



HAL
open science

À la recherche du tempo idéal. Socialisations musicales et légitimités culturelles des mestres et juré×es de bateria dans les écoles de samba de Rio de Janeiro

Antoinette Kuijlaars

► To cite this version:

Antoinette Kuijlaars. À la recherche du tempo idéal. Socialisations musicales et légitimités culturelles des mestres et juré×es de bateria dans les écoles de samba de Rio de Janeiro. *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2023, 11, 10.4000/transposition.8090 . hal-04415254

HAL Id: hal-04415254

<https://hal.science/hal-04415254>

Submitted on 24 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Transposition

Musique et sciences sociales

11 | 2023

Socialisations musicales

À la recherche du tempo idéal. Socialisations musicales et légitimités culturelles des *mestres* et juré·es de *bateria* dans les écoles de samba de Rio de Janeiro

Antoinette Kuijlaars



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/8090>

DOI : [10.4000/transposition.8090](https://doi.org/10.4000/transposition.8090)

ISSN : 2110-6134

Traduction(s) :

In search of the ideal tempo. Musical socialisation and the cultural legitimacy of *bateria mestres* and jurors in the samba schools of Rio de Janeiro¹ - URL : <https://journals.openedition.org/transposition/8224> [en]

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Ce document vous est offert par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

Antoinette Kuijlaars, « À la recherche du tempo idéal. Socialisations musicales et légitimités culturelles des *mestres* et juré·es de *bateria* dans les écoles de samba de Rio de Janeiro », *Transposition* [En ligne], 11 | 2023, mis en ligne le 27 octobre 2023, consulté le 24 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/8090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.8090>

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

À la recherche du tempo idéal. Socialisations musicales et légitimités culturelles des *mestres* et juré·es de *bateria* dans les écoles de samba de Rio de Janeiro

Antoinette Kuijlaars

NOTE DE L'AUTEUR

Les noms des interviewés ont été changés, sauf ceux des *mestres*, en raison de leurs positions publiques également mobilisées dans le cadre de cet article au travers de la presse spécialisée en ligne.

Introduction

- ¹ En 2019, l'école de samba Imperatriz Leopoldinense se prépare pour le prochain carnaval sur la base d'une réédition d'un¹ ancien *samba-enredo*, composé une quarantaine d'années plus tôt et présenté lors du défilé de 1981. Pratique dérogeant au principe de renouveau carnavalesque, qui se base sur la création annuelle de nouvelles chansons, mais permise par le règlement du défilé des écoles de samba de Rio de Janeiro, les rééditions rassurent. Elles garantissent une maîtrise enthousiaste des paroles et de la mélodie par l'ensemble des figurant·es du défilé et du public, soit autant d'atouts pour s'attirer les faveurs des membres du jury – le carnaval des écoles de samba étant une compétition. Or, ces rééditions présentent un « défi majeur »² : elles sont difficiles à réinterpréter dans le cadre institutionnel et musical contemporain, tant celui-ci a changé en quelques décennies. Il s'agit en effet d'« adapter » le samba au

« tempo qui est aujourd'hui employé dans les *baterias*, bien différent de celui d'il y a plusieurs décennies »³. Il faut à la fois répondre aux contraintes structurelles du défilé – faire passer plusieurs milliers de figurant-es dans un temps imparti, ce qui implique un tempo rapide – et répondre aux contraintes musicales des paroles et de la mélodie, composées dans un tout autre contexte et prévues pour être chantées à un tempo bien plus lent. Ainsi, pour l'interprète Arthur Franco, « bien qu'il soit nécessaire d'adapter le tempo [aux nouvelles contraintes structurelles], il faut faire attention de ne pas rendre l'œuvre trop rapide »⁴. Des vers « mâchés », mal prononcés, une mélodie pas clairement perceptible, seraient pénalisés. La définition du tempo a bien d'autres conséquences pratiques, influant sur l'exécution des pas de danse. De plus, l'esprit du défilé défini par le *carnavalesco* (concepteur de défilé) Leandro Vieira a pour but de « retourner » aux « racines »⁵ de l'école de samba, de rendre hommage aux « anciens » carnavales, moins contraints par les normes organisationnelles et médiatiques, et au degré de rationalisation musicale moins élevé. Cette perspective a conduit le *mestre de bateria* Mestre Lolo à « faire tomber [décélérer] un peu le tempo (...) pour ne pas trop perdre les caractéristiques du samba »⁶, et à mettre en place des « breaks plus simples » que ce qui se pratique à l'époque contemporaine, « parce que le samba ne demande rien de mirobolant »⁷. Ce minutieux travail d'adaptation, opéré pendant les mois de préparation pré carnavalesques, pour rendre compte de pratiques en vigueur quarante ans plus tôt, sans qu'il soit matériellement et structurellement possible de les reproduire, a en l'occurrence porté ses fruits. Lors du défilé du carnaval 2020, l'interprète et le *mestre de bateria* ont réussi à définir un « tempo confortable »⁸, défini entre « 140 et 142 BPM »⁹, permettant de répondre à l'ensemble des contraintes, tout en profitant des avantages d'une réédition. C'est ainsi qu'un chroniqueur de média spécialisé a qualifié le *samba-enredo* de « point fort de l'école », « déjà connu par la communauté », ce qui a « favorisé le chant [de la communauté comme du public] et enthousiasmé [le public de] la *Sapucaí* »¹⁰. De plus, le défilé d'Imperatriz Leopoldinense a été salué par les jurées, gagnant ainsi la compétition¹¹. Cette anecdote constitue une situation d'objectivation des changements de pratiques en ce qui concerne la définition du tempo dans les écoles de samba. Ce qu'elle nous montre également – même avec son dénouement heureux – c'est que la définition du tempo cristallise un certain nombre d'enjeux et de rapports de force propres au monde des écoles de samba.

- 2 Ce travail s'appuie sur une enquête ethnographique menée depuis 2005 dans les écoles de samba de la région métropolitaine de Rio de Janeiro, dans le cadre d'un master puis d'un doctorat de sociologie. L'analyse qui y est développée porte sur une pratique culturelle à la fois associée à une population marginalisée, noire et populaire, et portée comme un symbole de la culture nationale brésilienne, transcendant ainsi les appartenances de classe et de race¹². Au sein d'une enquête mettant au jour le rôle d'un type d'institution spécifique dans les modalités pratiques et symboliques de l'intégration de la population afro-brésilienne dans la communauté et la culture nationales, ont émergé plusieurs questionnements sur l'imbrication de rapports au temps antagonistes dans les écoles de samba et leur impact sur la construction du tempo musical. Le matériau de l'enquête est complété par un travail d'actualisation au travers d'une recherche documentaire portant sur les débats, les résultats et les justifications des jurées de *bateria* de ces dernières années. Question centrale dans les pratiques musicales propres aux *baterias*, la définition du « bon » tempo constitue un point de cristallisation ou, selon les termes des enquêtées, une « affaire sérieuse »¹³ sujette à « polémique »¹⁴. Elle se situe à la rencontre de plusieurs dynamiques

contradictoires, rapports de force, « regards hiérarchiques » et autres « sanctions normalisatrices »¹⁵ – notamment dans le cadre de l'évaluation et de la notation par les jurées de carnaval. Ce « bon » tempo est toutefois en constante évolution, et c'est cette évolution, perceptible par chacun sur un espace-temps restreint¹⁶, qui est au principe de nombreux débats sur l'« authenticité » du samba pratiqué dans les écoles de samba.

- 3 La définition du tempo idéal dans et pour les *baterias* se structure entre la préférence pour un tempo rapide « plus en avant »¹⁷, ou pour un tempo plus lent, « en arrière »¹⁸ et ce, à l'heure actuelle, dans une fourchette maximale d'environ vingt battements par minute (entre 138 et 158 BPM). Elle est considérée par les enquêtées comme un « goût personnel »¹⁹, qu'il s'agisse de celui du juré, du *mestre* ou des *ritmistas*. Par conséquent, cette préférence est perçue, et présentée dans les discours des enquêtées, comme un donné, individuel et absolu, qu'il ne convient pas de juger – en particulier entre pairs, entre *mestres de bateria*. Néanmoins, en pratique, les jugements sont légion et entraînent distinction et disqualification en fonction de la norme dominante : produit de rapports de force complexes, celle-ci varie avec le temps. Ainsi, sociologiquement, il est heuristique de traiter la préférence autour du tempo en termes de goût, dont il s'agit alors de poser « la question des logiques sociales de production »²⁰ et d'appropriation, dans une perspective d'analyse multiscalaire. On reprend ici la proposition, faite par Wenceslas Lizé et Olivier Roueff, de « saisir ensemble les différents niveaux de socialisation et les mécanismes qui agissent sur la formation du goût »²¹. Cela concerne ici la définition du tempo idéal dans les *baterias*, et comprend également les processus d'intériorisation différenciée de la norme musicale socialement construite au travers de l'affirmation des préférences selon différents registres de légitimité culturelle. Selon que cette préférence coïncide ou non avec la norme dominante, que le volume et la structure des capitaux culturels permettant d'activer des registres de légitimité se rapprochent ou non de ceux des prescripteurs, on peut voir dans quelle mesure les positions hétérodoxes sont tenables face à l'imposition de la norme dominante. Il s'agit ainsi d'insister sur « les interrelations entre les quatre grandes instances de production » du goût, à savoir « l'espace social, les institutions du champ (...), les sociabilités de réception » (entendues ici autour de la réception des pratiquantes, perceptible dans les pratiques mises en œuvre par ceux-celles-ci) « et les trajectoires biographiques »²². Tandis que la « socialisation de renforcement perpétuel » est caractérisée par un cadre et des agents socialisateurs mettant en œuvre une « homogénéité discursive, idéologique et esthétique »²³, on constate que les écoles de samba ont la particularité de concentrer des instances socialisatrices prescriptrices de normes contradictoires au sein même de leur organisation. C'est pourquoi il convient ici de parler de matrice socialisatrice²⁴ dont il s'agira dans cet article d'analyser les principes de fonctionnement et les effets de réalité dans les pratiques et les représentations.
- 4 Cet article a pour objectif de montrer les différents niveaux de socialisations musicales à l'œuvre dans l'élaboration, la réception, et les conséquences pratiques et symboliques d'une norme musicale socialement construite. Pour ce faire, il s'agit de prendre en compte les cadres socialisateurs, ainsi que les socialisations musicales d'acteur-ices occupant des positions opposées dans l'espace social du carnaval des écoles de samba (*mestres de bateria* par rapport aux jurées de *bateria*, mais aussi *mestres de bateria* entre eux), structurant des rapports de force au regard de la définition des bonnes pratiques et de plusieurs échelles de légitimités culturelles. Par la mise en perspective du caractère socialement construit de la norme technique, des modalités de son

imposition et des différentes socialisations musicales des *mestres* et des juré·es, il est possible de comprendre le rapport à différents registres de légitimité culturelle entretenu par ceux-ci. S'intéresser aux processus de définition et d'appropriation du « bon » tempo permet d'en révéler les enjeux sociaux, qui constituent autant de points d'ancrage dans les positionnements et les pratiques des *mestres* et des juré·es de *bateria*, du fait de leur socialisation musicale antérieure, en train de se faire et en tant qu'agents socialisateurs au tempo. La multidimensionnalité et multiplicité des dynamiques qui se cristallisent dans sa définition en font une pratique appropriable de manière différenciée en mobilisant divers registres, de l'authenticité, de la technicité, de la compétitivité (pas forcément contradictoires entre eux), une manière de stigmatiser autrui, comme de s'en distinguer²⁵. Par la mise au jour des dispositifs institutionnels multidimensionnels à l'œuvre dans la définition du « bon » tempo, des processus de son acceptation (ou pas) par les pratiquant·es, c'est également l'articulation entre processus collectifs et individuels de socialisation que l'on souhaite éclairer.

- 5 Dans une première partie, nous aborderons la contrainte médiatique et l'imposition progressive du chronométrage comme dynamiques au principe de l'accélération du tempo des *baterias*, constituant un dispositif socialisateur disciplinaire. Dans une seconde partie, la dynamique contraire sera mise au jour, au travers de l'étude des juré·es de *bateria* comme agents socialisés et socialisants au principe de la décélération du tempo dans les *baterias*. Enfin, il s'agira de comprendre le positionnement des *mestres* au regard de ces dynamiques contradictoires, en fonction de socialisations musicales et registres de légitimités culturelles parfois conflictuels.

Les *Baterias* dans le sambodrome

Les écoles de samba sont des institutions qui représentent un sous-genre du samba : le *samba-enredo*. Le défilé d'une école de samba est aujourd'hui, au terme d'un processus d'extension puis de contraction sur des décennies, constitué d'environ trois mille membres, réparties en *alas* (littéralement « ailes », sections), lesquelles sont ponctuées de chars allégoriques. La *bateria*, généralement présentée comme le « cœur » du défilé, constitue une *ala*, composée d'environ trois cents *ritmistas* (percussionnistes) réparties entre huit à dix sections d'instruments. Elle est dirigée par une *mestre-a de bateria* (maître de batterie, quasiment exclusivement des hommes) et son équipe de directeur·ices, qui relayent ses instructions au sein de chaque section, et sont en charge de la cohésion de leur section avec les autres. Le *mestre* et son équipe ont pour responsabilité la cohésion de la *bateria* (musicale comme sociale), la définition, la régularité et le maintien du tempo, la composition de certains breaks (*paradinhas*) et arrangements. La *bateria* accompagne une chanson (*samba-enredo*, littéralement « samba-qui-raconte-une-histoire ») de quelques minutes, interprétée par un interprète principal assisté de quatre autres, de deux *cavaquinhistas* et d'un guitariste 7 cordes – composant la section harmonique. Le *samba-enredo* est chanté en boucle tout au long du défilé, qui a aujourd'hui une durée de soixante-dix minutes. Tandis qu'une *ala* standard va traverser le sambodrome en une trentaine de minutes, la *bateria* et la section harmonique y restent sur toute la durée du défilé pour en assurer la trame sonore, au prix de déplacements complexes. La *bateria* joue de plus une chauffe d'une vingtaine de minutes, devant le public du secteur 1, avant le commencement

officiel du défilé. Le sambodrome est divisé en douze secteurs. Le secteur 1 est un des trois secteurs dénommés « populaires », aux billets d'entrée bon marché. Même s'il fait partie du sambodrome, il a la particularité d'être situé avant le commencement officiel du défilé, le portail matérialisant le déclenchement du chronomètre étant situé devant les secteurs deux et trois.

Note : Les postes de directeur-ices restent largement dominés par les hommes, mais quelques femmes parviennent à y accéder, en particulier en ce qui concerne la direction des « petits » instruments. On observe la même tendance en ce qui concerne les interprètes officiels, exclusivement des hommes, tandis qu'il est désormais de bon ton de compter une femme parmi chaque équipe de chanteur-euses secondaires. Quant aux *cavaquinhistas* (joueurs de cavaquinho) et guitaristes 7 cordes, ce sont exclusivement des hommes. Pour une réflexion plus poussée sur les rapports de genre au sein des *baterias*, et la division sexuelle du travail par instrument, voir KUIJLAARS Antoinette, « L'hexis corporelle des femmes des *baterias* : entre idéal de féminité et modèle de virilité », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 11, 2017, <https://journals.openedition.org/bresils/2202>, consulté le 18 juillet 2023.

Au principe de l'accélération du tempo. La contrainte médiatique et le chronométrage comme dispositif socialisateur disciplinaire

- 6 La modification du tempo d'une pratique musicale n'a rien d'anodin. En effet, « sa structure temporelle, c'est-à-dire son rythme, son tempo, son orientation, est constitutive de son sens »²⁶. Du fait de dynamiques contradictoires au principe de la définition du tempo des *baterias*, celui-ci a évolué au long des décennies de manière significative. Or, « dans le cas de la musique, toute manipulation de cette structure [temporelle], s'agirait-il d'un simple changement de tempo, accélération ou ralentissement, lui fait subir une déstructuration irréductible à l'effet d'un simple changement d'axe de référence »²⁷. L'accélération du tempo a son origine dans la limitation du cadre temporel des défilés afin de les faire entrer dans les grilles de programmation télévisuelles. Traduite dans la réglementation du défilé, cette limitation donne lieu à un « modelage » des comportements rendu possible « grâce à la mise au point d'un dispositif technique »²⁸ : le chronométrage. Chronométrage et diminution du temps de défilé constituent deux phénomènes inextricables. Malgré les vives protestations au moment de leur mise en place (1960 et 1970), montrant le décalage entre des rapports au temps qui semblent alors incompatibles, ils deviennent peu à peu, au travers d'incitations/coercitions douces ou de rappels à l'ordre plus violents, des contraintes intériorisées par les membres des écoles de samba, qui développent et transmettent des pratiques permettant de gérer ces contraintes de manière de plus en plus efficace. Ainsi, « la mise au point d'un dispositif technique en accord avec les normes nouvelles a puissamment contribué à la fixation des habitudes modifiées »²⁹. De ce fait, avec l'apparition de nouvelles pratiques, déclinées dans la division du travail interne aux écoles de samba en postes spécialisés dans la gestion de la contrainte de temps, et dans le développement de techniques musicales directement liées à celle-ci, « les relations sociales se transforment de telle manière que les

contraintes réciproques prennent, dans chaque individu, le caractère d'une autocontrainte »³⁰.

La marche inéluctable vers l'accélération du tempo ?

