime bien la mystique brésilienne, elle me fascine. Je suis très rationnel, j'ai fait des maths. Une des choses que m'a apporté de fréquenter cette mystique c'est [cite le prénom d'un Brésilien]. C'est un mec mystique, un peu surnaturel. Il a débarqué à la Plage [boîte de nuit parisienne] en me disant, je suis venu car je sens que tu ne vas pas bien. J'étais dans l'un des pires états de ma vie et j'avais l'impression que personne autour de moi ne voyait. Il est venu me voir de nulle part et m'a dit il y a un truc qui ne va pas. Cette écoute des choses irrationnelles… il y a des gens qui sont sensibles à des vagues et j'aime bien la façon dont vous gérez ça […] J'aime bien ce polythéisme car il est fait de caractère. Le polythéisme grec est fait de qualités. Les Orixás ont des caractères, les mauvais caractères, Exu… le *malandro*, il y en a certains qui me fascinent plus que d'autres. Cette acceptation de la bizarrerie, du défaut… ça m'a apporté de la fraicheur à ce niveau… je suis anticlérical, en révolte avec les institutions catholiques et j'ai aimé avoir cette religiosité plus concrète, plus proche des gens, en dehors du dogme. Spiritualité, oui. On va composer avec ces personnalités… je n'avais pas perçu ça avec les africains… je l'ai capté qu'au travers de la culture brésilienne.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

Il ressort de ces discours que la culture, la religion, la musique brésilienne et le Brésil fournissent une clé de compréhension pour la culture africaine. Je poursuis avec le témoignage de Jonas, qui figure parmi mes interlocuteurs les plus éclairés. Ses questionnements de vie, sur sa trajectoire personnelle autour des musiques brésiliennes depuis environ 15 ans, sur la « passion » que les percussions brésiliennes provoquent en France, ont sans doute contribué à la formulation de mes propres interrogations de chercheuse.

> C'est peut-être, pour les Français, *plus digeste*. En gros, le Français a un problème de connexion populaire… parce que la culture populaire s'est constituée dans un conflit, dans un contexte économique, le peuple et le bourgeois, les classes, la guerre, le communisme. Et plus cette *middle* classe avance, plus cette culture populaire disparaît, avec les industries, les villes. On est confronté avec les vagues des migrations à des gens d'Afrique qui ont cette tradition des percussions, mais, pour nous c'est esotérique, on rejette, on ne comprend pas. La culture brésilienne *c'est un genre de moyen terme. Autant, c'est loin et c'est plus proche*. Quand même le forró c'est plus facile à comprendre, il y a l'accordéon, du triangle… On comprend. Plus facilement qu'un mec qui vient avec du djembé et chante en bantou, on ne comprend rien à ce qui se passe, du tout. Peut-être que cette culture brésilienne tombe à point nommé dans le peuple français qui a besoin d'un raccord très profond populaire et qui finalement est confronté depuis plusieurs générations à des populations qui ont ce lien mais qui n'ont pas trouvé forcément la clé […] *C'est clair qu'on est plus perméable à la culture de l'autre s'il y a quelques points avec la notre… Pas l'exotisme pur et dur*…Quand tu écoutes des Japonais […] les Aborigènes d'Australie, là il n'y a pas de liens. Quand tu écoutes les chansons brésiliennes, il y a des points d'appel, les harmonies sont super riches et rappellent des chansons européennes.
>
> Jonas, entretien du 29 avril 2017

Les batucadas (et peut-être d'autres expressions brésiliennes) pourraient donc créer un point de connexion avec une altérité africaine qui interagit depuis quelques siècles avec la France. Mais, la pratique des batucadas ne s'accompagne pas toujours d'une posture

cosmopolite de tolérance envers les Autres. Dans cet environnement, quelques voix minoritaires, certes, expliquent l'attirance pour la culture brésilienne de manière opposée. Pour ceux-ci la raison poussant les percussionnistes vers le Brésil relève plutôt du caractère « identitaire » des musiques afro-brésiliennes. Dans une société où le nationalisme serait « interdit » selon la « bonne posture » multiculturaliste, le manque de repères ferait que les individus se retournent vers un nationalisme des Autres.

> On aime tout ce qui vient d'ailleurs et rien de ce qui est Français. […] on fait tout pour que Français n'aiment pas ce qu'ils sont, pour pouvoir faire… et même au niveau européen, on est un peu dans la destruction des origines, de la culture, des valeurs […] on ne va pas s'étendre là dessus, les gens, les Français ne se rendent pas compte… mais, j'ai fait une expérience il y a 2 semaines, j'ai mis un drapeau français sur mon profil Facebook, il y a eu 3 Français qui ont mis un pouce et 2, 3 Brésiliens qui sont pas venus en France et d'autres qui reconnaissent ce que c'est la France, ce qu'elle leur a apporté. Hier, j'ai mis le drapeau brésilien, tu verras combien de Français vont mettre de pouces, je fais ça pour rigoler… mais, le drapeau français… « ce n'est pas beau le nationalisme », c'est des conneries tout ça… Oui… mais les Brésiliens sont archi-fiers. Un Brésilien ne penserait pas à voyager sans sa casquette Brésil, son t-shirt, ses Havaianas, plein de drapeaux partout, la fierté, le maillot de bains… dans les magasins touristiques de France, tu verras des casquettes Paris, mais la France ? Nulle part !
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Quand je demande à Jules les raisons de ce « patriotisme à l'envers », il semble ne pas vouloir s'étaler sur le sujet mais poursuit quand même ses explications d'où il ressort une critique sévère adressée au multiculturalisme, révélateur selon lui de la dimension politique que peut avoir la diffusion des musiques et expressions culturelles du monde.

> *No comments* […] mais je pense que tout est fait au niveau Européen, on le voit au quotidien, pour détruire les identités des peuples, voir même quelque part, les remplacer par des gens qui viennent de partout, « c'est super », l'autre est mieux que moi, partout pour les Français, c'est ça qu'ils ont dans la tête, on n'est pas bien... Il y a Vichy, la culpabilité de la guerre et aussi quelque chose aussi de plus vicieux, c'est la mondialisation, avoir des peuples que l'on prive de toute fierté, toute conscience, on coupe la culture ancienne des gens qui ne vivent que le quotidien, déracinés, ceux qui sont très manipulables, très malléables, ce sont de consommateurs au niveau mondial […] qui n'ont plus conscience de rien, décérébrés, *qui ont oublié leur passé, on fait tout pour les culpabiliser sur leur passé, pour leur faire oublier, « ce n'était pas bien »... parce que ça c'est de la résistance à cette mondialisation*. […] La Seconde Guerre, ce n'était pas bien… ça va. On est copain avec des Allemands depuis les années 1950. Faut arrêter ! […] comme on fait tout pour dénigrer notre propre identité, on fait tout pour essayer de reconstruire une autre identité, un ailleurs, un imaginaire, plus ou moins imaginaire ou réel, car il y en a qui vont s'installer là bas, ils se marient, épousent cette culture, littéralement. Mais, c'est se reconstruire en dehors de soi quelque part… Je ne me suis jamais senti en dehors de ce que je suis. J'ai l'impression que les gens se construisent en dehors d'eux même. Il y a quelque chose qui me perturbe là dedans. […] Ils sont fiers d'aimer le Brésil mais ils ne sont pas fiers d'être Français. […] Ça pose question. Réveillez-vous ! On peut aimer le Brésil, être fan de samba et jouer pas trop mal, comme moi, et être fier de son pays, respecter sa culture. La France a un sacré passé. Tout n'est pas à jeter non plus.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

D'après son analyse de la politique française et européenne, l'idée d'un multiculturalisme viendrait remplacer l'effacement des racines et la fierté du peuple face à la honte de la Deuxième Guerre Mondiale. Selon lui, il y a une volonté d'oublier le passé comme collaborateurs du régime nazi, qui provoque un déni des origines culturelles françaises. Comme nous avons vu à certaines reprises, d'autres témoignages soulignent ce même « déni du passé », comme le montre Felipe par rapport aux expériences musicales précédentes des acteurs : « ils commencent à nier leurs origines. S'ils arrivent à mes cours et je demande sur leurs expériences musicales, ils ne me disent rien. Mais ce n'est pas vrai, ils ont dix ans de piano. Ils me répondent alors que c'était dans une autre vie » (Felipe, (18/03/2017). En revenant à Jules (03/08/2015), celui-ci soulève le rôle de la mondialisation, qui en effaçant les particularismes des peuples les transforme en « simples consommateurs ». Les graves problèmes identitaires de la société française reposent sur ces raisons mais aussi sur le fait que l'extrême droite considère une « islamisation de la France ». Il ne manque pas de se positionner sur ce sujet.

> Un malaise social dû à un problème d'identité parce qu'on fait tout pour… après j'ai été de gauche et très généreux, mes enfants sont métis. Au bout d'un moment tu te dis il faut préserver notre culture. Elle n'est pas si mal. Des racines chrétiennes. On fait tout pour favoriser l'Islam au niveau politique. *Quand tu vois la direction que ça prend aujourd'hui, tu te dis, waouh, il faut peut-être faire attention…mais, non, tu dis ça et tu es raciste… je vais plus aller là dedans car les gens, me disent Jules, facho*… Si les gens sont stupides c'est leur problème.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Par ces discours, on observe que le racisme revient souvent lorsque l'on parle de la société française. Dans ce cadre, l'Islam est perçu comme une source privilégiée du « mal ». Dans les discours de Jules on retrouve alors un argument soulevé par d'autres percussionnistes. Le problème identitaire de la France ne viendrait pas d'un manque de culture mais d'un manque de fierté ou d'identification avec les expressions culturelles communément diffusées. Gaston me dit également qu'il aime bien les Brésiliens parce qu'il y a « des choses qui sont ancrées dans leur culture, la samba, le foot, moi, je ne saurais pas dire ce qu'est dans ma culture, ce qui m'est cher, ce que j'ai envie de défendre, de proclamer » (Gaston, 06/04/2015). Même si ces acteurs ne partagent ni les mêmes critères d'analyse, ni les mêmes conclusions, de l'avis général, la crise que nous avons évoquée est ressentie par les batuqueiros. Qu'ils fassent de manière réflexive un lien avec une crise identitaire et avec la politique française, ou qu'ils expriment juste un sentiment de manque de traditions ou un vide culturel, ce sentiment est partagé par un grand nombre de mes enquêtés et semble contribuer à

expliquer les « raisons d'aimer » les batucadas. Non seulement cette musique renvoie à des valeurs de partage, de solidarité et de diversité culturelle, mais encore, elle justifie sa diffusion en ce qu'elle permet le retour à une forme de nationalisme « des Autres », sans que cette attitude puisse être taxée de racisme. Dans cet environnement, le repli nationaliste envers le Brésil ne semble pas poser de problèmes.

L'intérêt pour la culture brésilienne est expliqué par deux manières de voir opposées qui s'approprient le même objet : s'il y a trop de nationalisme et de repli identitaire, la musique brésilienne est utilisée comme un vecteur politique apportant des facteurs multiculturels ; d'un autre côté, si la fierté nationale envers la France vient à manquer, la musique brésilienne peut remplacer ce retour au « traditionnel » par un nationalisme valorisant envers le Brésil. Ces jeux d'identifications peuvent avoir lieu parce que la notion de métissage est ambiguë et affirme à la fois universaux (diversité culturelle dans la somme des différences) et particularismes (identité brésilienne, nationalisme brésilien). Ainsi, le métissage du Brésil évoque à la fois un rapport avec un nationalisme des « Autres » ou avec un cosmopolitisme originel des « Autres » exprimé par le caractère métissé du peuple brésilien.

Dans le cadre des batucadas, une démarche identitaire se met à l'œuvre : on revient aux origines avec un Autre. D'après Jean-Loup Amselle, il existerait d'ailleurs une parfaite correspondance entre l'ethnicisation des Amériques et le primitivisme de l'Occident : « […] ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les révolutions indigénistes d'Amérique centrale et du Sud (zapatisme, Evo Morales) fascinent à ce point le public occidental »[458]. De fait, les possibilités d'identification avec un patrimoine culturel ayant des origines exogènes figurent parmi les stratégies identitaires possibles, dans le monde contemporain. Ces désirs d'identification gagnent une dimension politique. Les batuqueiros sont à la recherche d'un dépassement de soi, certes, mais l'amour pour le Brésil et sa culture est d'une certaine façon (et pour certaines personnes) un refus de leur propre culture. Dans la rencontre avec l'altérité, on retrouve l'idée de « goûter », de « manger », de se « nourrir » de l'Autre, pour se ressourcer soi-même. Ces métaphores « anthropophagiques » furent d'ailleurs utilisées de façon récurrente pour décrire le métissage, depuis les années 1920, dans le cadre du mouvement moderniste brésilien. Si on prend en compte que les rencontres musicales subissent les influences des jeux de pouvoir du

[458] Cet auteur se place radicalement contre les politiques identitaires en France et dans les Amériques. Il affirme dans de nombreux travaux que les assignations identitaires ne feraient que renforcer le mécanisme raciste : « On peut d'ailleurs se demander si l'indigénisme ou l'indianisme constitue bien la panacée à tous les maux qui affectent les Amériques. Est-ce bien le moyen idéal de parvenir à la décolonisation, à l'émancipation par rapport aux États-Unis ? » (Amselle, 2010 : 136).

monde global, il est intéressant de chercher à savoir qui se nourrit de qui ? Et dans quel contexte ? La pratique des batucadas par des percussionnistes francophones ne peut se soustraire aux rapports de domination entre colonisateurs et colonisés. Ainsi, « manger l'autre », c'est d'une certaine façon le maîtriser[459]. Le qualificatif « cosmopolite » représente de nos jours un élément de valorisation, mais l'acquisition d'une légitimité dans ces milieux ne va pas de soi. Selon leur position, les membres des groupes interagissent différemment entre eux et avec les Brésiliens et Noirs « détenteurs » de ces traditions musicales. Pour être batuqueiro « valeureux », il faut donner de son temps, vivre les épreuves, montrer un attachement réel envers la culture brésilienne, son histoire et sa politique.

[459] Où l'on retrouve notre questionnement sur le concept d'appropriation, développé au début de cette troisième partie de thèse.

Chapitre 6 : Autour de la légitimité

Quand on parle de légitimité, on peut se référer à la qualité d'un héritier ou encore à une action humaine en termes de droit, de justesse ou de vérité. La légitimité repose sur une autorité accordée à certains individus ou groupes en fonction de critères qui se justifient sur des bases juridiques, éthiques, morales, ethniques. Telle qu'elle fut définie par Bourdieu (*La Distinction*, 1979), la culture légitime est un ensemble de goûts, pratiques et valeurs hiérarchisées socialement : il y existerait des pratiques plus ou moins légitimes par rapport à une culture dominante. Durant les années 1980, la classe sociale d'appartenance dictait la « légitimité » ou « illégitimité » des préférences en matière de culture.

De nos jours, les rapports entre culture et société se sont complexifiés. L'augmentation de l'offre et des manières de goûter les productions n'autorise plus à définir la légitimité culturelle comme étant l'expression unique d'une appartenance sociale[460]. Le questionnement actuel s'applique aux frontières entre l'art et le non-art, entres les formes populaires et savantes. Olivier Donnat résume brièvement les raisons de ce basculement :

> […] diversification de l'offre culturelle institutionnelle et relative légitimation de genres et d'arts jusqu'alors « illégitimes », massification scolaire et recul des humanités, montée en puissance des médias comme système référentiel, ces trois séries de mutations ont entamé la cohérence du modèle de la « culture cultivée » en renouvelant profondément les mécanismes de consécration et de légitimation à l'œuvre dans le monde de l'art et de la culture.
>
> Donnat, 2003 : 26

Nous ne pouvons plus situer les préférences culturelles uniquement sur des échelles de légitimité qui opposent la culture savante et populaire. Quelques recherches soulignent le pluralisme des jeunes générations diplômées (Lahire, 2006). Certains diront que la distinction s'applique aujourd'hui plus à la façon de consommer que sur les choix d'objets culturels. Pour d'autres, les inégalités de classe seraient renouvelées au travers du pluralisme des goûts, c'est-à-dire, d'une nouvelle posture cultivée (Coulangeon, 2003b). Pas de réponse unique face aux évolutions contemporaines. Si l'effet de génération est un facteur déterminant du pluralisme des classes d'âge intermédiaires – les adolescents et personnes âgées présentant des goûts plus exclusifs – il semble qu'une équité de la consommation des genres musicaux ne puisse pas s'appliquer à tous les contextes nationaux.

[460] On pourrait se demander si un jour l'appartenance sociale a pu rendre compte de la totalité des expériences culturelles des individus.

Dans les pays atteints d'une forte inégalité sociale comme le Brésil, on verra mal les individus des quartiers populaires connaître des noms de la musique brésilienne en dehors de l'industrie culturelle. A l'exception de ceux qui passent aux génériques des *télénovélas* et qui pour cette raison ont été popularisés. A l'inverse, des rythmes marginalisés comme le funk, ou des musiques originaires de la tradition afro-descendante attirent un public de plus en plus hétérogène. Dans ces contextes, les jeunes générations diplômées (issues des classes moyennes et supérieures) se mélangent avec des individus des classes populaires qui peuvent même être minoritaires lors des concerts/ manifestations ayant lieu dans des quartiers aisées, par exemple. La fréquentation des lieux de culture dans la ville de Rio de Janeiro illustre nos propos : selon les endroits où elles se présentent, les pratiques dites « traditionnelles » ou « populaires » – capoeira, jongo, samba, maracatu, etc. – attirent un public qui correspond économiquement à l'environnement du quartier. Certaines productions de la culture populaire (moins légitimes par rapport à des productions hégémoniques) restent assez marginales dans les quartiers populaires d'où elles sont pourtant originaires tandis qu'elles se diffusent bien chez un public « alternatif » à la recherche de distinction. De l'autre côté, les productions dites plus légitimes (de Musique Populaire Brésilienne, de jazz, de films indépendants, de pièces de théâtre) se concentrent dans les zones riches de Rio car rares sont les occasions où les individus en bas de l'échelle sociale peuvent y avoir accès. Quant aux individus des quartiers aisés, ils peuvent goûter des productions populaires sans se déplacer vers les quartiers populaires[461] à moins qu'une démarche de « découverte », d'aller vers des formes supposées plus « authentiques », les y pousse. En peu de mots, les différences sociales guident toujours les comportements culturels mais la diversification d'expériences de socialisation ainsi que des pratiques d'écoute (Internet, notamment) chez les individus, l'analyse des préférences culturelles compte désormais avec un bon nombre de variables[462]. Ce constat ne peut qu'élargir les possibilités d'interprétation et aucune réponse figée ne saurait décrire une réalité aussi dynamique.

[461] Les rodas de samba à Iraja et Madureira ainsi que les nombreux bals funk des favelas.

[462] On n'est pas seulement le produit de sa classe sociale mais aussi celui d'un ensemble de socialisations successives. On ne fait pas partie d'un seul groupe mais bien d'une multiplicité de réseaux : amis, conjoints, famille, milieux professionnels, partis, communautés religieuses, groupes de pairs etc. Chaque individu cumule ainsi un ensemble d'expériences et de compétences qui, toutes, conduisent à un parcours beaucoup plus singulier que ne le laisse penser le tableau classique de la répartition des capitaux culturels. Il n'existerait pas une légitimité culturelle mais *des* légitimités culturelles. Ce qui est légitime dans le cadre conjugal ne fonctionne pas forcément dans le cadre amical ou professionnel, par exemple. Enfin, il existe différentes manières d'être « légitime ». Cette thèse, défendue par Lahire est elle aussi contextuelle et s'applique à certains cadres de l'expérience, comme nous avons montré à l'exemple de Rio de Janeiro et de la fréquentation de certains appareils culturels.

Si elles sont multi-déterminées et contextuelles, les dynamiques de distinction n'ont pas disparu. Chez les batuqueiros, les stratégies de différenciation et l'établissement de frontières entre Nous et les Autres obéissent à des logiques particulières en fonction de l'attachement des percussionnistes à la batucada. Nous avons vu que cet objet musical est polysémique : une musique majoritairement amateur, percussive, accessible, afro-diasporique et de caractère populaire, occupant différents espaces de la vie sociale, la rue, la scène, l'école. Pour certains pratiquants, ce qui va être important c'est le fait d'être ensemble, pour d'autres ce sera l'expérience de la scène, mais aussi la qualité musicale, le rapport d'identification avec les traditions populaires, ou encore, « l'extase » à taper sur des tambours. L'attachement à la musique peut aussi signifier un attachement aux valeurs associées au Brésil comme une référence proche ou lointaine[463]. Enfin, les raisons d'aimer sont multiples et peuvent coexister chez un même acteur. Nous ne pouvons pas évoquer la légitimité de la batucada sans considérer ces différents modes d'identification avec l'objet musical.

Les jeux de distinction entre les individus sont alors directement liés aux choix des répertoires et à l'élaboration d'un discours au travers duquel les percussionnistes définissent leurs activités. Dans cet espace, j'ai choisi un découpage à trois niveaux : une légitimité qui fonctionne selon que l'on est amateur ou professionnel sur le marché musical français ; une légitimité négociée entre Brésiliens et Gringos prenant en compte le caractère exogène de cette musique en France ; une légitimité entre individus s'attachant aux racines afro-descendantes des rythmes. Tout cela engendre des négociations parfois conflictuelles. Les échelles de légitimité varient selon les intérêts et compétences des acteurs. Si j'ai choisi d'observer la légitimité culturelle chez les individus plutôt que chez les groupes, c'est parce qu'au sein des associations il peut y avoir des membres ayant des intérêts variés et parfois même opposés les uns aux autres. Les groupes de batucada sont des instances de socialisation très hétérogènes. Bien que parfois l'individu et la société soient vus comme opposés dans les traditions des sciences humaines et sociales contemporaines (individus libres ou déterminés ?), il me semble que ces divisions ne sauraient être établies de manière trop rigide[464]. C'est à travers les pratiques individuelles des acteurs que le social se manifeste.

[463] L'attachement des percussionnistes au Brésil fut décrit à partir du ressenti des acteurs, notamment les plus passionnées qui expriment un malaise identitaire social ou une frustration identitaire contribuant à leur engouement pour des musiques exogènes comme le reggae, la salsa, les percussions brésiliennes. Dans cette troisième partie de thèse, nous cherchons à montrer, de manière générale, que les valeurs associées à la musique et à la culture brésilienne s'inscrivent dans une dynamique plus large de politisation des identités.

[464] Le titre de l'ouvrage de Bernard Lahire, *Dans les plis singuliers du social* (2013) contient cette idée. L'auteur compare l'individu à une feuille de papier dont la société imprime des plis. A ce sujet voir aussi les travaux de Norbert Elias, notamment *La Société des Individus* (1999).

Dans les matérialités d'une immatérialité structurelle, activées en situation. Il en va de même pour les manifestations artistiques et les œuvres d'art qui incarnent, en effet, les imaginaires.

Les membres des batucadas appartiennent, avec peu de variations, aux catégories socioprofessionnelles moyennes. Il s'agit d'individus dotés d'un certain capital scolaire, qui ont pratiqué des activités musicales antérieurement, fréquentent divers lieux de programmations culturelles et effectuent des voyages réguliers à l'étranger. Dans ce milieu socio-économique relativement homogène, les classes sociales auront une importance réduite dans les choix des acteurs. Ainsi, j'envisage plutôt les variations permettant de savoir comment la légitimité travaille chez un même individu où ces figures d'altérité peuvent se déplacer au gré des situations et contextes.

6.1) Légitimé sur le marché musical français

Lien social ou qualité musicale ?

En France, les associations de batucada sont majoritairement composées de percussionnistes amateurs. Ceux-ci présentent différents modes de relation avec la musique : l'attirance pour les percussions, le lien social, l'ambiance festive, la facilité d'accès, enfin l'aventure collective qui signifie appartenir à un groupe, contribuant de façon considérable au succès et à la prolifération des groupes. Les batucadas s'inscrivent dans l'ensemble des pratiques amateurs très prisées au sein de la société française, représentant 12% des dépenses culturelles des foyers dans les années 1990 (Coulangeon, 2003a : 76). Parmi les pratiques en amateur, le goût pour la musique en général est très développé. Selon les donnés du Ministère de la Culture, 20 % de la population, environ, pratique une activité musicale (2008), ce qui revient à plus de 9 millions de musiciens amateurs[465].

Dans la mesure où les formes autodidactes se développent, les frontières entre la musique en tant que catégorie professionnelle et en tant qu'activité de loisir sont de plus en plus brouillées. Comment les batuqueiros définissent-ils leurs activités ? Pour eux, est-il plus

[465] Un Français sur quatre de 15 ans et plus (24%) déclare avoir pratiqué en amateur au moins une discipline de spectacle. On peut donc estimer cette population d'amateurs à quelque 12 millions de personnes qui se partagent sur 3 activités principales, danse, théâtre et musique. Pour la musique, en particulier, ce chiffre s'élève à 18%, non-cumulables avec d'autres activités. Les résultats de l'enquête 2008 est disponible sur le site du gouvernement : www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr (consulté 18 novembre 2017).

important de s'amuser ou de produire une musique de qualité ? Dans mon enquête en ligne, cette problématique a été formulée de deux manières. D'abord, nous avons demandé « Êtes-vous actuellement musicien ? ».

Résumé du champ pour 11
Êtes-vous actuellement musicien ?

Réponse	Pourcentage
Non	10.00%
Oui. Amateur	81.67%
Oui. Professionnel	6.67%
Sans réponse	1.67%

Figure 50 : Amateurs et professionnels. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Les réponses à la question 11 montrent que les individus se considèrent pour la plupart comme musiciens amateurs. Parmi les personnes ayant répondu au sondage, même s'il existe des musiciens « professionnels » – c'est-à-dire, des percussionnistes qui donnent des cours, s'identifient comme tel, ou ceux qui font de la musique leur source première de revenu – ils sont rares dans cet environnement. Un faible pourcentage (10%) ne se voit pas du tout comme « musicien », même amateur. Peut-être que ce pourcentage réunit des joueurs plus critiques quant à ce que serait le métier de musicien, ou bien les individus qui ne considèrent pas la batucada comme une musique à proprement parler.

Lorsque l'on change la manière de poser la question, « Pour vous, comment doit-on appeler les pratiquants d'une batucada ? » et que l'on donne plusieurs options de réponse, on observe une réalité plus nuancée.

Résumé du champ pour 13
Pour vous, comment doit-on appeler les pratiquants d'une batucada ?

Réponse	Pourcentage
Sambistes (A)	28.33%
Amateurs (B)	0.00%
Musiciens (C)	8.33%
Percussionnistes (D)	23.33%
Batuqueiros (E)	30.00%
Membres de l'association (F)	0.00%
Autre	3.33%
Sans réponse	6.67%

Figure 51 : Définitions des batuqueiros. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Ces données nous invitent à réfléchir à plusieurs choses. Même si une grande partie des percussionnistes se considère comme « musiciens amateurs », aucun d'entre eux ne pense

que les membres des batucadas doivent être appelés de telle sorte. De même, peu de répondants ont choisi l'option « musicien » tout court. Ils considèrent plus spécifiquement leur activité d'après la nature de la musique qu'ils pratiquent, c'est pourquoi il semblerait plus pertinent de qualifier les membres des batucadas de « sambistes » ou « batuqueiros », ou encore, en tant que « percussionnistes ». De fait, la catégorie « amateur » définit celui qui aime la musique – on pourrait aussi parler d'amateurs de vin ou de théâtre – et celui qui la pratique n'étant pas professionnel, c'est-à-dire qu'il n'en fait pas une activité nécessaire à sa subsistance. « Amateur » peut également signifier celui qui n'a pas suffisamment de connaissances musicales ou ne maîtrisant pas les codes marchands. Ces derniers usages du terme « amateur » contiennent une charge négative et ce fut probablement pour cette raison qu'il n'a pas trouvé de preneurs (figure 52).

Dans un sens pragmatique, « amateurs » et « professionnels » n'envisagent pas la batucada de la même manière. Pour quelques musiciens professionnels circulant dans ces milieux, la batucada sera surtout une forme efficace qui leur permet de subvenir à une demande du marché des cours et prestations, suscitant peu d'intérêt à leur carrière artistique. Chez les amateurs, il s'agit d'un moyen d'accès à la scène, même si entre eux il y aura toujours ceux qui se soucient plus de la qualité musicale, de leur évolution comme percussionnistes, et ceux pour qui le lien social est au premier plan. Malgré le fait que les frontières ne soient parfois pas bien délimitées – certains amateurs pouvant avoir un meilleur niveau que les professionnels –, définir des praticiens de batucada comme étant « batuqueiros », « sambistes » ou « percussionnistes », apparaît comme une façon de se mettre en garde contre les reproches adressés communément aux amateurs en tant que musiciens médiocres. De l'avis de certains acteurs, le rabaissement du niveau serait une conséquence du caractère « démocratique » et accessible qui traverse la pratique des percussions brésiliennes.

> Forte de son potentiel artistique et humain, de son savoir-faire professionnel qu'elle a choisi de mettre au profit *de la pratique amateure* [sic], l'association Et à Fond recherche un espace de travail dédié au maintien et au développement de son projet : un lieu de pratique amateur autour de la culture samba. Le samba va au delà des tambours, de la danse et du carnaval ; c'est une culture, un mode de vie autour duquel les individus se réunissent et s'investissent : chacun doit pouvoir trouver sa place, quel que soit son âge, son origine, ses prédispositions physiques et son expérience. Accompagner les pratiques amateures [sic] tout en proposant des actions d'éducation artistique pour tous les publics est pour l'association Et à Fond l'outil essentiel de médiation sociale et culturelle[466].

Les problèmes issus des différents modes d'interaction avec les batucadas mettent en confrontation d'un côté l'excellence musicale, et de l'autre, les valeurs comme le lien social et

[466] Voir : https://support.batook.org/media/doc/ecole_de_samba-dossier_complet.pdf (consulté le 12 mai 2017).

le partage, associées à cette musique. Ces oppositions furent évoquées précédemment chez des témoins comme Jonas qui parlait des « faux » chefs régissant des « faux » musiciens (Jonas, 29/04/2017). Pour Paul, l'accès facile aurait un « un effet pervers », « […] à partir du moment où tu donnes accès, il n'y a plus de critère d'évaluation, de qualité… si tu fais des erreurs ce n'est pas grave » (Paul, 29/03/2017). La dispute pour les « plans » rémunérés, l'exaltation des valeurs humanistes des percussions brésiliennes, les distinctions entre amateurs et professionnels sont au cœur des affrontements quotidiens entre les batuqueiros. Voyons ci-dessous deux publications des membres de la troupe Olizamba[467], sur le réseau social *Facebook*. La première est celle d'une responsable de l'association qui fait un appel aux sambistes pour montrer les « véritables » valeurs du samba.

Appel au rassemblement pour *montrer la force du samba et ses vraies valeurs*
ola,
Samedi prochain, le 05 août à Reaups dans le Lot et Garonne, rassemblement de tous les sambistes : code couleur, haut africain, bas noir ou blanc!!
Pour rappel repas offert, 5 boissons par musicien et camping généreusement offert, par les habitants qui nous prêtent leur jardin !! Pour ceux et celles qui n'ont pas été informés, nous (Olizamba) avons fait appel à des sambistes pour nous rejoindre à jouer la bas. *Un responsable d'un groupe de Bordeaux a appelé les organisateurs pour dire que nous pourrions pas assurer la presta mais son groupe oui* 😡 *Cette personne va comprendre la force du samba, sa vraie culture, celle du partage et de la solidarité entre sambiste!!!*
Attention, c'est bien Olizamba, les tambores du bassin, les tambores du sud, de Perpignan qui débarquent à Reaups samedi prochain pour mettre le feu !!! Si toi aussi tu es d'accord avec ces vraies valeurs du samba, rejoins-nous. *Pas de limite, qui veut venir jouer, partager du bon groove avec des grands mestres*, comme notamment Joao Teixeira des Tambores du Sud et Carlos Inacio Da Silva, des Tambores do Samba, et des sambistes plus que *motivé et solidaire*, tu es le et la bienvenue et *nous t'accueillerons à bras ouvert* !! […][468]

Figure 52 : « Appel pour montrer la force du samba et ses vraies valeurs ». Publication publique d'un membre d'Olizamba sur Facebook. 2017.

A la suite de cette même polémique et quelques jours plus tard, le chef de l'orchestre décrit sa conversation téléphonique avec le soi-disant responsable du groupe bordelais. Il exalte le rôle des amateurs qui arrivent à se trouver des dates malgré le fait qu'ils ne soient

[467] Olizamba se désigne comme une troupe de percussions afro-brésiliennes. Son instrumentarium se rapproche des formations samba-reggae mais ils jouent un répertoire composite, maracatu, samba, samba-reggae ainsi que de phrases rythmiques qui n'appartiennent à aucun genre connu. « La troupe Olizamba anime vos manifestations et événements, elle amène couleurs et joie : déambulations sur les marchés, carnaval, fête de la musique, fête de la nature, des jardins, festivals… Pour des festivités colorées en musique, pensez Olizamba ! Olizamba a aussi une vocation socio-éducative dans la voie de l'accès à la culture pour tous. Interventions ponctuelles et projets auprès de diverses structures […] Intervention et partenariat auprès de structures avec public spécifique (handicap, jeunes en difficulté, précarité…). Par l'accès facile et ludique, cette musique de groupe entraînante favorise la création de liens, l'insertion et offre un accès à la culture ». Voir la page du groupe : https://www.facebook.com/pg/Olizamba-117437088295709/about/?ref=page_internal (consulté le 25 mai 2018).

[468] Publication ouverte au public, du 31 juillet 2017. Le texte fut préservé de l'original, avec ses abréviations et erreurs de frappe/ortographe ne gênant pas la compréhension, sur la page d'Olizamba. Voir : https://www.facebook.com/groups/batucada.sambaola/permalink/1543665088987705/ (consulté le 25 mai 2018).

pas aimés de certains « professionnels », comme celui que semble être son interlocuteur au téléphone. Pour ce chef d'orchestre, la musique ne se cantonnerait pas à sa valeur monétaire.

ola ola la population!!
vous l'attendiez, vous le vouliez, je lui en voulais!! mais la-délation je n'aime pas ça je l'ai eu au téléphone, il parle beaucoup, *il n'aime pas, lui et ses potes que je connais sûrement, " les amateurs", pourtant il y'en à beaucoup entre toutes ces asso de danses, théâtre, musique et j'en passe, pourtant monsieur, il en faut aussi, car tout ne tourne pas qu'autour de l'argent*, enfin chez moi en tout cas, *tu n'as fait que me parler de ça l'argent*, pourtant sans, on arrive à faire aussi de belles choses, regarde fin septembre l'Ile aux Percu'sons, *faite de toute main d'amateurs bénévoles, sans subvention, avec le coeur, et beaucoup de dates qui ont l'air de vous faire chier*, petit rappel, nous sommes *tout plein de belles couleurs, plein de sourires, de politesse de ponctualité, tout ça c'est gratuit*, et pourtant *on nous demandes de plus en plus en plus, et pas que gratuit*, donc on fait ce qu'il faut pour la culture bahianaise dans son respect, avec des stages où nous invitons des maîtres pour les faire travailler, et pourtant on vous y voit jamais, sûrement que vous savez tout, et que vous n'avez rien à apprendre..., si tu es trop gourmand , trouve autres chose pour en vivre, d'ailleurs tu m'as dit être super pote avec Ile Aiyê, mais tu ne m'as pas dit y venir fin septembre, car il seront là en nombre, et j'ai hâte de les retrouver, moralité, aime ce que tu fais, partage le, *il y a de la place pour tous, et respecte ton prochain*!! Passez une belle journée!!![469]

Figure 53 : « Chef d'orchestre répond aux polémiques ». Publication publique d'un membre d'Olizamba sur Facebook. 2017.

Le réseau social *Facebook* est devenu un lieu privilégié pour l'exposition des conflits de manière peu frontale. Ici, le chef d'orchestre s'adresse à ses amis sur Facebook mais son message cherche à répondre à l'individu « trop gourmand » qui cherche à le voler les dates de présentation. Soit, il parle de cet individu (*il n'aime pas les amateurs ou il ne parle que de l'argent*), soit il parle indirectement à cet individu (*tu n'as fait que parler d'argent*), soit il parle de manière elliptique (*la délation, je n'aime pas ça*). Les polémiques de ce type sont très fréquentes dans l'univers des batucadas. De fait, quand les organisateurs d'événements sollicitent des prestations, ils ont affaire à des formations et des budgets variés. Les groupes qui se soucient de répéter, de fabriquer leurs costumes ou d'inviter parfois des percussionnistes ou meneurs renommés, demandent des cachets plus élevés. Ceux qui ont un rapport plus détendu avec la rigueur musicale, et pensent que l'objectif principal est de s'amuser, sont prêts à jouer gratuitement ou pour une somme dérisoire. Même si la « qualité musicale » apparaît parmi les plus grands centres d'intérêt déclarés par les percussionnistes, à côté du « lien social » et de l'« ambiance festive » (annexe 11), la mauvaise réputation des batucadas est souvent mise en avant par des connaisseurs ou des amateurs plus critiques. Les percussionnistes plus anciens expliquent que les changements du marché n'ont fait qu'empirer les choses.

[469] Publication ouverte au public, du 9 août 2017. Le texte apparaît ici dans sa version originale, avec ses abréviations et erreurs de frappe/orthographe. Voir le profil d'Olizamba: https://www.facebook.com/olizamba/posts/1639277949438772 (consulté le 25 mai 2018).

> Ça marchait bien […] jusqu'à la moitié des années 2000, 2002, 2003… *après ça, ça a commencé à avoir toutes ces batucadas qui ont poussé partout, qui commençaient à prendre le travail, parce que c'est moins cher*. Tous ces gens à qui j'ai donné des cours avaient envie de monter leur groupe, à Paris et en Provence […] En 1991, 1992, je lui disais [avait cité un prénom], va t'en donner des stages en province, après, on ne pourra plus jamais travailler là bas, les gars vont monter leurs groupes, il faut arrêter de leur montrer des choses… on ne peut rien faire… avant […] on a joué en province […] maintenant, les agents ont dans leurs agendas 3 batucadas locales qui coûtent 10 fois moins cher, il y a du bruit, les batucadas locales appellent 2, 3 brésiliennes qui sont dans le coin, elles sont jolies en bikinis, elles dansent bien, il y a de la couleur, des tambours… hop, c'est bon la qualité […] Batucada « ah, c'est le bordel, la batucada » […] C'est péjoratif à la limite […] Tout le monde joue partout et tout le monde joue mal, alors, est-ce que ça sert à ça la musique ? Le constat sur la distance, tout le monde joue les breaks des écoles… on va apprendre les breaks de Beija-Flor à de gars qui ont 4 mois de percussion dans les pattes… super, mais… au tournant des années 2000, les gens ont commencé à aller au Brésil, ils ont commencé à avoir les bonnes infos […] avant c'était n'importe quoi, alors, *autour des années 2000, il y a eu un cran au dessus*, on a commencé à jouer de bonnes choses. Puis, je croyais qu'on allait avoir le cran technique, musicalement, qu'il allait avoir de trucs géniaux qui se passent et que ce soit reconnu, qu'on puisse faire de la batucada dans les écoles de jazz. *Mais, non c'est resté au niveau amateur techniquement*.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Aux environs des années 2000, les percussionnistes commencent à se rendre au Brésil pour apprendre la manière correcte de jouer. Personne ne saurait expliquer précisément pourquoi[470], les groupes jouaient le samba de façon inversée, en démarrant au premier temps alors que cela se fait au deuxième temps. Aujourd'hui, grâce à une circulation plus importante de l'information, des instruments et des individus, la diffusion d'autres rythmes que la samba – samba-reggae, maracatu, rythmes du Nordeste – a engendré une prolifération d'associations et de manières de jouer. Une fois que les recettes destinées à la culture ont diminué, les cachets sont devenus plus modestes et les percussionnistes ont trouvé dans l'enseignement une voie alternative. A ce jour, les formations percussives d'inspiration brésilienne occupent différents espaces institutionnels, les écoles de musique, les lycées, les conservatoires, étant envisagées comme pratiques d'ensemble plutôt que comme « véritables » musiques. Dans ces institutions, les enseignants des percussions populaires ou de la musique en général – comme Paul ou Victor – m'expliquent que l'intérêt pour les percussions brésiliennes va de pair avec une vague d'ouverture aux musiques du monde et avec le pouvoir d'intégration social rattaché à cette musique.

> […] maintenant il y a des batucs dans le conservatoire mais avant même pas le jazz. Il ne fallait pas qu'on entende que j'écoutais du jazz dans la voiture […] Maintenant il y a musique actuelle, du monde, rap. Ce matin je fais bosser les élèves sur du rock irakien… Maintenant ils ont les mains

[470] Nous avons évoqué les commentaires qui circulent autour de Nicia et de l'apprentissage de la samba inversée. Il n'est pas possible de dire si l'ancienne Tante a voulu adapter la métrique syncopée aux Européens ou si le message a été incorporé de façon erronée.

> libres… ce n'est pas vraiment des cours, ce sont des ateliers, des animateurs qui t'apprennent vite fait. *Avec des gens de conservatoire et du quartier, des gamins de cité. En gros c'est ça. C'est un atelier. C'est le côté « ensemble »*. Il y arrive dans ce truc, les jeunes de la cité qui plongent dans ce truc et finissent en percussion au conservatoire. C'est marginal, mais, ça existe.
>
> Paul, entretien du 29 mars 2017

Victor est un interlocuteur assez critique du système éducatif musical français et met l'accent sur l'usage socio-éducatif de la batucada dans les conservatoires où il enseigne. Après une période d'ouverture, la réduction du budget culturel aurait provoqué, d'après lui, un renfermement sur les genres de musique historiquement consacrés.

> […] avec tous les débats sur l'identité… dans les années 1990, 2000, le discours était on veut s'ouvrir, on voulait de la batuc là… du coup la batuc a été utilisée surtout pour les gamins turbulents, dans les banlieues, il n'y avait pas trop d'exigence. Là, les conservatoires se sont un peu renfermés avec le manque d'argent…donc là, le discours qui est mis en place, *on va se concentrer sur la musique classique, la vraie musique*. Là, on voit sortir les discours beaucoup plus désinhibés, *c'est gentil la batuc mais ce n'est pas tout à fait la musique*.
>
> Victor, entretien du 24 avril 2017

Dans ce contexte compétitif, quelques percussionnistes et groupes cherchent à se démarquer d'une façon de faire de la musique trop amateur. Être « pro » apparaît comme un gage de qualité qui justifie l'obtention des cachets ou simplement qui rapporte de la notoriété dans la communauté des batuqueiros. En France, Christelle raconte avoir traversé une mauvaise période en raison des critiques sur sa compétence musicale venant des collègues sambistes. D'après cette percussionniste, les jalousies ont débuté une fois que son association a gagné de la visibilité et qu'elle est rentrée dans le marché des prestations. Ces commentaires qu'elle estime « méchants » s'éloigneraient profondément des valeurs essentielles de samba.

> Je suis malheureuse quand les gens font des trucs qui les torturent trop, genre [cite un prénom]. Ça le rend méchant, pas sympa et ça me rend malheureuse pour lui. Je suis triste pour lui, il n'a rien compris… il est dans une relation de domination avec la chose. Il y a de bons musiciens qui sont là dedans. Je ne suis pas une bonne musicienne, loin de là et quand les gens commencent à être très bons, pas tout le temps, mais souvent, ils sont dans une relation de domination, dans le samba et avec les autres aussi. Moi, je suis dans une relation de partage […] Je n'ai jamais l'opportunité de raconter ces choses là qui sont en moi et que j'essaie d'éviter d'être trop émotive, j'essaie de me contrôler pour maintenir ma place. Entre guillemets… la place qui n'est pas la mienne, mais, celle de chef d'orchestre… sinon, je me fais défoncer… *Je n'ai pas de chance d'être une femme, ça aurait été plus facile si j'étais un garçon. C'est con. Aussi, ça m'a appris à me battre,* mais, ça m'a aussi *magoado* [ndla : erreur de conjugaison du verbe meurtrir]… puis, faut que je me batte tout le temps. Avec mes musiciens, c'est une guerre […] je suis autoritaire pour faire tenir la baraque alors qu'au final, j'essaie de coller les morceaux, les gens ne se rendent pas trop compte. J'essaie de faire illusion pour certains pour pas qu'ils m'attaquent […] T'as pas le droit d'être faible, de lâcher, d'avoir des doutes… ce n'est pas toujours évident. Cette année a été dure pour moi […] *on a tous besoin de reconnaissance de nos*

pairs, même si j'ai la reconnaissance de [cite le nom de son groupe] et des musiciens d'ailleurs, on recherche toujours la reconnaissance de gens qui sont très fort techniquement.

Christelle, entretien du 24 avril 2015

Le problème est double pour Christelle, car au-delà de ne pas se considérer une musicienne exemplaire, elle est aussi une femme et cela affaiblit sa reconnaissance dans cet environnement misogyne. Anna (24/04/2017) donne également des cours mais ne se considère pas « dangereuse » car elle n'a pas d'autres enjeux que de rester « amatrice », jouant à gauche et à droite, ou faisant des ateliers bénévoles. Cela malgré ses années de pratique et les voyages au Brésil.

En effet, la maîtrise du Portugais, la régularité des voyages au Brésil, la construction d'un réseau d'amitiés brésiliennes, les connaissances des mœurs et des pratiques culturelles du pays, apparaissent comme des éléments de valorisation qui rapportent du respect aux « connaisseurs » face aux amateurs « purs ». A l'intérieur des associations de percussion, cette distinction va s'opérer dans les choix des répertoires et dans la qualité esthétique de l'ensemble. Il importera peu si les groupes sont plus ou moins créatifs par rapport aux modèles brésiliens, s'ils fusionnent des rythmes brésiliens ou s'ils inventent de nouvelles formes, du moment que la qualité musicale est au rendez-vous. Parmi les stratégies pour améliorer le niveau musical de l'ensemble, il peut s'établir des divisions entre débutants et confirmés (cela n'est possible que dans les formations nombreuses) ainsi que la mise en place de critères de sélection demandant des compétences minimales pour rentrer dans l'orchestre, sans passer par les cours. Dans les associations fondées depuis plusieurs années, certains meneurs sont pris dans des dilemmes pour équilibrer ces deux critères, la qualité et l'amusement, mais la tâche n'est pas toujours aisée. Étant donné qu'il n'est pas possible de virer d'anciens batuqueiros n'ayant toujours pas acquis les bases de la musique, des ateliers de perfectionnement sont organisés. Pour Murielle, un groupe parfait est celui alliant « la dimension associative et la qualité musicale (Murielle et Pato, 23/03/2017) qui sont incarnés, dans l'avis de bien de batuqueiros, par Aquarela et Sambatuc, à Paris. Le premier groupe est souvent cité comme exemple de convivialité tandis que le deuxième est associé à un bon niveau musical sans pourtant avoir une ambiance très festive. J'ai connu plusieurs batuqueiros qui faisaient partie à la fois de ces deux associations.

La précarité du statut du musicien

Les pratiquants des batucadas se voient parfois mêlés à des discussions sur un marché musical plus étendu, des musiques brésiliennes de scène. La publication ci-dessous est un bon exemple des jugements entrepris par les acteurs de ce milieu, en ce qui a trait au respect de la musique en tant que métier.

Figure 54 : « Respectez le Musicien ». Publication sur Facebook. 2015.

Rien contre les musiciens amateurs, il y a de la place pour tous, mais marre de passer pour "un vilain" lorsqu'on veut juste se faire payer correctement et faire valoir nos droits, être un professionnel tout simplement, j'ai l'impression d'être un "OVNI" quand je demande un cachet.
Chers amis musicien amateurs, les patrons du spectacle en général ne font aucune différence entre un musicien amateur et un musicien professionnel, alors arrêtez d'aller jouer pour des cachets dérisoires garantis par vos salaires de votre vrai métier, cela entraine une dévalorisation de notre métier de musicien et une augmentation de la médiocrité, notre métier n'est toujours pas respecté malheureusement.
Si vous n'avez pas le courage de vivre de votre passion, ne mettez pas des obstacles à ceux qui l'ont. Demandez un cachet convenable, ou faites de la musique gratuitement entre amis chez vous[471].

Cette publication est apparue sur les réseaux sociaux en décembre 2015 avec une grande répercussion : 847 « *likes* », 3 émoticons « haineux », 1 « j'adore », 741 personnes l'ayant repartagé. L'appel s'adressait aux amateurs qui jouent pour des tarifs en dessous du règlement. Entre amateurs et professionnels, 98 individus ont réagi au *post*. Grosso modo, les uns disaient qu'être « professionnel » n'est pas un gage de qualité et qu'il existait des « amateurs » bien plus professionnels que les soi-disant « professionnels », les autres accusaient justement les professionnels de commettre des irrégularités. Enfin d'autres

[471] Texte de la publication originelle sur Facebook, avec des éventuelles erreurs de grammaire ou de frappe. Diffusion autorisée par l'auteur. Publication privée.

pointaient le fait que le véritable ennemi est le marché artistique inégalitaire. Bien que l'auteur[472] de la publication ait éclairci quelques points – qu'il ne demandait pas aux personnes d'arrêter de jouer mais de prendre un cachet convenable, le minimum établi par la loi pour ne pas « casser » le marché – et changé l'objet de sa publication[473], les amateurs se sont sentis visés. Des 98 réponses, j'ai sélectionné celles qui résument le mieux la problématique évoquée.

Commentateur 1 : L'autre jour un organisateur de festival me propose une programmation d'un des groupes dans lequel je joue ! Il me propose 500euros de cachet ! Je lui réponds que c'était correct sans plus mais bref par les temps qui courent faut pas trop faire le difficile ! Alors je lui explique qu'on y est 4 et donc le cachet total sera de 2000 Euros net, ce qui équivaut a 4000 euros pour lui avec les charges ! + un défraiement voyage avec repas et hébergement des musiciens dans un hôtel, vu que c'était pas à coté ! *Le mec en fait voulait qu'on vienne pour 500 euros en liquide et pour tout le groupe de plus il était hors de question d'avoir des défraiements et encore moins un hôtel* ... Je lui ai alors répondu qu'a ce prix-là on lui enverrait une vidéo d'un morceau filmé dans une répète une fois qu'il aura envoyé le liquide par la poste ! lol ! ... il m'a raccroché au nez le mal élevé ! Ha ha
J'aime • Répondre • 7 décembre 2015, 07:02

Commentateur 2 : *c'est bien joli toutes ces "bonnes intentions" disant que la musique sert à rapprocher les cultures et autres lieux communs, mais avant tout, elle sert à FAIRE BOUFFER TOUTE UNE TRANCHE DE LA SOCIETE que vous étouffez avec vos concert gratos*. Voilà: C'est mieux là????
J'aime • Répondre • 7 décembre 2015, 08:15

Auteur du post : Je vous invite aussi de bien lire mon post, il ne s'agit pas de niveau, ni manque de respect avec les amateurs, justement je les respecte, mais il faut que ça soit équitable! Alors qu'ils demandent le tarif comme nous demandons, car quand je demande un cachet déclaré, le patron préfère faire avec celui qui coûte moins cher, dans mon cas je sais très bien que je demande mon dû, sinon je ne viens pas! Je trouve ça injuste. Et comme tu dis les patron en profitent de ça.
[…] *alors faisons la fête partout s'il faut, mais ne complémentez pas vos salaires, en cassant le marché des autres, juste parce que vous trouvez ça normal, caché derrière l'idée du vivre ensemble, du vive la musique, vive la liberté etc. HYPOCRITES! vous voulez juste gagner un petit plus de sous et vous soigner du malheur d'avoir un métier imposé par la société capitaliste, vos travaux choisis pour l'argent et pas par vocation*. faites de la musique, faites vous payer, faites votre métier de cœur, faites ce que vous aimez faire, vivez de votre passion, arrêtez d'avoir peur et peut être que comme ça on peut avoir une société plus juste!
J'aime • Répondre • 2 • 5 décembre 2015, 18:24

Commentateur 3 : Pour info un programmateur d'un centre culturel d'Ile-de-France me confiait récemment qu'il a tellement de demandes de groupes qui veulent jouer même gratuitement, que souvent il accepte. Et du coup *la mairie descend les budgets puisqu'il arrive à organiser des concerts et des animations gratuites, pourquoi conserver un budget pour ça ?!* Bref, si il était obligatoire de rémunérer les musiciens, il serait bien obligé de le faire et il le ferait ! *Les amateurs entretiennent ce système pervers.*
J'aime • Répondre • 6 • 7 décembre 2015, 09:41

Commentateur 4 : […] Ça serait dans n'importe quelle autre profession, les gens comprendraient vite mais là c'est vrai, ça bloque. Imagine *si des amateurs de pain (de bon ou de mauvais, là n'est pas la question) venaient vendre leurs pains à 30 centimes au black devant la boulangerie, la colère du boulanger pro serait légitime comme il ne vit que de ça, paye des charges*... Mais en…
J'aime • Répondre • 13 • 7 décembre 2015, 12:09

[472] Un musicien professionnel vivant en France depuis plus de 15 ans.

[473] De « Amateurs, respectez les musiciens professionnels », le titre de la publication est passé à « Respectez le Musicien ».

Commentateur 5 : Non je ne crois pas. *Les amateurs jouent dans les bars. Les autres lieux restent exceptionnels*. Et être professionnel ce n'est pas jouer dans les bars qui ont toujours été la place des amateurs. *Aucun bar ne peut se permettre de payer toutes les charges incombant à un employeur de zicos*.
J'aime • Répondre • 9 décembre 2015, 09:59

Commentateur 6 : Salauds d'amateurs qui viennent bouffer le pain des intermittents du spectacle !! *Fais plutôt le ménage avec tes amis soi-disant professionnels de tous ceux qui ont abusé et abusent encore du régime* avant de trouver des faux coupables !! Si tu veux que je balance ici les pratiques de certains de tes confrères ça fait presque 40 ans que je les côtoie ayant moi même été intermittent !!
J'aime • Répondre • 3 • 9 décembre 2015, 09:23 • Modifié

Commentateur 7 : […] Tu n'as absolument rien compris, *il n'y a pas de pro comme de pas pro, de bons, comme de mauvais* !!! Exemple, Carla Bruni peut plaire à une multitude de personnes et remplir des salles, alors qu'elle sait tout juste faire 4 accords avec une voix de merde et pourtant c'est une pro ! Comme à l'inverse il y'a des tas de musiciens ou chanteurs "amateurs" dans l'ombre qui sont bien meilleurs que certains soi-disant pro de la région et voir même du pays ! Moralité la musique n'a jamais été une histoire de niveau, mais de goût tout simplement, donc avant de parler de votre pseudo métier, sachez au moins quelle est la base de l'art ! 5 […] *Aujourd'hui, on sait faire 4 accords ou chanter à peu près normalement dans un karaoké et ça y'est on veut faire intermittent(e),* donc je ne suis pas d'accord avec toi mon gars et beaucoup de soi -disant intermittents sont parfois bien plus mauvais que certains amateurs ! […] Pour clôturer, chacun est libre d'assouvir sa passion comme il l'entend, comme dit plus haut, tu as voulu en vivre ? C'est ton pb, il fallait étudier le marché et te renseigner de comment y parvenir avant, mais c'est sûrement pas en tirant sur des pseudos "amateurs", mais sur votre façon de concevoir la musique qui est prise à l'envers pour ma part !!! A bon entendeur !!!
J'aime • Répondre • 8 • 9 décembre 2015, 17:42

Commentateur 8 : C'est pas de la faute des amateurs si les gens ont de la merde dans les oreilles et sont pas foutus de faire la différence entre un amateur et un pro. Si le système est mal foutu, c'est pas de la faute des amateurs et *avec de tels propos vous musiciens professionnels êtes en train de vous attaquer à vos plus fidèles fans et souvent vos meilleurs relais*. Vous vous attaquez aux mauvaises personnes selon moi.

Figure 55 : Commentaires de la publication « Respectez le Musicien ». Facebook.2015.

Ces commentaires révèlent bien des choses sur le marché de la production musicale en France : la précarisation des conditions de travail dans le domaine artistique en général, la baisse des cachets, le manque de critères de sélection de la part des patrons de bars et producteurs, l'irrespect – par des amateurs et des professionnels – des lois concernant le statut des intermittents. Est-ce la a faute des musiciens amateurs ou des musiciens professionnels ? Il existe bien sûr des mécanismes de régulation établis par le syndicat des musiciens, mais, dans la pratique ils ont de la peine à s'imposer. Les petits bars de quartier ne pourraient que difficilement assurer les charges fiscales nécessaires à la rémunération des musiciens. Quant aux amateurs, ils sont prêts à jouer gratuitement car ils disposent d'autres sources de revenu, leur but étant plutôt de s'amuser sur scène. En fin de compte, les professionnels peuvent donc être contraints d'accepter des cachets en dessous des taux définis par le règlement car ils n'ont pas d'autre choix. Cette querelle semble difficile à résoudre. Si les amateurs arrêtaient de jouer, y aurait-il plus de place pour les professionnels ou existerait-il seulement une offre de musique moins abondante ? A Paris, les concerts sont nombreux, mais nous ne voyons pas les mêmes types de musiciens en fonction des lieux de concert (quartier, type de public, taille du

bar). Si le nombre de musiciens et de groupes amateurs a augmenté sur le marché, ainsi que la demande du public, la concurrence entre eux a aussi suivi cette même tendance. La problématique des musiques en général rejoint celle des batucadas, où nous voyons apparaître deux manières différentes de concevoir la musique, soit en tant qu'expérience culturelle de partage, soit comme produit artistique jugé sur sa qualité d'exécution.

Les commentaires cités ne viennent pas exclusivement des batuqueiros et d'ex batuqueiros. De fait, les pratiquants de musique brésilienne en général, qu'ils soient professionnels ou amateurs, qu'ils jouent exclusivement des percussions ou d'autres instruments, se croisent dans différents espaces, les associations de percussions, les rodas de samba, les concerts de forró, les cours de capoeira, etc. Certains musiciens amateurs débutent leurs trajectoires comme membres d'une batucada, puis ils migrent vers d'autres genres plus axés sur la scène, tandis que d'autres vont cumuler les pratiques, batucada, capoeira, pagode et ainsi de suite. En peu de mots, si on considère les enjeux économiques et esthétiques dans un cadre plus large que celui des batucadas, c'est parce qu'il existe un ensemble très diversifié d'acteurs qui circulent dans ces espaces mixtes, regroupant les concerts de musique brésilienne en général, les répétitions des batucadas, les gymnases de capoeira et d'autres lieux plus ou moins établis.

S'identifier en tant que musicien amateur revient, dans certaines situations, à justifier une action (un manque de connaissance ou technique), à soutenir une façon de pratiquer la musique (avec joie et dans le partage) ou à questionner les places établies par rapport aux « professionnels ». Les disputes sur le marché des musiques percussives et des musiques brésiliennes en général ne sont pas exactement les mêmes, elles changent selon les contextes mais peuvent se croiser, par exemple, lorsqu'un joueur de *cavaco*[474] professionnel ou un chanteur brésilien sont payés pour participer à un concert ou à un défilé à côté de l'orchestre d'amateurs. Somme toute, nous avons vu que les affrontements en cours dans le cadre des batucadas s'appliquent plus largement à un marché des pratiques brésiliennes dans leur ensemble, ainsi qu'à la précarisation du statut du musicien dans la société actuelle. Une autre facette de la légitimité peut être analysée à la lumière du caractère « exogène » des rythmes.

6.2) Légitimité à l'égard des origines exogènes

[474] Un instrument présent dans les rodas de samba qui ressemble à une guitare, en plus petite taille.

Différentes manières d'entrer en relation avec le Brésil

« *O swingue ta no sangue !* »[475]. Même si elle semble naturaliser une compétence musicale, des affirmations comme celle-ci traversent, de façon récurrente, les relations entre batuqueiros. De fait, la musique des batucadas se diffuse sous son empreinte exogène. Associée au Brésil, nous avons montré précédemment que cette musique est prioritairement transmise et pratiquée par des percussionnistes francophones. De sorte que les négociations entre Français et Brésiliens, autour de la pratique musicale, finissent par subir les influences des relations entre deux pays. Si la France fut autrefois une puissance coloniale, elle maintient sa position dans la géopolitique contemporaine, tandis que le Brésil, ancienne colonie, cherche toujours à s'affirmer. Dans ce contexte inégal de diffusion, il n'est pas surprenant que des affrontements entre Brésiliens, dits les « détenteurs » de la culture, et Gringos[476] se mettent en place.

Les batucadas de France s'inspirent des références brésiliennes à différents degrés. Plus au moins puristes, il existe des formations qui s'intitulent groupes de samba, de samba-reggae et de maracatu, dans une démarche qui vise à se rapprocher des modèles et d'autres formations pratiquant un mélange des rythmes brésiliens, du « monde », des percussions antillaises, cubaines et autres. Il y a aussi les orchestres qui fusionnent un vaste nombre d'esthétiques sans connaître leurs références. Ces derniers appelés péjorativement batucadas de « poum poum » produisent des sons organisés qui ne rentrent dans aucun genre défini. Quelques percussionnistes diraient qu'ils font plutôt du « bruit » que de la musique. Toutes ces démarches constituent le phénomène des batucadas de France. Les praticiens, de leur côté, portent des avis plus ou moins favorables sur ces différentes manières de concevoir la musique. Lorsque qu'on leur demande d'élire le type de batucada qu'ils préfèrent, nous voyons apparaître des goûts plus puristes, le samba, le samba-reggae et le maracatu étant les rythmes le plus votés.

Résumé du champ pour 9
Quel type de groupe de batucada préférez-vous?

Réponse	**Pourcentage**
Batucada de Samba, Samba-reggae ou Maracatu (A)	63.77%
Mélange de plusieurs rythmes brésiliens (B)	5.80%
Mélange de rythmes brésiliens et non brésiliens (C)	5.80%
Mélange de différents rythmes du monde sans avoir forcément un rapport avec le Brésil (D)	11.59%
Autre (E)	0.00%
Sans réponse	13.04%

[475] Le swing est dans la sang !
[476] Ce qualificatif qui marque l'étrangeté face aux codes musicaux et culturels.

