ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

&

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ecole doctorale de l'EHESS (ED 286)

Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain (CRBC/EHESS)

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales et l'Université Fédérale Fluminese (Brésil)

Discipline : Études Urbaines

ALEXANDRE DE OLIVEIRA SILVA

Les corps associatifs : une ethnographie des mobilisations de l'association Couleurs Brazil à Paris

Thèse dirigée par: Mônica Raisa SCHPUN et Fabio Reis MOTA

Date de soutenance : le 17 octobre 2025

Jury
1 Gabriel FELTRAN, CNRS Sciences Po, président et rapporteur
2 Heitor FRÚGOLI, Université de São Paulo, rapporteur
3 Simone PONDÉ VASSALLO, Université Fédérale Fluminense, examinatrice
4 Lucía EILBAUM, Université Fédérale Fluminense, examinatrice

À mes parents,
dont la simplicité lumineuse a su transcender
toutes les épreuves de la vie, et m'a transmis la
fierté sereine de mes origines ainsi que le profond
sentiment d'être celui que je suis aujourd'hui.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Capes (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) pour le financement de cette recherche au Brésil et en France, grâce à une bourse obtenue dans le cadre d'un processus de sélection publique par PRINT/CAPES/UFF pour le projet « Réseau international de recherche sur la gestion des conflits dans les espaces publics pluriels : inégalités, justice et citoyenneté dans une perspective comparative ».

Je remercie profondément mon directeur de thèse à l'Université Fédérale Fluminense (UFF), le professeur Fabio Reis Mota, et ma directrice de thèse à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Mônica Schpun, pour la supervision de la recherche. Un grand merci pour tout.

Je n'oublie pas les critiques et les recommandations du comité de thèse, qui a accompagné cette recherche depuis ses débuts. Aux professeurs M. Laurent Thévenot et Mme Simone Pondé Vassallo, sachez que sans votre précieuse contribution cette recherche aurait, surêment, été moins intéressant. Un grand merci à vous.

Je suis profondément reconnaissant à mes parents, Maria Francisca de Oliveira Silva et Nilson Alves da Silva, ainsi qu'à ma sœur, Elaine de Oliveira Silva, pour leurs enseignements sur la vie, la résilience et la conscience de soi dans le monde. Et comme la vie est plus morne sans amour et moins heureuse, je ne pouvais m'empêcher de remercier mon mari, partenaire et collègue de recherche, Elie Pucheral, pour sa présence, sa compagnie, son amour et son affection tout au long de ces années. À mes beaux-parents, Guy et Florence Pucheral, toute ma gratitude pour leur accueil, leur affection et leurs nombreux sourires lors des réunions de famille.

Sans le soutien de Maria Gonçalves de Barros et de toute l'équipe de l'association Couleurs Brésil, cette recherche n'aurait pas pu aboutir. Et pour cela et bien plus encore, je suis immensément reconnaissant pour l'attention, l'accueil et l'affection que j'ai reçus pendant mon travail de terrain. Et à tous ceux que j'ai rencontrés, j'adresse ma plus profonde affection et ma plus profonde gratitude : Pierre Heurtin, Alexandra, Naisatana, Djibril, Alhassane, Carole, Venceslas, Chantal, Billy, Lucimara, et tant d'autres que j'ai rencontrés et avec qui j'ai partagé des moments mémorables. Merci infiniment.

RESUME ET MOTS CLES

Résumé

Cette thèse porte sur une association de culture afro-brésilienne à Belleville (Paris), « Couleurs Brazil », fondée il y a 22 ans par Maria Gonçalves de Barros, une Brésilienne née à Salvador en 1969, qui a quitté le pays à l'âge de 5 ans, ayant vécu au Cap-Vert jusqu'à ses 11 ans, puis en France depuis lors. En m'appuyant théoriquement sur le pragmatisme sociologique, notamment français, je parcours les événements organisés par l'association (défilé de carnaval, « danse thérapeutique », spectacles publics) ainsi que le cours de danse afro-brésilienne créé par Maria. J'essaie de cerner le fonctionnement d'une association parisienne (une forme de collectivité distincte de celle que l'on trouve dans le contexte brésilien), je décris ses divers acteurs (bénévoles, volontaires civiques, élèves, anciens élèves, etc.), je cherche à comprendre ce que recouvrent les notions d'« afro » et de « brésilien » mobilisées par les interlocuteurs, et enfin, je m'efforce de montrer comment le mécanisme associatif de Couleurs Brazil s'est imbriqué avec la personne même de Maria, au point de former deux entités pratiquement indissociables.

Mots clés : *association française ; culture afro-brésilienne ; corporalité ; performance.*

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

Resumo

Esta tese se debruçou sobre uma associação de cultura afro-brasileira em Belleville (Paris), a "Couleurs Brazil", fundada há 22 anos pela Maria Gonçalves de Barros, uma brasileira nascida em Salvador em 1969 e que saiu do país aos 5 anos de idade, tendo morado em Cabo Verde até os 11 anos e, por fim, na França, desde então. Apoiando-me teoricamente no pragmatismo sociológico, sobretudo o francês, passeio pelos eventos organizados pela associação (desfile de carnaval, "dança terapêutica", apresentações públicas) e pelo curso de dança afro-brasileira criado pela Maria, procuro emoldurar o funcionamento de uma associação parisiense (um formato de coletividade distinto do encontrado no contexto brasileiro), descrevo seus vários agentes ("bénévoles", voluntários, alunos, ex-alunos, etc.), procuro entender o que são o "afro" e o "brasileiro" acionado pelos interlocutores e, por fim, busco mostrar como o mecanismo associativo da Couleurs Brazil se envolveu com a própria pessoa da Maria, fundindo-se em dois entes praticamente indissociáveis.

Palavras-chave: *associação francesa ; cultura afro-brasileira ; corporalidade ; performance.*

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

This thesis focuses on an Afro-Brazilian cultural association in Belleville (Paris), "Couleurs Brazil", founded 22 years ago by Maria Gonçalves de Barros, a Brazilian woman born in Salvador in 1969, who left the country at the age of five, lived in Cape Verde until the age of eleven, and has lived in France ever since. Drawing on sociological pragmatism, particularly in its French tradition, I explore the events organized by the association (carnival parade, "therapeutic dance," public performances) as well as the Afro-Brazilian dance class created by Maria. I seek to frame the functioning of a Parisian association (a form of collectivity distinct from what is found in the Brazilian context), describe its various actors ("bénévoles," volunteers, students, former students, etc.), attempt to understand what the notions of "Afro" and "Brazilian" mean as mobilized by the interlocutors, and finally, aim to show how Couleurs Brazil's associative mechanism has become intertwined with Maria herself, merging into two practically inseparable entities.