- 7 Il est souvent reproché aux *baterias* d'école de samba de jouer trop vite, dénaturant le rythme traditionnel et « authentique » du samba. Cette critique va de pair avec la rhétorique de « l'industrialisation du carnaval », qui serait responsable d'une « perte d'authenticité originelle »³¹ des écoles de samba. Cette vision passéiste est structurelle au monde des écoles de samba : dès l'apparition des premières écoles dans les années 1930, on parle déjà de dénaturation des traditions et de perte d'« authenticité »³². L'accélération du tempo en est un des éléments cruciaux. On peut observer plusieurs phases d'accélération du tempo des *baterias*, toujours en lien avec les contraintes et les exigences du défilé. La modification des structures économiques, sociales, et politiques des écoles de samba, s'accompagne d'une accélération du tempo. Dès l'institutionnalisation du samba en école, concomitante à la mise en place du concours, des processus de rationalisation des pratiques se mettent en place de manière progressive. De ce fait, les chansons doivent être pensées pour permettre de défiler de la meilleure manière possible. Cela a des conséquences immédiates sur les formes de ces chansons, avec la mise en place d'« un tempo un peu plus rapide du samba, plus approprié pour servir au cortège des *blocos* et des écoles de samba, qui rend possible au *sambista* de jouer l'instrument en marchant »³³. Tandis que « jusque dans les années 1970, les *baterias* possédaient un tempo qui permettait à tous de *sambar* et évoluer [défiler], qui tournait autour de 120 à 140 BPM »³⁴, s'opère par la suite une nouvelle phase d'accélération du tempo, liée à la « spectacularisation »³⁵ du défilé, demandant toujours plus de participant·es aux costumes toujours plus imposants, de chars rivalisant de gigantisme. C'est également à cette époque que le défilé commence à être transmis à la télévision qui viendra imposer petit à petit ses exigences de techniques et de programmes – jusqu'à aujourd'hui. La spectacularisation amène à réaliser des défilés toujours plus longs, tandis que la médiatisation impose un cadrage plus important de celui-ci, et ce notamment en termes de temps. Cette accélération du tempo s'accompagne d'un raccourcissement et d'une simplification des mélodies et des paroles, afin qu'elles soient faciles à mémoriser par le public et les téléspectateurs, et plus faciles à performer à un tempo rapide³⁶. Ce processus semble avoir atteint son paroxysme dans les années 2000, pour ensuite connaître une décélération du tempo accompagnée d'un sursaut qualitatif dans la « récolte »³⁷ annuelle de chansons à partir des années 2010.

La contrainte médiatique : inscrire le défilé dans les grilles télévisuelles

- 8 L'imposition du chronométrage s'est faite sur un processus d'une décennie. Pendant les années 1960, se sont opérées diverses transformations dans le carnaval des écoles de samba, dans le sens d'un élargissement de « leur base sociale »³⁸, de leur massification (chaque défilé compte désormais plus de mille participants par école) et de leur insertion dans un modèle commercial, notamment par la vente de billets (1961) et l'érection de gradins (1962). Dans ce contexte, la question du chronométrage est apparue dans le but explicite de circonscrire le temps imparti au défilé qui commençait

le dimanche matin et durait sans discontinuer jusqu'au lundi midi (environ). La première tentative infructueuse de sa mise en place est révélatrice de la violence que représente l'imposition d'un nouveau rapport au temps. En 1960³⁹, un temps imparti par défilé a été mis en place, sanctionnant négativement les écoles le dépassant. Le classement final étant significativement modifié en raison de ce critère, celui-ci a fait l'objet d'un rejet massif, provoquant des révoltes qui furent réprimées par la police⁴⁰. Suite à ces événements, le chronométrage du défilé n'a pas été évoqué pendant dix ans. La décennie 1970 marque la continuité de l'évolution des conditions matérielles du spectacle⁴¹ et de son succès commercial : augmentation de la capacité des gradins, enregistrement des *sambas-enredos* par des maisons de disques⁴²... En 1970 a lieu la réintroduction ferme du critère de temps, dans le but de faciliter la transmission télévisuelle. Malgré les protestations de plusieurs écoles de samba, le résultat final du concours n'est pas modifié. Forte de l'échec de 1960, l'organisation opte pour une récompense du respect du temps imparti, plutôt qu'une sanction, jusqu'à ce que cette norme soit intériorisée. On observe en effet que le règlement change à nouveau de logique, sanctionnant négativement les écarts aux règles temporelles à partir de 1991, et leur ampleur – tandis que le bonus de temps était indivisible. La construction du sambodrome en 1984⁴³ amplifie la logique de contrôle temporel du défilé, en rendant possible une mesure systématique du temps du fait de la rationalisation de l'espace. Les limites physiques claires délimitant l'activation et la désactivation du chronomètre (les portails d'entrée et de sortie) sont accompagnées par l'installation d'horloges électroniques tout au long du parcours.

- 9 Si aujourd'hui, le principe même de chronométrage du défilé n'est plus remis en cause, la définition du temps réglementaire est toujours un thème houleux. Celui-ci est inextricablement lié aux conditions de transmission des défilés. Chaîne de télévision et écoles de samba ont des intérêts contradictoires, entre insertion limitée dans la grille de programmes et volonté d'une exposition médiatique intégrale. Ces dernières n'ont pas l'avantage dans les négociations, du fait d'un monopole exercé par la TV Globo sur les droits de transmission du carnaval des écoles de samba. Surtout intéressée par les parts d'audience pendant la nuit⁴⁴, la chaîne tente de conserver sa programmation habituelle de début de soirée, et de repousser autant que faire se peut le début de la diffusion en direct du défilé. Après quelques années sans diffuser la première école de chaque soir de défilé du Groupe Spécial⁴⁵, la chaîne va mener une offensive plus incisive qui va aboutir sur la réduction du temps réglementaire du défilé. En 2016, elle tente de ne pas diffuser les deux premières écoles de samba chaque soir et provoque l'ire des membres des écoles de samba. De plus, les défilés concernés ne seront pas transmis dans leur intégralité à la fin du spectacle, mais seront compactés en 20 minutes – soit une réduction à un quart du temps réglementaire. La presse spécialisée s'emporte, parlant de « prise d'otage »⁴⁶, fustigeant la rationalité capitaliste⁴⁷, comparant les relations qu'ont les écoles de samba avec la chaîne de « syndrome de Stockholm »⁴⁸, tandis que les directions des écoles de samba font profil bas. Moins de 24 heures après l'annonce, la chaîne fait marche arrière – ce qui revient à entériner la situation entamant l'espace télévisuel des écoles de samba en leur refusant l'horaire noble du début de soirée. La chaîne persiste pourtant dans ses velléités en annonçant quelques mois plus tard des modifications dans les conditions de transmission pour 2017 – malgré une audience en hausse⁴⁹. Les directions des écoles de samba acceptent alors une nouvelle diminution du temps imparti : de 82 minutes, il passe à 75 minutes. Les réactions des amateur-ices sont sans appel⁵⁰ : ils-elles dénoncent la soumission de la

LIESA⁵¹ aux exigences de la TV Globo, et annoncent les conséquences de cette nouvelle restriction : l'augmentation du temps de la *bateria* pour faire passer le plus de monde en moins de temps possible et, par conséquent, la « dénaturation » du samba. Face à ces critiques, le président de la LIESA Jorge Castanheira, revendique le rôle des écoles de samba dans cette prise de décision. Toutefois, il laisse transparaître la teneur du rapport de force avec la chaîne en évoquant la « conquête pour laquelle nous bataillons »⁵², c'est-à-dire rétablir la diffusion en direct de la totalité des écoles. Ainsi, la chaîne n'a pas assoupli sa position sur le maintien de sa grille de programmes de début de soirée, malgré le contexte du carnaval. Elle continue régulièrement à imposer des diminutions du temps réglementaire, passant à 70 minutes en 2020⁵³ et ayant déjà évoqué un défilé à 65 minutes⁵⁴.

Intériorisation et rappels à l'ordre de la contrainte temporelle : effets de réalité sur les pratiques

- 10 Le chronométrage et le respect du temps réglementaire deviennent une logique impérieuse pour les écoles de samba, « un système d'autodiscipline »⁵⁵. Désormais, les écoles n'hésitent pas à empêcher une partie de leurs membres de défiler pour éviter les pénalités de temps, ce qui constitue une grande violence pour les personnes concernées, et cause scandale dans le milieu. Puisque le temps du carnaval n'est plus flexible, il convient alors d'améliorer les techniques d'« évolution »⁵⁶. C'est le rôle des directeur·ices d'harmonie, détenteur·ices d'un savoir quasi-scientifique de la gestion du temps et des déplacements dans le défilé : disposé·es tout au long du défilé, ils·elles sont équipés de casques et de talkies-walkies afin de communiquer entre eux·elles et de déterminer si leur section doit avancer ou pas, accélérer ou ralentir le pas. Certain·es exercent une influence directe sur le *mestre de bateria* et la définition du tempo qui sera employé par les *ritmistas*, au détriment de critères esthétiques et relevant de la technique musicale, comme le dénoncent les directeurs de *bateria* Sampaio Júnior et Waguinho do Repique dans une interview donnée en ligne dans un média spécialisé⁵⁷.
- 11 Cela influe directement sur les pratiques dans les *baterias*. La gestion du temps général du défilé a un impact direct sur l'évolution de la *bateria* et, partant, sur les notes qui lui sont attribuées. Les *mestres* doivent gérer le respect du temps imparti, la défense du bien commun supérieur de l'école, et les critères d'évaluation spécifiques à la *bateria*. La *bateria* doit, le tout en jouant, s'insérer dans le premier box en ouvrant le défilé, en laisser passer la moitié, traverser les deux tiers du sambodrome, s'insérer dans le second box, laisser passer la seconde moitié du défilé, puis le clore. Il s'agit de l'unique *ala* de l'école de samba devant exécuter ces déplacements. La *bateria* doit aussi s'arrêter pour exécuter ses breaks devant les modules où se trouvent les juré·es. Les modalités pratiques de ces agencements doivent être déterminées en avance et en accord avec le·la directeur·ice d'harmonie, car les manœuvres spécifiques à la *bateria* ne doivent pas nuire à la bonne évolution générale du défilé. Par ailleurs, au regard des pressions subies par les *mestres* et les arbitrages qu'ils effectuent, le respect du temps imparti est plus important que la présentation de la *bateria*, pourtant également sanctionnée comme critère de notation à part entière. Souvent prise de court à la fin du défilé, elle doit rattraper le retard pris par d'autres sections du défilé. Devoir marcher – voire courir – trop vite, fait prendre le risque de l'étirer dans l'espace et de perdre en cohésion sonore⁵⁸. On voit l'évolution des pratiques de défilé, dans le sens d'un contrôle

toujours plus important de chaque geste, chaque déplacement, chaque action, dûment répétés tout au long de l'année. On remarque également que les *mestres* ne remettent pas en question la valeur supérieure du respect du temps imparti et modifient leurs pratiques et celles de leurs *ritmistas* pour réussir à gérer les injonctions contradictoires qui en découlent.

- 12 Exclusion de membres (certes ponctuelle), mise en place de dispositifs de surveillance et d'ajustements en amont et en direct, rationalisation des pratiques de défilé, sont autant de techniques d'imposition de la contrainte temporelle. En passe d'être intériorisée – comparé aux années 1960 – elle nécessite encore cet ensemble de rappels à l'ordre visant à « faire rentrer [le carnaval] dans la télévision »⁵⁹. Face à cette dynamique, structurelle et institutionnelle, s'oppose celle de la décélération du tempo. Elle aussi relevant de logiques institutionnelles, au travers de la politique de recrutement des juré·es, elle se structure en fonction des socialisations musicales antérieures des juré·es, de leur socialisation progressive aux pratiques et aux enjeux des *baterias*, et à leur pouvoir socialisant au travers de leur fonction de sanction normalisatrice.

Au principe de la décélération du tempo : les juré·es de *bateria* socialisés et socialisants.

- 13 Dans le cadre du dispositif temporel décrit plus haut, relevant de l'imbrication de plusieurs dynamiques concomitantes et aboutissant à une augmentation presque mécanique du tempo, s'inscrit le dispositif d'évaluation des *baterias*, qui pousse depuis de nombreuses années vers une décélération du tempo « idéal ». Véritable « "parade", forme fastueuse de l'examen »⁶⁰, le défilé des écoles de samba est une « cérémonie »⁶¹ disciplinaire, décomposée en dix critères d'évaluation, chacun faisant l'objet d'une note et de justifications écrites, et dont le cumul détermine le classement final. Le travail de jugement permet non seulement de « classer », mais également de « former des catégories », et surtout, « de fixer des normes »⁶². Toutefois, le « regard hiérarchique »⁶³ des juré·es, s'il est socialisateur en ce qu'il induit le développement de certaines pratiques chez les *mestres de bateria*, est également socialisé au travers de la compréhension progressive des enjeux de la pratique *ritmista* par les juré·es, et de l'adéquation conséquente des critères de jugement.

La contrainte esthétique : « sanction normalisatrice »⁶⁴ et configuration sociale du jugement

- 14 La contrainte esthétique représente un jalon essentiel dans la structuration des rapports de légitimité concernant les écoles de samba. Au travers du jugement, c'est la question des appartenances identitaires des membres des écoles de samba, de leur reconnaissance et de leur acceptation par des membres des *classes médias e altas*⁶⁵ qui se pose. La composition sociale des juré·es s'inscrit dans l'héritage des modalités pratiques de l'émergence des écoles de samba et de la mise en place du concours, cristallisant des rapports de classe et de race. D'une part, la pénalisation puis la reconnaissance publique des écoles de samba au cours des premières décennies du xx^e siècle ont engendré une intense quête de légitimation et une posture de déférence face aux élites sociales et politiques ainsi qu'à la culture légitime. D'autre part, la mainmise des

journaux dans l'organisation des concours institutionnalise un rapport de classe dans la mise en place du jugement.

- 15 Le carnaval des écoles de samba émerge parmi d'autres pratiques carnavalesques, faisant l'objet d'un rapport de force pour en définir les plus légitimes, et relevant d'un débat civilisationnel⁶⁶. L'enjeu pour le carnaval des écoles de samba est de faire sa place face à la pratique alors dominante – le carnaval bourgeois importé de France et d'Italie. Représentant sauvagerie, dégénérescence culturelle et retard civilisationnel à la fin du XIX^e siècle, manifestation culturelle gênante de « l'élément noir » d'une société brésilienne rivée sur les modèles européens⁶⁷, le samba, notamment au travers de l'émergence des écoles de samba, est progressivement construit comme un symbole de l'identité nationale et de la singularité brésilienne pendant les premières décennies du XX^e siècle⁶⁸. Ce processus s'inscrit dans le contexte de construction de l'identité nationale : à partir des années 1930, l'appareil d'État élabore et diffuse l'idéologie de la miscégenation, de la démocratie raciale, de l'homme cordial et de l'esclavage doux – dont l'objectif est d'unifier la nation sans toucher à la stratification sociale et d'empêcher la formation de groupes d'intérêts contestataires de classe, de race et de genre⁶⁹. Les écoles de samba en seront un des moyens de diffusion au travers de leur reconnaissance officielle par les pouvoirs publics, assortie du contrôle du contenu des défilés. Résultat de nombreux passages entre couches sociales différentes, caractéristiques de la formation et de la consolidation du samba en tant que genre musical⁷⁰, elles incluent des éléments culturels populaires afro-brésiliens comme de la culture dominante – pour les rendre à la fois « authentiquement » brésiliennes et socialement acceptables⁷¹. Faire carnaval sans troubler l'ordre public, afin de valoriser le carnaval des classes populaires descendantes de personnes esclavagisées et le faire sortir de l'illégalité d'une part⁷², transformer cette culture, d'abord afro-brésilienne et populaire, en un symbole national par la fusion de différentes cultures de classe, dans lequel l'ensemble de la population brésilienne peut se reconnaître d'autre part, voilà l'objectif de l'institutionnalisation des écoles de samba à partir de 1935⁷³. L'organisation du défilé des écoles de samba en compétition est concomitante de leur apparition. Les journalistes jouent un rôle déterminant, à partir du XIX^e siècle, dans la manière légitime de faire carnaval, par l'organisation de défilés bourgeois et aristocrates, dont ils définissent le classement⁷⁴. La logique du concours organisée par les journaux s'invite dès lors dans les écoles de samba dès 1930⁷⁵. Ceux-ci choisissent les membres du jury parmi les lettrés proches des milieux journalistiques (c'est-à-dire plutôt issus de la bourgeoisie intellectuelle). La codification et la notation à partir d'un barème interviennent dès 1933 avec la reprise du concours par le quotidien *O Globo*⁷⁶. Les critères d'évaluation sont alors pensés d'une part dans un souci affiché de maintenir l'« authenticité » du samba, d'autre part pour permettre un jugement rationalisé. Certaines pratiques sont alors interdites, comme la présence de cuivres mais aussi les vers improvisés – pourtant constitutifs de l'émergence des écoles de samba. Le développement de la compétition a également été à l'origine du regroupement des écoles de samba en ligues⁷⁷. On a donc un rapport de classe, que recouvre partiellement un rapport de race, structurant le jugement des écoles de samba dans le cadre d'une compétition implantée par des agents « extérieurs », mais inhérente à la pratique du défilé carnavalesque.
- 16 La LIESA recrute les jurés selon plusieurs critères, tentant d'une part de se départir des accusations de corruption et, d'autre part, souhaitant légitimer le défilé. Ils-elles ne

doivent pas appartenir au monde des écoles de samba, afin d'éviter tout risque de favoritisme ; toutefois, ils-elles se doivent d'être compétent·es. Les dirigeant·es de la LIESA penchent pour des juré·es diplômé·es et/ou représentant·es des grandes institutions artistiques. La singularité de la configuration sociale du jugement des écoles de samba place ainsi des membres des *classes médias e altas* dans la position de « profanes »⁷⁸, tandis que les membres des *baterias* peuvent percevoir dans leur manque de connaissances, au pire un manque de respect, au mieux le fondement de leur illégitimité à les juger. En effet, assister au défilé « suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle »⁷⁹, tandis que « le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, "noyé", devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison »⁸⁰. L'inscription de ce rapport de légitimité dans les rapports de classe et de race structurels de la société brésilienne, notamment hérités de la société coloniale (1500-1822) et esclavagiste (1500-1888) décuplent la violence symbolique de la configuration sociale du jugement.