Figure 56 : Préférences par type de batucada. Questionnaire *Batucadas général-Membres* (question 9)

Les individus ci-dessus (63,77%) ont préféré les formations qui pratiquent des rythmes brésiliens et leurs choix se confirment quand la question est posée autrement. Dans la question suivante (question 10)[477], pour chacune de ces quatre démarches (A, B, C et D), les batuqueiros devaient classer entre « j'aime », « je n'aime pas », « indifférent » et « je préfère ne pas m'exprimer ». Ici, encore une fois, les goûts pour les groupes d'un style unique, option (A) (samba, samba-reggae et maracatu) fut celle qui a récolté le plus grand nombre de votes : 81,16% des individus ont coché la case « j'aime » pour cette démarche penchant vers les rythmes brésiliens.

Dans ces différentes formes d'inspiration, le gage de qualité musicale est pour beaucoup un rapprochement avec les modèles. Certains acteurs essayent d'être au plus proche d'une façon de faire qu'ils considèrent « brésilienne ». Cela sous différents aspects, dès le choix exclusif d'un rythme aux manières de faire associées au « partage » et à la « générosité », censées être au cœur des pratiques par excellence « métissées ». Tamaraca est l'un des groupes qui tient à garder une dynamique et esthétique des plus proches avec les modèles brésiliens. La majorité de son répertoire est inspiré de la Nation[478] Estrela Brilhante de Recife mais, les percussionnistes apprennent aussi les différences de jeu des autres Nations. Par exemple, les différentes phrases de caisse, de formation instrumentale[479] ou les changements rythmiques d'une Nation à l'autre. Au cours de mes recherches de terrain, j'ai pu remarquer que le meneur, Antoine, avait le souci de voyager à Recife tous les ans, pour être au courant des éventuelles mises à jour des arrangements originaux et des modifications de l'année. D'ailleurs, la majorité des membres de ce groupe parlent portugais couramment, ayant pour la plupart vécu au Brésil. Ils essaient de préserver dans la pédagogie quelques fondements du maracatu, avec la conscience qu'ils ne pourront jamais être de fait une Nation[480] : des explications historiques sont fournies lors des cours, la transmission est basée sur l'oralité, à l'exemple des groupes de Recife, les tambours plus aigus font les improvisations et les graves gardent la base rythmique, on chante en même temps qu'on joue,

[477] Pour les autres types de batucada qui mélangent rythmes brésiliens et mondiaux, le pourcentage de personnes ayant coché l'option « j'aime » tourne autour des 60%. Pour les résultats complets de la question 10, voir l'annexe 11.

[478] Nous avons expliqué la différence entre les groupes et Nations de maracatu à Recife en première partie. Les groupes n'ont pas un engagement avec des manières de faire comprises comme traditionnelles, ni avec la sphère sacrée du candomblé.

[479] Dans le Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu, on ne joue pas avec de baguettes ordinaires à la main gauche, mais, avec des *bacalhaus* qui sont de bouts de bois.

[480] Les Nations sont rattachées au candomblé et à un quartier, comme nous l'avons expliqué précédemment.

la manière de jouer et les arrangements originaux sont respectés, il n'y a pas de mélange avec d'autres rythmes, entre autres. Tamaraca a d'ailleurs du mal à s'auto-rentabiliser par ses prestations : le nombre d'adhérents est petit, il y a moins d'espace pour le maracatu que pour le samba et les adéquations nécessaires au marché pour se être « vendable » importent peu.

Le rapprochement avec le cadre d'apprentissage originel des rythmes, leur esthétique ou encore une tentative de reproduction des relations sociales qui se mettent en place là bas, fait que certains individus sont qualifiés par leurs paires d'« intégristes », à l'instar du percussionniste ci-dessous :

> On est plus dans le lien social, dans la convivialité, alors que la musique… tu prends la tête aux gens, on était appelé les intégristes de la samba à une époque. Déjà à la première phase, on voulait jouer les bons breaks, les bonnes choses… les autres… on trouvait ça insupportable de voir les mecs jouer à l'envers, on savait qu'ils n'avaient pas les bonnes infos. Ils savaient qu'ils avaient faux mais c'était une façon de se défendre, « *vous, vous êtes des intégristes, vous vous voulez faire que comme eux, nous, on a la liberté de faire ce qu'on veut* ».
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Celui-ci affirme que la « liberté » n'autoriserait pas tout. Il y aurait certains changements qui enlèveraient les caractéristiques fondamentales à la constitution même des rythmes.

> Après, tu peux inventer tes breaks, tes arrangements, jouer la samba en 3 temps, ça se fait. Inventer de choses. Même pas inventer… si les gens se contentaient de jouer Mangueira 2013, parfaitement, et que tu te disais, « Mangueira a débarqué, ah, mestre Marron est là, je vais le saluer »… si on se disait, waouh, la fille à la caisse claire, mais, non, tu te dis, c'est quoi cette main gauche ? Les surdos ne sont pas en place… mais non… écoutes les autres, ce n'est pas possible ! Quand c'est que ça, tu te dis, waouh ! Après, on ne va pas les empêcher de jouer les gens, bien sur.
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

Tout comme Jules, les partisans d'un genre unique de batucada partent du principe que les mélanges seraient plutôt le fruit d'une non-maîtrise que d'une création esthétique réfléchie. Suivant cette logique, ce n'est qu'une fois ayant bien acquis les contenus musicaux que l'on pourra faire de relectures, des mélanges et des adaptations.

Dans une perspective d'innovation, le Concours des Batucadas a lieu depuis 2005 au Cabaret Sauvage, à Paris, et lance un défi. Idéalisé par Fernando del Papa et par sa tante Regina del Papa, la compétition envisage, justement, de faire évoluer la pratique des rythmes brésiliens en France. D'après Fernando, l'enjeu serait de ne pas répéter les formes musicales et les arrangements « comme au Brésil » mais de créer une nouvelle tendance, adaptée au contexte. Sur cette voie, les organisateurs font une réunion pour expliquer aux responsables

des groupes les objectifs du concours ainsi que les critères d'évaluation. Pour l'année 2017, les groupes Batukrak Junior (samba-reggae), Aquarela (samba), Drumbata (samba-reggae), O maracuja (samba-reggae), Badauê (samba-reggae) et Batuc'ados (samba-reggae) furent évalués sur cinq aspects : la musique, le répertoire, la chorégraphie, les costumes et l'harmonie[481]. Cependant, le but de la compétition n'est pas toujours bien compris par les participants. Le message d'un chef d'orchestre ayant participé au concours (2017) aux percussionnistes de son groupe affiche des questionnements qui peuvent avoir lieu après la diffusion des résultats de la compétition :

> […] on s'est bien fait allumer !!!! sur la musique je peux comprendre ce n'était pas notre meilleure version, le son était très mauvais et il y avait un problème d'équilibre. Mais sur les costumes et le visuel je ne comprends pas pourquoi on s'est pris de sales notes comme cela. [cite un prénom] parle de cohérence et de l'investissement dans la batterie dans les costumes. Bon on peut juger cela, on sait comment on a donné de nos mains pour ces costumes et l'effet est classe quand même […]!![482]

De façon générale, les batuqueiros se montrent confus quant aux notes attribuées. D'une part, parce que les « perdants » ont l'habitude de remettre en question l'autorité qui leur a assigné cette place. D'autre part, les incompréhensions touchent aux critères adoptés qui pourraient sembler « incohérents ». Le meneur ci-dessus se réfère notamment à l'évaluation des costumes pour l'année 2017. En effet, le groupe Batukrack Junior – élu « coup de cœur » en plus d'être troisième dans la compétition générale – n'avait « pas vraiment un déguisement fabriqué, juste un t-shirt déchiré ». Même si cela ne correspondait pas aux exigences de créativité demandées, leur note dans la catégorie a semblé bien trop élevée par rapport aux autres groupes qui avaient des costumes plus élaborés. Ainsi, nous avons l'impression que la notation finale ne fut pas une addition des notes par catégories, mais, qu'à l'inverse, les notes par catégorie (costumes, musique, répertoire, etc.) furent attribuées après le choix des vainqueurs (voir l'annexe 18). A part cet événement ponctuel, la critique la plus répandue adressée au concours consiste à dire qu'il est impossible de juger des groupes ayant des esthétiques si différentes (samba, samba-reggae, maracatu, fusions) et que le concours ne devrait se restreindre qu'aux batucadas de samba-reggae, puisque ce genre de musique remporte d'habitude les premières places. Selon Fernando, cette remarque paraît infondée, sachant que les groupes ne sont pas jugés par rapport aux canons brésiliens mais par

[481] A part la musique, un aspect qui va de soi, les autres critères étaient expliqués. « Répertoire : le style musical présenté et ses variantes ; Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène ; Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique ; Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination ! ». En annexe 18 figurent les notes adressées aux groupes par email après la soirée.
[482] Email envoyé à la *mailing* liste du groupe en question. Transcrit de l'original avec ses fautes d'orthographe.

leur capacité d'adaptation et de création en résonnance avec la réalité française, une esthétique nouvelle utilisant des instruments brésiliens : « Si je veux voir du samba, je vais à Rio voir la batterie de Mocidade », me dit Fernando lors d'une conversation informelle (26/04/2016).

En effet, il s'agit d'une proposition osée car il est difficile de composer, à partir des rythmes brésiliens établis, de nouveaux arrangements ou de combiner des instruments et rythmes mondiaux avec un résultat artistiquement intéressant et cohérent. Cela demande une importante maîtrise des rythmes ainsi que de bonnes bases musicales globales[483]. Les organisateurs évoquent l'exemple d'une batucada de samba qui a participé au concours en 2016. Après avoir joué de façon irréprochable quelques arrangements consacrés à Rio, ils insèrent abruptement un grand tube de l'industrie musicale brésilienne qui avait parcouru le monde quelques années auparavant. « *Ai se eu te pego* »[484] n'était plus à la mode au moment de la présentation et sa mise en scène au milieu d'un répertoire de samba traditionnel sonnait pour le moins décalé. Un manque des codes culturels concernant la répercussion de cette musique au Brésil a pu limiter la perception des personnes qui ont crée l'arrangement. Ayant en tête la consigne qu'il fallait « innover », la plupart de groupes a fini par produire un collage d'esthétiques, investissant sur des propositions qui ne fonctionnent pas artistiquement.

Selon des échelles de légitimité variables, un ensemble de raisons apparaît pour justifier les préférences et attitudes des batuqueiros. Même dans les cas où les meneurs suivent de près les modèles brésiliens, la cible des reproches peut être ancrée sur d'autres critères. La sélectivité des groupes comme le Bloco X[485] (Allemagne) peut déranger des percussionnistes confirmés comme Victor ou Fabrice, qui considèrent l'exclusion des musiciens faibles comme étant une démarche qui heurte l' « esprit » inclusif du samba. Appuyées par le fait qu'au Brésil « on ne fait pas comme ça », les acteurs critiquent cette démarche durant un échange informel que j'ai eu l'autorisation d'enregistrer à Lyon (21/03/ 2016) :

Interlocuteur 1 : Là, il faudrait peut-être censurer… pour moi le samba n'est pas élitiste. Et le Bloco X, c'est l'élite. Ça me gonfle. Même si chacun a ses défauts, ses qualités. La sélection est dans l'humain. La qualité musicale, parfois, si tu mets que des bêtes, ça ne fait pas quelque chose qui sonne… moi, ce que j'aime c'est

[483] D'après le jury, certains groupes ont compris le pari, Batuc'ados ayant été trois fois vainqueur du concours tandis que la majorité d'entre eux renforce une image des batucadas comme étant une pratique extrêmement amateur.

[484] « Ah si je t'attrape ! ». Ce morceau est classé dans le style *sertanejo* universitaire, un mélange de chansons régionales et de musique pop qui domine le marché brésilien depuis une dizaine d'années environ.

[485] Formation qui vise à rassembler les meilleurs sambistes d'Europe autour d'un répertoire commun. La participation aux répétitions, qui ont lieu deux fois par an en Allemagne, se fait sur l'invitation des organisateurs ou après l'envoi d'une vidéo où les percussionnistes prouvent leur capacité musicale.

quand il y a tout, du gras. Tu vas dans une batterie à Rio, il y a des gars ! Comme des panards, mais, ça fait du gras.
Interlocuteur 2 : Après, les maîtres [brésiliens] sont méchants, tout le monde peut jouer mais si c'est le défilé, il sélectionne…
Interlocuteur 1 : La nouvelle génération est plus cool. Bien sur, il faut jouer, mais, ils font une sélection plus à partir du sérieux.
Interlocuteur 3 : Nous, à Jacarépagua, les gens qui font partie de la communauté et ne jouent pas très bien sont sélectionnés, ils amènent quelque chose.
Interlocuteur 1 : Ils amènent du sérieux… j'ai joué à Vila Isabel, il y en a plein qui jouent pas bien… Les surdos oui, il faut qu'ils soient bons, pas de mecs qui picolent, qui sont déchirés… dans la batterie, il y a des mecs au repique dans la batterie, tu peux dire, c'est leur technique. Mais, elle a le mérite d'exister. C'est pourquoi, quand les Allemands disent, on joue comme ça, ok. Mais ce n'est pas comme ça. On dirait qu'ils ne sont jamais allés à Rio.

La réalité des écoles de samba est décrite par ces trois individus ayant déjà défilé à Rio de Janeiro. Les batteries de samba contiennent des percussionnistes de niveaux hétérogènes, lorsque les maîtres brésiliens définissent qui participera au défilé de Sapucaí, ils considèrent, d'une part une compétence technique minimale, d'autre part la fiabilité et l'engagement. En effet, dans cet environnement, il est commun que certains batuqueiros aient des problèmes avec l'alcool ou ne soient pas ponctuels et l'école pourrait subir les conséquences de ces comportements au moment du défilé. C'est pourquoi avoir la maîtrise de jeu n'assure pas forcément sa place au sein du collectif. Le Bloco X s'efforce de reproduire les arrangements brésiliens avec une technique de jeu maîtrisée, rapide et sans faute. Dans ce cas, l'éloignement avec le Brésil dénoncé par les acteurs ne vient pas d'un ordre esthétique ou d'un manque de références musicales, mais d'une posture « élitiste » qui va à l'encontre des manières de faire « inclusives » aux origines de la samba. Le cas du Maracatu Europe, une tentative de rassemblement des Européens autour d'un répertoire commun va dans le même sens.

> C'est fermé. Ce n'est pas une rencontre. L'idée de base c'est de prendre des gens d'Espagne, d'Allemagne, c'est difficile à organiser. Je suis contre. Même les Brésiliens qui jouent du maracatu au Brésil. Ça a été décidé de qui participe à ce truc là… *je ne vois pas l'intérêt de créer un truc comme ça en Europe alors que ça n'existe pas au Brésil*. Pour moi, le maracatu c'est de respecter ce côté social, tout le monde peut jouer, que tu joues bien ou pas, si tu mets 6 mois ou 6 ans à apprendre ce n'est pas grave. Après, si tu veux faire un groupe de maracatu, fermé, ok, mais c'est autre chose. Le principe d'une Nation c'est ça.
>
> Eric, entretien du 25 avril 2017

De même, la référence brésilienne est mobilisée contre certaines innovations des répertoires, des instruments, qui porteraient atteinte à des aspects fondamentaux des rythmes. Si on étend notre analyse aux rodas de samba francophones, nous voyons des enjeux similaires. La capitale parisienne compte de nombreuses formations de ce type, la plupart composées majoritairement de non-Brésiliens. A ce jour, parmi les rodas dites « gringas » les

plus fréquentées, nous avons Mistura Fina, Zabumba, Pagode d'Ivry, Les Meninas, Filosofia do Samba, ainsi que des rodas éphémères ; pour des rodas guidées par des Brésiliens, elles s'élèvent pratiquement à deux[486], Roda do Cavaco et celle d'Yure Romão. Si leur niveau est plus ou moins professionnel, le swing est un facteur de différenciation qui s'opère clairement dans l'avis du public. Roda do Cavaco est décrite comme la plus « swinguée », malgré un répertoire qui se répète depuis plusieurs années, celle d'Yure Romão la plus « artistique », celle qui présente des chansons peu connues. Pour les autres, elles rassemblent des musiciens débutants ou confirmés, le groupe Zabumba, par exemple, compte des musiciens professionnels et intermittents du spectacle et se donne comme objectif de se distinguer par ses arrangements, par la qualité technique des chanteuses et par un répertoire d'exception qui reprend d'anciens sambas et de grands compositeurs. Ayant un niveau confirmé et une maîtrise vocale remarquable, la chanteuse de Zabumba n'a pourtant pas échappé aux critiques en raison de son accent et de son « manque de swing ». De fait, elle ne parle probablement pas portugais et il lui arrive d'accentuer des mauvaises syllabes ce qui peut nuire à l'interprétation de certaines chansons, de l'avis des connaisseurs. « Le samba ne se chante pas comme de l'opéra », diront nombreux musiciens brésiliens pour qui, dans le cadre de musiques populaires, le maintien du rythme serait fondamental, voire plus important que la justesse de la mélodie. Selon ce que les rythmes brésiliens sont plus ou moins maîtrisés ou que les groupes sont plus ou moins professionnels, qu'ils innovent sans perdre les caractéristiques « élémentaires »[487] permettant de définir les styles, leur légitimité semble s'affirmer ou s'affaiblir[488].

Somme toute, les manières d'être « gringas »[489] sont diverses et varient selon les situations. Un « défaut de légitimité » dans ce milieu ne repose donc pas exclusivement sur une mauvaise qualité d'exécution, une méconnaissance des gestes, des codes et des instruments, mais aussi sur le manque de swing et l'atteinte aux formes musicales de base et aux valeurs associés au Brésil, qu'il s'agisse de groupes débutants ou confirmés. Par la

[486] La roda Pedrão e os Metropolitanos a récolté un public nombreux durant une année à Paris, période où Pedro Abib a résidé à Paris dans le cadre de son post-doctorat. Avec quelques-uns des membres restants, cette roda a changé de nom et a continué à faire des concerts quelques mois après le départ du leader.

[487] Toute une discussion peut avoir lieu au sujet de la détermination des caractéristiques « essentielles » des pratiques culturelles. Pour un exemple culinaire : un bœuf bourguignon sans vin est-il toujours un bœuf bourguignon ?

[488] Nous avons vu qu'il existe des hiérarchies en matière de créativité. Les mélanges peuvent être bien considérés du moment où la création se fait dans une démarche consciente et non pas une fusion indéterminée. La qualité du groupe et son niveau technique, dans certains cas apparaît comme le critère déterminant les groupes qui pratiquent des fusions « légitimes ». Un groupe comme Zalindê – samba-reggae féminin – ne suscite que rarement des levées de boucliers, même si elles proposent des compositions propres. Dans cet environnement, c'est un exemple de création « réussi ».

[489] Terme ici employé comme étant une prise de distance par rapport aux modèles brésiliens « légitimes ».

justification qu' « au Brésil, on ne fait pas comme ça », les critiques s'appliquent à des acteurs et des groupes qui jouent de façon trop mécanique, qui font des fusions maladroites, qui trient les percussionnistes de manière élitiste, qui ne swinguent pas ou même qui jouent trop parfaitement. Pour justifier un choix musical, préférence ou attitude éloignée des modèles, les percussionnistes font couramment appel à la « liberté de création » arguant du fait que nous « ne sommes pas au Brésil » et qu'il est donc impossible de jouer comme là-bas.

Les bénéfices de l'ethnicité

Dans cet environnement, les individus alternent entre positions naturalistes et sociologiques de la « nationalité ». Celles-ci deviennent des mesures de légitimité dans les relations à l'intérieur des groupes. Le nombre des membres d'origine brésilienne dans une formation – qui parlent portugais, apportent les dernières modes en matière de musique, expliquent des expressions, éclaircissent des doutes au sujet des chansons – peut représenter une proximité avec la source des rythmes, proximité qui est recherchée par certains percussionnistes francophones. En tant que Brésilienne ayant intégré deux formations, j'ai souvent été consultée lorsqu'il s'agissait de régler un malentendu, d'expliquer un comportement ou de raconter mon expérience de vie. Selon l'une de mes interlocutrices, Claire (21/02/2017), l'attachement à son groupe actuel est dû, entre autres facteurs, à la présence importante de Brésiliens et à l'usage fréquent de la langue pendant les cours. Même si le meneur de ce groupe est Français, il n'est pas rare que la communication se fasse en portugais parce que la majorité des membres a vécu au Brésil. Il en va de même pour la composition des formations de scène. Les percussionnistes ayant un phénotype identifié comme « brésilien », c'est-à-dire, des Métis et des Noirs, rendent une présentation plus ou moins acceptable dans l'avis d'un public non spécialisé. Quand ils organisent une présentation, les producteurs peuvent vouloir préserver l'image attendue par les spectateurs. Les groupes s'organisent en fonction de cette demande. Jules nous explique que pour satisfaire à ce type d'exigence, il était contraint de choisir ses percussionnistes en fonction de leur compétence musicale, bien sûr, mais aussi de leur apparence physique.

> Antillais, Français, Brésiliens, Africains, pour que ce soit… on vend du visuel, donc, il fallait qu'une partie du groupe soit des Noirs… des musiciens blancs n'étaient pas crédibles pour les organisateurs, même si c'étaient des Antillais, on s'en foutait… même les costumes, un Noir dedans, c'est la classe, tu fous un Blanc, c'est ridicule. Je ne sais pas, mais, c'est comme ça. Tu connais Tio Vilson da cuica… il a joué avec moi, c'était la classe, c'était le Prince. Moi, je me regardais dans la

> glace, c'était n'importe quoi, les costumes, c'était fait pour lui. Ce n'est pas raciste, il y a quelque chose, une façon de se sentir dedans, il y a quelque chose, bref […] Avec le but d'être pro, le groupe s'est fondé en 1995, 1996. On a fait pas mal de concerts… j'ai tout fait, c'est moi qui faisais les costumes, c'est moi qui étais le chef d'orchestre, qui faisais les appels, sur scène, je chantais en même temps… on faisait des spectacles, on était en Suisse, Dubai, Martinique, pas pour le carnaval, on a joué dans le grand théâtre de Fort de France qui s'appelle L'Atrium. On a fait 2 soirées là bas… je faisais le repique, je faisais le solo, puis je chantais… pendant qu'ils étaient à la plage… car ils disaient c'est mal payé, c'est parce qu'on va en Martinique. Du coup, quand ils étaient à la plage, moi, j'avais les costumes, à monter les plumes, faire le décor… on a eu beaucoup de dates en France, je me suis investi […]
>
> Jules, entretien du 3 août 2015

De nos jours, une même logique fait que les danseuses Antillaises sont nombreuses à intégrer les groupes de scène. Leur image est efficace : tout comme les *passistas* brésiliennes, elles ont la peau noire mais possèdent l'avantage d'avoir intégré un mode d'organisation à la « française » qui fait souvent défaut dans ce milieu. De fait, les Brésiliens, notamment les percussionnistes, sont réputés sur le marché pour ne pas être responsables en matière d'horaires ou de soin avec les tenues de scène. Malgré cela, les producteurs continuent de considérer l'ethnicité comme un critère à prendre en compte lors des prestations. Les justificatifs ne se restreignent pas au caractère phénotypique, elles comptent avec l'aisance musicale et à la « vivacité » que certains sont censés dégager. Si dans certains milieux populaires brésiliens, les individus peuvent apprendre la musique de manière informelle – de génération en génération, avec des amis, dans les rues de son quartier – cet apprentissage est le fruit d'une socialisation détendue où l'amusement est l'une des caractéristiques principales. En France, l' « aisance », la « spontanéité » ou l' « énergie » que l'on espère rencontrer dans le jeu des Brésiliens sont les marques de cette socialisation que l'on va considérer comme étant opposée à une socialisation musicale française. Dans l'univers de pratiques culturelles brésiliennes, ces compétences apparaissent pourtant naturalisées. Gaston (06/04/2015) a été meneur d'un groupe de samba pendant des années et amène un regard critique sur la légende que « les Brésiliens sont tombés dans la marmite ».

> **Gaston :** On est toujours à dire, Rio c'est magnifique, mais, là bas les gens jouent au moins 4 fois par semaine, ce n'est pas le cas de tout le monde, mais beaucoup. A Portela, Mangueira, donc, il n'y a pas de secret… on est un groupe français, européen, on fait ce qu'on peut.
>
> Et pour toi, tu penses que c'est juste ça, ya pas de différence entre Brésiliens et Français dans l'apprentissage de la samba? Pour toi, tout le monde peut jouer ?
>
> **Gaston :** Non, il faut avoir des prédispositions. S'il y a quelqu'un qui n'a pas le sens du rythme tu vas galérer pour lui faire apprendre. Mais, là bas aussi, dans une batterie il n'y a pas 300 tueurs, ya toujours des papis qui ne jouent pas bien… c'est ça aussi qui est magique, si tu prends les gens séparément ce n'est pas joli, mais quand ils sont ensemble, le son, chacun l'un et l'autre va s'entraîner et le son va être plus joli. On voit lors des ateliers de caisse, le mec n'arrive pas à être

régulier avant quelques mesures, chez nous, sauf l'un ou l'autre, mais quand tu les fais jouer ensemble le son s'harmonise.

Il y pas de rapport alors avec la nationalité…

Gaston : Non, c'est la pratique, je me rends de plus en plus compte. Comme je m'y rends régulièrement, comme j'ai de plus en plus de contact avec les gens sur Facebook… pour certains c'est leur seule activité, ils jouent tout le temps. Ils font des shows, donnent des cours, s'entrainent chez eux, c'est comme ça qu'ils rentrent dans leurs instrus. Même ici, les gens qui ont vraiment décollé après avoir pris des cours… c'était des zicos avant, qui ont mangé leurs instruments, puis maintenant ils déchirent.

La maîtrise musicale ne peut s'acquérir que par l'expérience. En théorie, ce qui paraît être une évidence, ne fonctionne pas tout le temps dans la pratique. Les Brésiliens vivant en France récoltent les fruits d'une légitimité musicale « par défaut ». Ces projections peuvent correspondre à la réalité, ou bien, l'image de « bons musiciens », avec le temps, ne résiste pas aux épreuves. Leandro gère trois formations percussives étant l'un des rares meneurs Brésiliens dans le milieu. Il explique la posture de certains Brésiliens : […] parce qu'ils sont nés au Brésil, ils pensent connaître les rythmes […] l'Européen n'est pas bête. Il va aller au Brésil pour apprendre avec les maîtres. Quand il revient et voit que le Brésilien raconte des bêtises… 'ah, d'accord !', peut-être qu'il ne dit rien mais il quitte les lieux et te prend pour un con » (Leandro, 07/05/2015).

Une expression courante est utilisée pour désigner ces Brésiliens qui sont devenus « musiciens dans l'avion », c'est-à-dire, des individus ayant une brève notion des percussions qui débarquent en France et se font passer pour percussionnistes confirmés. Si certains d'entre eux peuvent se servir de l'image attribuée pour étudier et construire une carrière musicale, de fait, d'autres jouissent longtemps des bénéfices que leur nationalité leur apporte ; par exemple, en diffusant leur répertoire de dix chansons maîtrisées auprès de publics divers, dans des régions différentes[490].

Négociations entre individus autour d'une musique exogène

Quant aux groupes francophones, ils deviennent plus exigeants envers les Brésiliens qui traversent les différents pays pour enseigner les percussions. Il ne suffit plus d'être un percussionniste reconnu, la compétence technique devient presque aussi importante que la pédagogie. Certains groupes ayant déjà participé une ou deux fois à l'atelier d'un même

[490] Désormais, il est difficile de désarticuler les projections et la pratique car le nombre de connaisseurs a considérablement augmenté.

Maître, refusant désormais de payer pour des cours qu'ils jugent trop répétitifs ou pauvres en contenu[491].

> […] je vois que l'Européen est très différent du Brésilien. Je vois les Brésiliens parfois qui veulent donner des cours ici mais ce n'est pas si facile. L'Européen a besoin d'un enseignement très structuré, d'écrire la partition. Le Brésilien apprend plutôt par imitation, plutôt par la tradition orale. J'essaie de transmettre par cette voie aussi mais j'ai des élèves qui me disent, « je ne comprends pas cette note ». L'élève me demande d'écrire et j'écris. C'est important de comprendre comment le tout fonctionne. Un bon musicien n'est pas forcément un bon professeur. Je pense qu'il y a de bons musiciens qui ne savent pas enseigner, qui ont un souci avec ça et c'est pourquoi ils n'ont pas de succès […] le niveau général de la percussion brésilienne a augmenté. Maintenant celui qui vient du Brésil pour donner des ateliers doit travailler beaucoup pour réussir. Avant, c'était machin est originaire du Brésil, le succès était assuré. Aujourd'hui, on demande : sait-il jouer ? Sait-il enseigner ?
>
> Christian, entretien du 27 mai 2016

La relation d'apprentissage entre Brésiliens et non-natifs exige des adaptations réciproques mettant en résonnance deux habitudes musicales, deux manières d'incorporer la musique et de voir le monde, « *duas personalidades* » (deux types de caractère) selon Christian, entre un mode de compréhension plus intuitif et un raisonnement plus structuré. Les maîtres brésiliens sont contraints d'ajuster leur pédagogie à ce nouveau public souvent à l'aide d'un partenaire Européen habitué du Brésil ou d'un autre percussionniste Brésilien vivant en France[492]. Ils apprennent la langue et la théorie musicale sous forme de partition, ils développent d'autres modes d'explication face aux incompréhensions des élèves à reproduire un patron rythmique par imitation. Dans ce parcours, des changements importants dans leur parcours de vie se déclenchent. Ils s'ouvrent sur d'autres types de musique, comme Sylvio (14/03/2016), un percussionniste habitué aux stages européens, « le savoir n'est jamais trop ». Ils se sentent donc plus valorisé lors du retour au Brésil. A la fin de la tournée européenne, différents meneurs à qui j'ai parlé partagent le même sentiment que leur travail n'est pas reconnu au Brésil et qu'il faut aller à l'étranger pour être respecté.

Toutefois, les percussionnistes brésiliens – des maîtres comme Nilo et Caju (samba), Gordo et Jackson Nunes (samba-reggae), Chacon Vianna et Valter (maracatu) et tant d'autres – ne font pas que transmettre des rythmes. Ils partagent leur vécu au sein des communautés d'origine, participent à des événements divers, des barbecues, des soirées, des weekends, des festivals et resserrent les liens d'amitiés avec certains membres des groupes français,

[491] Il arrive souvent que les contenus des stages ne soient pas élaborés. Le meneur ne propose que des *breaks* ou des conventions qui sont déjà maîtrisées, ou que les praticiens peuvent avoir facilement sur Internet.
[492] Lors de cette transmission exogène, il s'agit d'une figure intermédiaire qui comble les éventuels hiatus de compréhension entre les deux parties.

normalement ceux qui les ont hébergés[493]. Dans un contexte où les rythmes brésiliens sont appris de manière caricaturale[494], par rapport aux méthodes, aux répertoires et aux valeurs, la présence des passeurs locaux permettrait une qualité de rencontre plus ouverte à l'altérité qui est prescrite, en France, dans le programme de l'Education Nationale française.

> […] après avoir étudié les conditions d'une perception biaisée par un soubassement culturel et des représentations somme toute encore très stéréotypées, nous pensons que de telles pratiques ont un impact beaucoup moins positif que nous pourrions l'attendre. Comme si par leur truchement, le musicien cherchait *à s'atteindre soi-même à travers l'Autre, dans une sorte de posture apollinienne privilégiant inconsciemment un exotisme bon marché et sans risque* […] même si une grande partie des groupes d'influence afro-brésilienne en France joue une musique qui rompt avec les fondamentaux de leurs sources transatlantiques, nous les considérons comme les éléments d'une branche exogène (voire exotique selon un point de vue brésilien) des traditions musicales afro-brésiliennes […] Les chaînes de représentations mentales qui sont à l'œuvre favorisent un mode ethnocentré d'appréhension du monde et concourent à une autonomisation de pratiques découplées des "modèles", même quand elles déclarent explicitement y faire référence.
>
> Guillot, 2010 : 20

L'apprentissage des rythmes brésiliens hors-contexte prévoit alors, et malgré la posture adoptée par les passeurs étrangers, un encadrement aux manières de faire de la société d'accueil, ce que Gérald Guillot appelle un « mode ethnocentré d'appréhension ». Lorsque les percussionnistes francophones exigent une pédagogie plus structurée ou qu'ils répètent dans de studios fermés, ils s'éloignent déjà des manières de faire propres au contexte. Est-il possible que cela se passe différemment, si toute musique pratiquée hors-contexte subit les adaptations nécessaires à son existence ? Conscients que c'est « impossible de faire comme là-bas et pour contrer leur ethnocentrisme, certains groupes adoptent des manières de faire qu'ils considèrent proches des sources, par exemple, en refusant de démembrer les rythmes et d'utiliser des partitions, en invitant les batuqueiros à chanter et jouer en même temps qu'ils tapent les tambours, en acceptant de « payer le prix » quand ils reçoivent des meneurs brésiliens plus en raison de leur capital humain que de leur capacité en tant que professeurs de percussion[495].

Plus qu'une simple transmission des contenus musicaux, ces meneurs brésiliens rapportent alors une marque d'authenticité valorisée par les Européens. Cette expérience « du

[493] Dans le cas des Maîtres brésiliens, ils rétribuent le geste à leur tour, invitant des percussionnistes européens pour défiler au Brésil ou faire des promenades ou connaître du monde.
[494] Gérald Guillot (2010) avance un argument aussi présent sur l'article de Sarah Weiss (Weiss, 2014).
[495] Il y a, bien sur, des percussionnistes brésiliens habitués aux tournées de stages en Europe qui ont acquis des savoir-faire leur permettant de « jouer le jeu », c'est à dire, de préparer les cours et de diversifier les contenus. Du moment où « ça passe », ils continuent de répéter les mêmes cours. Les changements adviennent lorsque les groupes n'acceptent plus d'avoir les mêmes ateliers. Ces négociations sont régulées par le marché.

dedans » est souvent réaffirmée durant les cours et apparaît comme un signe de différenciation à l'égard des meneurs non-Brésiliens. C'est grâce à cette proximité avec la source ainsi qu'aux valeurs telles que l'authenticité ou le swing que ces rythmistes disent ne pas craindre la concurrence. Pour les passeurs brésiliens il s'agirait de caractéristiques uniques qui ne peuvent pas être accessibles aux passeurs étrangers. Des rumeurs racontent que cacher les informations pour que les élèves reviennent était une pratique courante dans ce milieu. Lors de mes entretiens, les meneurs racontent que cette stratégie, si elle a existé appartient au passé. Aujourd'hui, avec le développement d'Internet, les contenus sont facilement consultables, « si l'élève est bon, il dépassera le maître », dit Nelson (22/03/2017), qui préfère être une référence positive de cette évolution.

Dans l'autre sens, l'expérience musicale des « Gringos » qui se rendent au Brésil leur ajoute aussi de la valeur, une fois rentrés en Europe. Cette valorisation n'est acquise qu'une fois qu'ils ont réussi le pari de défiler dans un groupe en tant que percussionniste ou qu'ils ont pu vivre quelques semaines en immersion dans la communauté. Dans un premier constat, la réalité ne correspond pas forcément à leurs idéalisations : tous les Brésiliens n'ont pas le rythme dans la peau et leur musique est loin de contenir la « légèreté » et la « joie » que l'on y attribue en Europe. A Rio de Janeiro, Recife et Salvador, ces étrangers passent des micro-épreuves s'ils prétendent intégrer provisoirement une batterie, ou participer à des répétitions. Les situations qui s'en suivent montrent quelques exemples partagés par beaucoup de batuqueiros francophones. Pour Victor, les tensions commencent quand le maître de l'école l'autorise à prendre un instrument.

> […] pas au début… mais quand Beto [Meneur à Mocidade] m'a dit que je pouvais jouer… je faisais des efforts pour chatter, ce mec pestait sur moi, il m'a surnommé François. Je ne comprenais pas tout. Il y avait 2, 3 comme ça. Puis, avec d'autres, c'était plutôt le contraire… Beto m'a tout de suite invité chez lui. Il était étonné que je rentre en bus, il a même demandé à sa fille et à sa femme de m'accompagner. Comme j'avais cette espèce de protection… *une fois un gars m'a dit tu n'es pas interdit de jouer mais ce n'est pas normal que tu aies la carte pour jouer la première fois*. Puis, tout le monde ne voyait pas que j'étais Français si je ne parlais pas… parfois il y avait des rituels initiatiques mais rien de grave, *si tu sais jouer*.
>
> Victor, entretien du 29 avril 2017

L'environnement duquel les rythmes de la batucada proviennent est composé d'individus qui vivent dans des conditions précaires. Si d'une part, la solidarité et l'entraide communautaire remplacent le rôle que l'Etat aurait dû jouer, d'autre part, les comportements d'auto-affirmation ainsi que les rivalités sont fréquents. La violence d'une société inégalitaire s'exprime notamment dans ces quartiers populaires et impacte directement le rapport avec la

musique et avec les places établies au sein des orchestres. Dans ce contexte, une certaine méfiance existe à l'égard des étrangers qui représentent une altérité blanche, ayant un certain capital scolaire et assez riches pour se payer un séjour au Brésil. Même si, avec le temps, ces altérités radicalement opposées peuvent tisser des liens plus profonds[496]. Il faut conquérir sa place.

En général, les batuqueiros francophones arrivent à peine quelques semaines ou mois avant le carnaval, par l'intermédiaire d'un directeur ou d'un maître rencontré en Europe. L'un des tests les plus importants est celui de la compétence musicale, comme le dit Victor, « si tu sais jouer » les a priori sont amortis. Les maîtres et percussionnistes avec qui j'ai discuté m'ont souvent raconté des épisodes à ce sujet. Grosso modo, ils se bornent à décrire l'étonnement des certains Brésiliens, qui regardaient de travers un tel Gringo jusqu'à ce qu'il soit invité à jouer devant tout le monde, montrant une belle maîtrise rythmique, comme cela a pu aussi arriver lors les festivals européens, comme nous raconte Leandro à propos de l'un de ses élèves de maracatu.

> J'ai joué il n'y a pas longtemps dans un festival à Perpignan, j'étais bouche bée. Un mec qui est mon élève de percussion, je joue plusieurs instruments de percussion mais je ne peux pas dire que je les joue tous très bien, j'ai un niveau élémentaire. Je suis allé à ce festival pour jouer du repinique et sur le moment, je ne sais pas ce qui m'est arrivé, j'ai regardé le repinique, je l'ai donné à ce gars et pris le surdo[497]. Heureusement que je ne l'ai pas pris ! N'importe quel Brésilien qui aurait joué… Le mec a déchiré ! La question n'est pas d'être noir ou blanc, ni d'avoir une autre culture… quand ils vont cherche la musicalité, ils y vont. Peut-être pas l'Histoire. Mais, la musicalité est parfois meilleure que celle d'un Brésilien.
>
> Leandro, entretien du 7 mai 2015

Leandro enseigne le maracatu et touche à d'autres rythmes et instruments, de manière ponctuelle. Dans l'épisode raconté, l'élève en question ne maîtrisait pas le maracatu mais avait des meilleurs techniques que son professeur en matière de samba. Ces types d'étonnement face à une compétence musicale « inattendue » – compétence musicale et nationalité sont imprimée dans les imaginaires – est fréquent. Parmi les batuqueiros, on rencontre souvent des individus ayant joué d'autres styles de musiques et cumulant les expériences au conservatoire ou dans d'autres percussions. Les narrations autour de cette même histoire sont racontées par les meneurs brésiliens sur un ton quelque peu moralisateur : il ne faut pas avoir de préjugés envers les étrangers parce qu'avec l'étude et l'engagement, ils peuvent même dépasser (techniquement) les Brésiliens. En même temps que ces maîtres

[496] Comme nous l'avons vu par rapport à l'expérience des percussionnistes lors des voyages.
[497] Repinique et surdo sont des instruments de samba et pas de maracatu.

envisagent positivement les efforts de certains Gringos, ils sont unanimes à reconnaître que le « swing brésilien est unique »[498].

Certains étrangers font aussi preuve d'un surinvestissement qui consiste à être présent à toutes les répétitions, à défiler dans plusieurs écoles, à se montrer infatigable, à retenir la douleur, à s'engager dans de petits services communautaires, à ne pas faire du tourisme et à passer son séjour dans le quartier, bref, des comportements de compensation qui cherchent à réparer leur « étrangeté » et leur absence les autres mois de l'année. Par cette posture, des batuqueiros comme Christelle essayent de se démarquer des simples « consommateurs » culturels.

> J'ai eu la chance de faire plein de répéts, j'étais inscrite dans 10 écoles de samba, je faisais 3 répétitions par jour, j'ai mangé du samba matin midi et soir, c'était en 2006. Cette année là, j'ai eu de la chance, il y avait [cite un prénom] de Percuterreux qui avait pris un congé son solde à son boulot pour vivre 6 mois à Rio. Il connaissait bien et il avait un réseau aussi. On faisait tout ensemble, on s'est très bien entendus. On a joué à Porto da Pedra, on a fait des shows télé, des scènes, des publicités pour eux, on était dans le groupe de show de Porto da Pedra. En 2005, je m'étais inscrite dans Arranco, qui s'appelait *Tamborim Sensação*, une petite école où ils apprennent des rythmes, ça commençait… en 2006, j'allais tous les samedis, puis à 20h j'allais jouer dans les écoles, 19h le groupe B, 21h le groupe A et à minuit dans le groupe spécial. Je faisais du surdo et du tamborim. J'ai défilé avec 10 écoles, j'ai défilé avec le tamborim dans le groupe spécial et j'ai joué du tamborim et du surdo dans les autres groupes […] A *Tamborim Sensação* je voulais prendre le surdo. Et à l'époque, il n'y avait pas de fille qui jouait du surdo, quasiment pas. J'ai demandé à Claudinho, je peux jouer ? *Non, t'es blanche, étrangère, tu n'es pas d'ici…* finalement, j'ai réussi à avoir le surdo grâce au directeur qui m'a donné le surdo malgré le mestre. Claudinho a été surpris que je joue et que ça ne s'entende pas. Ils disaient que les filles n'allaient pas pouvoir porter, qu'elles n'allaient pas jouer jusqu'au bout, sauf que moi je ne lâchais jamais, pour leur montrer que j'arrivais. Je faisais de répéts de 5 h au surdo, j'avais des ampoules partout. Des fois, j'avais des garçons qui venaient me voir, « donne-moi le surdo »… ce n'était pas fin, des mecs de la favela qui ne voulaient pas qu'une fille blanche et étrangère joue… je leur disais *vai tomar no cu* [va te faire foutre]. Ils regardaient le chef d'orchestre, « c'est quoi ça ? » Ils leur disaient, « tu la laisses, elle est là depuis le début alors que tu arrives que maintenant pour jouer 20 min après tu vas boire des bières ». En plus, elle joue mieux que toi. J'ai rencontré de gens de Caprichosos de Pilares, des autres écoles, et cette année là, ils voulaient tous que je défile au surdo parce que c'était un peu à la mode, quelque chose de novateur. Cette année là, 3 filles ont défilé au surdo dans toutes les écoles. Il y avait 1 à Mangueira à la troisième, une Allemande à Mocidade, et moi. J'étais trop fier.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

Par son insistance, sa persévérance et son audace, Christelle arrive à se faire respecter dans cet environnement. En voulant toujours faire mieux que les autres, elle ne compte pas ses efforts pour être acceptée au sein de la communauté, défilant avec beaucoup de groupes, faisant des répétitions trois fois par jour, ne lâchant jamais son instrument pour ne pas subir le risque de le perdre. Certains percussionnistes francophones veulent à tout prix se débarrasser du qualificatif « gringo », d'autres préfèrent abandonner cette quête et construisent une

[498] Antônio (01/03/2016) ; Felipe (18/03/2017) ; Leandro (07/05/2015) ; Nelson (22/03/2017); Nilson (15/03/2016);

relation avec le Brésil et les Brésiliens à partir de leur « différence » assumée. Nombre d'entre eux soulignent que, malgré les efforts et la bonne volonté, leur jeu ne pourra jamais égaler celui d'un Brésilien socialisé depuis la plus jeune enfance aux rythmes.

De façon générale, la consommation de la batucada engagerait des responsabilités envers la culture brésilienne. Selon une idée courante dans cet environnement, l'intérêt pour la musique devrait aller de pair avec un intérêt pour la situation politique du pays. C'est ce que montre la polémique soulevée par Fabricio[499] sur les réseaux sociaux, après l'annonce de la suppression du Ministère de la Culture brésilien par le remplaçant de l'ex-présidente Dilma Rousseff[500]. Dans une publication destinée aux « Français aficionados du Brésil, de sa musique, ses rythmes, ses coutumes et sa culture », à ces individus qu'il connaît depuis plus de 30 ans de vie en France, des artistes et des musiciens qui « vivent », « pratiquent », « se baignent » et « se gonflent » de la culture brésilienne et « surtout de musique », cet acteur questionne les musiciens et amateurs du Brésil qui ne s'intéressent pas aux problèmes du pays. A quoi, ses amis Francophones essaient de répondre avec des arguments qui pointent, grosso modo, une dépolitisation globale des individus face à la politique mondiale ainsi qu'une désinformation sur les questions concernant leur propre environnement (la France). L'un des commentateurs se plaint qu'il y a « malheureusement des gens qui ne vont pas plus loin que l'approche de consommateur d'un exotisme culturel », untel dit que les Français « s'en branlent » parce que ce n'est pas un moment de « joie » en France au niveau économique et social, ils ne peuvent donc pas « résoudre tous les problèmes du monde ». Mais, Fabricio trouve que ces raisons n'excusent pas ceux qui gagnent de l'argent avec la musique brésilienne sans se soucier de leur contexte de production. Voici l'une de ses répliques:

> […] si c'est que ça, c'est bien triste, il est temps alors que les *Français arrêter de piller*..!! […] Et de jouir avec la bite des autres...!! […] Après, c'est vrai que les gens ils ne sont pas obligés de à s'engager, d'après tout, la culture d'autrui elle peut être jetable aussi, quand il n'aura plus la culture populaire brésilienne, on revient au t-shirt[501] noir, le pantalon bombé, *le vieux, boubou africain et le djembé, l'autre vieux continent noir est toujours là pour venir à la rescousse des pratiquants de la culture d'autrui qui rapporte un petit peu.. Au moins de la visibilité*..!!

[499] Publication ouverte du 18 septembre 2016 ayant 78 j'aime ; 34 émoticons énervés ; 178 commentaires. Voir : https://www.facebook.com/flc /posts/968160783292017 (consulté le 18 septembre 2016). Fabricio (prénom fictif) circule dans le milieu de la musique brésilienne faisant quelques concerts ponctuels.

[500] Destituée par une procédure d'impeachment controversé en 2016.

[501] Les discours de cet acteur contiennent de nombreuses fautes orthographe. Je rappelle que ces types d'erreur sont préservées tout au long de ma thèse, ils contribuent sans doute pour construire le portrait des individus décrits.

Nous voyons par ces commentaires que les accusations d'appropriation culturelle prennent corps dans les milieux de la musique brésilienne en France. « Il faut que les Français arrêtent de piller », dit Fabricio. Lorsqu'il décrit la posture de certains Français (« jouer avec la bite des autres »), cet acteur parle de la consommation des musiques brésiliennes mais aussi des pratiques africaines et d'une démarche générale, un désir d'exotisme envers la culture des Autres qui se déroule sur fond de post-colonialisme. Fabricio (18/09/2016) affirme ne pas vouloir froisser ses amis. Son témoignage a pour but de « bousculer un peu les gens » et de soulever quelques contradictions dans le rapport que les Français entretiennent avec les expressions culturelles exogènes et avec les Brésiliens:

> […] c'est que de la matière à réfléchir ; il faut en profiter pour analyser un petit peu tous ces gens qu'on connait au Brésil qui ont beaucoup contribué a cette catastrophe, puis *qu'on, n'ose pas à dire les vérités en face, par peur de vexer, par peur de perdre certaines avantages qu'on a* […] *on sert d'objet a frime, a ostentation car avoir des amis français au Brésil, ça donne un certain statut*.

Les tensions entre colonisateurs et colonisés sont loin d'être apaisées. Entre désirs d'ailleurs et sentiments de culpabilité, d'autres commentateurs se justifient, réaffirment leur amour pour le Brésil et se solidarisent avec ce qu'ils considèrent comme un moment politique déplorable. Je transcris le dialogue entre Fabricio et Paul :

> **Paul :** Olá cumpadi… bien, alors pour ma part […] Je suis complètement indigné par la disparition du Minc et oui, moi aussi j'ai indirectement bénéficié de son soutien pour plusieurs projets. Mon indignation n'a d'égale que l'amour que j'ai pour ton pays, ton peuple et sa culture et qui sont un moteur dans ma vie depuis déjà presque vingt ans. Je ne pense pas qu'exprimer cette indignation sur mon Facebook ferait avancer les choses, sinon, je te l'accorde, à ce que mes amis brésiliens dont tu fais largement partie se sentent soutenus. C'est important on est d'accord, mais je pense qu'on se connaît assez pour que je n'ai pas besoin de le verbaliser. je suis assez catastrophé comme ça pour ce Brésil que j'aime tant […] tu as tout mon soutien, comme tous les brésiliens qui s'inquiètent et veulent retrouver une démocratie. la bise […]
>
> **Fabricio :** Meu querido […] j'ai la certitude de la personne sincère que t'es, puisquetu m'as déjà témoigné plusieurs fois ton empathie, par ici , je redis, je ne vise personne en particulier, même si je vois qu'on continue a créer des événements, avec la culture brésilienne bien entendu, sur laquelle je n' ai aucun monopole, mais qui ne démontrent aucune empathie ou inquiétude avec ce qui se passe dans mon pays, je trouve très bizarre cette façon d'aimer cette culture, c'est pas comme toi, ni comme d'autres qui portent *un intérêt plutôt spirituel par notre culture, moins monétaire, ou encore pour apparaitre sur la photo* […]

Les conflits autour d'une légitimité à pratiquer et à enseigner la batucada exposent les relations de pouvoir entre Brésiliens et Gringos, mais celles-ci touchent aussi les membres des groupes brésiliens dans les disputes pour les marchés européens. Si la majorité des acteurs envisage les relations interculturelles positivement, les mobilisations plus essentialistes

apparaitront, notamment, dans des situations de controverse. Quelques cas de figure viennent encore illustrer ces propos.

> Je voulais surtout parler de la place du mestre français par rapport au brésilien. *Ce n'est pas simple de faire sa place. Il y a une concurrence qui se fait tous les jours*. Il ne faut pas lâcher. Pour ça les Brésiliens sont très forts, ils sont toujours en embuscade quelque part, faut toujours bien sécuriser sa maison, parler aux gens. Il y a des quiproquo, des non-dits […] La peur de l'autre […] Nous, on est adoratifs en train d'absorber cette culture, donc, il y a une phase, tout ce qui vient d'un Brésilien… ce n'est pas sain non plus… il faut prendre du recul… car après il y a des gens qui passent au refus, « ils veulent que de la thune »… moi, ça ne me dérange pas. Si quelqu'un peut faire sa thune, tant mieux. Quand tel maître vient chez moi, j'appelle une autre batuc… le problème c'est quand tu commences à piétiner leur place. *Aujourd'hui je suis là [...] je suis face à des problèmes politiques. [...] quand je suis allée à Salvador, les gens chez qui j'allais avant étaient en colère car je faisais un projet qui concurrençait le leur et nous on leur a dit : « le gâteau est gros, on amène les gens ici, on est en train d'agrandir le gâteau, on diffuse votre culture.* Ce qu'ils voyaient c'est que toute la thune ne rentrait pas dans leurs poches. Au bout d'un moment… il y a ceux qui vont comprendre et il y a ceux avec qui on ne va plus bosser. Après, *des fois, ils ont une vision de l'Européen*… ils me disent, j'organise ça mais une fois que le carnaval est fini je n'ai pas de thunes, la voiture que j'utilise c'est celle de ma copine »… moi je n'ai même pas le permis ! A qui il parle ? Il ne sait pas à qui il parle. Il parle à un Blanc… C'est significatif aussi. Il va falloir que des deux côtés à un moment, on essaie juste de voir la vie comme elle est et pas comme on l'imagine ou comme on voudrait qu'elle soit. Ils ont leur vision du truc… ça ne peut pas marcher comme ça. Si tu travailles avec des gens différents à l'international… tu prends leurs thunes, ok, mais à un moment les gens réfléchissent, c'est des humains, ils vont avoir envie d'autre chose. Là, soit tu es bon, soit… là il y a de la concurrence. Il faut savoir parler d'argent, assumer la concurrence, gérer la concurrence.
>
> Thierry, entretien du 27 avril 2015

Thierry organise des séjours de stages avec des étrangers à Salvador de Bahia, il se considère un passionné du Brésil et de sa culture, très sensible à la cause noire et aux conditions de précarité que les producteurs du samba-reggae éprouvent. C'est pourquoi il trouve normal de se « faire un peu arnaquer mais pas trop ». Si, en France, Thierry dit que les rapports sont plus clairs, au Brésil, il aurait rencontré des personnes qui utilisent des mensonges ou essayent de manipuler la situation pour obtenir la totalité de gains du marché des percussions brésiliennes. Sous le regard des Européens, les Brésiliens sont souvent accusés d'être de mauvaise foi, de faire des cachoteries, d'avoir une image faussée que tous les étrangers seraient riches, ou comme le dit Thierry, de ne pas vouloir partager le « gâteau ». Après tout, les Européens joueraient un rôle pour la diffusion des musiques brésiliennes. Le caractère réciproque des échanges est aussi décrit par Leandro, percussionniste brésilien vivant en France depuis plusieurs années.

> C'est important que l'Européen parte en quête de la culture brésilienne. Ils ont besoin de cela et nous avons besoin d'eux. Parce que nous venons en Europe absorber une culture qui n'est pas la nôtre. La musique ouvre les chemins. Si aujourd'hui le Brésil est bien vu dans le monde, c'est grâce à la musique. Ce n'est pas à cause du bikini, de la femme, du footbal. La musique ouvre les portes. Le Brésilien est bien reçu dans n'importe quel endroit du monde. Ils vont au Brésil chercher notre culture.

> Aujourd'hui, en Europe, il n'y a pas de Brésilien qui mène des groupes de samba. Cela n'est pas négatif et aide à diffuser notre culture.
>
> Leandro, entretien du 7 mai 2015

Dans ces négociations monétaires et imaginaires, on voit comment les représentations réciproques entre Brésiliens et Gringos se mettent en place. Nombreux percussionnistes soutiennent l'idée que la musique sert à « briser les frontières ». Mes interlocuteurs ayant fait l'expérience de l'Europe, envisagent la diffusion et la pratique des francophones plutôt de façon positive. Mais, si d'un côté, ils admirent les efforts et la maîtrise technique de certains étrangers, de l'autre, ils sont sensibles à l'asymétrie des rapports. Cela s'exprime par des phrases comme « ils te sucent », glissées au milieu de la conversation, en même temps qu'on exalte la solidarité et le partage de la musique brésilienne (Nilson, 15/03/2016). D'autres Brésiliens, notamment ceux qui ne parviennent pas à venir en Europe ou qui y vivent en situation de précarité, tiennent des positions moins nuancées. Pour eux, les Gringos profiteraient de leur pouvoir de mobilité et de la générosité des maîtres brésiliens pour « piller » les connaissances et après les transmettre en Europe.

Cette fois-ci, l'exemple vient de Recife et du groupe de maracatu Estrela Brilhante. Pitoco est un très ancien membre de cette nation et enregistre une vidéo[502] à partir de Toronto, durant une tournée de stages dans différents pays qui a duré quelques mois. Le message destiné aux étrangers amateurs du maracatu peut être transcrit dans les grandes lignes :

> Pratiquer du maracatu n'est pas uniquement frapper les tambours. Aux amateurs du maracatu, vous ne savez pas les épreuves que l'on traverse. La résistance. Vous ne savez pas ce qu'est la vie dans la communauté, la lutte quotidienne contre le trafic, on perd nos batuqueiros tous les jours. Vous pensez qu'il suffit de mettre un t-shirt et gonfler la poitrine pour dire « je suis Nation » ? Ce n'est rien ça. Aux gens qui jouent en dehors de Recife, je demande du respect. A tous ceux qui vont là bas absorber gratuitement notre culture… vous qui jouez Estrela Brilhante à l'étranger, parfois, et qui ne respectent pas la Nation… la Nation est résistance. Vous nous devez ce respect, il faut travailler pour la Nation. J'amène le drapeau de toutes les nations, elles ont besoin d'aide pour faire exister le groupe dans la rue… Vous pensez qu'il suffit de mettre le t-shirt de la Nation et aller donner des cours à l'étranger, mais, vous avez tort. Va là bas, vivre dans la communauté, c'est de la lutte. Ne venez pas me dire que vous êtes « Nation » si vous ne vivez pas là bas. Je suis Estrela Brilhante. Fabinho est Estrela Brilhante, il a vécu longtemps là bas, Thiaguinho est Estrela Brilhante, Sabrinha est Estrela Brilhante. C'est nous qui luttons tous les jours pour faire que ce drapeau soit plus vif que jamais. C'est nous qui luttons pour proposer un chemin, une éducation pour les plus jeunes… Beaucoup de guerriers, de la favela vers le monde. Ceux qui viennent d'autres endroits et ont appris avec nous, nous leur disons « merci » mais les véritables guerriers arrivent [en Europe, dans le monde]. Je suis ici [à Toronto, Canada] pour montrer l'essence de ma nation, ce que j'ai appris avec le grand Mestre Valter.

[502] La vidéo dure environ treize minutes ayant été publiée sur Facebook – publication ouverte – en juillet 2016 (Toronto). A ce jour, l'enregistrement compte 244 réactions, 34 partages et près de 2.000 vues. Accessible sur le lien : https://www.facebook.com/pitoco.yle/videos/737075859827423/ (consulté en juillet 2016).

A la suite de la vidéo, les commentaires des percussionnistes et des amoureux du maracatu en général soutiennent la cause exposée :

Commentateur 1 : 0:00 De beaux mots […] j'écoute avec la tête basse. Que les Dorothées[503] qui sucent cette culture […] qu'ils se mordent et cassent leur tête […]. Dieu te bénisse. Axe.
Commentateur 2 : 1:49 Merci, Pitoco. De tout mon cœur. J'admire votre résistance et votre culture ! Axé !!
Commentateur 3 : 6:10 C'est ça, Pitoco ! Le maracatu et toutes les formes de culture populaire qui sont pratiquées dans la communauté se rapportent aussi à des modes de vie et de résistance. Respect total à l'ancestralité et à la lutte des Nations. Je vous remercie, à Estrela Brilhante pour l'apprentissage (de Maracatu et de vie), pour tout le soutien au travail du Maracastelo […] Je regrette la mort d'Idinho. Paix à vous et à la Nation et beaucoup d'axé.
Commentateur 4 : 7:09 Il y en a beaucoup qui doivent se rendre compte et valoriser les nations, les communautés et la culture populaire… Malheureusement, ils veulent seulement jouir du mieux, du brille et de la beauté, de l'estime de soi qui rapporte le maracatu et ils n'aident avec le strict minimum… ils réalisent des projets au nom du maracatu et ne donnent rien aux Nations. Maracatu est résistance de notre peuple !

Pitoco invite alors à une compréhension de la pratique en tant que lutte et résistance. Ses remarques touchent également à d'autres percussionnistes brésiliens – ne vivant pas à Recife et n'étant nullement engagés dans la vie de la communauté – qui partent en Europe pour donner des cours associant leur nom à la nation Estrela Brilhante. Ces Brésiliens occupent un rôle d'étrangers à la communauté, même s'ils partagent la même nationalité. De fait, la Nation Estrela Brilhante attire tous les ans des dizaines d'étrangers et de percussionnistes brésiliens d'autres Etats à Alto José do Pinho, durant le carnaval. Ces circulations apportent, certes, quelque chose de positif aux Nations. Elles font fonctionner un commerce de proximité – certains membres organisent des stages rémunérés, les étrangers partagent leur expérience en Europe et diffusent le nom de la Nation – attirant d'avantage d'étrangers et ouvrant un espace d'accueil aux percussionnistes locaux vers les autres pays (tournée de stages, hébergement et réception par des amis étrangers). Ces bénéfices sont néanmoins petits si on considère l'équilibre des rapports. Le maintien des Nations de maracatu à Recife ont peine à rentabiliser leurs prestations et les dépenses ne font qu'augmenter avec les évolutions de la pratique : participation au carnaval, achat de costumes, maintien des instruments. Difficultés pour faire exister le maracatu, difficultés pour garder en sécurité les percussionnistes plus jeunes qui se voient tentés par les opportunités que la mafia peut apporter. Il n'est pas rare que ces adolescents perdent la vie ou soient emprisonnés. De façon générale, les groupes européens paraissent peu sensibles à cette réalité. Tamaraca (Paris) est un cas à part. S'inspirant majoritairement du répertoire d'Estrela Brilhante, ce groupe verse une donation annuelle à Recife que les membres considèrent comme une

[503] De l'originel *Paquitas e Paquitos*. Référence à Xuxa, une animatrice brésilienne pour les enfants qui avait une équipe de jeunes filles et garçons tous blonds.

rétribution financière modeste[504], une obligation envers les producteurs du maracatu. L'association a également le souci d'organiser des stages avec des percussionnistes venant du Brésil. Des initiatives individuelles peuvent aussi éventuellement avoir lieu : les batuqueiros européens sont invités à contribuer avec les frais médicaux de certains Maîtres brésiliens en difficultés, pour l'achat de biens comme un téléphone portable ou encore avec l'organisation de stages au Brésil[505].

Dans ce contexte, la possibilité de voyage des percussionnistes brésiliens vers l'Europe, qu'il s'agisse d'une invitation de la part des associations françaises ou pas, crée des disputes au sein de la communauté. L'élection des personnes autorisées ne fait pas toujours l'unanimité. Un meneur francophone ayant développé quelques projets avec cette même Nation (Estrela Brilhante) donne son avis sur la question.