Keywords: *association française ; culture afro-brésilienne ; corporalité ; performance.*

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS……...……..3

RÉSUMÉS ET MOTS-CLÉS……..……..4

INTRODUCTION ..... - 9 -

MARIA GONÇALVES DE BARROS ET SON PARCOURS DE VIE ENTRE TROIS PAYS ..... - 10 -

DES HORIZONTS THEORIQUES ..... - 15 -

MON ROLE EN TANT QU'UN CHERCHEUR ET MON ENTREE SUR LE TERRAIN ..... - 23 -

NOMBRE ET CONTEXTE DES BRESILIENS A L'ETRANGER ET EN FRANCE ..... - 29 -

STRUCTURE DE LA THESE ..... - 32 -

CHAPITRE 1 - UNE PROMENADE DANS LE CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIAL DE BELLEVILLE ET DU MONDE ASSOCIATIF FRANÇAIS ..... - 35 -

1.1 UNE PROMENADE DANS LA DIVERSITE ETHNOCULTURELLE DE BELLEVILLE ..... - 35 -

1.2 UNE PROMENADE DANS L'HISTOIRE DE BELLEVILLE ..... - 37 -

1.3 TRACES DE LA PRESENCE BRESILIENNE A BELLEVILLE ..... - 45 -

1.4 LA CREATION DE COULEURS BRESIL ET LE MONDE ASSOCIATIF FRANÇAIS ..... - 47 -

1.5 LE BENEVOLAT ET LES TENSIONS DANS LE MONDE ASSOCIATIF ..... - 55 -

1.6 COULEURS BRESIL EN CHIFFRES : QUI L'ASSOCIATION TOUCHE-T-ELLE ? ..... - 60 -

CHAPITRE 2 - LES PRATIQUES DU MONDE ASSOCIATIF : ENGAGEMENTS ET TENSIONS DANS L'ASSOCIATION COULEURS BRESIL ..... - 67 -

2.1 RENTRER DANS L'ASSOCIATION COULEURS BRESIL : LE SIEGE, LA VIE QUOTIDIENNE ET LE FONCTIONNEMENT ADMINISTRATIF D'UNE ASSOCIATION A PARIS ..... - 67 -

2.2 LES BENEVOLES DE COULEURS BRAZIL : LA COLONNE VERTEBRALE DE L'ASSOCIATION ..... - 81 -

2.3 LE SERVICE CIVIQUE : UN DISPOSITIF D'ACTION ENTRE BENEVOLAT ET SALARIAT ..... - 88 -

2.4 SUR LES RELATIONS DIFFICILES AVEC LES AUTRES ASSOCIATIONS ..... - 94 -

CHAPITRE 3 - NAVIGUER SUR LES MERS DE L'ATLANTIQUE : LA DANSE AFRO-BRESILIENNE DE L'ASSOCIATION COULEURS BRAZIL ..... - 98 -

3.1 MORALITES ET SOCIABILITES DANS LA SALLE DE DANSE ..... - 99 -

3.2 LA CLASSE DE DANSE AFRO-BRESILIENNE : FIGURATIONS CORPORELLES ET MUSICALITE SUR ANALYSE ..... - 103 -

3.3 LA DANSE COMME ELEMENT D'AUTONOMISATION ET D'ACCEPTATION DE SOI 121

3.4 « UNE REPRODUCTION BETE DE CERTAINS CLICHES » : LES IMAGES ET STEREOTYPES DU COURS DE DANSE 126

3.5 Le « metissage » entre le Bresil et l'Afrique et le « mecanisme associatif » 129

CHAPITRE 4 - FIGURER AVEC LE HANDICAP : LES TECHNIQUES DE DANSE AFRO-BRESILIENNE AVEC DES ENFANTS POLYHANDICAPES ET AVEC BESOINS PARTICULIERS 134

4.1 « Danser est un acte de charite inestimable » : un spectacle de danse au carnaval de l'hopital Robert-Debre 137

4.2 L'atelier de danse therapeutique avec des enfants polyhandicapes 147

CHAPITRE 5 - ENTRE PERFORMANCES PUBLIQUES ET FIGURATIONS COLLECTIVES : LE FESTIVAL VILLAGE BORREGO ET LE DEFILE DE CARNAVAL DE COULEURS BRESIL 161

5.1 Le Festival Village Borrego : une semaine d'evenements comme strategie de creation d'un carnaval propre 163

5.2 L'organisation du defile du carnaval 168

5.3 Arrivee des groupes et preparation de la parade 171

5.4 Couleurs Bresil Carnaval defilant dans les rues du 20e arrondissement. 173

5.5 "Voyons le carnaval de Maria" 188

CHAPITRE 6 - D'UNE GREVE DE LA FAIM A UNE DANSE CHOREGRAPHIEE : LE PARCOURS D'UNE MANIFESTATION PUBLIQUE DANS LE 20E ARRONDISSEMENT 193

6.1 La greve de la faim 195

6.2 La manifestation 202

CONSIDÉRATIONS FINALES 212

BIBLIOGRAPHIE 227

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Maria Gonçalves de Barros a l'habitude de se lever tôt : elle est debout à 7 heures du matin. Elle prend un café avec son mari Pierre et quitte la maison en direction de l'association Couleurs Brésil, qu'elle a fondée il y a vingt ans. Lorsqu'elle arrive, elle soulève le rideau métallique électrique, allume les lumières et nettoie l'endroit s'il est en désordre. Là, dans la cuisine près de l'entrée, elle se prépare une tasse de thé ou de café, puis se dirige vers son bureau personnel au fond du hall, où elle travaille une bonne partie de la matinée.

Dans son bureau, elle se concentre sur des tâches essentiellement administratives. Les appels qu'elle reçoit comprennent un peu de tout : des personnes qui demandent des informations sur l'association, des propositions de partenariat, des plaintes d'étudiants, des demandes d'inscription à certains cours et d'autres questions connexes. Lorsqu'elle appelle quelqu'un, c'est généralement pour résoudre des problèmes en suspens : recouvrement de paiements en retard, documents promis mais non reçus et consolidation de partenariats avec d'autres associations et groupes. Elle répond aux courriels, écrit à l'administration publique de la mairie du 20e arrondissement, joint des documents et ouvre des enveloppes de lettres, tout en sirotant une autre tasse de thé. Non pas qu'elle soit seule, bien au contraire : la plupart du temps, elle est accompagnée des volontaires civiques ou des bénévoles, issus du vaste réseau de collaborateurs de l'association. Il y a aussi des gens qui passent dans la rue et qui décident d'entrer pour voir l'espace et demander des informations, ou des voisins qui viennent discuter et prendre un café.

Son petit déjeuner se compose généralement d'une petite chose qu'elle mange dans la cuisine. Végétarienne, elle achète quelque chose à la boulangerie du coin ou apporte quelque chose de chez elle et le mange avec les autres dans la cuisine ou dans le bureau. Immédiatement après le déjeuner, elle retourne au travail ou sort parfois pour régler une affaire extérieure (il peut s'agir de parler à quelqu'un du voisinage, de prendre ou de récupérer un document ou de se rendre dans une autre institution, par exemple). Certains jours de la semaine, elle ne peut pas sortir, car elle se consacre ensuite à son cours de danse afro-brésilienne.

Lorsqu'elle donne ses cours de danse, qui commencent à 18 heures, Maria quitte sa chambre et se rend dans l'autre salle de Couleurs Brazil, un peu plus loin dans la rue, où elle ouvre les portes de la salle de danse et prépare l'espace à recevoir ses

élèves. Elle se regarde dans le miroir, arrange ses grands cheveux noirs bouclés, admire sa beauté noire, son corps en forme de guitare et se prépare à danser.