- 17 Juger et noter les écoles de samba représente pour les juré·es une grande « responsabilité »⁸¹. Les notes et justifications provoquent des réactions passionnelles et sont commentées dans les médias. En confrontant les différentes façons de noter les écoles, en démontrant les injustices, voire les incompréhensions des juré·es, les membres des écoles de samba leur attribuent le bonnet d'âne. Pire encore, les juré·es sont honnies lorsqu'ils-elles font preuve de leur ignorance : en sanctionnant certaines caractéristiques spécifiques en les prenant pour des erreurs ; en évoquant dans leurs justifications des instruments qui n'existent pas au sein des *baterias* ; en se trompant d'école dans les justifications⁸². Ces gaffes, dues à et révélant leur statut de profanes, sont pour beaucoup dans le manque de légitimité dont ils-elles souffrent. Malgré tout, les notes et justifications des juré·es classent et sanctionnent les pratiques en vigueur au sein des écoles de samba. Celles-ci tendent à se conformer progressivement, mais pas totalement, aux critères des juré·es. La configuration sociale du jugement produit la confrontation de représentations et pratiques culturelles socialement marquées au travers des modalités pratiques de la compétition. Toutefois, la complexité de ce rapport de force ne se résume pas à cette confrontation car les deux parties sont liées par un ensemble de règles et de contraintes dont aucune des deux ne maîtrise la définition : ce sont les présidentes des écoles de samba qui votent le règlement. De plus, s'agissant de processus et non de positions figées, on peut observer la construction au long des années de configurations alternatives du jugement qui sortent du cadre habituel, voire rituel, de la confrontation, au travers d'une socialisation partielle et réciproque aux techniques et pratiques.

Les conditions pratiques de la compétition

Le défilé des écoles de samba est un concours, évalué et noté selon une dizaine de critères (*quesitos*), répartie en quatre ou cinq (selon les années) modules de jurés situés tout au long du parcours. Chaque module comporte un juré par critère. Les juré·es doivent justifier les notes, divisées en dixièmes de points entre 9 (la note minimale, « équivalent à un 0 »), et 10 – la note maximale. Elles sont diffusées le jour du mercredi des cendres, en direct à la télévision, lors d'un événement appelé « *apuração* » : moment de tension intense, pendant lequel chaque note est

accueillie par le public (réuni dans les locaux de chaque école de samba qui diffuse l'événement sur écran géant) par des vivats, des sifflets, des chants de supporters. Les justifications des notes, concernant uniquement les notes inférieures à la maximale, ne sont pas immédiatement publiées (mises sous scellés après chaque nuit de défilé), dans le but explicite de laisser décanter le résultat, de faire descendre la pression. Elles le sont plusieurs semaines plus tard et font l'objet de commentaires par les journalistes spécialisées, les directions et les membres des écoles de samba. Les écoles de samba sont regroupées dans six groupes de niveaux, au fonctionnement similaire des divisions de football : la gagnante « monte » tandis que la perdante « descend » ou « tombe ». Le groupe le plus prestigieux est le Groupe Spécial, composé de douze à quatorze écoles (selon les années), et la gagnante de ce groupe est sacrée championne du carnaval. L'école qui « tombe » du dernier groupe perd l'appellation « école de samba » et (re)devient un *bloco de enredo*. Chaque groupe est régi par une ligue regroupant les président·es des écoles de samba, qui votent entre autres les modalités du règlement du défilé. La ligue du Groupe Spécial est la LIESA.

- 18 La configuration sociale du jugement est exacerbée dans le cas des *baterias*, essentiellement composées d'Afro-brésiliennes des classes populaires et couches inférieures des *classes médias*, tandis que les jurés de *bateria* sont presque exclusivement composés d'hommes blancs des couches intellectuelles des *classes médias e altas*⁸³. Au contraire, d'autres critères de notation concernent essentiellement le *carnavalesco* – qu'il s'agisse de la conception du thème, des costumes ou des chars allégoriques –, ce qui revient souvent à en atténuer la violence symbolique. Pour les *mestres de bateria*, le jugement représente une « tyrannie »⁸⁴, une « injustice »⁸⁵, une fatalité aux conséquences directes sur leur carrière mais sur laquelle ils n'ont aucune prise. « On est entre leurs mains »⁸⁶, se désole Mestre Chuvisco, tandis que Mestre Nilo pointe le fait que si la réussite est collective, « l'échec est toujours celui du *mestre de bateria* »⁸⁷. Avec leurs notes, « ils massacrent une personne, le travail d'une personne »⁸⁸, car « le président ne veut pas savoir »⁸⁹ si la note est injustifiée, l'erreur minime ou relevant d'un impondérable. Pour autant, beaucoup de *mestres de bateria* affirment « accepter » les classements, de même que la raison d'être de la compétition n'est jamais remise en cause : « nous sommes ici pour être jugés »⁹⁰, déclare Mestre Nilo⁹¹. En effet, la notation représente également un moyen de reconnaissance du travail fourni par les *ritmistas* et l'équipe de direction, ainsi que de l'importance de la *bateria* dans l'économie générale du défilé⁹². Les jurés de *bateria* incarnent ces tensions malgré eux-elles, notamment du fait de structures institutionnelles qu'ils-elles ne maîtrisent pas.

Le juré de *bateria* Marco : La légitimité malgré lui

Marco est percussionniste classique à l'orchestre symphonique du Théâtre municipal de Rio de Janeiro. Sa trajectoire professionnelle montre qu'il est un représentant de la culture savante et légitime malgré lui. Issu d'une famille située dans les franges supérieures de la classe moyenne intellectuelle carioca de zone sud, au sein de laquelle il ne bénéficie pas d'une socialisation musicale très développée, Marco commence la musique comme loisir alors qu'il est adolescent. Il découvre « par hasard », en s'enquérant d'une école de musique dans l'annuaire, l'école de musique publique Villa-Lobos, accédant à l'apprentissage de la musique

classique. Si parallèlement aux cours il est engagé dans des groupes de rock, sa musique préférée tant à l'écoute qu'au jeu, ses professeurs l'incitent à faire partie de l'orchestre juvénile du Théâtre municipal, puis l'encouragent à passer le concours pour l'orchestre officiel. Il s'y présente et le réussit, devenant ainsi musicien professionnel par remise de soi à l'avis de ses professeurs et à l'institution dans laquelle il étudie la musique, au point qu'il affirme ne pas avoir décidé de devenir musicien professionnel. Il accède ainsi à un poste de fonctionnaire de l'État de Rio de Janeiro, qu'il occupe depuis 1987. Bien qu'il ait une consécration institutionnelle, il se présente lui-même comme un musicien correct mais pas spécialement « talentueux », ayant des difficultés techniques (ses mains tremblent) l'empêchant d'améliorer significativement son niveau musical. C'est par l'étude que Marco compense son manque de « facilité » : il se lance dans des études supérieures de musique à l'Université fédérale de Rio de Janeiro – ce qui implique de réussir un concours. Il tente d'abord sa chance dans des cursus techniques, qu'il abandonne, pour se consacrer à des cursus plus intellectuels, demandant des réflexions musicologiques. C'est en enrichissant ses connaissances musicologiques, « rationnelles » selon ses dires, qu'il comble le manque (ou l'impression de manque) de compétences pratiques et incorporées.

- 19 Marco découvre en pratique les phénomènes de violence légitime créés par la nature prestigieuse de l'institution qu'il représente. C'est pour lui, au moment de l'entretien, une source de grande incompréhension. En effet, il ne reconnaît pas, de la part de ses collègues, de lui-même, et même de son institution, une *volonté* de se déclarer supérieurs ou meilleurs que la musique populaire. En me racontant une anecdote révélatrice des crispations des membres des écoles de samba autour de la légitimité culturelle⁹³, il commente, un peu énervé : « Ce prestige qu'ils veulent, mais ce sont eux-mêmes qui se dévalorisent par rapport au Théâtre municipal, ce n'est pas le Théâtre municipal qui les dévalorise ! »⁹⁴. Il a toutefois rapidement intériorisé qu'en matière de jugement, le sujet est sensible. Notamment du fait de son parcours en musicologie, il comprend dès ses débuts en tant que juré qu'il ne s'agit jamais de juger les caractéristiques des *baterias* (ce qui serait alors considéré comme une gaffe), dont il dit que « ce sont des choses qui leur appartiennent »⁹⁵, mais bel et bien la réalisation technique. Cela implique de maîtriser un certain nombre de connaissances musicales sur les *baterias*, que toutes les juré-es n'ont pas forcément à leurs débuts dans cette fonction. De fait, s'il a déjà mis des bonnes notes à certaines *baterias* dont les *ritmistas* jugeaient qu'ils faisaient une piètre prestation, il n'a jamais été au centre de débats violents en raison de ses justifications.
- 20 Le juré de *bateria* Guilherme s'est quant à lui retrouvé au cœur de la tourmente suite à des mauvaises notes qu'il a attribuées à l'école de samba du quartier où il réside.

Le juré de *bateria* Guilherme : « un mec blanc, de classe média ; média-alta, de zone sud »

Guilherme est un batteur reconnu et évolue entre plusieurs styles de la musique populaire brésilienne, dont il accompagne les plus grands noms, le jazz et la musique expérimentale. Le fait qu'il ait joué pour des pontes du samba tels que Dona Ivone Lara, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Wilson Moreira, etc., compositeur-ices et interprètes d'écoles de samba, qu'il possède une large culture

du samba, dont il maîtrise les différentes techniques à la batterie, lui donne, à ses yeux comme à ceux de la LIESA, une légitimité pour juger les écoles de samba. Il est pourtant catalogué par les membres des écoles de samba comme quelqu'un n'appartenant pas au « monde du samba », se situant dans une position ambiguë. Il a en quelque sorte tourné autour des écoles de samba en fréquentant musicien·nes et *ritmistas* dans le cadre d'autres projets. Il a défilé deux ans de suite (1995 et 1996) en tant que *ritmista* dans une « petite » école, sans toutefois s'y investir particulièrement, et a donné des cours de batterie à des *ritmistas* – ceux-là mêmes qui l'ont incité à défiler. Il a donc un pied dans les écoles de samba sans en maîtriser pour autant tous les codes sociaux et musicaux, ce dont il est conscient. Guilherme se définit lui-même comme « un mec blanc, de classe moyenne, classe moyenne-supérieure, de zone sud ». Il passe son enfance dans les quartiers huppés de Gávea et Leblon et déclare ne jamais s'y être senti à sa place. Il déménage à Vila Isabel en 1988, alors qu'il a vingt ans, et y habite toujours aujourd'hui, dans un lotissement privilégié (composé de maisons individuelles haut de gamme, fermé et sécurisé) au sein d'un quartier socialement mixte, composé des différentes franges des classes *médias* et populaires. Quartier culturellement riche, considéré comme un des « berceaux du samba » (lieux d'émergence du samba carioca) de l'agglomération carioca, on y trouve à proximité deux *quadras* d'écoles prestigieuses que sont Vila Isabel et Salgueiro. Guilherme habite à côté de la rue du 28 septembre, l'artère principale du quartier, où se déroulent les répétitions de rue de Vila Isabel, auxquelles il aime se rendre.

- 21 Guilherme, un des plus sévères, s'est retrouvé au centre de plusieurs polémiques pendant les quelques années où il a exercé la fonction de juré (2011-2015). Certaines l'affectent du fait de son lieu de résidence – il a sanctionné à plusieurs reprises la *bateria* de l'école de samba de son quartier. D'autres, en raison de lectures contradictoires du règlement. Il est très affecté par la délégitimation de son travail par les membres des *baterias* et dans les médias spécialisés, qu'il qualifie d'« exécution publique »⁹⁶. Conscient de la tension existant autour de la notation, et souhaitant lutter contre « cette image publique du juré ou qui est un voleur (...), ou c'est ce mec froid, calculateur, qui ne veut que foutre en l'air le travail des autres »⁹⁷, il écrit de manière systématique des louanges dithyrambiques dans les « observations finales »⁹⁸. « Vous me rendez fier d'être un musicien brésilien »⁹⁹, peut-on lire en 2013, tandis qu'il qualifie lui-même ses considérations en 2015 comme « la reconnaissance par un musicien avec plus de trente ans de carrière du véritable miracle musical que vous faites survenir dans la Sapucaí »¹⁰⁰. Il ne manque jamais, en effet, de rappeler ses propres qualifications car « ils [les *mestres* et *ritmistas*] n'ont pas idée du niveau d'engagement qu'on a pour cette fonction ! »¹⁰¹. Il ne comprend pas que l'on délégitime des musiciens confirmés car ils ne « sont pas du samba »¹⁰², et réaffirme les attendus légitimistes de la fonction, car « au niveau musical complet, (...), c'est une autre histoire, n'est-ce pas, on a un autre niveau de formation »¹⁰³. En effet, Guilherme pose « la question s'ils [les *mestres de bateria*] auraient les conditions » de remplir les fonctions de juré : selon lui, « ils seraient assez confus », en particulier en ce qui concerne la justification des notes. « Ils n'ont pas beaucoup d'outils » conceptuels et de « terminologie », affirme-t-il, « car leur formation est très empirique »¹⁰⁴.

Socialisation musicale des juré·es et rapport au tempo : les dessous de la technicité du jugement

- 22 Effet de la politique de recrutement, les juré·es se retrouvent « catapultés » devant le défilé avec pour mission de départager, de sanctionner les défauts techniques et de définir le bon goût esthétique. Malgré la mise en place d'un « cours » d'une journée pour présenter et débattre des critères inscrits dans le *Manual do Julgador*¹⁰⁵, les compétences en matière de jugement se forment sur le tas. Face à l'indéfinition des critères et à la difficulté de leur mise en pratique, Guilherme évoque un processus d'apprentissage informel et relevant de la socialisation entre juré·es de *bateria* et aux pratiques développées par les *mestres*.

Bien sûr, ça c'est un critère, en réalité ce critère... personne ne m'a enseigné ce critère. Et bien sûr, on parle avec les gens, avec les amis de plusieurs écoles (...). Là c'était ma troisième année, n'est-ce pas. Je suis devenu plus lié d'amitié avec les autres jurés¹⁰⁶.

- 23 Se rendre aux répétitions fait partie de cet apprentissage. Or, leur fréquentation par les juré·es est une question sensible. Tandis que beaucoup de *ritmistas* et de *mestres* regrettent que ceux·celles-ci ne les fréquentent pas davantage, la LIESA les dissuade de s'y rendre, prétextant leur nécessaire neutralité. Leur présence aux répétitions ayant lieu dans le sambodrome¹⁰⁷ est cependant permise. Les juré·es de *bateria* voient ainsi leurs velléités de s'adapter à leur fonction, ce qu'on pourrait assimiler à une socialisation secondaire professionnelle, empêchées par des contraintes institutionnelles. Face à cela, ils·elles développent des stratégies, les partagent, ce qui donne lieu à une socialisation de contournement, et partielle, aux *baterias*. La première année où Marco a été appelé pour remplir la fonction de juré de *bateria*, il ne se sent pas légitime au point qu'il se sent « désespéré »¹⁰⁸ face à cet exercice.

Bien sûr, ce sont les mecs, les *mestres*, qui auraient le plus de connaissances pour juger, n'est-ce pas, mais ils [la LIESA] ne peuvent pas les appeler parce qu'ils sont liés [à leur(s) école(s) de samba], et alors, ils nous appellent nous, qui ne nous y connaissons pas tellement, hein... Je ne m'y connais pas tellement... Je veux m'y connaître. (...) Je suis désespéré, je ne sais pas comment... juger. Et aussi, tu leur demandes à ces gens, et aussi ils ne savent pas t'expliquer... C'est compliqué¹⁰⁹.

- 24 Marco est constamment dans un processus de développement de sa compréhension des *baterias*. Au moment de l'entretien, alors qu'il n'a été juré qu'à deux reprises, il a déjà participé à plusieurs débats organisés par les *mestres* sur les perceptions de chacun des critères de jugement. Au fil des années, il fréquente de plus en plus les répétitions¹¹⁰ à l'occasion desquelles il essaie toujours d'en savoir plus sur les techniques, en allant poser des questions à des *ritmistas* aguerris et à des *mestres* respectés. En développant ses capacités d'écoute et accumulant les connaissances, sa parole est de plus en plus légitime dans le monde des écoles de samba. Il écrit des petits articles sur des blogs spécialisés, répond aux questions des *ritmistas* et directeurs, etc. Il a également été invité et fait partie depuis 2014 du *Bloco das Cuícas*, rassemblant dans un groupe de carnaval le « gratin » des *baterias* : *mestres* et juré·es. Plus de dix ans après l'entretien, il poursuit ses recherches pour mieux saisir les pratiques de jugement des *baterias*, en étudiant les archives en ligne de la LIESA¹¹¹, en collectant des versions antérieures du *Manual do Julgador*, non disponibles en ligne, pour en étudier l'évolution de la définition des critères ; se rend au siège de la LIESA pour obtenir une copie des justifications antérieures à 2006¹¹², compile des renseignements sur l'identité et la trajectoire,

notamment musicale, des anciennes jurées. Développant un savoir quasi encyclopédique sur la question, il est en mesure de citer de tête une justification précise, de l'associer à une jurée, à la *bateria* concernée et à l'année du défilé¹¹³.