> En ce moment c'est compliqué […] Le problème aujourd'hui c'est l'argent […] il y a un côté jalousie qui s'est créé. Ah, c'est toujours les mêmes qui viennent… l'échange avec Estrela, il n'y a pas d'argent. Juste le billet d'avion. Ils vont intervenir auprès des enfants… par contre, quand on fait des stages, là ça rentre de l'argent, ils sont payés. Lorsqu'ils font des concerts aussi. La première équipe qui s'est formée, plus âgée, tous avaient un boulot, ça tenait… maintenant les plus jeunes sont en galère là bas on essaye de faire de dates… Fabinho quand il vient ici, il lâche son boulo là-bas, il y a 3 semaines où ça ne rentre pas. Il fallait qu'on réfléchisse à ce côté-là. *Ça s'est un peu retourné contre nous*… il y a des mecs qui viennent en Europe au nom de Estrela Brilhante et ne demandent même pas l'autorisation de Valter [maître du groupe] […] Jeferson[506] par exemple. Le projet de faire venir Jeferson ça a été caché. La tournée de stages de Jeferson est venue se recaler à celle de Valter. Valter est parti le 5 et Valter le 8. Jeferson a toujours été interdit de venir par Marivalda. […] A Estrela il y a eu des embrouilles avec lui, on m'a dit de ne pas le prendre. […] justement, quand j'ai créé [cite le nom de son groupe] j'avais ce côté idéaliste, mais, c'est l'argent qui passe avant tout… Si je dois trahir mon maître et passer devant son projet pour moi gagner de l'argent… j'avais bloqué des dates avec des groupes qui m'ont dit, ah non, il y a déjà Jeferson. On a dit : c'est quoi ce plan ? […] Ça ne se fait pas. S'il fait ça dans d'autres maracatu, il va se faire virer. Il a payé Marivalda [Reine de la nation] pour qu'elle accepte : '*Vai com Deus*' [Va avec Dieu]. 300 euros, c'est ce qu'elle a gagné […] moi-même avec les connaissances que j'ai d'Estrela Brilhante j'aurais pu faire des stages, Ce n'est pas mon rôle. Je ne suis pas d'Estrela. Il faut être là toute l'année. Jamais, je ne pourrai le dire. Je pourrai le dire si je reste 2, 3 ans. Les gens qui viennent 2, 3 semaines ce n'est pas comparable avec les gens qui restent toute l'année, qui sont là à toutes les répéts, qui font leurs costumes, qui accordent les instrus… *en 2010, il n'y avait aucun problème, maintenant, ils comprennent qu'il y a de l'argent*. J'ai stoppé le projet pour ça. Ça fait 6 ans que je leur dis, ça va arriver et ça y est. *Ils se bagarrent là bas pour venir. J'ai dit, je ne suis pas de Estrela, c'est à vous de gérer ça.* […] C'est un manque de respect, c'est tout […] S'ils ont un projet personnel, ils viennent me voir et ne préparent pas de projet dans le même pays… le festival est cher […] ça coûte 18.000 euros. Faut faire rentrer. Nous, on a le *Mestre* qui vient… enfin, tout ça c'est une évolution, le marché… c'est arrivé là. Ils n'ont pas la notion du truc.
>
> Eric, entretien du 25 avril 2017

[504] La somme est d'environ 350 euros.

[505] Collecte des fonds organisée par Anna Beatriz Zanine Koslinski: «Dear foreign friends, as you can see we managed to gather the amount to buy Mestre Toinho's refri and cell phone. I know you were trying to find a way to contribute as well, so what I suggest is that if you have any amount of money that you would like to give to him we could add our donations together and give him as a payment for a workshop in Recife. What do you think? I'm sure he would be really happy to share his knowledge, it doesn't matter if the amount is small. Thank you mates». En ligne: https://www.facebook.com/annabeatriz.zaninekoslinski/posts/954771171324508

[506] Prénom fictif.

Eric tient une association et organise de temps en temps la venue de percussionnistes en Europe. A l'occasion, il a produit un festival en France, ayant invité Valter et d'autres percussionnistes d'Estrela Brilhante à jouer et à dispenser des ateliers. Mais Jeferson, membre de ce même groupe organisait sa venue en Europe au même moment. Ce qui a divisé les batuqueiros, dont certains ont préféré payer pour un stage avec lui que de se déplacer dans la ville où se déroulait le festival. Selon Eric, l'attitude de ce membre aurait porté préjudice à son propre Maître et à son groupe, il s'agirait d'un « manque de respect » dans la hiérarchie du maracatu, nous dit-il. Si nous ne pouvons pas nous positionner sans connaître d'autres avis sur cet épisode, il est pourtant très emblématique des enjeux de pouvoir à l'œuvre. Même s'ils sont rattachés à une Nation, il semblerait que les individus peuvent tenir des projets indépendants et venir en Europe avec leurs propres moyens[507]. Le festival auquel notre interviewé se réfère fut conçu par et pour des Européens, sans connexion majeure avec les intérêts d'Estrela Brilhante. Doit-on considérer que l'attitude individuelle de Jeferson constitue réellement une atteinte à l'intégrité de son groupe ? D'autant plus que selon notre interlocuteur, Jeferson aurait obtenu l'autorisation de la Reine en lui offrant une rétribution financière. Ces circulations font ressortir des rapports de pouvoir entre les acteurs. La France est un pays riche où les possibilités de subvention sont nombreuses, où les individus maîtrisent les techniques des subventions et ont les moyens de se déplacer. A cet égard, les producteurs du maracatu ont un pouvoir de déplacement et d'action très réduit. La diffusion des rythmes brésiliens comporte alors des contradictions que l'on peut attribuer aux évolutions de la mondialisation, en refusant pourtant de reconnaître que les actions individuelles sont porteuses de sens et de conséquences. C'est dans cette perspective qu'Eric contribue à créer des tensions dans le groupe mais il se garde bien d'y trouver des solutions aux problèmes engendrés par sa présence : « Ils se bagarrent là-bas pour venir. J'ai dit, je ne suis pas de Estrela, c'est à vous de gérer ça ».

Quelques pages avant, le message de Pitoco insistait sur l'importance du respect envers une expression culturelle qui résiste dans le temps. Si le respect est demandé, c'est qu'il semble manquer. Quelles seraient, sur ce territoire et de l'avis des acteurs, les manières de « manquer de respect » à la culture brésilienne ? Jouer les rythmes de façon mal exécutée - ou à l'inverse, « trop » proprement, utiliser des critères de sélection qui porteraient atteinte aux valeurs reconnues comme brésiliennes, entre autres, sont parmi les différentes manières d'être classées comme « gringo » et peuvent aussi, être considérées comme

[507] Ce membre fut aussi aidé par des Européens à préparer un projet et c'est ainsi qu'il a obtenu un financement du gouvernement brésilien.

« irrespectueuses » par certains acteurs. La problématique soulevée par cet interlocuteur, à partir de sa communauté et situant le Brésil comme référence[508], peut s'appliquer sous les mêmes termes aux origines afro-descendantes des rythmes. De fait, dans le contexte brésilien, les catégories « race » et « classe » se confondent le plus souvent : en raison de la forte reproduction des inégalités, la population la plus pauvre du pays (76% des Noirs[509]) a peu de chances d'ascension sociale et économique. Ainsi, la majorité des percussionnistes brésiliens de samba, samba-reggae et maracatu ont la peau noire et vivent dans des quartiers défavorisés, étant confrontés aux oppressions diverses.

La batucada a un caractère doublement exogène où les Francophones – non-brésiliens et majoritairement blancs – se distinguent des principaux producteurs de cette musique. L'afro-diaspora configure une autre échelle de légitimité. Tout en se confondant parfois avec la nationalité, elle sert de principe de jugement des acteurs et groupes.

6.3) Légitimité face à l'afro-diaspora

Les percussionnistes appréciant une façon de faire « à la brésilienne » valorisent les techniques de jeu, le swing, les arrangements, l'exclusivité des rythmes sans fusion, les modes de sociabilité associés au Brésil. Cela ne veut pas dire qu'ils se soucient des « racines » de cette musique ni des anciennes formes de samba ou du maracatu dans leur lien avec une sphère sacrée, que nous avons présentée en première partie de thèse. Une démarche pro-brésilienne conçoit alors comme référence principale ce qui est produit au Brésil et se distinguerait sur ce point du « traditionalisme » revendiqué par certains acteurs. Si, de manière générale, les batuqueiros reconnaissent les origines afro-descendantes de la batucada, certains d'entre eux cherchent à se rapprocher d'une origine située en Afrique.

Les catégories utilisées pour nommer ces musiques apparues dans le contexte colonial font l'objet de controverses. D'après ce que l'on considère comme référence la culture brésilienne ou afro-brésilienne, nous sommes confrontés à la problématique des « origines ». Les rythmes de la batucada devraient être désignés en tant que brésiliens, africains ou afro-brésiliens ? N'importe quel terme paraît déficitaire. Si on considère les rythmes en tant

[508] Pitoco a un phénotype « blanc » tout en étant originaire d'une communauté à Recife. Son questionnement ne relève pas de la dimension raciale mais de son parcours de vie. Le cas de Pitoco est quand même une exception parce que 72% de la population brésilienne vivant dans les favelas est noire (Athayde ; Meirelles, 2014).

[509] Selon les données de l'IBGE pour l'année 2014. Voir : https://www.ibge.gov.br/ (consulté le 19 juin 2018).

qu' « africains », on néglige leur formation au Brésil ainsi que les influences lusitaniennes et amérindiennes. Au contraire, si on les qualifie de rythmes « brésiliens », on adopte un lexique colonialiste (le Brésil est une catégorie portugaise). Le terme afro-brésilien ne règle pas pour autant le problème car il présuppose tout de même que la partie « afro » puisse être distinguée de la partie « brésilienne ». Le terme « brésilien » ne ferait-il pas justement allusion à une pluralité de références européennes, africaines et amérindiennes ? Les peuples à l'origine de ces musiques n'étaient pas eux-mêmes « purs » au moment de leur rencontre forcée. A quelle partie de l'Afrique le préfixe « afro » se réfère-t-il ? Partant du constat que les cultures se développent dans une sphère dynamique, les musiques actuelles seraient le résultat de rencontres et des branchements perpétuels (Amselle, 2001), pouvons-nous continuer d'utiliser les qualificatifs précédents? Cette problématique appliquée aux musiques afro-américaines fait l'objet d'une lettre emblématique écrite par Philip Tagg en 1987[510].

Peut-on parler des musiques noires ?

Dans sa *Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes"*, l'auteur soulève l'existence de nombreux problèmes derrière les catégories raciales qui aboutiraient, selon lui, à conforter une vision ethnocentrique. Dans un premier temps, Tagg démontre la difficulté à définir ce qui serait véritablement « noir » dans la musique noire sans que cela mette à l'écart d'autres variétés de musique produite par des personnes à la peau noire, d'Afrique ou d'autres régions géographiques ainsi que des individus de n'importe quelle couleur de peau qui pratiquent des musiques associées à une tradition populaire.

> De telles incongruités rendent les termes de musique « noire » autant que celui de musique « blanche» très problématiques et je pense qu'il est temps d'ignorer ceux qui voudraient encore les utiliser. De plus, les difficultés à établir clairement l'origine continentale des différents styles alimentant le courant dominant de la musique populaire états-unienne rendent également problématique l'utilisation du terme de « musique afro-américaine »
>
> Tagg, 2008 [1989]: 140

Ensuite, l'auteur affirme que les caractéristiques esthétiques attribuées aux musiques « noires » – l'improvisation, l'appel-réponse, la syncope et les *blues notes* – existaient aussi

[510] Selon la transcription de cette lettre par la revue *Volume !*, utilisé ici comme référence (Tagg, 2008) : « Le texte a été réédité le 14 juin 1987 et envoyé à la revue *Popular Music* (Cambridge University Press) qui l'a publié dans son volume 8/3 (1989 : 285-298) dans la section « Debate ».

dans une tradition musicale européenne, sauf la polyrythmie qui viendrait plutôt de régions africaines spécifiques (Afrique centrale et de l'Ouest). La réflexion sur les catégorisations musicales s'étend donc aux musiques que l'on appelle « blanches » ou « européennes», celles que Tagg semble appeler de manière plus juste « classiques » au lieu de « savantes ». D'après l'auteur, la musique européenne demeure la « caricature d'une tradition musicale jadis vivante et extrêmement populaire » qui s'est consolidée au fil des siècles sous l'optique élitiste, avec la valorisation exacerbée de la partition et de la performance individuelle, de l'apprentissage au conservatoire, créant un rapport avec le fait musical mécanique et dégagé de toute corporéité. Dans ce processus, la musique classique aurait pris le dessus au détriment d'une musique folklorique et populaire européenne.

Cette dévalorisation de la culture musicale populaire pousserait les ethnomusicologues européens à chercher dans une périphérie lointaine – plutôt que dans leur périphérie – la musique de l'Autre, « vivante », « populaire », « collective », en opposition à la musique européenne (plutôt une variante musicale européenne imposée), dite « fade », « élitiste », « individualiste ». Dans ces oppositions fétichisées, la survalorisation de l'Autre cacherait une frustration teintée de culpabilité et de désir refoulé à l'égard des corps noirs esclavagisés (Tagg, 2008 : 157-158). La catégorie des « musiques afro-américaines » serait alors porteuse de cette idéalisation européenne. Philip Tagg nous invite à dépasser les dichotomies essentialistes (blanche/noire) envisageant cette musique avant tout comme « populaire »[511], le résultat d'une acculturation entre prolétaires européens et populations africaines des Etats-Unis. Selon l'auteur, continuer d'associer la musique à une tonalité de peau ne feraient que perpétuer de manière perverse le racisme : « Si on ne se confronte pas aux problèmes soulevés dans cette lettre, nous continuerons de nous appuyer sur des dichotomies ethniques qui présentent l'image inversée de l'apartheid et qui servent à cacher le système politique maladif qui utilise le racisme comme un des mécanismes les plus insidieux dans la perpétuation d'une société de classes. » (Tagg, 2008 [1989] : 160)

Philip Tagg soutient un discours idéologique qui se veut contraire aux mécanismes racistes à l'œuvre dans les catégories ethniques et dans l'exaltation idéalisée des musiques de la diaspora. Un bon nombre de lecteurs ayant commenté sa lettre ne sont pas du même avis.

[511] La solution adoptée par Philip Tagg privilégie la division sociale et le système de classes plutôt que la division raciale des musiques. Ainsi, l'auteur choisit le terme de musique « populaire » des Etats-Unis pour nommer les musiques découlant des rencontres à l'heure coloniale. Cependant le terme choisi n'efface pas le conflit d'un monde postcolonial où les inégalités sociales se croisent les plus souvent avec des inégalités de race. Les applications pratiques de ces catégories raciales « arbitraires » prennent leur sens si elles sont vérifiées empiriquement. Par ailleurs, nous avons vu que le terme « culture populaire » ou « musique populaire » sont très en vogue au Brésil et renvoient à une tradition qu'en Europe on qualifierait de « folklorique ». Dans la société brésilienne, cette division règle certains problèmes mais en crée d'autres.

Jérémie Kroubo Dagnini, par exemple, affirme que derrière le refus ferme de Tagg face à l'essentialisation, se dissimulerait justement un « ethnocentrisme exacerbé » (Dagnini, 2016). Il est évident que la notion de « race » ne se justifie pas scientifiquement et c'est plutôt dans un sens sociohistorique que l'on pourra traiter les différences entre les musiques et les populations. Il existe des barrières (sociales et historiques) entre les groupes qui produisent telle ou telle musique, même si elles sont poreuses. Un découpage temporel s'impose toujours. Par exemple, lorsqu'on parle de l'âge d'or du contrepoint (les XIVe et XVIe siècles) ou quand on élit de façon consensuelle Bach comme « le » précurseur de la musique occidentale et de l'harmonie, il est bien probable que d'autres variantes de l'Histoire soient occultées, d'autres compositeurs, d'autres tendances. Il en va de même pour les musiques afro-descendantes : la musique dite « noire » ou « afro-descendante » de nos jours comprend sans nul doute des éléments européens, mais si elle est métissée d'origine, les caractéristiques prédominantes restent la syncope, l'appel-réponse, l'improvisation. Il ne paraît pas absurde que cette esthétique soit perçue de manière presque univoque par des acteurs comme étant celle des musiques « afros ». Malgré le fait que Tagg attribue des origines communes aux musiques traditionnelles européennes et africaines, nous voyons que depuis la période coloniale, ces différences restent bien marquées. Bien sûr que l'on pourra toujours se poser des questions et faire remonter notre regard vers des « origines » plus anciennes. En considérant pourtant ce découpage temporel (l'époque coloniale), on note clairement que les musiques européennes et afro-descendantes n'ont pas évolué de la même manière. Bref, si les techniques précédentes ont existé au sein de l'Europe et de l'Afrique, il importe moins de retracer une origine absolue (qui les maîtrisait « en premier » ?) que de comprendre les éléments qui ont été retenus, ceux qui ont été écartés, pour former deux esthétiques contemporaines très différentes. Pourquoi l'improvisation a-t-elle pratiquement disparu de la musique classique, alors qu'elle était extrêmement présente à la période baroque ?

Les usages musicaux ont un sens pratique. Changer le lexique tel que propose Philip Tagg ne changera guère, par exemple, le rapport que la musique classique a imprimé chez les batuqueiros de conservatoire. Si les définitions de ce qui est « noir » ou « blanc » ne tenaient qu'à leurs origines, sans prendre en compte un découpage historique et les re-significations contemporaines, il deviendrait presque impossible de définir quoi que ce soit, parce que l'hybridation humaine est illimitée. Aujourd'hui, il semble difficile que les individus européens identifient une musique syncopée comme leur étant familière et encore moins qu'ils se la soient appropriée. Les difficultés qu'éprouvent certains professeurs de percussion

africaines ou brésiliennes en disent long sur ce sujet[512]. Il faut pouvoir « parler » des sociétés et des musiques post-esclavage, et il faut donc les décrire.

Ainsi, les musiques de la diaspora définissent ces musiques afro descendantes nées dans des contextes très différents telles que le zouk (Antilles), le reggae (Jamaïque), le samba (Brésil), entre autres. Malgré les particularités locales au sein desquelles ces musiques se sont forgées, il existe de nombreux traits esthétiques qui les rapprochent[513] : des figures rythmiques, une forte présence percussive, des éléments attachés à une spiritualité et surtout leur caractère populaire. L'idée d'un fond commun entre la culture afro-brésilienne et les cultures africaines est très présente parmi les témoignages, et notamment chez les francophones des Antilles qui se retrouvent dans un passé partagé. Chris décrit le dialogue qu'elle a eu avec un vendeur de colliers durant son expérience de voyage au Brésil:

> […] je demande juste pour voir, « tu connais la Martinique ? » « Non ». J'ai vu qu'ils écoutaient beaucoup de reggae, « tu connais la Jamaique, Bob Marley ? » « Ah oui »… « Tu sais, la Martinique… tu sais le Brésil, en tout cas, il y a de racines africaines, on va dire que vous avez fleuri…après bien plus complexe, avec les Indiens… mais pour me mettre au même niveau, pour résumer le truc… Vous êtes des fleurs portugaise, avec la domination portugaise, moi je suis une fleur française avec les mêmes racines que toi mais avec une autre interprétation de mes racines, avec une autre mixité, la Jamaique c'est la même chose, on vient du même bassin et nos racines ont donné autre chose, avec une consonnance plutôt anglophone, avec Cuba c'est la même chose avec l'Espagnol ». C'est super intéressant de voir comment les déportés ont fleuri et de voir ce que ça a donné dans le territoire de leur fleuraison. Et là, j'ai commencé à m'intéresser, à me poser des milliards des questions. Je vois qu'il y a des trucs qu'ils mangent, c'est pareil qu'en Martinique. Dans la danse, c'est pareil, il y des choses qui se ressemblent. On est cousin, mais, on ne se connaît pas. Il n'y a pas de lien et pourtant, il y a de bases bien fondées, bien présentes. C'est assez puissant le tambour partout… On va jouer différemment mais il y a la même structure, il y a un ténor et puis d'autres personnes qui répondent […] Si tout va bien, je partirai en Martinique et j'irai en immersion pendant 2 mois… là c'est chez moi, il y a ma mère, je ne suis pas dépaysée. Intéressant de voir ce qu'il reste, qu'elles sont les interprétations, les différents pas et gestuels qui sont mise en place par rapport à nos cousins de la Caraïbes, en Amérique. Je parle vraiment du tronc commun… je parle du tambour qui se trouve partout, la percussion.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

La découverte du Brésil a poussé Chris à s'intéresser à ses propres origines. Cette danseuse s'exprime d'une façon poétique en se référant aux mélanges entre colonisateurs et colonisés comme des « fleuraisons ». Si dans son discours, la violence de la colonisation n'est pas questionnée, les musiques afro-diasporiques restent historiquement attachées à la résistance face aux violences physiques et symboliques qui en découlent. Les chants des

[512] Les meneurs brésiliens en tournée de stages partagent ce point de vue assez consensuel sur l'apprentissage des percussions en Europe.
[513] Des liens musicaux, culturels et culinaires qui existent parfois sans que les populations se soient croisées.

Africains mis en esclavage, leur douleur, les instruments auxquels ils pouvaient accéder, les usages de la musique sont révélateurs de leurs conditions de vie. C'est notamment en raison de la souffrance d'autrefois et du racisme présent de nos jours que les populations afro-descendantes se réunissent dans certains cadres particuliers, autour d'un sentiment commun[514].

Revenant à Tagg, la répercussion de sa publication à la fin des années 1980 alimente toujours le débat dans les milieux scientifiques[515]. A partir de la dimension de résistance des musiques noires, l'ouvrage collectif organisé par Jérémie Kroubo Dagnini vise justement à contrer cette lettre, jugée « nauséabonde » et « raciste », puisqu'elle néglige les caractéristiques spécifiques des musiques étiquetées comme « noires », allant même jusqu'à leur attribuer des origines européennes. Lors d'un entretien[516], Dagnini affirme que l'expression « musiques noires » pourrait s'étendre au-delà du continent américain, aux musiques nées en Afrique, comme la rumba congolaise et le Zouglou de Côte d'Ivoire, ainsi qu'à la musique électronique, dérivée du dub jamaïcain : « il semblerait que la très grande majorité des musiques populaires contemporaines soient des musiques noires ». C'est justement ce qui paraît déranger Philip Tagg, selon Dagnini. Selon Gérard Guibert (2008), le but du message humaniste de Philip Tagg « ne serait pas passé » alors qu'il nous mettait en garde quant aux erreurs du passé, notamment la tendance à mépriser la musique populaire européenne et l'abandon de chercheurs de la question des classes au profit des analyses ethniques (Guibert, 2008 ; Chauvel, 2001 ; Amselle, 2011[517]).

Pour Raibaud, la démarche de Tagg n'est pas dénuée d'intérêt, mais, elle gagnerait à être complétée par une approche de type *cultural studies* :

> […] la résistance à un ordre culturel porté et maintenu par l'académie et le recrutement élitiste de ses cadres n'est rendue possible qu'à partir du constat que le récepteur n'a qu'une attention relâchée pour les modèles qu'on lui propose et qu'il est capable de les détourner à son profit. Cette ouverture est la posture *a minima* que devraient adopter les universitaires « blancs » lorsqu'ils adoptent une posture

[514] Finalement, ce qui est en jeu c'est toujours une façon de voir. Si on regarde sous le prisme de ce qui les rapproche (l'expérience de l'esclavage, la résistance) ou si, à l'envers, on le regarde sous le prisme des différences (culturelles entre Brésil et Etats-Unis, par exemple).

[515] La transcription de la lettre de Tagg dans la revue *Volume !* (2008) citée précédemment; le colloque qui s'est déroulé à Bordeaux en 2010 et ses actes publiés à la revue *Volume !* (2011) ; la publication organisée par Jérémie Kroubo Dagnini (Dagnini, 2016).

[516] Léonard (09 janvier 2017). « Musiques Noires. Du blues au dance hall : musiques en résistance », CQFD n°150, rubrique *Le dossier* [en ligne], http://cqfd-journal.org/Du-blues-au-dancehall-musiques-en (consulté le 23 juin 2017).

[517] Pour Jean-Loup Amselle, le transfert d'importance de la question sociale vers la question raciale signifie un « retournement du stigmate opéré par certains acteurs sociaux à partir des catégories coloniales, comme celles de 'Noir', d''Afrique noire', de 'Nègre' ou de 'négritude' » (Amselle, 2011 : 62). Amselle se distinguerait ainsi d'un groupe d'auteurs (Fassin, Bonniol, Lagrange) qui envisagent, selon lui, l'ethnicisation des rapports sociaux sous le prisme de la reconnaissance de la diversité et des discriminations.

> critique sur le sujet de la « musique noire » (à moins de faire leurs recherches et de rédiger leurs textes à part égale avec des auteurs « non-blancs ») s'ils ne veulent pas être taxés de sur-construire le modèle qu'ils dénoncent, ce qui revient à priver de toute autonomie les artistes qui revendiquent la musique noire comme une musique identitaire.
>
> Raibaud, 2008a : 174

Grosso modo, les commentateurs de Philip Tagg se rejoignent dans la critique d'un « anti-essentialisme radical », une déconnexion avec le monde social et un certain « dogmatisme marxiste ». Il oublierait que la « race » découle en effet des constructions sociales. En ce sens, les catégories raciales apparaissent comme des réalités pratiques où les usages politiques des assignations sont mobilisés par les acteurs. Néanmoins, la posture d'un « doute radical » tenue par Tagg est saluée par certains de ces auteurs, dans la mesure où elle déconstruit des vérités identitaires dites « naturelles ».

En outre, la lettre de Philip Tagg reprend les affrontements entre partisans des théories dites « anti-essentialistes » et « essentialistes »[518]. Prenant en compte les critiques qui leur sont souvent adressées, les anti-essentialistes refuseraient d'accorder une place au fonctionnement social de la « race » ainsi qu'aux bénéfices récoltés par les populations à partir des assignations culturelles « valorisantes ». L'essentialisme à son tour, est accusé de reproduire une logique hégémonique qui assignerait les individus dans des « prisons identitaires », tout en posant de barrières à l'exercice de leur citoyenneté (Amselle, 2011 ; Agier, 2013). Qu'est-ce qui configure, de fait, l'ethnocentrisme ? Un bon nombre d'artistes africains et noirs s'élèvent par ailleurs contre les stéréotypes raciaux (rôle du tribal, ghettoïsations diverses) qui les empêche d'intégrer le récit d'un monde contemporain[519], comme le montre Gaston Kelman dans le livre « Je suis Noir et je n'aime pas le manioc » (Kelman, 2003). Autrement dit, ce serait la constitution de ces catégories selon une logique d'enfermement qui désigne l'acte ethnocentrique ou bien l'inverse, c'est le refus de les utiliser en tant que construction sociale ? Comment dépasser ces dichotomies ?

En somme, il n'est pas toujours aisé de donner une réponse définitive aux questions posées lorsqu'on enquête sur les frontières de l'humain. Une voie, pourtant, paraît apporter des éléments pour une analyse plus fine de la réalité, ce serait la vérification empirique des ces constructions sur le terrain au travers des acteurs des relations de pouvoir négociées. Il s'impose de ne pas essentialiser les identités culturelles et, en même temps, ne pas négliger les

[518] Nous l'avons présenté en début de cette troisième grande partie de thèse.
[519] La même logique serait à l'œuvre dans la musique, au travers de catégories musicales figées qui relèguent aux Européens un rôle de « sérieux », de « rationnel» malgré leurs corps un peu « endurci » tandis que les Afro-descendants seraient le reflet de cette image dans un miroir inversé.

« origines » selon un découpage historique, qui peut fonctionner dans la pratique pour créer des liens plus ou moins imaginaires, des récits et des codes faisant exister d'autres représentations.

Aller aux sources du « fondement »

Tout au long de cette thèse, j'ai priorisé les catégories « afro-brésilien », « afro-descendant » ou « afro-diasporique » pour traiter des manifestations de la culture traditionnelle et populaire brésilienne. Cette terminologie semble valoriser la contribution (esthétique et politique) majeure des peuples africains et de leurs descendants sans pour autant nier la dimension de déplacement dans laquelle les rythmes ont évolué. Mon choix sémantique ne règle cependant pas une problématique secondaire qui, dans la pratique, fait souvent l'objet de malentendus entre les batuqueiros : la propriété culturelle. Selon cette échelle d'analyse, quels seraient les détenteurs légitimes des rythmes brésiliens afro-descendants ? Les Brésiliens tout court ou les Noirs brésiliens ? En adoptant le terme d'incorporation plutôt que celui d'appropriation, je considère, évidemment, que la culture n'a pas de propriété, comme suggère l'un de mes interlocuteurs : « Je ne peux pas dire que la samba m'appartient, c'est moi qui appartient à la samba » (Jonas, 29/04/2017). La rencontre est ainsi le principe générateur de toutes les pratiques culturelles. Il n'existerait pas un point de départ absolu des représentations collectives et sociales et aucun fait n'existe en « essence » sinon comme résultat d'un processus relationnel[520]. Ceci dit, voyons de manière plus approfondie quelques arguments soutenus par les détracteurs de l'appropriation culturelle, désormais appliquée à notre objet d'étude et suivant une logique racisée des échanges.

Quelques partisans des mouvements noirs[521] apparaissent comme les principaux critiques de l'appropriation culturelle. Leurs arguments ne s'attaquent pas, du moins en

[520] Les recherches européennes sont longtemps restées prisonnières du dualisme au cœur du modèle de l'Etat-nation ayant du mal (peut-être encore de nos jours) à concevoir la multiplicité et le caractère relationnel des faits sociaux. Notre conception de monde est guidée par une épistémologie et par les découpages historiques européo-centrés. Pour sortir de cette vision univoque, l'afro-perspectivisme et le perspectivisme amérindien, au Brésil, pointent un chemin vers le décentrement à partir duquel les notions de peuple, de nation, des origines, de la cohabitation entre les individus sont réélaborées.

[521] Je prends comme exemple les luttes antiracistes menées par des militants qui se consacrent à étudier profondément la question. Considérant la race, comme une entité socialement construite et non pas biologique, ils choisissent un découpage de la réalité où la race précède la classe, notamment au Brésil où être Noir signifie, statistiquement, appartenir aux groupes plus démunis : des 100 personnes assassinées au Brésil, 71 sont noires ; les Noirs font partie aussi des 64% des individus emprisonnés et 76% les plus pauvres (IBGE, 2014). Tous les

théorie, aux échanges culturels mais aux relations de domination qui se dégagent d'un système raciste et racisé. Le questionnement se pose, avant tout, au niveau structurel même si les individus peuvent être poussés à remettre en question leurs attitudes considérées comme racistes. Au Brésil, des affrontements autour des biens culturels se reproduisent couramment, puisque la culture afro-descendante se manifeste dans plusieurs sphères sociales. Dans ce cadre, la dénonciation l'appropriation culturelle se présenterait sur différentes formes d'appropriation des corps – de la culture, de la force physique, des idées – et participerait à un projet global de domination, d'une guère entre les « races ». De la politique eugéniste d'immigration brésilienne (XIXe siècle) au « blanchiment » des pratiques culturelles contemporaines, c'est-à-dire, leur esthétisation savante[522], les individus à l'origine de cette culture se voient exclus des espaces de production. Le titre de l'article « *Esta na moda ser preto desde que você não seja preto* »[523] l'illustre avec précision. Le « blanchiment » de ces musiques a provoqué un inversement curieux. Leur émergence auprès des classes moyennes s'accompagne d'un délaissement généralisé parmi les classes populaires et majoritairement noires. Il arrive ainsi que l'intérêt pour ces rythmes prennent place dans la société mais leur diffusion est souvent conditionnée à l'intermédiaire d'une classe moyenne à fort capital culturel pour être légitimée. Pour un exemple récent, prenons le cas du quartier bohème Lapa, à Rio de Janeiro. Avec ses nombreux concerts de samba, son renouveau a débuté dans les années 2000, environ, par le biais d'une jeune génération de sambistes appartenant à une élite culturelle blanche. Ainsi, la légitimation des expressions culturelles et artistiques semble passer obligatoirement par des institutions et méthodes extérieures à ceux qui les ont crées : le turban devient « classe » quand il est utilisé par des Blanches, les *dreads locks* sur des cheveux blonds ne semblent pas si « sales ». Ce qui s'applique également à la circulation monétaire de la culture. Les cours de danse ou de capoeira dans les quartiers riches des villes brésiliennes sont remplis de professeurs à la peau blanche et peu compétents, tandis que des individus à la peau noire assez talentueux ne parviennent pas à rentrer dans ces espaces. Ceux-ci restent souvent à la marge de leur diffusion qui ne s'accompagne pas,

---

stéréotypes de la criminalité, de misère et du manque de scolarité sont associés à la population noire. Les distinctions établies entre Blancs et Noirs, dans ces paragraphes, vont donc au-delà de la couleur de la peau des individus et suivent cette optique de la politisation des identités.

[522] La même logique du « blanchiment » rejoint celle de l'esthétisation savante appliquée aux genres des classes populaires : on note le recul des formes corporelles d'appropriation de la musique au sein des classes populaires. Les formes d'expression d'un groupe ou communauté sont assimilées par l'industrie culturelle et intégrées par la culture savante selon le schéma folk/pop/fine arts. Selon la tendance, ce qui est populaire dans une génération devient savant dans l'autre (Coulangeon, 2003 : 73)

[523] Medrado (13 août 2015). « Está na moda ser preto, desde que você não seja preto » (Être Noir c'est à la mode à la condition que vous ne soyez pas Noir), Geledès [en ligne], https://www.geledes.org.br/esta-na-moda-ser-preto-desde-que-voce-nao-seja-preto/ (consulté le 27 novembre 2016).

structurellement, d'une amélioration de leurs conditions de vie. Sauf dans des cas isolés, comme celui des Maîtres brésiliens arrivant à briser le cercle pour venir en France et d'autres pays. A ce sujet, nous avons décrit quelques pages auparavant les tensions provoquées par la circulation de Brésiliens et Gringos au Brésil en Europe, les exigences d'une pédagogie adaptée à l'apprentissage européen, l'accueil des étrangers dans les communautés pauvres du Brésil ainsi que les disputes internes dans les groupes dont les membres souhaitent partir en Europe.

Somme toute, on peut parler « d'inclusion » mais l'ouverture des espaces est conditionnée par l'inégalité : si au Brésil, les Blancs – qu'ils soient étrangers ou brésiliens fréquentent les espaces de culture populaire et noire, la réciproque n'est pas vraie ou bien plus couteuse[524]. Le fait même que des Blancs puissent accéder *facilement* à ces pratiques constitue déjà une affirmation de la structure raciste, malgré les intentions des acteurs. Cela signifie, pour les Blancs ou Européens, s'auto-affirmer et ratifier les places établies, c'est-à-dire, leur pouvoir de déplacement.

Plus ou moins conscientes de la question raciale, les batuqueiros francophones montrent leur attachement à une « tradition » (associée à l'Afrique) par un ensemble d'attitudes et discours. Ils priorisent des formations s'inspirant majoritairement de l'un des styles de base (samba, samba-reggae ou maracatu) plutôt que des groupes fusionnels. Même s'il pourrait avoir des distinctions entre ces rythmes quant à leur aspect traditionnel ou « africain »[525].

> Ce que j'aime dans le carioca c'est qu'il y a des rythmes dans toute l'Europe, ce n'est pas quelque chose très éloignée de ma culture finalement. Ce n'est pas du maracatu. Le maracatu j'ai beaucoup de mal parce que je trouve ça trop tribal, trop africain. Alors que le samba reste assez européen ; même s'il y a des influences africaines, il y a la marche militaire dans la batucada.
>
> Christelle, entretien du 24 avril 2015

Le samba est donc considéré pour Christelle comme étant plus proche des références européennes (ou dans le cas du Brésil, portugaises) tandis que le maracatu reste plus proche de l'Afrique. Le samba est aussi le genre préféré de Francine dans la mesure où son aspect religieux est moins prononcé.

---

[524] La pratique de la capoeira, de la samba, du maracatu et d'autres types de manifestations de la culture afro-brésilienne ouvrent, certes, quelques espaces inédits de rencontre, créant des opportunités de travail au Brésil et en Europe et servant d'une certaine manière à une valorisation individuelle des percussionnistes à la peau noire. Néanmoins, on ne questionne que rarement l'asymétrie des rapports.

[525] Dans l'environnement des batucadas, « africain » et « traditionnel » apparaissent souvent comme synonymes.

> […] Il y a un truc très primaire, joie collective qui est très fort, voire plus fort pour le samba reggae. Je n'aime pas la samba-reggae. Ça me saoûle au bout de 10 min… le maracatu ça m'emmerde aussi, les Orixás, puet puet… dans la samba, il y a aussi de la symbolique mais tu n'es pas obligé de se connaître pour jouer. Samba, tu entends « Yemanja », etc… tu ne sais pas ce qui c'est. Maracatu c'est très théâtralisé, il y a quelque chose d'hyper engagé, les chants, de très fort avec le religieux mais ça ne me convient pas. C'est beau mais ça m'ennuie. La samba reggae ça m'ennuie juste. Il y a un truc collectif, très positif, défouloir…
>
> Francine, entretien du 27 mars 2017

Les témoignages de Christelle et Francine sont assez caractéristiques d'une grande partie des discours tenus par mes interlocuteurs, pour qui le maracatu apparaît comme le rythme le plus proche des sources. Malgré ces représentations, ce ne sont pas les rythmes pratiqués qui détermineraient l'attachement des percussionnistes à la « tradition » mais surtout leur manière d'interagir avec eux ainsi que les recherches des formes anciennes dans ces trois rythmes. Pour les batuqueiros « afro-centrés » appartenant aux groupes de samba, samba-reggae et maracatu, il faudrait essayer de respecter le «fondement ». Dans une démarche d'aller aux sources, ils étudient profondément les chansons et les rythmes, se mettent à lire des ouvrages sur l'Histoire du Brésil et l'esclavage, s'intéressent de près à la mythologie des Orixás et prônent l'usage des vêtements blancs ou des colliers en perle ayant une symbolique particulière dans la religion afro-brésilienne, font des offrandes avant de commencer une prestation. Dans une quête du sens profond de cette musique, ils développent leur spiritualité et parfois se convertissent au candomblé et empruntent une voie similaire aux Brésiliens de cœur que l'on avait décrite. Ceux qui pratiquent le samba peuvent s'intéresser à sa naissance dans l'Etat de Bahia, ainsi qu'aux formes qui les ont précédées, notamment le samba de roda (Bahia), le partido alto (Rio de Janeiro) ou encore, ils reprennent des anciens compositeurs du samba de *raiz* (« racine »). Sur la même voie, il est commun que les praticiens de samba-reggae ou de maracatu apprennent des rythmes du candomblé qui ont comme référence en France Ayrald Petit[526]. L'afoxé – rythme à l'origine des mouvements de re-traditionalisation des blocos afro à Bahia – est aussi très apprécié par les « traditionnalistes » francophones.

La quête des « racines » touche également les danseuses. Chris, originaire de la Martinique, est une *passista* très active dans le réseau des prestations et shows brésiliens en France. Au moment de sa première expérience au Brésil, elle a rencontré une femme qui l'a guidée dans un séjour spirituel autour de la danse et des Orixás.

[526] Celui-ci a intégré l'école de samba de Tia Nicia, puis a joué avec Giba Gonçalves et s'est approfondi dans les rythmes transmission des rythmes appris avec des Ogans brésiliens.

> […] je suis partie à Bahia, à Morro de São Paulo. J'ai rencontré une femme qui fait de la danse-thérapie, dans la nature, elle utilise des fragments en rapport avec les Orixás, on est près de la mer, on va faire des mouvements pour Yemanja… En tout cas, elles nous a poussée à faire de découvertes ancestrales, c'est un peu complexe, d'aller plonger dans nos racines et faire sortir des choses anciennes, enfouies…dans une sorte de mémoire collective. On a fait pas mal d'exercice super intéressant, super puissant et profond.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

Cette résidence lui a fait adopter un nouveau regard à propos du samba. Habituée des shows dans le monde du spectacle, elle fut sensibilisée au lien ancestral avec une mythologie effacée en Martinique.

> C'est pour ça que je ne me sens pas donner des cours de danse… moi j'ai ce petit truc traditionnel. Pour moi la tradition c'est des valeurs qu'il faut respecter. Il ne faut pas oublier… voilà, je suis intéressée de retracer tout ce dont tu me parles[527]. C'est super intéressant. Tu ne prends pas une culture et la transforme comme tu veux, il y a des bases. Et ça me donne envier de connaître un peu plus ma culture. Je me rends compte que je ne la connais pas bien. Je m'étais beaucoup intéressée par la culture brésilienne mais je ne connais pas bien ma culture.
>
> Chris, entretien du 26 avril 2017

Reconnue dans les milieux comme une bonne danseuse, Chris est étrangère et se considère tout de même illégitime à transmettre la danse afro-brésilienne. Même si la couleur de sa peau et son ancestralité l'autoriseraient dans une perspective racialiste à transmettre les danses afro-diasporiques.

Réinterprétations du « fondement »

Sur cette voie, on pourrait penser que les Brésiliens noirs, doublement légitimes, sont ceux qui agissent au plus près du « fondement ». Cela n'est pas toujours le cas. En prenant l'exemple des groupes de maracatu, nous voyons des cas qui contrarient cette logique. Leandro gère un groupe français qui porte en son nom le qualificatif de « Nation » se présentant sur trois branches inspirées du maracatu et des rythmes du Nordeste : l'une est dite traditionnelle, l'une est contemporaine (n'importe quelle type de musique) et l'autre folklorique, c'est-à-dire, réalise la fusion des rythmes traditionnels sans engagement avec la tradition. L'une de ces formations joue exclusivement du maracatu étant censée se rapprocher des nations de Recife. Leandro serait la seule personne, en France, habilitée à toucher le

[527] En Martinique, le Bèlè est l'une des expressions culturelles afro-diasporiques.

« fondement » car tout en étant initié au candomblé, il fut également nommé « Maître » par un Ancien de Recife. Celui-ci fut son invité durant un festival de maracatu européen. Cette sorte de « caution » s'est également produite sur le plan spirituel sous la forme d'une mission à diffuser la tradition adaptée aux Européens, qui lui aurait été léguée par son guide.

> Si je suis en Europe, je dois absorber la culture européenne et ne pas rester seulement dans la culture. Je ne suis pas venu ici pour imposer ma culture, mais, pour échanger. L'Europe est un mélange de peuples, surtout Paris. C'est pourquoi je ne pourrais pas travailler seulement avec la tradition […] C'est comme j'ai parlé à mes maîtres, j'ai eu plusieurs maîtres… je ne peux pas et je ne dois pas perpétuer uniquement la tradition du maracatu. Mon messager, une entité qui m'accompagne et à laquelle je dois beaucoup de choses, il m'indique les chemins… M. Zé Vira Mundo, qui est partout avec moi… il m'a dit : « Tu vas rentrer en Europe parce que tu ne peux pas transmettre la tradition du candomblé ici » […] Mon Orixá aussi, je suis fils de Xangô avec Iansã, lorsqu'il est descendu sur Terre dans la peau de mon Babalorixa Père Isaias, c'est lui qui me l'a dit : « Tu retournes en Europe. Tu vas parler au travers ta connaissance, de notre connaissance, tu vas défendre notre culture là bas. Tu ne peux pas rester ici ». J'ai amené le peu de connaissance que j'ai ici et mélangé avec la culture française. *Je leur apporte ma tradition et mélange avec des rythmes français et d'ailleurs pour que tout le monde puisse s'identifier*. Si nous restons dans la tradition, elle n'évolue pas […] A Pernambuco il y a une guerre entre les groupes et ils ramènent ça en Europe. Chaque Nation de maracatu protège sa Nation et cela est leur vie. Je comprends. Mais le maracatu Nation [cite le nom de son groupe français] est né d'un mélange de cultures. Le fondement existe ? Oui. Mais j'ai absorbé d'autres cultures également […] Je vois certains groupes à Paris qui ne joue qu'une Nation, Estrela Brilhante. Ils vont au Brésil, absorbent et ne jouent que ce type de musique. Super ! Ils diffusent une tradition. C'est très important mais crée un conflit parce que personne ne se mélange. Par exemple, j'ai organisé un événement et aucun groupe n'est venu… Il y a une sorte de maladie que les maîtres amènent […] On joue le baque de Porto Rico ou de Estrela mais on ne mélange pas les *baques*.
>
> Leandro, entretien du 7 mai 2015

Dans les propos soulevés par cet acteur, on observe une façon dynamique d'envisager le « fondement ». Il joue de son autorité[528] et de sa religion pour légitimer ses actions ainsi que le nom de son groupe en tant que « Nation »[529], en même temps qu'il mène d'autres formations fusionnant rythmes afro-brésiliens et rythmes « du monde ». Tout en partant des constats que la tradition « doit évoluer » ou qu'il est nécessaire d'adapter la tradition pour la rendre accessible, il se retrouve alors dans une place intermédiaire où l'innovation lui serait légitimée par la tradition même, justifiée par les consignes de son guide spirituel et de son Orixá.

Quant aux batuqueiros francophones qui les suivent, ils mettent toujours en avant l'exceptionnalité de leur groupe, leur singularité d'avoir un maître initié du candomblé, donc autorisé à transmettre la « véracité » du maracatu. Wando, un autre meneur de maracatu vivant en France – originaire de Recife lui aussi – adopte une posture nettement plus

[528] Autorité qui n'est pas reconnue à Recife, sa ville d'origine.
[529] L'usage de la catégorie « Nation » pour désigner un groupe crée en Europe peut poser des questionnements. Comme nous l'avons vu en première partie de thèse, cette définition reste rattachée à un territoire.

décomplexée par rapport à la tradition. Ayant crée des formations percussives distinctes, l'une plus rapprochée du style maracatu – sans pourtant s'en soucier de ses formes traditionnelles – et l'autre tournée vers la scène et la fusion des rythmes. Tout comme d'autres groupes francophones, il pioche dans l'imaginaire du carnaval de Rio pour composer ses prestations en mélangeant parfois des esthétiques cariocas qui sembleraient opposées à celles propres au maracatu.

Dans l'autre sens, les Gringos soucieux de la « tradition » s'efforcent de tenir une posture assez proche de ce qu'ils croient être les « racines ». C'est le cas d'Aude, qui a débuté la musique brésilienne il y a environ 15 ans, par le biais du maracatu. Aujourd'hui, elle dirige un groupe d'afoxé composé de Brésiliens et de Français. Au Brésil, cette percussionniste a vécu une histoire d'amour « éphémère » et « intense » avec un *Mestre* de maracatu qui lui a fait un enfant, qu'elle élève toute seule en France. Un soir, nous sommes parties ensemble voir un concert de samba. Nous avons parlé de l'impressionnante diffusion des musiques brésiliennes en Europe ainsi que du manque d'intérêt de certains musiciens à s'améliorer ou à mieux connaître les rythmes. Aude est française et partage avec moi son étonnement de se voir, elle-même « gringa », critiquer la posture d'autres Gringos : « Du coup, avec le temps, avec tant de recherches et des allers-retours au Brésil, je deviens intolérante avec les Gringos qui jouent cette musique de façon trop caricaturale. Il y a des façons de faire ». Je parle à Aude du chapitre que je suis en train d'écrire et elle me dit se placer certainement du côté des « traditionnalistes » me racontant un épisode dans lequel un percussionniste brésilien confirmé – fondateur d'un groupe de maracatu à Rio et initié au candomblé – était venu en France et voulait donner des cours. Ce passeur n'a pas trouvé beaucoup de personnes intéressées, selon Aude, du fait qu'il n'avait pas un statut de *Mestre*.

> […] il y a des groupes qui ne veulent pas faire un stage avec lui du fait qu'il n'a pas le statut de « Mestre ». Ce sont des Français qui pensent qu'ils ont un très bon niveau et qu'ils ont dépassé un cap, ne pouvant apprendre qu'avec un Maître. En même temps, ces gens paient un autre meneur né à Recife mais vivant à Rio depuis son enfance. Son attachement avec le lieu d'origine des rythmes lui confère alors une légitimité, même si son groupe carioca est reconnu à Rio comme étant un groupe stylisé, composé par des jeunes de classe moyenne et riche et très éloigné du contexte de production du maracatu à Olinda.
>
> Aude, entretien du 25 février 2018

Comme dans l'épisode ci-dessus, la délimitation d'une « tradition » se heurte parfois à des contradictions. Les percussionnistes francophones semblaient peu intéressés par des cours avec un percussionniste qui appartient au candomblé et qui porte le titre d'*Ogan* (autorisé à

jouer les rythmes sacrés) alors qu'ils se soumettent à payer quelqu'un étranger à cet univers. Celui-ci, un percussionniste brésilien originaire de Recife n'ayant pourtant pas des liens consolidés avec les Nations et ne possédant pas le statut de Maître. Comme Aude est attachée au candomblé, cette attitude lui semble incohérente. On voit que les étrangers plus « traditionnalistes » se mettent en garde contre les comportements venant d'autres Gringos, mais aussi venant des propres Brésiliens, qui sont parfois vus comme des « profiteurs » s'ils ne répondent pas aux canons de légitimité attendus. De même, la défense de la « tradition » fait l'objet de conflits à l'intérieur des groupes. Je demande à Mirella si elle avait ressenti des préjugés de la part des Brésiliens. Voici son témoignage :

> Pas des Brésiliens, mais, d'autres Français qui m'ont accusé d'exploiter la culture brésilienne. On a eu une dispute avec [cite un prénom] on voulait mettre aussi de l'afoxé, du coco, lors d'un concert, enfin, il nous accusé de vouloir exploiter une culture qu'on ne connaît pas […] Nous, on connaît rien d'afoxé, donc, selon lui, on ne pouvait pas faire cette musique car on n'est pas brésiliens, on n'a pas baignés dedans… Avec tous les Brésiliens c'était toujours un bon rapport car je me suis toujours intéressée, nom surnom de capoeira est *curiosa*, car j'ai envie de tout connaître. Le maître de capoeira avec qui j'en faisais m'a dit, tu es *macumbeira*… la réaction des Brésiliens, ça leur faisait toujours plaisir qu'une étrangère soit aussi attirée. Par rapport aux musiciens que j'ai fréquentés, jamais, j'ai été critiqué par des Brésiliens […] ils étaient toujours émus que des Européens valorisent leur culture […] peut-être les Brésiliens qui sont privés de leurs statut.
>
> Mirella, entretien du 25 février 2016

Mirella aime surtout la culture afro-brésilienne et pratique aussi de la capoeira. Elle chante dans un groupe de samba acoustique[530] et intègre un groupe de maracatu censé respecter la tradition. Elle a pourtant été accusée par l'un de ses collègues de vouloir s'approprier indûment des rythmes de l'afoxé qu'elle ne connaissait pas. Les résistances ont eu lieu à l'intérieur même de son groupe, de la part d'un autre membre européen. Selon plusieurs de mes interlocuteurs, ils expérimentent des préjugés venant de personnes en France, soit d'autres Francophones, soit des Brésiliens « privés de leur statut », ce qui veut dire, une minorité de percussionnistes que l'on dit « frustrés », ayant vécu des trajectoires difficiles ou qui n'ont pas réussi à avoir une situation financière confortable en France. Quant aux percussionnistes brésiliens installés en France ou même ceux qui réalisent des stages réguliers, ils affirment que les préjugés ne se justifient pas. Leandro, Antônio, Felipe, Nelson, Nilson et Sylvio s'accordent à dire que la « culture est libre » (Nilson, 15/03/2016) et soulignent que la diffusion des percussions brésiliennes participe à l'ouverture du marché ainsi qu'à leur enrichissement en tant que musiciens et être humains : « J'ai juste à dire

[530] Samba pratiqué en ronde, avec un répertoire ancien. Pour Mirella, les batucadas du style samba restent trop attachées à une image commerciale du carnaval.

merci! » (Sylvio, 14/03/2016). S'il existe une idée interdisant les batuqueiros de jouer les rythmes qu'ils ne maîtrisent pas ou dont ils ne connaissent pas l'histoire, pour Mirella, l'exploitation irrespectueuse viendrait d'une relation commerciale avec la musique.

> Si tu aimes une culture, italienne, brésilienne, française, et que tu la pratiques avec respect, il n'y a pas de problème, car la culture ce n'est pas à quelqu'un. *Ce n'est pas une propriété privée mais devrait être un bien commun que tout le monde devrait pouvoir accéder*. Après, si j'ai de la mauvaise foi, si je vends un spectacle pour gagner des sous, en disant que je joue quelque chose comme le maracatu qui n'est pas du maracatu, là c'est du vol […] Bon, tout le monde a commencé et à fait des erreurs […] *Le vol arrive de façon consciente, quand tu sais que t'es en train de faire n'importe quoi, de diffuser n'importe quoi pour des sous. Et cela peut être fait par un Européen ou Brésilien*. Des gens qui vendent de spectacles de maracatu habillés comme des gens qui font de la samba […] après, lui [avait cité un prénom] il vient de Recife, *il est né là bas, donc, il peut dire, « je connais la source », je fais comme je veux*. Ça dépend toujours de ta référence, *c'est un terrain ambigu. Je ne suis personne pour dire, c'est juste, c'est mauvais*. J'aime juste ce que je fais et je suis en manque quand je ne joue pas, style drogué d'héroïne.
>
> Mirella, entretien du 25 février 2016

Pour mon interviewée, ce qui compte c'est « l'intention que l'on y met »[531]. Les attitudes considérées peu légitimes à l'égard de la tradition afro-brésilienne peuvent découler de n'importe quel acteur. Cependant, Mirella reconnaît que le droit de jugement ne lui revient pas, après tout, « elle n'a pas baigné dans cette culture ». Cela semble contradictoire. Même en affirmant que les autorisations ne doivent pas s'accorder en fonction de la nationalité ou de la couleur de la peau, elle reconnaît son illégitimité et assume que les Brésiliens « de souche » pourraient avoir plus de liberté de création qu'un Européen. En parlant d'un percussionniste noir né à Recife qui pratique une esthétique assez fusionnelle pour rendre son spectacle vendable, elle affirme : « il est né là bas ». Les acteurs alternent toujours entre ces types de discours plus ou moins essentialistes. Un autre percussionniste, Antoine, a commencé sa trajectoire dans une batucada il y a plus de 20 ans. Après beaucoup d'étude et de pratique, il se dédie exclusivement aux rythmes profanes[532] du candomblé. Le chemin qu'il a emprunté est encore plus sensible car il se rapproche d'une sphère religieuse. Je lui pose des questions sur les éventuels frottements possibles avec d'autres percussionnistes.

[531] Victor partage le même avis : « […] Sur ça, il y a avait Sambarepercussion, un festival, il y avait une matinée débat sur l'enseignement de la percussion brésilienne. Un gars disait, est-ce qu'on ne devrait pas respecter la musique, la culture brésilienne ? Est-ce qu'on le fait suffisamment comme ça doit être fait ? Ça a fait débat. Il y avait un gars qui était venu faire un atelier de candomblé et a demandé à tous de venir habillés en blanc. D'après ce que je pense, le respect ou l'irrespect c'est dans l'intention qu'on y met, ce n'est pas la forme. Pas besoin de bien jouer pour respecter, enfin, ce n'est pas parce que tu ne sais pas encore bien jouer que tu ne respectes pas la musique. Sinon, même au Brésil, on ne pourrait pas commencer à jouer » (Victor, 29/04/2017).

[532] Les rythmes sacrés sont interdits aux non initiés.

> […] la résistance de l'esclave afro-brésilien a offert au monde cette fleur de la culture qui est le samba, le candomblé, entouré de sacré, de protection. Les tensions sont encore très tendues au Brésil. L'été dernier une personne habillée en blanc allant au terreiro a pris une pierre sur la tête […] Je ne vois que le problème de la violence. Que de justifier la violence. Ça c'est grave. Pour ne faire que donner une raison au pouvoir […] *Le dialogue reste la voix qui doit être celle de l'épanouissement de l'humanité et du respect des religions* […] Je comprends qu'un Brésilien qui est détenteur de sa culture, faut-il encore que ce soit bien structuré, effectivement, c'est peut-être difficile à prétendre ce processus d'appropriation dans l'avion, d'appropriation d'un procédé musicale parce que l'oralité existe et elle est fondatrice de la culture afro-brésilienne. *J'ai déjà vu, je joue du candomblé, j'ai été le premier à être confronté à ces discriminations mais je la comprends*. Si la personne vient et se confronte à moi, je pourrai au travers le dialogue remettre quelques choses à leur place. Peut-être. En tout cas, je me confronterai sans tension. Eh bien si je *vois que la soumission est la seule solution pour résoudre les tensions, je serai celui qui se soumet parce que je ne suis pas que celui qui se soumet*, je suis aussi autre chose. Je ne peux pas qu'être réduit à cette soumission. C'est très important.
>
> Antoine, entretien du 21 mars 2017

Parmi les premiers percussionnistes francophones à se dédier au samba et aux rythmes du candomblé, Antoine a vécu de nombreuses situations où sa légitimité à été remise en question. Par exemple, des percussionnistes brésiliens lui ont pris son instrument des mains ou quelques agressions verbales. Ces attitudes sont compréhensibles pour lui et constituent l'effet d'un « défaut de communication » car « les choses s'effondrent quand la communication s'arrête » (Antoine, 21/03/2017). Dans ce réseau, les réactions au racisme venant d'individus à la peau noire ressortent parfois de manière violente contre ce qui constitue, visuellement[533] – et donc socialement, puisque c'est à partir de la lecture sociale, de l'identification phénotypique que les inégalités se naturalisent au Brésil –, l'objet de leur oppression. Pour Antoine, le fait d'être de type caucasien n'a jamais joué en sa faveur. Son acceptation s'est faite au fur et à la mesure du temps au travers diverses situations où il a dû prouver sa compétence musicale et sa connaissance historique des rythmes et de la culture

[533] Un épisode que j'ai vécu moi-même lors de mon travail de terrain est révélateur des problèmes que la naturalisation des compétences culturelles et sociales peut amener. Dans une soirée samba, je rencontre une fille noire (disons Marta) qui engage une conversation avec mon ami de l'époque (lui aussi noir) sur l'appropriation culturelle des Français. A un moment j'interviens dans la discussion pour dire que les Brésiliens en France ne sont pas ceux qui se trouvent au plus proche des « fondements », ayant plutôt une tendance à la fusion rythmique. Marta me traite de « raciste » et dit que je dois me taire parce que je suis blanche et que c'est grâce à ses ancêtres à elle que cette musique existe. Cette fille vient d'un milieu assez riche, elle ne sait aucunement jouer les percussions, étant également étrangère au contexte de production de cette musique, c'est-à-dire, les communautés pauvres de Rio, Salvador ou Recife. Quant à moi, c'est l'inverse. J'ai habité une communauté carioca connaissant depuis mon enfance quelques rythmes en question et les pratiquant de façon amateur. De plus, mes ancêtres sont également noirs (Père, Grand-père) alors que j'ai effectivement la peau blanche. Quel critère donne alors le droit à la parole ? La couleur de la peau ? L'ascendance ? L'expérience de vie dans un milieu populaire ? Les compétences musicales ? L'expérience des discriminations que les personnes noires ont subi seraient-elles suffisantes pour se revendiquer une légitimité même lorsque ces personnes manquent de « vécu », étant extérieures aux modes de production des rythmes ? La justification de l'ascendance ne résiste souvent pas à la réalité d'une société hydride. Enfin, il s'agit là simplement d'un exemple de comment ces délimitations ont de la peine à s'imposer chez les Brésiliens. Si le métissage a participé à une politique eugéniste, la mixité du peuple est bien réelle et les tensions se font sentir dans les échanges autour des biens culturels afro-brésiliens.

afro-brésilienne. Un bon nombre de percussionnistes brésiliens le cite aujourd'hui comme l'exemple d'un véritable connaisseur. En somme, les relations entre individus qui transitent dans les milieux des batucadas passent par ces a priori et l'établissement de frontières demande une prise en compte des lieux occupés dans la société. D'une part, cette place est déterminée par les origines sociales des percussionnistes, comme nous l'avons vu dans les relations entre Gringos et Brésiliens issus des communautés pauvres, nous l'avons abordé avec la vidéo de Pitoco (p.352) et avec le témoignage d'Eric (p.354) sur la venue des Brésiliens en Europe.

Les principaux producteurs des rythmes afro-brésiliens, au-delà de connaître des difficultés découlant de leur condition économique, font également l'expérience quotidienne du racisme : en étant majoritairement Noirs, leur résistance et lutte contre la marginalisation est doublement renforcée par rapport aux percussionnistes Brésiliens blancs. Lorsque ces percussionnistes noirs et périphériques sont installés en France, ils utilisent des stratégies selon la situation pour s'auto-affirmer ou se faire une place et se rapprochent d'un imaginaire français qui les relie à l'Afrique. Bien sûr qu'un percussionniste brésilien pourrait, par son propre goût, préférer une esthétique fusionnelle ou proche d'une musique plus commerciale. Être un héritier « légitime » de la musique afro-brésilienne n'implique pas forcément de connaître ou d'aimer le « fondement », ni d'être un bon musicien. Cependant, la relation de cet individu dans le marché, ne pourra faire abstraction de sa place dans la structure de pouvoir établie. Pour le bien et pour le pire. Le maintien d'un imaginaire lié à l'authenticité, à la tradition, à la spiritualité, même s'il peut être tout à fait adapté à la réalité française, comme nous l'avons vu par l'exemple de Leandro[534] est un facteur de légitimation pour ces percussionnistes en Europe.

Quant aux Européens identifiés dans ces milieux comme Blancs, tenir une posture « traditionnelle » peut signifier une envie de distinction face aux percussionnistes moyens, vus péjorativement comme des simples consommateurs d'un exotisme culturel. Le respect qu'ils consacrent au « fondement » n'est pourtant pas libre de contraintes, étant conditionné par une certaine capacité linguistique, capacité à lire des textes en Portugais, à établir des conversations dans un milieu lusophone, ainsi qu'à leur pouvoir financier permettant d'entretenir des liens avec les producteurs à l'origine des rythmes. Que ce soit en payant des voyages au Brésil ou en accueillant ces percussionnistes brésiliens en France. Si ces amateurs des traditions « afros » estiment avoir un comportement « éthique » ou « authentique », leur

[534] Pour le témoignage de Leandro, revenir à la page 368.

attitude est parfois vue comme « caricaturale » – la fréquentation exclusive des lieux de culture « noire », la conversion au candomblé, l'usage des symboles de lutte, les choix puristes en matière d'amitié ou d'amour, mais aussi les modifications corporelles comme le gonflement des lèvres, le bronzage artificiel, le frisage des cheveux[535] – devient passible de critiques sous une optique racisée. Se « déguiser en noir » juste quand il convient, représente plutôt une offense qu'un hommage envers les individus subissant les conséquences du racisme. Ces comportements excessifs sont assez récurrents dans les milieux des pratiques afro-brésiliennes traditionnelles et affichent les contradictions d'une identité noire qui apparaît comme « négociable ».