À l'arrivée des étudiantes, Maria entame une autre de ses nombreuses activités de la semaine. Le cours commence généralement par un étirement, suivi d'un échauffement et ensuite, avec des chorégraphies de plus en plus complexes, elle fait danser tout le monde jusqu'à l'épuisement. Elle propose deux cours de danse, pour deux classes différentes : l'une de niveau avancé et l'autre de niveau débutant. Parfois, selon les années, il y a des niveaux intermédiaires, en fonction de la demande et du nombre d'élèves. Après quatre heures de cours, Maria termine sa journée d'organisation et de nettoyage de la salle de danse avec Audrey, bénévole de longue date de l'association, et éteint les lumières. Seule, elle ferme les portes de la salle de danse et rentre chez elle en voiture, où elle peut enfin se reposer.

Maria Gonçalves de Barros et son parcours de vie entre trois pays

Il nous semble important d'évoquer brièvement la trajectoire biographique de Maria afin d'énumérer les éléments qui l'ont amenée à créer Couleurs Brésil. Nous reconnaissons la complexité de travailler avec des aspects biographiques dans un projet de recherche car, comme le souligne Bourdieu, la vie n'est pas une histoire linéaire, cohérente et orientée, dont les chemins mènent inévitablement à l'accomplissement du sujet dans le moment du « maintenant ». Outre la difficulté de créer une chronologie homogène et cohérente de l'ordre des événements, il y a aussi la sélection (intentionnelle ou non) d'aspects et d'événements de la propre trajectoire de vie, choisis pour justifier les actions et le présent[1].

Si, comme le souligne Bourdieu, le monde social tend à relier la normalité à l'identité, cette dernière devient alors logique et en cours de construction et de finalisation selon la perspective biographique, qui cherche à unifier et expliquer le « je ». L'interviewé, dans sa visite des souvenirs et des événements de sa vie, se présente comme linéaire et plat, essayant de montrer comment les différents chemins que sa vie a pris l'ont conduit au présent, qui est plus fini que le passé. Et l'élément d'ancrage du récit

[1] BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica: usos e abusos da história oral. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral.** 8.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

biographique est le prénom, attestation visible de l'identité de son porteur « à travers le temps et l'espace social, fondement de l'unité de ses manifestations successives et de la possibilité socialement reconnue de totaliser ces manifestations dans les registres officiels » [2] . Le prénom, dont la permanence traverse toute l'histoire de vie du sujet, confirme l'identité de l'individu et la présente au monde, portant en lui les malheurs et les délices d'être ce que l'on est.

Or, Bourdieu nous avertit que si le nom est le catalyseur de la vie sociale, puisqu'il est ancré à la fois dans le monde institutionnel (à travers les papiers, les documents, les curriculum vitae et les cérémonies de remise de prix) et dans la présentation de soi dans un contexte de vie publique (loin du contexte familial et domestique), le récit biographique de l'interviewé risque d'être un récit institutionnalisé. En effet, il se présente officiellement et publiquement lorsqu'il raconte sa vie au chercheur/intervieweur, et sa trajectoire est construite comme une succession d'événements qui ne tient pas compte des relations entre les différents états et moments de la vie, ni des chemins tortueux qui mènent à des itinéraires qui ne sont souvent pas aussi linéaires ou sûrs que ceux qui sont racontés dans un récit de vie.

Si nous tenons compte de la mise en garde de Bourdieu par rapport au travail biographique, d'une part, nous comprenons également que nous ne cherchons pas la vérité objective, matérielle et documentaire par rapport à la trajectoire de Maria et à la lecture qu'elle fait de son histoire personnelle, d'autre part. En effet, comme le souligne Levi, la biographie est « le champ idéal pour vérifier le caractère interstitiel - et néanmoins important - de la liberté dont disposent les agents et pour observer comment les systèmes normatifs, qui ne sont jamais exempts de contradictions, fonctionnent réellement » [3] . Ainsi, le récit (auto)biographique permet aussi de voir les périodes historiques, les normes et leur fonctionnement effectif, les incohérences et la diversification des pratiques. En fin de compte, notre objectif n'est pas de décrire une ethnographie biographique, mais de prendre les aspects biographiques comme point de départ pour comprendre le terrain et les actions de Maria afin de considérer les transitions du proche au public[4].

---

[2] _____. Ibid.

[3] LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. Dans : AMADO, Janaína ; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro : Editora da FGV, 1996, p.167-182.

[4] BOURDIEU, op. cit.

La richesse du récit de Maria, bien que plein de logique et de linéarité, réside précisément dans sa subjectivité et sa capacité à énumérer les différents aspects de sa vie en se basant sur des aspects émotionnels : que ce soit lorsqu'elle s'émeut en se souvenant de sa mère, ou lorsqu'elle place la danse comme le but premier et final de sa trajectoire de vie et sur lequel elle a construit toute sa carrière et ses relations d'amitié et d'amour. Et la création de l'association, qui a eu lieu après la mort de sa mère et à laquelle elle a rendu hommage en la nommant « Couleurs Brazil », expliquée ci-dessous, réaffirme la richesse et la puissance des charges subjectives qui font partie de son héritage de vie pour comprendre les actions et les investissements qu'elle réalise dans le cadre de cette recherche.

Maria est née à Salvador/BA (Brésil) en 1969 et est la sixième enfant d'une fratrie de neuf (trois hommes et six filles). Son père, João Rodrigues de Barros, d'origine portugaise et cap-verdienne, est parti travailler au Brésil dans les années 1950. Il y a rencontré sa mère, Guilhermina Gonçalves, une femme noire originaire de Bahia et mère de saint [5]. Ils se sont mariés et ont vécu ensemble, fondant une famille. João a quitté le Brésil en 1976 en raison de l'assassinat politique des parents de Guilhermina, qui étaient impliqués dans la lutte raciale et la politique de la ville dans les années 1960. Pour cette raison, João de Barros a d'abord emmené sa famille au Cap-Vert, où elle s'est installée pour la première fois. Ils y ont vécu quelques années, mais João est parti à la recherche d'une vie meilleure en France, s'est installé dans le sud et a réuni la famille en 1980.

[5] Position dans la religion afro-brésilienne « candomblé ».



Photo 1 : photo de Maria à côté d'un portrait de sa mère, Guilhermina Gonçalves.

Maria se souvient des années passées au Cap-Vert :

> Ecoute, le temps que j'ai passé au Cap Vert a été la meilleure partie de mon enfance. Je suis plus brésilienne que cap-verdienne ou française, même si je vis ici en France depuis 45 ans, ce qui est incroyable, non ? Mais je me sens plus brésilienne que française ou cap-verdienne. C'était très difficile parce que quand vous êtes enfant et que vous quittez votre pays, c'est comme si vous perdiez vos racines, n'est-ce pas ?

Lorsqu'elle est arrivée en France, elle a étudié et a trouvé la langue et la couleur de peau étranges, ce qui était la première fois qu'elle le remarquait dans sa vie :

> Quand je suis arrivée en France, j'ai découvert que j'étais une enfant noire. Lorsque j'ai vécu au Brésil et au Cap-Vert, je n'avais jamais réalisé cette différence. Je m'en suis rendu compte en arrivant en France. Parce que c'était un pays différent, la culture était différente, les Français étaient beaucoup plus froids, donc par rapport au climat, il faisait très froid...

Malgré les différences de langue et de culture, elle étudie et décide de se consacrer professionnellement à la danse, une passion depuis l'enfance

> Elle [sa mère] m'a dit : ce pays [la France] te donnera beaucoup d'opportunités pour réaliser tous tes rêves, mais n'oublie pas d'où tu viens. C'est ta force. Cela t'aidera toute ta vie. N'oublie pas d'où tu viens, n'oublie pas ta couleur, ce sera un combat parce que tu es dans un pays qui n'est pas le tien, mais si tu continues avec ta culture, tu ne seras jamais laissée pour compte, tu iras toujours de l'avant.