- 25 Les jurées doivent ainsi construire comme ils le peuvent des techniques de jugement dans la marge de manœuvre qui leur est laissée, pour remplir leur « mission noble et ardue »¹¹⁴. Ils-elles choisissent progressivement, au gré de leur trajectoire, de la réception des notes et justifications données précédemment, et de leur fréquentation des répétitions, ce qui fait office de critère départageant. Adaptant leurs critères aux conceptions propres aux *baterias*, ils-elles s'interrogent sur les manières et les conséquences de leur application, pour déterminer également ce qui ne doit pas être sanctionné.
- 26 Dans ce contexte de tensions diverses, la technicité des critères d'évaluation apparaît aux différentes acteur·rices comme la meilleure solution pour un jugement évitant la subjectivité, le favoritisme ou les gaffes. Elle constitue la condition *sine qua non* de l'acceptabilité du jugement. Un jugement technique est également considéré comme le plus facile à comprendre et se réapproprier dans le but d'une amélioration des pratiques – et des notes. Dans ce cadre, l'attention prêtée au tempo prend une place prépondérante parmi les différents critères employés par les jurées. Critère apparaissant officiellement dans le *Manual do Julgador*, le tempo fait également partie des éléments clés utilisés par les *mestres de bateria* pour obtenir une « bonne » *bateria*. Facilement objectivable et mesurable, il est employé de manière récurrente par les jurées, de même que par les médias spécialisés en ligne, amenant les *mestres* à y porter leur attention de manière consciencieuse. Dépendant de l'ancienneté des jurées et de leur trajectoire sociale et musicale, la prise en compte du tempo dans l'évaluation et les modalités pratiques de son application n'est pas homogène – d'autant plus que ce critère est mal défini dans le *Manual do Julgador*. Les critères et justifications des jurées¹¹⁵ constituent une des forces au principe de la modification du tempo des *baterias* : agissant à contresens de la contrainte médiatique, elle conduit à une décélération appliquée petit à petit par les *mestres*.
- 27 Dans le *Manual do Julgador*, plus que la régularité du tempo, ou encore la définition d'un niveau de BPM à respecter, il s'agit d'évaluer le maintien d'un même tempo entre la *bateria* et la section harmonique. Comme l'indique un journaliste qui a assisté au cours :
- L'orientation passée aux jurés (...) va dans le sens d'observer la régularité du tempo. Cela importe peu qu'il soit rapide ou lent (...). C'est clair qu'il y aura toujours des variations, mais il est important de faire en sorte qu'elles soient les plus infimes possibles¹¹⁶.
- 28 Toutefois, cet entendement n'est pas partagé par l'ensemble des jurées. Ainsi, dans les justifications, on voit certaines jurées noter les battements par minute mesurés au métronome et sanctionner une augmentation ou une diminution trop importante de ce nombre.
- Les arrangements présentés par les sections étaient bons toutefois l'accélération du tempo, provoquée par l'engouement, a nui aux respirations des phrases mélodiques du samba et la finition de certains de ces arrangements. À 21 h 32, le BPM est arrivé à 155, et après que la *bateria* fut passée devant le module I (à 21 h 54), c'est tombé à 150, ça s'est arrangé et tout s'est amélioré¹¹⁷.
- 29 C'est bien l'objectivation du tempo qui permet la sanction. Ce juré en évalue deux aspects : les variations et les tempi trop rapides – qu'il définit comme tels au-delà de 150 BPM. On peut observer qu'une variation ne sera pas sanctionnée si le tempo est à

un niveau qu'il détermine comme « bon », alors qu'elle le sera si le tempo est à un niveau plus élevé. Il indique sa norme du « bon » tempo, dans une justification à une école qui a perdu des points pour une autre raison (critère de créativité) : « Ce qui était bon, c'était le tempo du samba dans l'*Avenida*, maintenu entre 146 et 148 BPM »¹¹⁸.

- 30 Guilherme va dans un premier temps user de technicité accrue dans l'élaboration de son jugement, pour ensuite revoir ses critères. S'il trouve que le propre acte de juger le défilé n'est en soi pas très pertinent, il investit pleinement son rôle. L'utilisation de critères techniques est pour lui nécessaire afin d'atténuer ce dilemme. En apparence, plus l'argument est technique, moins il est contestable : il se concentre ainsi sur la mesure du tempo. Il utilise le métronome de plusieurs manières : tout d'abord, en amont, sur les enregistrements officiels des sambas diffusés plusieurs mois avant carnaval. Ensuite, pendant les répétitions techniques dans le sambodrome, pendant lesquelles il enregistre les défilés et les réécoute chez lui. Enfin, pendant le carnaval, afin de mesurer les variations de tempo sur le moment et pour comparer les tempi observés dans les autres contextes¹¹⁹. Toutefois, il ne précise pas les valeurs en BPM dans ses justifications, utilisant des formulations telles que « chute expressive du tempo »¹²⁰. Au travers de cette écoute précise, il s'est rendu compte qu'il ne pouvait pas tout prendre en compte : un excès de technicité, même en respectant à la lettre le règlement, serait perçu comme irrespectueux envers les *mestres* et les *ritmistas*.

Eh bien réellement les notes allaient être très basses si je notais tout ce que j'avais entendu dans les enregistrements (...) Même si j'étais techniquement basé sur l'enregistrement, à leurs yeux j'aurais eu une attitude, une posture irrespectueuse. Par rapport aux musiciens, aux *ritmistas*... Moi aussi je trouve que oui [ça aurait été irrespectueux]¹²¹ !

- 31 La technique se trouve mise à mal par l'importance de la portée symbolique de la notation, ce qui pose pour Guilherme un autre problème : celui du dosage de la sanction. En refusant de noter trop sévèrement certaines *baterias*, celles qui se voient retirer seulement un dixième de points se retrouvent, proportionnellement, davantage pénalisées. Il est également conscient que la signification sociale des *baterias* va au-delà de la technique.

Mais dans le cadre de ce dont on parle, du samba, du carnaval, de la passion, c'est une question que je me pose vraiment (...). Où va-t-on arriver, si toute cette histoire se résume à un critère technique ? Est-ce que c'est un bon chemin¹²² ?

- 32 Guilherme¹²³ s'inquiète de plus des répercussions pratiques du jugement : une normalisation trop importante ferait perdre sa substance originale au défilé des écoles de samba, et à chaque *bateria* sa caractéristique – encore une question d'« authenticité », en somme. En comprenant les contraintes matérielles du défilé et au travers d'une démarche réflexive partagée avec les autres jurées, il s'est progressivement approprié les conceptions et pratiques musicales en vigueur au sein des *baterias*. À partir de 2014, on voit qu'il considère le tempo comme un critère moins pertinent dans sa démarche d'évaluation : il se focalise sur celui de l'unisson.

- 33 Marco se prononce contre une application mécanique de principes quantifiés et mesurables, qu'il considère (comme de nombreux *mestres*) importés de la rationalisation de la musique à l'européenne, peu adaptables à l'exercice du défilé. Comment, en effet, en déambulant à plus de 300 musicien·nes, maintenir un tempo exact sur une prestation de plus d'une heure et vingt minutes sans interruption ?

Si le tempo tombe [décélère], qu'est-ce que ça fait, hein ? S'il y a tout le monde, si la musique est ensemble, le tempo tombe, c'est pareil, il n'y a pas de problème. Le

problème c'est quand il y a la musique à un tempo et la *bateria* à un autre. C'est ça que je trouve mauvais¹²⁴.

- 34 Dans ses justifications, effectivement, Marco fait peu référence au tempo en tant que tel et se consacre davantage à une évaluation de l'équilibre des timbres entre les différentes sections d'instruments, à l'accordage de ceux-ci, à l'inventivité et à l'audace des breaks, à la précision de l'exécution et l'unisson entre les différentes sections. Néanmoins, il endosse également un rôle prescripteur en termes de tempo idéal à atteindre en indiquant dans les « observations finales » de 2019 que « le tempo lent » d'une *bateria* ayant obtenu la note maximale, situé autour de 138 BPM, « a facilité l'audition de presque toutes les sections d'instrument »¹²⁵.
- 35 Cristallisant les dynamiques institutionnelles contradictoires et l'application différenciée – en fonction des socialisations antérieures et en train de se faire des jurées – d'un critère flou, se trouve la position des *mestres*. C'est en s'intéressant à leurs socialisations musicales que l'on peut comprendre leurs manières de se positionner ; leurs facultés à s'approprier ou rejeter les normes construites collectivement par les jurées, les président·es et les journalistes ; à prescrire leurs préférences ; à produire des courants de pratiques. Ce faisant, ils participent à la construction de la norme du « bon » tempo, à l'élaboration du « bon » goût en la matière et des pratiques dominantes.

Légitimation et délégitimation des *mestres* en fonction de leur positionnement au regard du « bon » tempo

- 36 Le positionnement des *mestres de bateria* par rapport au tempo constitue une des logiques intervenant dans leur (dé)légitimation, notamment auprès de leurs pairs et des *ritmistas*. Dans ce cadre, l'affirmation selon laquelle « un rapport au temps comporte donc un rapport moral au monde, la célébration ou la condamnation d'autres rapports au temps »¹²⁶ prend tout son sens. La revendication d'un tempo plus lent s'accompagne d'une focalisation sur la technique musicale au détriment d'autres aspects visuels et spectaculaires que peuvent comporter le « show » de la *bateria*, une discipline et une rationalisation des techniques accrues, la démonstration à autrui que l'on est « dans le vrai ». La revendication d'un tempo rapide valorise l'énergie, l'émotion, l'audace, la créativité, l'humanité, et une position de résistance face à des jurées non représentatif·ves des *baterias*. Dans les deux cas, c'est bien de l'« authenticité » de la « tradition » dont on se réclame. « Certains usages du temps se chargent donc d'un capital symbolique, de légitimité ou d'illégitimité, dans les confrontations qui s'opèrent dans l'espace social des rapports au temps »¹²⁷. C'est ce que l'on va voir au travers des trajectoires de deux *mestres* emblématiques du carnaval carioca, de leur confrontation, de leur influence dans la formation de la nouvelle génération de *mestres* et dans l'état du rapport de force autour de la définition du « bon » tempo.

Un mestre prescripteur d'un tempo ralenti : Mestre Odilon Costa

- 37 Mestre Odilon est surnommé de « *Mestre dos mestres* »¹²⁸. Il est à la fois un acteur significatif des processus de rationalisation ainsi que d'harmonisation des pratiques musicales des *baterias*, et un ardent défenseur de leurs « identités » respectives,

souhaitant lutter contre l'uniformisation des pratiques. Fils de pêcheur né en 1957, il fréquente l'école de samba du quartier périphérique de zone nord Ilha do Governador, dont il devient *ritmista* à l'âge de 11 ans. Son engagement au sein des écoles de samba durera pendant près de cinquante ans, pour prendre fin en 2015. Il a vécu de l'intérieur une partie des transformations structurelles des défilés. Aucun membre de sa famille n'est impliqué dans les percussions ou les écoles de samba, pour lesquelles il développe un intérêt à partir des défilés transmis à la télévision. Formé « sur le tas », (« à l'époque personne ne te prenait par la main, ni ne te donnait des cours »¹²⁹), il considère l'apprentissage des instruments très difficile sans décomposition des mouvements ni ralentissement du tempo. C'est en répétant les mouvements chez lui, « en *slow motion* »¹³⁰, qu'il comprend petit à petit les techniques percussives. Il en fera sa technique d'enseignement. Devenu *mestre* à partir de 1991, il va impulser des changements fondamentaux – qui vont être repris par les autres *mestres* au point de devenir la norme : formation rythmique des enfants ; harmonisation des phrases et des techniques ; interdiction de l'improvisation, comme des techniques autres que celles qu'il enseigne, pour garder un son « propre » ; « invention » du corridor au milieu de la *bateria* pour faciliter la transmission des ordres entre directeurs et *ritmistas*, discipline de fer... et militance pour un retour à un tempo plus lent. Alors qu'il est déjà *mestre*, il se forme à la musique dite « érudite » et notamment à la lecture et l'écriture des partitions, puis devient professeur de percussions à l'UNIRIO¹³¹. Il coécrit avec le batteur Guilherme Gonçalves un manuel de partitions¹³², au succès international, tandis qu'il invite les jurées à ne pas transposer les rythmes à l'écrit dans leurs justifications. Il leur rappelle que la plupart des *mestres* ne sait pas lire la musique, que la mise à l'écrit des rythmes de samba est imparfaite et ne peut en transmettre l'essence. Après avoir quitté ses fonctions de *mestre* de Grande Rio après le carnaval 2009, il revient épisodiquement à la direction de *bateria* dans le cadre de commissions de direction, marquées par les désaccords avec les autres *mestres* les composant¹³³. En 2015, il prend définitivement ses distances avec la direction de *bateria* d'école de samba, fatigué, dit-il, de devoir toujours se « battre »¹³⁴ pour maintenir un « bon » tempo, notamment face aux pressions du président ou du directeur d'harmonie.

J'aime le tempo un peu plus en arrière [un peu plus lent]. Le seul problème que j'ai eu avec les écoles de samba c'est à cause du tempo¹³⁵.

- 38 Mestre Odilon considère que le tempo idéal se situe à 138 BPM, tandis qu'il perçoit l'introduction du métronome comme une intrusion de la culture occidentale savante dans la culture populaire d'origine africaine¹³⁶. Très présent sur les réseaux sociaux, son discours sur ses pratiques et valeurs esthétiques est relayé de longue date et ses positions peuvent être considérées comme un élément normatif important parmi les *ritmistas*. Il est notamment l'invité récurrent des médias spécialisés en ligne, dans des débats animés par des *ritmistas* (souvent directeur-ices de *bateria*) travaillant pour ces sites, lesquels abondent toujours dans son sens (même, et c'est significatif de le souligner, lorsque ces *ritmistas* jouent ou ont joué pour un *mestre* ne partageant pas ses positions¹³⁷). S'il ne pouvait jamais (en l'état du règlement) être nommé juré de *bateria* dans le cadre de la compétition de la LIESA, il a déjà été sollicité pour les former, et donne des conférences dans tout le pays¹³⁸. Il exerce de plus un pouvoir de sanction en tant que juré de *bateria* du *Estandarte de Ouro*, prix organisé par la TV Globo, ainsi que du *Troféu Bateria*, prix organisé par un média spécialisé en ligne. Sensibilisé à l'importance du tempo dès sa première année en tant que *mestre*, il voit son « attention, qui était déjà grande, redoubler »¹³⁹ à la suite d'une justification faisant état d'une modification du

tempo dans sa *bateria*. Cette première année à la direction d'une *bateria* le consacre déjà « meilleur *mestre de bateria* » par le prix de la TV Manchete¹⁴⁰, et donne les bases de son positionnement normatif. Dans l'école de samba Grande Rio, où il dirige la *bateria* de 1998 à 2009, période pendant laquelle il aura perdu seulement deux dixièmes de points¹⁴¹, Mestre Odilon laisse ses manières de faire en héritage. « La devise “il est interdit de courir [de jouer trop vite]” » a déjà été floquée sur des t-shirts distribués aux *ritmistas*, établissant autant une marque de fabrique qu'une appartenance et « laissant bien claire la préférence pour un tempo plus lent »¹⁴². Le *mestre* actuel, Mestre Fafá, *ritmista* formé par Mestre Odilon, est de plus le fils du bras droit de ce dernier¹⁴³. Souhaitant « restaurer » ou « sauver »¹⁴⁴ les « anciennes » manières de jouer, il se distingue par l'affirmation d'un tempo plus lent que celui de ses congénères. À la tête de la *bateria* de Grande Rio depuis 2019, il obtient pendant trois années de suite la note maximale¹⁴⁵. Marco relève positivement le tempo de la *bateria* de Grande Rio à 138 BPM – soit exactement ce qui est préconisé par Mestre Odilon. Celui-ci ne tarit pas d'éloges à l'égard de Mestre Fafá, considérant que s'il a obtenu les meilleures notes en 2022, c'est bien « grâce au tempo »¹⁴⁶.