> Si les appartenances sont mouvantes et négociables, et non stables et à prix fixe, leurs variations demeurent tributaires des limites habituelles d'une transaction : on ne peut négocier que ce que l'on est, ce que l'on sait, ce que l'on a. Chacun fait quotidiennement, et parfois dramatiquement, l'expérience de ces limites de la négociation ! Au bout du compte - et pour synthétiser un point de vue qui concilie approches -etic, -emic et contextualiste - on pourrait avancer la proposition suivante : à l'intérieur de « nébuleuses » culturelles produites par l'histoire, les groupes opèrent des choix d'identification, variables en nature, en intensité et en niveau, qui mettent en jeu, entre autres, leurs rapports avec la société englobante et ses institutions (voir Bromberger, Collomp et Centlivres, 1989).
>
> Bromberger, 1993 : 11

Un sens éthique dans l'incorporation

Dans cette thèse, nous avons toujours mis l'accent sur le caractère dynamique des rencontres culturelles. Loin de penser que les manières de faire « traditionnelles » s'effacent progressivement, nous considérons l'« hybridation » et l'« authenticité » comme des constructions fluides. A ce propos, Sarah Weiss réalise une intéressante expérience d'écoute auprès de ses étudiants. Lors des premières écoutes dans les classes, ce qui est perçu comme « hybride » semble aussi « inauthentique » pour les étudiants, qui furent étonnés lorsque la professeure révéla que les deux enregistrements perçus comme radicalement différents (l'un comme authentique et l'autre comme hybride), étaient, en vérité, construits dans le but de leur plaire. En ce sens, les choix esthétiques et les expectatives de l'authenticité seraient conditionnées par des visions politiques (Canclini *apud* Weiss, 2013: 104) et des perceptions

[535] Rachel Dolezal (Etats-Unis) ou Martina Big (Allemagne) sont quelques cas médiatisés de femmes caucasiennes qui ont eu recours à des traitements esthétiques ou des chirurgies plastiques pour se rapprocher du phénotype typiquement des Noirs.

du monde des récepteurs. C'est l'hybridité[536] qui rendrait possible l'authenticité en tant que perception malléable et contextuelle[537]. Un article de Da Lage va dans le même sens. En évoquant la sortie récente de disques de musiques africaines, l'auteure propose une approche diachronique des circulations musicales et des mécanismes de production de l'authenticité au travers des médiations. Ainsi, il faudrait considérer les conditionnements du marché sans toutefois oublier qu'il existe « les circulations parallèles, les productions locales et les dynamiques d'hybridations propres aux territoires du Sud » (Da Lage, 2008 : 30). Le cas échéant, on risquerait de tomber dans des continuums historiques passibles des mêmes critiques que celles qui furent adressées aux études postcoloniales.

Dans le cas du Brésil, le syncrétisme entre les formes culturelles des colonisateurs et colonisés fut fondamental pour leur maintien au fil des temps[538]. En ce sens, l'influence des projections du carnaval ainsi que des initiatives institutionnelles ont contribué à la diffusion de ces expressions culturelles dans le monde. A la différence de pays comme la France, les rythmes du Brésil ont pu se présenter sous un jour valorisant, qui les inscrit dans une tradition vivante et « branchée ». Devant une image carnavalesque parfois allégorique, certains percussionnistes cherchent alors des formes plus « authentiques ». Ainsi, la valorisation de ce que l'on estime la « tradition » ne peut être isolée de sa diffusion standardisée. Si le dynamisme culturel nous apprend qu'il existera toujours des mouvements de retour vers les sources, des relectures du traditionnel et des recréations diverses au long du temps, on pourra tout de même s'interroger : la diffusion de la culture afro-brésilienne contribue-t-elle à rendre visibles les producteurs premiers de ces musiques ?

Cette question est au cœur des dynamiques propres à la mondialisation et au capitalisme qui furent largement débattues (Mattelard, 2007 ; Warnier, 2007 ; Wolton, 2008). Il n'y a pas de consensus sur les résultats positifs ou négatifs des circulations culturelles. Il est

---

[536] Sarah Weiss cite la théorie des cycles d'hybridité de Brian Stross (1999) dans laquelle les formes homogènes et hétérogènes alternent sur le plan culturel : « Changements culturels sont représentés par une spirale « un mouvement continu, à plusieurs facettes, qui irait de formes discrètes vers des hybrides puis vers de nouvelles formes discrètes, sans direction déterminant les fusions possibles […] ce qui était un jour hybride a été ensuite perçu comme originel, alors même qu'il s'était hybridé dans quelque chose de neuf. Il serait possible de retrouver ce type de scénario à l'œuvre dans la construction de n'importe quel style pensé comme « pur » ou « traditionnel» à un moment donné de son existence. Une fois qu'un genre important est dépassé, il peut ensuite être reconstruit et élevé au rang d'originel et de pur, mais aussi analysé, théorisé et codifié comme ensemble de normes stables. » (Weiss, 2013 : 97). Selon Weiss, Stross offre des outils pour penser les changements à grande échelle mais il serait utile d'envisager aussi les raisons à petite échelle qui mènent les acteurs à définir ce qui est authentique ou pas à un moment donné.

[537] Nous avons vu qu'un exemple inverse pourrait aussi avoir lieu. Dans l'épisode où Leandro a été cité, c'est son autorité « traditionnelle » qui l'autorise à faire des mélanges esthétiques (voir le témoignage de Leandro à la page 368). Ainsi, l'authenticité et l'hybridité sont souvent mises en dialogue dans la pratique.

[538] Dans les îles des Caraïbes ou dans d'autres territoires ayant reçu des Africains mis en esclavage, les évolutions de la musique n'ont pas su empêcher l'effacement de diverses formes culturelles africaines.

difficile de savoir si ces échanges créent plus de liens qu'ils n'en défont. Certes, la pratique francophone de la batucada contribue à stimuler les traditions afro-brésiliennes: formation du public, ouverture du marché, valorisation des maîtres brésiliens au Brésil et à l'étranger, bénéfices secondaires associés à une nationalité ou à une couleur de peau. Ces aspects positifs ne pourraient masquer certaines asymétries. Davantage de possibilités de rencontres et d'espaces sont effectivement créées, mais les producteurs à l'origine de ces musiques sont peu nombreux à accéder à ces nouveaux espaces de culture « noire ». Sauf dans des cas très particuliers, par exemple, où les percussionnistes brésiliens se rendent en Europe, leur marginalisation est bien réelle une fois que les circulations font l'objet d'inégalités imaginaires et institutionnelles. Si d'un côté, la thèse de la « propriété culturelle » ne tient pas la route, de l'autre, la justificative facile du « dynamisme des cultures » ignore le racisme structurel et l'exclusion réelle des individus qui malgré leur compétence, n'arrivent pas à se créer une place dans cet environnement. L'authenticité est de fait malléable, c'est pourquoi le véritable enjeu, pour certains théoriciens toucherait plutôt à la faculté d'exercer un libre choix. Pour Homi Bhabha (2007), l'affirmation même d'une identité en tant qu'authenticité (musicale ou autre) constitue déjà un acte de racisme.

Les étrangers s'intéressant à ces types de manifestations ont, certes, tendance à dialoguer de façon plus consciente avec la question raciale. En ce sens, il me semble qu'une affirmation assez courante au sein d'organisations militantes, « la société aime les pratiques noires alors qu'elle déteste les Noirs » ne soit pas tout à fait juste. Seulement, si on généralise l'engouement très particulier de ces Brésiliens de classe moyenne et des Etrangers, à la société entière. Or, l'amour des pratiques afro-brésiliennes n'est pas représentatif dans les préférences musicales des Européens et des Brésiliens. En vérité, il est difficile de rompre avec le racisme qu'ont forgé structurellement les individus. Cela peut prendre parfois des formes subtiles de fétichisation de l'Autre derrière une apparente « passion ». Le renforcement de la structure raciste se trouve, en outre, dans le fait même que ces amateurs de musiques exogènes puissent être confrontés à une identité musicale noire et périphérique, qu'ils « choisissent » de s'y identifier. Nous revenons à la discussion autour de la lettre de Philip Tagg que nous avons exposée quelques pages plus tôt. Pour cet auteur, le racisme a pu être préservé de manière efficace grâce, entre autres, à l'usage des termes « musique afro-américaine » et « musique européenne ». Au travers de falsifications historiques, les « petits Blancs, refoulés et asexués » furent amenés à croire qu'ils n'ont jamais apporté de contribution à ce que l'on considère ces rythmes « afro » qui animent le paysage musical contemporain. Je cite :

> En nous défaisant de toute responsabilité face à notre propre corporalité musicale, nous forçons le peuple noir à jouer le rôle absurde du *house nigger*. Nous utilisons une musique que nous croyons à tort n'avoir rien en commun avec les traditions musicales européennes, comme panacée corporelle contre nos propres problèmes de subjectivité et d'aliénation. C'est peut-être pour cette raison que certains d'entre nous sont déçus lorsque les artistes noirs ne correspondent pas au stéréotype comportemental que nous attendons d'eux… Dans de tels cas où nos attentes stéréotypées ne se réalisent pas, nous risquons de ressentir une certaine insécurité puisque le statu quo de la race, de la culture et de la société est radicalement remis en question.
>
> Tagg, 2008 : 159

La relation de causalité instituée par Tagg en ce qui concerne le maintien du racisme peut sembler discutable, à titre personnel, j'émettrais également quelques réserves quant à une importance majeure de la contribution « blanche » pour la composition de ces musiques. Mais, il existe de fait une correspondance entre les projections qu'il dénonce et les modes de relation que les batuqueiros entretiennent avec les rythmes[539]. Ce que l'on entend par l' « identité européenne » serait de la même façon « négociable » ?

L'affirmation de la structure raciste est aussi présente sous la forme d'une légitimation à laquelle ces expressions culturelles sont globalement soumises. Nous avons vu précédemment, que leur validation au Brésil reste cantonnée à une classe moyenne à fort capital culturel et qu'après leur séjour dans les pays européens, les Maîtres brésiliens gagnent automatiquement de la notoriété à leur retour. On peut aussi soulever les tensions engendrées par la présence des Européens dans les milieux de culture populaire au Brésil. Pour peu qu'ils essayent de se débarrasser d'une posture ethnocentrique, leur degré de conscience sur les effets de leur cohabitation dans ces communautés pauvres reste faible[540]. Vouloir à tout prix appartenir à une communauté de pratiques – une attitude décrite comme « *pagar de raiz* » (se la jouer *roots*) dans le vocabulaire d'usage – sans souffrir les discriminations imposées aux membres, ou encore sans s'engager dans les luttes antiracistes (ou dans la politique brésilienne) peut être perçu négativement, dans les milieux de la batucada, par les acteurs qui subissent ces oppressions. Ainsi, les batuqueiros plus engagés essaient de se débarrasser d'une posture trop « prédatrice » et la solution esquissée pointe vers un comportement « éthique ».

---

[539] De même, l'attraction qu'exerce la musique brésilienne dans le monde ne se réduit pas à sa relation avec les Blancs/Européens. Nous rappelons que les batucadas sont présentes dans un grand nombre de pays, dans des continents comme l'Asie, l'Amérique du Sud et centrale et même l'Afrique. Ce n'est donc pas seulement une question de culpabilité refoulée de la part des Européens face à l'objet afro-diasporique. L'objet musical et ses caractéristiques ont aussi un rôle dans ce processus.

[540] L'exemple d'Eric auprès des producteurs du maracatu à Recife en est révélateur (p.354). Sauf à quelques exceptions près, les percussionnistes étrangers se sentent concernés ou responsables par les conflits ayant lieu. Il est de même très rare qu'ils réfléchissent à leur place dans la structure de pouvoir. Nous n'avons décrit quelques cas en deuxième partie de thèse, sous-partie 4.2 traitant « l'expérience du voyage ».

Suivant cette logique, pour que la participation des Blancs (ou des Etrangers) au sein des espaces de culture « noire » n'engendre pas l'effacement des individus à la peau noire, il serait essentiel d'effectuer des mesures de valorisation. Ce qui signifie, entre autres, de mettre en place toutes sortes d'actions visant à restaurer la représentativité qui fait défaut aux producteurs originaires : ouvrir des espaces pour que parole inhabituelle soit entendue, prioriser les savoirs découlant de leur vécu, même si leur mode de transmission n'est pas adapté à une pédagogie européenne, faciliter un retour financier de leur travail si l'occasion se présente, comme le font certains percussionnistes et groupes européens. Dans le cas contraire, les Gringos pourraient être accusés de contribuer à naturaliser des oppressions tout en affirmant leur grand amour pour cette musique.

Une relation perçue comme « authentique » avec la culture afro-brésilienne passe alors par la construction d'un niveau de conscience sur les inégalités. Nous voyons ainsi que certaines stratégies « éthiques » consistent à prendre un cachet convenable (pour les Amateurs), à aider les communautés brésiliennes et à soutenir la politique du pays (pour les Gringos), à combattre le racisme (pour les Blancs). Ces actions peuvent aussi être interprétées d'une façon plus détachée d'un engagement moral, comme une manière de protéger la source d'inspiration des groupes – nous avons vu que la référence brésilienne reste importante pour une majorité des groupes. Elles se rapprochent ainsi des politiques de protection de l'exception culturelle et du patrimoine immatériel, qui visent à soustraire ces types des biens des échanges exclusivement marchants pour assurer la diversité culturelle humaine, la « culture n'est pas une marchandise comme les autres » (Mattelard, 2007).

Pratiquer une musique sans un engagement moral ou politique reste tout à fait possible. L'art ne se réduit pas à son sens utilitariste et les musiques « afro » ne se cantonnent pas à leur dimension identitaire ou de résistance. Le turban par exemple, a différents types des nœuds ayant des significations rattachées à une identité de groupe, mais il peut aussi être juste un bout de tissu. Toutefois, ces expressions afro-brésiliennes se distinguent des pratiques culturelles en général. Leur pratique exogène peut engendrer, dans une certaine mesure et malgré la bonne volonté des acteurs, la perpétuation d'un racisme structurel. Si les inégalités raciales et sociales n'existaient pas, il n'y aurait aucun intérêt à débattre des résultats de la consommation de ces musiques. Dans le contexte actuel, pourtant, il n'est pas surprenant que cette discussion puisse avoir lieu. Non pas pour empêcher les échanges culturels – chose

inévitable[541] – mais pour sensibiliser les individus aux problèmes que soutient la rencontre autour de ces musiques.

Dans ce chapitre, nous venons de voir que de nombreuses raisons peuvent être mobilisées par les acteurs pour qualifier les individus ou les groupes d'illégitimes: s'ils jouent mal ou « trop » proprement, s'ils manquent de swing, s'ils ignorent les valeurs populaires et démocratiques associées à la musique brésilienne, s'ils ne valorisent pas le « fondement », s'ils ont la peau trop blanche, s'ils ne s'engagent pas dans les questions politiques brésiliennes comme la crise démocratique du pays, les inégalités sociales ou la lutte antiraciste. Les relations entre les batuqueiros sont parfois orientées par des dynamiques essentialistes mais le vécu des individus et leur attitude au présent semblent tout aussi déterminants. En effet, la réalité ne correspond pas toujours aux canons d'authenticité attendus : des Gringos peuvent jouer mieux que les Brésiliens, des Noirs en manque de « swing » existent, de même que les Brésiliens qui s'éloignent des manières de faire « traditionnelles ». La légitimité s'organise toujours selon des logiques contextuelles.

Si nous avions montré précédemment « comment » la batucada est incorporée par les percussionnistes[542], il a été fondamental au cours de cette troisième partie de comprendre les facteurs liés à une causalité, en d'autres termes les « pourquoi ». Pour ce faire, nous avons d'abord exposé les valeurs de démocratie raciale matérialisées au travers des discours et performances musicales des acteurs. La batucada demeure une activité qui dépasse le cadre exclusivement artistique : l'événement musical est un moyen privilégié pour la confrontation des altérités. Ainsi, le goût pour les batucadas s'attache à des significations plus larges, des significations contre-culturelles derrière l'étrangeté volontaire de certains percussionniste ; l'identification des percussionnistes avec une culture brésilienne peut révéler, en miroir, un portrait de la société française dans laquelle ils vivent.

Quant à la légitimité, notre découpage a distingué trois échelles d'analyse[543] : la compétence musicale face au marché, le caractère exogène de la musique et le rapprochement

[541] Les différentes manières de mettre en scène la musique brésilienne trouvent une sorte d'efficacité par rapport au contexte. Par exemple, un groupe dit « trop amateur » passera sur les scènes des bars plus modestes. D'après mes interlocuteurs, les « bars pourris ont des groupes pourris ». Ainsi, si la musique mal exécutée était interdite, on aurait juste moins de musique, comme nous indiquaient certains commentateurs de la polémique entre amateurs et professionnels (pp.330-333).

[542] Deuxième partie de thèse.

[543] Une même problématique traverse ces découpages analytiques. Une fois que les catégories Blanc/Etranger et Noir/Brésilien désignent parfois les mêmes acteurs, nous sommes pris dans de questions similaires (les inégalités quant à la circulation des individus dans l'axe Brésil/France ou l'aspect éthique de l'incorporation), que l'on traite la légitimité à l'égard de la culture brésilienne ou la légitimité face à ses origines « afros ».

avec les fondements d'une tradition située en Afrique. Dans ce processus, différentes figures d'altérité émergent. Les Maîtres brésiliens, souvent noirs et venant des communautés à l'origine des rythmes, peuvent apparaître comme « peu compétents » si les individus ou groupes valorisent une légitimité musicale « professionnelle ». De même, il arrive que des Afro-descendants francophones (donc « gringos ») soient autorisés à participer à des prestations en raison de leur couleur de peau. En d'autres occasions, certains Français peuvent être favorisés sur la base de leur sérieux et de leurs compétences musicales, face à un Brésilien jugé trop amateur. Les Gringos valorisant l'authenticité se mettent à accuser d'autres Gringos d'avoir un rapport trop exotique avec la musique afro-brésilienne tandis qu'ils sont à leur tour critiqués par les supposés détenteurs de cette musique. Ainsi, le « je » professionnel ou amateur, le « je » Brésilien ou Gringo, le « je » traditionnaliste ou contemporain constituent ces figures d'altérité relatives qui cohabitent au sein d'un même individu pouvant être mobilisées au gré des situations. Les individus peuvent récolter, durant des années, les fruits de leur nationalité ou phénotype et leur légitimation passe alors par le maintien de ces imaginaires. Contrairement à une vision qui serait trop déterministe, c'est dans la pratique et au travers des micro-épreuves de réalité que les autorisations sont négociées. Ce qui n'annule pas les relations de pouvoir traversant les rencontres. Chez les percussionnistes francophones, la compétence musicale, l'ancienneté, les efforts, les voyages au Brésil et la connaissance profonde des rythmes et de leur histoire sont des éléments qui joueront en leur faveur. C'est la raison pour laquelle, les musiciens brésiliens comme Thiago (07/02/2017) ou Nilson (15/03/2016) affirment que les Français s'approprient de manière « respectueuse » la musique. La conquête de la légitimité apporte des bénéfices immatériels et matériels aux batuqueiros, du respect, de la valorisation, de la permission à pratiquer telle ou telle musique, de la liberté de création, des invitations à faire partie d'un groupe, des cachets à la suite d'un concert, des élèves, enfin, de l'argent qui circule dans ce milieu.

Les rencontres culturelles semblent être, comme nous avons montré à plusieurs reprises, un espace privilégié pour construire une perception plus intime de l'Autre. Si la structure de pouvoir n'est pas radicalement renversée, l'amour des percussions brésiliennes et les actions menées autour de cet amour contribuent à atténuer ou à effacer, momentanément ou de façon durable, les préjugés. Connaître l' « Étranger » est fondamental pour le considérer en égal.

Conclusion

La culture est l'une de plus importantes sources du *soft power* brésilien. Ainsi, depuis environ un siècle, la musique brésilienne circule dans le monde, attachée à des valeurs multiculturelles et populaires. Pour ce qui est des batucadas, elles sont issues des traditions afro-brésiliennes dont la puissance percussive favorise une relation cathartique et un appel corporel à la danse, peu habituel dans les parcours de vie des percussionnistes qui la pratiquent. Ces derniers créent des liens avec cette musique, en fonction de « raisons d'aimer » qui peuvent être assez variables. Ainsi, outre qu'elle favorise la construction de « lien social », tout comme la plupart des activités mises en œuvre par des associations, l'expérience dans un groupe donne aussi un accès rapide à la scène, en permettant aux amateurs de s'« essayer » à devenir musicien. Hormis leur accessibilité, les batucadas renvoient également à un aspect populaire que l'on estime défaillant dans les musiques françaises. Concernant les formes de collectif présentes dans ce pays, les fanfares exigeraient des compétences musicales minimales (solfège ou lecture de partition) tandis que les cultures régionales (Bretagne, Occitanie) feraient l'objet d'une certaine « ringardisation ». Quant aux musiques festives et percussives africaines, afro-cubaines ou latino-américaines, elles gardent l'empreinte d'un ailleurs mais leur environnement est plus difficile à intégrer. Toutes ces raisons combinées expliquent la popularité des batucadas en France.

Les percussionnistes entretiennent alors des modes d'identification intimes avec la musique et la culture brésilienne, censées concentrer des caractéristiques identitaires et des particularismes qui « manquent » (ou qui furent « effacés ») dans les traditions françaises. Dans ce processus identitaire, les nouveaux savoir-faire et savoir-être peuvent être en décalage avec leurs socialisations précédentes. De fait, les enjeux ne sont pas les mêmes selon ce que l'on soit simple batuqueiro, meneur ou danseur. De sorte que, durant les voyages de découverte au Brésil, des rencontres inattendues peuvent avoir lieu entre Brésiliens issus des quartiers défavorisés et Etrangers de classe moyenne, où la connaissance d'une altérité culturelle met en suspens les préjugés découlant d'une altérité de classe. Après leur séjour, dont ils reviennent changés à jamais, les étrangers sont ainsi amenés à remettre en question leurs modes de vie habituels. Quelques uns développent une véritable « passion » et se désignent « Brésiliens dans l'âme » débutant une trajectoire de rupture avec leur passé.

Outre les caractéristiques matérielles des batucadas et la façon dont elles sont transmises et pratiquées, la prolifération des groupes subit aussi les influences des valeurs

auxquels ils s'associent. Le « partage », la « joie », la « fête », le « métissage » sont parmi les significations attribuées à l' « esprit samba » qui ont pu se propager à travers le monde, entre autres, grâce à un imaginaire utopique du carnaval. Dans les mondes de la batucada, les anciennes représentations du Brésil coexistent avec des nouveaux clichés. Mais le mythe de la démocratie raciale n'est pas ébranlé, du moins sur un plan culturel. Les inégalités sociales et la violence sont reconnues comme faisant partie de la société brésilienne, dans ce pays où le racisme est soit relativisé, soit perçu comme moins présent qu'en France par les batuqueiros. Mais, tout en étant questionné au Brésil, le métissage survit aux épreuves et revient sur le devant de la scène mondiale sous une forme renouvelée ; ce n'est donc pas un hasard que cette musique percussive, populaire et identitaire se retrouve au cœur des échanges musicaux contemporains entre France et Brésil.

Or, les institutions françaises semblent entretenir une ouverture à un type d'universalisme où la diversité culturelle s'impose dans les discours, mais se heurte aux pratiques xénophobes mises en œuvres par l'Etat et par certains individus. Dans ce contexte, l'amour des percussionnistes pour cette musique « exogène » et, parfois, un patriotisme cultivé envers le Brésil, peuvent être révélateurs d'un rapport critique à leur propre société : un refus des idées de pureté raciale, de la façon de concevoir la musique ou de cohabiter avec l'Autre. Ce cosmopolitisme musical revêt alors une forme politique et contre-culturelle. L'objectif est-il alors de s'oublier ou de se retrouver ? En revendiquant une « étrangeté volontaire », certains individus se positionnent contre les valeurs racistes ou à l'inverse, contre un supposé oubli des « racines » de la France. C'est pourquoi la pratique de la batucada sert à affirmer à la fois universaux et particularismes.

Les enjeux de l'incorporation musicale vont donc au-delà du domaine artistique. Dans un monde cosmopolite, il est possible de « piocher » des références identitaires transnationales ; même si, les asymétries des rencontres culturelles ne disparaissent pas pour autant. Dans l'environnement des batucadas, les rapports de domination restent en place – entre Blancs et Noirs, entre Gringos et Brésiliens, entre une puissance colonisatrice et une ancienne colonie. L'étrangeté volontaire de certains joueurs génère parfois des comportements allégoriques passibles de critiques.

Par ailleurs, trois formes de légitimité ressortent de notre analyse : selon que l'on considère la qualité musicale ou l'aspect ludique; selon que l'on envisage une culture brésilienne exogène ; enfin selon que l'on s'en tienne aux manières associées à une tradition afro-descendante. Suivant ces niveaux, les individus concernés prônent une pratique « respectueuse » de la musique, exigeant des comportements éthiques : le souci d'une

exécution optimale, le respect de l'esthétique brésilienne, la valorisation des producteurs à l'origine des rythmes.

Les tensions entre Gringos et Brésiliens peuvent facilement basculer vers un conflit Blancs/Noirs, car les Francophones appartiennent souvent à une classe moyenne et blanche. Pour cette même raison, quelques individus brésiliens sont aussi perçus en tant qu' « étrangers » au sein des communautés. Dans l'autre sens, une légitimité « par défaut » peut être accordée à certains Francophones noirs en raison de leur phénotype. De plus, les canons d'authenticité ne correspondent pas à l'image que l'on se fait d'eux : les individus les plus proches des « fondements » sont parfois les mêmes qui jouent de façon standardisée ; à l'inverse, dans diverses situations, les Gringos peuvent montrer une compétence musicale supérieure à celle des Brésiliens. Ainsi, « faire sien » ne se restreint plus à un « vol » culturel, mais incarne une relation intime avec la musique qui se construit dans le temps au travers des épreuves de légitimité.

De ces exemples empiriques, il ressort que les négociations entre individus sont fluides et suivent une logique de jugement variable. Les divisions entre Nous et les Autres se délimitent donc à partir d'un vécu et d'une légitimité qui ne sauraient se cantonner aux termes de classe ou d'une culture dominante (Donnat, 2004: 27). Si la démarcation des frontières peut se dessiner en rupture avec les essentialismes, les mécanismes découlant de la « nationalité » ou de la « race » guident également les actions des acteurs. En effet, ces marqueurs peuvent déterminer a priori ceux qui rentrent dans le groupe, facilitant ainsi les possibilités d'interactions, davantage basées sur le vécu à mesure que les préjugés s'effacent dans le temps. Toutefois, le bénéfice du doute n'est pas toujours accordé aux acteurs[544]. Prétendre que la « race » ou l' « ethnicité » n'existent pas en tant qu'influences sur les comportements serait ignorer une dimension importante de la pratique. Une division « identitaire » du monde reste tout à fait l'un des cas du possible. Or, les outils explicatifs délaissent souvent l'un de ces points de vue en oscillant entre des théories soit qui priorisent la classe et un universalisme maladroit soit qui découpent la réalité à partir d'une dimension identitaire. « Race » et « classe » sont alors des dimensions se superposant sans que l'on puisse les hiérarchiser de manière absolue. L'examen empirique de l'expérience des acteurs, sur laquelle agissent toutes ces constructions (et oppressions), permet d'échapper aux négligences d'une analyse trop centrée sur l'une de ces dimensions. La notion de socialisation a donc semblé utile pour décrire la réalité au plus juste. Considérer que le passé – origine,

[544] C'est la raison pour laquelle, en parlant du concept d'identité, Jean-Paul Kauffman nous invite à revisiter ce concept (Kaufmann, 2004).

appartenance sociale mais aussi assignations identitaires et raciales – s'actualise à travers les actions présentes, permet de dépasser ce conflit stérile. Émotions, plaisirs esthétiques, déterminismes sociaux et culturels activés en situation, ethnicité, revendications identitaires diverses, sont autant de dimensions prises en considération par l'analyse.

Ainsi, « aimer » une musique n'est pas simplement le fruit d'un choix naturel. Au contraire, l'événement musical sert à exprimer des appartenances collectives et individuelles, apparues lorsque nous avons décrit le cosmopolitisme des batuqueiros. Mais, la pratique des batucadas en France revisite les questions des échanges historiques controversés entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe où le Brésil occupe un rôle intermédiaire

De fait, les mouvements de décolonisation ont provoqué une profonde remise en question de l'universalisme européen. A partir des crises conjuguées, les débats contemporains pointent un décentrement du monde. Face aux crispations identitaires qui émergent en réaction à l'imposition d'une hégémonie européenne, il conviendrait désormais de réinventer le patrimoine commun de l'humanité, d'établir des nouveaux droits et une nouvelle politique du vivre ensemble. De sorte que le projet d'un « nouvel universalisme » gagne en force chez de nombreux auteurs (Tarrius, 2000 ; Balibar, 2006 ; Beck, 2006 ; Lenclud, 2013), ainsi qu'à l'occasion de conférences, de débats et de rencontres[545]. Prenant appui sur les idées kantiennes, on peut parler de « démocratie cosmopolitique » pour désigner une gouvernance mondiale plus responsable, transparente et légitime (Archibugi et Held, 2012), ou encore, de « cosmopolitisation » (Truc, 2012)[546].

Il est difficile de penser à une véritable intégration si les relations entre les peuples se construisent depuis des siècles sur un modèle d'exploitation de l'Autre. Le capitalisme mondial s'est développé, en grande partie, grâce au projet colonial qui a marqué les relations économiques, culturelles et sociales de l'espace triangulaire atlantique entre Europe, Afrique et Amériques. Soutenir un « décentrement » en Afrique est certes contradictoire, dans la mesure où son peuple a connu une diaspora forcée. Après la décolonisation, ce continent occupe aujourd'hui le centre des débats portant sur un nouvel universalisme, dans un concert de voix dissonantes. Suivant Molefi Asante, l'enjeu majeur pour les Afro-descendants serait justement un « recentrement », c'est-à-dire, une prise de conscience critique de leur place

[545] La Ligue des droits de l'Homme a organisée deux journées d'études autour de l'intitulé *Les communs, un nouvel universalisme ?*, les 26 et 27 novembre 2016 à l'Espace Reuilly 21, rue Hénard – 75012 Paris.
[546] Ces deux dernières publications intègrent une édition des *Cahiers Philosophiques* entièrement dédiée à la thématique du cosmopolitisme en rapport avec la citoyenneté, l'éducation, le patriotisme.

dans le monde[547]. Pour cet auteur, la perspective d'une « afrocentricité » impose à ce sujet de devenir un agent de transformation de soi et des peuples africains, pensée à partir d'une localité, c'est-à-dire, d'un lieu psychologique, culturel, historique et individuel occupé à un certain moment de l'histoire (Asante, 2009). Le courant que l'on appelle « panafricaniste » est en route depuis au moins deux siècles et rassemble une multiplicité de mouvements, de théories et d'arts[548] qui soutiennent l'unification du peuple noir éparpillé par la diaspora autour d'une spiritualité, de pratiques, d'une certaine corporéité, au travers d'un réel processus d'émancipation politique et culturelle face à l'Europe. Entre deux branches que l'on distingue comme « raciales » ou « continentales » (Ki-Zerbo et Sene, 2016), les théories panafricanistes ne reçoivent bien souvent qu'une lecture superficielle dans les études françaises[549]. Enfin, ces acteurs refusent de penser un monde commun lorsque des nouvelles formes de colonialisme prennent toujours corps.

D'autres auteurs, même en considérant les asymétries actuelles, estiment qu'un renfermement dans une identité unique ne serait pas profitable à une émancipation contemporaine, dans une époque marquée par l'interdépendance. C'est pourquoi il faudrait « sortir de la grande nuit » (Mbembe, 2010). Compte tenue d'une mondialisation inévitable, les auteurs comme Achille Mbembe ou Léonora Miano[550] cherchent à définir une pensée de la frontière qui est articulée autour de la circulation des identités et des imaginaires. Cela ne veut pas dire que les relations de pouvoir sont oubliées, comme le dit Mbembe « on aura beau être Africain et Français, Africain et Néerlandais ou Africain et Allemand. Tant que l'Afrique n'est pas debout, un soupçon délétère continuera de peser sur nous tous »[551]. Il s'agit surtout de prendre position et de trouver des solutions à partir d'un double constat auquel nous ne pouvons pas échapper : il faudrait repenser les cultures afro-descendantes à partir des impositions et violences subies qui ont généré, malgré tout, un hybridisme sur lequel nous ne pouvons pas faire l'impasse. L'Afrique est donc « plus qu'un ensemble géographique » et une

[547] Ne participant pas à l'élaboration de sa propre histoire, les Afro-descendants en diaspora doivent alors s'orienter par rapport à deux notions, la prise de « conscience » et l' « agence ». La prise de conscience serait la reconnaissance des oppressions passées et présentes ainsi que des voies possibles d'émancipation tandis que l'agence serait la capacité à disposer des ressources psychologiques et culturels nécessaires à l'avancement vers la liberté (Asante, 2009).

[548] Blyden Edward (Saint-Thomas, Caraïbes), W. E. Du bois (Etats-Unis), Marcus Aurelius Garvey (Jamaique), Padmore Georges (Ghana) apparaissent parmi quelques références incontournables.

[549] On ne cesse par ailleurs de soulever que l'idée d'une unité pose divers problèmes (Zerbo, 2003 ; Amselle et M'Bokolo, 2005). Pour une bibliographie récente de l'histoire du panafricanisme voir Boukari-Yabara, 2014.

[550] Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche éditeur, 2012.

[551] « L'Afrique est plus qu'un ensemble géographique. Elle est et doit demeurer une question » », *Africultures*, 2014/3 (n° 99 - 100), p. 104-107 [en ligne], https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-104.htm (consulté le 12 septembre 2017).

question incontournable pour l'humanité[552]. Repenser un avenir commun exige de revoir sa place et celle des Afro-descendants dans le monde.

L'idée d'un fond commun entre la culture afro-brésilienne et les cultures africaines est très présente parmi mes témoignages et notamment chez les francophones des Antilles qui se retrouvent dans un passé partagé (Maurice, 12/01/2015 ; Gaston, 06/04/2015 ; Chris, 27/04/2016) En ce sens, la musique brésilienne peut offrir un moyen de se retrouver soi-même. De la même façon qu'elle répond à certains besoins de « primitivisme » chez des Francophones et notamment les individus originaires des Antilles qui s'y identifient dans un rapport de proximité plus évident, et peuvent devenir plus sensibles, par ce biais, à l'effacement de leurs propres traditions. Chez les batuqueiros, le Brésil exerce une attirance grâce à son multiculturalisme actualisé.

De manière générale, l'idée du Brésil comme un « exemple à suivre » reste, du moins sur un plan culturel idéalisé, une source d'inspiration épistémologique pour penser le monde[553]. Chez Giuseppe Cocco, le Brésil pourrait donc inspirer le devenir de l'humanité[554]. Dans un ouvrage qui dialogue avec la pensée de Viveiros de Castro, Giuseppe Cocco parle d'un « devenir-monde du Brésil » et d'un « devenir-Brésil du monde ». En effet, le métissage de ce peuple est perçu par Cocco comme un terrain de lutte à l'heure où l'hybridisme mondial s'impose : l'anthropophagie brésilienne aurait un potentiel décolonisateur, étant une « issue » (Tible, 2010 : 151) pour gérer la différence car « son imagination s'alimente d'Autrui. Réside là son potentiel décolonisateur, subversif »[555], dans une radicalité anthropophagique destituée de tout colonialisme. La rhétorique d'un sens « anthropophagique » accordé au Brésil n'est pas l'exclusivité des intellectuels. Cette notion s'exprime aussi bien chez les témoins qui se réfèrent à la culture brésilienne comme une entité capable de « digérer les autres cultures sans se dissoudre » (Pierre, 30/03/2015). Encore une fois, c'est la gestion de l'hybridité du peuple brésilien qui configure l' « authenticité » ou si on veut reprendre des anciens termes, l' « exceptionnalité » du pays.

Le Noir brésilien ou le Métis portent en eux les marques de l'« africanité » présente aujourd'hui dans la plupart des débats sur la cohabitation mondiale, sans pourtant causer le sentiment d'une « étrangeté absolue ». Cette altérité brésilienne est perçue comme

[552] Aimée Césaire parlait d'un « devenir-nègre du monde » au XXIe siècle.
[553] Selon quelques auteurs, le métissage est le visage humain de la mondialisation (Audinet, 2007).
[554] En première partie de thèse, un discours similaire était tenu par l'ancien ministre de la culture, Gilberto Gil, lorsqu'il parlait d'un message du Brésil à la planète.
[555] Renato Stuzman, Préface *in* Eduardo Viveiros de Castro, Encontros - Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008, p. 19. Voir : Tible, 2010 : 151

« douce »[556] car elle contient aussi des traits européens[557], notamment portugais. A partir notre étude, nous constatons que le Brésil, son peuple et sa musique jouent un rôle de « médiateurs » entre l'Europe et l'Afrique. En effet, parmi les témoignages recueillis, beaucoup s'appuient sur un ensemble d'idées préconçues, qui perpétuent le mythe d'une Afrique arriérée, image d'une altérité radicale. En comparaison, la musique brésilienne n'est pas considérée comme « lourde » contrairement aux musiques africaines ou celles issues du monde arabe, décrites parfois comme « insupportables » ou « sauvages » (Gilberto et Paulo, 25/03/2017). Selon Antônio (01/03/2016), les Brésiliens sont aimés en France grâce l'image dont joui leur pays, comme celle d'un « pays qui a su évoluer »[558]. Pour des individus se disant « anticléricaux », la culture, la religion, la musique brésilienne et le Brésil renvoient à un « Autre plus digeste » car le Brésil en France « c'est loin et c'est plus proche »[559] (Jonas, 29/04/2017). L'identification avec cette culture exogène s'établit donc dans une relation de proximité : l'imaginaire du Brésil incarne à la fois une réunion d'imaginaires présents en France, l'Afrique, la « tradition », la latinité, le métissage et l'exotisme d'où émerge un modèle englobant d'universalisation culturelle – plus ou moins juste, dira-t-on – mais qui rend possible des identifications plurielles. Le modèle de diversité culturelle à brésilienne est au cœur du « nouvel universalisme » que nous avons décrit.

Nous observons ainsi que le Brésil et sa musique jouent un rôle de médium : pour accéder à l'Afrique ; pour atteindre un cosmopolitisme musical (goûter à la musique brésilienne c'est goûter à toutes les musiques) ; pour dépasser les frontières culturelles ; pour permettre à certains individus de se retrouver soi-même ou de s'oublier. Nous avons vu que l'attachement aux batucadas répond à la fois à des quêtes universalistes et particularistes. C'est pourquoi on attribue indirectement des vertus « rédemptrices » aux musiques brésiliennes, le samba « sauve » (Christelle, 24/04/2015 ; Francine, 27/03/2017), favorisant l'intégration des Migrants en France (Mirella, 25/02/2016 ; Murielle et Pato, 23/03/2017). Il

[556] L'idée que le Brésil représente une altérité non problématique est présente chez certains auteurs, par exemple Carelli (1993) ou Vaillant (2013), qui parle de « confort de projection ». Il en va de même pour certains articles de presse, comme celui publié par l'*Express*, sous l'intitulé de « Le Brésil est une drogue douce ». Voir : https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-bresil-est-une-drogue-douce_817692.html (consulté le 7 juin 2018).

[557] On dit ici « traits européens ». Il aurait été linguistiquement décalé d'employer le terme « européennité », tout comme nous avons fait pour l'Afrique. « Brésilienneté », « latinité », « africanité » sont des mots qui comprennent un regard extérieur de l'Autre. Il s'agit là d'un exemple de plus concernant les relations de pouvoir profondément enracinées dans notre langage.

[558] Cette idée revient à maintes reprises chez des interlocuteurs variés. L'interviewé E68, par exemple, en répondant la question 20 de l'enquête en ligne (sur la « passion » musicale), justifie son engouement : « Oui et non, peut être plus par certain aspect culturel, notamment autour de la résilience et de la capacité, à l'instar du continent africain, pour résumer, de garder le tempo malgré tout ». Voir le tableau des commentaires cité précédemment en page 275 et 276 (figure 40).

[559] Lorsque l'on regarde « ailleurs », notre découpage de la réalité ne peut guère échapper à notre propre vision du monde. En ce sens, l'Autre nous ramène toujours, d'une certaine manière, à nous-mêmes.

en va de même dans le cadre éducatif où l'on privilégie l'enseignement des musiques afro-brésiliennes plutôt qu'africaines ou afro-latines (Guillot, 2010 : 14). L'imaginaire du Brésil renvoie alors à une sorte d'idéal nationaliste ouvert sur le monde, symbole d'une « unité dans la diversité »[560], qui évoque le dépassement des frontières[561].

Par l'intermédiaire du Brésil, une relation entre l'Europe et l'Afrique se remet à jour sur le plan culturel. Dans ce processus, le Métis brésilien est une figure-clé. Il est le résultat du mélange (entre colonisateurs et colonisés) et fait le pont entre ces deux pôles[562]. Pour ne citer qu'un bref exemple, le festival de samba-reggae organisé par Aborisa Brasil se définissait comme « un festival humanitaire culturel artistique de sensibilisation en toute concience[563] Negra Branca »[564]. Cette conscience « noire-blanche » s'inscrit ainsi dans une pensée globale commune et suscite des interrogations : si quasiment tous les peuples de la planète sont métissés, pourquoi alors le cas brésilien se distingue-t-il ?

De fait, « blanc » et « noir » sont des catégories raciales réfutées scientifiquement, mais elles agissent fortement sur les pratiques sociales et sur les mentalités des individus de cette zone triangulaire (Amériques, Europe et Afrique). Le mélange génétique qui engendre des Métis phénotypiquement « blancs » ou « noirs » intéresse moins, car c'est dans la dimension symbolique que la catégorie du « métisse » va prendre son sens. Le métissage brésilien se présente effectivement sur une échelle visuelle de couleur, des degrés intermédiaires entre le « blanc » et le « noir », qui incarnent les extrêmes raciaux. Dans ce contexte, nous aurons compris que la reconnaissance du « véritable » métissage se représente par des phénotypes hybrides, les variantes « entre Blancs » ou « entre Noirs » (types de nez, couleur des cheveux, tonalités de blancs) ne rentrent pas en jeu dans les définitions établies par un système hégémonique européen. De fait, en Europe, face à l'échec du modèle universaliste classique, nous nous tournons désormais vers les interstices, les brèches, les

[560] Formule auparavant associée au Brésil et désormais proclamée par les politiques contemporaines de l'identité européenne.
[561] Dans un article sur la capoeira, Monica Aceti s'interroge : « Les rodas de capoeira seraient-elles, pour reprendre Glissant, les espaces privilégiés d'une 'politique, ou poétique de la mondialité', dans le sens que pour l'auteur, la 'mondialité est le sentiment imaginaire que l'on ne peut multiplier les diversités qu'en les mettant en relation les unes avec les autres'. » (Aceti, 2010 : 121).
[562] Bien sûr que ces rapports sont plus complexes. Si notre réflexion ne prend pas en compte les Amérindiens, c'est que l'imaginaire de ces populations dans le monde des batucadas n'est pas très représentatif. Les peuples natifs furent ravagés par la colonisation et le rôle qu'ils jouent aujourd'hui à l'égard d'une « société globale », reste minoritaire – en termes quantitatifs – par rapport à celui des Africains.
[563] L'orthographe correcte du terme est « consciência ».
[564] Voir la page du festival sur facebook : https://www.facebook.com/events/126533811509948/. Festival se déroulant du 13 au 15 avril 2018 qui a compté avec des stages de samba-reggae et des activités diverses (annexe 19).

seuils et par conséquent, attendons de celui qui porte la frontière sur sa peau qu'il fournisse l'idéal d'une humanité qui se veut décentrée.

Ainsi, le Métis (ou le Noir brésilien) demeure un « médium », une altérité « douce » au centre du projet universaliste contemporain. Si le peuple noir est devenu de nos jours un symbole d'émancipation contre l'oppression[565], l'identification de certains batuqueiros avec un habitus afro-brésilien peut être vécue (de façon plus ou moins consciente) comme l'expression d'une résistance de type individuel, qui s'éloigne bien sûr des motivations originelles. Christelle par exemple, disait avoir « faim de samba »[566], l'expression de la souffrance est pour elle le sens viscéral de sa pratique. D'après cette percussionniste, on « mangerait » du samba pour apaiser nos souffrances ou pour compenser notre manque de visibilité dans la société, même si les problèmes auxquels nous faisons face au Brésil et en France ne sont pas les mêmes[567]. Chez les percussionnistes européens, une oppression localisée (inégalités raciales, racisme) et propres à un type de groupe (les Noirs) devient alors une oppression à caractère universaliste : symboles de lutte et de résistance, les pratiques afro-diasporiques sont aujourd'hui réutilisées afin de dénoncer les luttes contre l'exclusion.

Mais, une fois que ces douleurs particularistes deviennent les douleurs de « tous », finasseraient-elles par se vider de leur sens ? Les processus identitaires chez ces Francophones ouvrent donc la voie à différents questionnements et interprétations. Au-delà des significations que nous avons soulevées tout au long de cette thèse, quelles autres implications pourrait avoir l'identification des francophones avec cette figure d'oppression mondialisée ?

D'un côté, il s'agit certainement d'une empathie/identification basée sur la reconnaissance mutuelle, notamment de la part des Francophones qui pour nombreuses raisons pourraient être aussi « à la marge ». Nous pouvons citer l'exemple des batuqueiros originaires d'Afrique du Nord ou des Antilles, ainsi que des migrants ou encore des Français venant d'un milieu populaire[568]. De l'autre côté, l'empathie/identification s'exprime à travers un mélange de désirs, de culpabilité ou de prise de distance. S'identifier avec un univers de pratiques culturelles « afro », ou avec la population noire, pourrait alors signifier l'envie de se destituer d'une éventuelle participation – réelle, héritée, ou imaginaire – à leur oppression. Les auto-proclamations des individus qui se disent « Blancs à l'âme noire » se

[565] Les rhétoriques du « black power » construites avec la prise de conscience d'après colonisation.
[566] Christelle, entretien du 24 avril 2015. Pour la totalité de la citation, revoir le chapitre 4 (p.191).
[567] Les luttes des Afro-descendants s'inscrivent dans un cadre précis contre un passé colonial d'oppressions subies (pour les uns) et pratiquées (pour les autres). S'il est évident que les rapports de pouvoir entre dominants et dominés sont toujours contextuels, les conséquences de l'esclavage ne demeurent pourtant pas négligeables et dictent encore à nos jours les places occupées par les héritiers des colonisateurs et des colonisés. Nous avons vu comment ces dynamiques s'actualisent dans le cas des rencontres musicales entre Brésiliens et Francophones.
[568] Nous rappelons que la présence d'Africains dans les groupes de batucadas est réduite.

rapprocheraient de cette démarche. Ayant honte de leurs privilèges, ils refusent, d'une certaine manière, de se placer du côté de l'oppresseur ou de collaborer de façon indirecte avec la production des inégalités. Si d'un côté, l'attitude contre-culturelle révèle une critique envers la société française, elle devient aussi un moyen de se donner « bonne conscience ». Philip Tagg avait montré que le goût pour les musiques afro-diasporiques révèle bien souvent des problèmes d'une subjectivité européenne qui s'accompagne, selon l'auteur, d'un renforcement du racisme et oblige les peuples noirs à « jouer le rôle absurde du *house nigger* »[569]. La « valorisation » et l'ethnocentrisme peuvent alors aller main dans la main[570] même si la construction d'une empathie et d'une identification réelles peuvent également naître à partir des rencontres ; ainsi, les paradoxes sont nombreux au cœur, de l'espace triangulaire tissé par les relations entre les Amériques, l'Afrique et l'Europe[571].

La construction d'un nouvel universalisme évoquée à quelques reprises semble se situer au centre de cette aire géographique, conçue comme espace symbolique. Si les Européens se sentent perdus et désenchantés, tiraillés entre culpabilité, empathie et désirs d'ailleurs face à l'Afrique, le fantasme du Métis brésilien apparaît comme le produit « réussi » d'une cohabitation possible entre colonisateurs et colonisés. Il semble, dans le discours évoqués, offrir une issue honorable à cette relation empreinte des extrêmes violences d'hier et d'aujourd'hui. En ce sens, les groupes de batucadas et les rencontres culturelles autour de cette musique peuvent être interprétées comme un microcosme de ces sociétés postérieures à l'esclavage. Les dynamiques autour de la race, de la nationalité et des relations de pouvoir qui se dégagent des rencontres entre Européens et Brésiliens y sont fondamentales pour comprendre les comportements des acteurs, à la lumière de tous ces enjeux.

[569] Cité précédemment en troisième partie.
[570] *Get Out* est une allégorie récente sous forme de film d'horreur pour dénoncer l'exploitation des corps noirs. Ce film est souvent abordé par certains militants des luttes antiracistes qui souligne différentes formes de domination contemporaine sur les corps noirs, qu'il s'agisse de l'hyper sexualisation ou des règles du marché du travail imposant le lissage des cheveux crépus.
[571] On revient ici sur un même conflit au sujet de la mondialisation ou de l'appropriation des cultures périphériques par des individus du « centre du monde ». Il faudrait enquêter si les échanges culturels créent plus d'opportunités qu'ils ne défont. Comme nous avons précédemment évoqué, il n'y a pas de réponse figée à ces conflits.

Bibliographie

Identité nationale et Histoire du Brésil

AMADO, Jorge (1938). *Bahia de todos os Santos*. Salvador: Livraria Martins Editora.

AMARAL, Aracy (2012). « O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20 », *Revista USP*, n° 94, p. 9-18. São Paulo : USP.

BASTIDE, Roger (1957) [1999]. *Brésil, Terre de contrastes*. Paris : L'Harmattan.

BISSOLI SIQUEIRA, Magno (2012). *Samba e identidade nacional. Das origens à era Vargas*. São Paulo : Editora Unesp.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANELO, Maria José (2014). « Producing Good Neighbors: Carmen Miranda's Body as Spectacular Pan-Americanism », *Revue française d'études américaines*, n° 139; pp. 60-76 [en ligne], https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2014-2-page-60.htm (consulté le 29 Mars 2017).

CARELLI, Mario (1993). *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*. Paris : Nathan.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula (2013). « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *Perspective*, pp. 325-342.

COSTA, Emilia Viotti da (1999). *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP.

DAHER, Andrea (2001). « Récits français et histoires portugaises: Claude d'Abbeville et Pedro de Magalhães Gandavo », Conférence prononcée dans le cadre du séminaire de Serge Gruzinski (EHESS), février 2001, Nuevo Mundo, Mundos Nuevos [En ligne], http://nuevomundo.revues.org/238 (consulté le 30 octobre 2016).

DINES, Alberto. « Stefan Zweig, aquele que volta », *Revista NOAH/NOAJ*, n. 16-17, p. 157-169.

DUMONT, Juliette; FLECHET, Anaïs (2009). « "Pelo que é nosso !" Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XXe siècle », *Relations internationales*, n° 137, pp. 61-75.

FERNANDES, Florestan (2008) [1964]. *A integração do negro na sociedade de classes*. Rio de Janeiro : Editora Globo.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo (2004) [1937]. *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa. As origens brasileira da teoria da bondade natural.* Rio de Janeiro : Topbooks.

FREYRE, Gilberto (1974) [1933]. *Maître et esclaves. La formation de la société brésilienne*. Paris : Gallimard.

GARCIA-PARPET, Marie-France (2002). « Les usages de la pensée française dans le Brésil du XIXe siècle : la question raciale, Auguste Comte et Arthur de Gobineau » *in* BOURDEAU, Michel ; CHAZEL, François (ed.). *Auguste Comte et l'idée de Science de* l'Homme. Paris : L'Harmattan.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio (2001). « Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito », *Novos Estudos*, n. 61, pp. 147-162, Portail Scielo [en ligne] http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2 (consulté le 22 février 2017).

GUIMARÃES, Antônio Sérgio (2002). *Classes, raças e democracia*. São Paulo : Editora 34.

IANNI, Otavio (1992). *Ideia de Brasil Moderno.* São Paulo : Brasiliense.

JURT, Joseph (2014). « Le Brésil : un État-nation à construire. Le rôle des symboles nationaux : de l'empire à la république », Actes de la recherche en sciences sociales, n. 201-202, pp. 44-57 [en ligne] http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2014-1-page-44.htm (consulté le 18 mai 2015).

LESTRINGANT, Frank (2016). *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l' « Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* ». Paris : Classiques Garnier.

MAIO, Marcos Shor (1999). « O Projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50 ». *Revista brasileira de Ciências Sociais*, vol.14, n.41, pp.141-158.

MICELI, Sérgio (2003). *Nacional / estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.* São Paulo : Companhia das Letras.

MUNANGA, Kabengele (1999). *Rediscutindo a mestiçagem. Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Editora Vozes.

NASCIMENTO, Abdias do (1978). *O Genocídio do Negro Brasileiro : processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia (2012). *O triunfo do fracasso. Rudiger Bilden, o amigo esquecido de Gilberto Freyre*. São Paulo: Editora Unesp.

PEDROSO CORRÊA DA SILVA, Maira (2013). *La rencontre entre Européens et Amérindiens au XVIème siècle : une analyse sémiotique subjectale*. Thèse en Sciences du Langage sous la direction d'Ivan Darrault-Harris. Limoges : S.C.D. de l'Université.

PERRONE-MOISES, Leyla (1994). *Le voyage de Gonneville (1503-1505) et la découverte de la Normandie par les Indiens du Brésil*. Paris : Editions Chandeigne.

QUEIROZ DE MORAES PINTO, Maria Cecília (2005). « Présence française et identité nationale ». *Revue de littérature comparée,* n. 316, pp. 403-410.

REIS FILHO, Daniel Aarão (2014). *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar.

RODRIGUES, Kamila. (2014). *Na Demanda da Ideia de Nação: As Viagens Pós-coloniais em Mário de Andrade e Mia Couto*. Thèse de doctorat en Lettres sous la direction Maria Aparecida Ribeiro et Ana Mafalda Leite. Université de Coimbra.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (2008). « Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos ». *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. v.31, n.1. pp. 183-203.

RUFIN, Jean-Christophe (2001). *Rouge Brésil*. Paris: Gallimard.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (1993). *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.

SKIDMORE, Thomas Eliott (1976). *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SOARES, M. de C (2000). *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUZA, Jessé (2000). « Democracia racial e multiculturalismo : a ambivalente singularidade cultural brasileira », *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, n. 38, pp. 135-155.

TADEI, Emanuel Mariano (2002). « A mestiçagem enquanto dispositivo de poder e aconstituição da nossa identidade nacional », *Psicologia: Ciência e Profissão,* vol.22, n.4 [en ligne], http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000400002 (consulté le 30 juin 2017).

TALADOIRE, Eric (2014). *D'Amérique en Europe. Quand les Indiens découvraient l'Ancien Monde (1493-1892)*. Paris : CNRS Editions.

TETTAMANZI, Régis (2014). *Le voyage au Brésil. Anthologie de voyageurs français et francophones du XVIe au XXe siècle*. Paris : Robert Laffont.

ZWEIG, Stefan (1992) [1941]. *Brésil, Terre d'avenir*. Paris : Editions de l'Aube.

ACETI, Monica (2010). « Des imaginaires en controverse dans la pratique de la capoeira : loisir, 'métier' et patrimoine culturel immatériel », *Staps*, vol. 87, n. 1, 2010, pp. 109-124.

AGIER Michel (2000). *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia.* Marseille : Editions Parenthèses.

ALANO DA CRUZ, Claudio Celso (2013). « O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço brasileira », *Revista da Anpoll* nº 35, p. 309-339.

ARAÚJO, Dinalva; D'AMORIM, Elvira (2003). *Do Lundu ao Samba: pelos caminhos do côco.* Rio de Janeiro : Arpoador Ideia.

BESERRA, Bernadete (2009). « Rencontres ethniques autour du Chicago Samba », *Revue Hommes et migrations*. n°1281 [en ligne], http://www.hommes-et-migrations.fr/index.php?/numeros/france-bresil-sous-l-angle-des-migrations-et-de-l-alterite/5702-rencontres-ethniques-autour-du-chicago-samba (consulté le 12 mai 2016).

CARVALHO, Luciana Gonçalves (2005). *A Graça de Contar: Narrativas de um Pai Francisco no Bumba Meu Boi do Maranhão*. Thèse de doctorat sous la direction de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ.

CHAMONE DE FREITAS, Maria Emilia (2008). *Une ethnographie du spectacle AfroBrasil : La création musicale dans les batucadas brésiliennes à Paris*. Mémoire de Master en Musique sous la direction de Denis Laborde. Paris : EHESS.

DELFINO, Jean-Paul (1998). *Brasil : a música - panorama des musiques populaires brésiliennes*. Marseille : Parenthèse.

DOZENA, Alessandro (2017). « L'imaginaire utopique brésilien dans les pratiques festives européennes », *Confins- Revue franco-brésilienne de géographie/Revista franco-brasileira de geografia*, n.33 [en ligne], http://journals.openedition.org/confins/12487 (consulté le 5 mai 2018).

FLÉCHET, Anaïs (2009). « Um mito exótico. A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008) », *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, n.32. pp. 43-62.

FLÉCHET, Anaïs (2013). *Si tu vas à Rio. La musique populaire brésilienne en France au XXème siècle*. Paris : Armand Colin.

FREITAS PEREZ, Léa (2003). « Le métissage au Brésil vu à travers les fêtes », *Hermès, La Revue*, vol. 35, no. 1. pp. 261-268.

GARRABÉ, Laure (2011). « Negra ou popular ? Esthétique et musicalités des maracatus de Pernambuco », *Volume !*, v. 8, n. 1, pp.105-119.

GARRABÉ, Laure (2008). « Héritage performatif et construction sociale du maracatu de baque solto (Pernambuco, Brésil) : contribution esthétique des études de la performance à une

anthropologie des usages du corps ». *Champ Psychosomatique*, n° 51, 77-96. [En ligne] http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CPSY_051_0077 (Consulté le 14/07/2011).

GERMANO, Iris (1999). « O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional ». *Caravelle*, n°73, pp.131-145.

GUERREIRO, Goli (1999). « As trilhas do Samba-Reggae : a invenção de um ritmo ». *Latin American Music Review*, v. 20, n. 1, pp. 105-140.

GUERREIRO, Goli (2006). « Samba-reggae: um ritmo atlântico - a invenção do gênero no meio musical de Salvador » *in* GONZALES, Liliana; PARANHOS, Adalberto; ESPINOSA, Christian Spencer (dir.) *Actas del VII Congreso de la IASPM-AL*. La Habana.

GUILLOT, Gérald (2010). « Diffusion des musiques afro-brésiliennes en Europe : la perception cognitive occidentale permet-elle une véritable ouverture à cette altérité ? », *Studi Emigrazione*, XLVII, n. 177, pp. 59-82.

GUILLOT, Gérald, (2011). *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du swíngue brasileiro en France*. Thèse en Musicologie sous la direction de Jean-Marc Chouvel. Paris : Université Paris-Sorbonne.

HERMANO, Vianna (1996). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ.

IBOPE Média (2013). « Tribos musicais ». Estudo sobre o consumo musical dos Brasileirs [en ligne] http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf (consulté le 15 février 2016).

LOPES, Nei (2004). « A Presença Africana na Música Popular Brasileira », *Revista ArtCultura*, n. 9, pp. 46-55.

MARCADET, Christian (2013). « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien », *Volume !* 8 : 1, pp.69-103.

MENEZES BASTOS, Rafael José de (2005). « Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense ». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, pp.177-213.

NAYRAC, Magali ; VAILLANT, Anaïs (2010). « De la circulation des musiques brésiliennes en France : un dialogue franco-brésilien entre exotisme et essentialisme ? ». *Studi Emigrazione*, XLVII, n.177, p. 15-38.

NEDER, Alvaro (2010). « O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição ». *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, n. 22, pp.181-195.

PONDÉ-VASSALLO, Simone (2000). « La capoeira à Rio de Janeiro, des rues aux académies » *in* DORIER-APPRILL, Elisabeth (dir.). *Danses « latines » et identité d'une rive à l'autre… Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*, pp.65-76. Paris : L'Harmattan.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (dir.) (2009). *Cadeia produtiva de economia do carnaval*. Rio de Janeiro : E-papers.

RIBAS D'ÁVILA, Nicia (1982). *Batucada brésilienne : Comment jouer les instruments des écoles de samba.* Volume I (Méthode de percussion). Paris : CBM.

RIBAS D'ÁVILA, Nícia (1987). *Approche Sémiotique du Fait Musical Brésilien Batucada*. Thèse de doctorat en Sciences du Langage. Approche Sémiotique du Fait Musical Brésilien Batucada. Thèse de doctorat en Sciences du Langage sous la direction d'Algirdas Julien Greimas. Université Sorbonne Nouvelle.

RIVRON, Vassili (2010). « Le goût de ces choses bien à nous », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 181-182, p. 126-141 [en ligne] www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-1-page-126.htmL (consulté le 11 octobre 2015)

SANDRONI, Carlos (2001). *Feitiço decente : Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ.

SAUTCHUK, João Miguel (2012). « Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no mapa musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira », *Anuário Antropológico* [en ligne] http://journals.openedition.org/aa/297 (consulté le 08 mars 2018).

SEBRAE (2015). *Musica tocando negocios. Um guia para ajudar você a empreender na musica*. Document du Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas [en ligne] https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/e491dcf107479d1628190fceb77085f9/$File/5810.pdf (consulté le 20 octobre 2017).