Ce sont les mots de sa mère, qui la marqueront toute sa vie, qui ont donné naissance au nom « Couleurs Brazil ». Ce nom mérite même qu'on s'y attarde : selon elle, il a été créé pour honorer la mémoire de sa mère, car il fait référence à ce qu'elle lui disait toujours de ne jamais oublier sa couleur de peau et ses origines. En même temps, ce nom relie le Brésil à la France, car le mot « Colours » est en français. Et Brazil en anglais, selon Maria, s'explique par son objectif de faire connaître le Brésil au monde

entier, dans un format que tout le monde peut facilement reconnaître. Ainsi, avec le nom « Couleurs Brazil », elle entend honorer sa mère et unir le Brésil, la France et le monde.

Elle quitte la maison à l'âge de 18 ans et décide de voyager avec la danse, en passant par des compagnies du sud de la France telles que « Oba Oba » et « Ginga Brasil », tout en travaillant comme danseuse et soliste. Aujourd'hui, dans son second marriage, elle a deux enfants : Melissa, 31 ans (fille de son premier mariage) et Lucas, 22 ans. Elle a également une petite-fille, la fille de Melissa, âgée de dix ans.

Elle s'est installée à Paris en 1999 après avoir épousé son second mari. C'est la perte de sa mère en 2002 qui l'a fait réfléchir sur son (ses) identité(s) nationale(s) et l'a amenée à se rendre au Brésil pour la première fois depuis son enfance. Elle décrit ce voyage à Salvador, accompagnée seulement de son fils Lucas (âgé de deux ans à l'époque), comme un moment de reconnexion avec son passé et avec elle-même : elle a visité des lieux perdus dans sa mémoire et rencontré des personnes qui se souvenaient de sa mère et de sa famille. C'est alors qu'elle décide de créer une association autour de la culture brésilienne à Paris. Couleurs Brésil, créée en 2003, trouve son origine dans ces retrouvailles de sa fondatrice avec son passé brésilien et sa vision de l'identité et de la culture brésiliennes. Aujourd'hui, Maria se consacre entièrement à la danse et aux activités de l'association. Professeure de danse afro-brésilienne, elle s'occupe également de la gestion du centre, du ménage, des soins et de l'accueil des personnes, et est parfois la première arrivée et la dernière à partir, intégrant le mécanisme même de l'association, comme nous le verrons tout au long de cette thèse.

Des horizons théoriques

La description du quotidien de Maria Gonçalves de Barros et la visite que nous avons faite de sa biographie nous permettent d'introduire la formule complexe de la vie associative, dans laquelle les trajectoires individuelles et collectives se mêlent et se composent pour façonner les faits d'une association parisienne.

Maria ne représente pas ici un individu détaché du monde, bien au contraire : à travers elle et sa trajectoire, nous pouvons découvrir des dimensions qui nous informent des problèmes qui affectent la vie de quartier, la vie quotidienne, la vie commune, et nous pouvons entrevoir les articulations qui s'opèrent autour de la vie associative d'un quartier parisien. Depuis la création de l'association Couleurs Brésil, en

passant par ses relations avec d'autres associations et les obstacles qu'elle rencontre dans la réalisation d'activités (comme la Fête du Village Bórrego et le défilé du Carnaval, par exemple), nous l'avons accompagnée, ainsi que les autres acteurs, dans ce parcours pour comprendre, en somme, les complexités, les approches et les conflits qui existent dans le contexte associatif étudié. En ce sens, nous avons adopté le principe pragmatique de « suivre les acteurs » dans leurs réseaux et connexions jusqu'à ses conséquences ultimes[6].

Plus précisément, je pars des différentes manières de faire de la vie associative dans les « arènes publiques » [7] (dans notre cas précis, dans le contexte parisien) pour comprendre les moulages et tenter de démêler la composition du tissu qui fait la vie associative. Si le monde associatif français est, d'une part, soumis et encadré par un dispositif juridique (loi 1901, analysée en détail ci-dessous), d'autre part, il n'y a pas d'exigences spécifiques quant au format ou au modèle d'action de ces associations, ce qui permet une infinité de manières de faire de l'associativisme.

D'une part, le langage normatif et formel du principe associatif est régi par le principe civique républicain. D'autre part, les manières d'agir et de faire face à la construction associative s'appuient sur d'autres registres. En ce sens, les associations peuvent être considérées comme des « organisations composites » , dans lesquelles « les formules de coordination entre les personnes et les choses, reposant sur des engagements autour de conventions communes » [8] constituent des mécanismes ambigus et parfois divergents, créant les formules complexes de constitution de la vie associative.

Ainsi, cette thèse vise à problématiser le fait qu'une association ne se réduit pas à sa signification normative, ni à son format juridique requis. Au contraire, elle se constitue en pratique à travers d'innombrables actions, formulations et tensions qui démontrent la complexité et la vivacité de la vie associative. Comme nous le montrerons au fil des chapitres, il est possible d'entrevoir l'articulation entre différents langages : civique, familial, commercial, etc.

Dans cette thèse, il est important de considérer l'action pragmatique des sujets dans leurs investissements de formes [9] et les justifications qui en découlent dans

---

[6] LATOUR, Bruno. “On actor-network theory: A few clarifications”. **Soziale welt**, p. 369-381, 1996.

[7] CEFAI et al. **Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa**. Niterói: EDUFF, 2011.

[8] Ibidem. Pág. 30.

[9] BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. **De la justification. Les économies de la grandeur**. 2002.

les situations d'épreuve, ce qui permet de comprendre quels régimes de justification ils utilisent. Si les régimes de justification permettent, d'une part, de placer les objets et les personnes sur le même plan d'analyse en fonction des valeurs établies par la recherche du commun, ils permettent aussi, d'autre part, de comprendre comment les sujets sont couverts par différents répertoires et états, et quels sont leurs ajustements pour qualifier leur grandeur, ce qui leur permet de circuler entre les différents langages et mondes qu'ils utilisent[10].

Inexistant au Brésil comme dans le format que l'on trouve en France, le modèle associatif français présuppose une dimension d'organisation de la société civile qui habille ses membres d'un ordre de grandeur d'un certain degré, les élevant à la figure qui se constitue et s'investit à travers les « vêtements » du bien commun, nivelant tout le monde sur la base du concept de citoyenneté. C'est à travers cette figure du « citoyen universel » que leurs revendications prennent place dans leur dialogue, que ce soit avec l'État (ou, selon la catégorie locale, « la République ») ou avec d'autres individus. Des tensions sont détectées entre la recherche de la participation associative et les intérêts individuels, ainsi qu'entre le travail social non lucratif et la recherche d'une compensation financière pour le travail effectué.

Outre les passages entre différents langages et mondes dans le contexte associatif étudié, nous comprenons les actions et les investissements des sujets à partir du concept pragmatique de « coordination », processus par lequel les personnes recherchent un accord dans des situations où il y a un désaccord ou un besoin de justifier leurs actions. La « coordination » est donc une « voie d'accès pour passer sans transition de l'étude de l'action singulière à celle de l'action en commun » [11] , et permet de comprendre le cœur de l'action associative.