Un tempo rapide caractéristique de la *Turma do Estácio* : dans la lignée de Mestre Ciça

- 39 Déjà considérée dans les années 1930 comme responsable de l'accélération du tempo du samba pour l'adapter aux contraintes du défilé carnavalesque¹⁴⁷, la *Turma do Estácio*¹⁴⁸ désigne les fondateurs en 1928 de Deixa Falar, considérée comme première école de samba du Brésil. L'école de samba Estácio de Sá¹⁴⁹, située dans le même quartier, revendique la filiation avec cette « tradition »¹⁵⁰. Nous faisons référence à la *Turma do Estácio* pour signifier l'héritage identitaire que porte cette école, et désigner les *mestres* qui y sont affiliés, notamment autour de la revendication d'un tempo « plus en avant » comme caractéristique identitaire, c'est-à-dire Mestre Ciça, Mestre Chuvisco et Mestre Pablo.
- 40 Mestre Ciça représente en quelque sorte l'idéaltype opposé à Mestre Odilon. De la même génération que celui-ci, il est né en 1956 et a également connu en tant que *ritmista* les défilés avant l'imposition du chronométrage et la construction du sambodrome. Mécanicien automobile, habitant le quartier d'Estácio de Sá, Mestre Ciça commence en tant que *passista* (danseur soliste) au début des années 1970, et devient rapidement *ritmista* dans la *bateria*. Il en devient soudainement *mestre* en 1988 suite à des problèmes de santé du précédent responsable de la *bateria*. Depuis lors, son engagement sera total et il sera *mestre* de cinq écoles différentes, sans interruption¹⁵¹. Issu d'une famille « où tout le monde est *sambista* »¹⁵², son apprentissage des percussions se déroule « sur le tas », par mimétisme et sans aucun type de rationalisation, de manière « naturalisée ». Il n'évoque jamais une quelconque difficulté à apprendre les techniques instrumentales, et en tant que *mestre*, ne ralentit jamais le tempo ni ne décompose les phrases rythmiques lors de la passation de nouveaux *breaks*¹⁵³. Il contrebalance le fait qu'il n'ait « pas eu l'opportunité d'étudier »¹⁵⁴ la musique, en particulier face aux *mestres* de la nouvelle génération, avec sa longévité, son « oreille » et son expérience¹⁵⁵. Il n'apprécie pas de mettre en place des « répétitions isolées »¹⁵⁶ par section d'instrument, pour « éviter d'épuiser les *ritmistas* avec autant de répétitions »¹⁵⁷. Il croit en la « chimie » du travail collectif et s'il a « une

certaine sensibilité » pour savoir « qui est qui »¹⁵⁸, il ne met quasiment jamais ses *ritmistas* en situation d'objectivation du niveau individuel.

- 41 Son passage à la tête de la *bateria* de Grande Rio mérite notre attention : succédant à Mestre Odilon, on peut y voir une configuration de confrontation des pratiques d'une rare intensité. Mestre Ciça prend la responsabilité de la *bateria* de Grande Rio après le carnaval 2009, après dix ans passés à Viradouro. Très apprécié de ses *ritmistas*, ceux-celles-ci le suivent en masse, en particulier la première année. Cette arrivée massive de recrues extérieures dans la *bateria* menée depuis onze ans par Mestre Odilon, passe mal auprès des *ritmistas* locaux, dont un nombre non négligeable refuse de jouer pour Ciça et quitte la *bateria*¹⁵⁹. Formées au travers d'un enseignement rationalisé, aux phrases harmonisées et fondé sur l'addition de performances individuelles – Mestre Odilon ne souffre aucun « bras cassé »¹⁶⁰ dans sa *bateria* et n'hésite pas à exclure pour manquement technique – ils-elles sont suspicieux·euses quant aux techniques et au tempo des nouveaux·elles venues. Mestre Ciça décide de couper court aux critiques en organisant un test généralisé : c'est un des rares moments où chacun va montrer son niveau en jouant l'un après l'autre. Au tempo de Mestre Ciça, il devient très difficile de jouer selon les techniques enseignées par Odilon. Une *ritmista* de Mestre Ciça se distingue en employant avec brio les deux techniques préconisées par chacun des *mestres* sur le tempo rapide¹⁶¹. Ce faisant, Ciça impose sa marque et prie à l'ensemble des *ritmistas* de ne pas prétendre une supériorité technique. La présentation de sa *bateria* au carnaval 2010 restera dans les mémoires (y compris de Mestre Odilon – voir plus bas). S'il n'obtient pas les quatre notes maximales¹⁶², c'est en raison d'un break particulièrement long « le plus osé de ce carnaval », comme l'écrit un des jurés qui le pénalise, qui constitue une prise de risque causant « un certain déséquilibre »¹⁶³. S'il confie « ne pas avoir été très heureux »¹⁶⁴ à Grande Rio, Mestre Ciça éprouve de la fierté pour « l'héritage »¹⁶⁵ qu'il y laisse. Au travers de son travail de formation musicale auprès des enfants de l'école de samba, il a contribué à former un vivier local de *ritmistas*, dont environ 70 composent la *bateria* actuelle.
- 42 Pendant l'ensemble de sa carrière, s'il obtient également d'excellents résultats, il remporte rarement la totalité des notes maximales¹⁶⁶. Il est régulièrement pointé du doigt, dans les justifications comme par les *ritmistas*, pour son « tempo accéléré »¹⁶⁷, voire « excessivement rapide », qui « porte préjudice à l'éclat du rythme et à l'intelligibilité des breaks »¹⁶⁸. Pourtant, le dépouillement des notes et justifications de 2006 à 2022 permet de relativiser le poids du tempo dans ses résultats. On compte 22 notes inférieures à la note maximale, situées entre 9,7 et 9,9/10, sur un total de 62 notes (soit 40 notes maximales en 16 ans de défilés). Les justifications pointant un tempo trop rapide sont au nombre de 7, tandis que 7 autres justifications ne traitent pas directement du tempo mais peuvent y être liées (au travers de termes comme la « précipitation »¹⁶⁹ par exemple). Toutefois on note qu'en 2010 la *bateria* de Mestre Ciça perd des dixièmes de points sur d'autres critères tandis que plusieurs autres sont pénalisées à cause d'un tempo trop rapide, que certaines justifications sont positives malgré l'observation d'un tempo rapide (2011), et qu'en 2012 Marco relève le tempo plus lent de la *bateria* de Mestre Ciça comparé aux autres, sans que l'on sache si c'est pour cela qu'il l'a pénalisée. Ciça fait référence à cet épisode :
- C'était à Grande Rio, j'ai mis un carnaval bien en arrière [la *bateria* a joué sur un tempo plus lent]. « Ça n'a rien à voir avec toi », les mecs m'ont détruit, « tu dois revenir à ce que tu faisais, à ce que tu aimes »¹⁷⁰.

- 43 Il est connu pour la *caixa de guerra* (manière de jouer la caisse claire « en haut », sans sangle, sur l'épaule, avec une phrase spécifique), caractéristique d'Estácio, et qui invite à une *pegada*, une « prise » plus « franche » et énergique sur le tempo. Il la diffuse au gré de ses emplois dans les différentes *baterias*¹⁷¹. Sa marque de fabrique porte également sur les « nouveautés » : déplacements, chorégraphies (faire s'ouvrir la *bateria* en deux, par exemple) ou mises en scènes spectaculaires (faire monter la *bateria* sur un char allégorique tout en jouant) ; composition de breaks particulièrement longs. Cet ensemble de « prises de risque », s'il est apprécié par les jurées comme par les *ritmistas* et autres commentateur·ices, peuvent aussi lui valoir de perdre des dixièmes de points¹⁷². Mestre Ciça revendique sa préférence pour un tempo rapide comme une caractéristique relevant de sa formation à Estácio de Sá – tandis que l'on peut remarquer dans les débats comme dans les justifications que le tempo n'est jamais considéré comme une « caractéristique » d'une école de samba, d'une « tradition », qu'il faut par conséquent respecter comme telle et qu'il ne convient pas de changer ou de modifier¹⁷³.

J'aime un tempo avec une « prise », c'est quelque chose qui m'appartient. Je suis *estaciano*, je suis venu d'Estácio, j'habite à Estácio jusqu'à aujourd'hui, et Estácio a cette caractéristique.¹⁷⁴

- 44 Dans les interviews et les débats portant sur le tempo, il est systématiquement présenté en contrepoint de Mestre Odilon, lequel le désigne nommément comme modèle repoussoir des bonnes pratiques. Celui-ci enveloppe toujours ses commentaires de la rhétorique du « respect »¹⁷⁵, revendique leur amitié, reconnaît le prestige et les qualités de Mestre Ciça¹⁷⁶ ou encore affirme qu'une jurée ne peut évaluer la prestation de la *bateria* sur la valeur du tempo mais uniquement sur sa stabilité. Toutefois, il répète : « *Ciça gosta de correr* »¹⁷⁷. Or, le terme *correr* est particulièrement péjoratif dans le langage propre aux *ritmistas*, et donc stigmatisant pour Mestre Ciça, les *ritmistas* qu'il a formés et les *mestres* qui revendiquent sa filiation.

Ciça a toujours aimé une *bateria* un petit peu plus en avant. Si je devais le juger, je ne peux pas le juger au travers de sa course, parce qu'il aime courir. Je vais le juger par ce que je vais écouter en termes de rythme, même en courant, pour moi c'est indifférent, je ne peux pas juger avec mes goûts, je dois juger s'il a fait une bonne présentation devant moi¹⁷⁸.

- 45 Le terme *correr* désigne en fait une manière de jouer trop en avant sur le temps, quel que soit le niveau de BPM, portant préjudice au « swing » (*suíngue*) syncopé caractéristique du samba en tant que genre musical. Cette pratique représente la bête noire de l'ensemble des *mestres de bateria*, et Mestre Ciça ne cache pas son agacement à y être associé :

Luisa Alves : On parle beaucoup de course dans la *bateria* et on te cite. Ça t'incommode ? Qu'est-ce que tu réponds sur le tempo ?

Mestre Ciça : Cette question est incroyable. Dans une école sérieuse (...), aucun *mestre de bateria* ne dicte le tempo dans l'*Avenida*. Ici on s'assoit avec le président de l'école, le directeur de carnaval, l'interprète... avec tout le monde, et on décide ce qui va être meilleur pour le défilé. (...) Il est déjà arrivé qu'un directeur de carnaval arrive et me dise, « il faut que ce soit 150 BPM » (...) et je suis allé à 150 BPM dans l'*Avenida*. Après que ça eut posé des problèmes, (...) tout m'est retombé dessus¹⁷⁹.

- 46 Il rappelle que « jouer [sur un tempo] en avant est une chose, courir en est une autre »¹⁸⁰.

Ce n'est pas que j'aime la course, parce que tu peux jouer à 147 BPM avec swing. (...) C'est parce que les gens disent que c'est la course, mais 147 BPM c'est un tempo

avec une bonne prise. Et avec swing, car c'est ça qui est important. Celui qui joue en courant ne sait pas jouer, tu vois ? Je peux jouer même à 149 BPM, ce sera swingué. C'est controversé, mais maintenant... si j'aime un tempo plus rapide ? J'avoue que j'aime¹⁸¹.

- 47 Pour autant, malgré la stabilité de la position de Mestre Ciça au fil des années, de même que son attachement identitaire au tempo rapide, la force normative du tempo lent s'accroît. Elle se diffuse en particulier parmi les *ritmistas* et directeur-ices, mais aussi parmi les interprètes – alors que ceux-ci ont une tendance nette à faire accélérer les *baterias*. À force de discussions et de démonstrations, ils-elles vont réussir à convaincre Mestre Ciça à adopter un tempo plus lent pour le carnaval 2023. Il est conscient que la tendance est autre, notamment impulsée par une nouvelle génération de *mestres* :

Seulement j'ai besoin de m'adapter. J'ai 66 ans, il y a des jeunes garçons comme *mestres de bateria* et ils sont très bons. Ce sont des stars, ils étudient la musique. Je dois accompagner [l'évolution des pratiques], et apprendre aussi. Je leur dis même « regardez, le vieux n'est pas mort et dans l'*Avenida*, ça va chauffer ! ». Ça fait partie du truc. C'est aussi un apprentissage pour moi, on ne sait jamais tout¹⁸².

- 48 À l'écoute de ses *ritmistas*, des autres secteurs de l'école de samba et cherchant le compromis – ce qui lui vaut aussi sa longévité dans le métier –, Mestre Ciça avoue qu'il a « quand même exagéré » et s'« adapte à un tempo plus confortable ».

J'aime avoir des conversations avec mes *ritmistas*, échanger des idées de manière que ce soit confortable pour tous. J'ai été vraiment étiqueté, mais comme je l'ai dit, dans une école sérieuse on discute avec tout le monde. (...) C'est logique qu'on doive penser ce qui s'inscrit le mieux dans la proposition de l'école. (...) Pour ce carnaval 2023 les gens vont être surpris du tempo de Viradouro, mais c'est quelque chose qui a été discuté. S'ils n'étaient pas venus parler avec moi, mon rythme/ma « prise » allait prévaloir¹⁸³.

- 49 Ces revirements esthétiques du *mestre* (qu'il s'agisse de la phrase de *caixa* à União da Ilha ou du tempo à Viradouro) sont très bien reçus parmi les *ritmistas* et autres spécialistes, qui valorisent sa capacité d'adaptation. On parle alors d'un *mestre* qui sait remettre en question ses pratiques, au cours d'une longue carrière musicale. Lors de la transmission en direct du défilé en 2023, le commentateur spécialisé dans les *baterias*, fait état de cette modification de position du *mestre* quant au tempo. Malgré la mise en place du tempo plus lent, également associé à un manque d'émotion ou au sérieux, le commentateur insiste sur la reconnaissance immédiate à l'oreille de la *pegada* énergique de Mestre Ciça, qui donne une couleur joyeuse et légère à la trame sonore du défilé. Enfin, encore en direct, l'interprète officiel de l'école, Zé Paulo Sierra, fait une dédicace à Mestre Ciça qui a « su se réinventer » en proposant un tempo plus lent. Si les notes¹⁸⁴ ne rendent pas justice à l'effort consenti par le *mestre*, le tempo n'est pas en cause – contrairement à plusieurs autres *baterias* pénalisées sur ce critère.

- 50 Mestre Pablo et Mestre Chuisco se positionnent explicitement dans la lignée de Mestre Ciça. Formés par apprentissage collectif et par mimétisme, ils ont appris à jouer une grande partie des instruments sans cours formalisé. S'impliquant dans la pratique des percussions et investissant leur capital d'autochtonie, ils gravissent pas à pas les échelons hiérarchiques, jusqu'à l'accession au poste de *mestre* dans l'école où ils ont été formés. Cette posture va ainsi à contre-courant de la tendance, allant de pair avec la revendication d'une pratique authentique et originale, d'une lutte contre les influences extérieures.

Je ne veux pas être différent. Je ne le veux pas. J'ai mon style pour commander une *bateria*, mon style de *bateria*, c'est une *bateria* qui est un peu plus devant. J'ai appris

avec mon *mestre* qui est Mestre Ciça, j'ai beaucoup appris avec lui. Une de mes caractéristiques qui est ce rythme, là devant¹⁸⁵.

Comme j'ai été élevé ici [à Estácio de Sá], je préfère un tempo un tout petit peu plus devant, plus accéléré, à partir du moment où tu as de la qualité sur la phrase de *caixa*, sur les *surdos de terceira* que tu as, tu comprends, si tu as un tempo accéléré et que tu as ce type de qualité, la *bateria* prend un swing merveilleux¹⁸⁶.

- 51 Mestre Chuisco relativise l'importance du tempo dans la qualité musicale d'une *bateria*. Il me précise lors d'une conversation informelle de février 2019, que c'est la manière de jouer sur le tempo qui importe, plus que le tempo lui-même. Sur le même tempo, à quelques jours de décalage la *bateria* d'Estácio a joué de manière indéfinie, trop en avant sur le temps, ce qui cause de la précipitation et, par conséquent, de l'imprécision¹⁸⁷ ; puis avec précision, unisson et *sunque*. Lors du défilé, sa *bateria* obtient l'ensemble des notes maximales, et l'école gagne le carnaval de la Série Or. En 2020, Mestre Chuisco est donc jugé par les jurées du Groupe Spécial et n'obtient qu'une seule note maximale¹⁸⁸. Si mention a été faite de « précipitation », d'« indéfinition » et d'« imprécision », le tempo n'a été remis en cause par aucun des jurées. Davantage concentrées sur l'expression sonore insuffisante de la touche caractéristique d'Estácio : la *caixa de guerra*, les jurées pointent le manque d'unisson et l'accordage trop grave des instruments. Estácio de Sá « retombe » en Série Or suite au carnaval 2020 ; pour les carnivals 2022 et 2023, Mestre Chuisco obtient de nouveau l'ensemble des notes maximales des jurées de la Série Or. C'est le cas également pour Mestre Pablo, qui de plus gagne le carnaval 2023 de la Série Or avec Porto da Pedra, où il officie depuis 2016. En 2024, il sera jugé pour la première fois par des jurées du Groupe Spécial : la comparaison sera intéressante. Mestre Chuisco et Mestre Pablo sont largement reconnus et appréciés par les *ritmistas*, spécialistes et jurées de la seconde division. La manière dont ils s'insèrent et se positionnent dans le rapport de force au principe des normes musicales des *baterias* du Groupe Spécial peut s'avérer déterminante pour la pérennisation de leurs résultats. On peut s'interroger sur la possibilité qu'ils auront de maintenir le tempo caractéristique de la *Turma do Estácio*.