TINHORÃO, José Ramos (1991). *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Lambada*. São Paulo: Art.

TINHORÃO, José Ramos (2001). *Cultura Popular: Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34.

VAILLANT, Anaïs (2009). « Les territoires de la batucada : circulations et appropriations d'une pratique musicale brésilienne » *in* RAIBAUD, Yves (dir.). *Comment la musique vient aux territoires*. Pessac : MSHA.

VAILLANT, Anaïs (2013). *"La batucada des gringos" : Appropriations européennes de pratiques musicales brésiliennes.* Thèse en anthropologie sous la direction de Jean-Luc Bonniol. Aix-Marseille.

Soft power et représentations contemporaines du Brésil

CAPANEMA, Sílvia Almeida P.; FLECHET, Anaïs (dir.) (2009). *De la démocratie raciale au multiculturalisme : Brésil, Amériques, Europe*. Bruxelles : Peter Lang.

CHOQUET, Sabine (2004). « Retour du Brésil », *Cités*, v. 19, n. 3 ; pp. 175-181.

CLAVAL, Paul (2004). *La fabrication du Brésil, une grande puissance en devenir*. Paris : Belin.

CLAVAL, Paul (2009). *Le Brésil*. Paris : Le Cavalier Bleu.

DAUDELIN, Jean (2010). « Le Brésil comme puissance : portée et paradoxes », *Problèmes d'Amérique latine*, n. 78, pp. 29-46.

DEBS, Sylvie (2004). « Cinémas de France et du Brésil : vers une réciprocité des échanges ? », *Caravelle,* La France et les cinémas d'Amérique latine, n. 83, pp. 105-122.

FREITAS GUTFREIND, Cristiane ; MACHADO DA SILVA, Juremir (2004). « Présentation Brésil, Terre de liens imaginaires », *Sociétés*, n.83, pp. 5-6.

FREITAS PEREZ, Léa (1996). « Pour une poétique du syncrétisme tropical » *in* DURAND, Gilbert ; MAFFESOLI, Michel (sous la dir.). *Cahiers de l'imaginaire. Anthropologies brésiliennes*, numéro 13. Paris : L'Harmattan.

GERVAISE, Yves (2012). *Géopolitique du Brésil. Les chemins de la puissance*. Paris : PUF.

GUERLAIN, Pierre (8 mai 2014). « Soft power: la fin d'une légende et la mort d'un concept ». *The Huffington Post / Le Monde* [En ligne] http://www.huffingtonpost.fr/pierre-guerlain/influence-soft-power-etats-unis_b_5271305.html (consulté le 29 juillet 2016).

HELENO, Eduardo; MEDEIROS BRANCO, Luiz (2011). « O soft power brasileiro. Em busca de uma identidade sul americana». *Poder, Estratégia e Sociedade*, v.1 [En ligne] http://www.academia.edu/6885403/O_soft_power_brasileiro_em_busca_de_uma_identidade_sul-americana (consulté le 21 octobre 2016).

KOURLIANDSKY Jean-Jacques (2004). « Le Brésil : une nouvelle puissance internationale? », *Revue internationale et stratégique*, n. 56, pp. 25-36.

LAPLANTINE, François; MARTIN, Jean-Baptiste; PORDEUS Ismaël (2001). *Usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France*, actes de colloque. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

LAPOUGE, Gilles (2011). *Dictionnaire amoureux du Brésil*. Paris : Plon.

LECA, Jean (2013). « 'Soft power'. Sens et usages d'un concept incertain », *CERISCOPE Puissance* [en ligne] http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part2/soft-power-sens-et-usages-d-un-concept-incertain (consulté le 04 juin 2016).

MEDEIROS João ; LAVAUR Jean-Marc (dir.) (2005). *Réalités françaises et brésiliennes*. Montpellier : Université Paul-Valéry.

ATHAYDE, Celso; MEIRELLES, Renato (2014). *Um País Chamado Favela*. São Paulo : Gente editora.

MORIN-DESAILLY, Catherine ; PAPON, Monique ; BODIN, Yannick ; FOURNIER, Bernard ; HUMBERT, Jean-François ; BOURZAI, Bernadette (2010). *La France et le Brésil,*

terres de cultures. Rapport d'information n° 646 (2009-2010) fait au nom de la commission de la culture [En ligne] http://www.senat.fr/rap/r09-646/r09-6461.pdf (consulté le 21 juin 2016).

NOGUEIRA, Oracy. (2007). « Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil », *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, v. 19, n. 1. pp. 287-308.

PARVAUX Solange et REVEL-MOUROZ Jean (1991). *Images réciproques du Brésil et de la France.* Actes du Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brésil, Collection Travaux et mémoires de l'IHEAL, n°46, Série Thèses et Colloques n°2. Paris : IHEAL.

RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (dir.) (2014). *Identidades brasileiras: composições e recomposições.* São Paulo: Cultura Acadêmica.

RISTOVIC, Aleksandra. « Brazil's Soft Power and Dilma's Dilemma ». *The BRICS Countries and Public Diplomacy*, Volume 3, Issue 4, April-May 2012. [En ligne] https://uscpublicdiplomacy.org/pdin_monitor_article/brazils_soft_power_and_dilmas_dilemma (consulté le 25 juin 2016).

RIVAS, Pierre (1991), « Le Brésil dans l'imaginaire français » *in* PARVAUX, S.; REVEL-MOUROZ, J. (dir.). *Images réciproques du Brésil et de la France*. Paris : IHEAL.

SADER, Emir (2010). « L' 'énigme Lula' ou le devenir contradictoire de la gauche brésilienne. ». *Alternatives Sud*, v. 17, n.1, pp. 37-54.

SAINT-GEOURS, Yves (2013). « L'émergence du Brésil : à l'international aussi », *Politique étrangère*, pp. 77-86.

SEGUIN, André de (1991). « L'impossible objectivité » *in* PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean (dir.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil. Paris : Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine.

THERY, Hervé (2014). *Le Brésil, pays émergé*. Paris : Armand Colin.

VALENÇA, Marcelo M. et CARVALHO, Gustavo (2014). « Soft Power, Hard Aspirations: the Shifting Role of Power in Brazilian Foreign Policy ». *Brazilian Political Science Review*, v.8, n.3. [En ligne] http://www.scielo.br/pdf/bpsr/v8n3/1981-3821-bpsr-8-3-0066.pdf (consulté le 5 mai 2016).

VALIATI, Leandro; DO NASCIMENTO FIALHO, Ana Leticia (2017). *Atlas econômico da cultura brasileira - metodologia I*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGO [en ligne] http://www.ufrgs.br/obec/pubs/CEGOV%20-%202017%20-%20Atlas%20volume%201%20digital.pdf (consulté le 25 septembre 2016).

VÉRAN Jean-François (2000). « L'afro-brésilianité aujourd'hui : un modèle d'intégration ? », *Caravelle* n. 75. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

BLANDIN, Bernard (2001). « Des hommes et des objets - Esquisses pour une sociologie avec objets ». Thèse en sociologie. Conservatoire national des arts et métiers - CNAM [en ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00135927/document (consulté le 29 novembre 2016).

BECKER Howard (1988), *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

BECKER Howard (1996). « Hennion Antoine, La passion musicale ». *Revue française de sociologie*, 37-4. pp. 637-639 [en ligne] http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1996_num_37_4_4478 (consulté le 21 janvier 2016).

BELLAVANCE, Guy ; VALEAU, Myrtille ; VERDALLE, Laure de. (2006). « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, 2, (OPuS 9 & 10), pp. 125-143.

BIDART Claire (2006). « Crises, décisions et temporalités : autour des bifurcations biographiques », *Cahiers internationaux de sociologie*, n. 120, pp. 29-57 [en ligne] https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2006-1-page-29.htm (consulté le 29 mai 2018).

BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1980). *Le sens pratique, Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève : Droz.

COULANGEON, Philippe (2003a). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte.

COULANGEON, Philippe (2003b) « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, n.44-1, pp. 3-33.

COULANGEON Philippe (2004). « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*, v. 36, n.1, pp. 59-85.

COULANGEON, Philippe (2011). *Les métamorphoses de la distinction culturelle. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*. Paris : Grasset.

DARMON, Muriel (2006). *La socialisation. Domaines et approches*. Paris, Armand Colin.

DE SAINT POL, Thibaut (2014). « Déterminants sociaux et culturels de l'alimentation », *Inégalités sociales de santé en lien avec l'alimentation et l'activité physique*, INSERM [en ligne] http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/144000279.pdf (consulté le 22 octobre 2017).

DELMOTTE, Florence (2010). « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n.106, pp. 29-36.

DELMOTTE, Florence (2012). « La sociologie historique de Norbert Elias », *Cahiers philosophiques*, n. 128, pp. 42-58.

DENDASCK, Carla Van ; DENDASCK, Zyl ; LEE, Gilead Ferreira (2016). « Concept d'Habitus chez Pierre Bourdieu et Norbert Elias », *Revue scientifique pluridisciplinaire de la base de connaissances*, v. 3, pp. 1-10.

DETREZ, Christine (2002). *La construction sociale du corps*. Paris : Editions du Seuil.

DIET, Emmanuel (2010). « L'objet culturel et ses fonctions médiatrices ?», *Connexions*, v. 93, n. 1, pp. 39-59.

DIMAGGIO, Paul (1987). « Classification in Art », *American Sociological Review*, v. 52, n. 4, pp. 440-455.

DONNAT, Olivier (1994). *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*. Paris : La Découverte.

DONNAT, Olivier (2003). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : Ministère de la Culture/DEPS.

DONNAT Olivier (2004). « Les univers culturels des Français », *Sociologie et sociétés*, Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus, v. 36, n. 1, pp. 87–103.

DONNAT, Olivier (2009). Les *Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*. Paris : Ministère de la culture et de la communication / La Découverte.

DUBAR, Claude (2015). *La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*. Paris: Armand Colin.

EIJCK, Koen van (1999). « Socialization, education, and lifestyle: How social mobility increases the cultural heterogeneity of status groups », *Poetics*, v. 26, n. 5–6, pp. 309-328.

FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage, 1991.

FEUERHAHN, Wolf (2009). « Une sociologie des habitus nationaux. Norbert Elias et l'héritage de Heidelberg ». *Collection Individus et Nation*, v. 3, Norbert Elias, 'un marginal établi' ?, Archives Hal [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00392073 (consulté le 13 septembre 2017)

GLEVAREC, Hervé. (2005). « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime de justice culturelle. L'exemple du champ musical. » *in* MACE, Eric; MAIGRET, Eric. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin/Ina.

GLEVAREC, Hervé ; PINET, Michel (2009) « La 'tablature' des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, v. 50, pp. 599-640.

GLEVAREC, Hervé ; PINET, Michel (2013). « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, v. 63, pp. 471-508.

GLINOER, Anthony (2001). « De quelques critiques récentes adressées à la science des œuvres de Pierre Bourdieu », *Contextes* (Notes de lecture) [en ligne] http://journals.openedition.org/contextes/4881 (consulté le 13 décembre 2016).

GREINER, Christine (2005). *O corpo : pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo : Annablume.

DUBAR, Claude ; HEDOUX, Jacques (1992). « La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles », *Revue française de pédagogie*, v.100, pp. 117-121.

HENNION, Antoine (2003) ; TEIL, Geneviève. « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique » *in* DONNAT, Olivier. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : Ministère de la Culture/DEPS.

HENNION, Antoine (2006). « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses » *in* PERONI, Michel ; ROUX, Jacques. *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*. Actes du colloque du CRESAL. Paris : Editions de l'Aube.

HENNION, Antoine (2007) [1993]. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

HÉRAN, François (1987). « La seconde nature de l'habitus. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique ». *Revue française de sociologie*, n. 28-3 [en ligne] http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1987_num_28_3_2423 ; pp. 385-416 (consulté le 12 janvier 2017).

JOCELYN, Pierre (1994). « Hennion, La passion musicale. Une sociologie de la médiation ». *Politix*, vol. 7, n°28.

LAHIRE, Bernard (2005) « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : 'détester la part populaire de soi' », *Hermès*, pp. 137-143.

LAHIRE, Bernard (2006). *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte.

LAHIRE, Bernard (2011). *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris : Nathan.

LAHIRE, Bernard (2012). *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*. Paris : Editions du Seuil.

LAHIRE, Bernard (2013). *Dans les plis singuliers du social. Individus, institutions, socialisations*. Paris : La découverte.

LE BOT, Jean-Michel (2009). « A propos des 'techniques' du corps : retour sur l'article de Mauss », Archives Hal [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00401717/document (consulté le 3 octobre 2017).

LE BRETON, David (2008). *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.

LIENARD, Georges ; SERVAIS, Emile (1974). « 'Le sens pratique'. A propos du livre de Pierre Bourdieu », Revue française de sociologie, 1974, n. 15-3, pp. 413-421 [en ligne] http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1974_num_15_3_5736 (consulté le 3 octobre 2017).

MARTIN, Olivier ; MEMMI, Dominique (2009). « Marcel Mauss : La redécouverte tardive des 'Techniques du corps' », *La tentation du corps : Corporéité et sciences sociales*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales [en ligne] http://books.openedition.org/editionsehess/1008 (consulté le 3 novembre 2017).

MAUGER, Gérard (1993). « A. Strauss. Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme », *Politix*, v. 6, n.21, pp. 142-146.

MAUSS, Marcel (1936). « Les Techniques du Corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril, Archives. UQAC [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf (consulté le 3 octobre 2017).

MAZADE, Olivier (2011) « La crise dans les parcours biographiques : un régime temporel spécifique ? », *Temporalités*, n.13 [en ligne] http://journals.openedition.org/temporalites/1472 (consulté le 3 novembre 2017).

PEDLER, Emmanuel ; ETHIS, Emmanuel (2001). « La légitimité culturelle en questions » *in* LAHIRE, Bernard. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: Dettes et critiques*. Paris : La Découverte.

PETERSON, Richard (1992). « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univores », *Poetics*, v. 21/4, pp. 243-258;
PETERSON, Richard A. (2004). « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologie et sociétés*, v. 36, n.1, pp. 145-164 [en ligne] http://id.erudit.org/iderudit/009586ar (consulté le 18 octobre 2016).

RANCIÈRE, Jacques (1987). *Le Maître ignorant*. Paris : Éditions Fayard.

SCHLANGER, Nathan (1991). « Le fait technique total. La raison pratique et les raisons de la pratique dans l'œuvre de Marcel Mauss », *Terrain*, n.16, pp. 114-130.

STRAW, William (1995). « Antoine Hennion, la Passion musicale : une sociologie de la médiation. » (compte rendu), *Études littéraires*, n. 273, pp. 139-147.

ZIFF, Bruce H.; RAO, Pratima V. (1997). *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Jersey: Rutgers University Press.

Art et musiques en général

ADORNO, Theodor (1964). « L'industrie culturelle », *Communications*, n. 3, pp. 12-18 [en ligne] https://doi.org/10.3406/comm.1964.993 (consulté le 12 août 2017).

AGAWU, Kofi (2012), « Contesting difference, A Critique of Africanist Ethnomusicology» *in* CLAYTON, M.; HERBERT, T. et MIDDLETON, R. (dir.). *The Cultural Study of Music. An Introduction*. New York: Routledge.

ALVES DO NASCIMENTO, Lidiane ; MENDES RAMOS, Marilucia (2011). « A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras », *Revista Crítica Cultural (Critic)*, v. 6, n. 2, p.453-467.

AUBERT, Laurent (2001). *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg Editeur.

AUBERT, Laurent (2005). « Les passeurs de musiques. Images projetées et reconnaissance internationale » *in* AUBERT, Laurent (dir.). *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*. Genève : Infolio.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevsky*. Paris : Le Seuil.

BANARE, Eddy (2011). « Ulf Hannerz, La complexité culturelle, Études de l'organisation sociale de la signification », *Les comptes rendus* [en ligne] http://journals.openedition.org/lectures/6564 (consulté le 21 août 2017).

BERU, Laurent (2008). « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume !*, v. 6, pp. 61-79.

BOHLMAN, Philip (2012). «Music and Culture, Historiographies of disjuncture, ethnographies of displacement » *in* CLAYTON, M.; HEBERT, T.; MIDDLETON, R. (dir.). *The Cultural Study of Music, An Introduction*. New York: Routledge.

BOISSEVAIN, Jeremy (2009). « À propos du renouveau des festivités publiques en Europe » *in* FOURNIER, Laurent-Sébastien; CROZAT Dominique; BERNIÉ-BOISSARD, Catherine; CHASTAGNER, Claude (org.). *La fête au présent.* Paris : L'Harmattan.

DA LAGE, Emilie (2000). *Des chants au Monde : l'authenticité musicale, réseaux, dispositifs et médiations*. Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Armand Mattelard. Université Paris 8.

DA LAGE, Émilie (2008). « Politiques de l'authenticité », *Volume !*, v. 6, pp. 17-32 [en ligne] https://journals.openedition.org/volume/179 (consulté le 5 octobre 2017).

DA LAGE, Émilie ; DEBRUYNE François (2015). « Les refrains de la mondialisation. Variations, critiques, dissonances et consonances de l'économie politique de la communication et des cultural studies », *Réseaux*, n. 192, pp. 115-142.

DAGNINI, Jérémie Kroubo (2016) (dir.). *Musiques noires : l'histoire d'une résistance sonore*. Paris : Camion blanc.

DÉCORET-AHIHA Anne (2009). « L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs », *Civilisations*, n. 53, pp. 149-166 [en ligne] http://civilisations.revues.org/index600.html (consulté le 21 juillet 2016).

DEFRANCE, Yves (2006). « Laurent AUBERT: Musiques migrantes, de l'exil à la consécration », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 19 [en ligne], http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/134 (consulté le 28 octobre 2015).

DJAVADZADEH, Keivan (2016). « Les masques noirs des pop stars blanches. Miley Cyrus et les politiques de l'appropriation culturelle », *Raisons politiques*, n. 62, pp. 21-33.

DENIS-CONSTANT, Martin (2012). « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 13 [en ligne], http://ethnomusicologie.revues.org/65 (consulté le 30 septembre 2016).

DORIER-APPRILL, Élisabeth (2007). *Danses latines*. *Le désir des continents.* Paris : Autrement.

DORIER-APPRILL, Elisabeth (dir.) (2000). *Danses « latines » et identité d'une rive à l'autre… Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*… Paris : L'Harmattan.

DUBOIS, Vincent ; MEON, Jean-Matthieu ; PIERRU, Emmanuel (2009). « Les mondes de l'harmonie : Introduction : Enquête sur une pratique musicale amateur ». Archives Hal [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00488777 (consulté le 5 août 2016).

FELD, Steven (2004). « Une si douce berceuse pour la 'World Music' », *L'Homme*, n. 171-172, p. 389-408.

FIGUEIRÔA FERREIRA, Alexandre (1999). *La Vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique ?*. Thèse sous la direction de Jacques Aumont. Université Paris 3.

FILA-BAKABADIO, Sarah (2002). « Du global au particulier », *Cahiers d'études africaines*, n. 168 [en ligne], http://etudesafricaines.revues.org/160 (consulté le 15 décembre 2017).

FLECHET, Anaïs ; LEVY, Marie-Françoise (dir.) (2015). *Littératures et musiques dans la mondialisation*. Paris : Publications de la Sorbonne.

FURE, Rogelio Martinez (1968). « Le tambour », *Présence Africaine*, n.65, pp. 39-50.

GABORIAU, Patrick (1990). « C. Grignon & J.-C. Passeron, Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature », *L'Homme*, tome 30, n.116, pp. 179-180.

GRIGNON, Claude ; PASSERON, Claude (1989). *Le Savant et le populaire*. Paris : Éditions des Hautes Études-Gallimard-Le Seuil.

GUIBERT, Jérôme (2008). « De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des popular music studies », *Volume !*, n. 6 [en ligne] http://journals.openedition.org/volume/317 (consulté le 30 mars 2017).

HAMAYON, Roberte (2002). « Laurent AUBERT : La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n.15, pp. 179-181.

JACQUES, Louis (2012). *Musiques traditionnelles et idéologies en France*. Mémoire sous da direction de Jean Blanchard, promotion 2010-2012. CEFEDEM Rhône-Alpes [en ligne], http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/JACQUES%20Louis.pdf (consulté le 26 mars 2017).

LABORDE, Denis (1997). « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie*, vol. 3, n. 1, pp. 243-252.

LIPSITZ, George (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Californy : University of Californy.

MARIN, Claire (2012). « Ravaisson, une philosophie du rythme », *Cahiers philosophiques*, n. 129, pp. 43-56.

MIALARET, Jean-Pierre (2000). « Guirard (Laurent). Abandonner la musique ? Psychologie de la motivation et apprentissage musical », *Revue française de pédagogie*, v. 132, pp. 168-169.

MOLLE, Magali (2008). *Approche ethnologique et ethnomusicologique de l'univers des Bandas*. Thèse de Doctorat en Anthropologie sous la direction d'Olivier P. Gosselain et de Jean Jamin. EHESS/Université Libre de Bruxelles.

NDAGANO Biringanine (2010). *Penser le carnaval, variations, discours, représentations*. Paris : Karthala.

PARENT, Emmanuel (2008), « De l'actualité toujours renouvelée du « doute radical » sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume !*, n. 6 [en ligne], http://journals.openedition.org/volume/321 (consulté le 30 mars 2017).

PERNOM, Gérard (2007), *Dictionnaire de la Musique*. Paris : Editions Jean-Paul Gisserot.

PORTIS Larry (1997). « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'homme et la société*, n. 126, pp. 69-86. Paris : L'Harmattan.

PRADIER, Jean-Marie (2000). *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, 5e siècle avant J-C - 18e siècle*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

PRADIER, Jean-Marie (2001). « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale ». *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, p. 51-68 [en ligne], https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n29-annuaire3675/041455ar/ (consulté le 25 mais 2016).

RAIBAUD Yves (2008a). « Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler…)», *Volume !*, n. 6, pp. 171-175 [en ligne], http://journals.openedition.org/volume/326 (consulté le 01 octobre 2016).

RAIBAUD, Yves (2008 b). « Les Musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales », *Volume !* , n. 6, pp.5-16 [en ligne], http://volume.revues.org/167 (consulté le 01 octobre 2016).

ROUEFF, Olivier (2006). « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n. 14, pp. 71-100.

ROUGET, Gilbert (1990). *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.

SACEM (2011). *Les Français et la musique*. Etude quantitative réalisée par Opinion Way, [en ligne], https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/sondage_les_francais_et_la_musique_2011.pdf (consulté le 24 jullet 2017).

SCHECHNER, Richard (2008). *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Paris : Editions théâtrales.

SCHECHNER, Richard (2013). « Les 'points de contact' entre anthropologie et performance », *Communications*, n. 92, Performance - Le corps exposé. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2698 (consulté le 19 novembre 2016) ; pp. 125-146.

STOKES, Martin (2004). « Musique, identité et « ville-monde ». Perspectives critiques », *L'homme*, n.171-172, pp. 371-388. Paris : EHESS.

STOKES, Martin (2014), « Créativité, globalisation et musique », *Volume !*, n. 2, pp.29-45 [en ligne], http://volume.revues.org/4069 (consulté le 23 juillet 2016).

TAGG Philip (2008) [1989]. « Lettre ouverte sur les musiques 'noires', 'afro-américaines' et 'européennes' », Volume !, n. 6, pp. 135-161 [en ligne], http://volume.revues.org/295 (consulté le 06 février 2017).

VOIROL, Olivier (2011). « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux*, n° 166, p. 125-157.

WEISS, Sarah (2013). « Écouter le monde mais n'entendre que soi », Volume !, n. 10 [en ligne] http://volume.revues.org/3835 (consulté le 5 novembre 2015).

Mondialisation, identité, cosmopolitisme

AGIER, Michel (2001). « Le temps des cultures identitaires. Le retour du diable à Tumaco », *L'homme*, v. 157, n.1, pp. 87-113.

AGIER, Michel (2013). *La condition Cosmopolite*. Paris : La découverte.

AMSELLE, Jean-Loup (1999). *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot.

AMSELLE Jean-Loup (2001). *Branchement: anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

AMSELLE, Jean-Loup (2010). « Le retour de l'indigène », *L'homme*, n. 194, pp. 131-138.

APPADURAI, Arjun (2002). *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot.

APPIAH, Kwame Anthony (2008). *Pour un nouveau cosmopolitisme*. Paris : Odile Jacob.

ARCHIBUGI, Daniele; HELD, David (2012). « La démocratie cosmopolitique. Acteurs et méthodes », *Cahiers philosophiques*, n.128, pp. 9-29.

AUDINET, Jacques (2007). *Le visage de la mondialisation : Du multiculturalisme au métissage*. Paris : Les Éditions de l'Atelier/ Éditions Ouvrières.

AUGE, Marc (1994). *Le sens des autres*. Paris : Fayard.

AVANZA, Martina ; LAFERTE, Gilles (2005). « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n. 612005/4, pp. 134-152 [en ligne] http://www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-134.htm (Consulté le 28/10/2015).

BABADZAN, Alain (2009). « L'"indigénisation de la modernité". La permanence culturelle selon Marshall Sahlins ». *L'Homme*, n.190, pp.105-128 [en ligne] http://www.cairn.info/revue-l-homme-2009-2-page-105.htm (consulté le 19 septembre 2017).

BABADZAN, Alain (2012). « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, n.109, pp. 13-35 [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jso_0300953x_1999_num_109_2_2103 (consulté le 19 septembre 2017).

BALIBAR, Étienne ; WALLERSTEIN, Immanuel (2007). R*ace, Nation et Classe. Les identités ambigües*. Paris : La Découverte.

BALIBAR, Etienne (2006). « Cosmopolitisme et internationalisme : deux modèles, deux héritages » *in* GOUCHA, Moufida. *Philosophie politique et horizon cosmopolitique. La mondialisation et les apories d'une cosmopolitique de la paix, de la citoyenneté et des actions*, pp. 37-64. Paris : UNESCO.

BANCEL, Nicolas ; BLANCHARD, Pascal (1997). « De l'indigène à l'immigré, le retour du colonial », *Hommes et Migrations*, n.1207, Imaginaire colonial, figures de l'immigré, pp. 100-113.

BANCEL, N. ; BLANCHARD, P. ; GOËL G., DEROO E., LEMAIRE S. (dir.) (2011). *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'invention de l'autre*. Paris : La Découverte.

BAUSSANT, Michèle (2017). «Marges, frontières, brèches : essai sur une condition cosmopolite. », *Lectures anthropologiques*, n.3, [en ligne] http://92.222.82.244/lodel/lecturesanthropologiques/index.php?id=548 (consulté le 29 juin 2018).

BAYART, Jean-François (1997). *L'Illusion identitaire*. Paris : Fayard.

BECK, Ulrich (2006). *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*. Paris : Aubier.

BHABHA, Homi K. (2007) [1994]. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.

BELISSA, Marc Belissa ; GAUTHIER Florence (1999). « Kant, le droit cosmopolitique et la société civile des nations ». *Annales historiques de la Révolution française*, n. 317 [en ligne], http://ahrf.revues.org/271 (consulté le 30 septembre 2016).

BELKAÏD, Nadia ; GUERRAOUI, Zohra (2003). « La transmission culturelle. Le regard de la psychologie interculturelle », *Empan*, n. 51, pp. 124-128.

BERNARD, Alice (2004). « Le mode de vie du grand monde Parisisen : modalités et persistance d'un modèle culturel attractif (1900-1939) » *in* BEGUIN, Katia ; DAUTRESME, Olivier (dir.). *La ville et l'esprit de société*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais.

BONNIOL, Jean-Luc (2007). « Racialisation ? Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux », *Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en région PACA*, n. 6, pp. 37-46.

CHASSANY, Pascale (2007). *Reconstruire l'identité noire. La perspective transatlantique des créateurs de mode vestimentaire noire (France, Etats-Unis, Caraïbe, Afrique de l'Ouest).* Thèse sous la direction de Carmen Bernand. Université Paris 10.

CHOUCHAN, Nathalie (2012). « Éditorial », *Cahiers philosophiques*, n. 128, pp. 5-8.

CHRISTIN, Rodolph (2006). « Le tourisme entre simulacre et standardisation » *in* FURT, Jean-Marie; MICHEL, Franck (dir.). *Tourisme & identités*. Paris : L'Harmattan.

CICCHELLI, Vincenzo (2016). « Comment enquête-t-on sur la socialisation cosmopolite ? », *Terrains/Théories*, n. 5 [en ligne] http://journals.openedition.org/teth/805 (consulté le 24 mars 2018).

CICCHELLI, Vincenzo ; OCTOBRE, Sylvie (2017). *L'amateur cosmopolite. Goût et imaginaires culturels juvéniles à l'ère de la globalisation*. Paris : Ministère de la Culture – DEPS.

CICCHELLI, Vincenzo ; OCTOBRE, Sylvie (2018). « Pour une approche cosmopolite de la globalisation ». *Sociétés Plurielles,* Presses de l'INALCO. Archives Hal [en ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01692718 (consulté le 13 octobre 2018).

CUNIN, Elisabeth (2008). « Des 'Amériques noires' à la 'Black Atlantic': réflexions sur la diaspora à partir de l'Amérique latine» *in* AGUDELO, Carlos, BOIDIN, Capucine,

SANSONE, Livio (dir.). *Autour de 'l'Atlantique noir'. Une polyphonie de perspectives*. Paris : IHEAL.

DE RUDDER, V. (1990), « La cohabitation pluriethnique et ses enjeux ». *Migrants-Formation*, n. 80, pp. 68-89.

DE RUDDER, V. ; POIRET, Ch. ; VOURC'H, F. (dir.) (2000). *L'inégalité raciste. L'universalité républicaine à l'épreuve*. Paris : PUF.

DOYTCHEVA, Milena (2011). *Le multiculturalisme*. Paris : La Découverte.

ELIAS, Hani (1994). « Charles Taylor : Multiculturalisme : Différence et démocratie », *Hommes et Migrations*, n. 1180, pp. 53-54.

FOUCART, Jean (2009). « Métissage et interculturel : une approche à partir de la transaction », *Pensée plurielle*, n. 21, p. 27-39.

FOUQUET, Thomas (2013). « Les aventurières de la nuit dakaroise. Esquisses d'un art de la citadinité subalterne » *in* DIOUF, Mamadou ; FREDERICKS Rosalynd (dir.). *Les arts de la citoyenneté au Sénégal. Espaces contestés et civilités urbaines*. Paris : Karthala.

FRIEDMAN, Viviana ; Michèle OLLIVIER (2004). « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme. Vers une nouvelle configuration discursive ? », *Sociologie et Sociétés*, v. XXXVI, n.1, pp.105-126.

GILROY, Paul (2001). *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge : Harvard University Press.

GILROY, Paul (2003) [1993]. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris: Kargo.

GLISSANT, Edouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard.

GRUZINSKI, Serge (1999). *La pensée métisse*. Paris : Fayard.

HUNTINGTON, Samuel (1996). *Le choc des civilisations*. Paris : Odile Jacob.

KANT, Emmanuel (1784). *Idées d'une Histoire universelle du point de vue cosmopolitique*. Édition des œuvres complètes de Kant de l'Académie de Berlin (tome VIII). Archives de l'UQAC [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/kant_emmanuel/idee_histoire_univ/idee_histoire.html (consulté le 11 juillet 2017).

KANT, Emmanuel (1995) [1795]. *Vers la paix universelle*. Paris : Flammarion.

KELMAN, Gaston (2003). *Je suis Noir et je n'aime pas le manioc*. Paris : Max Milo.

L'ESTOILE, Benoît de (2010). *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris : Flammarion.

LAPLANTINE, François ; NOUSS, Alexis (2008) [1977]. *Le métissage*. Paris : Fayard.

LENCLUD, Gérard (2013). *L'universalisme ou le pari de la raison : anthropologie, histoire, psychologie*. Paris : Le Seuil.

LEVITTE, L (1922). *Les 15 danses modernes pour devenir un parfait danseur mondain : schottisch espagnole, maxixe brésilienne, valse hésitation, variétés Levitte, boston anglais, one step, tango, paso-doble, java, maxixe algérienne, boston américain, triboston ondulé, boston simple, fox-trot, valse*. Gallica / Bibliothèque Nationale de France [en ligne] http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30811107w (consulté le 12 juillet 2017).

MARCHAL, Hervé (2016). « Interroger le cosmopolitisme en train de se faire, entre urbanisation et épreuve d'inhumanité », *SociologieS*, Grands résumés, La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire. [en ligne] http://journals.openedition.org/sociologies/5226 (consulté le 24 mars 2018).

MATTELARD, Armand (2007). *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris : Éditions La Découverte.

MENDJELI, Rachid ; RAIBAUD, Yves (2008). « Politique de la ville et construction de nouvelles images ethniques », *Volume !*, n. 6, p. 81-93 [en ligne] http://journals.openedition.org.faraway.u-paris10.fr/volume/259 (consulté le 09 avril 2017).

MEUNIER, Olivier (2013). « Un rapport difficile à la diversité dans l'école de la République », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, n. 63, pp. 89-98.

POSTEL, Guillaume (1560). *De la République des Turcs : et là où l'occasion s'offrira, des mœurs, des lois de tous muhamédistes*. BNF – Gallica [en ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k545052/f10.image (consulté le 18 janvier 2018).

RAMEL, Christine (s/d). « La diversité culturelle est-elle une valeur européenne ? », *Systèmes culturels et esthétiques en Europe*, sur Mythe imaginaire et société, site de recherches animé par Renaud Zuppinger [en ligne], http://www.mythe-imaginaire-societe.fr/?p=4501 (consulté le 19 janvier 2017).

SAÏD, Edward (2005) [1978]. *L'orientalisme.* Paris : Seuil

TARRIUS Alain (2000). *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*, Paris : Édition de l'Aube, La Tour d'Aigues.

TASSIN, Arnaud (2003). *Un monde commun. Pour une cosmopolitique des conflits*. Paris : Seuil.

TIBLE, Jean (2010). « Devenirs de l'anthropophagie, du Brésil au Monde », *Multitudes*, n. 42. pp. 146-151.

TRUC, Jérôme (2012). « Le 'soi cosmopolite'. Cosmopolitisme et conscience de soi chez Simmel et Mead », *Cahiers philosophiques*, n. 128, p. 59-70.

WARNIER, Jean-Pierre (2007). *La Mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte.

WELCH, Ellen R. (2011). « 'Paris cosmopolite' : le mythe de la « capitale du monde » dans les guides de Paris », *Littératures classiques*, vol. 76, n. 3, pp. 53-62.

WOLTON, Dominique (2003). *L'autre mondialisation*. Paris : Flammarion.

WOLTON, Dominique (2008). « Conclusion générale : de la diversité à la cohabitation culturelle », *Hermès, La Revue*, v. 51, n. 2, pp. 195-204.

Europe

AMSELLE Jean-Loup (2011). *L'ethnicisation de la France*. Paris : Editions Lignes.

BONARDEL Françoise (2010). *Des héritiers sans passé. Essai sur la crise de l'identité culturelle européenne*. Paris : la Transparence.

BROMBERGER, Christian (1993). « L'ethnologie de la France et le problème de l'identité ». *Civilisations, revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n. 42-2, pp. 45-63.

CASTEL, Robert (2007). *La discrimination négative. Citoyens ou indigènes ?*. Paris : Seuil.

CASTILLO, Monique (2014). « Identité nationale et identité européenne. Un destin commun ? », *Études*, n. 12, pp. 53-61.

DE MAGNY, Renaud Soufflot (2009). « L'identité européenne. Perception et construction », *Relations internationales*, n. 140, pp. 103-112.

DELSON, Chantal ; MATTEI, Jean-François (2010). *L'identité de l'Europe*. Paris : Presses Universitaires de France.

DEVOLUY, Michel (2014). *Comprendre le débat européen. Petit guide à l'usage des citoyens qui ne croient plus à l'Europe*. Paris : Editions Points.

DIENE, Doudou (2009). « Crise identitaire du monde occidental », *Revue internationale et stratégique*, n. 75, pp. 93-100.

DUPÂQUIER, Jacques (dir.) (1988). *Histoire de la population française*. Paris : PUF.

HUSSERL, Edmund (1950). « La crise de l'humanité européenne et la philosophie », *Revue de métaphysique*, v. III, pp. 257-258.

LE BRAS, Hervé (1998). *Le démon des origines. Démographie et extrême droite*. Paris : l'Aube.

LIAUZU, Claude (1999). *La Société française face au racisme. De la Révolution à nos jours*. Bruxelles

MARTIN, Laurent (2012). « Identité culturelle de l'Europe et diversité culturelle en Europe : l'Europe (n') a-t-elle (qu') une âme ? », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n. 43, pp. 255-272.

MORIN, Edgar ; CERUTI Mauro (dir.) (2014). *Notre Europe*. Paris : Fayard.

WIEWIORKA, Michel (1996). « Racisme, racialisation et ethnicisation en France », *Hommes et Migrations*, n.1195, pp. 27-33.

Afrique

AGIER, Michel (1997). « Cosmographies africaines : le samba des Noirs brésiliens » *in* AGIER, M. ; RICARD, A. (dir.). *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, pp. 41-57. Paris : Autre Part.

AMSELLE, Jean-Loup ; M'BOKOLO, Elika (dir.) (2005) [1986]. *Au Cœur De L'Ethnie. Ethnie, Tribalisme et Etat en Afrique*. Paris: La Découverte.

ANI, Marimba (1994). *Yurugu. An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton : Africa World Press.

ASANTE, Molefi Kete (2009). « Africology and the Puzzle of Nomenclature », *Journal of Black Studies* 40, n. 1: 12–23 [en ligne] https://doi.org/10.1177/0021934709335132 (consulté le 30 mai 2017).

BALLANGE, Aliénor (2015). « L'hétérologie de l'Europe : crise identitaire ou défi altéritaire ?», *Le Philosophoire*, n. 43, pp. 135-149.

BOUKARI-YABARA, Amzat (2014). *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*. Paris : La Découverte.

DAUPHIN Sandrine (2011). « Myriam Cottias, La question noire. Histoire d'une construction coloniale », *Politiques sociales et familiales*, n. 106, pp. 117-118.

KI-ZERBO, Lazare V. ; SENE, Jean-Jacques (2016). *L'idéal Panafricain Contemporain: Fondements Historiques*. Dakar : Perspectives Futures.

LEFILLEUL, Alice (2014). « Afropéanisme, identités frontalières et afropolitanisme. Penser les nouvelles circulations », *Africultures*, v. 99 - 100, n. 3, pp. 84-91.

M'BOKOLO, Elikia ; MAINO, Elisabetta (2010). « L'Afrique noire du XIXe siècle à nos jours », Annuaire de l'EHESS [en ligne] http://annuaireehess.revues.org/19863 (consulté le 03 octobre 2017).

MBEMBE, Achille (2010). *Sortir de la grande nuit, essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.

MBEMBE, Achille (2014). « Afropolitanisme », *Africultures*, n. 99 – 100, pp. 25-33.

MBEMBE, Achille (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.

NDIAYE, Pap (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris : Calmann-Lévy.

ZERBO, Yacouba (2003). « La problématique de l'unité africaine. (1958-1963) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n. 212, pp. 113-127.

Thématiques diverses

ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max (1974) [1947]. *Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard.

ALDRIN, Philippe (2005). *Sociologie politique des rumeurs*. Paris : Presses Universitaires de France.

ALEXANDRE, Jeffrey C. (2000). *La Réduction. Critique de Bourdieu*. Paris : Cerf.

AUSTIN, John langshaw (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris : Essais.

BAYART, Jean-François (2010). *Les études postcoloniales, un carnaval académique*. Paris : Karthala.

BECK, Ulrick (2001). *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris : Flammarion.

BEJA, Alice (2013). « Ne soyons pas dupes du soft power des régimes autoritaires ! », *Esprit*, n. 11, pp. 5-8.

BERGER, Peter ; LUCKMANN, Thomas (1997) [1966]. *La Construction sociale de la réalité.* Paris : Armand Colin.

BOLTANSKI, Luc (1990). « Sociologie critique et sociologie de la critique », *Politix*, v. 3, n.10-11, pp. 124-134.

BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.

BOUTET, Marjolaine (2004). « Les séries télévisées américaines des années 1980 : une autre histoire de la guerre du Vietnam », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 84, pp. 61-73.

BURKE, Peter (1978). *Popular culture in early modern Europe*. Perth : Temple Smith.

CABROL, Yves (2011). « Le retour du soft power dans les relations internationales » (Rapport). Cycle d'études 2008-2009. Groupe I.H.E.D.N. de Toulouse [en ligne] http://aa-

ihednmidi-pyrenees.org/IMG/pdf/SOFTPOWERetRELATIONSINTERNATIONALES.pdf (consulté le 27 mai 2016).

CHAUVEL, Louis (2001). « Le retour des classes sociales ? », *Revue de l'OFCE*, n.79, pp. 315-359.

DE CERTEAU, Michel (2002) [1975]. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Folio.

FONDU, Quentin ; VERMERIE, Margaux (2015). « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels ». *Informations sociales*, 190(4), 57-63 [en ligne] https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-57.htm (consulté le 11 avril 2016).

HUYGHE, François-Bernard (2011). « Soft power : l'apprenti sorcier », *Médium*, n. 27, pp. 76-90.

DRAPEAU, Martin (2004). « Réflexion épistémologique sur la recherche qualitative et la psychanalyse : refaire une place au rêve et à l'imaginaire », *Le Coq-héron*, n.177, pp. 124-129.

ELIAS, Norbert (1991). *La société des individus*. Paris: Fayart.

GOBINEAU, Arthur de (1983) [1853]. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Editions Gallimard.

HALL, Stuart (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies*. Paris : Editions Amsterdam.

KAUFMANN, Jean-Claude (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.

LAGRANGE, Hugues (2010). *Le déni des cultures*. Paris : Seuil.

LE BIHAN, Yann (2012). *Imaginaire du corps « métis » et « mixité » conjugale*. Paris : CNRS Editions.

LEVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Paris : Plon.

MARSHALL, Alfred (1906) [1890]. *Principes d'économie politique* [en ligne], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24505f.texteImage (consulté le 6 avril 2017).

MOISA, Daniela ; RODA, Jessica (dir.) (2015). *La diversité des patrimoines: Du rejet du discours à l'éloge des pratiques*. Montréal : Presses Universitaires du Québec.

MOORE Carlos (2007). *Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte : Editions Mazza.

NYE, Joseph (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.

NYE, Joseph (2004). *Soft power. The means to success in worlds politics*. New York : Public affairs.

PAUGAM, Serge (2012). *L'enquête sociologique*. Paris : Presses Universitaires de France.

RANCIERE, Jacques (1983). *Le philosophe et ses pauvres*. Paris : Fayard.

ROCHER, Guy (1992). « Introduction à la sociologie générale. Première partie: l'action sociale ». Chapitre IV, Montréal: Éditions Hurtubise HMH [en ligne] http://jmt-sociologue.uqac.ca/www/word/387_335_CH/Notions_culture_civilisation.pdf (consulté le 13 janvier 2017), pp. 101-127.

RODRIGO, Pierre (2006). *Aristote: une philosophie pratique : praxis, politique et bonheur*. Paris : Vrin.

ROUMIER, Bertrand (2004). « Le propre et la propriété chez Platon et Aristote » *in* GUINERET, Hervé ; MILANESE, Arnaud (dir.). *La propriété : le propre, l'appropriation.* Paris : Ellipses.

SAINT-GILLES, Laurence (2009). « La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide », *Histoire, économie & société*, 28e année, pp. 97-109.

SCHOR, Naomi (1993). « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un ». *Féminismes au présent, Supplément à Futur antérieur*, archives de Paris 8 [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/RING/IMG/pdf/Naomi_Shor_Cet_essentialisme_qui_n_en_est_pas_un.pdf (consulté le 26 janvier 2017).

SCHOTT-BILLMANN, France (2015). « La transe et le surmoi », *Insistance*, n° 10, pp. 33-44.

SPIVAK, Gayatri Chakravorti (2006) [1988]. « Can the Subaltern Speak ? » *in* CARY, Nelson ; GROSSBERG, Lawrence (dir.). *Marxism and the Interpretation of Culture*, pp.271-313. Chicago : University of Illinois Press (« Les Subalternes peuvent-ils parler ? », traduction française de Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam).

SPIVAK, Gayatri Chakravorti (2011). *Nationalisme et imagination.* Paris : Payot.

STRAUSS, Anselm (1992). *Miroirs et masques*. Paris : Métailié.

TAGUIEFF, Pierre-André (2007). « Au cœur du raisonnement galtonien : le paradoxe de la politique malthusienne et sa solution eugéniste », *Raisons politiques*, v. 26, n.2, pp. 175-215.

THROSBY, David (1994). « The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics », *Journal of Economic Literature*, v. 32, n. 1, pp. 1-29.

UNESCO (2001). *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle.* Paris : UNESCO

UNESCO (2003). Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Commentaires et propositions. Série Diversité culturelle n° 2. Publication conçue et coordonnée par le Groupe d'Études et de Recherche sur les Mondialisations (GERM), sous la direction de François de Bernard [en ligne], http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001323/132328f.pdf (consulté le 20 octobre 2017).

UNESCO (2005). *Convention sur la Protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Paris : UNESCO

UNESCO (1951). *Le Courrier*. Paris : UNESCO.

WINCKLER, Martin (2002). *Les miroirs de la vie : histoire des séries américaines*. Paris : Le Passage.

YOUNG, James O. (2010). *Cultural Appropriation and the Arts*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Filmographie

CAMUS, Marcel. 1959. Orfeu Negro.

NAKACHE, Olivier et TOLEDANO, Eric. 2014. Samba.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. 1973. Qu'il était bon mon petit Français.

Autres documents

ALVES FERNANDES, Ana Paula (2016). *Liste des groupes par région* (document inédit).

ALVES FERNANDES, Ana Paula (2017). *Questionnaire Batucadas général-Membres*, (document inédit).

Table des figures

Figure 1 : Descriptif de Takadidoum Batucada.
Figure 2 : Roda de samba à Rio de Janeiro.
Figure 3 : Instruments d'une batterie de samba.
Figure 4 : Show de batterie de Beija Flor.
Figure 5 : Défilé d'Unidos de São Clemente.
Figure 6 : Groupe Olodum au Pelourinho (Salvador).
Figure 7 : Cours de timbau avec Moises Lama.
Figure 8 : TrokoBloco au festival Lâcher de percussions.
Figure 9 : La Cour royale de la Nação Estrela Brilhante de Igarassu.
Figure 10 : Dona Sinha, la Dama do passo porte la Calunga de Almirante do Forte.
Figure 11: Tambours d'Estrela Brilhante de Recife.
Figure 12 : Nombre d'esclaves débarqués sous différents drapeaux.
Figure 13 : Principaux ports de débarquement des Africains mis en esclavage.
Figure 14 : Participation de la Nação Porto Rico à la 8ème Semaine de la conscience noire à Floresta.
Figure 15 : Cartographie des groupes par région.
Figure 16 : Babagunça au Spectacle de Noël.
Figure 17 : Vide grenier avec Sol do Brasil.
Figure 18 : Concours des batucadas.
Figure 19 : Fête des 30 ans d'Aquarela.
Figure 20 : Compagnie Béleza.
Figure 21 : Oba Brasil à l'inauguration d'un magasin alimentaire.
Figure 22 : Atelier de batucada du collège Chamontin.
Figure 23 : Goupe Badauê (samba-reggae) au Lavage de la Madeleine.
Figure 24 : Groupe Tamaraca (maracatu) au Point Ephémère.
Figure 25 : Prestation de Tambores Nagô (maracatu-fusion).
Figure 26 : Sambão de Flor Carioca.
Figure 27 : Internationales Samba-Coburg.
Figure 28 : Batucada du centre culturel Raagda.
Figure 29 : Copie d'écran d'un percussionniste d'Aquarela.
Figure 30 : Section « Données personnelles » du questionnaire Batucadas général-Membres
Figure 31 : Musiques préférées. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 32 : Groupes et artistes préférés. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 33: Interviewés ayant choisi au moins un élément brésilien parmi les groupes et artistes préférés. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 34 : Expériences musicales. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 35 : Raisons du succès des batucadas en France. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 36 : Croisement des questions 20 et 21. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 37: Commentaires sélectionnés de la question 20. Questionnaire *Batucadas général-Membres*.
Figure 38 : « Merci la batucada ». Publication d'un percussionniste sur Facebook.
Figure 39 : Commentaires de la question 19. Questionnaire en ligne *Batucadas général-Membres*

Figure 40 : Commentaires de la question 20 (au complet). Questionnaire *Batucadas général-Membres*.
Figure 41: « La Rédemption de Cham ».
Figure 42 : Photos de Diamantina Bateria.
Figure 43 : Ateliers de percussion d'Aquarela de Paris.
Figure 44 : Publication d'une danseuse sur Facebook.
Figure 45 : Participation de Kassbarak à Montbrison
Figure 46 : Batuc'ados.
Figure 47 : Tambores Nagô.
Figure 48 : Mots associés au Brésil. Questionnaire *Batucadas général-Membres* (question 22).
Figure 49 : Caractéristiques marquantes des Brésiliens. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 50 : Amateurs et professionnels. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 51 : Définitions des batuqueiros. Questionnaire *Batucadas général-Membres*
Figure 52 : « Appel pour montrer la force du samba et ses vraies valeurs ».
Figure 53 : « Chef d'orchestre répond aux polémiques ».
Figure 54 : « Respectez le Musicien ».
Figure 55 : Commentaires de la publication « Respectez le Musicien ».
Figure 56 : Préférences par type de batucada. Questionnaire *Batucadas général-Membres*

Table des annexes

Annexe 1 : Liste des interviewés

Annexe 2 : Questionnaire en ligne *Batucadas général – Membres*

Annexe 3 : *Liste des groupes par région*

Annexe 4 : Réponses du questionnaire en ligne sur l'esthétique des groupes (question 10)

Annexe 5 : Réponses du questionnaire en ligne « amateurs-musiciens » (question 11)

Annexe 6 : Programme du festival Rendez-vous chez nous 2016 (association ACMUR)

Annexe 7 : Réponses du questionnaire en ligne sur les activités des percussionnistes (question 4)

Annexe 8 : Croisement des « profils-consonants » relatifs aux artistes brésiliens et d'autres données

Annexe 9 : Questionnaire en ligne, « classement des genres musicaux » (question 7)

Annexe 10 : Questionnaire en ligne, « pratique et écoute des genres musicaux » (question 8)

Annexe 11 : Questionnaire en ligne, « intérêts dans un groupe de batucada » (question 18)

Annexe 12 : Questionnaire en ligne, « caractéristiques des musiques françaises » (question 31)

Annexe 13 : Questionnaire en ligne « caractéristiques des musiques brésiliennes » (question 27)

Annexe 14 : Questionnaire en ligne, « passionnés » du Brésil (question 20)

Annexe 15 : Questionnaire en ligne « caractéristiques marquantes des Français » (question 30)

Annexe 16 : Questionnaire en ligne, « problèmes présents dans la société française » (question 30)

Annexe 17 : Notes du Concours des batucadas de Paris

Annexe 18 : Tour de la conscience noire blanche

Annexe 19 : Un travail de terrain engagé

Annexes

Annexe 1 : Liste des interviewés

Prénom/date entretien	Statuts	Styles joués/dansés	Temps de pratique	Voyage au Brésil
Anna (24 avril 2017)	Française, 34 ans	Samba principalement	20 ans	Oui. Expérience dans les écoles de samba.
Auguste (24 octobre 2016)	Français, meneur, 42 ans	Maracatu	10 ans	Oui. Tous les ans
Antônio (1 mars 2016)	Brésilien, professionnel, 50 ans	Samba de roda, enredo, d'autres rythmes brésiliens	35 ans	Oui. Vit en Belgique et se rend régulièrement au Brésil
Antoine (21 mars 2017)	Français, professionnel, 65 ans	Rythmes afro-brésiliens et candomblé	30 ans	Oui. Régulièrement
Aude (25 février 2018)	Française, amatrice, 42 ans	Maracatu, afro-brésiliens	15 ans	Oui. Régulièrement
Bia (18 mai 2016)	Autrichienne, amatrice, 31 ans	Samba, maracatu, samba-reggae	8 ans	Oui. Quelques fois
Carlos (22 juillet 2015)	Portugais, meneur, 40 ans	Samba e roda de samba	25 ans	Oui. Quelques fois
Chris (26 avril 2017)	Française (Martinique), danseuse, 30 ans	Samba enredo	10 ans	Oui. 2 fois.
Christelle (24 avril 2015)	Française, meneuse, 32 ans	Samba enredo	15 ans	Oui. Régulièrement
Claire (21 février 2017)	Française, percussionniste 20 ans	Samba enredo, maracatu	5 ans	Non
Christian (27 mai 2016)	Allemand, professionnel, professeur, 36 ans	Différents rythmes brésiliens	20 ans	Oui. Régulièrement
Dinho (2 avril 2015)	Franco-brésilien, percussionniste et chanteur amateur, 77 ans	Différents rythmes brésiliens	30 ans	Oui. Régulièrement
Eric (25 avril 2017)	Français, meneur, professionnel, 40 ans	Auparavant samba-enredo, désormais maracatu	15 ans	Oui. Vit entre Brésil et France
Francine (27 mars 2017)	Française, percussionniste et danseuse, 37 ans	Samba enredo, batucada	10 ans	Oui. Quelques fois
Fabio et Sylvain (12 mai 2016)	Brésilien et Français, professionnels, 50 ans et 35 ans	Musiques brésiliennes en général, roda de samba, enredo	25 ans et 16 ans	Oui. Parfois, quelques fois
Felipe (18 mars 2017)	Musicien professionnel, professeur,	Auparavant a joué dans une batucada, aujourd'hui réalise	25 ans	Oui. Régulièrement.

	intermittent, 38 ans	des concerts de musique brésilienne en général. Samba, forro, d'autres types de musique		
Fabrice (15 janvier 2016)	Français, meneur, 42 ans	Samba enredo, batucada	20 ans	Oui. Quelques fois
Gaston (6 avril 2015)	Français, meneur, 41 ans	Samba enredo, samba de roda	15 ans	Oui. Nombreuses fois
Gilberto et Paulo (25 mars 2017)	Brésiliens, percussionniste amateur et percussionniste professionnel, 55 ans et 42 ans	Batucada et capoeira ; rythmes brésiliens en général	30 ans et 25 ans	Oui. De temps en temps
Humberto (12 avril 2016)	Brésilien, maître, 32 ans	Maracatu	25 ans	Vit au Brésil
Jean (27 avril 2015)	Musicien professionnel, intermittent, 42 ans	Samba et d'autres rythmes non-brésiliens	42 ans	Oui. Plusieurs fois
Jonas (29 avril 2017)	Français, musicien semi-professionnel, intermittent, 40 ans	Samba et d'autres rythmes et instruments brésiliens	15 ans	Oui. 3 fois.
Jules (3 août 2015)	Français, percussionniste professionnel, 47 ans	Samba, batucada	30 ans	Oui. Nombreuses fois
Leandro (7 mai 2015)	Brésilien, meneur, percussionniste professionnel, 41 ans	Maracatu et rythmes du Nordeste	24 ans	Oui. Régulièrement
Maurice (12 janvier 2015)	Français (Guadéloupe), meneur, percussionniste amateur, 34 ans	Samba et rythmes brésiliens	8 ans	Oui. 5 fois
Marcus (18 mai 2016)	Allemand, 42 ans	Samba enredo, batucada	15 ans	A vécu là bas
Murielle et Pato (23 mars 2017)	Française, 37 ans ; Polonais, 41 ans	Samba enredo, batucada	7 ans et 10 ans	Oui. Quelques fois
Mirella (25 février 2016)	Italienne, 37 ans	Maracatu et samba (pagode)	6 ans	Non
Nelson (22 mars 2017)	Brésilien, 41 ans, musicien professionnel, professeur, intermittent	Jazz, pagode, différentes types de musique	20 ans	Oui. Régulièrement
Nicia (23 mai 2017)	Brésilienne, 77 ans, meneuse, musicienne, professeur	Samba enredo et d'autres types de musiques (piano)	40 ans	Vit au Brésil
Nilson (15 mars 2016)	Brésilien, 40 ans maître,	Samba enredo, roda de samba, d'autres rythmes	25 ans	Vit au Brésil
Pierre (30 mars 2015)	Français, 42 ans, musicien professionnel, meneur	Samba enredo, funk et d'autres types de musique et instruments	20 ans	Oui. 2 fois
Paul	Français, 42 ans,	Auparavant a fait	20 ans	Oui. Nombreuses

(29 mars 2017)	musicien professionnel, professeur	partie d'une batucada, aujourd'hui joue d'autres rythmes brésiliens et non brésiliens		fois
Rita (29 avril 2017)	Brésilienne, 53 ans, productrice d'événements	Rythmes brésiliens variés	20 ans	Oui. Régulièrement
Sylvio (14 mars 2016)	Brésilien, 36 ans, percussionniste professionnel, meneur, professeur	Samba enredo, roda de samba, pagode, d'autres rythmes brésiliens	25 ans	Vit au Brésil
Thiago (7 février 2017)	Brésilien, 37 ans, musicien professionnel	Samba enredo, roda de samba, d'autres types de musique et d'instruments	15 ans	Vit entre Brésil et France
Thierry (27 avril 2015)	Français, 41 ans, meneur, intermittent	Samba-reggae, afro, funk, d'autres rythmes brésiliens	20 ans	Oui. Plusieurs fois
Victor (29 avril 2017)	Français, 42 ans, meneur, professeur	Samba enredo, batucada	17 ans	Oui. 3 fois
Ximènes (26 mars 2015)	Français, 41 ans, meneur	Samba enredo	8 ans	Oui. 2 fois

Annexe 2 : Questionnaire en ligne *Batucadas général - Membres*

Batucadas Générale – Membres

Bienvenu!

Ce questionnaire a été crée dans le cadre de ma recherche sur la visibilité du Brésil en France. Il s'adresse aux participants des groupes de batucada.

La plupart des réponses est à choix multiple. Vous devrez prendre de 15 à 20 minutes à les remplir en ligne. Vous pouvez à tout moment sauvegarder les réponses et continuer plus tard.

Données Personnelles

1) Veuillez remplir les cases suivantes:

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Nom/Prénom (pseudonyme si vous voulez l'anonymat)
- Profession
- Âge
- Lieu d'habitation
- Nationalité
- Langues parlées

Goûts et Préférences

2) Avez-vous pratiqué - ou pratique actuellement - des activités artistiques hors cadre musical?

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Activité 1
- Activité 2
- Activité 3

Veuillez citer les activités les plus importantes. Si elles sont inexistantes, laissez les cases en blanc.

3) Pourquoi avez-vous cessez de pratiquer ces activités (si c'est le cas) ?

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	Manque de temps	Manque d'intérêt	Tarif élevé	Autres priorités	Je le pratique toujours
Activité 1	○	○	○	○	○
Activité 2	○	○	○	○	○
Activité 3	○	○	○	○	○

Veuillez indiquer 'sans réponse' pour les activités inexistantes.

4) Parmi les activités de loisir ci-dessous, veuillez choisir celles que vous pratiquez le plus souvent:

Veuillez choisir **au plus** 3 réponses :

- ☐ Voyage
- ☐ Danse
- ☐ Musique
- ☐ Sport
- ☐ Théâtre
- ☐ Télévision
- ☐ Cinéma
- ☐ Soirée
- ☐ Lecture
- ☐ Dîner entre amis
- ☐ Autre:

Cochez jusqu'à 3 cases.

5) Quels sont vos styles de musique préférés ?

Veuillez choisir **au plus** 5 réponses :

- ☐ Samba
- ☐ Reggae
- ☐ Africaine
- ☐ Orientale
- ☐ Samba-reggae
- ☐ Rock
- ☐ Pop Musique
- ☐ Salsa
- ☐ Cumbia
- ☐ World Music
- ☐ Maracatu
- ☐ Jazz
- ☐ Electronique
- ☐ Fusion
- ☐ Pagode
- ☐ Axé Music
- ☐ Classique
- ☐ Tzigane
- ☐ Zouk
- ☐ Hip-hop
- ☐ Variété Française
- ☐ Choro
- ☐ Funk Américain
- ☐ Bossa-nova
- ☐ Black Music
- ☐ Autre:

Cochez jusqu'à 5 cases.

6) Citez dans l'ordre de préférence 3 groupes ou musiciens que vous aimez:

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Choix 1
- Choix 2
- Choix 3

7) D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : *

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	Je ne l'aime pas du tout	Je l'aime un peu	Je l'aime bien	Je l'aime beaucoup	J'adore	Indifférent
Musique Traditionnelle ou Folklorique (Pays Européen)	○	○	○	○	○	○
Musique Traditionnelle ou Folklorique (Brésil)	○	○	○	○	○	○
Maracatu	○	○	○	○	○	○
Musique Africaine	○	○	○	○	○	○
Musiques du Monde	○	○	○	○	○	○
Samba-reggae	○	○	○	○	○	○
Pop Musique	○	○	○	○	○	○
Variété Française	○	○	○	○	○	○
Samba	○	○	○	○	○	○
Rock	○	○	○	○	○	○

8) Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? *

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	Jamais	Rarement	Parfois	Souvent	Assez souvent
Musique Folklorique ou Traditionnelle (Pays Européen)	○	○	○	○	○
Musique Folklorique ou Traditionnelle (Brésil)	○	○	○	○	○
Maracatu	○	○	○	○	○
Musique Africaine	○	○	○	○	○
Musiques du Monde	○	○	○	○	○
Samba-reggae	○	○	○	○	○
Pop Musique	○	○	○	○	○
Variété Française	○	○	○	○	○
Samba	○	○	○	○	○
Rock	○	○	○	○	○
Rap	○	○	○	○	○

9) Quel type de groupe de batucada préférez-vous?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Batucada de Samba, Samba-reggae ou Maracatu
- ○ Mélange de plusieurs rythmes brésiliens
- ○ Mélange de rythmes brésiliens et non brésiliens

- ◯Mélange de différents rythmes du monde sans avoir forcément un rapport avec le Brésil
- ◯Autre

10) Exprimez vos goûts concernant les différentes démarches artistiques des groupes de batucada qui: *

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	J'aime	Je n'aime pas	Indifférent	Je préfère ne pas m'exprimer
Jouent de manière 'traditionnelle' l'un des rythmes brésiliens (Samba, Samba-reggae ou Maracatu)	◯	◯	◯	◯
Mélangent différents rythmes brésiliens	◯	◯	◯	◯
Jouent des rythmes du monde	◯	◯	◯	◯
Fusionnent des rythmes divers créant une musique inédite	◯	◯	◯	◯

Expériences Musicales

11) Êtes-vous actuellement musicien ?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ◯Non
- ◯Oui. Amateur
- ◯Oui. Professionnel

12) Aviez-vous des expériences musicales avant de connaître les batucadas?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ◯Oui
- ◯Non

12.1) Veuillez préciser:

Répondre à cette question seulement si les conditions suivantes sont réunies :

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Activité Musicale 1
- Activité Musicale 2
- Activité Musicale 3

Si vous n'avez pas pratiqué d'activité musicale, laissez les cases en blanc.