Ainsi, nous avons tenté de démêler les situations d'épreuve en suivant les acteurs dans leurs investissements formels et dans leurs actions quotidiennes et associatives. Un autre concept important pour cette thèse est celui de « figuration », utilisé pour comprendre le cadrage des sujets, de leurs corps et de leurs gestes dans les cadres d'analyse[12].

Le concept de figuration utilise le mot « figure » comme référence, ainsi que le verbe « figurer », ce qui nous permet de capturer le mouvement et les présentations

[10] Ibidem. Págs. 243-244.
[11] THÉVENOT, L. **L'action au pluriel**. La découverte, 2006. Págs. 98-99.
[12] THÉVENOT, L. "Faire Figure. Des corps exposés prenant au commun". **No prelo**.

des sujets. La figuration intègre le mouvement des corps dans le cadre de l'analyse et nous fournit un appareil analytique qui nous permet, d'une part, de comprendre le sujet et sa corporéité et, d'autre part, de mettre en lumière la manière dont les différentes corporéités s'assemblent collectivement et se déploient dans les performances et les manifestations publiques (qu'il s'agisse d'un défilé de carnaval ou d'une manifestation). Si la figuration se fait avec et par le corps - après tout, le corps porte des caractères et des éléments qui informent les autres sur qui parle - en même temps, ce corps n'est pas limité ou confiné aux lectures qui en sont faites. Le sujet a un champ d'action et de coordination sur lui-même (et sur les autres) et « figure » en fonction du contexte, à la fois individuellement et collectivement. La figuration, c'est, donc, le corps (individuel ou collectif) en mouvement.

Poursuivant le cheminement de notre cadre théorique et conceptuel, nous comprenons les figurations réalisées dans le contexte associatif comme étant, en fait, des figurations métisses. Si le « métissage », en tant que concept, est apparu historiquement comme une signification de mélange et a servi à exclure et à stigmatiser[13] (en particulier dans le contexte colonial latino-américain), nous nous sommes approprié le concept à partir de la proposition de Laplantine & Nouss, qui proposent que

> Or, le métissage contredit précisément la polarité homogène/ hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. C'est dire toute sa pertinence politique dans les débats de société actuels (acisme, intégration, nationalité, etc.).

En ce sens, le « métissage » vise à dépasser une façon de penser qui surmonte les privilèges des catégories d'origine et d'ordre, qui suppose toujours l'existence d'éléments ontologiquement et historiquement premiers à partir desquels d'autres sont générés[14]. Le contraire de métissage ne serait pas le « simple », le « séparé » ou le « pur », mais une conception standardisant et universaliste, un nivellement qui

[13] LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Le métissage**. Paris: Flammarion, 1997. Pág, 3.

[14] Par exemple, les concepts de « *mixité », « mélange »* e « *assemblage ».*

conduit à une « banalisation de l'existence » [15]. En effet, « le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue » [16].

Ainsi, le métissage est configuré comme une création, une composition créative de différents éléments qui, ensemble, font face aux tentatives de catégorisation, d'encadrement et d'universalisation de leur proposition. Cette « construction » du métissage peut se déployer dans de multiples domaines de la vie et les arts populaires sont d'excellents exemples de propositions de métissage, car ils reçoivent diverses influences culturelles et historiques, et la musique est peut-être la plus importante d'entre elles, comme nous le verrons dans le choix du répertoire de danse dans le contexte de la danse afro-brésilienne au chapitre 3.

Un autre pilier de notre approche du métissage dans cette thèse, qui utilise désormais des références brésiliennes, est l'ouvrage de Barros & Mello & Vogel, « Galinha d'Angola », qui nous informe sur le métissage d'un point de vue créatif et composite. Analysant les rituels d'initiation au candomblé en interprétant les symboles, l'imagerie et les rituels, les auteurs utilisent la pintade comme symbole central du candomblé, concentrant sur elle la cosmologie et les expériences sociales qui entourent la religion. Il s'agit d'un être composite et complexe qui s'inscrit dans toutes les étapes initiatiques du candomblé : « la pintade réalise pleinement, à travers une image sensible, l'idée de la personne qui a réalisé une intégration plus stable et plus durable des éléments fragmentaires qui la composaient » [17].

Dans ce livre, nous prenons comme point central de notre thèse la réflexion contenue dans le chapitre 4, qui décrit et analyse le voyage du iaô à la messe. Dans l'initiation au candomblé, telle qu'elle est analysée par les auteurs, la fin du rite d'initiation intervient lorsque l'initié, ou iaô, se rend à la messe. Ce qui pourrait être compris comme un simple exemple de syncrétisme est interprété par les auteurs comme un pèlerinage qui exacerbe les tensions religieuses et sociales dont les fondements sont ancrés dans l'histoire coloniale du Brésil. Cette composition entre les pratiques religieuses du candomblé et la reconnaissance d'un autre rituel, catholique, nous donne un exemple clair de la façon dont le métissage sert d'élément de défi et de tension dans le système des ordres socialement établis :

---

[15] LAPLANTINE & NOUSS, ibidem, page non numérisée.
[16] LAPLANTINE & NOUSS, ibidem, page non numérisée.
[17] BARROS, José Flávio P. de & MELLO, Marco Antonio da S. & VOGEL, Arno**. A Galinha d'Angola. Iniciação e Identidade na Cultura Afro-Brasileira**. 4a ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2023. Pág. 55.

> C'est comme s'il ne pouvait terminer le processus de construction d'une nouvelle identité qu'après avoir transgressé l'éthique de l'engagement dans laquelle il y a des choses qui ne doivent pas être dites, comme le fait que, dans les sociétés hiérarchisées comme le Brésil, tout va bien tant que chacun connaît sa place.[18]

En d'autres termes, la pratique du pèlerinage initiatique dans le candomblé, qui atteint son apogée dans la messe catholique, est une pratique transgressive qui subvertit la logique fortement hiérarchique du Brésil. Cette « arrogance », qui « est l'un des péchés capitaux de la société hiérarchique, mais aussi l'une de ses tentations permanentes, car il existe de nombreux cas notoires dans lesquels sa pratique s'avère gratifiante » [19], est un élément central pour comprendre l'interprétation de ce phénomène basée sur le concept de métissage. Et l' « arrogance du métissage » subversive finit par fonctionner doublement, aussi bien dans le contexte hiérarchique brésilien que dans le républicanisme français : le métissage confronte et met en tension les formes établies, en proposant des compositions et des arrangements qui mettent en péril les positions et les valeurs dans la sphère publique.

Les métissages promus par l'association utilisent des références mixtes pour s'affirmer : la danse afro-brésilienne de Maria Gonçalves de Barros, par exemple, utilise des musiques brésiliennes (de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, etc.) et « africaines » pour composer le répertoire musical du cours, un répertoire qui trouve son origine dans l'histoire de la vie et de l'enfance de Maria et dans des références socialement partagées aux représentations du « Brésil » et de « l'Afrique ». Et le défilé du Carnaval, avec des groupes venus du Brésil, de Bolivie, du Pérou et de France, est un autre bel exemple de ce métissage constamment mobilisé par l'association.