Conclusion

- 52 Au terme de cet article, on voit bien comment l'agencement des niveaux de socialisation interviennent dans la fabrique du goût et la détermination des « bonnes » pratiques. Les cadres socialisateurs aux logiques contradictoires au niveau institutionnel, les trajectoires des agent·es socialisant·es et socialisé·es, au niveau individuel, participent à l'édification de normes esthétiques. On observe que le rapport de force se structure autour du tempo « en avant », décrié, et « en arrière », valorisé. Et ce, en dépit des valeurs en battements par minute attribués à chaque type de tempo, dont on voit l'évolution en une quinzaine d'années : un tempo à 150 BPM était considéré « confortable » en 2010, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Plus que la valeur en BPM, c'est donc bien la catégorisation « rapide » ou « lent », « accéléré » ou « confortable » qui fait sens dans la structuration des rapports sociaux, dans les logiques de légitimation et de délégitimation. On observe que la carrière de l'imposition du tempo « lent » doit sa réussite au pouvoir de sanction des jurés, ainsi qu'aux prescriptions d'un *mestre* qui a su se positionner de manière efficace pour assurer la diffusion de ses normes et pratiques tout en stigmatisant celles qui lui sont concurrentes. Cette correspondance permet de renforcer cette tendance de la

valorisation du tempo « lent », qui s'inscrit en « résistance » face aux contraintes non-musicales (médiatiques et de pratiques de défilé), dans une logique de « sauvegarde » de la « tradition ». C'est bien l'addition sur le moyen et au long terme des petites injonctions, qui par ailleurs ne se déroulent pas forcément de manière cohérente (par exemple au travers de la force du critère de « créativité », qui contrebalance celle de celui du tempo), qui permet de dessiner une tendance et de façonner un goût, et des pratiques dominantes. Enfin, les *mestres* et *ritmistas* revendiquant un tempo plus rapide mobilisent également le registre de l'« authenticité », face au spectre de l'« uniformisation ». En acceptant de repenser ses pratiques, sous l'influence de ses *ritmistas* prescripteur-ices (notamment sur les sites spécialisés), Mestre Ciça y trouve également une stratégie pour réaffirmer sa légitimité en tant que *mestre*, lui permettant de pérenniser ses positions.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1980.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979.
- BRASIL Pérsio Gomyde, *Da Candelária à Apoteose. Guia comentado. Grupo Especial - RJ. 1970-2010, quatro décadas de paixão*, Rio de Janeiro, Multifoco, 2011.
- BROCHIER Christophe, « Le concept de “démocratie raciale” dans l'histoire intellectuelle brésilienne », *Revue de Synthèse*, vol. 135, n° 1, 2014, p. 123-150.
- BROCHIER Christophe et PULICI Carolina, « L'étude des classes sociales et des rapports de classe au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 8, 2015, p. 7-16, [en ligne] <https://journals.openedition.org/bresils/1597>, consulté le 13 août 2023.
- CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro, « Le carnaval des écoles de samba au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, CHAIGNE David Yann (trad.), n° 9, 2016, [en ligne] <https://bresils.revues.org/1789>, consulté le 1^{er} août 2023.
- CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro, *O rito e o tempo : ensaios sobre o carnaval*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- DARMON Muriel, DULONG Delphine et FAVIER Elsa, « Temps et pouvoir », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 226-227, n° 1-2, 2019, p. 6-15.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, KAMNITZER Pierre (trad.), Paris, Pocket, 2002.
- ELIAS Norbert, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996.
- ENDERS Armelle, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris, Fayard, 2000.
- FARIAS Júlio César, *Bateria - O coração da escola de samba*, Rio de Janeiro, Litteris, 2010.
- FAYETTE Nicolas, « Les rapports de classe dans les approches ethnographiques de la sociologie brésilienne », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 8, 2015, p. 17-36, [en ligne] <https://journals.openedition.org/bresils/1743>, consulté le 13 août 2023.

FERNANDES Dmitri Cerboncini et PULICI Carolina, « Gosto musical e pertencimento social : O caso do samba e do choro no Rio de Janeiro e em São Paulo », *Tempo Social*, vol. 28, 2016, p. 131-160.

FERREIRA Felipe, *L'invention du carnaval au XIX^e siècle : Paris, Nice, Rio de Janeiro*, Paris, L'Harmattan, 2014.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

GALVÃO Walnice Nogueira, *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, WITKOWSKI Ariane (trad.), Paris, Chandeigne, 2000.

GUIMARÃES Antonio Sérgio Alfredo, « Classes sociales, races et nation au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 13, 2018, [en ligne] <http://journals.openedition.org/bresils/2453>, consulté le 18 juillet 2023.

KUIJLAARS Antoinette, « L'hexis corporelle des femmes des baterias : entre idéal de féminité et modèle de virilité », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 11, 2017, [en ligne] <https://journals.openedition.org/bresils/2202>, consulté le 18 juillet 2023.

LIZÉ Wenceslas et ROUEFF Olivier, « La fabrique des goûts », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 181-182, n° 1-2, 2010, p. 4-11.

MARCADET Christian, « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 69-103.

MCCANN Bryan, *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*, Durham London, Duke University Press, 2004.

RIVRON Vassili, « Le goût de ces choses bien à nous », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 181-182, 2010, p. 126-141.

ROBERT Alexandre, « La transformation d'une oreille. Déodat de Séverac à la Schola cantorum », *Revue de Musicologie*, vol. 103, n° 1, 2017, p. 53-92.

VIANNA Hermano, *Samba : musique populaire et identité nationale au Brésil*, SOUTY Jérôme (trad.), Paris, Riveneuve Éditions, 2014.

VIDAL Dominique, « De l'écart entre la fiction et la réalité : La démocratie à l'épreuve de la race en Afrique du Sud et au Brésil », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 127, n° 2, 2009, p. 199-222.

VIDAL Dominique, « Le respect : catégorie du social, catégorie du politique dans une favela de Recife », *Cultures & Conflits*, n° 35, 1999, [en ligne] <http://conflits.revues.org/185>, consulté le 18 juillet 2023.

Presse spécialisée en ligne

ALVES Luisa, *Fala, Cica!* « Ritmista não quer dinheiro para desfilar, ele quer ser bem tratado », *diz o mestre de bateria da Viradouro*, Site Carnavalesco, 3 février 2023, <https://www.carnavalesco.com.br/falacica-ritmista-nao-quer-dinheiro-para-desfilar-ele-quer-ser-bem-tratado-diz-o-mestre-de-bateria-da-viradouro/>, consulté le 16 février 2023.

AMANCIO Victor, *Volta aos anos 90! Imperatriz faz o melhor desfile da noite em busca do retorno ao Grupo Especial*, Site Carnavalesco, 23 février 2020, <https://www.carnavalesco.com.br/volta-aos-anos-90-imperatriz-faz-o-melhor-desfile-da-noite-em-busca-do-retorno-ao-grupo-especial/>, consulté le 24 février 2023.

AMANCIO Vitor, *Gigante acordou! Focada no Especial, comunidade da Imperatriz canta forte no ensaio técnico de quadra*, Site Carnavalesco, 20 janvier 2020, <https://www.carnavalesco.com.br/gigante->

acordou-focada-no-especial-comunidade-da-imperatriz-canta-forte-no-ensaio-tecnico-de-quadra/, consulté le 1^{er} juillet 2022.

BALTAR Anderson, *Síndrome de Estocolmo no samba*, Site Rádio Arquibancada, 17 décembre 2015, <http://www.radioarquibancada.com.br/site/sindrome-de-estocolmo-no-samba/>, consulté le 6 septembre 2016.

CARNAVALESKO Redação, *Supremacia em verde e branco. Imperatriz coloca a mão na taça da Série A após noites de desfiles*, Site Carnavalesco, 23 février 2020, <https://www.carnavalesco.com.br/supremacia-em-verde-e-branco-imperatriz-coloca-a-mao-na-taca-da-serie-a-apos-noites-de-desfiles/>, consulté le 1^{er} juillet 2022.

DIAS Leo, *Globo quer reduzir desfiles da Sapucaí em mais cinco minutos para 2021*, UOL, 19 février 2020, <https://www.uol.com.br/carnaval/2020/colunas/leo-dias/2020/02/19/globo-quer-reduzir-desfiles-da-sapuca-i-em-mais-cinco-minutos-para-2021.htm>, consulté le 1^{er} février 2023.

EVARISTO Geissa, « *Cabine de jurados do lado esquerdo do Sambódromo prejudica quesito Bateria* », Site Sidney Rezende, 26 janvier 2010.

FERREIRA Freddy, *Por dentro dos ritmos: Saiba detalhes sobre a bateria da Grande Rio*, Site Carnavalesco, 19 décembre 2022, <https://www.carnavalesco.com.br/por-dentro-dos-ritmos-saiba-detalhes-sobre-a-bateria-da-grande-rio/>, consulté le 17 février 2023.

Gente da Ilha - Mestre Odilon Costa, Ilha Notícias, 18 mai 2012, <https://www.ilhanoticias.com.br/noticia/gente-da-ilha-ed1572>, consulté le 17 février 2023.

GRINBERG Felipe, *Carnaval 2022: Justificativas dos jurados causam polêmicas nas redes sociais*, O Globo Online, 28 avril 2022, <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2022/noticia/2022/04/carnaval-2022-justificativas-dos-jurados-causam-polemicas-nas-redes-sociais-25493987.ghtml>, consulté le 13 août 2023.

GUERREIRO Antônio, *Guerreiro Entrevista...*, <http://antonioguerreiroilhaentrevistas.blogspot.com/2010/11/odilon-costa-comecou-sua-carreira-como.html>, consulté le 17 février 2023.

JULIOTTI Camila, *Jovem de 30 anos vira mestra de bateria e faz história no Carnaval*, R7, 19 janvier 2019, <http://entretenimento.r7.com/carnaval-2019/rio-de-janeiro/jovem-de-30-anos-vira-mestra-de-bateria-e-faz-historia-no-carnaval-06102019>, consulté le 17 janvier 2023.

LEAL Eugênio, *Metrônomo 2... a missão*, Site Sidney Rezende, 4 janvier 2009.

MENASCE Márcio, *Mestre de bateria formado na União da Ilha lança livro de partituras*, Extra Online, 12 février 2012, <https://extra.globo.com/noticias/rio/mestre-de-bateria-formado-na-uniao-da-ilha-lanca-livro-de-partituras-4000192.html>, consulté le 17 février 2023.

NICOLAY Ricardo, *Cultura popular rendida: desfiles de escolas tradicionais fora da TV*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015.

PINTO Marcus, *Globo tem problemas com transmissão de Carnaval no Rio*, Terra, 15 janvier 2013, <https://diversao.terra.com.br/carnaval/rio-de-janeiro/globo-tem-problemas-com-transmissao-de-carnaval-no-rio,2218b03909b3c310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>, consulté le 7 septembre 2016.

RAINHO Hélio Ricardo, *Carnaval 2017: A TV e a Cronometragem*, Site Sidney Rezende, 16 mai 2016.

RAINHO Hélio Ricardo, *Carnaval 2016: transmissão atravessada!*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015.

REDAÇÃO SAMBARAZZO, *Presidente da Tijuca questiona contrato com a TV Globo: 'Tem que rever'*, Site Sambarazzo, 18 juillet 2016.

REDAÇÃO SAMBARAZZO, *'Quem definiu foram as escolas', diz Liesa sobre menos tempo de desfile*, Site Sambarazzo, 18 mai 2016.

REDAÇÃO SAMBARAZZO, *Globeleza? Desfiles de quatro escolas não serão transmitidos ao vivo*, Site Sambarazzo, 17 décembre 2015.

REDAÇÃO SRZD, *Desfiles do Grupo Especial terão menos tempo, alegorias e cabines de jurados*, Site Sidney Rezende, 13 septembre 2015, <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfiles-do-grupo-especial-terao-menos-tempo-alegorias-e-cabines-de-jurados/>, consulté le 1^{er} février 2023.

REDAÇÃO SRZD, *Escolas evitam falar sobre não transmissão de alguns desfiles em 2016*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015.

REDAÇÃO SRZD, *Ciça: « Vivo na União da Ilha o que vivi na Viradouro »*, Site Sidney Rezende, 8 décembre 2014, <https://www.srzd.com/carnaval/cica-vivo-na-uniao-da-ilha-o-que-vivi-na-iradouro/>, consulté le 21 février 2023.

ROCHA Amanda, *Imperatriz 2020: Aos gritos de campeã, escola confirma favoritismo em desfile impecável*, Site Sidney Rezende, 23 février 2020, <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/imperatriz-2020-aos-gritos-de-campea-escola-confirma-favoritismo-em-desfile-impecavel/>, consulté le 1^{er} juillet 2022.

SANTOS Lucas, *Em casa, Preto Jóia elogia parceiro Arthur Franco e diz: « chão da Imperatriz vai emocionar »*, Site Carnavalesco, 5 décembre 2019, <https://www.carnavalesco.com.br/em-casa-preto-joia-elogia-parceiro-arthur-franco-e-diz-chao-da-imperatriz-vai-emocionar/>, consulté le 1^{er} juillet 2022.

SANTOS Lucas, *Arthur Franco : « Desafio inicial é colocar samba em andamento legal »*, Site Carnavalesco, 10 septembre 2019, <https://www.carnavalesco.com.br/arthur-franco-desafio-inicial-e-colocar-samba-em-andamento-legal/>, consulté le 1^{er} juillet 2022.

VENTURA Larissa, *« Deixa Falar » : a primeira escola de samba do Brasil surgiu no Estácio*, Diário do Rio, 18 février 2023, <https://diariodorio.com/deixa-falar-a-primeira-escola-de-samba-do-brasil-surgiu-no-estacio-3/>, consulté le 20 février 2023.

VIEIRA Cláudio, *Mila Schiavo, a primeira mulher a julgar o quesito Bateria*, Site Brasil Festas e Folias : O sagrado e o profano da identidade nacional, 25 décembre 2021.

Sources citées

Justifications des notes disponibles sur www.liesa.globo.com (consulté le 7 août 2023) :

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2006. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2009. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2010. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2011. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2013. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2015. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2019. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

« Caderno de Julgamento, Carnaval 2023. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

Rio Percussão, <http://www.riopercussao.com/quem-faz.php>, consulté le 19 février 2023.

Vidéographie

BATUQUE DIGITAL TV, *SambaPod! - EP #06 - Sergio Naidin e Odilon Costa*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2022.

BATUQUE DIGITAL TV, *CONVERSA KOMKÁ - MESTRE CIÇA (NA ÍNTEGRA)*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2016.

CARNAVALESKO, *Entrevista com mestre Nilo Sérgio, Portela - Carnaval 2016*, Rio de Janeiro, Site Carnavalesco, 2016.

FABRÍCIO GOMES, *Bateria da Imperatriz Leopoldinense 2020*, Rio de Janeiro, 2020.

SAMBA DE ALEM-MAR, *Entrevista ao Grande Mestre Odilon Costa o Mestre dos Mestres*, Estarreja, 2019.

SITE APOTEOSE, *Pensando Bateria - Andamento (6/7)*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2016.

Entretiens cités

EDUARDO, Joueur de *caixa* depuis 1989, directeur de cozinha à Estácio de Sá et Tijuca, professeur de renommée mondiale, entretien réalisé à mon domicile (Lapa, zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.

GUILHERME, Juré de *bateria* depuis 2011, entretien réalisé à son domicile (Vila Isabel, zone nord de Rio de Janeiro), 2013.

MARCO, Juré de *bateria* depuis 2010, entretien réalisé à son domicile (Laranjeiras, zone sud de Rio de Janeiro).

MESTRE CHUVISCO, Mestre de *bateria* à Estácio de Sá depuis 2008, entretien réalisé à la quadra d'Estácio de Sá (zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.

MESTRE NILO, Mestre de *bateria* depuis 2006 à Portela, entretien réalisé à la table d'une *barraca* (bar de rue sous une bâche) à proximité de la quadra de Portela (Madureira, zone ouest de Rio de Janeiro), 2011.

MESTRE PABLO, Mestre de *bateria* à Viradouro de 2010 à 2014, à Porto da Pedra depuis 2016, entretien réalisé dans le bureau du mestre, à la quadra de Viradouro (Barreto, Niterói), 2011.

SINVAL, Directeur de *cozinha* à Porto da Pedra depuis 2004 et membre du groupe de show de la Cidade do Samba depuis 2007, entretien réalisé à la Cidade do Samba (Gamboa, zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.