12.2) Comment définissez-vous ces expériences?

Répondre à cette question seulement si les conditions suivantes sont réunies :
° La réponse était 'Oui' à la question '12 [13]' (Aviez-vous des expériences musicales avant de connaître les batucadas?)

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	Heureuse						Malheureuse								
	Je continue toujours cette pratique musicale	Je continue de jouer de manière ponctuelle	Je l'ai arrêté par manque de temps	Je l'ai arrêté par manque d'argent	Je l'ai arrêté car j'ai d'autres priorités	Autre	Je n'étais pas doué(e) pour cette activité	Cela ne me rapportait pas de plaisir personnel	Le professeur n'était pas compétant	C'était trop technique	C'était trop solitaire	Je l'ai arrêté par manque de temps	Je l'ai arrêté par manque d'argent	Je l'ai arrêté car j'ai d'autres priorités	Autre
Act. Musicale 1	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Act. Musicale 2	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Act. Musicale 3	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Veuillez cocher 'sans réponse' si l'activité musicale est inexistante.

13) Pour vous, comment doit-on appeler les pratiquants d'une batucada ?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Sambistes
- ○ Amateurs
- ○ Musiciens
- ○ Percussionnistes
- ○ Batuqueiros
- ○ Membres de l'association
- ○ Autre

14) A votre avis, la meilleure définition d'une batucada est :

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Un groupe de percussions jouant des musiques du monde
- ○ Un groupe de percussions jouant des musiques brésiliennes de carnaval
- ○ Un groupe de percussions avec un répertoire varié
- ○ Un groupe de percussions jouant des rythmes comme Samba, Samba-reggae, Maracatu
- ○ Un groupe de percussions utilisant quelques instruments brésiliens sans avoir forcément de rapport avec le Brésil
- ○ Une Batterie de Samba
- ○ Autre

15) Comment avez-vous eu connaissance des batucadas pour la première fois?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Par des amis
- ○ J'ai vu un groupe dans la rue

- ○Journal, presse, revue
- ○Internet, facebook
- ○Activité proposée dans le cadre d'une association
- ○Autre

16) Veuillez préciser vos expériences dans une batucada:

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Nom du Premier Groupe
- Année d'entrée
- Ville
- Êtes-vous toujours membre? (oui/non)
- Groupes où vous avez joué comme membre/invité régulier
- Groupe (s) Actuel (s) (si différent du premier)

16.1) Veuillez indiquer la (les) raison (s) du changement de groupe:

Veuillez choisir **au plus** 3 réponses :

- ☐Changement de ville
- ☐Horaires de répétition non adaptés à votre planning
- ☐Désaccord sur la musique
- ☐Lieu de répétition éloigné
- ☐Désaccord avec le maître
- ☐Désaccord avec la philosophie du groupe
- ☐Envie de changement
- ☐Autre:

Vous pouvez cochez jusqu'à 3 cases.

17) Concernant le style de (s) groupe (s) où vous jouez actuellement:

Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

	Samba	**Samba-reggae**	**Maracatu**	**Il mélange différents rythmes brésiliens**	**Il joue des rythmes du monde**	**Il fusionne des rythmes créant une musique inédite**
Groupe 1	○	○	○	○	○	○
Groupe 2	○	○	○	○	○	○
Groupe 3	○	○	○	○	○	○

Groupe (s) indiqué (s) dans la question 17 (dernière case). Cochez la case 'sans réponse' si le groupe est inexistant.

18) Votre intérêt dans une batucada:

Numérotez chaque case dans l'ordre de vos préférences de 1 à 7

- Qualité musicale
- Lien social
- Ambiance festive
- Voyages de groupe
- Activité de détente
- Ambiance familiale
- Tradition

19) A votre avis, les batucadas ont du succès en France ? Pourquoi?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ◯ Oui. Parce que la musique est puissante (1)
- ◯ Oui. Parce qu'en France il manque des traditions vivantes (2)
- ◯ Oui. Parce que les gens sont passionnés du Brésil (3)
- ◯ Oui. Parce que les français sont en quête d'identité (4)
- ◯ Oui. Toutes les réponses précédentes
- ◯ Oui. Quelques réponses précédentes
- ◯ Autre
- ◯ Non

Faites le commentaire de votre choix ici :

Si vous avez coché 'quelques réponses' ou 'autre' veuillez laisser un 'commentaire' précisant les chiffres correspondants ou justifiant votre choix.

Les Brésil et les Brésiliens

20) Vous considérez-vous un (e) passionné (e) du Brésil? Pourquoi? *

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ◯ Oui
- ◯ Non

Faites le commentaire de votre choix ici :

21) Avez-vous voyagé au Brésil ?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ◯ Oui
- ◯ Non. J'aurais éventuellement envie de connaître ce pays
- ◯ Non. J'aimerais bien connaître ce pays et ce qui m'attire le plus est la nature
- ◯ Non. J'aimerais bien connaître ce pays et ce qui m'attire le plus est la musique
- ◯ Non. J'aimerais bien connaître ce pays et ce qui m'attire le plus est la fête
- ◯ Non. Je rêve d'y aller
- ◯ Non. Cette destination ne m'attire pas particulièrement

21.1) Votre voyage:

Veuillez écrire votre (vos) réponse(s) ici :

- Nombre des fois
- Quelle période?
- Quelle (s) Ville (s)?
- Voyage à but musical?

22) Pour vous, quelles sont les mots qui correspondent le mieux au Brésil ?

Veuillez choisir **au plus** 5 réponses :

- ☐ Soleil
- ☐ Plage
- ☐ Racisme
- ☐ Tourisme
- ☐ Bonheur
- ☐ Joie de vivre
- ☐ Violence
- ☐ Carnaval
- ☐ Pauvreté
- ☐ Croissance économique
- ☐ Belles femmes
- ☐ Égalité Sociale
- ☐ Traditions vivantes
- ☐ Froid
- ☐ Inégalités sociales
- ☐ Fête
- ☐ Football
- ☐ Convivialité
- ☐ Nature
- ☐ Générosité
- ☐ Stéréotypes
- ☐ Afrique
- ☐ Métissage
- ☐ Vacances
- ☐ Tristesse
- ☐ Écologie
- ☐ Culture
- ☐ Autre:

Vous pouvez cochez jusqu'à 5 cases.

23) Comment définissez-vous votre réseau brésilien de connaissances ? *

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Aucune de mes connaissances sont brésiliennes
- ○ Je ne connais pas beaucoup des brésiliens
- ○ Je connais quelques brésiliens dont certains sont proches
- ○ Je connais des nombreux brésiliens mais je ne suis proche d'aucun
- ○ Je connais des nombreux brésiliens dont certains sont proches
- ○ J'ai des nombreux amis brésiliens
- ○ La plupart des mes amis sont brésiliens

24) Avez-vous eu - ou a actuellement - une relation amoureuse (rapide ou dans la durée) avec un (e) brésilien (ne) ?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Oui
- ○ Non

24.1) Comment l'avez-vous rencontré ?

Veuillez sélectionner **une seule** des propositions suivantes :

- ○ Milieux de la musique en France
- ○ Amis en commun
- ○ Groupe de batucada
- ○ Famille
- ○ Internet
- ○ Voyage Brésil
- ○ Voyage autre pays
- ○ Autre

Faites le commentaire de votre choix ici :

Vous pouvez fournir des détails ou préciser une autre situation dans le 'commentaire' à droite.

25) D'après votre vécu, indiquez les caractéristiques les plus marquantes des brésiliens:

Veuillez choisir **au plus** 7 réponses :

- ☐ Sérieux
- ☐ Capacités musicales
- ☐ Joie
- ☐ Pesanteur
- ☐ Talent pour la danse

- ☐ Difficultés pour la danse
- ☐ Manque d'humour
- ☐ Cordialité
- ☐ Tendance à déprimer
- ☐ Malhonnêteté
- ☐ Humour
- ☐ Caractère débrouillard
- ☐ Expressivité
- ☐ Coincement
- ☐ Difficulté pour la musique
- ☐ Légèreté
- ☐ Conflictualité
- ☐ Franchise
- ☐ Manque de respect pour les autres
- ☐ Insociabilité
- ☐ Habitude à raconter des mensonges
- ☐ Manque de rigueur
- ☐ Générosité
- ☐ Tendance à faire des ragots
- ☐ Sympathie
- ☐ Ponctualité
- ☐ Froideur
- ☐ Radinerie
- ☐ Sociabilité
- ☐ Tendance à se plaindre
- ☐ Autre:

Vous pouvez cocher jusqu'à 7 réponses.

26) A votre avis, la culture brésilienne présente les problèmes suivants:

Choisissez **toutes** les réponses qui conviennent :

- ☐ Racisme
- ☐ Pauvreté
- ☐ Inégalité
- ☐ Corruption
- ☐ Malaise social
- ☐ Éducation déficitaire
- ☐ Manque des traditions
- ☐ Dépolitisation des brésiliens
- ☐ Autre:

Cochez le nombre des cases que vous voulez.

27) D'après vous, indiquez les principales caractéristiques des musiques brésiliennes:

Veuillez choisir **au plus** 5 réponses :

- ☐ Lente
- ☐ Mélodique
- ☐ Facile
- ☐ Froide
- ☐ Chaude
- ☐ Vivante
- ☐ Américanisée
- ☐ Dansante
- ☐ Rythmée
- ☐ Belle
- ☐ Percussive
- ☐ Triste
- ☐ Animée
- ☐ Africanisée
- ☐ Simple
- ☐ Répétitive
- ☐ Blasée
- ☐ Compliquée
- ☐ Fade
- ☐ Ennuyeuse
- ☐ Autre:

Cochez jusqu'à 5 cases.

La France et les Français

28) Pour vous, quelles sont les mots qui correspondent le mieux à la France ?

Veuillez choisir **au plus** 5 réponses :

- ☐ Racisme
- ☐ Tourisme
- ☐ Stéréotypes
- ☐ Bonheur
- ☐ Culture
- ☐ Joie de vivre
- ☐ Violence
- ☐ Carnaval
- ☐ Nature
- ☐ Égalité Sociale
- ☐ Football

- ☐ Pauvreté
- ☐ Croissance économique
- ☐ Belles femmes
- ☐ Traditions vivantes
- ☐ Froid
- ☐ Inégalités sociales
- ☐ Fête
- ☐ Convivialité
- ☐ Vacances
- ☐ Générosité
- ☐ Afrique
- ☐ Plage
- ☐ Métissage
- ☐ Tristesse
- ☐ Écologie
- ☐ Soleil
- ☐ Autre:

Vous pouvez cocher jusqu'à 5 cases.

29) D'après votre vécu, indiquez les caractéristiques les plus marquantes des français:

- ☐ Sérieux
- ☐ Capacités musicales
- ☐ Difficulté pour la musique
- ☐ Pesanteur
- ☐ Talent pour la danse
- ☐ Sympathie
- ☐ Manque d'humour
- ☐ Malhonnêteté

- ☐ Difficultés pour la danse
- ☐ Tendance à déprimer
- ☐ Sociabilité
- ☐ Franchise
- ☐ Humour
- ☐ Caractère débrouillard
- ☐ Expressivité
- ☐ Coincement

- ☐ Manque de rigueur
- ☐ Insociabilité
- ☐ Conflictualité
- ☐ Habitude à raconter des mensonges
- ☐ Ponctualité
- ☐ Joie
- ☐ Générosité
- ☐ Tendance à se plaindre

- ☐ Légèreté
- ☐ Manque de respect pour les autres
- ☐ Radinerie
- ☐ Cordialité
- ☐ Froideur
- ☐ Tendance à faire des ragots
- ☐ Autre:

Vous pouvez cocher jusqu'à 7 cases.

30) A votre avis, la culture française présente les problèmes suivants:

Choisissez **toutes** les réponses qui conviennent :

- ☐ Racisme

- ☐Pauvreté
- ☐Inégalité

- ☐Corruption
- ☐Malaise social
- ☐Education déficitaire

- ☐Manque des traditions
- ☐Dépolitisation des français
- ☐Autre:

31) D'après vous, indiquez les principales caractéristiques des musiques françaises:

Veuillez choisir **au plus** 5 réponses :

☐Animée
☐Chaude
☐Compliquée
☐Rythmée
☐Dansante
☐Lente
☐Percussive
☐Triste
☐Répétitive
☐Africanisée
☐Vivante
☐Froide
☐Belle
☐Mélodique
☐Fade
☐Américanisée
☐Simple
☐Ennuyeuse
☐Facile
☐Blasée
☐Autre

Annexe 3 : *Liste des groupes par région*

AUVERGNE-RHÔNES-ALPES					
	Nom	**Lieu/ Date de création**	**Descriptif**	**Site/références**	**Coordonnées**
	Alegria	Le Payzac, Ardèche, 2005 (paru au Jo le 02/04/2005)	Batucada	No d'annonce : 139 Paru le : 02/04/2005 Association : ALEGRIA. No de parution : 20050014	Le Barsac, 07230 Payzac
	Anaconda	Montseveroux, Isère, 1998	Batucada	No d'annonce : 810 Paru le : 24/10/1998 Association : ANACONDA. No de parution : 19980043	Château, 38122 Montseveroux
	Arrête j'adore	Lyon, Rhône, 2011 (paru au JO le 08/10/2011)	Samba, batucada, show de batterie	http://www.arrete-jadore.fr/	jadorearretejadore@gmail.com
	Atypique Groove Cie	Aurel, Drôme, 2011	Percussions brésiliennes	http://www.baktouclac.org/	Sur le site
	BamaHIA (Dissidents de Batelouca)	Payzac / Les Vans, Ardèche, 2012 (auparavant Batelouca, 2002)	Samba, funk, touches personnelles. Association Zapalarue Versas	http://bamahia.wixsite.com/batucada-bamahia-07	bamahia@gmail.com 04 75 35 90 02 David : 06 33 65 01 57
	Banda Tujumi Batucada/ Geração Capoeira	Grenoble, Isère, 2012	Samba-reggae	http://www.geracao-capoeira.fr/batucada/	06 27 07 57 40
	Bat's bat cool	Saint Bonnet de Mure, 2008	Batucada. Association Les bat's bat cool	https://batsbatcool.jimdo.com/qui-sommes-nous/instruments/ http://lesbatsbatcool.e-monsite.com/pages/presentation-de.html	batsbatcool@gmail.com 06 99 70 99 37
	Batala Massif	Paulhaguet, Haute-Loire, 2007	Samba-reggae	https://www.batalamassif.fr/	07 68 09 77 37
	Bateria Senario	Lyon, Rhône, 2007	Samba enredo, samba funk, reggae, maracatu	http://batucada-senario.com/	09 72 11 38 08 06 99 19 42 38
	Batuc'à Gogo	Montélimar, Drôme, s/d	Batucada de l'association Tempo Soleil (1998). Cours de batucada, pagode, djembé, percussions	http://www.temposoleil.com/	info@temposoleil.com 04 75 00 06 68

			africaines		
	Batucabuis – Ecole de Samba	Buis-les-Baronnies, Drôme, 2015 (paru au JO le 18/04/2015)	Batucada, école de samba, prestations	http://batucabuis.ovh.fr/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100012836040962	batucabuis@orange.fr 06 51 877 555
	Batucad'Or	Dardilly, Rhône 2007	Batucada brésilienne. Probablement inactive (2017)	http://www.net1901.org/association/BATUCADOR,18798.html	s/c
	Batucada Bandana	Lyon, Rhône, 2001	Rythmes du Brésil, Caraïbes, Afrique, Maghreb, Egypte	http://www.batucadabandana.com/	amandine.konan@gmail.com
	Batucada de la Roizonne	Lavaldens, Isère, s/d	Probablement c'est la batucada de l'association Roizonne Avenir	https://www.facebook.com/profile.php?id=100011008993751 http://www.lalpedugrandserre.com/2016/06/la-fete-de-la-musique-et-de-la-transhumance-a-lavaldens-comme-si-vous-y-etiez.html	Sur le site
	Batucada Gang'Ouf	Vaux en Beaujolais, Rhône, 2001	Batucada	https://www.facebook.com/gangouf/	Sur le site
	Batucada Kassbarak	Saint-Chamond/ Montbrisson, Loire, 2014	Percussions brésiliennes. GAMM de Montbrison les mercredis et au Conservatoire de Saint-Chamond	https://www.facebook.com/KassBaraK/	Nicolas Mermoud : nicolas.mermoud@gmail.com 04 77 31 04 20
	Batucada Klak'Saône	Reyrieux, Trévoux, 2009	Compositions d'influences brésiliennes. Manifestations festives. MJC Le Trait d'union de Reyrieux et le centre social Le Tournesol de Trévoux	http://www.klaksaone.sitew.fr/#Accueil.H https://www.facebook.com/KlakSaone/	klaksaone@gmail.com
	Batucada Ola	Buis le Baronnies, Drôme, 2010	Groupe amateur de percussionniste de samba. Association Notes en Bulles	https://www.facebook.com/batucada.ola https://www.facebook.com/Batucada-Ola-304558423247832/	Sur le site
	Batucada Quetzal	Champoly, Loire, 1996	Batucada, samba	No d'annonce : 1112 Paru le : 27/11/1996 Association : BATUCADA « QUETZAL ». No de parution : 19960048	Bar Tamain, le bourg, 42430 Champoly

	Batucada Takabatuké	Vienne, 2010 (paru au JO le 01/01/2011)	Batucada	http://takabatuke6.wixsite.com/takabatuke https://www.facebook.com/takabatuke.batoukvienne	Didier Guillot: takabatuke@gmx.fr 06 84 96 75 02
	Batucada Tribu BTP	Le Bois-D'oingt, Rhône, 2007	Batucada	http://latribubtp.e-monsite.com/ https://www.facebook.com/batucada.btp	latribubtp@gmail.com 06 31 25 41 27
	Batucada Urbaine	Aix-les-Bains, Savoie, s/d	Batucada. Section de l'école de musique DEVA	http://www.devavoirlesite.com/ https://www.facebook.com/groups/devaecoledemusique/	DEVA : devavoirlesite@gmail.com 04 79 54 73 02 4 bis rue Jean Monard 73100 Aix-les-Bains
	Batucajazz	Bourg-Saint-Maurice, Savoie, 2017 (paru au JO le 18/03/2017)	Batucada et jazz, musiques actuelles, prestations	s/s	Chez M. Fabrice RIVARD, 441, route d'Hauteville, 73700 Bourg-Saint-Maurice.
	BatucaNova	Lyon, Rhône, 2007	Carnaval de Bahia	http://batucanova.com/	06 10 53 49 79
	Batudamba	Lyon, Rhône, s/d	Batucada brésilienne et musiques « afro » : mandingue, cubaine, guadeloupéenne	http://www.mjcduvieuxlyon.com/activites/batucada-batudamba/	MJC Vieux Lyon : 04 78 42 48 71
	Batuk'Atak	Saint-Maurice-de-Lignon, Haute-Loire, 2008	Percussions brésiliennes. Auparavant Fratibatuc, 2000	http://www.batukatak.fr/	sur le site directement
	BatukaVI	Grenoble, Isère, 2010	Batucada d'enfants. L'un des projets porté par l'association Afric'Impact, paru au JO le 27/11/1996	https://www.facebook.com/bloco.batukavi/ https://www.helloasso.com/associations/afric-impact-batukavi	batukavi@gmail.com 06 12 75 52 64
	Brazucada	Lyon, Rhône, 2002	Samba, Afoxé, Maracatu, Samba funk, Samba reggae, Marcha rancho	http://brazucada.free.fr/Brazucada_site/index.html	Roberto Cavalcante : 06 68 93 41 50
	Brésil Volcanique	Clermont Ferrand, Puy-de-Dôme, 2004	Samba, maracatu, pagode, forro.	http://bresil-volcanique.fr/	contact@bresil-volcanique.fr

			Ecole de percussions et spectacles		06 88 26 46 78
	Casa Samba	Lyon, Rhône, s/d	Carnavals brésiliens, hip hop, Cube et Afrique. Association Mélodie Champagne	http://www.casasamba.fr/	contact@casasamba.fr
	Chubazuka Transval	Grenoble, Isère, 2000 (paru au JO le 12/08/2000)	Batucada et musique à tous	No d'annonce : 615 Paru le : 12/08/2000 Association: CHUBAZUKA TRANSVAL. No de parution : 20000033	8, allée des Genêts, 38100 Grenoble
	Cie Caméléon	Crest, Drôme, 1997	Batucada, samba, d'autres. Aujourd'hui, pas beaucoup de références samba, sauf les instruments. Spectacles en France et à l'étranger	http://www.ciecameleon.fr/ http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Compagnie_Cam%C3%A9l%C3%A9on https://www.facebook.com/ciecameleon	Contact@ciecameleon.fr 06 75 01 65 09
	Cie Fly-Tox	Grenoble, Isère, 2006	Batucada burlesque des super-héros. Rattachée à la Compagnie S (1999)	https://www.facebook.com/cie.flytox www.compagnie-s.com/	Sur le site
	Cie La Batook	Grenoble, Isere, années 2000	Batucada, percussions brésiliennes. Scènes, défilés, spectacles	https://batook.org/ https://www.facebook.com/cielabatook	Association Et à Fond – Cie La Batook 17, Rue des Arts et Métiers 38000 Grenoble contact@batook.org 04 80 80 61 68
	Cie Les Arts Rythmiques	Saint Félicien, Ardèche, 2009	Batucada, percussions brésiliennes	http://www.lezarythmik.com/ https://www.facebook.com/CieLesArtsRythmiques/	les.arts.rythmiques@gmail.com 06 79 92 18 78
	Cie Les Carnibals	Villeurbanne, 2006 (paru au JO le 18/03/2006)	Mélange de rythmes traditionnels, urbains, primitifs. Spectacles de rue avec instruments brésiliens. Association Les Carnibals a comme objet : « troupe de	https://www.facebook.com/profile.php?id=100009853539303 https://carnibals.jimdo.com/	lescarnibals69@gmail.com Laurence Gassmann: 06 99 70 99 37 Jorge Costagliola: 06 87 79 67 35

			musiciens amateurs, batucada » (JO, 18/03/2006, 06/12/2008)		
	Compagnie S	Grenoble, Isère, 1999 (sous le nom de Compagnie Sandunga)	Théâtre musical de rue. Evolutions depuis le début de la compagnie, aujourd'hui le rapport avec le Brésil apparaît uniquement dans l'usage des instruments	www.compagnie-s.com/ https://www.facebook.com/compagniesse/	dominique@compagnie-s.com 06 22 80 78 78
	Cie Swing brasileiro	Lyon, Rhône, 2007	Spectacles brésiliens et percussions	http://www.swingbrasileiro.com/index.html	contact@swingbrasileiro.com Delphine : 06 15 95 66 65
	Combatucada	Grenoble, Isère, 2005 (paru au JO le 19/02/2005)	Groupe de samba activiste. Batucada militante. Répétitions à la MJC Prémol	http://lacombatucada.free.fr/	combatucada@listes.gresille.org Claire : claire-delattre@9online.fr 04 85 02 10 91 Olivier : olivierpeyrou@gmail.com 04 76 47 42 53
	Compagnie Afoxé	Roussillon, Isère, 1997 (paru au JO le 03/01/1998)	Samba, batucada, danse. Spectacles, animations, travail en milieu scolaire	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Association_Afox%C3%A9	ARPEJ, hôtel de ville, 38150 Roussillon
	Djalico'Samb	La Voulte, Ardèche, 2007	Samba carioca, samba-reggae, merengue et samba des îles	https://djalicosamb.jimdo.com/ https://www.facebook.com/djalico.samb	Association Batukatous : djalicosamb@hotmail.fr 06 48 15 60 08 06 83 27 33 61
	Dobra da Poum	Vaulx, Haute-Savoie, 2011	Rythmes brésiliens. Samba-reggae samba-afro, écoles de samba-reggae	http://www.dobradapoum.com/	dobradapoum@gmail.com
	Energia Batucada	Saint Pierre en Faucigny, Haute Savoie, 2014	Samba-reggae, maracatu, et de morceaux de leur « cru »	https://energiabatucada.jimdo.com/	Damien : 06 51 70 03 70

	Histoire de Pô	Chalamont, Ain, fin des années 1980	Batucada du Centre Musical de la Communauté de Communes du Canton de Chalamont	http://www.centremusicaldechalamont.fr/	centremusicalchalamont@gmail.com Nathalie Teppe : 06 85 20 15 98 batucada.chalamont@free.fr
	Impactoucadadia	Sainte-Sigolène, 2004 (paru au Jo le 22/05/2004)	Batucada. Association probablement inactive (2017)	No d'annonce : 733 Paru le : 22/05/2004 No de parution : 20040021	Veyrines, 43600 Sainte-Sigolène
	Komando Bidon	Pays du Mont Blanc, Haute-Savoie, s/d	Samba-reggae, samba-afro, samba-funk, samba batucada. Association Art'choum, 2000 (paru le 16/09/2000 au JO)	http://komandobidon.wixsite.com/komandobidon https://www.facebook.com/komandobidon-107928622588330/	komandobidon@gmail.com Nastège: 06.42.69.05.48
	La Batou'KC	Chambéry, Savoie, 2006	Percussions brésiliennes. Rattachée à l'association Baba Cham'ba (2011)	http://labatou.kc.free.fr/	labatou.kc@free.fr 06 32 62 41 92
	La Batouckrussol	Guilherand-Granges, Ardèche, 2010	Batucada, animations musicales, déambulation, scène	https://www.facebook.com/LaBatouckrussol/info?tab=page_info http://www.batouckrussol.com/	Président: 06 74 08 00 82 Direction musicale: 06 24 48 39 13
	La Batuc' de Ceyz'	Ceyzérieu, Ain, s/d	Samba-reggae, samba, maracatu. Actvivité du Foyer Rural de Ceyzérieu	https://www.facebook.com/labatucdeceyz/ http://foyerruralceyzerieu.wixsite.com/ceyzerieu	foyer.ceyzerieu@gmail.com 04 79 87 17 04
	La boite à meuh	Tassin la demi Lune, 2012	Percussions brésiliennes, compositions musicales originales	http://www.batucada-laboiteameuh.fr/	Sur le site
	La clic à coco	Jasseron, Ain, 2010 (paru au Jo le 16/10/2010)	Percussions brésiliennes, batucada	https://www.facebook.com/lacliqueacoco/	Nicolas Franchi : franchi.nicolas@yahoo.fr 06 59 99 05 39 Christelle Hyvernat : christelle.hyvernat@free.fr 04 74 25 44 80
	La Patate Douce	Die, Drôme, 2007 (paru	Batucada.	https://www.youtube.com/watc	1 bis, rue

		au JO le 17/03/2007)	Probablement inactive (2017)	h?v=7Q2qIPmyq6w	Joseph-Reynaud, 26150 Die
	Le Cartel du Soleil	Aix les Bains, Savoie, 2008	Ensemble percussif aux influences brésiliennes. Prestations, animations, ateliers. Troupe de percussionnistes	http://www.lecarteldusoleil.com/ https://www.facebook.com/lecarteldusoleil/	contact@lecarteldusoleil.com Cyrille Chambard : 06 81 65 46 74
	Le cri de la Bat'	Lyon, Rhône, 2000 (paru au JO le 01/04/2000)	Samba. Inactive.	https://www.acteur-fete.com/fr/p/batucada-le-cri-de-la-bat-percussions-lyon https://myspace.com/lecridelabat	s/c
	Les Batakès – Batucada Tullinoise	Tullins, Isère, s/d	Batucada. MJC Tullins	https://www.facebook.com/Batak%C3%A8s-Batucada-Tullinoise-375286549344319/ http://mjctullins.wixsite.com/mjctullins	MJC du Pays de Tullins mjctullins@orange.f 04 76 07 04 78
	Les Batoukailleurs	Lyon, Rhône, 2002	Fusion des rythmes brésiliens samba, funk, afro	http://www.batoukailleurs.org/presentation-batucada	batoukailleurs@free.fr Pierre: 06.82.67.57.90
	Les Haricots noirs	Lyon, Rhône, 1997	Rythmes brésiliens, chanson française et musiques du monde	http://pulsare.fr/	Arnaud Mossetti: 06 08 54 86 33 Administration 09 53 54 76 17
	Les TAmbAs	Lyon, Rhône, 2013	Batucada	http://lestambas.canalblog.com/	Sur le site
	Les Tap' Zoreilles	Tarare, Rhône, 2005	Percussions brésiliennes	http://www.batucada-tapzoreilles.fr/	Alain : 06 08 15 30 01
	Les Z'imbatuctibles	Chaponost, Rhône, 2006	Percussions traditionnelles du Brésil	http://leszimbatuctibles.mjcchaponost.fr/	Sur le site
	Los Maillochitos	Rumilly, Hate-Savoie, 2013 (paru au JO le 23/03/2013)	Percussions brésiliennes	https://www.facebook.com/Les-Maillochitos-479352005464496/	lesmaillochitos74@orange.fr
	Mauvaises Graines	Lyon, Rhône, 2004	Samba reggae, samba funk, enredo, maracatu	http://mauvaisesgraines.free.fr/presentation.htm	contact@mauvaisesgraines.fr
	Samambaia	Andrézieux-Bouthéon, Loire, 1985)	Formation et organisation de	http://www.samambaia.fr/index.html	Gilbert Carreras: samambaia420

			spectacles. Aujourd'hui entreprise, auparavant Gilbert Carreras dirigeait les groupes Roi Lézard et Jacaré Samba (organisme de formation)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Le_Roi_L%C3%A9zard	@gmail.com 06 81 11 40
	Samb'activiste	Lyon, Rhône, 2007	Batucada militante, rythmes de résistance	http://rebellyon.info/on-relance-la-Sambactiviste-a-Lyon.html http://sambalyon.forumactif.fr/t18-qui-sommes-nous	rorlyon@no-log.org
	Samb'appelouse et Dynamic Muset'Groupe	Firminy, Loire, 2003 (paru au JO le 18/01/2003)	Batucada, samba. Auparavant, Dynamic Muset'Groupe (2000)	Modification Nom et objet : No d'annonce : 2024 Paru le : 18/01/2003 Association : SAMB'APPELOUSE ET DYNAMIC MUSET'GROUPE. No de parution : 20030003 https://www.facebook.com/profile.php?id=100015651196524 https://www.youtube.com/watch?v=8YXdFPj7gTg	8, rue des Trois-Croix, 42700 Firminy
	Samba Démonts	Souzy, Rhône, 2016 (paru au JO le 26/11/2016)	Troupe de Batucada des Monts du Lyonnais	https://www.facebook.com/Samba-D%C3%A9monts-749263808569312/	Sur le site
	Samba Gage	Aurillac, 2004 (paru au JO le 01/05/2004)	Batucada (percussions brésiliennes)	https://www.facebook.com/profile.php?id=100010795785969 https://www.facebook.com/Samba-Gage-819446931500014/	sambagage.aurillac@gmail.com Didier : 06 13 10 27 93
	Samba Jacare	Saint-Étienne, Loire, 1995-2014	Samba, spectacles, cours. Dissoute.	Dissolution : No d'annonce : 909 Paru le : 14/06/2014 Association: SAMBA JACARE. Identification R.N.A.: W423002055 No de parution : 20140024	24, rue Beaunier, 42000 Saint-Étienne
	Samba Mozaic	Aurillac, Cantal, 1996-1998	Samba, musique brésilienne. Dissoloute	Création : No d'annonce : 440 Paru le : 18/12/1996 Association : SAMBA MOZAIC. No de parution : 19960051 Dissolution : No d'annonce : 268	Centre social de Marmieu, rue Raymond Certat, 15000 Aurillac

				Paru le : 24/10/1998 Association : SAMBA MOZAIC. No de parution : 19980043	
	Sambagogo	Clermont Ferrand, Puy-de-Dôme , 1997	Samba-batucada	http://www.sambagogo.fr/	contact@sambagogo.fr 06 99 23 05 75 04 73 28 45 58
	Sambalada	Allan, Drôme, 2009-2013	Batucada. Probablement inactive (2017)	http://www.net1901.org/association/SAMBALADA,538980.html https://twitter.com/sambaladadrome	s/c
	Sambaobab	Arbresle, Rhône, 2010	Samba-reggae	http://www.sambaobab.fr/	Sur le site
	Sambaloelek	Prévessin-Moëns, Ain, 2001 (paru au JO le 22/09/2001)	Percussions et danses afro-brésiliennes. iranda, coco, maracatu, samba reggae, levada, samba do Ile, enredo. Ateliers, prestations	https://www.sambaloelek.com/ https://www.facebook.com/Sambaloelek-150387174972865/	sambaloelek.batuk@gmail.com
	Sambatchouk	Saint-Pierre-de-Boeuf, Loire, 2007 (paru au JO le 24/11/2007)	Batucada de la Mairie.	s/s	Mairie, 66 Grande Rue, 42520 Saint-Pierre-de-Bœuf
	Tinunda Bateria	Villeneuve de Berg-Aubenas, Ardèche, 2012 (paru au JO le 16/10/2012)	Batucada	https://www.facebook.com/tinunda/ http://tinunda.xooit.fr/index.php	associationtinunda@gmail.com
	Tribal Percussions	Haute-savoie, 1998	Bahia, afro-brésilienne, samba-reggae. Ateliers et prestations	http://www.tribal-percussions.fr/ https://www.facebook.com/tribalpercussions/	tribal.percussions@gmail.com Laurène : 06 74 29 60 09
	Tribalatam	Romans-sur-Isère, Drôme, 2003	Percussions afro-brésiliennes. Samba rapide la samba-reggae, et la samba rap	http://www.tribalatam.fr/ https://www.facebook.com/Tribalatam/	Parc François Mitterand Quai Sainte Claire 26500 Romans sur Isère tribalatam@gmail.com Camille : 06 66 78 79 30
	Via Samba	Villeurbanne, Rhône,	Samba, brassages	http://www.via-samba.fr/	via.samba@free.

		1994	musicaux-culturels. Prestations, danseuses, répétitions	https://www.facebook.com/Via-Samba-151120174940208/	fr CCVA 234 cours Emile Zola 69100 Villeurbanne 06 88 06 39 32 04 78 55 66 93
	Vibr'agogo	Saint-Denis-lès-Bourg, Ain, 2002	Samba batucada, samba funk, maracatu, chants brésiliens et africains	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Vibr%27Agogo http://saintdenislesbourg-histoire.fr/associations/associations-anciennes/anciennes-associations-culturelles	s/c
	Zurbamateurs	Lyon, Rhône, 2003	Percussions brésiliennes et afro-cubaines	http://leszurbamateurs.wixsite.com/batuc	batucadaleszurbamateurs@gmail.com Jan : 06 16 39 60 41
	Ziriguidoum	Saint-Hilaire, Isère, 2009	Batucada, percussions brésiliennes. Portée par l'association Le Foyer des Petites Roches, école de musique, danse et théâtre	https://ziriguidoum.wixsite.com/ziriguidoum https://www.facebook.com/Ziriguidoum-826960914035530/	ziriguidoum@gmail.com
BOURGOGNE-FRANCHE COMTE					
	A.D.E.F. Association Des Esprits Frappés	Le Creusot Saône-et-Loire, 1997 (paru au JO le 21/06/1997)	Musique de percussion, de rue.	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=A.D.E.F._Association_Des_Esprits_Frapp%C3%A9s	s/c
	Bat'Cav Batucada	Mâcon, Saône-et-Loire, 2008 (paru au JO le 7/06/2008)	Batucada	https://www.facebook.com/batcav.batucada http://www.batcav.com/	Sur le site
	Bat'Macadam	Lons le Saunier, Jura, 2004	Rythmes afro-brésiliens, Sabars du Sénégal	http://batmacadam.fr/	pierremelot@wanadoo.fr Pierre Melot : 0676705249
	Batuca da Boum	Chalon-sur-Saône, Saône-et-Loire, s/d – 1999	Batucada. Dissoute.	Dissolution : No d'annonce : 1550 Paru le : 20/02/1999 Association : BATUCA DA BOUM. No de parution : 19990008	s/c
	Batucada Ago	Besançon, Doubs, 2006	Percussions	https://www.facebook.com/Bat	tessierlionel@or

			brésiliennes	ucada-Ago-113562038680022/ http://lionel.tessier.free.fr/	ange.fr
	Batucada des Machine's Percu	Sougy-sur-Loire, Nièvre, 2009	Percussions brésiliennes	http://www.machinespercu.fr/ https://www.facebook.com/batucada.machinespercu	batucada@machinespercu.fr Pascal Zmuda: 06 12 73 76 58 03 86 25 51 05
	Batucada-Pulse	Cluny, Saône-et-Loire, 1991 ou 2003 (paru au JO le 03/01/2004)	Musiques brésiliennes. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batucada-Pulse https://myspace.com/batucadapulse	Batucada.pulse@drums-unlimited.com bpgrambaud@aol.com Bernard Rambaud : 06 81 86 25 34
	Folie's Samba	Chalon-sur-Saône, Saône-et-Loire, 1983 (paru au JO le 13/05/2000)	Samba, rythmes du monde. Groupe mené par Philippe Loreau	http://www.biouzmusik.free.fr/sitefr/foli.htm	Deux adresses: Mairie, 71321 Chalon-sur-Saône 42, rue Jean-Moulin, 71100 Chalon-sur-Saône
	Samba Animation	Choisey, Jura, 1997	Animations samba	No d'annonce : 823 Paru le : 01/11/1997 Association : SAMBA ANIMATION. No de parution : 19970044	8, rue du Vieux-Château, 39100 Choisey
	Sambala	Auxerre, 1992	Samba, techno, reggae, funk	http://www.sambala89.com/sambala-batucada-auxerre-sens.php	Philippe Large : 03 56 73 44 06
	Sambalegro	Chalon-sur-Saône, Saône-et-Loire, s/d	Samba-funk, reggae et autres. Cours, prestations. Association Yakatape (1998-2014, paru au JO le 04/04/1998 et le 26/07/2014)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Association_Yakatap%C3%A9_%28Sambalegro%29	s/c
	Unidos da Batida	Chalon-sur-Saône, Saône-et-Loire, 2007	Ecole de samba. Fusion de percussionnistes de Sambalek et Sambalegro	http://www.unidos-da-batida.fr/	Olivier : 06 27 51 61 06 Julien : 06 07 61 19 99
BRETAGNE					

	Association Libertação	Redon, l'Ille-et-Vilaine, 2010 (paru au JO le 11/09/2010)	Association de capoeira proposant des spectacles de samba, batucada, capoeira	https://assolibertacao.wordpress.com/	asso.libertacao@hotmail.fr 06 58 69 37 66
	Apito	Silfiac, Morbihan, 2008	Percus brésiliennes, samba, samba reggae, 'afoché', 'foro'	http://www.apito.fr/	apitobatucada@gmail.com Jean : 06 79 19 65 24
	Batuca' Breizh	Ploeren, 2013 (paru au JO le 24/10/2015)	Batucada, samba. Ecole de musique Azimut	http://www.ouest-france.fr/bretagne/ploeren-56880/batucada-breizh-une-jeune-formation-qui-se-perfectionne-1972174 http://www.ouest-france.fr/bretagne/ploeren-56880/batucada-breizh-une-jeune-formation-qui-se-perfectionne-1972174	Louis Mira : 06 81 30 65 88
	Batucada Distribilh	Pleudaniel, Côtes-d'Armor, 2009 ou 2016	Rythmes, danses, couleurs, du Brésil, d'Afrique et d'ailleurs. Animations de rue. Activités depuis 2009. Déclaration au JO paru le 26/03/2016.	https://distribilh.wordpress.com/ https://www.facebook.com/batucada.distribilh	Sur le site
	Batucada Kakofolie	Quimper, Finistère, 2013	Batucada**.** Association Kempercussion.	https://www.facebook.com/Kakofolie/	Espace associatif Quimper: 06 29 57 37 54
	Batucada Les Nièvrosés	Nevers, Nièvre, 2008	Batucada, samba, rythmes brésiliens	https://www.facebook.com/lesnievroses/	batucada-les-nievroses@hotmail.fr Café Charbon 10 rue Melle Bourgeois 58000 Nevers
	Batucada Réplica	Pays des Fougères, Ille-et-Vilaine, 2015	Wake up Locauxmotiv, regroupement de deux associations, La Pachamama et En Résonnance	https://locauxmotivfougeres.org/img_0707/	fermelapachamama@gmail.com 02 99 95 56 29
	Batucadouarn	Douarnenez, Finistère, 2002 ou 2006 (JO)	Bateria, samba funk, samba reggae	https://www.facebook.com/pg/batucadouarn29/about/?ref=page_internal	batucadouarn@hotmail.fr
	Batuk'Aven	Trégunc, Finistère, s/d	Percussions	https://www.facebook.com/pg/	MJC le Sterenn:

			brésiliennes. MJC Trégunc.	BatukAven/about/?ref=page_internal	mjctreg1@free.fr 02 98 50 95 93
	Batukacouac	Sérent, Morbihan, 2004	Percussions afro-brésiliennes	https://www.facebook.com/batukacouak/	06 87 20 87 28
	Bazookada	Lampaul-Plouarzel, Finistère, 2016	Batucada afro-brésilienne, samba-reggae. Association Le Melange	https://lemelange.jimdo.com/bazookada/ https://www.facebook.com/BaZookada-924537360980808/	bazookada@orange.fr 06 82 91 14 78 lemelange@orange.fr
	Bloco Loco Bateria	Langouet, lle-et-Vilaine, Bretagne, s/d	Inspiré des écoles de samba	http://www.blocoloco.eu.org/	contact@blocoloco.eu.org
	Fées no men	Auray, Morbihan, Bretagne, 2006	Percussions brésiliennes. Batucada 100% féminine. Probablement inactive (2017)	http://www.societe.com/societe/fees-no-men-503574014.html http://feesnomen.musicblog.fr/ https://www.youtube.com/watch?v=3TUP6On_e4c	s/c 71 Rue de l'Amiral Coude 56400 Auray
	Filão	Dole, Jura, 1986	Samba, merengue, samba reggae, maracatu, samba-funk, Association Xique-Xique (1986), parue au JO le 26/06/1999 (modification). Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Fil%C3%A3o	Association Xique Xique MJC Dole Place Barberousse 39100 Dole
	La Boataboukhan	Elliant, Finistère, 2009	Batucada, maracatu	https://www.facebook.com/LA-BOATABOUKHAN-126120857428766/	Sur le site
	Manteiga Salgada Batucada	Port-Louis, Morbihan, 2007	Batucada, percussions brésiliennes	https://manteigabatucada.wordpress.com/ https://www.facebook.com/manteiga.salgada.batucada/	manteigasalgado@live.fr Betty : 06 99 10 53 18
	Obrigatao	Brest, Finistère, s/d	Samba, afoxé, baion, samba reggae, funk, créations, rythmes magrébins, orientaux, africains. Association Vivre le Monde (années 90)	http://www.vivrelemonde.fr/	Fanny : fanny@vivrelemonde.fr 0631566341
	Ploukatak batucada	Questembert, Morbihan, 2005	Batucada traditionnelle, ryhtmes	https://ploukatak.jimdo.com/	ploukatak@hotmail.fr Audrey : 06 42 80 00 71

			traditionnels à la sauce Plouk.		Hervé : 06 11 33 91 05
	Répercussion Bateria d'Auray	Auray, Morbihan, 1997	Samba, reggae, funk, jungle, maracatu, de forro, auxquels viennent s'ajouter quelques rythmes plus modernes (hip-hop, funk, zouk	http://www.repercussion.eu/ https://www.facebook.com/batucada.repercussion/	Association Répercussion Maison de quartier de Saint-Goustan 25 quai Franklin 56400Auray contact@repercussion.eu 06 80 24 62 14
	Sambadaboom	Rennes, 2001	Samba, afro-brésilien, rythmes divers. Spectacles, scène, déambulation, arts de la rue	http://sambadaboom.free.fr/ https://www.facebook.com/Sambadaboom/	touzazimart@free.fr
	Takadidoum	Rennes, Ille-et-Villaine, 2005	Batucada mixe des rythmes traditionnels brésiliens avec des musiques actuelles : funk, hip-hop, ragga, drum'n bass	http://www.takasso.fr/ https://www.facebook.com/Takadidoum-batucada-152662464787484/	takadidoum@gmail.com
	Tambours du Maracatu	Saint-Jacques-de-la-Lande, Ille-et-Vilaine, 2014 (paru au JO le 12/07/2014)	Musiques du Nordeste du Brésil	https://www.facebook.com/profile.php?id=100005918657161	Sur le site 3, rue du Haut Bois, 35020 Saint-Jacques-de-la-Lande
	Toucouleurs (auparavant Temps Ouest, 1993)	Rennes, Ille-et-Vilaine, 1999	Ecole de percussions du monde, rythmes brésiliens, africains et orientaux	http://www.toucouleurs.org/	contact@toucouleurs.org
	Unidos da Bagunça	s/l, 2011	Rassemblement des batucadas (Toucouleurs, Takadidoum, Obrigatao, Bloco Loco)	https://www.facebook.com/unidosdabagunca/	contact@unidos.da.bagunca.eu.org
CENTRE-VAL DE LOIRE					
	Alegria	Tours, Indre-et-Loire, 2008 (auparavant sous le nom de Batuka Choz, 1998)	Ecole de samba	http://le37e.fr/compagnies-permanentes/ http://batuka.choz.free.fr/site/index.php	contact@samba-alegria.com 0662843442/ 0623140528

	Batuka Tam'B	Ciron, Indre, Centre, 1999	Samba batucada, samba-reggae, samba funk. Probablement inactive	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batuka_Tam%27b http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre/Communes/Saint-Gaultier/n/Contenus/Articles/2011/10/17/saint-gaultier	tamb.batuka@nomade.fr Mairie de Ciron: 02 54 28 07 96
	Batukando (Batucada Kantagalo)	Saint-Hilaire-Saint-Mesmin, Loiret, 2003-2015	Samba, samba-reggae, samba-funk. Section samba de l'association Batukando (2001)	http://la-batucada.blogspot.fr/ http://batukando.free.fr/	batukando@free.fr 0684286811
	Cie Karnavage	Azay-sur-Indre, Indre et Loire, 2003	Samba, afro-beat, punk	http://www.karnavage.org https://www.facebook.com/Cie-Karnavage-372110050054/	karnavage@yahoo.fr
	Gringos Batucada	Tours, s/d	Batucada et pagode. Spectacles et prestations	http://www.batucada-gringos.com/	Choz Limited Productions 244 rue Auguste Chevalier 37000 Tours Olivier: olivier@batucada-gringos.com 06 70 12 96 55
	Kalyka	Tours, Indre-et-Loire, années 90 (Pas d'information récente)	Samba batucada, samba-reggae, samba-beguine, afoxé, timbalada, créole, samba-rap, ternaire.	http://fracama.org/annuaire/view/740/kalyka-percussions	kalyka@wanadoo.fr Chritophe Nobileau: 06 63 28 34 42
	La P'tite Batuk	Beaugency, Loiret, 2017 (paru au JO le 18/03/2017)	Inconnu	No d'annonce : 1200 Paru le : 18/03/2017 Association : LA P'TITE BATUK. Identification R.N.A.: W452013472 No de parution : 20170011	10, rue DU PONT, 45190 Beaugency
	Les Berrysiliens	Bourges, 1993	Batucadas, percussion made in Brésil. Section de l'association ssociation Motif Percussion qui propose aussi de Congas, Djembé, Steel Drum.	https://www.facebook.com/lesberrysiliens/ https://www.motifpercussion.fr/	Sur le site
	Maracuja do Samba	La Riche, Indre-et-Loire, 2016 (paru au JO le 10/09/2016)	Samba. Agence d'événementiel et cours	Paru le : 10/09/2016 Association : MARACUJA DO SAMBA. Identification R.N.A. :	11, allée François Villon, 37520 La Riche

				W372013291 No de parution : 20160037	
	Ojo Jimo	Tours, Indre-et-Loire, 2010	Fanfare brésilienne, cuivres, percussions, rythmes Olinda	http://www.fanfare-ojojimo.fr/	contact@fanfare-ojojimo.fr Association Vous avez dit rouge: 06 70 12 96 55
	Quitombo	Salbris, Loir-et-Cher, 2000-2012 (paru au JO le 29/04/2000 et le 14/01/2012)	Percussions brésilienne, batucada. Dissoute (2012).	http://asso-quitombo.blogspot.fr/2009/06/info-asso-quitombo.html	Quitombo@free.fr Bureau: 02 54 96 87 46 Natasha : 06 74 59 58 84 Céline: 06 71 18 66 66
	Sambado	Chartres, 2007 (paru au JO le 06/10/2007)	Percussions brésiliennes, samba-reggae, samba, batucada	http://fr.1001mags.com/parution/chartres-votre-ville/numero-72-septembre-2008/page-10-11-texte-integral	06 18 46 51 25
	Sambar'ouf	Chalette sur Loing, Loiret, 2003	Nord-est brésilien (maracatu, afoxé, samba reggae, afro...), Rio (samba-enredo) et rythmes modernes (samba-funk, urban samba...)	http://sambarouf.canalblog.com/	sambarouf@yahoo.fr Dey: 06 81 56 77 76
	Sambataclan	Le Blanc, Indre, 2004 (paru au JO le 15/05/2004)	Batucada, percussions brésiliennes, samba	https://www.facebook.com/sambataclan-143691121962/ http://sambataclan-batucada.36.overblog.com/	06 64 32 97 45
	Saravah	Tours, Indre-et-Loire, 1984	Ecole de samba, samba funk et compositions propres	http://www.saravah.org/	06 21 40 47 77
	Toca Brasa (auparavant, Bloco Doïdo)	Saint-Hilaire-Saint-Mesmin, Loiret, 2009	Maracatu**.** Section de l'association Batukando	http://le-maracatu.blogspot.fr/ http://batukando.free.fr/	batukando@free.fr 0684286811
	Verd'Azul	Méreau, Cher, 2007 (modification, préfecture Vierzon; création 2001)	Batucada, fêtes populaires, d'autres spectacles. Batucada de l'association Kase Départ	http://www.net1901.org/association/KASE-DEPART,426919.html	Kase Départ: 11, allée de Madrolle, 18120 Méreau
	Ziriguidum	Orléans, Loiret, 2008	Percussions brésiliennes,	https://www.facebook.com/ziriguidum45/	ziriguidum45@yahoo.fr

			samba-funk timbalada, samba traditionnel de Rio. Ateliers et prestations. Auparavant association Zikaya (modification parue au JO le 15/11/2014)		
CORSE					
	Banda Etnica	Tovo, Saint-Pierre-de-Venaco, s/d	Batucada de l'association Alchemia (paru au Jo le 17/06/2006)	https://www.facebook.com/banda.etnica	0622992636
	Batuk'Aja	Ajaccio, s/d	Rythmes africains, cubains, brésiliens et antillais. Atelier de l'association Point de Suspension, 2007 (paru le 18/08/2007)	https://www.facebook.com/profile.php?id=100009441284629	Point de Suspension asso.pointdesuspension2a@gmail.com Frédéric Dumerin : 06 72 83 04 97 Christian: 06 12 13 32 97
	La Fracada Balanina	Calvi, 2007 (paru au JO le 29/09/2007)	Percussions, musique d'influence brésilienne	https://www.facebook.com/la.fracada.balanina	lafracada@orange.fr 06 79 17 09 96 04 95 65 03 20
	Les Frapadingues	Olmeto, 2013	Batucada cuivrée. Association Les Pas Bidons, paru au JO le 05/03/2011)	http://lesfrappadingues.e-monsite.com/	Julie: 06 17 26 21 63 Laurent: 06 18 48 53 18
GRAND-EST					
	Allons Z'enfants de la Batterie	Strasbourg, Bas-Rhin, années 1990	Désormais inactive (2017). Fusionnée au groupe Les 1001 Battes, crée en 2009	http://www.doukkali.fr/Allonszenfants.html http://www.poly.fr/nouveau-point/	Gaël Doukkali
	Arkestra Brasil	Strasbourg, Bas-Rhin, 2002	Prestations avec groupe de batucada e capoeira. Association diffusant la culture brésilienne. Cours de danse. Auparavant, cours de musique aussi	http://alinederuyver.wixsite.com/arkestrabrasil	arkestrabrasil@yahoo.fr
	Batucada	Commercy, Meuse, s/d	Modification paru	No d'annonce : 1721	Bar Fifty-One,

		- 2001	au JO le 05/06/1999, dissolution paru au JO le 27/01/2001	Paru le : 27/01/2001 Association : BATUCADA. No de parution : 20010004 No d'annonce : 1721 Paru le : 27/01/2001 Association: ASSOCIATION BATUCADA. No de parution : 19990023	7, place Charles-de-Gaulle, 55200 Commercy
	Batucada del mundo	Nancy, Meurthe-et-Moselle, 1993	Répertoire original inspiré de la samba-reggae. Compositions multiculturelles. Groupe crée au Centre Musical Créatif de Nancy	https://www.facebook.com/Batucada-Del-Mundo-492221194168002/	pierrebongh@gmail.com
	Batucada del Sol	Meurthe-et-Moselle, 2017	Batucada, samba. Prestations, cours.	http://batucada-del-sol.fr/	contactbatucada-@del-sol.fr Matt : 06 22 27 37 21
	Batucada DJT/ Les Déjantés	Jarny, Meurthe-et-Moselle, 2006 ou 2007	Mélange de percussions, rock, groovy danse, énergie. Troupe de l'association Aska Musique. Ateliers, prestations, spectacles scènes	https://www.facebook.com/batucadaDJT/ http://www.aska-musique.fr/ http://batukdesjantes.wixsite.com/batucadadesjantes	Aska Musique : infos@aska-musique.fr 06 03 98 45 97 Joan Barthez : lateliermusique@gmail.com 06 03 98 45 97
	Batucada La Grande Fiesta	Troyes, Aube, s/d	Rythmes brésiliens	https://www.facebook.com/profile.php?id=100005281740274 https://servicevolontaireeuropeen.wordpress.com/2013/05/29/remier-concert-de-la-batucada-la-grande-fiesta/	Sur le site
	Batucada Maracatu	Langres, Haute-Marne, 1998	Batucada, spectacles, théâtre	No d'annonce : 1060 Paru le : 06/06/1998 Association : BATUCADA MARACATU. No de parution : 19980023	École de musique, boulevard de Lattre-de-Tassigny, 52200 Langres
	Batuka Trash	Meurthe-et-Moselle, 2004 (paru au JO le 27/03/2004)	Batucada et pagode. Association.	No d'annonce : 1105 Paru le : 27/03/2004 Association : BATUKA TRASH. No de parution : 20040013	9, rue du Téméraire, 54136 Bouxières-aux-Dames olivier.humbert8@wanadoo.fr
	Bombatuc	Mulhouse, Strasbourg, 2004	Samba, batucada. Ecole de	http://bombatuc.fr/	thierry@bombatuc.fr

			percussions afro-brésiliennes. Prestations, team building.	https://www.facebook.com/BomBatuC/	06 08 60 81 89
	Eko Batucada (auparavant Batida de Samba)	Malzéville, Meurthe-et-Moselle, 2004	Rythmes brésiliens traditionnels et « non traditionnels », métal, rock, funk, rap	https://www.facebook.com/eko.batucada	ekobatucada@gmail.com
	Euro Samba	Marly, Moselle, 2004	Association de passionnés de la samba. Défilés, animations, carnavals. Probablement inactive (2017)	http://www.net1901.org/association/EURO-SAMBA,1428747.html	M. Vanoosten 17 avenue des Azalées 57155 Marly 03 55 80 81 41 06 10 56 84 54
	Karimba Samba	Commercy, Meuse, 2014 (paru au JO le 02/08/2014)	Percussions de rue du Brésil. Animations	https://www.facebook.com/Karimbasamba/	Association Karimba Samba: 06 19 51 24 38
	Les mille et une battes	Geispolsheim, 2009	Percussion de rue. Inspiré des Batucada brésiliennes, instruments sénégalais, scène et festivals. Regroupement des groupes Allons Z'enfants de la Batterie, Z'enflammés et 1001 Battes	https://1001battes.jimdo.com/	1001battes@gmail.com
	Les Z'enflammés	Sarre Union, Alsace, 2007	Sénégal, Brasil, Europe. Aujourd'hui inactive, a été fédérée au groupe Mille et une battes	https://1001battes.jimdo.com/	1001battes@gmail.com
	Macadam Samba	Colmar, 2003	Samba batucada, samba reggae, samba funk, afoxé	http://macadamsamba.blogspot.fr/	macadamsamba@free.fr 06.17.84.56.34
	Oleo Cada	Epinal, 1990	Rythmes endiablés	https://www.facebook.com/oleocada	Sur le site
	Ritmistas do Pily	Reims, Marne, 2003 (auparavant Pilipily)	Batucada, rythmes africains et cubains. Cours à Reims, Epernay ou Hirson. Collectif de batucada, école, prestations	http://www.ritmistas.fr/ https://www.facebook.com/RitmistasDosPily/	Ritmistas dos Pily 3 rue Rosa Luxemburg - 51100 Reims 03 26 35 78 35 06 62 00 83 62

	Samba Belo Horizonte	Rosières-aux-Salines, Meurthe-et-Moselle, 2003 (paru au JO le 24/05/2003)	Batucada, samba	http://samba-belo-horizonte.e-monsite.com/	Stephane Martin: 06 84 43 49 83
	Samba d'Ici	Nogent-sur-Seine, Aube, 1995 (paru au JO le 09/08/2003)	Batucada, samba, souvent enrichi de funk ou reggae	http://sambadici.net/ https://www.facebook.com/Samba-Dici-189991058802/	Philippe Rivière: phil.riv@free.fr 03 25 39 01 22
	Stras' Boum Boum	Strasbourg, 2011	Batucada de Sciences Po Strasbourg	https://www.facebook.com/Strasboumboum/	Sur le site
HAUTS-DE-FRANCE					
	Animation Brésil	Marcq-en-Barœul, 2004	Cours de capoeira. Animations samba, capoeira, danse, avec Animation Brésil rattaché au groupe de capoeira Angoleiros do Mar	http://www.capoeira-lille.com/cours-capoeira-lille/-M-Marcelo-Angola-.html http://animation-bresil.fr/	Julie: julie@capoeira-lille.com 06 72 39 69 70 Animations: animationbresil@gmail.com
	Atabak	Hem, Nord, 1996	Ecole de Samba. Enredo, samba rap, samba-reggae, samba-funk, maracatu, afoxé, baião	http://www.atabak.org/	atabak59510@yahoo.fr 06 70 79 37 30 Yannick: 06 17 99 21 07
	Bagunca	Lille, Nord, 2004 (paru au JO le 20/03/2004)	Batucada. Association probablement inactive (2017)	No d'annonce : 1217 Paru le : 20/03/2004 Association : BAGUNCA. No de parution : 20040012	51, rue Halévy, 59000 Lille
	Bande de Beauvais	Beauvais, Oise, 1998	Troupe déambulatoire de danse et de percussions afro-brésiliennes, batucada. Spectacles, animations, ateliers	http://labandebeauvais.e-monsite.com/	06 85 23 29 51
	Batida Batuc	Cysoing, Nord, 2010	Batucada de Percussions afro-brésiliennes associative. Maracatu, samba, samba-reggae	http://www.batidabatuc.fr/	batidabatuc@yahoo.fr
	Batu'Kids	Azin, Valenciennes, 2010	Batucada des CM2 de l'école Jean Jaurès	http://www.ville-anzin.fr/index.php?module=news&idnews=204	s/c

				http://www.lobservateur.fr/valenciennois/2013/04/03/VIDEO-Anzin-Revivez-le-flash-mob-musical-des-CM2-de-lecole-JeanJaures/ https://www.youtube.com/watch?v=rTMA-_2Xwtw	
	Batucada Re	Arreste, s/d	Batucada	https://www.facebook.com/profile.php?id=100009305766326	Sur le site
	Batukak	Arras, Pas-de-Calais, 2000	Batucada du Kollectif d'Agacés Korrosifs. Probablement inactive (2017)	http://kak40.over-blog.com/ http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batukak	Sur le site 7, rue des Jongleurs, 62000 Arras
	Bell' Batuc	Bailleul, Nord, 2016 (paru au JO le	Batucada, musique brésilienne, percussions	No d'annonce : 1012 Paru le : 08/10/2016 Association: BELL'BATUC. Identification R.N.A.: W594007820 No de parution : 20160041	2, allée des Douaniers, 59270 Bailleul
	Brasil Afro Funk	Lille, Nord, 1997	Collectif, activités diverses. Samba, samba-reggae, samba-funk, maracatu, frevo et forro	http://www.brasilafro.net/	brasilafrofunk@gmail.com 09 51 70 09 14
	Cachaça	Wingles, Pas-de-Calais, 2004	Samba Enredo, Samba Reggae, Samba Batucada, Maracatù, Ciranda. Cours. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Cacha%C3%A7a https://myspace.com/cachaca62	s/c
	Capanga	Lomme, Nord, 2006	Percussions afro-brésiliennes, batucada	https://www.capanga.fr/	gpe.capanga@laposte.net Romuald: 06 22 38 05 66
	Frap'Dehiors	Villeneuve-d'Ascq, Nord, 1995	Samba	http://frapdehiors.e-monsite.com/#	frapdehiors@hotmail.fr Martine Solaux: 06 23 57 53 36
	JLM Batuca Percussion	Hérin, Nord, 2014 (paru au JO le 17/05/2014)	Batucada, carnaval	https://www.facebook.com/groups/jlmbatucapercussion/	Sébastien Leleux: 07 80 41 35 35
	La Ch'tite Batucada	Roubaix, Nord, s/d	Samba, samba reggae, samba funk, samba rap.	http://www.ara-asso.fr/	apprentissagemusical@ara-asso.fr