En d'autres termes, en plus d'accompagner les acteurs dans les situations d'épreuve et de comprendre leurs corporéités comme des « figurations », nous comprenons que les actions sont soutenues par des constructions de « métissage », ancrées dans les visions de Maria de ce que sont le Brésil, l'Afrique et la France et comment ces différentes visions convergent dans une nouvelle création. Et ces actions

[18] Ibidem, page 157.
[19] Ibidem, page 158.

métisses constituent des performances publiques qui, pour nous, sont conceptuellement basées sur les propositions de Victor Turner, Schechner et Goffman.

Pour Turner, la performance culturelle est étroitement liée au drame social : elle y trouve son origine et continue d'y puiser sa force[20]. Pour lui, les performances ne sont ni informes ni indéterminées, mais ont une structure diachronique avec un début, une séquence de phases qui se chevauchent, mais qui peuvent être isolées, et une fin[21]. En d'autres termes, la performance est étroitement liée au rituel, dans le sens où elle favorise les transformations et produit du sens, ce qui peut se produire à travers la *liminalité*, la *communitas* ou la réorganisation des relations sociales.

L'approche de Richard Schechner, qui apporte une autre dimension à la réflexion sur la performance, propose que « dans les arts, 'performer', c'est monter un spectacle, une pièce de théâtre, une danse, un concert, et dans la vie quotidienne, 'performer', c'est montrer, aller à l'extrême, souligner une action auprès de ceux qui regardent » [22]. Comme performer est également lié à « être, montrer ce qui est fait et expliquer ce qui est montré » [23], nous avons l'intention, en nous basant sur Turner et Schechner (qui ont développé ensemble d'importantes réflexions sur la performance, le rituel et la relation entre l'anthropologie et le théâtre, par exemple), de comprendre les investissements publics de Maria en relation avec ses performances de danse afro-brésilienne .

Enfin, une autre source d'inspiration importante concerne le traitement des performances collectives publiques et figuratives de l'association, qui cherchent à étendre le terrain commun des arènes publiques, renforçant les liens communautaires et les marques de leur présence dans le quartier. Qu'il s'agisse d'accueillir des associations partenaires dans les espaces de l'association pour y organiser des ateliers avec des enfants handicapés, ou de défiler dans les rues du 20e arrondissement, Maria et l'association qu'elle a fondée gagnent en visibilité et renforcent les liens publics avec le quartier. Cette dimension fortement quotidienne de ces opérations performatives est

[20] "My contention is that the major genres of cultural performance (from ritual to theatre and film) and narration (from myth to novel) not only originate in the social drama but also continue to draw meaning and force from the social drama". In: TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance.** PAJ Publication, pág. 94.

[21] Ibidem, page 80.

[22] SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** Routledge, 2017. Pág. 28.

[23] Ibidem.

> Lorsqu'un individu ou un artiste joue le même rôle pour le même public à différentes occasions, une relation sociale est susceptible d'émerger. En définissant le rôle social comme la mise en œuvre de droits et de devoirs liés à un certain statut, on peut dire qu'un rôle social comportera une ou plusieurs parties et que chacune de ces différentes parties pourra être présentée par l'artiste à plusieurs reprises aux mêmes types de public ou à un public composé des mêmes personnes. [24]

Nous considérons également que pour le courant pragmatique, les choses et les personnes sont tout aussi pertinentes d'un point de vue sociologique : l'une sert de support à l'autre[25]. Pour cette raison, nous considérons que l'association - en tant qu'une « institution », une « chose » - mérite une couverture sociologique adéquate. L'association est plus qu'un lieu où les gens se réunissent ou un être juridique ; elle prend forme, mobilise les gens autour d'elle et fusionne avec la personne de Maria - les deux se combinent dans un nouveau format associatif qui mêle l'institution à la personne. C'est l'axe central de la thèse, de décrire et comprendre cette manière spécifique de faire association : en plus d'avoir été créée par Maria à partir de sa carrière de danseuse et chorégraphe, l'association Couleurs Brésil « est » Maria, et vice versa, dans le sens où Maria inscrit sa corporéité (à travers la danse, la chorégraphie et la corporéité) pour mobiliser des étudiants, établir un réseau de bénévoles et tisser des partenariats institutionnels. En même temps, les problèmes structurels causés par une fuite d'eau dans la salle de danse conduisent à une grève de la faim qui fait que le corps physique de Maria tombe malade et ressent les impacts des dommages causés aux murs : une relation métaphysique et complexe s'établit entre Maria et Couleurs Brazil, et l'inséparabilité des deux entités est précisément un format associatif spécifique, l'un des nombreux possibles. Et dans notre cas spécifique , le « composite » analysé est l'union du corps de la personne avec le corps institutionnel associatif, la fusion de Maria et de Couleurs Brésil.

[24] GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life.** Anchor Books Edition: 1959. Págs. 15-16 Traduction livre.

[25] Boltanski & Thévenot, page 242.

Mon rôle en tant qu'un chercheur et mon entrée sur le terrain

Mon parcours académique a été - et il est toujours - marqué par des changements et des transitions : de formation et de lieux. Après avoir obtenu une licence en Histoire à l'Université Fédérale Fluminense (UFF), j'ai fait un Master en Anthropologie à la même université, dans le cadre du programme de troisième cycle en Anthropologie (PPGA/UFF). Au cours de mon Master, sous la direction du même directeur que celui de cette thèse, le professeur Fabio Reis Mota, et en collaboration avec la professeure Lucía Eilbaum, j'ai étudié un phénomène social régional mais transnational : la migration d'Argentins vers la petite ville d'Armação dos Búzios (RJ/Brésil).

Au cours des mois que j'ai passés à vivre et à effectuer mon travail de terrain à Armação dos Búzios, j'ai pu établir des dialogues et des interlocutions avec des Argentins et des Brésiliens qui ont été essentiels pour comprendre les motivations, les questions sociales et migratoires et l'ordre de la vie quotidienne. Ils m'ont permis d'approfondir la composition des identités (dans ce cas, principalement nationales et ethniques-raciales), les relations entre elles, leurs limites et leurs spécificités à Búzios, surtout si l'on tient compte des difficultés qu'ont les Argentins à comprendre la complexité des relations sociales que l'on trouve au Brésil [26].

À partir d'une vision bidirectionnelle qui prend en compte à la fois les cadres sociaux brésiliens [27] et ceux que l'on trouve en Argentine [28], j'ai ensuite traduit les interlocutions dans des formes générales plus larges, ce qui m'a permis de trouver les différences sociales et culturelles entre les interactions entre Argentins et Brésiliens à Búzios. Sur la base d'une proposition conceptuelle visant à comprendre ces différentes formes de relations comme « encruzilhadas [29] » et comme « boulevards », pour utiliser

---

[26] SILVA, Alexandre de Oliveira. "'**Encruzilhadas Identitárias' - uma perspectiva antropológica sobre a presença argentina na Armação dos Búzios (RJ)** ". Niterói, 2020. Mémoire de maîtrise - Université Fédérale Fluminense, Niterói, 2020.

[27] KANT DE LIMA, Roberto. Carnaval, malandros e heróis: o dilema brasileiro do espaço público. In GOMES, Laura Graziela & BARBOSA, Lívia & DRUMOND, José Augusto (Orgs). **O Brasil não é para principiantes.** Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 105-123. & DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

[28] ADAMOVSKY, E. **Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003**. Buenos Aires, Planeta : 2009.