NOTES

1. Terme masculin en portugais. Voir MARCADET Christian, « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 1, n° 8, 2011, p. 69-103.
2. « *Desafio maior* ». SANTOS Lucas, *Arthur Franco : « Desafio inicial é colocar samba em andamento legal »*, *Site Carnavalesco*, 10 septembre 2019.
3. « *Adequar ao andamento que hoje é empregado pelas baterias, diferente de décadas atrás* ». *Ibid.*

4. « *Ainda que seja preciso adequar o andamento, tem que haver o cuidado para não deixar a obra muito veloz* ». *Ibid.*
5. « *Voltando às suas raízes* ». CARNAVALESKO Redação, *Supremacia em verde e branco. Imperatriz coloca a mão na taça da Série A após noites de desfiles*, consulté le 1^{er} juillet 2022.
6. « *A gente caiu um pouco o andamento (...) para não perder muito as características do samba* ». SANTOS Lucas, *Em casa, Preto Jóia elogia parceiro Arthur Franco e diz : « chão da Imperatriz vai emocionar »*, Site Carnavalesco, 5 décembre 2019.
7. « *(...) umas bossas mais simples (...) porque o samba também não pede nada mirabolante* ». *Ibid.*
8. « *andamento confortável* ». ROCHA Amanda, *Imperatriz 2020 : Aos gritos de campeã, escola confirma favoritismo em desfile impecável*, Site Sydney Rezende, 23 février 2020.
9. AMANCIO Vitor, *Gigante acordou ! Focada no Especial, comunidade da Imperatriz canta forte no ensaio técnico de quadra*, Site Carnavalesco, 20 janvier 2020.
10. La Sapucaí est un des surnoms du sambodrome (avec *Passarela do Samba* et *Avenida*, ou encore *Marquês*), qui est situé sur l'avenue Marquês de Sapucaí. « *O samba, já conhecido pela comunidade, foi o ponto alto da escola, favoreceu o canto e empolgou a Sapucaí* ». AMANCIO Victor, *Volta aos anos 90 ! Imperatriz faz o melhor desfile da noite em busca do retorno ao Grupo Especial*, Site Carnavalesco, 23 février 2020.
11. Imperatriz Leopoldinense est ainsi devenue première de son groupe, la Série Or (*Série Ouro*), pouvant désormais rejoindre le dénommé « groupe d'élite » du carnaval, le Groupe Spécial (*Grupo Especial*). Pour voir la performance (l'extrait oscille en l'occurrence de 141 à 139 BPM, mesure personnelle) : FABRÍCIO GOMES, *Bateria da Imperatriz Leopoldinense 2020*, Rio de Janeiro, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=T83zX1x1Kk8> (consulté le 4 juillet 2022).
12. KUIJLAARS Antoinette, *La civilisation du samba. Sociologie des ritmistas d'école de samba à Rio de Janeiro*, thèse de doctorat en sociologie, Université Lumière Lyon 2, 2020, 650 p.
13. SITE APOTEOSE, *Pensando Bateria - Andamento (6/7)*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2016. Termes utilisés par Wagunho do Repique. Celui-ci et Thalita Santos ont été interviewés par la chercheuse durant son enquête de terrain.
14. *Ibid.* Termes utilisés par Thalita Santos dans *Ibid.*
15. FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.
16. En évolution constante depuis l'apparition des écoles de samba dans les années 1920, on peut, sur la période contemporaine, facilement percevoir des évolutions tous les cinq ans environ.
17. « *mais pra frente* ».
18. « *pra trás* ».
19. « *gosto pessoal* ».
20. LIZÉ Wenceslas et ROUEFF Olivier, « *La fabrique des goûts* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 181-182, n° 1-2, 2010, p. 7.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*

23. ROBERT Alexandre, « La transformation d'une oreille. Déodat de Séverac à la Schola cantorum », *Revue de Musicologie*, vol. 103, n° 1, 2017, p. 89.
24. Je remercie Mélanie Guillaume pour cette suggestion.
25. BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
26. BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 136.
27. *Ibid.*
28. ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, KAMNITZER Pierre (trad.), Paris, Pocket, 2002, p. 300.
29. *Ibid.*, p. 301.
30. *Ibid.*, p. 365.
31. « *perda de uma autenticidade original* ». CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro, *O rito e o tempo : ensaios sobre o carnaval*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 7.
32. FARIAS Júlio César, *Bateria - O coração da escola de samba*, Rio de Janeiro, Litteris, 2010, p. 49.
33. *Ibid.*, p. 45.
34. *Ibid.*, p. 107.
35. *Ibid.*, p. 54.
36. L'ironie veut que les *samba-enredos* composés pendant cette période, décriés du fait des processus décrits plus haut, sont dorénavant considérés comme des chefs-d'œuvre et des classiques du genre.
37. *Safra*. Terme indigène employé pour évoquer les chansons produites sur une saison carnavalesque.
38. CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro, « Le carnaval des écoles de samba au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, CHAIGNE David Yann (trad.), n° 9, 2016, p. 6, <https://bresils.revues.org/1789>, consulté le 18 juillet 2023.
39. Les éléments suivants, concernant l'évolution des modalités pratiques de la mise en place du chronométrage du défilé, sont tirés du dépouillement par la chercheuse des règlements des défilés compilés dans BRASIL Pêrsio Gomyde, *Da Candelária à Apoteose. Guia comentado. Grupo Especial - RJ. 1970-2010, quatro décadas de paixão*, Rio de Janeiro, Multifoco, 2011.
40. GALVÃO Walnice Nogueira, *Le carnaval de Rio : trois regards sur une fête brésilienne*, WITKOWSKI Ariane (trad.), Paris, Chandeigne, 2000, p. 205.
41. CAVALCANTI, « Le carnaval... », p. 7.
42. *Ibid.*
43. CAVALCANTI, « Le carnaval... », p. 8.
44. On parle de 20 millions de téléspectateurs chaque nuit de défilé. REDAÇÃO SAMBARAZZO, *Globeleza? Desfiles de quatro escolas não serão transmitidos ao vivo*, Site *Sambarazzo*, 17 décembre 2015.
45. PINTO Marcus, *Globo tem problemas com transmissão de Carnaval no Rio*, Site *Terra*, 15 janvier 2013.

46. « *rendida* ». NICOLAY Ricardo, *Cultura popular rendida : desfiles de escolas tradicionais fora da TV*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015.
47. REDAÇÃO SRZD, *Escolas evitam falar sobre não transmissão de alguns desfiles em 2016*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015. RAINHO Hélio Ricardo, *Carnaval 2016 : transmissão atravessada !*, Site Sidney Rezende, 17 décembre 2015.
48. « *Síndrome de Estocolmo* ». BALTAR Anderson, *Síndrome de Estocolmo no samba*, Site Rádio Arquibancada, 17 décembre 2015.
49. REDAÇÃO SAMBARAZZO, *Presidente da Tijuca questiona contrato com a TV Globo : « Tem que rever »*, Site Sambarazzo, 18 juillet 2016.
50. REDAÇÃO SAMBARAZZO, « *Quem definiu foram as escolas* », diz Liesa sobre menos tempo de desfile, Site Sambarazzo, 18 mai 2016.
51. Ligue indépendante des écoles de samba de Rio de Janeiro
52. *Ibid.*
53. REDAÇÃO SRZD, *Desfiles do Grupo Especial terão menos tempo, alegorias e cabines de jurados*, Site Sidney Rezende, 13 septembre 2019.
54. DIAS Leo, *Globo quer reduzir desfiles da Sapucaí em mais cinco minutos para 2021*, Site UOL, 19 février 2020.
55. ELIAS Norbert, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996, p. 16-17.
56. Ensemble de pratiques visant à fluidifier le défilé et faire en sorte de faire passer un maximum de membres en un minimum de temps, en évitant les espaces entre les différentes sections du défilé, tout comme le « sur-place ». L'évolution fait partie des critères d'évaluation du défilé et est notée en tant que telle.
57. SITE APOTEOSE, *Pensando bateria*.
58. « Pour ce type de problème relevé ci-dessus, qui malheureusement a lieu fréquemment, les *baterias* doivent marcher en bloc, unies/cohésives et alignées, pour que tous les membres puissent s'entendre », précise un juré de *bateria*. « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2011. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »
59. RAINHO Hélio Ricardo, *Carnaval 2017 : A TV e a Cronometragem*, Site Sidney Rezende, 16 mai 2016.
60. FOUCAULT, *Surveiller et punir...*, p. 190.
61. *Ibid.*
62. FOUCAULT, *Surveiller et punir...*, p. 192.
63. *Ibid.*, p. 172.
64. *Ibid.*, p. 179.
65. On parle ici des classes moyennes et supérieures directement en portugais pour signifier les différences d'acception de ces groupes sociaux en fonction des contextes nationaux. Sur cette question, voir BROCHIER Christophe et PULICI Carolina, « L'étude des classes sociales et des rapports de classe au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 8, 2015, p. 7-16 ; FAYETTE Nicolas, « Les rapports de classe dans les approches ethnographiques de la sociologie brésilienne », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 8, 2015, p. 17-36 ; GUIMARÃES Antonio Sérgio Alfredo, « Classes sociales, races et nation au Brésil », *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 13, 2018, <http://journals.openedition.org/bresils/2453>, consulté le 20 juillet 2023.

66. FERREIRA Felipe, *L'invention du carnaval au XIX^e siècle : Paris, Nice, Rio de Janeiro*, Paris, L'Harmattan, 2014.
67. MCCANN Bryan, *Hello, hello Brazil : popular music in the making of modern Brazil*, Durham London, Duke University Press, 2004, p. 44.
68. VIANNA Hermano, *Samba : musique populaire et identité nationale au Brésil*, SOUTY Jérôme (trad.), Paris, Riveneuve Éditions, 2014.
69. VIDAL Dominique, « De l'écart entre la fiction et la réalité. La démocratie à l'épreuve de la race en Afrique du Sud et au Brésil », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 127, n° 2, 2009, p. 199-222 ; GUIMARÃES, « Classes sociales, races et nation au Brésil » ; BROCHIER Christophe, « Le concept de "démocratie raciale" dans l'histoire intellectuelle brésilienne », *Revue de Synthèse*, vol. 135, n° 1, 2014, p. 123-150.
70. RIVRON Vassili, « Le goût de ces choses bien à nous », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 181-182, 2010, p. 126-141.
71. ENDERS Armelle, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris, Fayard, 2000, p. 270.
72. *Ibid.*
73. *Ibid.*, p. 262-270.
74. FERREIRA, *L'invention du carnaval...*
75. GALVÃO, *Le carnaval de Rio...*, p. 34-37.
76. À l'origine du puissant groupe médiatique auquel appartient la chaîne TV Globo. ENDERS, *Histoire de Rio de Janeiro*, p. 269.
77. CAVALCANTI, « Le carnaval... », p. 6.
78. BOURDIEU, *La distinction*, p. VIII.
79. *Ibid.*, p. II.
80. *Ibid.* C'est d'ailleurs ce sentiment d'être submergé que décrivent les jurés interviewés lorsqu'ils évoquent leur première expérience de jugement.
81. Termes employés par les deux jurés avec qui j'ai réalisé des entretiens.
82. GRINBERG Felipe, *Carnaval 2022 : Justificativas dos jurados causam polêmicas nas redes sociais*, *O Globo Online*, 28 avril 2022.
83. On note sur toute l'histoire du carnaval la présence d'une seule femme, blanche, nommée jurée de *bateria* à partir du carnaval 2022. VIEIRA Cláudio, *Mila Schiavo, a primeira mulher a julgar o quesito Bateria*, *Site Brasil Festas e Folias*, 25 décembre 2021.
84. « *tiranía* ». SINVAL, *Directeur de cozinha à Porto da Pedra depuis 2004 et membre du groupe de show de la Cidade do Samba depuis 2007*, entretien réalisé à la Cidade do Samba (Gamboa, zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.
85. « *injustiça* ». EDUARDO, *Joueur de caixa depuis 1989, directeur de cozinha à Estácio de Sá et Tijuca, professeur de renommée mondiale*, entretien réalisé à mon domicile (Lapa, zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.
86. « *a gente fica na mão deles* ». MESTRE CHUVISCO, *Mestre de bateria à Estácio de Sá depuis 2008*, entretien réalisé à la quadra d'Estácio de Sá (zone centrale de Rio de Janeiro), 2011.
87. « *o fracasso é sempre do mestre de bateria* ». CARNAVALESCO, *Entrevista com mestre Nilo Sérgio*, *Portela - Carnaval 2016*, Rio de Janeiro, Site Carnavalesco, 2016.
88. « *acaba com uma pessoa, o trabalho de uma pessoa* ». *Ibid.*

89. « *o presidente não quer saber* ». *Ibid.*
90. « *Estamos aqui para ser julgados* ». MESTRE NILO, *Mestre de bateria depuis 2006 à Portela*, entretien réalisé à la table d'une *barraca* (bar de rue sous une bâche) à proximité de la quadra de Portela (Madureira, zone ouest de Rio de Janeiro), 2011.
91. Pourtant, certaines parties du défilé sont obligatoires (pour en maintenir l'« authenticité ») mais non notées.
92. Tandis que les évolutions décrites précédemment font diminuer l'importance de la *bateria* au profit des éléments visuels du défilé.
93. La *carnavalesca* Maria Augusta l'avait invectivé, outrée que la chanteuse Beth Carvalho ne se soit produite qu'une seule fois dans sa carrière au Théâtre municipal.
94. « *Esse prestígio que eles querem, mas são eles que se desvalorizam, não é o Teatro Municipal que desvaloriza eles !* » Conversation informelle avec Marco, Praça São Salvador, Quartier des Laranjeiras (zone sud, quartier prisé par la bourgeoisie intellectuelle où réside Marco). Extrait du journal de terrain, 12 octobre 2011.
95. « *Isso é coisa deles* ». MARCO, *Juré de bateria depuis 2010*, entretien réalisé à son domicile (Laranjeiras, zone sud de Rio de Janeiro).
96. « *execração pública* ». GUILHERME, *Juré de bateria depuis 2011*, entretien réalisé à son domicile (Vila Isabel, zone nord de Rio de Janeiro), 2013.
97. « *essa imagem pública do julgador que ou é ladrão (...), ou é aquele cara frio calculista, que quer mais é foder o trabalho dos outros* ». *Ibid.*
98. La section « observations finales » consécutive aux justifications est utilisée de manière inégale par les juré·es. Certaines ne la remplissent jamais, d'autres en profitent pour faire des commentaires positifs sur les *baterias* ayant reçu la note maximale, minimiser les pénalisations (c'est le jeu du concours et ça n'enlève pas la prouesse de l'exercice), expliciter les critères employés, pointer des problèmes concernant les conditions pratiques du jugement (qualité de l'amplification notamment). L'usage qu'en fait Guilherme se distingue par l'intensité et la systématité des louanges.
99. « *Vocês me dão orgulho de ser um músico brasileiro* ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2013. Mapa de notas, Quesito Bateria. »
100. « *O reconhecimento de um músico com 30 anos de profissão ao verdadeiro milagre musical que vocês fazem acontecer na Sapucaí* ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2015. Mapa de notas, Quesito Bateria. » Mapa de notas 2015.
101. « *Não têm ideia do nível de comprometimento que a gente tem com uma função dessa* ». GUILHERME, *Juré de bateria depuis 2011*.
102. Expression consacrée dans le monde des écoles de samba pour signifier que quelqu'un n'en fait pas partie, et ce même si cette personne joue du samba dans un autre contexte. La pratique du samba est en effet fractionnée en de nombreux sous-genres et aux espaces plus ou moins socialement marqués. FERNANDES Dmitri Cerboncini et PULICI Carolina, « *Gosto musical e pertencimento social : O caso do samba e do choro no Rio de Janeiro e em São Paulo* », *Tempo Social*, vol. 28, 2016, p. 131-160.
103. « *no nível musical completo, (...) é outro papo né, a gente tem outro nível de formação* ». GUILHERME, *Juré de bateria depuis 2011*.
104. « *Vamos dizer assim um mestre de bateria, eles ficariam bastante confusos. Não pra fazer a distinção entre as escolas, as baterias. Mas pra por exemplo justificar. Eles não têm muitas*

ferramentas. Porque a formação deles é muito empírica e vem daquele universo ali, sabe até em questões de terminologia, eu boto a questão se eles teriam as condições pra isso ». Ibid.

105. Manuel du Juré.

106. « Então... isso é um critério, na verdade esse critério... ninguém ensinou esse critério. A gente, claro, conversa com as pessoas, com amigos de varias escolas (...) Isso foi meu terceiro ano, né. Fiquei mais amigo dos outros julgadores ». GUILHERME, Juré de bateria depuis 2011.

107. Selon les années, chaque école se produit une ou deux fois par an lors des répétitions techniques (ou aucune pendant les coupes de subventions publiques réalisées par le maire Marcelo Crivella entre 2018 et 2020).

108. MARCO, Juré de bateria depuis 2010.

109. « Certamente os caras, os mestres, é que teriam mais conhecimento né, pra julgar né, mas eles não podem chamar, né porque são ligados, e ai, eles ficam chamando a gente que não entende tanto né... Eu não entendo tanto, né...Quero entender. (...) Estou desesperado, eu não sei como... julgar né. E também você pergunta pra esse pessoal e também não sabem explicar né. (...) É complicado ». Ibid.

110. Marco me révèle le « truc » que lui a transmis un autre juré : contourner l'interdit en fréquentant les répétitions souhaitées avant d'être officiellement « appelé » par la LIESA - entre décembre et janvier. Il fréquente ponctuellement et à distance du carnaval les répétitions de *bateria* seule (sans section harmonique), bien qu'il me fasse part de sa difficulté à en supporter les horaires tardifs. Il est devenu un habitué des répétitions techniques dans le sambodrome, qui interviennent à quelques semaines du carnaval.

111. La LIESA met à disposition sur son site les différentes versions, depuis 2006, des règlements, *Manuais do Julgador*, relevés de notes, justifications, textes des synopsis des défilés et *Livros Abre-Alas* (documents d'environ 500 pages par défilé détaillant la signification de chaque costume, char allégorique et section du défilé).

112. Les justifications sont rendues obligatoires à partir de 1987.

113. BATUQUE DIGITAL TV, *SambaPod! - EP #06 - Sergio Naidin e Odilon Costa*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2022.

114. Commentaire de Guilherme. « Caderno de Julgamento, Carnaval 2013. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

115. Les analyses suivantes sont basées sur le dépouillement des notes et justifications des jurées de *bateria* du Groupe Spécial depuis 2006.

116. « A orientação passada aos jurados (...) trata de observar a regularidade do andamento. Não importa que seja rápido ou lento (...). É claro que sempre terá variações, mas é importante fazer com que sejam as menores possíveis ». LEAL Eugênio, *Metronomo 2... a missão*, Site Sidney Rezende, 4 janvier 2009.

117. « A aceleração do andamento, provocado pela empolgação, prejudicou as respirações das frases melódicas do samba e o acabamento de alguns destes desenhos. Às 21h32 o BPM chegou a 155, depois que a bateria passou pelo módulo I caiu para 150 (às 21h54), acomodou e tudo melhorou ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2010. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

118. On note qu'aujourd'hui, un tel tempo serait considéré très rapide. « Bom ficou o andamento do Samba na Avenida, mantido entre 146 e 148 BPM ». Ibid.

119. Il enregistre également les défilés officiels, ce qui lui permet de comparer ses impressions « sur le moment », soumises aux émotions et autres paramètres du défilé

(notamment visuels), avec une écoute « avec plus de tranquillité » et concentrée sur l'aspect purement sonore. « *com mais tranquilidade* ». GUILHERME, Juré de bateria depuis 2011.