			Défilés, fêtes. Cours de batucada pour les enfants. Activité de l'association ARA		Nicolas Harnetiaux: 03 20 28 06 50
	Lézard tape	Oise, 2005	Rythmiques traditionnelles du Brésil (samba, samba-reggae, samba-rap, maracatu, frevo, baion, des parties originales d'inspiration diverses. Cours dans l'Oise (Méru et Montataire) et dans le Val-d'Oise (Presles), animations	http://www.lezard-tape.fr/ https://www.facebook.com/groups/lezardtape/	Serge Gascon: serge.gascon@free.fr 06 78 42 83 86
	O furioso Batucada - OFB	Amiens, Somme, 2014 (paru au JO le 16/01/2016)	Percussions brésiliennes au répertoire groovy	https://www.facebook.com/ofuriosobatucada/	o.furioso.batucada@gmail.com
	Oyamba	Lille, Nord, 2013 (paru au JO le 19/01/2013)	Batucada afro-brésilienne, rythmes du Nordeste. Groupe de femmes	http://www.oyamba.fr/ https://www.facebook.com/oyamba.batucada/	contact@oyamba.fr
	Percubarouf	Lambersat, Lille, Nord, 2010	Marcha, samba-funk, samba-reggae, maracatu et d'autres rythmes traditionnels du Nordeste. Troupe de musiciens, école de musique	http://percubarouf.free.fr/	percubarouf@free.fr 09 53 64 96 62
	Samb'à Lille	Lille, Nord, s/d Probablement inactive (2017)	Samba. Association culturelle	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Samb%27%C3%A0_Lille http://lememo.com/annuaire/Instrumentiste_941/Association-samba-lille_3879018	06 07 46 84 60
	Samba Bateria	Nord, 2005/2006 (paru au JO le 15/07/2006 et le 12/03/2005)	Samba	http://sambabateria.free.fr/ http://sambarioca.fr/	Mairie de Quartier - Saint Maurice, Lille Olivier : 06.83.68.21.51
	Samba Cote d'Opale	Pas-de-Calais, 1999	Samba, animations	Trois modifications : No d'annonce : 1285 Paru le : 20/03/1999	20, rue du Lieutenant-Herbez, 62480 Le Portel

				Association : SAMBA COTE D'OPALE. No de parution : 19990012 No d'annonce : 1679 Paru le : 26/02/2000 Association : SAMBA COTE D'OPALE. No de parution : 20000009 No d'annonce : 1041 Paru le : 02/02/2002 Association : SAMBA COTE D'OPALE. No de parution : 20020005	
	Sambarioca	Hirson, Aisne, années 2010	Samba, batucada. Dissidence de Ritmistas do Pily	https://www.facebook.com/Sambarioca-1389692061342035/	Jérémy Guillemain: sambarioca@gmail.com 06 71 59 64 05
ILE-DE-FRANCE					
	Agô Brasil	Paris, 1999 (paru au JO le 06/11/1999)	Animations	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Ag%C3%B4_Brasil	Mestre Grande (capoeira) 06 16 32 33 76
	Agua de Coco	Paris, 2003 (paru au JO le 29/03/2003)	Association brésilienne à la Maison des Associations du 13e. Cours de percussions et d'autres activités. Vilson Vasconcellos, professeur de samba. Probablement inactive (2017)	http://aguadecoco.free.fr/fr/	cercle.aguadecoco@laposte.net
	Allez Samba	Paris, 2003	Cours et spectacles de samba, batucada et forro	http://www.allez-samba.com/index.php?page=spectacles	allezsamba.paris@gmail.com 06 62 83 60 68
	Aquarela	Paris, 1987	Ecole de samba, cours	http://www.aquarela-paris.com/	contact@aquarela-paris.com Astrid: 06 32 41 61 32
	Aroma do Samba	Paris, 2010	Troupe de percussionnistes, association. Samba no pé, axé. Confection de costumes de passista. Paru au JO le 30/01/2010	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Aroma_do_Samba	cjibard@free.fr

	Ay Caramba	Aubervilliers, 2005; Probablement inactive (2017)	Pas d'informations	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Ay_Caramba_!	45, rue de Gallieni 91310 Leuville sur Orge
	Azulinha	Nanterre, Hauts-de-Seine, 2015 (paru au JO le 03/10/2015)	Ecole de samba. Cours, shows, carnavals. Auparavant sous le nom d' Amazonia (2011)	http://azulinhasamba.com/ https://www.facebook.com/azulinhaescolasamba	info@azulinhasamba.com
	Bacala'oh	Brie-Comte-Robert, Seine et Marne, 1997	Samba de Rio	http://bacalaoh.free.fr/accueil.htm	pas.lemetayer@laposte.net Pascal: 06 63 87 43 91 sylvia_marinho@hotmail.fr Sylvie: 01 60 62 72 15
	Badauê	Paris, 2011	Samba-reggae, funk	http://www.badaue.com/	contact@badaue.com Toby Russell: 06 60 84 96 10
	Banda' Ê Tribal	Paris, 2006	Musique afro-brésilienne et rythmes d'autres continents: candombé uruguayen, la salsa cubaine ou le sabar africain	https://soundcloud.com/nestabdt http://www.concerts.fr/Biographie/banda-e-tribal	Roberta (groupe Zalindê) et Marivaldo Paim (ancien membre de Ilê Ayiê) Profil facebook Roberta: https://www.facebook.com/roberta.paim.50?ref=br_rs
	Batala Paris	Paris, 1997	Samba-reggae	http://www.batalaparis.fr/	Sur le site
	Batu' Cadets	Saint-Germain-en-Laye, Yvelines, 2014	Batucada, percussions brésiliennes, fanfare. Sciences Po Saint Germain-en-Laye	https://www.facebook.com/lesBatucadetsbatucadasgel/	Sur le site
	Batuc'a Fosses baf	Fosses, Val-d'Oise, 2008	Batucada, samba-reggae	https://batucadaafosses.jimdo.com/	Sur le site
	Batuc'ados	Colombes, 2004	Samba reggae, rythmes afro-brésiliens, batucada, fusions	http://brasil200501.skyrock.com/	espaceados@mairie-colombes.fr 01 47 86 11 28

	Batuc du Manaca	Arcueil, Val-de-Marne, 2000	Musiques brésiliennes traditionnelles (samba, maracatu, afoxé, boi, ciranda) et afro-antillaises (mas à Saint Jean, padjembel). Section de l'association Freestyle systems (1989). Un groupe de scène est crée en 2006	http://associationfreestylesystems.com/index.html	asso.freestyle.systems@gmail.com Gwénaëlle OVIVIER: 06 63 18 69 31
	Batuc Melê	Paris, 2011	Rythmes afro-brésiliens et afro-descendants	No d'annonce : 1521 Paru le : 09/04/2011 Association: BATUC MELÊ. Identification R.N.A.: W751209246 No de parution : 20110015	8, rue Aristide Bruant, 75018 Paris
	Batuca'chic	Paris, 2012	Batucada, écoles de samba de Rio	https://www.facebook.com/batucachic/	batucachic@gmail.com
	Batucachapo (Batuc à chapo)	Rambouillet, Yvelines, 2008	Batucada, percussions brésiliennes. MJC Rambouillet. Nom écris de façons différentes sur le site	http://batucachapo.fr/ https://www.facebook.com/Batucachapo-377021628975841/ www.mjc-rambouillet.asso.fr	labatucachapo@gmail.com MJC/CS de Rambouillet 32, rue Gambetta ateliers@mjc-rambouillet.asso.fr 01 30 88 89 04
	Batucada Batuk'HO	Bry-sur-Marne, Val-de-Marne, 2014	Batucada, percussions brésiliennes. Section de l'ssociation Bry Harmonie Orchestre (2001)	https://www.facebook.com/BatukHO/ https://www.bho94.fr/	Julie Simard: 06 03 68 56 66
	Batucada de Coco	Paris, s/d. Probablement inactive (2017)	Pas d'informations	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batucada_de_Coco	s/c
	Batucada de Musiques Tangentes	Malakoff, Hauts-de-Seine, s/d	Rythmes brésiliens. Batucada de l'école de musique Musiques Tangentes (1979)	https://batucada.musiques-tangentes.asso.fr/ https://www.musiques-tangentes.asso.fr/	Musiques Tangentes: 15, rue Salvador Allende 92240 Malakoff accueil@musiques-tangentes.asso.fr 01 40 84 80 09
	Batucada	Paris, s/d	Batucada, samba.	https://www.facebook.com/gro	Sur le site

	Insoumise		Soutien à la candidature de Jean-Luc Mélenchon 2017-04-21	ups/424501114550464/	
	Batucada Pourada	Paris, 1996 Probablement inactive (2017)	Samba batucada	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batucada_Pourada	s/c
	Batucada Senzala 78	Saint-Germain en Laye, Yvelines, années 2010	Batucada de l'association Capoeira Senzala 78, paru au Jo le 12/09/2009. Cours de percussion avec Valdir da Cruz Lima à l'association La Clef	https://www.facebook.com/Batucada78-411078349230058/ https://www.laclef.asso.fr/activites-musique.php?laclef_activites_cat=137	contact@capoeirasenzala78.fr Mestre Banana: 06 24 85 12 99
	Batucada Social Club	Sucy-en-Brie, Val-de-Marne, 2008 (paru au JO le 03/01/2009)	Batucada	s/s	91, rue du Général de Larminat, 94370 Sucy-en-Brie
	Batucada Tchik Boum	Conflans-Sainte-Honorine, Yvelines, s/d	Samba-reggae, batucada. Association Drums and Dixie (2006-2012, paru au JO le 12/08/2006 et le 03/11/2012)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batucada_Tchik_Boum	s/c 94, rue Désiré-Clément 78700 Conflans-Sainte-Honorine
	Batuk'Nagô	Paris, s/d	Maracatu et rythmes du Nordeste. Formation de rue, défilés. Association Studio Olinda	https://www.facebook.com/taboresnago.batucada http://studioolinda.com/	admin@studioolinda.com 06 27 72 22 82
	Batuka Sciences Po	Paris, 2007	Batucada, samba, créations. Batucada de l'école Sciences Po	https://www.facebook.com/batuka.sciencespo/	Sur le site
	Batukapté – Batucada Urbaine	Kremlin-Bicêtre, 2001 (paru au JO le 06/10/2001)	Batucada, bateria, pagode. Ateliers, prestations. Différentes modification au JO: 31/07/2004, 20/02/2016	http://batukapte.free.fr/ https://www.facebook.com/Batukapt%C3%A9-1378738062412830/	batukapte@free.fr Leo Gerard: 06 63 74 79 36
	Batukîle	Île Saint Denis, Seine Saint Denis, 2010	Percussions brésiliennes. Issue d'un projet de l'association Ze	https://www.zesamba.com/batucada/la-batukile/ http://batukile.canalblog.com/	contact@zesamba.comSébastien 06 64 47 28 09

			Samba aux centres de loisirs de l'Île Saint-Denis		
	Batuloca	Choisy-le-Roi, Val-de-Marne, 2016 (paru au JO le 29/10/2016)	Percusssions brésiliennes, bateria, batucada. Issue de l'association Art'Attitude (2008)	https://www.facebook.com/batuloca/	batuloca@live.fr 06 83 70 61 95
	Big Barouf	Villiers sur Marne, 1995.	Compagnie, théâtre, spectacles. Probablement Inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Big_Barouf	62 Rue du Général de Gaulle 94350 Villers sur Marne (changement)
	Bloco de Paris	Paris, 2005	Rassemblement de percussionnistes pour le carnaval de Paris, samba	http://www.blocodeparis.com/	manager@blocodeparis.comMikael Le Follic: 06 61 77 65 87
	Bloco Loco	Colombes, s/d	Batucada de samba-reggae	https://www.facebook.com/Bloco-Loco-groupe-de-percussions-br%C3%A9silienne-tout-niveau-accept%C3%A9--172622136405878/	Sur le site
	Brasil Samba Show	Paris, 1994	Cours et animations	http://www.brasilsambashow.net/	marcaomarcaomarcao@gmail.com Marcos: 06 09 44 70 19
	Brasis	Meudon, 2001	Batucada de l'asso, cours batucada, pandeiro, danse, batterie, et prestations	http://brasis.fr/	brasisarc@yahoo.fr Daniel Szewczyk: 01 45 34 89 22
	Canto do Rio	Paris, s/d	Prestations samba	https://myspace.com/cantodorio/videos	s/c
	Cie BzK (Bazartouka)	Ivry-sur-Seine, 2000	Traditions brésiliennes, afro-cubaines et africaines, musiques plus urbaines, le hip hop et la funk. Spectacle vivant. En France et à l'étranger	http://compagniebzk.com/ https://www.facebook.com/cie.bazartouka	Compagnie Bzk Les Arts en Soleils 210 Avenue Jean Lolive 93500 Pantin 06 15 81 73 28
	Cores do Brasil	Paris, s/d	Animations samba	http://www.worldmusicproduct	contact@wor

			batucada, samba-reggae, afoxe, maracatu, samba-funk, etc. Proposé par Word Music Production, producteur de musiques et danses du monde	ion.org/pdf/animation_batucada_87836.pdf	ldmusicproduction.org World Music Production: 01 55 25 53 82
	Couleur des Tropiques	Asnières-sur-Seine, 2011	Spectacles brésiliens, spectacle vivant	http://couleur-tropiques.com/ https://www.facebook.com/spectacles.couleurdestropiques	Centre associatif des Victoires 10, rue Pierre Brossolette 92600 Asnières-sur-Seine contact@couleur-tropiques.com 01 73 63 59 97
	Drum Team	Paris, 2007	Batucadas, animations, cours	http://www.drumteam.fr/qui-sommes-nous/	events@drumteam.fr Eric Pierre: 06 09 86 37 40
	Drumbata	Pantin, Seine-Saint-Denis, 2006 (paru au JO le 28/10/2006)	Samba, batucada, afro. Brésil et musiques du monde, musiques du monde, chachacha, rebita, merengue, tumbele, afrofunk. Batucada 100% féminine	http://drumbata.com/ https://www.facebook.com/drumbata.fr/	infos@drumbata.com
	Ecole de samba d'Ergal	Saint-Cyr-l'École, Yvelines, s/d-2008	Ecole de samba. Dissoute.	Dissolution : No d'annonce : 1972 Paru le : 29/11/2008 Association : ECOLE DE SAMBA D'ERGAL. Identification R.N.A. : W784000035 No de parution : 20080048	12, rue Jacques Solomon, 78210 Saint-Cyr-l'École
	Ecole de Samba Independante de Saint-Denis	Saint-Denis, 2001-2004	Ecole de samba. Dissoute	Création : No d'annonce : 2117 Paru le : 06/01/2001 Association : ECOLE DE SAMBA INDEPENDANTE DE SAINT-DENIS. No de parution : 20010001 Dissolution : No d'annonce : 1832 Paru le : 30/10/2004 Association : ECOLE DE SAMBA INDEPENDANTE DE SAINT-DENIS. No de parution : 20040044	19, boulevard de la Commune-de-Paris, 93200 Saint-Denis
	Ecole de Samba	Paris, 2000	Ecole de samba,	No d'annonce : 1744	17, rue Orfila,

	Joaozinho Trinta		carnaval	Paru le : 05/02/2000 Association : ECOLE DE SAMBA JOASINHO TRINTA. No de parution : 20000006	75020 Paris
	Ecole de Samba Vila Sena	Val-d'Oise, 2015 (paru au JO le 31/01/2015)	Samba. Bateria "A colorida" formée pour une fête de la musique du Canal Plus	http://vilasena.com/ https://www.facebook.com/ESVilasena/	contact@vilasena.com Merzouk Lamara (meneur) : merzouk@vilasena.com
	Ens'batucada	Pantin, 1998	Rythmes variés, théâtre, fusion. Spectacles et créations, cours	http://www.ensbatucada.com/spip.php	info@ensbatucada.com 06 66 63 41 95
	Fabéla Bateria	Val d'Oise , s/d	Samba-enredo, baião, samba-reggae, afoxé, samba-Funk, maracatu. Association des musiques du monde Yakajoué (paru au JO le 19/02/2000)	http://www.yakajoue.com/fabela-bateria-2/	Sur le site
	Fola Batucada	Château d'Attilly Férolles-Attilly, Seine-et-Marne, 1992	Batucada de l'école de Fola Percussions. Djembés, gwo ka, Batucada côtoient capoeira, hiphop, break, kuduro, coupé-décalé, salsa, et autres zouk, zouk-love, soukouss, ventilateur, ndambolo, biguine et mazurka. Cours, animations et fabrication d'instruments	http://www.folapercussions.com/ https://www.facebook.com/FOLA-Percussions-118634541480114/	direction@folapercussions.com 01 60 02 22 12
	Hanabi Sensei	Créteil, Val-de-Marne, 2004	Ecole de samba, rythmes traditionnels et compositions originales	http://hanabisensei.free.fr/batucada.htm	hanabisensei@free.fr Arnaud: 06 63 41 75 65
	Kabila Batouk	Dourdan, Essone, s/d	Prestations, batucada de samba, samba-reggae, capoeira. Ecole Echos du Brésil (1992).	http://www.echos-des-tropiques.com/tropiques.php?art=1 http://www.caen.maville.com/actu/actudet_-La-coquille-sur-	27, Rue Debertrand 91410 Dourdan

			Probablement inactive (2017)	un-air-de-samba-a-Villers-sur-Mer_dep-459668_actu.Htm	
	La Batouk d'AQLT	Ecouen, Val-d'Oise, s/d	Rythmes d'Amérique du sud, Afrique, Caraïbes. Batucada de l'association Aquiletour.Instruments fabriqués à partir d'objets récupérés	http://www.aquiletour95.com/ https://www.facebook.com/groups/924249100919564/	Association Aquiletour : aquiletour@gmail.com 01 39 91 81 86
	LaCapsula	Palaiseau, Essonne, 2013 (paru au JO le 22/11/2014)	Batucada. Répétitions, cours, défilés	https://www.facebook.com/lacapsula/	lacapsula.palaiseau@yahoo.fr
	Les Percuterreux d'la Beauce	Etampes, Essonne, 1996	Samba batucada traditionnelle samba funk, pagode	http://www.percuterreux.com/home.php	mikael@percuterreux.com Mikael: 06 61 77 65 87
	Lilaséna	Maisons-Alfort, Val-de-Marne, 2008 (paru au JO le 20/09/2008)	Spectacles de Maloya, Tamure, Samba	https://www.lilasena.com/ https://www.facebook.com/lilasenacompagnie/	Laïna: Lilasena@yahoo.fr 06 63 41 22 54
	Maracatu Nação Oju Obá	Paris, 2000	Arrangements et créations originales : maracatu, afoxé, côco, candomblé, funk, mangue beat, cavalo marinho, samba de roda, frevo, caboclinho, ciranda. Défilés, concerts, spectacless, team building	http://www.maracatuojuoba.com/	maracatuojuoba@gmail.com Anaïs de Lattre: 06 87 33 52 89
	Misto Quente	Paris, 2007	Samba et influences afro/afoxé, samba-funk, samba-jungle, samba-reggae. Cours, spectacles, événements	http://www.mistoquente.fr/	sambanickel@gmail.com Damien Thébault : 06 16 10 79 42
	Mulêketú	Paris, 1999	Samba-reggae	http://www.muleketu.com/	info@muleketu.com Synn Tahiri: 06 80 15 96 90
	O Maracujá	Paris, 2014	Batucada, samba-reggae à paillettes Prestations, ateliers	http://omaracuja.com/	contact@omaracuja.com Julien Menez : 06 87 85 82 99

	Oba !tuQ	Paris, 2011	Samba	http://www.obatuq.fr/	manager@obatuq.fr 07 82 76 76 69
	Pernambucongo	Genevilliers, 1997	Maracatu, danse, rythmes du Nordeste. Cours, prestations	http://www.pernambucongo.com/	pernambucongo@icloud.com 01 41 11 92 85
	Rio Samba Show	Paris, 2015	Spectacles brésiliens, batucada, capoeira, danseuses	No d'annonce : 920 Paru le : 23/05/2015 Association : RIO SAMBA SHOW. Identification R.N.A. : W751229313	2, rue des Pavillons, 75020 Paris
	Samba Chocalho	Deuil-la-Barre, Val d'Oise, 1989	Batucada, samba-reggae, maracatu et samba sous toutes ses formes, morceaux originaux, adaptations sur différents thèmes traditionnels, populaires et jazz. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Chocalho https://www.youtube.com/watch?v=R8wv8ADUAMY http://www.evenementielpourtous.com/Samba-Chocalho-Orchestre-incontestable-Deuil-la-Barre-95-80907.html	3 place des Aubépines 95170 Deuil-la-Barre
	Samba de Primeira	s/v, 2009	Samba de l'Ecole Mangueira. Spectacles, prestations	https://www.facebook.com/Samba-de-Primeira-71930287473/ https://myspace.com/sambadeprimeira	adelkhababa@gmail.com 0623685711
	Samba do Pydjam	Paris, 2003	-	https://www.facebook.com/samba.dopydjam	sambadopydjam@gmail.com
	Samba Otimo	Paris, s/d	Animations	http://www.animation-bresilienne-paris.com/	contact@samba-otimo.com Mathieu Jolly: 06 11 71 86 80
	Sambacademia	Paris, 2005	Batucada, samba, pagode. Ecole de percussions brésiliennes, animations, team building	http://sambacademia.com/	jerome@sambacademia.com Jérôme Boumendil: 06 22 23 82 05
	Sambatuc	Paris, 1997	Ecole de samba e batucada	http://www.sambatuc.com/	manager@sambatuc.com 06 13 03 24 25
	Sambawoulé	Nangis, Seine-et-	Batucada, samba.	http://sambawoule.free.fr/	Sur le site

		Marne, 2008 (paru au Jo le 13/12/2008)	Probablement inactive (2017)		SMJ de Nangis 2, rue Marcel Paul
	Sambinho Especial	Paris, 2002	Samba de Rio, samba funk, rythmes afro ou reggae	http://www.sambinho.com/	contactez@sambinho.com Fred : 06 23 89 34 98
	Scarabande	Verrière, Yvelines, 2005	Percussions et danses afro-caribéo-brésiliennes	http://www.scarabande.net/ https://www.facebook.com/groups/189865996287/	contact@scarabande.net
	Soif de rythme	Issy-les-Moulineaux, 2014	Cours, stages et team bulding	http://www.soifderythme.com/	soifderythme@yahoo.fr 06 87 02 46 84
	Tamaraca	Paris, 2010	Maracatu. Cours, association, prestations	http://maracatutamaraca.blogspot.fr/	patakori@hotmail.fr 0661971533
	Tambores Nagô	Paris, s/d	Maracatu, musiques traditionnelles, fusion. Formation scène. Association Studio Olinda.	https://www.facebook.com/Tambores-Nag%C3%B4-1488467118034250/ http://studioolinda.com/?page_id=122	studioolinda@free.fr 0627722282
	Tanbou Mélé	Arceuil, Val-de-Marne, 2009	Musiques traditionnelles des Antilles et du Brésil, cuivres. Collectif de l'association Free Style systems	http://associationfreestylesystems.com/index.html	asso.freestyle.systems@gmail.com Gwénaëlle OVIVIER: 06 63 18 69 31
	Timbao	Clichy, Hauts-de-Seine, années 2000	Samba-reggae. Cours, prestations, team-building. A partir de 2012 indépendant de l'association Tempo	http://www.timbao.fr/	contact@timbao.fr 06 20 40 33 88
	Up'Percut	Seine-et-Marne, 2013	Batucada, percussions brésiliennes. A l'origine, le groupe portait le nom de Batuk'addict, étant rattaché à l'association Digne Foli (2007-2013), dissoute, paru au JO le 19 février 2007 et le 15 février 2013. Le groupe change de	https://www.facebook.com/groupe.up.percut/ http://abphy.com/user/up.percut_batucada	batukaddict@gmail.com

			nom (2013) et s'appelle Up'percut, une batucada de l'association Batuk'à addict paru le 19/01/2013 au JO.		
	Yolande do Brazil	Paris, 2005	Samba carioca et d'autres influences, africaine, Funk, Jungle... pour un grand mélange musical. Cours, prestas. Association indépendante auparavant rattachée à Altern'Actives	https://www.yolandedobrasil.org/	contact@yolandedobrasil.org
	Zabumba	Paris, 1998	Différentes formations. Batucada de samba, pagode (Roda), orchestre (Zab' orchestre)	http://www.zabumba.org/accueil.html	contactzabumba@gmail.com
	Zalindê	Paris, 2002	Batucada feminine, percussions afro-brésiliennes, samba-reggae. Cours, prestas	https://www.facebook.com/zalinde/	zalinde.direction@gmail.com
	Zé Samba	Saint-Ouen, Seine-Saint-Denis, 2006	Samba-reggae. Ateliers, spectacles, pagodes	https://www.zesamba.com/	contact@zesamba.com Sébastien: 06 64 47 28 09
	Zum-Zum	s/ville, 1996	Prestations samba, danseuses, capoeiristas	http://www.afrocubop.fr/framedroite/renvoi-orchestres/Zum%20Zum.html	Jean Christophe Jacquin: 06 15 89 83 85
NORMANDIE					
	Baturamdam	Vire, Calvados, 2014 (paru au JO le 31/05/2014)	Percussion brésilienne, batucada	https://www.facebook.com/baturamdam/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100005178138034&qsefr=1	baturamdam@gmail.com 06 01 76 31 88
	Ça R'samba Koi Batucada	Cherbourg-Octeville, Manche, s/d	Batucada	https://www.facebook.com/rsambakoi.batucada http://batucada.e-monsite.com/	Sur le site

	La Batouk	Caen, Calvados, s/d	Batucada	Modification : Paru le : 19/01/2013 Association : LA BATOUK. Identification R.N.A. : W142000029 No de parution : 20130003 http://www.ateliersintermediaires.org/	Les Ateliers Intermédiaires: admi.ateliers@gmail.com 09 51 85 05 75 06 98 17 01 75 15 bis, rue Dumont d'Urville, 14000 Caen
	Perkutou'Caen	Caen, Calvados, 2012 (paru au JO le 09/06/2012)	Batucada. Probablement inactive (2017)	s/c	61, rue Ernest Manchon, 14000 Caen
NOUVELLE-AQUITANIE					
	Badauê Sud	Saint-Geniès, Dordogne, s/d	Samba-reggae. Branche de Badauê Paris	http://www.badauesud.com/	info@badauesud.com Marlène: 06 77 75 91 08
	Bagapas	Saint-Aubin-le-Cloud, Deux-Sèvres, 2003	Funk, samba, timbalada, samba reggae, maracatu. Issu d'un atelier à la MPT de Saint-Aubin-le-Cloud. Bagapas est l'un des projets de la Cie Taptapo'Sambalek	http://taptapo.fr/projets/bagapas/	Taptapo'Sambalek : contact@taptapo.fr 05.49.94.23.48 06.32.52.06.81
	Batala Rochelle	La Rochelle, Charentes-Maritimes, 2000	Samba-reggae	http://www.batala-lr.com/	batala.larochelle@gmail.com 06 95 44 36 82
	Batu'KC	Fumel, Lot-et-Garonne, 2007 (paru au JO le 07/07/2007)	Samba batucada, samba-reggae, afoxé, beguine. Spectacles de rue. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batu%27KC	3, impasse Anatole France, 47500 Fumel
	Batuc'à Muses	Oloron-Sainte-Marie, Pyrénées-Atlantiques, s/d	Rythmes afro-brésiliens, spectacles de rue, spectacle vivant. Cie Pléiades (2006)	https://www.facebook.com/profile.php?id=100009568284382 http://www.compagnie-pleiades.com/	Cie Pléiades: Maison Pommé Parc Pommé – Route de Pau 64400 Oloron-Sainte-Marie 05 59 34 18 94 06 20 95 75 29
	Batuc'Fada	Miramont la Guyenne, 2000 (paru au Jo le 06/01/2001)	Samba déambulatoire. Animations, cours. Section « batucada » de	http://www.amicalelaique-miramont.fr/batucfada.php	asso@amicalelaique-miramont.fr Association : 05 53 93 24 95

			l'association Amicale Laïque. Batuc'Fada devient l'association Ami Laïque en 2005 (JO, paru le 11/06/2005)		Mickaël: 06 08 22 96 86
	Batucabraz	Poitiers, Vienne, 2001	Rio, Salvador ou les Antilles	http://www.batucabraz.com/	contact@batucabraz.com Stephane Padilla: 06 83 77 03 93 Jacky Scharff: 06 19 34 68 72
	Batucada'bra	Saintes, Charentes-Maritimes, 2013 (paru ao JO le 30/11/2013)	Samba	https://www.facebook.com/Batucadabra	batucadabra.and.co@gmail.com Cindy: 06 60 19 78 35
	Batucada Boum	Anglet, Pyrénées-Atlantiques, 2008-2013	Parcussions brésiliennes. Association dissoute, paru au JO le 27/09/2008 et le 24/03/2012	http://www.journal-officiel.gouv.fr/association/index.php?ACTION=Rechercher&HI_PAGE=1&HI_COMPTEUR=0&original_method=get&WHAT=batucada+Boum&JTH_ID=&JAN_BD_CP=&JRE_ID=&JAN_LIEU_DECL=&JTY_ID=&JTY_WALDEC=&JTY_SIREN=&JPA_D_D=&JPA_D_F=&rechercher.x=18&rechercher.y=7	Résidence le Clos Hargous - bât D, apt 216, 5, chemin du Moulin de Habas, 64100 Bayonne
	Batucada Caixa-ça	Ile de Ré, Charentes-Martitimes, 2014	Samba-enredo, batucada. Cours, prestations	http://www.caixa-ca.com/ https://www.facebook.com/batucadacaixaca/	Mestre Pietro Macuccetti: pietro@caixa-ca.com 06 10 94 72 20
	Batucada de Tonneins	Tonneins, Lot-et-Garonne, 2017 (paru au JO le 25/02/2017)	Batucada, samba. Section de l'association Amicale Laique de Tonneins	http://www.amicale-laique-tonneins.fr/	Amicale Laïque: tonneins@amicale-laique-tonneins.fr 05 53 84 42 65
	Batucada En Fanfare Casseneuil	Casseneuil, Lot-et-Garonne, s/d	Rythmes modernes, sambas, salsas, twist, et les percussions afro-brésiliennes. Fanfare, batucada et brass band. Différentes formations, animations, cours. Association Groupe d'Amitié	http://www.bf-casseneuil.com/	Batuc'Fanfar' Brass-Band: jm.bufferand@gmail.com 05.53.41.07.52

			(1948)		
	Batucadonf	Verneuil-sur-Vienne, Haute-Vienne, 2012	Musique brésilienne, rock, ragga. Ateliers amateurs de batucada, défilés.	https://batucadonf.wordpress.com/ https://www.facebook.com/batucadonf/	romulusse@live.fr 06 47 97 54 59
	Batucagouilles Samba'ric	La couronne, Charente, s/d	Samba et samba-reggae	http://batucagouilles.wifeo.com/	Johann Succingeas: succingeas@gmail.com 06 79 07 19 19
	Batukada Bizi!	Biarritz, s/d	Batucada militante du mouvement indépendant Bizi ! Membre du réseau des batucadas militantes européennes Rythmes of résistance	https://bizimugi.eu/	batucada@bizimugi.eu 06 74 75 57 70
	Batukatuva	Puymirol, Lot-et-Garonne, 2003-2009 (paru au Jo le 24/01/2004 et le 22/08/2009)	Samba batucada, samba-reggae, afoxé, beguine. Dissoute.	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batukatuva	batukatuva@yahoo.fr
	Batupagaï	Villeneuve-sur-Lot, 2004	Percussions afro-brésiliennes et batucada. Association Scènes 47	https://www.facebook.com/batupagai/ https://www.youtube.com/user/batupagaitv	batupagai@gmail.com Tom Buzit: 06 40 26 34 91
	Bunda Blanca	Champagne-Mouton, Charentes, 2009 (paru au JO le 19/09/2009)	Percussions brésiliennes. Prestations.	http://www.bundablanca.fr/ https://www.facebook.com/Bundablanca/	bundablanca@hotmail.fr Luc Dollé: 06 89 45 51 45 Dany Ladrat: 06 76 96 96 10
	Carabat'souk	Marcheprime, Gironde, s/d	Percussions afro-brésiliennes. Prestations. Association rattaché à l'association Club des Ecureuils (1975)	http://carabatsouk.wixsite.com/batucada	batucada@club-des-ecureuils.fr Gilbert : 0614 69 54 39 Gene: 06 85 16 40 82
	Il fait chaud chez Serge	Rouillé, Vienne, 2015 (paru au JO le 07/03/2015)	Batucada en milieux rural.	http://cc-paysmelusin.fr/index.php?option=com_sobipro&sid=166:il-fait-chaud-chez-serge&Itemid=162	Julien Roux: julien.roux33@orange.fr 06 82 14 92 03

	L'Etoile Métisse	Pau, Pyrénées-Atlantiques, 2005	Carnavals brésiliens, funk, reggae, electro. MJC du Laü.	http://letoilemetisse.over-blog.org/categorie-11178296.html	letoilemetisse@neuf.fr 06 64 50 42 15
	Limouzi Samba Gang	Limoges, Haute Vienne, 2013	Percussions brésiliennes. Carlos Terrones Vega est fondateur du groupe et donne des cours à La Boite à Musique, école de Limoges	https://www.facebook.com/limouzisambagang/ http://www.laboiteamusiquelimoges.com/batterie	Carlos Terrones Vega: 06 25 61 46 67
	Los Cubancheros	Mont-de-Marsan, Landes, 1970	Samba et musique sud-américaine. Carnavals, fêtes, prestations, cours	http://www.loscumbancheros.fr/	contact@loscumbancheros.fr
	Macunaima	Mérignac, Gironde, 1988	Samba, pagode, funk. Capoeira, danse. Prestations et cours	http://www.macunaima.org/	Macunaima: contact@macuaima.org 06 62 09 57 90
	Malungatu'k	Bayonne, 2013	Samba-reggae, samba, maracatu. Batucada du groupe de capoeira Malungos	https://www.facebook.com/batucadamalungatuk/ http://www.capoeiramalungos.fr/	malungatuk@capoeiramalungos.fr 06 32 63 99 23 06 58 49 10 88
	Maracatu do Bem	La Rochelle, Charente-Maritime, 2009	Batucada, maracatu, samba de coco, musique mélangées, maracatu+funk maracatu+jungle	https://www.facebook.com/Maracatu-Do-Bem-113210822035170/ http://maracatudobem.fr/	contact@maracatudobem.fr
	Maracatu Malicioso	Saint-Macaire, 2002	Maracatu. Percussions traditionnelles brésiliennes. Crée au sein de l'école de musique Ardilla	https://www.facebook.com/maracatumalicioso.stmacaire/	Sur le site
	Maracatu Port Brésil	Cadaujac, Gironde, 2006	Animations et défilés. Associé au Maracatu Toda Nação, Emmerick	http://www.spectable.com/maracatu-port-bresil/127890 http://www.todanacao.fr/todanacao/Maracatu_Port_Bresil.html	maracatuportbresil@hotmail.fr todanacao@hotmail.fr Emmerick: 05 56 75 33 17 06 75 94 77 67
	Moça Dékalé	Agen, Lot-et-Garonne, 2011	Percussions afro-brésiliennes. Batucada. Ambiances africaine,	http://mocadekale.webou.net/	moca.dekale@laposte.net Nathalie: 06 50 23 44 62

			brésilienne et antillaise		
	Nosso Maracatu	Gironde, 2016 (paru au JO le 05/03/2016)	Musique brésilienne du nord-Est du Brésil	https://www.facebook.com/nossomaracatu/	nossomaracatu@gmail.com
	Onda Samba	Messanges, Dax, 2010 (paru au JO le 19/06/2010)	Batucada, samba et d'autres rythmes. Association Capoeira Angola TMA	www.capoeirabayonnesudlandes.com	Association Culturelle Capoeira Angola: 06 63 80 19 54 (Pays Basque) 06 98 83 74 56 (Landes)
	Olizamba	Gironde, 2007	Musique afro-brésilienne, samba-reggae. Fusionné à Tambores du Bassin	http://olizamba.wixsite.com/olizamba	olizamba33@orange.fr 06 21 12 08 09
	Ozabumba	Bordeaux, Gironde, 1998	Samba-reggae, rythmes du Nordeste. Spectacles, concerts, danseuses	http://www.ozabumba.com/ https://www.facebook.com/OZAOBA/	ozabumba@hotmail.com
	Pitchö Samba	Tréssilac, Dordogne, 2007	Percussions afro-brésiliennes. Groupe né des ateliers pour enfants de l'association Tin Tam Art (1998)	http://www.assotintamart.fr/	tintamart@wanadoo.fr 05 53 54 78 30
	Samba de la Plaine	Saint-Hilaire-la-Plaine, 2017 (paru au JO le 18/02/2017)	Samba, batucada. Sorties, pratique de groupe	s/s	7 Le Grand Villard, 23150 Saint-Hilaire-la-Plaine
	Samba d'Oc	Boulazac, Dordogne, 2002	Samba carioca, samba-reggae, maracatu, afoxe, rythmes africains, afro caribéens, actuels, rythmes funk, rap, transe. Ateliers des percussions afro-brésiliennes ouverte à tous les niveaux (à partir de 15 ans). Une des sections de l'association Tin Tam Art (1998)	https://www.facebook.com/SambadOc/ http://www.assotintamart.fr/	Tin Tam Art: tintamart@wanadoo.fr 05 53 54 78 30

	Samba Garage	Trelissac, Dordogne, 1999	Ecole de samba, rap, afro, samba reggae, afoxè, maracatu, rumba. Troupe confirmée de l'Association Tin Tan Art.	http://www.assotintamart.fr/samba-garage/ https://www.facebook.com/samba.garage24/	Tin Tan Art : tintamart@wanadoo.fr Valérie Lavialle: 05 53 54 78 30
	Samba IO Bateria	Saint-Pierre-d'Oléron, Charentes-Maritimes, 2012 (paru au JO le 08/12/2012)	Samba, bateria, batucada	https://www.facebook.com/ManinhoSambaio https://sambaioblog.wordpress.com/	Angèle Dehennault: a.f.mureault@sfr.fr 06 09 30 45 79
	Samba Renn'Ga Batucada	Le Porge, Gironde, 2008	Percussions brésiliennes. Samba-reggae à une samba typée afro	http://sambarennga.blogspot.fr/ https://www.facebook.com/Samba-RennGa-Batucada-296227840403270/	samba.rennga@laposte.net Amel: 06 61 63 64 70
	Surdo'Rei	La Rochelle, Charentes-Maritimes, 1999/2001	Batterie. Cours. Samba de Rio, Samba reggae, Samba Funk, Timbalada, Afoxe, Funk, Pagode.	http://www.surdorei.com/	contact@surdorei.com 06 80 85 10 94 Association Surdo'Rei, 4 rue les Jardins de Mathilde – 17540 Nuaillé d'Aunis
	Takatoumélé	Mèlle, Deux Sèvres, 2009	Percussions traditionnelles brésiliennes. Batucada issue d'un atelier du Centre socioculturel du Mellois	https://www.facebook.com/takatoumele/	Centre socioculturel du Mellois: contact.melle@csc79.org 05 49 29 04 05 8, place René Groussard 79 500 Melle
	Team'Batuk	Belin-Beliet, Gironde, s/d	Samba, samba-reggae, afoxe, samba funk, maracatu. Atelier de percussions afro-caribéennes, batucada.	https://www.facebook.com/teambatuk/	Sur le site
	Tim'bodé	Bordeaux, Gironde, 2011 (paru au JO le 14/04/2012)	Samba-reggae. Ateliers, prestations	https://www.timbode.com/ https://www.facebook.com/timbode.bahia/	Jair Mendes: timbode.bahia@hotmail.fr 06 58 11 59 04
	Toda Nação	Bègles, Gironde, 2008 (paru au JO le 08/03/2008)	Maracatu. Cours de percussion, danse	http://www.todanacao.fr/ https://www.facebook.com/toda.nacao	Association Toda Nação 31 rue Charles Gounod 33130Bègles Emmerick:

					todanacao@hotmail.fr 05 56 75 33 17 06 75 94 77 67
	Tukafac	Talence, Gironde, 2006	Samba, gwosiwo, samba-reggae, timbalada. Batucada étudiante du Campus Bordeaux-Talence	http://www.acrocsproductions.com/Musique/tukafac https://www.facebook.com/Tukafac-300290349989059/	Sur le site
	Zarbatuk	Agen, Lot-et-Garonne, 2000 (paru au JO le 18/11/2000)	Répertoire traditionnel, compositions personnelles, samba, samba-reggae, afro	http://www.zarbatukbatucadaagen.sitew.fr/ https://www.facebook.com/ZarbatukBatucadaAgen/	Association Zarbatuk : zarbatuk@live.fr 0610095556
	Zumbi Rei	Bègles, Gironde, 2006	Samba-reggae, percussions afro-brésiliennes. Ateliers, prestations	http://zumbirei.fr/ https://www.facebook.com/bloco.zumbirei	Fabrice Lantoine : 06 77 98 41 46
OCCITANIE					
	100% Oaï Spirit	Narbonne, Aude, 2001	Inspiration brésilienne et répertoire varié. Cours, prestations	https://blogduoai.wordpress.com/ https://www.facebook.com/100-Oa%C3%AF-Spirit-124004194349899/	asso.leoai@wanadoo.fr
	Agora Brasil	Perpignan, Pyrénées-Orientales, 1993	Batucada et musiques traditionnelles du brésil. ElectroBatuk et plus si affinités	http://agorapercussions.free.fr/site/	brasilagora@gmail.com Sébastien Testas : 06 71 65 24 32
	Ajaiô Batucada	Alès, Gard, 2003	Samba, samba reggae, afoxe, frevo, maracatu. Association Sésames	http://infoajaio.over-blog.com/	batucajaio@gmail.com 04 66 30 52 81 06 98 16 73 45
	Alkiminia (Alkimiña)	Toulouse, Haute-Garonne, 2012 (paru au JO le 22/09/2012)	Samba-reggae	http://alkiminia.wixsite.com/sambareggae https://www.facebook.com/Alkiminia/	Cédric Laporte: alkiminia44@gmail.com 06 17 63 85 27
	Amanita Muscaria	Toulouse, Haute-Garonne, années 1990	Fusion de genres et styles. Compagnie	http://amanitamuscaria.free.fr/ecole.htm https://www.facebook.com/search/top/?q=amanita%20muscari	muscaria.amanita@neuf.fr

				a	
	Apito SambaFusion	Colomiers, Haute-Garonne, 2000 (paru au JO le 29/04/2000)	Samba métissée d'influences exotiques diverses. Samba, samba-reggae, maracatu, funk et hip hop	http://www.apito-sambafusion.com/	06 62 30 03 52 06 95 47 76 19
	Bandagogo	Biert, Ariège, s/d	Percussions brésiliennes	https://www.youtube.com/channel/UCkRch8ZsApXEPLPBY5D5S4Q https://www.youtube.com/channel/UCEfU9mb2r-D0ayLHu8vlllg	s/c
	Bande à Béziers Batucada	Béziers, Hérault, 2003 (paru au Jo le 02/08/2003)	Batucada, carnaval de Rio et d'autres	http://www.bandabeziers.com/ https://www.facebook.com/La-Bande-%C3%A0-B%C3%A9ziers-60420653865/	La Bande à Béziers MVA - boite 60 15 rue du général Margueritte 34500 Béziers musiquebab@gmail.com 06 24 32 06 83
	Bate & Folia	Ganges, Hérault, s/d	Samba, samba-reggae et maracatu. Prestations. Issue de l'Ecole de Samba Les Arts Rytmiks	https://www.facebook.com/pg/batefolia/about/?tab=page_info	Jérôme: jerome@batefolia.com 06 61 41 18 80 Karim: karim@batefolia.com 06 66 93 58 19
	Batida Louca	Toulouse, Haute-Garonne, 2011	Samba de Rio de Janeiro	http://batucada-toulouse.batidalouca.fr/ https://www.facebook.com/batidalouca.batucada.toulouse/	info@batidalouca.fr Arno : 06 86 08 91 68
	Batida Viva	Lodève, Hérault, 2012 (paru au JO le 22/09/2012)	Batucada, samba	https://www.facebook.com/batida.viva	Sur le site 324, corniche de Fontbonne, 34700 Lodève
	Batoufada's (Batu'Fada)	Saint-Julien-de-Peyrolas, Gard, 2014	Batucada, percussions brésiliennes. Cours, défilés, animations. Le nom du groupe est écrit différemment selon les sources (batoufada's, batu'fada). Association Les	https://www.facebook.com/BatuFada-Batucada-Peyrolaise-838484236239048/ http://www.midilibre.fr/2015/05/25/la-batoufada-peyrolaise-s-est-fait-entendre-a-la-feria,1165635.php	Cathy: 06 12 80 07 13

			Barjorettes, paru au Jo le 21/03/2015		
	Batu'k'Dédé	Grand Lucé, Sarthe, s/d	Batucada rattachée à Zicos Production, paru au JO le 24/01/1998, avec le but de promouvoir le développement culturel en milieu rural	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=La_Batu%27K%27D%C3%A9D%C3%A9 http://zicos.production.free.fr/menu.htm	Sur le site
	Batuc'Ad Lib	Marguerittes, Gard, 2008	Batucada. Association Marguerythmes. Issue d'un projet de carnaval à l'école	https://batucadlib.jimdo.com/	florence.bonzom@aliceadsl.fr Florence: 06 76 22 96 23 Jacqueline: 06 83 77 24 23
	Batuc'Bacana	Fabrègues, 2010 (paru au Jo le 02/10/2010	Association culture brésilienne, danse, musique, prestations	https://www.facebook.com/batucbacana/	Sur le site
	BatucaBande à Cournonsec (BBaC)	Cournonsec, Hérault, 2009	Rythmes afro-brésiliens, samba	http://labbac.fr/ https://www.facebook.com/labbac.batucada	BatucaBande@LaBBaC.fr
	Batucada	Aigues-Mortes, Gard, 1999	Batucada, danse	No d'annonce : 979 Paru le : 18/12/1999 Association : BATUCADA. No de parution : 19990051	35, le Clos des Gardians, 30220 Aigues-Mortes
	Batucada 09	Ariège, 1998 - 2000	Samba batucada. Inactive depuis 2000	Création: No d'annonce : 54 Paru le : 18/04/1998 Association : BATUCADA 09. No de parution : 19980016 Dissolution: No d'annonce : 184 Paru le : 22/01/2000 Association : BATUCADA 09. double No de parution : 20000004	M.J.C., place de Verdun, B.P. 54, 09102 Pamiers
	Batucada Cario'Causse d'Alzon	Alzon, Gard, années 2010	Batucada, percussions	https://www.facebook.com/CarioCausse/	Sur le site
	Batucada Revelaçao	Revel, Haute-Garonne, 2003 (paru au JO le 06/12/2003)	Batucada. Musique brésilienne. Carnaval, fête de la musique	https://www.facebook.com/profile.php?id=100008185065452	Sur le site

	Batucada Samba Mio	Millau, Aveyron, 2009	Percussions brésiliennes	https://sambamio.jimdo.com/ https://www.facebook.com/batucada.sambamio	sambamio@hotmail.com 06 33 66 86 46
	Batucada Samba Tarumba	Bessan, Hérault, 2012 (paru au Jo le 29/12/2012)	Percussions brésiliennes	https://www.facebook.com/Batucada.SAMBA.TARUMBA/	Sur le site
	Batucapic	Les Matelles, Hérault, 2004	Samba de Rio, samba-reggae, maracatu, afoxe, funk. Issue d'un groupe de parents d'élèves	http://www.batucapic.com/ https://www.facebook.com/pg/batucapic/about/?ref=page_internal	Sur le site
	Batufraka	Trespoux, Lot, 2008 (paru au JO le 06/02/2010)	Rythmes traditionnels brésiliens (samba, samba-reggae, samba-funk...) ou plus modernes (rock, drum & bass…)	http://www.batufraka.fr/ https://www.facebook.com/Batufraka-252273074808413/	Réno : 06 73 90 86 29
	Batukaïou Quezac	Quezac, Languedoc-Roussillon, 2010	Samba, reggae, maracatu, hip hop. Déambulations, carnavals, fêtes. Association Les P'tits Cailloux	https://www.facebook.com/Batoukaiou	
	Bigorcada	Vic en Bigorre, Hautes-Pyrénées, 2010	Batucada inspirée par les rythmes du monde entier	http://www.bigorcada.com/	contact@bigorcada.com Jean-Marc Billaud: 06 64 33 76 96
	Blocodaqui	Toulouse, s/d	Principalement samba carioca. Samba reggae	http://blocodaqui.free.fr/Site/index.php	diffusion@blocodaqui.fr 06 21 69 28 67 cours@blocodaqui.fr 06 89 37 70 08
	Botafogo Samba	Limoux, Aude, 2007 (paru au JO le 15/12/2007)	Samba carioca, funk, ternaire, Samba-reggae. Cours et animations villages, villes	https://www.facebook.com/botafogo.samba	Sur le site
	Calitaka	Toulouse, Haute-Garonne, 1997-2002 (paru au Jo le 04/10/1997 et le 28/12/2002)	Ecole de percussions. Cultures traditionnelles, sud-américaines, africaines, etc.	http://sambistas.free.fr/en-france/index.php?title=Calikata	s/c

	Calor Danse	Montpellier, Hérault, 1998	Rythmes brésiliens et latinos. Batucada pour animations et shows. Cours de danse.	http://www.calordanse.org/articles/shows.php	Gisèle : 06 22 89 18 18 Jean-Marc : 06 26 41 32 23
	Cascabel	Azillanet, Hérault, 2008	Samba batucada, reggae, funk. Probablement inactive (2017)	http://cascabel.canalblog.com/ http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Cascabel	Domaine du Pech D'André 34210 Azillanet
	Chacun Son Rythme	Génébrières, Tarn et Garonne, 2013	Batucada, percussions brésiliennes. Cours, stages. Association Chacun Son Rythme	https://www.chacunsonrythme82.com/	Association Chacun Son Rythme : infocsr82@gmail.com 07 83 28 44 37
	Cqfd Batucada DE Mende	Mende, Lozère, années 2000	Samba, reggae, afro-samba, gnaoua, funk, hip hop, valse	https://www.facebook.com/Batucada-De-Mende-1620419778224268/	batucada.mende@free.fr
	Diamantina Bateria	Saint-Lys, Haute-Garonne, 2003 (paru au JO le 25/10/2003)	Percussions	https://www.facebook.com/diamantina.he	batucada.diamantina@hotmail.fr
	Em-cima	Tarbes, Hautes-Pyrénées, 2005	Ecole de samba. Rythmes de Rio, Recife, Bahia. Cours, prestations. Dissoute.	http://www.em-cima.fr/	contact@em-cima.fr Aurélie Vignaux : 06 87 33 32 64 Julie Tainturier : 06 65 55 06 96
	Full Bateria	Gard, 2007	Batucada, bateria. Collectif des batucadas: Ajaïô, Atelier de Ners, Batuc'Ad Lib, Gambettuda, Ganges Band, Zangao Bateria. Création et dissolution au JO paru le 05/03/2011 - 22/12/2012. Malgré cela, activités en 2014 aussi.	http://fullbateria.blogspot.fr/	
	Gambettuda	Nîmes, Gard, 2010 (auparavant Les fanfaronnes et fanfarons de Gambetta, 2008)	Fanfare de carnaval depuis 2010 joue de percussions traditionnelles brésiliennes, marocaines,	http://gambettuda.blogspot.fr/ https://www.facebook.com/Gambettuda-170061653087373/	Sur le site

			africaines mêlées à des rythmes modernes		
	Ganges Bang	Saint-André-de-Majencoules, Gard, 2009 (paru au JO le 07/11/2009)	Batucada, rythmes brésiliens. Probablement inactive (2017)	http://scenesdunord.fr/phpBB3/viewtopic.php?f=202&t=2612&start=0&st=0&sk=t&sd=a#p8866 http://www.journal-officiel.gouv.fr/association/index.php?ACTION=Rechercher&HI_PAGE=1&HI_COMPTEUR=0&original_method=get&WHAT=ganges+bang&JTH_ID=&JAN_BD_CP=&JRE_ID=&JAN_LIEU_DECL=&JTY_ID=&JTY_WALDEC=&JTY_SIREN=&JPA_D_D=&JPA_D_F=&rechercher.x=37&rechercher.y=16	s/c Mas Corbières, 30570 Saint-André-de-Majencoules
	Graine de samba	Tarbes, Hautes-Pyrénées, 2010	Rythmes brésiliens carnaval. Recife, Salvador, Rio	http://www.grainedesamba.com/	grainedesamba@yahoo.fr Clément Cousin: 06 85 09 56 21
	Gregoire e Alegria	Gard, 2008	Ecole de samba	No d'annonce : 500 Paru le : 20/09/2008 Association : GREGORIO E ALEGRIA. Identification R.N.A. : W302004590 No de parution : 20080038	145, impasse du belvédère, 30390 Aramon
	Groupe Sidney Martins	Toulouse, Haute-Garonne, s/d	Samba, batucada, danseuses, concerts dans toute la France	http://www.musiquebresilienne.com/	sidneym@musiquebresilienne.com Maison de la Samba Brésilienne 117 Chemin du château de l'Hers 31500 Toulouse 05 61 80 98 48 09 50 71 89 08 06 03 45 04 71
	Guarana Samba	Montpellier, Hérault, Occitanie, années 2000	Maracatu, samba-reggae, timbalada, samba-funk. Association paru au JO le 24/06/2000 (Guarana Production) et 06/09/2008 (Association	https://www.facebook.com/profile.php?id=100004697654678 http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Guarana_Samba	mikonomou@gmail.fr Christophe Loizon: 06 74 22 53 60 Carlos Correia: 06 71 13 66 98

			Guarana Samba)		
	Houba RockandDrums (auparavant Houba Sambarock,)	Montauban, Tarn-et-Garonne, 1999 (paru au JO le 01/01/2000)	Depuis quelques années fait du rock avec des percussions brésiliennes, en rue, en fixe et déambulatoire et sur scène avec ajout de guitares, de samples et d'instruments étranges	http://www.houba.org/fr/	houbasamb@gmail.com
	Kaléo Batucada	Cazillac, Lot, s/d	Rythmes endiablés et ensoleillés de la samba, du kuduro, séga, maloya, zouk. Troupe afro-brésilienne	https://www.facebook.com/batucada.kaleo http://newziclive.wixsite.com/newziclive/batuk-kalo	https://www.facebook.com/batucada.kaleo 06 76 75 64 30
	Kalimbaô	Saint-Cyprien, Pyrénées-Orientales, 1995	Rythmes brésiliens de carnaval. Batucada de l'association Brésil en Catalogne. Animations et défilés en France.	http://bresilencatalogne.free.fr/?La-batucada-Kalimbao	Brésil en Catalogne: 09 81 86 47 28 06 08 99 32 65
	Koré Percus	Salles d'Aude, Aude, 2007	Percussions brésiliennes. Ateliers	https://www.facebook.com/Kor%C3%A9-Percus-KP-139243466544203/	korepercus@yahoo.fr 0648743034
	La Battante	Montpellier, Hérault, 2010	Batucada militante. Rythme de la convivialité. Manifestations et événements festifs. Sur le site indiqué 2010 comme l'année de créatoin. Déclarée au Jo en 2011 et paru le 16/07/2011	http://batucada-la-battante.org/	batucada.labattante@gmail.com
	La Bôca	s/l, 2007 (paru au JO le 21/02/2009)	Batucada, percussions brésiliennes. Rassemblement de batucadas Sambagogo, Tambours Battants, Batida Louca, Batuc'Fada, Sol do Brasil, crée par Clément Cousin. Probablement inactive (2017)	https://www.grainedesamba.com/prof/ https://myspace.com/bateriaoccitania	Clément Cousin: 06.85.09.56.21 20 ter, rue Robert Destarac, 65000 Tarbes

	Les Souris Volantes	Seysses-Savès, Gers, s/d	Batucada, improvisations. Groupe de l'association Sea Seysses and Sun, paru au Jo le 09/10/2010	https://www.facebook.com/profile.php?id=100011029479841 http://sea-seysses-and-sun.wifeo.com/ http://sea-seysses-and-sun.wifeo.com/les-souris-volantes.php	sea-seysses-and-sun@orange.fr Laure et Néné: 05 62 62 69 24
	Les Tambours de la Cesse	Mirepeisset, Aude, s/d	Batucada. Section de la MJC locale	https://www.facebook.com/profile.php?id=100011115911768	MJC Mirepeisset : mjcbillieres@sfr.fr Fédération des MJC Aude: f.mjclr@yahoo.fr 04.68.42.26.00
	Les Tambours du Dadou	Graulhet, Tarn, 2014 (paru au JO le 04/10/2014)	Musique traditionnelle brésilienne et occitaine, batucada	http://www.ladepeche.fr/article/2014/07/30/1926528-naissance-d-une-batucada.html https://www.facebook.com/groups/885825721506857/?fref=nf	9, rue Villebois Mareuil, 81300 Graulhet
	L'oreille est Hardie	Tarn-et-Garonne, 1997-1999	Batucada, percussions brésiliennes. Promouvoir le groupe Tam a gogo. Plusieurs modifications. Dissoute (1999)	Création: No d'annonce : 1969 Paru le : 01/11/1997 Association : L'OREILLE HARDIE. No de parution : 19970044 Dissolution: No d'annonce : 2471 Paru le : 18/12/1999 Association : L'OREILLE EST HARDIE. No de parution : 19990051	783, chemin de Sarraillé, 82000 Montauban
	Los Ebraseillos	Saint-Orens-de-Gameville, Haute-Garonne, 2007 ???? Inactive ?	Ecole de musique. Pagode, samba jazz, samba-reggae. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Los_Ebraseillos	s/c
	Maravilha Esquerda	Pinsaguel, Haute-Garonne, 2006 (parue au Jo le 08/07/2006)	Batucada rurale du sud ouest. Probablement inactive (2017)	https://fr.groups.yahoo.com/neo/groups/maravilha_esquerda/info	maravilha_esquerda@yahoogroupes.fr
	Mata Verde	Montpellier, Hérault, s/d	Maracatu baque virado et maracafusion, ryhtmes du monde. Probablement inactive (2017)	https://myspace.com/mataverde/videos http://www.ladepeche.fr/article/2009/04/28/598650-negrepelisse-la-programmation-2009-de-samba-al-pais-est-	s/c

				devoilee.html	
	Meu Brasil	Toulouse, Haute-Garonne, 2007	Spectacles brésiliens, batucada, capoeira, danseuses, échasses	http://www.meubrasil.fr/	contact@meubrasil.fr 09 53 48 87 68 06 69 01 45 08
	Nilsamba	Montastruc-la-Conseillère, Haute-Garonne, s/d	Spectacles de rue, batucada, scènes	http://nilsamba.free.fr/ http://www.nilsamba.com/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100012228541997	groupenilsamba@free.fr 05 34 26 18 90 06 86 71 09 64
	O'Samba	Montpellier, Hérault, 2014	Prestations, animations, danseuses. Professionnels	https://www.facebook.com/pg/Osamba-301817693328073/about/?tab=page_info	Mimi Moreno: mininami@hotmail.fr
	Oba Brasil	Montpellier, Hérault, 1995	Spectacles et animations	http://www.obabrasil.com/accueil.htm	Andiara Macedo: contact@obabrasil.com 06 60 83 13 47
	Onda Maracatu	Montpellier, Hérault, s/d	Maracatu, chants et percussions du Pernambuco	https://www.facebook.com/Onda-Maracat%C3%B9-241694266012898/	Sur le site
	Os Tremendous Batucadores	Toulouse, Haute-Garonne, 2014 (paru au JO le 05/07/2014)	Batucada, percussions brésiliennes de groupe	http://otb-batucada-toulouse.net/ https://www.facebook.com/otbasso/	otb.asso@gmail.com
	Pica Pau	Narbonne-Plage, 2013 (paru au JO le 07/12/2013)	Musique traditionnelle brésilienne. Animations locales et régionales	https://www.facebook.com/pica.pau.35	Sur le site
	Raisonnance	Tarbes, Hautes-Pyrénées, 2011 (paru au Jo le 12/03/2011)	Samba carioca et compositions	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Raisonnance	s/c
	Rougaï Percus	Narbonne, l'Aude, 2006	Collectif, Bateria de samba, cours, spectacles échassiers, capoeira	https://www.rougai-percus.org/	06 70 38 97 18
	Saltim'brés	Marcorignan, Aude, 2013	Batucada de la MJC de Marcorignan	https://www.facebook.com/profile.php?id=100004745296755	Sur le site