[29] Ce mot ne trouves pas une traduction directe en français. Les « encruzilhadas » sont les croisée des chemins, une conformation urbaine typiques dans les favelas at les petites rues. Dans une

deux caractéristiques urbaines trouvées à Rio de Janeiro et à Buenos Aires respectivement comme références illustratives, j'ai entrepris de définir, plus ou moins, ce qu'étaient ces formes.

Les interlocuteurs argentins ont signalé à plusieurs reprises une interaction avec les Brésiliens qu'ils avaient du mal à comprendre, parce qu'elle était basée sur une certaine imprévisibilité dans les relations et un degré élevé de déviation de l'ordre, que ce soit dans les relations amoureuses, entre amis ou même dans les relations professionnelles. Selon eux, il était difficile de savoir comment agir dans des situations relativement similaires, mais qui pouvaient nécessiter des actions et des réponses complètement différentes, ce qui pouvait entraîner de l'embarras, des malentendus ou même du harcèlement.

L'approfondissement de ces questions m'a amené à concevoir les relations au Brésil comme des « encruzilhadas », où chaque courbe, coin et déviation exige des sujets qu'ils se recomposent, qu'ils ajustent leur itinéraire de manière imprévue, qu'ils soient capables d'anticiper les formes d'interaction, ce qui exige de faire face à l'imprévisibilité de ces formes. Sur la base des interprétations selon lesquelles les relations sociales brésiliennes sont fortement ancrées dans la hiérarchisation des relations, l'autorité et l'inégalité, en plus du déni d'une dimension citoyenne[30], j'ai pu observer le monde social argentin et comprendre que, pour eux, la compréhension des relations entre les personnes est médiatisée par la reconnaissance d'une relative stabilité égalitaire, qui les place sur un pied d'égalité et les rapproche du point de vue égalitaire[31].

En résumé, si la hiérarchie et l'inégalité brésiliennes sont comme des « becos » et des « encruzilhadas », le monde social argentin, fortement ancré dans l'impératif d'égalité (plus proche de la réalité sociale française), pourrait être compris comme un « boulevard », où les relations sont marquées par une plus grande demande d'égalité et où les conflits sont attendus et ne se traduisent pas nécessairement par de la

---

« encruzilhada », il faut à chaque moment choisir la direction à suivre, différemment d'une promenade dans un boulevard.

[30] KANT DE LIMA, ibid. ; MOTA, Fabio Reis. Regimes de envolvimento e formas de reconhecimento no Brasil e na França. **Antropolítica (UFF)**, v. 32, p. 129-148, 2012 ;

[31] CHERESKY, Isidoro. Dilemas e desafios da Democracia na América Latina. Deterioração ou renovação ? **Revista USP, n. 109**, São Paulo, 2016. Pages 53-66
DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i109p53-66.
Disponible à l'adresse : https://www.journals.usp.br/revusp/article/view/123142.

violence[32]. Et nous ne négligeons pas le fait que le modèle argentin est exempt d'inégalités sociales, ethniques, raciales ou économiques, bien au contraire, mais nous soulignons l'existence de l'impératif de citoyenneté afin de créer des contrastes avec la réalité sociale hiérarchique brésilienne. Et c'est à partir de cette compréhension de la relation entre les identités argentines et brésiliennes à Búzios et des conflits et affrontements qui en découlent que j'ai pu mieux observer le débat sur la composition des identités et les multiples investissements formels réalisés par les sujets à Armação dos Búzios.

Au cours de mon Doctorat, qui a débuté en 2020, j'ai pu retourner en classe pour améliorer ma formation professionnelle grâce aux cours proposés par le PPGA et aux dialogues établis avec d'autres étudiants et collègues au sein du groupe de recherche Nufep/UFF, coordonné par mon directeur de thèse. En 2021, j'ai eu l'opportunité d'établir une cotutelle de doctorat entre le PPGA/UFF et le programme « Migrations, Développement et Territoires » de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/France), sous la direction conjointe de la Professeure Mme. Mônica Raisa Schpun. Ce tournant dans ma carrière académique m'a amené à concevoir un objet de recherche différent, car une partie des exigences de mon double diplôme était une longue période de travail de terrain en France. Il était donc nécessaire non seulement d'apprendre le français, mais aussi d'atteindre un minimum d'autonomie, ce qui était indispensable non seulement pour profiter pleinement des cours offerts à l'EHESS, mais aussi pour mener à bien le travail de terrain.

La bourse de la « Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) », obtenue dans le cadre d'une sélection publique PRINT/CAPES/UFF pour le projet « International Research Network on Conflict Management in Plural Public Spaces : Inequalities, Justice and Citizenship from a Comparative Perspective » en 2022, a permis de financer intégralement le travail de terrain l'année suivante. Tous les éléments étant alignés pour que la double formation puisse être réalisée, il manquait un élément essentiel pour la recherche : le terrain lui-même. C'est en dialoguant avec des amis français et brésiliens vivant à Paris que j'ai pu découvrir, toujours à distance, des groupes de Brésiliens à l'étranger et quelques associations avec lesquelles je pouvais développer un dialogue, dont Couleurs Brésil. Après avoir regardé les informations disponibles en ligne, j'ai décidé de privilégier le

[32] SILVA, ibidem.

contact avec Couleurs Brésil. Les photos du carnaval, les informations sur les cours proposés et les photos, les reportages et même une émission de radio de France Culture[33] sur l'association m'ont donné envie de faire des recherches avec eux.

La période à l'étranger, qui a duré de janvier 2023 à février 2024 (donc 13 mois ininterrompus), a commencé par une prise de contact avec la Prof. Monica Schpun et des collègues brésiliens du Groupe de Travail Migrations et Espaces Urbains. Peu après, j'ai pu commencer le travail de terrain proprement dit.

Je suis entré seul sur le terrain un matin de février. N'ayant pas de contacts personnels pouvant m'introduire sur le terrain, il m'a fallu un jour me rendre à l'association et me présenter. J'ai ouvert la porte et je me suis retrouvée dans un grand espace avec un mannequin habillé en porte-drapeau derrière une fenêtre. Chantal[34], bénévole de l'association depuis 2011, m'a accueillie seule et j'ai pu me présenter à elle, à la recherche de Maria, la fondatrice de l'espace. C'est alors que la porte du bureau au fond du hall s'est soudainement ouverte et que Maria s'est approchée de moi : noire, 1m70, avec d'immenses cheveux bouclés et une démarche chaloupée, elle m'a dit avoir entendu des visiteurs et être venue voir qui était là. Je me suis présenté à elle et lui ai expliqué que j'étais un chercheur désireux d'en savoir plus sur l'association. C'est après avoir confirmé que j'étais brésilienne que les portes de l'espace ont commencé à s'ouvrir pour moi.

Elle m'a introduit dans son bureau, m'a offert un café et nous avons pu, dès lors, échanger en portugais sur le projet de recherche que je souhaitais entreprendre ainsi que sur des sujets divers. Maria m'a accordé un large accès à l'association, m'invitant à y revenir les jours suivants ; c'est ainsi que s'est opérée mon immersion au sein de l'institution. Au-delà de ma posture de chercheur, ma condition d'homme noir et homosexuel a indubitablement favorisé l'établissement de relations de confiance et de familiarité : en tant que Brésilien, ma présence rehaussait le prestige de l'association auprès des élèves et des Français de son entourage. Dans une association composée majoritairement d'étudiantes françaises, mon français marqué par l'accent brésilien et

---

[33] SUR LES DOCKS : Champ libre (1/1) : **" L'énergie de la samba "**. Interviewée : Maria Gonçalves de Barros. Production : Denis Reynaud. Réalisation : Gilles Davidas. Enregistrement : Nicolas Lapert et Claude Niort. Mixage : Alain Joubert. France Culture, 29 novembre 2012. Podcast.
Disponible à l'adresse suivante : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks-14-15/champ-libre-1-1-l-energie-de-la-samba-1711998 Consulté le 20/12/2023.