120. « *Queda expressiva do andamento* ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2011. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

121. « *Realmente as notas iam ser muito baixas se eu fosse pontuar tudo, que aparecia nos áudios. (...) mesmo que eu estivesse tecnicamente embasado pela gravação, na leitura deles eu estaria partindo para uma atitude, uma postura desrespeitosa. Em relação aos músicos, aos ritmistas... Eu também acho que sim !* ».

122. « *Mas no âmbito do que a gente tá falando, do samba, carnaval, paixão, é uma questão que eu me coloco mesmo (...). Aonde a gente vai chegar, se essa história toda se resumir a um critério técnico? Será que isso é um bom caminho?* »

123. Ainsi que Marco, avec lequel il échange sur le sujet. Pour ce dernier, l'indéfinition des critères, l'ampleur des interprétations possibles, ont au moins l'avantage d'éviter une standardisation excessive des pratiques.

124. « *Cair o andamento, o que que tem né? Se tá todo mundo, se tá a música junta, vai cair no andamento, fica tudo igual, não tem problema nenhum. O problema fica quando tem a música num andamento e bateria no outro. Isso que eu acho ruim* ». MARCO, Juré de bateria depuis 2010.

125. « *O andamento lento (± 138) facilitou a audição de quase todos os naipes* ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2019. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

126. DARMON Muriel, DULONG Delphine et FAVIER Elsa, « Temps et pouvoir », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 226-227, n° 1-2, 2019, p. 14.

127. *Ibid.*, p. 15.

128. Maître des maîtres.

129. « *Na época ninguém pegava a mão, dava aula* ». SAMBA DE ALEM-MAR, *Entrevista ao Grande Mestre Odilon Costa o Mestre dos Mestres*, Estarreja, 2019.

130. « *Em câmera lenta* ». *Ibid.*

131. Établissement d'enseignement supérieur public, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

132. Unique en son genre, cet ouvrage compile les phrases de chaque instrument composant une *bateria*, déclinant l'exercice en quinze styles associés à des écoles de samba. La première édition de 2000 épuisée, le livre sera actualisé et réédité en 2012 dans une version bilingue (portugais/anglais). Co-auteur et batteur de jazz, musique contemporaine et musique populaire brésilienne reconnu, Guilherme Gonçalves a été *ritmista* de Mestre Odilon pendant onze ans. Formé à l'école de musique publique Villa-Lobos et au Berklee College of Music à Boston, il a étudié la batterie ainsi que les percussions symphoniques, avant de devenir un professeur reconnu dans diverses institutions dont l'Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Compositeur de *samba-enredo*, juré de *bateria* au carnaval de Vitória (État de Espírito Santo), et juré d'*harmonia* pour le défilé de deuxième division à Rio, il exerce aussi un rôle prescripteur en tant que chroniqueur et analyste de *bateria* dans un des trois plus importants médias spécialisés en ligne, *Site Carnavalesco* – par ailleurs amplement utilisé comme source dans le cadre de cette recherche. Rio Percussão, <http://www.riopercussao.com/quem-faz.php>, consulté le 19 février 2023.

133. En 2011, il prendra part pendant six mois à la « *Superdireção de Bateria* » de Mocidade, et en 2013 il sera consultant et coordinateur de la Commission de *Bateria* d'União da Ilha – la *bateria* obtiendra de mauvais résultats.
134. « *eu briguei muito com andamento* ». BATUQUE DIGITAL TV, *SambaPod!...*
135. « *Eu gosto de andamento mais pra trás. O único problema que tive com escola de samba foi por causa de andamento* ». SAMBA DE ALEM-MAR, *Entrevista Mestre Odilon*.
136. EVARISTO Geissa, « *Cabine de jurados do lado esquerdo do Sambódromo prejudica quesito Bateria* », Site Sidney Rezende, 26 janvier 2010.
137. En particulier pour Mestre Ciça, dont la trajectoire, les pratiques et les positionnements seront présentés ci-après.
138. *Gente da Ilha - Mestre Odilon Costa*, *Ilha Notícias*, 18 mai 2012.
139. MENASCE Márcio, *Mestre de bateria formado na União da Ilha lança livro de partituras*, *Extra Online*, 19 février 2012.
140. GUERREIRO Antônio, *Guerreiro Entrevista...*, *Antônio Guerreiro Ilha Entrevista*, 22 novembre 2010.
141. *Ibid.* Une seule justification a pu être retrouvée, pénalisant le déséquilibre sonore entre les différents instruments de la *bateria*. « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2009. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »
142. « *O lema “É proibido correr” já estampou até blusa, deixando clara a preferência pelo andamento cadenciado* ». FERREIRA Freddy, *Por dentro dos ritmos: Saiba detalhes sobre a bateria da Grande Rio*, Site *Carnavalesco*, 19 décembre 2022.
143. Bien qu'il commence la direction de *bateria* sous la direction de Mestre Ciça (qui dirige la *bateria* de Grande Rio de 2010 à 2014), et qu'il propose un hommage à Ciça, Mestre Fafá revendique la filiation de Mestre Odilon.
144. « *Resgatar* ». Le thème du « *resgate* » ou sauvetage des rythmes et pratiques considérés comme « traditionnels » est constant au sein des *baterias*.
145. Soit quatorze « *Nota 10* ». En 2023, sa *bateria* obtient trois notes 10 et une note 9,9. Un juré lui ayant attribué la note maximale pointe le « tempo confortable », un autre la pénalise pour un léger décalage ponctuel d'une section d'instruments. « *Andamento confortável* ». « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2023. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »
146. « *Eu gosto muito do andamento do garoto que tá lá na Grande Rio e esse ano tirou 10 e foi campeão por causa de andamento* ». BATUQUE DIGITAL TV, *SambaPod!...*
147. FARIAS, *Bateria...*, p. 49.
148. Littéralement, la « classe » ou « promotion » d'Estácio.
149. Bien que fondée en 1955, soit vingt ans après la cessation des activités de Deixa Falar.
150. Officiellement reconnue en 2011 par l'IPHAN, l'Institut national du patrimoine historique et artistique, institution fédérale relevant du ministère de la culture. Estácio de Sá change alors dans ses statuts sa date de fondation et peut désormais se revendiquer comme la « première école de samba du Brésil ». « *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* ». VENTURA Larissa, « *Deixa Falar* »: *a primeira escola de samba do Brasil surgiu no Estácio*, *Diário do Rio de Janeiro*, 18 février 2023.

151. Il sera *mestre* d'Estácio de Sá de 1988 à 1997, de Tijuca en 1988, de Viradouro (1999-2009), Grande Rio (2010-2014), União da Ilha (2015-2018), avant de reprendre la direction de la *bateria* de Viradouro de 2019 à aujourd'hui.
152. « *A minha família toda é de sambista* ». BATUQUE DIGITAL TV, *CONVERSA KOMKÁ – MESTRE CIÇA (NA ÍNTEGRA)*, Rio de Janeiro, Batuque Digital, 2016.
153. Observation participante des répétitions des saisons carnavalesques 2005-2006 et 2008-2009 à Unidos do Viradouro.
154. « *Não tive essa oportunidade de estudar* ». BATUQUE DIGITAL TV, *Mestre Ciça*.
155. ALVES Luisa, *Fala, Ciça!* « *Ritmista não quer dinheiro para desfilar, ele quer ser bem tratado* », *diz o mestre de bateria da Viradouro*, *Site Carnavalesco*, 3 février 2023.
156. REDAÇÃO SRZD, *Ciça: « Vivo na União da Ilha o que vivi na Viradouro »*, *Site Sidney Rezende*, 8 décembre 2014.
157. « *Não estou fazendo ensaio isolado, pois acredito que isso desgasta os ritmistas e não é necessário. (...) É bom, também, evitar desgastar os ritmistas com tanto ensaio* ». *Ibid.*
158. Ce qui lui permet de doser l'attribution et le niveau de responsabilité individuelle en fonction du/de la *ritmista* et du poste qu'il/elle occupe dans la *bateria*. « *Já tenho uma certa sensibilidade e sei quem é quem. (...) Há uma química perfeita e isso conta muito* ». *Ibid.*
159. Un *ritmista* qui jouait pour les deux *mestres*, me dit au moment de l'annonce du transfert de Mestre Ciça que celui-ci va « *gâcher la bateria de Grande Rio* » (« *estragar a bateria da Grande Rio* »). Conversation informelle de 2009.
160. « *sarapo* ». La plupart des autres *mestres* tolèrent, par souci d'harmonie sociale, la présence de *ritmistas* qui ne savent pas jouer, dans la mesure où ils/elles sont investies dans l'école, présentes aux répétitions et n'altèrent pas le son général de la *bateria*.
161. Cette *ritmista* deviendra actrice de la diffusion des positions et pratiques de Mestre Odilon, au travers de la réalisation de vidéos et d'interviews. Devenue professeure de percussions dans divers groupes, puis directrice de section dans une autre école de samba, elle passe progressivement d'un « *syncrétisme* » technique et musical (prônant l'équivalence des techniques et des pratiques tant qu'elles sont bien exécutées) à l'embrassement total de la position de Mestre Odilon. Et ce, au point de retirer ses propres vidéos faisant état de sa position antérieure.
162. Deux notes 10 et deux notes 9,9. Les deux dixièmes perdus l'ont été pour le même motif. « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2010. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »
163. Les deux extraits de justifications ont été écrits par deux jurés différents, qui ont tous deux attribué la note 9,9. *Ibid.*
164. « *Confesso que não fui muito feliz lá* ». ALVES, « *Fala Ciça!...* »
165. « *legado* ». BATUQUE DIGITAL TV, *Mestre Ciça*.
166. Il obtient la totalité des notes 10 en 2008, 2009 et 2020, dans les trois cas avec Viradouro.
167. « *andamento acelerado* ». « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2011. Mapa de notas, Quesito Bateria.* » ; « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2019. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »
168. « *Andamento excessivamente rápido, prejudicando o brilho do ritmo e a inteligibilidade das paradinhas* ». « *Caderno de Julgamento, Carnaval 2006. Mapa de notas, Quesito Bateria.* »

169. « Grande entusiasmo, porém uma leve precipitação no meio da bossa longa, me passou um certo desequilíbrio ». « Caderno de Julgamento, Carnaval 2010. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

170. « Foi na Grande Rio, botei um carnaval bem atrás. “Não tem nada ver contigo”, os caras me arreventaram, “você tem que voltar ao que fazia, ao que gosta” ». BATUQUE DIGITAL TV, Mestre Ciça.

171. À l’exception d’União da Ilha, où il a effectué un travail de « resgate », de sauvegarde de l’ancienne phrase de caixa, pour lequel il a été grandement apprécié. La phrase de caixa de guerra peut ensuite être appropriée et réinterprétée sur un tempo plus lent, comme c’est le cas à Grande Rio ou à Unidos da Tijuca.

172. « Caderno de Julgamento, Carnaval 2010. Mapa de notas, Quesito Bateria. »

173. Parmi les « caractéristiques » ainsi essentialisées on trouve le phrasé des caixas, l’accordage des surdos, la présence ou non de tels ou tels instruments, etc.

174. « Eu gosto do andamento com uma pegada, coisa minha. Sou estaciano, vim da Estácio, moro na Estácio até hoje, e a Estácio tem essa característica ». ALVES, « Fala Ciça!... »

175. Essentielle pour maintenir l’ordre social dans les écoles de samba comme dans d’autres espaces sociaux au Brésil. VIDAL Dominique, « Le respect : catégorie du social, catégorie du politique dans une favela de Recife », *Cultures & Conflits*, n° 35, 1999. [En ligne] <https://journals.openedition.org/conflits/185>, consulté le 1^{er} août 2023.

176. « Quand il a défilé avec Grande Rio [en 2010] (...), c’était super beau, je ne lui donnerais pas 10, je lui donnerais 11 ! ». « Quando veio na Grande Rio (...), ele arreventou a Avenida, foi bonito pa caramba, não daria 10, daria 11 ! ». BATUQUE DIGITAL TV, SambaPod!...

177. « Ciça aime courir » [sur le tempo]. SAMBA DE ALEM-MAR, *Entrevista Mestre Odilon*.

178. « O Ciça sempre gostou de bateria um pouquinho mais na frente. Se fosse julgar ele, não posso julgar ele pela correria dele, que ele gosta de correr. Vou julgar pelo que eu ouvir de ritmo, mesmo correndo, pra mim é indiferente, não posso julgar o que eu gosto, tenho que julgar se ele passou bem na minha frente ». BATUQUE DIGITAL TV, SambaPod!...

179. « Luisa Alves : Falam muito de correria na bateria e citam você. Isso te incomoda? O que você responde sobre o andamento? »

Mestre Ciça : Essa pergunta é incrível. Numa escola séria, e eu sei que vou incomodar muita gente falando isso, mestre de bateria nenhum dita o andamento da Avenida. Aqui a gente se senta com o presidente da escola, o diretor do carnaval, o intérprete... com todo mundo, e decide o que vai ser melhor para o desfile. (...) Já aconteceu de um diretor de carnaval dizer ‘tem que ser 150 bpm’ (...) e fui 150 bpm na Avenida. Depois que deu errado, (...) caiu na minha conta ». ALVES, « Fala Ciça!... »

180. « Tocar pra frente é uma coisa, correr é outra ». BATUQUE DIGITAL TV, Mestre Ciça.

181. « É que as pessoas falam que é correria, mas 147 BPM é um andamento com pegada boa. E com swing, porque isso é importante. Quem toca correndo não sabe tocar, viu? Eu posso tocar até 149 BPM que vai ser swingado. É controverso, mas agora... se eu gosto de um andamento mais rápido? Confesso que gosto ». ALVES, « Fala Ciça!... »

182. « Só que preciso me adaptar. Estou com 66 anos, tem garotos novos como mestres de bateria e eles são muito bons. São craques, estudam música. Eu tenho que acompanhar, aprender também. Eu até falo para eles “olha, o velho não está morto e na Avenida o pau vai torar” e isso faz parte. Isso é um aprendizado para mim, a gente nunca sabe tudo ». Ibid.

183. « *Até exagerei, confesso* ».

« *Eu estou me adaptando a um andamento mais confortável* ».

« *Gosto de conversar com os meus ritmistas, trocar ideias de uma forma que seja confortável para todos. Fiquei rotulado mesmo, mas como eu falei, em escola séria tem conversa com todo mundo. (...) Mas é lógico que a gente precisa pensar no que se encaixa melhor na proposta da escola. (...) Nesse carnaval de 2023 as pessoas vão se surpreender com o andamento da Viradouro, mas é uma coisa que foi conversada. Se eles não conversassem comigo, a minha pegada iria prevalecer* ».

Ibid.

184. Pour le carnaval 2023, la *bateria* de Viradouro a obtenu deux notes 9,9 et deux notes 10. À ce niveau de compétition, la perte d'un dixième est catastrophique : c'est exactement l'écart de points entre la championne du carnaval et Viradouro qui obtient la seconde position.

185. MESTRE PABLO, *Mestre de bateria à Viradouro de 2010 à 2014, à Porto da Pedra depuis 2016*, entretien réalisé dans le bureau du *mestre*, à la quadra de Viradouro (Barreto, Niterói), 2011.

186. MESTRE CHUVISCO, *Mestre de bateria à Estácio de Sá depuis 2008*.

187. Il s'agissait de la seule répétition du cycle carnavalesque où la *bateria* pouvait s'exercer dans le secteur 11 de la Sapucaí, rendant les *ritmistas* particulièrement excités d'y jouer. Insatisfait, Mestre Chuvisco recadre ses ouailles, notamment à propos de la nécessité de l'écoute collective et du rejet des comportements individuels de fanfaronnade qui nuisent à la qualité de l'ensemble.

188. Une note 10, trois notes 9,9 et une note 9,8.

RÉSUMÉS

Cet article a pour objectif de montrer les différents niveaux de socialisations musicales à l'œuvre dans l'élaboration, la réception, et les effets de réalité d'une norme musicale socialement construite : le tempo des *baterias* des écoles de samba cariocas. Pour ce faire, il s'agit de prendre en compte les cadres socialisateurs, ainsi que les socialisations musicales d'acteur·rices occupant des positions opposées dans l'espace social du carnaval des écoles de samba (*mestres de bateria* par rapport aux jurées de *bateria*, mais aussi *mestres de bateria* entre eux). Par la mise en perspective du caractère socialement construit de la norme technique, des modalités de son imposition et des différentes socialisations musicales des *mestres* et des jurées, il est possible de comprendre le rapport à différents registres de légitimité culturelle entretenu par ceux-ci. Par la mise au jour des dispositifs institutionnels multidimensionnels à l'œuvre dans la définition du « bon » tempo, des processus de son acceptation (ou pas) par les pratiquant·es, c'est également l'articulation entre processus collectifs et individuels de socialisation que l'on souhaite éclairer.

INDEX

Mots-clés : Socialisation musicale, registres de légitimité culturelle, écoles de samba, construction sociale des normes, dispositif socialisateur disciplinaire, processus de prescription, réappropriation des normes

AUTEUR

ANTOINETTE KUIJLAARS

Titulaire d'un doctorat en sociologie et lauréate d'un contrat postdoctoral de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Antoinette Kuijlaars est chercheuse associée au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) et chercheuse associée au Centre Max Weber. Elle poursuit ses recherches sur les écoles de samba en s'intéressant aux conditions de production des contenus symboliques des défilés.