	Samba d'Oc	Montpéllier, Hérault, 2009 (paru au JO le 06/03/2010)	Tradition brésilienne de carnaval	No d'annonce : 599 Paru le : 06/03/2010 Association : SAMBA D'OC. Identification R.N.A. : W343010556	Res. Carre Sud - bt B apt 301, 1, rue Jean Paul Sartre, 34070 Montpellier
	Samba Ouf	Montauban, Tarn-et-Garonne, s/d	Percussions brésilienne. Batucada de la MJC Montauban. Cours avec Nicolas Lenoir	https://www.facebook.com/sambaouf/	MJC de Montauban: 05 63 63 87 13
	Samba Résille	Toulouse, Haute-Garonne, 1992	Batucada, pagode, bloco, enredo, reggae, baião, merengue, Europe du Sud, Antilles, Maghreb, funk**,** ragga, hip-hop, drum'n bass. Ecole de samba, cours, actions solidaires, prestations	http://samba-resille.org/site/	cicc@samba-resille.org 05 34 41 62 16
	Samba Roualé	Monléon-Magnoac, Hautes-Pyrénées, 2002	Samba, percussions brésilienes. Fondée par Clément Cousin en 2002, aujourd'hui inactive	https://www.grainedesamba.com/prof/	s/c
	Samba'dour (auparavant Bateboca)	Labatut-Rivière, Hautes-Pyrénées, 2001-2012 (paru le 19/05/2001 et le 28/01/2012)	Samba-reggae, samba, samba-funk, ternaire afro. Association Mis en Scène devenu micro-entreprise en 2012	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Samba%27Dour http://sambadour.over-blog.com/article-samba-dour-quitte-le-statut-associatif-102006651.html	s/c
	Samba'k'Tous	Clarensac/Nîmes, Gard, 2012	Batucada, percussions brésiliennes, inspirée du carnaval de Rio. Association Calle Caliente	http://www.calle-caliente.fr/index.php/samba-k-tous	contact@calle-caliente.fr 0675471922 0650020778
	Samba'Rjo	Villefranche-de-Rouergue, Aveyron, 2009-2014	Samba-reggae. Dissoute, paru au Jo le 17/10/2009 et le 15/03/2014	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Samba%27Rjo	s/c
	Samba Ti' Fol (Sambatifol, Sambati'fol)	Anglars, Lot, 2000	Batucada, percussions brésiliennes. Prestations, ateliers, scènes	http://samba.tifol.free.fr/ https://www.facebook.com/Sambatifol-Coco-de-Ferrao-102424963135213/	Escudeyrie - 46100 Planioles samba.tifol@free.fr 05 65 38 25 66

			(section Coco de Ferrão) Différentes écritures sur leur site		06 03 17 29 69
	Sambafunk Factory	Montauban, Tarn-et-Garonne, 2010	Samba, rock, ragga, salsa, funk. Cours et prestations	http://sambafunk-factory.com/	contact@sambafunk-factory.com 06 67 22 39 89
	Sambakalao	Nîmes, Gard, 2004 (paru au JO le 25/10/2014)	Batucada. Percussions brésiliennes à la sauce nîmoise	https://www.facebook.com/sambakalao/	sambakalao@hotmail.fr
	Sambalunya Samba Show	Perpignan, Pyrénées-Orientales, 2012 (paru au JO le 17/03/2012)	Spectacles brésiliens, batucada, Dj's, danseuses, capoeira	https://www.facebook.com/samba.sambalunya	Sur le site
	SambaOla	Puisserguier, s/d	Samba, Samba-reggae et créations propres. Percussion féminine	https://www.facebook.com/sambaola.puisserguier	06 23 82 46 64
	Sambastone	Auch, Gers, 2004	Samba-reggae. Née d'une troupe d'amis, prestations en France et à l'étranger	https://www.sambastone.org/ https://www.facebook.com/sambastone	sambastone.com@gmail.com 06 62 05 11 60
	Sambatouc	Bagnols sur Cèze, Gard, 2000-2003 (paru au JO le 20/01/2001 ; paru au JO le 06/09/2003)	Samba et les manifestations traditionnelles qui y sont associées : danse, carnaval. Cours de musique et de danse brésilienne	http://www.journal-officiel.gouv.fr/association/index.php?ACTION=Rechercher&HI_PAGE=1&HI_COMPTEUR=0&original_method=get&WHAT=Sambatouc&JTH_ID=&JAN_BD_CP=&JRE_ID=&JAN_LIEU_DECL=&JTY_ID=&JTY_WALDEC=&JTY_SIREN=&JPA_D_D=&JPA_D_F=&rechercher.x=23&rechercher.y=5	Le Riou, 30200 Saint-Michel-d'Euze
	Sol do Brasil	Bénac, Ariège, 2001	Samba	https://www.sol-dobrasil.com/	contact@sol-dobrasil.com 0677787001
	SurdÔreyes Bateria	Toulouse, Haute-Garonne, 1997	Bateria spécialisée samba, samba carioca, maracatu, roda de samba, samba enredo, DJ. Prestations, cours, scène	http://www.surdoreyes.fr https://www.facebook.com/bateria.surdoreyes?hc_ref=SEARCH&fref=nf https://www.facebook.com/collectif.surdoreyes	Sur le site
	Tambores do	Perpignan, Pyrénées-	Bahia. Association	https://www.facebook.com/carl	Résidence Terra

	Samba	Orientales, 2017 (paru au JO le 04/02/2017)	crée par Carlos da Silva Inacio	os.d.inacio.1	Viva Apt.3204, 2, rue Alphonse Laveran, 66000 Perpignan
	Tambores du Sud	Narbonne, 2014 (paru au Jo le 04/10/2014)	Samba-reggae	http://www.tambores-du-sud.net/	tamboresdusud@gmail.com 06 12 62 75 88 06 34 45 05 99
	Tamos Juntos	Onet-le-Château, Aveyron, 2002	Bateria de samba. bande d'amis et de copains	https://www.facebook.com/tamosjuntos/	tamosjuntos12@gmail.com 06 66 98 08 02
	Tout'éclatch	Toulouse, Haute-Garonne, 2005	Samba carioca, samba-reggae, fusion de rythmes, funk, la jungle	https://www.facebook.com/search/top/?q=Tout%27Eclatch	touteclatch@free.fr 05 62 20 16 43
	Very insolent percussion	Narbonne, Aude, Occitanie, 2011	Rythmes endiablés très variés : brésiliens traditionnels, samba reggae, samba afro jusqu'à des rythmes funk ou rock. Régi par l'association Les Esprits Frappeurs	http://www.veryinsolentpercussions.com/ https://www.facebook.com/Very-Insolent-Percussions-319926298027902/	veryinsolentpercussions@yahoo.fr 06 09 93 90 14 06 27 17 76 89
	Yakatapé	Moissac, Tarn-et-Garonne, 2002 (paru le 14/09/2002)	Percussions brésiliennes. Probablement inactive (2017)	https://www.facebook.com/YAKATAPE/	Sur le site
	Zângão Bateria	Brignon, s/d	Rythmes du monde. Brésil, Afrique, Jazz, Rock, Bassin Méditerranéen, dub. Scène, rue	http://www.zangao-bateria.org/	Cyril: 06 14 38 82 01 Nico: 06 31 22 21 38
	Zooka Samba	Salles d'Aude, Aude, 2009	Samba reggae, enredo, samba carioca, compositions personnelles. Scène, rue	http://zookasamba.over-blog.com/	Sur le site
	Ziktamu Bateria (auparavant Ateliers de Ners)	Ners, Gard, 2012 (paru au JO le 15/12/2012)	Bateria	http://ziktamu.wixsite.com/bateria https://www.facebook.com/ztm.ziktamu	Jean Marc: 06 72 87 04 07 Sabine: 06 17 14 39 73
PAYS-DE-LA-LOIRE					
					Stéphane

	Acousmik	Saumur, Maine et Loire, 2005	Samba mélangé à des rythmes rock, hip-hop, punk ou électro. Association Sambuca	http://acousmik.free.fr/	Lecomte : steph@acousmik.org 06 22 24 25 51 Marion Demarty: marion@acousmik.org 06 84 49 92 90
	Association Brésil-Tours-Vendée	Luçon, Vendée, 2005-2006	Association ayant comme but de créer une école de samba à Luçon et participer aux carnavals. Dissoute	Création: No d'annonce : 1777 Paru le : 25/06/2005 Association : ASSOCIATION BRESIL-TOURS VENDEE. No de parution : 20050026 No d'annonce : 1683 Dissolution: Paru le : 28/10/2006 Association : ASSOCIATION BRÉSIL-TOURS VENDÉE. No de parution : 20060043	y.croizer@free.fr 42, rue du Président-de Gaulle, 85400 Luçon
	Bahiafro	Faye-d'Anjou, Maine-et-Loire, Pays de la Loire, 2004	Samba-reggae. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Bahiafro	s/c
	Batala Nantes	Nantes, Loire-Atlantique, 2002	Samba-reggae	http://www.batalanantes.fr/	contact@batalanantes.fr
	Bateria Poderoza	Maine-et-Loire, 2010 (paru au JO le 19/06/2010	Samba, bateria	http://bateriapoderoza.wix.com/site-officiel https://www.facebook.com/bateria.poderoza	Sur le site
	Batuc'en scène	Mans, Sarthe, 2013	Batucada, fanfare brésilienne, carnavals de Rio	http://www.percussions-mans.fr/ https://www.facebook.com/batucada.lemans/	Marion: 02 43 43 84 82 06 40 60 12 71 Olivier : 06 70 12 96 55
	Batucada Fanfare d'Ambrières Les Vallées	Ambrières-Les-Vallées, Maine, 2014	Batucada Fanfare	https://www.facebook.com/Batucada-Fanfare-dAmbri%C3%A8res-237791469571100/ http://www.societe.com/societe/batucada-fanfare-ambrieres-vallees-804450302.html	Sur le site
	Oléado	Saint-Père-en-Retz, Loire-Atlantique, 2012	Batucada, rythmes du Brésil	https://www.facebook.com/profile.php?id=100005558087391 http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/saint-pere-en-retz-44320/oleado-recherche-des-nouveaux-	Yohann Morice: 06 86 33 49 19 Nicolas Morice: 06 73 01 37 13

				percussionnistes-3719603	
	Batucada Top Brésil	Laval, Mayenne, s/d	Rythmes brésiliens, carnaval. Section de l'association Top Brésil (2009). Cours de danse, percussion, chants, fabrication de chars, costumes	https://www.facebook.com/batucada.topbresil http://www.top-bresil.fr/index.html	info@top-bresil.fr 06 66 46 78 90 02 43 01 91 80
	Ca va Mania	Saint-Nazaire, Loire-Atlantique, 2010 (paru au JO le 14/08/2010)	Percussions Salvador	http://ca-va-mania.e-monsite.com/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100009925421962	Sur le site
	Capharnaüm Cie	Cholet, Maine-et-Loire, 1991 ou 1992	Répertoire brésilien enrichi de sons contemporains, funk, hip-hop, transe	www.capharnaumcie.com/ https://www.facebook.com/Capharna%C3%BCm-113285212189638/	capharnaumcie@orange.fr 07 68 24 09 57
	Compagnie Béléza	Rochefort-sur-Loire, Maine-et-Loire, 2008	Fanfares, batucadas, spectacles de rue. Troupe professionnelle	http://www.compagniebeleza.fr/index.html https://www.facebook.com/compagniebeleza/	Nicolas Thomas: nikobahia@hotmail.fr 02 41 66 99 01 06 62 67 14 42
	Coração do Brasil	Nantes, Loire-Atlantique, 1992	Ecole de samba fondée par des Brésiliens et des « amoureux du Brésil »	http://www.samba-nantes.fr/	0285524050
	Flor Carioca	Nantes, 2011	Ecole de samba	http://www.flor-carioca.fr/	contact@flor-carioca.fr Eve: 06 28 76 57 78
	Les Tambours du Bourg	Saint-Aignan-Grand-Lieu, Nantes, 2011	Samba-reggae	http://tamboursdubourg.wixsite.com/batucada/untitled-c58y	tamboursdubourg@gmail.com 06 82 05 00 79
	Los percutos	Lac de Maine, Angers, 2014	Samba-reggae, afoxé, samba-funk, chants	http://lospercutos.fr/	lospercutos@gmail.com 06 20 50 60 51
	Macaiba	Nantes, Loire-Atlantique, 2004	Rythmes du Nordeste, maracatu, afoxé, ciranda, swings modernes: rap, reggae, funk, ragga, afrobeat	http://www.macaiba.fr/	contact@macaiba.fr 0240680508

	Onda da Bahia	Saint-Gilles, Pays-De-La-Loire, s/d	Samba, batucada, capoeira. Cours et défilés. Association Capoeira Brasil St gilles, paru au Jo le 25/09/2010 et le 20/08/2016	https://www.facebook.com/Ondadabahia.association http://capoeira-brasilstgilles.fr/	Sur le site
	Percubatuque Samba	Riallié, Loire-Atlantique, s/d	Samba	http://percubatuque.wixsite.com/samba https://www.facebook.com/PercubatuqueSamba	Sur le site
	PerQsaÔ	Parigné L'Evêque, Sarthe	Atelier percus brésiliennes de l'association Les Sambazardeurs	http://perqsao.blogspot.com.br/ https://www.facebook.com/PerQsa%C3%94-121094181330140/	Les Sambazardeurslessambazardeurs@gmail.com
	Rio Percussion	Nantes, Loire-Atlantique, 2014 (paru au JO le 09/08/2014)	Samba. Animations	https://www.facebook.com/Rio-percussion-670635532966376/	riopercussion@gmail.com Céline Gascoin
	Samba Baladi	Angers, Maine-et-Loire, 2014	Batucada orientale métisse. Cie propose une musique entre Oriente et Brésil. Prestations, spectacles	http://samba-baladi.blogspot.fr/ https://www.facebook.com/sambabaladi/	Babel Tour : babeltour@gmail.com 02 41 86 98 52 06 61 93 43 66
	Saperkupopett	Craon, Mayenne, 2004	Airs de samba brésilienne. Batucada rurale. Animations, fêtes de village.	http://saperkupopett.chez-alice.fr/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100004363246044	saperkupopett@tiscali.fr Jany Klus 02 43 06 94 65 06 86 80 08 75 Vincent Aussage : 06 32 24 88 03
	Toque de Samba	La Roche-sur-Yon, Vendée, 2013 (paru au JO le 13/04/2013) Auparavant, sous le nom de Venga Batucada, 2005)	Samba de Rio, bateria. Cours, prestations	http://toquedesamba.fr/ https://www.facebook.com/TOQUE-De-SAMBA-1374244309495700/	toquedesambavendee@gmail.com 06 79 08 26 82
	Zumbahuazil	Guemene-Penfao, Loire Atlantique, 2009	Samba, samba-reggae, rythmes africains. Ecole de samba.	https://fr.groups.yahoo.com/neo/groups/zumbahuazil/info https://www.facebook.com/zumbahuazil/	zumbahuazil@yahoogroupes.fr Sur le site
PROVENCE-ALPES-COTE-D'AZUR					

	Agua Tinta	Pernes-les-Fontaines, Vaucluse, 1998	Rythmes traditionnels du Brésil, créations originales, rythmes d'Afrique, des Caraïbes et d'autres continents. Probablement inactive (2017)	http://www.concerts.fr/Biographie/agua-tinta http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Agua_tinta http://www.arcade-paca.com/ric_web/acteurs/detail/41/num:11/s:YToyOntpOjA7czo0OiI5MDEyIjtzOjQ6InBhZ2UiO3M6MjoiMjAiO30= Thèse Anaïs Vaillant	Serge Innocent : serge.innocent@free.fr 06 61 98 93 71 04 66 57 06 76
	Anfora Batucada	Nice, Alpes-Maritimes, s/d	Samba-reggae, timbalada, olodum, carioca, funk, etc	https://www.facebook.com/anforabatucada/	rubaskapeu@hotmail.fr
	Bandasaï	Cuers, Var, 2012	Batucada brésilienne. Animations, événements divers	https://www.facebook.com/bandasai83/	Sur le site
	Batakoa Asso Tousamba	Gap, Hautes-Alpes, 2011	Samba, batucada. En 2011, le groupe Batoucanou a rejoint le groupe Batakoa, section de l'association Tousamba (2008). Cours de percussion, chansons et pagode	https://www.facebook.com/batakoa.assotousamba https://www.facebook.com/batakoa.assotousamba	Rue Chantaussel 05000 Gap tousamba@sfr.fr
	Batakorin	Pradet, Var, 2004 (changement de nom paru au Jo le 13/11/2004, auparavant Abada Capoeira, 1994)	Ecole de capoeira, école de samba. Section de l'association «Samambaia Capoeira». Cours et prestations	http://www.batakorin.com/batucada/	batakorin@outlook.fr 06.03.46.87.84 Mestre Julio Bonfim
	Batuc'Azul	Saint-Rémy de Provence, Bouches-du-Rhône, 1999	Batucada, bateria de samba, samba-reggae, maracatu, congas (samba cubaine). Animations, carnaval	http://batucazul.free.fr/	batucazul@free.fr
	Batuc' à Nort	Nort-sur-Erdre, Loire-Atlantique, 2006 (paru au JO le 17/04/2010)	Batucada, samba, percussions brésiliennes	http://www.batucanort.fr/ https://www.facebook.com/Batucanort/	batucanort@gmail.com
	Batuc Calu	Digne les Bains, 2001	Priorité aux rythmes du	http://batu-calu.e-monsite.com/	Sur le site

			Nordeste, samba-reggae, maracatu, afoxé, samba funk, samba-enredo. Batucada de l'association Batuc à Digne		
	Batucad'Aix	Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône, 2011 (paru au JO le 03/12/2011)	Fanfare et/ou batucada. Batucada de Sciences Po d'Aix	http://www.sciencespo-aix.fr/contenu/batucadaix/ https://www.facebook.com/BatucadAix-1200383716648892/	Sur le site
	Batucada La Clique	Saint-Maime, Alpes-de-Haute-Provence, 2011 (sous le nom de La Clique, paru au JO le 15/09/2012)	Bateria de percussions afro-brésiliennes. Samba-reggae, samba-afro. Issue de Parading Doum, puis Or'Norme	http://www.batucada-la-clique.fr/ https://www.facebook.com/BatucadaLaClique04/	contact@batucada-la-clique.fr Caroline Adonon: 06 07 03 43 67
	Batucadoum	Eyguières, Bouches-du-Rhône, 1995	Samba batucada, samba-reggae, rythmes africains et afro-cubains, compositions. Probablement inactive (2017)	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Batucadoum	Chemin des cadénières 13430 Eyguières
	Batucalub	La Tour-d'aigues, Vaucluse, PACA, 2010	Percussions brésiliennes. Carnavals, fêtes	http://www.batucalub.fr/ https://www.facebook.com/Batucalub/	Sur le site 0688252519
	Batucanou	Gap, Hautes-Alpes, 2002	Samba, maracatu, afro, funk. Depuis 2011 rattaché à l'association Tousamba, Batakoa	http://batoucanou.free.fr/	abatoucanou@wanadoo.fr 06 87 68 72 52
	Batufada	Saint-Raphaël, Var, 2004 (paru au JO le 25/12/2004)	Pratique amateur de la musique et danse brésilienne. Animations	https://www.facebook.com/batufada.batufada	Sur le site
	Bloco Batelouca	Salon-de-Provence, Bouches-du-Rhône, 2009 (paru au JO le 06/06/2009)	Enredo, Samba-reggae, timbalada, funk, magdalena.	https://www.facebook.com/blocobatelouca	bloco-batelouca@hotmail.fr
	Bloco Pangaea	Nice, 2009	Batucada, rythmes afro-brésiliens : maracatu, baîaon, samba-reggae. Section de l'association Pangaea (2002),	https://www.facebook.com/BLOCO-PANGAEA-128759080490740/ http://www.pangaea.fr/	Association Pagaea : pangaea11@hotmail.com 06 16 94 44 29

			cours, prestations, soirées		
	Bosinaires de Nissa	Nice, Alpes-Martitimes, s/d	Percussions et hautbois catalans, rythmes samba et afro-samba, des interventions de rue. Association Boulega ti (1996 ?), collectif des Diables Bleus, paru au JO le 26/11/2005 (modification), dite Boulegua ti	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Les_Bosinaires_de_nissa&printable=yes http://www.acla06.com/deantibulations/compagnies/les-bosinaires-de-nissa Thèse Anaïs Vaillant	Collectif des diables bleus 26 avenue des diables bleus 06300 Nice
	Breakybazz	Nice, 2015 (auparavant Tumaraka, années 2000)	Batucada, rythmes afro-brésiliens festifs de Bahia. Olodum, baiaon, samba, Timbalada. Section de l'association Pangaea (2002), cours, prestations, soirées	https://www.facebook.com/breakybazz.fr/ http://www.pangaea.fr/	Association Pagaea : pangaea11@hotmail.com 06 16 94 44 29
	Casa do Samba	Marseille, Bouches-du-Rhône, 1996-2004 (paru au JO le 04/12/1996 et le 24/01/2004)	Samba, batucada, pagode. Association de spectacles et prestations. Dissoute.	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Association_Casa_do_Samba	s/c
	Cascara Bateria Popular	Marseille, Bouches-du-Rhône, 1998	Batucada, samba carioca	http://quelquundebien.free.fr/Cascara/ https://www.facebook.com/cascara.marseille/	cascara.batucada@gmail.com 06 22 39 17 37
	CLM 13 - Chaud les Merguez	Marseille, 2012	Initiation aux percussions, batucada, ragga, rythmes hip hop, gogo, afro, zouk. Batucada de l'école Pointe Rouge. Dirigée par Serge Fidani	https://www.facebook.com/CLM-13-338333492947318/ http://www.cime.org/paragraphe.php?paragraphe=0024403&origine=%2Fecole.php%3Fid%3D20	cm2c.pointerouge1@cime.org
	Composites Percussions : Ch'Tavam-Chfesair	Montauroux, Var, 2005 (paru au JO le 15/10/2005)	Percussions du monde (batucada) et arts de la rue. Probablement inactive (2017)	s/s	Villa Les Genets, quartier La Matade, 83440 Montauroux
	Curinga Ecole de Samba	Aix en Provence, Bouches du Rhône, 2015 (paru au JO le	Batucada, percussions brésiliennes,	http://www.curinga.fr/ https://www.facebook.com/curi	contact@curinga.fr

		27/06/2015)	carnival de Rio. Team Building, séminaire, prestations	ngabateria/	asso@curinga.fr
	Dalata Répercussion	Nice, 2007 (paru au JO le 19/05/2007)	Samba-enredo, funk, samba-reggae, rythmes afro, sabar du Sénégal	http://sambistas.online.fr/en-france/index.php?title=Dalata http://associations.nice.fr/-Dalata-Repercussion-.html	dalata@hotmail.fr 06 99 15 24 94
	Éré	Nice, 2003	Au début afro, devient très afro-brésilien. Rythmes mandingues, indiens. Section de l'association Pangaea (2002), cours, prestations, soirées	https://www.facebook.com/%C3%A9R%C3%A9-300272375922/ http://www.pangaea.fr/	Association Pagaea : pangaea11@hotmail.com 06 16 94 44 29
	Fan de Boucan	Carpentras, Vaucluse, 2008	Samba, afro, hip-hop, funk, jazz	http://www.fandeboucan.fr/	fandeboucan@sfr.fr 06 71 00 10 16
	Gaïa'Z Onda	Marseille, Bouches-du-Rhône, 2015	Batucada "ethno-urbaine". Samba-reggae, afrobeat, drum et bass, funk, rock	https://www.facebook.com/gaiazonda/ https://www.youtube.com/channel/UCRsN25zr5kM1lspzFuM5Afg https://twitter.com/GaiaZonda	gaiazonda@gmail.com
	Ilu Axé Marseille	Marseille, 2012	Samba-reggae, cuivres, batucada. Cours et prestations. Le groupe propose deux formations professionnelles, Brass Batuc' Ilu Axé et Batucada Ilu Axé. Projet musical international né au Royaume Uni (2006)	http://www.iluaxe.fr/spectacle.html https://www.facebook.com/iluaxemars/	ilu.axe.marseille@gmail.com Katherine: 06 98 76 48 38
	Iracema	Montpellier, Hérault, s/d	Batucada, musique, danse, bossa-nova. Probablement inactive (2017)	http://iracema2.free.fr/	Iracema (Chez Denis GERMAIN) 138, avenue de Lodève 34070 Montpellier 09 50 43 56 60
	Karakatuk	Plan-d'Orgon, Bouches-du-Rhône, s/d	Batukada (percussions	http://ekootbatuk.unblog.fr/	tedbatuc@orange.fr

			brésiliennes), cuivres. Association Ekoot, paru au JO le 19/06/2010		Association Ekoot. Guillem: 0687811882
	Ke-Legal Perku Bateria	Fréjus-Plage, 2011 (paru au JO le 04/06/2011)	Samba	http://kelegal.wixsite.com/kelegal https://www.facebook.com/samba.kelegal	kelegal83@gmail.com 06 52 44 64 27
	Ketubara 2 - France	Sanary sur mer et Toulon, Var, 2016 (paru au JO le 08/10/2016)	Rythmes et culture afro-brésilienne. Association Ketubara existe depuis 2008 à Barcelone	https://www.facebook.com/ketubara2/	Ketubara2@gmail.com 06 50 44 86 87
	Koukouroukou	Ollioules, Var, 2000 (paru au JO le 08/07/2000)	Batucada, samba	https://www.facebook.com/groups/koukouroukousamba/ http://www.arcade-paca.com/ric_web/acteurs/viewPdf/1791	koukouroukousamba@gmail.com 06 63 63 02 82
	La Batucada	Nice, Alpes-Maritimes, 2002 (paru au JO le 09/03/2002)	Batucada, musique brésilienne et sud-américaine	No d'annonce : 79 Paru le : 09/03/2002 Association : LA BATUCADA. No de parution : 20020010	6, impasse du Temple Vaudoix, 06000 Nice
	La Quadra	Arles, Bouches-du-Rhône, s/d	Samba, batucada, rythmes brésiliens et d'autres. Ateliers, prestations. Groupe amateur de l'association Viagem Samba	http://www.viagemsamba.com/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100011763397556	Association Viagem Samba viagem.diffusion@free.fr 04 90 49 84 38
	Les Fouzil's	Gruissan, Aude, 2010 (paru au JO le 06/10/2010)	Percussions brésiliennes déambulatoires	https://www.facebook.com/Les-fouzils-300922923400922/	Sur le site
	Maloca Samba	Narbonne, Aude, 2013	Percussions	No d'annonce : 122 Paru le : 10/08/2013 Association : MALOCA SAMBA. Identification R.N.A. : W113002867 No de parution : 20130032	les Amarats, 20, rue du Citronnier, 11100 Narbonne
	Maracatu Mix France	Nice, Alpes-Maritimes, 2007	Maracatu de baque virado et d'autres traditions percussives, tant brésiliennes (samba, côco, afoxé)	http://maracatumix.blogspot.fr/	maracatumix.nice@gmail.com 06 59 00 82 53

			qu'étrangères (funk, rock, métal). Installé à Bruxelles depuis 2004 et à Nice en 2007		
	Mulêketú	Marseille, Bouches-du-Rhône, 2005	Samba-reggae	http://www.muleketu.com/ https://www.facebook.com/fandeboucan84/	info@muleketu.com Synn Tahiri: 06 80 15 96 90
	Or'Norme	Saint-Maime, Alpes-de-Haute-Provence, s/d	Batucada. Probablement inactive (2017)	http://www.cucuron-luberon.com/percutempo/cucuron/tabid/9796/offreid/f4d0f1b7-78b2-4bf6-ab03-6b75c2fc7712/detail.aspx Thèse Anaïs Vaillant	s/c
	Para Ding Doom	Reillanne, Alpes-de-Haute-Provence, s/d	Samba, batucada, afro-brésilien. Association La Sol Potion, paru pour la première foi au JO le 28/10/2000. Probablement inactive (2017)		Association la Sol Potion Rue Grande 04110 Reillanne calimeronezrouge@altern.org lasolpotion@free.fr 06 71 00 10 55
	Pereketak	Seyne-sur-mer, Var, 2010	Samba-reggae et samba, influences : Timbao, Saravah Brasil asso, Beija Flor, Batuka VI	http://pereketakbatucada.wixsite.com/pereketak https://www.facebook.com/pereketakbatucada/	pereketak.batucada@hotmail.com 06 46 70 00 98
	Pulsabatouk Batucada	Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône, 2003	Principalement samba-reggae, samba carioca	http://www.pulsabatouk.com/	contact@pulsabatouk.com 06 43 93 62 16
	Sambaïoli	Marseille, 1994	Musique sud-américaine, samba. Ecole de percussions fondée par les frères Michel et Jean-Marc LECA. Probablement inactive (2017)	http://sambaioli.free.fr/	sambaioli@free.fr 06 64 03 26 04 08 74 50 84 10
	Sambalafon	Embrun, Hautes-Alpes, 2009	Batucada. Issue d'un atelier au sein de l'association Rions	http://sambalafon.wixsite.com/sambalafon https://www.facebook.com/sambalafon.batucada	sambalafon@gmail.com Simon Clavel: 06 78 17 64 98
	Sambaniho Batuk	Briançon, Hautes-Alpes, 2008 (paru au JO le 02/10/2010)	Batucada, funk, afro, gwana.	http://sambaniho.wixsite.com/sambaniho https://www.facebook.com/sambaniho.batuk	sambaniho@aol.fr 0663109501

	Sambanoka	Var, 1992/1996	Samba-reggae, batucada, baïon, trio electrico. Animations, événements.	https://www.facebook.com/Sambanoka/	06 23 71 56 24
	Sambati	Nice, Alpes-Maritimes, 2004	samba, maracatu, samba reggae, samba funk, afoxé, etc.	http://www.sambati.org/ https://www.facebook.com/sambati.batucada.de.nice/	sambati@sambati.org 06 11 40 38 38
	Six' Batuc	Six-Fours-les-Plages, Var, 2010 (paru ao JO le 18/12/2010)	Batucada	https://www.facebook.com/rythmocada.sixbatuc	Sur le site
	Takalakata	Gap, Hautes-Alpes, 2010	Samba	http://takalakata.com/	takalakata@gmail.com 07 60 51 01 77
	Tambores da Liberdade	Marseille, 2006 (paru au JO le 24/07/2010)	Afro-brésilien, samba-reggae, samba-funk, afoxé, merengue, le tout pimenté de musiques d'inspirations plus modernes. Ecole et troupe de percussions. Patinho Axé	http://www.tambores.fr/ https://www.facebook.com/tambores.daliberdade.1	asso.tambores@gmail.com 06 14 18 39 86
	Viagem Samba	Arles, Bouches-du-Rhône, 1993	Samba, batucada, rythmes brésiliens et d'autres. Association Viagem samba réalise de spectacles, concerts, ateliers. Aujourd'hui, deux groupes, Viagem Samba (professionnels) et La Quadra (amateurs)	http://www.viagemsamba.com/ https://www.facebook.com/profile.php?id=100011763397556	Association Viagem Samba viagem.diffusion@free.fr 04 90 49 84 38
	Viva Samba	Arles, 2004	Samba. Probablement inactive (2017)	No d'annonce : 149 Paru le : 28/08/2004 Association : VIVA SAMBA. No de parution : 20040035	vivasamba-arles@yahoo.fr Mas Augery, route de Saint-Gilles, 13200 Arles
DOM-TOM					
	Association Bat'K Re (Batucada	Les Avirons, La	Batucada, pratiques	s/s	10 bis, chemin des Abeilles, Le

	Kollectif Réunionnais)	Réunion, 2005 (paru au JO le 14/01/2006)	artistiques de la Réunion. Probablement inactive (2017)		Tévelave, 97425 Les Avirons
	Banda Momo	Nouméa, Nouvelle Calédonie, 1989	Batuk. Costumes, chars, danse, percussion	https://www.banda-momo.nc/ https://www.facebook.com/BANDA-MOMO-NC-344317205758920/	Association Banda Momo BP 911 – 98845 NOUMEA bandamomonc@gmail.com 77 38 40 - 97 13 01
	Batala Gwada	Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 2009	Samba-reggae	http://www.batalagwada.org/en/pages/index https://www.facebook.com/Groupe.Batala.Gwada/	38, bd de l'Amitié des Peuples de la Caraïbe 97110 Pointe-à-Pitre Guadeloupe batala.gwada@gmail.com +590 690 113176
	Batala Madinina	Martinique, 2014	Samba-reggae. Association a pour but de promouvoir la culture brésilienne sous toutes ses formes	https://www.facebook.com/Batala-Martinique-759875660736310/	0696 56 03 24
	Battuk'NC (rassemblement de 7 groupes)	Nouméa, Nouvelle-Calédonie	Rassemblement de batucadas dont la Battuk'A Kaméré est l'iniciateur : Battuk'A Kaméré (Collège de Kaméré) ; Battuk'A Plum (Collège de Plum) ; Battuk'A Dumbéa (Collège de Dumbéa-Sur-Mer) ; Battuk'A Escoffier (Lycée Auguste Escoffier); Battuk'A Cluny (Lycée St Joseph de Cluny) ; Battuk'A l'ASEAD (Association de Soutien des Enfants et Adolescents Déficients) ; Battuk'A Jacarandas (Maison municipale de quartier de	https://www.facebook.com/battuknc/ http://ateliermusical.wixsite.com/ateliermusical-nc/battuk-nc	La Fabrik'A Sons Route de la Nondoué - 98 000 Dumbéa Rue du Vergier - 98 870 Bourail ateliermusical.nc@gmail.com (+687) 95 24 11

			Dumbéa)		
	Bejisa'o	Saint-Gilles-les-Hauts, La Réunion, 2014	Percussions afro-brésiliennes, samba, funk, afro, baião	https://www.facebook.com/bejisao/	bejisao@gmail.com
	Ecole de Samba de Cayenne	Cayenne, Guyane, 2007	Samba	No d'annonce : 1857 Paru le : 09/06/2007 Association : ECOLE DE SAMBA DE CAYENNE. Identification R.N.A. : W9C1000416 No de parution : 20070023	corinemariema@hotmail.com 9, rue François Arago, 97300 Cayenne
	Ecole de Samba Saint-Martin	Saint-Martin (Antilles), 1997	Ecoles de samba, batucada. Probablement inactive (2017)	No d'annonce : 2405 Paru le : 01/11/1997 Association : ECOLE DE SAMBA DE SAINT-MARTIN. No de parution : 19970044 http://www.sxmsaintmartin.com/forum/image-vp16279.html	06 90 59 59 83
	Gaviões da Fronteira	Guyane, 2012 (paru au JO le 19/05/2012)	Ecole de samba de l'association Gaviões da Fronteira qui développe des pratiques culturelles brésiliennes	No d'annonce : 1610 Paru le : 19/05/2012 Association : ASSOCIATION CULTURELLE GAVIOES DA FRONTEIRA ACGF. No de parution : 20120020	Barata da Silva: acgf97313@live.fr 05 94 27 04 95
	Jaguar Quilombo do Samba	Guyane, s/d	Ecole de samba. Blog crée en 2006. Probablement inactive (2017)	http://quilombo973.skyrock.com/	Sur le site
	Salé Batuk	Étang-Salé, Reunion, 2007 (paru au JO le 20/06/2009)	Percussions brésiliennes	https://www.facebook.com/sale.batuk	Sur le site
	Sours Perkisyon	Saint Denis, Réunion, 1989	Samba, samba-reggae, maloya, samba duro, africain. Ateliers et prestations	https://www.facebook.com/soursperkisyon/	06 92 22 66 05

NOMBRE TOTAL : 502

Annexe 4 : Réponses du questionnaire en ligne sur l'esthétique des groupes (question 10)

Résumé du champ pour 10(A)

Exprimez vos goûts concernant les différentes démarches artistiques des groupes de batucada qui: [Jouent de manière 'traditionnelle' l'un des rythmes brésiliens (Samba, Samba-reggae ou Maracatu)]

Réponse	Pourcentage
J'aime (A1)	81.16%
Je n'aime pas (A2)	1.45%
Indifférent (A3)	2.90%
Je préfère ne pas m'exprimer (A4)	1.45%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 10(B)

Exprimez vos goûts concernant les différentes démarches artistiques des groupes de batucada qui: [Mélangent différents rythmes brésiliens]

Réponse	Pourcentage
J'aime (A1)	66.67%
Je n'aime pas (A2)	1.45%
Indifférent (A3)	14.49%
Je préfère ne pas m'exprimer (A4)	4.35%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 10(C)

Exprimez vos goûts concernant les différentes démarches artistiques des groupes de batucada qui: [Jouent des rythmes du monde]

Réponse	Pourcentage
J'aime (A1)	57.97%
Je n'aime pas (A2)	1.45%
Indifférent (A3)	24.64%
Je préfère ne pas m'exprimer (A4)	2.90%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 10(D)

Exprimez vos goûts concernant les différentes démarches artistiques des groupes de batucada qui: [Fusionnent des rythmes divers créant une musique inédite]

Réponse	Pourcentage
J'aime (A1)	62.32%
Je n'aime pas (A2)	5.80%
Indifférent (A3)	13.04%
Je préfère ne pas m'exprimer (A4)	5.80%
Sans réponse	13.04%

Annexe 5 : Réponses du questionnaire en ligne « amateurs-musiciens » (question 11)

Résumé du champ pour 11

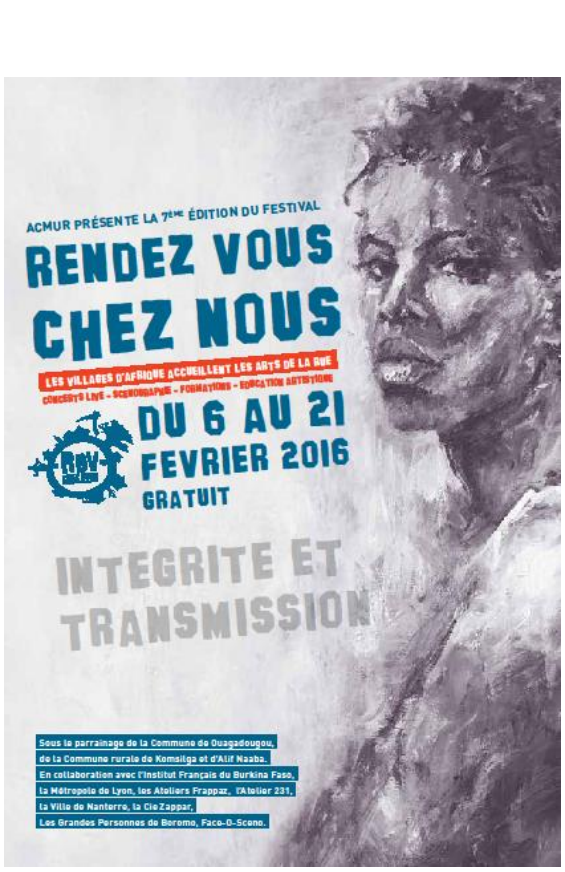
Êtes-vous actuellement musicien ?

Réponse	Pourcentage
Non (1)	10.00%
Oui. Amateur (2)	81.67%

Résumé du champ pour 11
Êtes-vous actuellement musicien ?

Réponse	Pourcentage
Oui. Professionnel (3)	6.67%
Sans réponse	1.67%

Annexe 6 : Programme du festival Rendez-vous chez nous 2016 (association ACMUR)



Annexe 7 : Réponses du questionnaire en ligne sur les activités des percussionnistes (question 4)

Résumé du champ pour 4

Parmi les activités de loisir ci-dessous, veuillez choisir celles que vous pratiquez le plus souvent:

Réponse	Pourcentage
Voyage (A)	22.35%
Danse (B)	14.12%
Musique (C)	57.65%
Sport (D)	15.29%
Théâtre (E)	2.35%
Télévision (F)	4.71%
Cinéma (G)	8.24%
Soirée (H)	14.12%
Lecture (I)	27.06%
Dîner entre amis (J)	18.82%
Autre	3.53%

Annexe 8 : Croisement des « profils-consonants » relatifs aux artistes brésiliens et d'autres données

Profils consonants-Brésil	Début d'activité	Passionné (oui/non)
E45	2007	oui
E46	2007	oui
E54	2006	oui
E77	1982	oui
E83	2000	oui

Annexe 9 : Questionnaire en ligne, « classement des genres musicaux » (question 7)

Résumé du champ pour 7(A)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Musique Traditionnelle ou Folklorique (Pays Européen)]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	8.70%
Je l'aime un peu (A2)	14.49%
Je l'aime bien (A3)	37.68%
Je l'aime beaucoup (A4)	11.59%
J'adore (A5)	7.25%
Indifférent (A6)	8.70%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 7(B)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Musique Traditionnelle ou Folklorique (Brésil)]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	4.35%
Je l'aime un peu (A2)	5.80%
Je l'aime bien (A3)	11.59%
Je l'aime beaucoup (A4)	33.33%
J'adore (A5)	28.99%
Indifférent (A6)	2.90%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(C)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Maracatu]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	2.90%
Je l'aime un peu (A2)	8.70%
Je l'aime bien (A3)	26.09%
Je l'aime beaucoup (A4)	26.09%
J'adore (A5)	20.29%
Indifférent (A6)	2.90%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(D)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Musique Africaine]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	2.90%
Je l'aime un peu (A2)	10.14%
Je l'aime bien (A3)	26.09%
Je l'aime beaucoup (A4)	28.99%
J'adore (A5)	14.49%
Indifférent (A6)	4.35%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(E)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Musiques du Monde]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	5.80%
Je l'aime un peu (A2)	5.80%
Je l'aime bien (A3)	23.19%
Je l'aime beaucoup (A4)	31.88%
J'adore (A5)	13.04%
Indifférent (A6)	7.25%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(F)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Samba-reggae]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	4.35%
Je l'aime un peu (A2)	13.04%
Je l'aime bien (A3)	26.09%
Je l'aime beaucoup (A4)	28.99%
J'adore (A5)	11.59%
Indifférent (A6)	2.90%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(G)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Pop Musique]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	5.80%
Je l'aime un peu (A2)	18.84%
Je l'aime bien (A3)	27.54%
Je l'aime beaucoup (A4)	23.19%
J'adore (A5)	7.25%
Indifférent (A6)	4.35%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(H)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Variété Française]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	10.14%
Je l'aime un peu (A2)	24.64%
Je l'aime bien (A3)	23.19%
Je l'aime beaucoup (A4)	14.49%
J'adore (A5)	5.80%
Indifférent (A6)	8.70%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(I)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Samba]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	2.90%
Je l'aime un peu (A2)	2.90%
Je l'aime bien (A3)	14.49%
Je l'aime beaucoup (A4)	18.84%
J'adore (A5)	44.93%
Indifférent (A6)	2.90%
Sans réponse	13.04%

Résumé du champ pour 7(J)

D'après vos préférences, veuillez classer les genres suivants : [Rock]

Réponse	Pourcentage
Je ne l'aime pas du tout (A1)	2.90%
Je l'aime un peu (A2)	8.70%
Je l'aime bien (A3)	23.19%
Je l'aime beaucoup (A4)	21.74%
J'adore (A5)	26.09%
Indifférent (A6)	4.35%
Sans réponse	13.04%

Annexe 10 : Questionnaire en ligne, « pratique et écoute des genres musicaux » (question 8)

Résumé du champ pour 8(A)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Musique Folklorique ou Traditionnelle (Pays Européen)]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	26.09%
Rarement (A2)	18.84%
Parfois (A3)	31.88%
Souvent (A4)	5.80%
Assez souvent (A5)	5.80%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(B)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Musique Folklorique ou Traditionnelle (Brésil)]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	13.04%
Rarement (A2)	2.90%
Parfois (A3)	18.84%
Souvent (A4)	30.43%
Assez souvent (A5)	23.19%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(C)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Maracatu]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	14.49%
Rarement (A2)	18.84%
Parfois (A3)	27.54%
Souvent (A4)	15.94%
Assez souvent (A5)	11.59%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(D)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Musique Africaine]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	17.39%
Rarement (A2)	15.94%
Parfois (A3)	26.09%
Souvent (A4)	17.39%
Assez souvent (A5)	11.59%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(E)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Musiques du Monde]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	15.94%
Rarement (A2)	13.04%
Parfois (A3)	18.84%
Souvent (A4)	23.19%
Assez souvent (A5)	14.49%
Sans réponse	14.49%

Résumé du champ pour 8(F)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Samba-reggae]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	15.94%
Rarement (A2)	15.94%
Parfois (A3)	26.09%
Souvent (A4)	23.19%
Assez souvent (A5)	7.25%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(G)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Pop Musique]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	18.84%
Rarement (A2)	14.49%
Parfois (A3)	21.74%
Souvent (A4)	23.19%
Assez souvent (A5)	10.14%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(H)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Variété Française]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	15.94%

Résumé du champ pour 8(H)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Variété Française]

Réponse	Pourcentage
Rarement (A2)	26.09%
Parfois (A3)	28.99%
Souvent (A4)	11.59%
Assez souvent (A5)	5.80%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(I)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Samba]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	7.25%
Rarement (A2)	2.90%
Parfois (A3)	13.04%
Souvent (A4)	33.33%
Assez souvent (A5)	31.88%
Sans réponse	11.59%

Résumé du champ pour 8(J)

Avec quelle fréquence écoutez-vous (ou pratiquez) les genres de musique suivants? [Rock]

Réponse	Pourcentage
Jamais (A1)	10.14%
Rarement (A2)	10.14%
Parfois (A3)	28.99%
Souvent (A4)	26.09%
Assez souvent (A5)	13.04%
Sans réponse	11.59%

Annexe 11 : Questionnaire en ligne, « intérêts dans un groupe de batucada » (question 18)

Résumé du champ pour 18 [1]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 1]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	50.91%
Lien social (B)	18.18%
Ambiance festive (C)	16.36%
Voyages de groupe (D)	0.00%
Activité de détente (E)	5.45%
Ambiance familiale (F)	1.82%
Tradition (G)	7.27%

Résumé du champ pour 18 [2]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 2]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	30.91%
Lien social (B)	20.00%
Ambiance festive (C)	20.00%
Voyages de groupe (D)	1.82%
Activité de détente (E)	9.09%
Ambiance familiale (F)	9.09%
Tradition (G)	9.09%

Résumé du champ pour 18 [3]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 3]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	5.45%
Lien social (B)	18.18%
Ambiance festive (C)	34.55%
Voyages de groupe (D)	3.64%
Activité de détente (E)	9.09%
Ambiance familiale (F)	12.73%
Tradition (G)	16.36%

Résumé du champ pour 18 [4]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 4]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	3.64%
Lien social (B)	14.55%
Ambiance festive (C)	9.09%
Voyages de groupe (D)	18.18%
Activité de détente (E)	29.09%
Ambiance familiale (F)	12.73%
Tradition (G)	12.73%

Résumé du champ pour 18 [5]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 5]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	5.45%
Lien social (B)	7.27%
Ambiance festive (C)	12.73%
Voyages de groupe (D)	18.18%
Activité de détente (E)	16.36%
Ambiance familiale (F)	29.09%
Tradition (G)	10.91%

Résumé du champ pour 18 [6]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 6]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	3.64%
Lien social (B)	12.73%

Résumé du champ pour 18 [6]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 6]

Réponse	Pourcentage
Ambiance festive (C)	1.82%
Voyages de groupe (D)	27.27%
Activité de détente (E)	21.82%
Ambiance familiale (F)	21.82%
Tradition (G)	10.91%

Résumé du champ pour 18 [7]

Votre intérêt dans une batucada:[Classement 7]

Réponse	Pourcentage
Qualité musicale (A)	0.00%
Lien social (B)	9.09%
Ambiance festive (C)	5.45%
Voyages de groupe (D)	30.91%
Activité de détente (E)	9.09%
Ambiance familiale (F)	12.73%
Tradition (G)	32.73%

Annexe 12 : Questionnaire en ligne, « caractéristiques des musiques françaises » (question 31)

Résumé du champ pour 31

D'après vous, indiquez les principales caractéristiques des musiques françaises:

Réponse	Pourcentage
Animée (1)	1.18%
Chaude (2)	0.00%
Compliquée (3)	7.06%
Rythmée (4)	7.06%
Dansante (5)	8.24%
Lente (6)	10.59%
Percussive (7)	1.18%
Triste (8)	11.76%
Répétitive (9)	9.41%
Africanisée (10)	1.18%
Vivante (11)	9.41%
Froide (12)	3.53%
Belle (13)	20.00%
Mélodique (14)	35.29%
Fade (15)	5.88%
Américanisée (16)	15.29%
Simple (17)	8.24%
Ennuyeuse (18)	5.88%
Facile (19)	5.88%
Blasée (20)	3.53%

Résumé du champ pour 31

D'après vous, indiquez les principales caractéristiques des musiques françaises:

Réponse	Pourcentage
Autre	7.06%

Annexe 13 : Questionnaire en ligne « caractéristiques des musiques brésiliennes » (question 27)

Résumé du champ pour 27

D'après vous, indiquez les principales caractéristiques des musiques brésiliennes:

Réponse	Pourcentage
Lente (1)	0.00%
Mélodique (2)	20.00%
Facile (3)	0.00%
Froide (4)	0.00%
Chaude (5)	22.35%
Vivante (6)	40.00%
Américanisée (7)	0.00%
Dansante (8)	47.06%
Rythmée (9)	52.94%
Belle (10)	14.12%
Percussive (11)	37.65%
Triste (12)	2.35%
Animée (13)	14.12%
Africanisée (14)	20.00%
Simple (15)	1.18%
Répétitive (16)	2.35%
Blasée (17)	0.00%
Compliquée (18)	1.18%
Fade (19)	0.00%
Ennuyeuse (20)	0.00%
Autre	5.88%

Annexe 14 : Questionnaire en ligne, « passionnés » du Brésil (question 20)

Résumé du champ pour 20

Vous considérez-vous un (e) passionné (e) du Brésil? Pourquoi?

Réponse	Pourcentage
Oui (A)	64.81%
Non (B)	31.48%
Sans réponse	3.70%

Annexe 15 : Questionnaire en ligne « caractéristiques marquantes des Français » (question 30)

Résumé du champ pour 30

D'après votre vécu, indiquez les caractéristiques les plus marquantes des français:

Réponse	Pourcentage
Sérieux (1)	33.33%
Capacités musicales (2)	1.96%
Difficulté pour la musique (3)	1.96%
Pesanteur (4)	3.92%
Talent pour la danse (5)	0.00%
Sympathie (6)	21.57%
Manque d'humour (7)	1.96%
Malhonnêteté (8)	0.00%
Difficultés pour la danse (9)	7.84%
Tendance à déprimer (10)	23.53%
Sociabilité (11)	15.69%
Franchise (12)	9.80%
Humour (13)	15.69%
Caractère débrouillard (14)	5.88%
Expressivité (15)	0.00%
Coincement (16)	15.69%
Manque de rigueur (17)	0.00%
Insociabilité (18)	0.00%
Conflictualité (19)	5.88%
Habitude à raconter des mensonges (20)	0.00%
Ponctualité (21)	29.41%
Joie (22)	5.88%
Générosité (23)	7.84%
Tendance à se plaindre (24)	41.18%
Légèreté (25)	0.00%
Manque de respect pour les autres (26)	3.92%
Radinerie (27)	3.92%
Cordialité (28)	29.41%
Froideur (29)	17.65%
Tendance à faire des ragots (30)	3.92%
Autre	7.84%

Annexe 16 : Questionnaire en ligne, « problèmes présents dans la société française » (question 30)

Résumé du champ pour 30

A votre avis, la culture française présente les problèmes suivants:

Réponse	Pourcentage
Racisme (1)	34.12%
Pauvreté (2)	5.88%

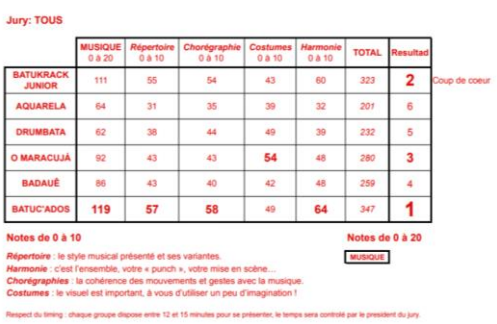
Résumé du champ pour 30

A votre avis, la culture française présente les problèmes suivants:

Réponse	Pourcentage
Inégalité (3)	37.65%
Corruption (4)	14.12%
Malaise social (5)	40.00%
Education déficitaire (6)	9.41%
Manque des traditions (7)	16.47%
Dépolitisation des français (8)	20.00%
Autre	4.71%

Annexe 17 : Notes du Concours des batucadas de Paris

(Reproduction autorisée par les organisateurs)



Jury: TOUS

	MUSIQUE 0 à 20	Répertoire 0 à 10	Chorégraphie 0 à 10	Costumes 0 à 10	Harmonie 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	111	55	54	43	60	323	2	Coup de coeur
AQUARELA	64	31	35	39	32	201	6	
DRUMBATA	62	38	44	49	39	232	5	
O MARACUJÁ	92	43	43	54	48	280	3	
BADAUÊ	86	43	40	42	48	259	4	
BATUC'ADOS	119	57	58	49	64	347	1	

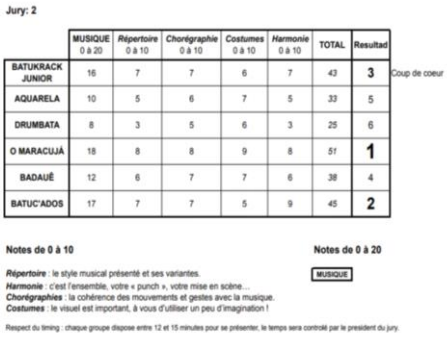
Notes de 0 à 10

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène...
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.



Jury: 2

	MUSIQUE 0 à 20	Répertoire 0 à 10	Chorégraphie 0 à 10	Costumes 0 à 10	Harmonie 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	16	7	7	6	7	43	3	Coup de coeur
AQUARELA	10	5	6	7	5	33	5	
DRUMBATA	8	3	5	6	3	25	6	
O MARACUJÁ	18	8	8	9	8	51	1	
BADAUÊ	12	6	7	7	6	38	4	
BATUC'ADOS	17	7	7	5	9	45	2	

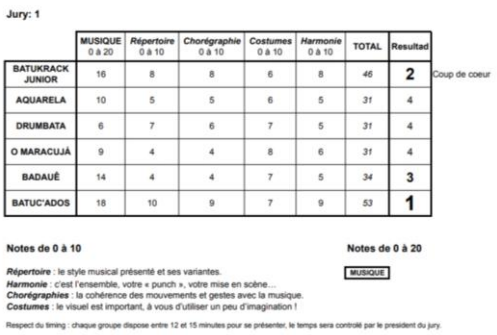
Notes de 0 à 10

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène...
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.



Jury: 1

	MUSIQUE 0 à 20	Répertoire 0 à 10	Chorégraphie 0 à 10	Costumes 0 à 10	Harmonie 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	16	8	8	6	8	46	2	Coup de coeur
AQUARELA	10	5	5	6	5	31	4	
DRUMBATA	6	7	6	7	5	31	4	
O MARACUJÁ	9	4	4	8	6	31	4	
BADAUÊ	14	4	4	7	5	34	3	
BATUC'ADOS	18	10	9	7	9	53	1	

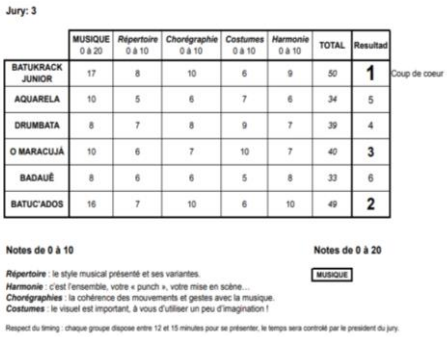
Notes de 0 à 10

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène...
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.



Jury: 3

	MUSIQUE 0 à 20	Répertoire 0 à 10	Chorégraphie 0 à 10	Costumes 0 à 10	Harmonie 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	17	8	10	6	9	50	1	Coup de coeur
AQUARELA	10	5	6	7	6	34	5	
DRUMBATA	8	7	8	9	7	39	4	
O MARACUJÁ	10	6	7	10	7	40	3	
BADAUÊ	8	6	6	5	8	33	6	
BATUC'ADOS	16	7	10	6	10	49	2	

Notes de 0 à 10

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène...
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.

Jury: 4

	MUSIQUE 0 à 20	*Répertoire* 0 à 10	*Chorégraphie* 0 à 10	*Costumes* 0 à 10	*Harmonie* 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	15	8	5	4	8	*40*	**2**	Coup de coeur
AQUARELA	4	2	4	4	4	*18*	6	
DRUMBATA	4	4	6	7	5	*26*	5	
O MARACUJÁ	12	4	4	7	5	*32*	**3**	
BADAUÊ	12	5	3	3	5	*28*	4	
BATUC'ADOS	18	8	8	7	8	*49*	**1**	

Notes de 0 à 10

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène....
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.

Jury: 6

	MUSIQUE 0 à 20	*Répertoire* 0 à 10	*Chorégraphie* 0 à 10	*Costumes* 0 à 10	*Harmonie* 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	18	9	9	8	10	*54*	**1**	Coup de coeur
AQUARELA	10	4	3	4	2	*23*	6	
DRUMBATA	12	6	5	7	5	*35*	5	
O MARACUJÁ	17	8	7	6	7	*45*	4	
BADAUÊ	16	9	7	7	8	*47*	**3**	
BATUC'ADOS	18	8	8	9	9	*52*	**2**	

Notes de 0 à 10

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène....
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.

Jury: 5

	MUSIQUE 0 à 20	*Répertoire* 0 à 10	*Chorégraphie* 0 à 10	*Costumes* 0 à 10	*Harmonie* 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	13	6	7	6	8	*40*	4	
AQUARELA	11	5	6	6	6	*34*	6	
DRUMBATA	12	5	8	7	7	*39*	5	
O MARACUJÁ	14	6	8	7	8	*43*	**1**	Coup de coeur
BADAUÊ	13	7	8	6	9	*43*	**1**	
BATUC'ADOS	14	7	7	6	9	*43*	**1**	

Notes de 0 à 10

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène....
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.

Jury: 7

	MUSIQUE 0 à 20	*Répertoire* 0 à 10	*Chorégraphie* 0 à 10	*Costumes* 0 à 10	*Harmonie* 0 à 10	TOTAL	Resultad	
BATUKRACK JUNIOR	16	9	8	7	10	*50*	**2**	Coup de coeur
AQUARELA	9	5	5	5	4	*28*	6	
DRUMBATA	12	6	6	6	7	*37*	4	
O MARACUJÁ	12	7	5	7	7	*38*	**3**	
BADAUÊ	11	6	5	7	7	*36*	5	
BATUC'ADOS	18	10	9	9	10	*56*	**1**	

Notes de 0 à 10

Répertoire : le style musical présenté et ses variantes.
Harmonie : c'est l'ensemble, votre « punch », votre mise en scène....
Chorégraphies : la cohérence des mouvements et gestes avec la musique.
Costumes : le visuel est important, à vous d'utiliser un peu d'imagination !

Notes de 0 à 20

MUSIQUE

Respect du timing : chaque groupe dispose entre 12 et 15 minutes pour se présenter, le temps sera controlé par le president du jury.

Annexe 18 : Tour de la conscience noire blanche

Annexe 19 : Un travail de terrain engagé

Première photo : Lâcher des percussions, Saint-Pierre La Mer, 2015.
Photo à gauche : Prestation d'Aquarela au Stade de France, mars 2017.
Photo à droite (haut) : Anniversaire de la Marche du 23 mai 1998 (Journée nationale de commémoration en hommage aux victimes de l'esclavage colonial), Place de la République, Paris, 2015.
Photo à droite (bas) : Megasamba, Sesimbra, Portugal, juillet 2015.

Table des matières

Introduction 26
L'émergence des batucadas en France 36
Chapitre 1 : Mise en scène du Brésil en France 40
1.1) Le *soft power* du Brésil pendant les années Lula 40
La démocratie raciale, un instrument de cohésion nationale 41
Les années Lula : l'émergence du Brésil à l'international 50
Gilberto Gil et sa politique culturelle 53
Le pouvoir doux de la culture 57
Un ébranlement du soft power brésilien ? 66
1.2) Brésil en chansons : du maxixe à la batucada 67
Une musique « populaire » et « nationale » qui s'exporte à l'étranger 67
Présence française au Brésil 72
Présence de la musique brésilienne en France 76
Chapitre 2 : Les mondes de la batucada 84
2.1) Genèse d'une pratique 84
Définitions 84
L'inspiration du Brésil et ses relectures 93
Médiateurs : de Tia Nicia à Youtube 112
2.2) Les territoires des batucadas 117
Diversité des groupes et espaces de diffusion 118
La batuc fait son marché 125
La naissance d'une communauté « batucada » 130
La France, un acteur-phare de diffusion 141
De la batucada et son incorporation 148
Chapitre 3 : Décrire un phénomène pluriel 152
3.1) « Incorporation » plutôt qu' « appropriation » 152
Les pratiques en amateur intègrent les préférences culturelles des Français 152
Ruptures et continuités avec l'héritage de Pierre Bourdieu 154
La batucada, une instance de socialisation plurielle 161
3.2) La diversité des goûts et préférences comme aperçu général 164
Un portrait général des batuqueiros 166
Pluralisme linguistique 168
Goûts artistiques et musicaux 168
Dissonances relatives et engouement pour les traditions brésiliennes 173
Le goût pour la batucada coexiste avec l'intérêt pour d'autres pratiques 177
Chapitre 4 : Devenir batuqueiro 180
4.1) Trajectoires et modes d'attachement 182
Différents chemins mènent au Brésil 182
La puissance des tambours 188
Mystérieuse syncope dans une musique afro-diasporique 198
Une expérience accessible et collective à plusieurs degrés 200
Faire la 'fiesta' avec des rythmes afro-latins 208
La dimension populaire et traditionnelle de l'attachement 211
4.2) Une socialisation prégnante 214
Une vie à 'batucar' 214
L'expérience du voyage 226
4.3) Parcours singuliers 239

Transmettre ses connaissances 239
Affirmer son corps 243
Trajectoires de conversion : être ‘Brésilien dans son cœur’ 250
Représentations et enjeux politiques de l’incorporation 264
Chapitre 5 : Le Brésil dans les mondes de la batucada 276
5.1) Représentations qui survivent aux épreuves 278
Une musique à l’image de son pays 279
Un carnaval unique dans le monde 282
Démocratie culturelle, entre mythe et réalité 287
5.2) La batucada, une pratique contre-culturelle 302
Crises, identités et diversité culturelle 302
Démocratie raciale et métissage en contexte 307
Le cosmopolitisme musical des batuqueiros 310
Chapitre 6 : Autour de la légitimité 325
6.1) Légitimé sur le marché musical français 328
Lien social ou qualité musicale ? 328
La précarité du statut du musicien 336
6.2) Légitimité à l’égard des origines exogènes 339
Différentes manières d’entrer en relation avec le Brésil 340
Les bénéfices de l’ethnicité 347
Négociations entre individus autour d’une musique exogène 349
6.3) Légitimité face à l’afro-diaspora 362
Peut-on parler des musiques noires ? 363
Aller aux sources du « fondement » 369
Réinterprétations du « fondement » 373
Un sens éthique dans l’incorporation 380
Conclusion 387
Bibliographie 397
Table des figures 423
Table des annexes 425
Annexes 427