[34] Bien qu'étant ma première interlocutrice, Chantal disparaît de la recherche car elle s'est retirée dans l'intimité pour soigner une maladie.

ma maîtrise encore incertaine des règles complexes de politesse sont devenus des atouts majeurs pour Maria – qui a opéré un glissement symbolique de ma figure de chercheur vers celle de son « fils brésilien », une position qui a largement contribué à la structuration des rapports de confiance sur le terrain.

En outre, ma présence au sein de l'association était marquée par la marginalité : n'étant pas Français, je me situais constamment à la frontière entre, d'une part, l'expression de la « brésilianité » à travers les cours de danse afro-brésilienne, ma connaissance de la musique brésilienne et mes références au Brésil et, d'autre part, la maîtrise des codes de socialisation et de politesse en dehors de ces espaces. Cette position sur le terrain me renvoie à la réflexion de Silvana Nascimento concernant le corps de l'anthropologue :

> Cette place se situe à la frontière, entre plusieurs mondes et plusieurs voix, et doit composer, simultanément, avec une multiplicité de lignes et de trajectoires de vie. À ce carrefour, l'on court le risque de s'égarer ou de s'enivrer dans des labyrinthes. Ces chemins ne sont pas déterminés préalablement, car la recherche anthropologique offre des parcours insolites. [traduction livre] [35]

Ainsi, j'ai développé un travail de terrain fondé sur l'observation directe, participante et incarnée (Nascimento, op. cit.), en mettant particulièrement en exergue les nombreux moments où j'ai été un agent actif au sein des activités réalisées. Les notes de terrain ont été consignées *in loco*, au cours des échanges ou à la suite des interactions ; par conséquent, ma connaissance restreinte de la langue française (notamment durant les premiers mois de recherche) a pu me conduire à transcrire les propos en mobilisant des concepts et des expressions dont je disposais alors, sans toutefois altérer le sens des discours, bien qu'ils puissent comporter des lusitanismes.

[35] NASCIMENTO, S. de S. (2019). O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. Revista De Antropologia, 62(2), 459-484. https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161080.



Photo 2 : photo de la façade de l'association. A gauche, derrière la vitre, un mannequin vêtu d'un costume de carnaval accueille les visiteurs.

La position d'observateur participant sur le terrain a été enrichie par la proposition de Sarah Pink d'une « Ethnographie Sensorielle », qui propose une pratique engagée dans la connaissance et l'empathie, centrée sur l'utilisation des sens et des dimensions sensorielles pour comprendre les pratiques culturelles entourant des activités telles que la danse, la pratique de la capoeira ou d'autres actions quotidiennes. L'ethnographe s'implique et se place dans la relation entre son corps et ses sens et ceux des autres interlocuteurs sur le terrain, en incorporant et en vivant les pratiques et les expériences du terrain en tant que groupe, une position méthodologique importante compte tenu de la nature musicale et corporelle du terrain [36].

Enfin, je pense qu'il est important de vous informer que, dans le cadre des exigences du doctorat en cotutelle, cette thèse a été rédigé originellement en portugais et publiée simultanément en portugais et en français, avec un exemplaire déposé dans chacune des deux universités : en portugais, à l'Universidade Federal Fluminense, à Niterói/Brésil ; et en français, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris/France. Cette version de la thèse, en français, a été traduite de la version en portugais.

Nombre et contexte des Brésiliens à l'étranger et en France

Étudier une association qui mobilise la culture brésilienne à Paris, c'est se pencher, plus ou moins, sur la présence des Brésiliens en France. Les données du Ministère des Affaires étrangères du Brésil montrent une augmentation significative du nombre de Brésiliens à l'étranger ces dernières années : de 1 898 762 personnes en 2012 à 4 598 735 en 2022, soit une augmentation de 142% au cours des dix dernières années[37].

---

[36] PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. Sage, Londres, 2009. Page 7.

"Doing sensory ethnography entails taking a series of conceptual and practica! steps that allow the researcher to re-think both established and new participatory and collaborative ethnographic research techniques in terms of sensory perception, categories, meanings and values, ways of knowing and practices. It involves the researcher self-consciously and reflexively attending to the senses throughout the research process: that is, during the planning, reviewing, fieldwork, analysis and representational processes of a project.".

[37] DEPARTAMENTO CONSULAR. Secretaria de Assuntos de Soberania Nacional e Cidadania. Ministério das Relações Exteriores. **Comunidades Brasileiras no Exterior**. Agosto de 2023. Acesso em 20/08/2023. Disponível em https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/portal-consular/BrasileirosnoExterior.pdf.

Les destinations les plus prisées par les Brésiliens en 2022 sont les États-Unis (1 900 000), le Portugal (360 000), le Paraguay (254 000), le Royaume-Uni (220 000), le Japon (206 990), l'Espagne (165 000), l'Allemagne (160 000), l'Italie (157 000), le Canada (133 170) et enfin la Guyane française (91 500[38]), l'Argentine (90 320) et la France (90 000[39]). Selon les données officielles[40], la France est la douzième destination des Brésiliens à l'étranger, en considérant les chiffres de la Guyane séparément de ceux de la France métropolitaine[41].

Bien qu'il existe une vaste bibliographie analysant les spécificités des Brésiliens dans différents contextes nationaux[42], tous (à l'exception du Japon) soulignent des problèmes similaires : le nombre de Brésiliens sans papiers est important et, ce qui génère une situation d'exclusion de la sphère citoyenne dans ces pays et ils finissent par travailler dans le sous-emploi, sont surexploités, sous-payés et n'ont pas pleinement accès aux services de santé, d'éducation et autres[43].

Si l'on examine maintenant les données relatives à l'immigration en France, on constate qu'en 2021, 7 millions d'immigrés vivaient dans le pays, soit 10,3 % de la population. Ces chiffres incluent à la fois les immigrés naturalisés français (2,5 millions) et les immigrés de nationalité étrangère (4,5 millions)[44]. Si l'on exclut les chiffres des immigrés français naturalisés, la population étrangère est de 5,2 millions de

---

[38] Les chiffres distinguent les Brésiliens vivant en Guyane Française (sous la responsabilité de l'ambassade du Brésil à Georgetown et du vice-consulat du Brésil à Lethem) et en France Métropolitaine (sous la responsabilité du Consulat Général du Brésil à Paris et du Consulat Général du Brésil à Marseille).

[39] Ce nombre inclut 100 Brésiliens vivant à Monaco. En effet, l'enquête ayant été réalisée par la Direction Consulaire du Secrétariat à la Souveraineté Nationale et à la Citoyenneté du Ministère des Affaires Etrangères, le Consulat Général du Brésil à Paris est le poste chargé de servir également les résidents monégasques.

[40] Le ministère des Affaires étrangères calcule le nombre de Brésiliens légalisés et en situation "d'être légalisés", sans préciser la méthodologie des calculs. Informations trouvées dans MACHADO, I. J. de R. (2015). Brasileiros no exterior e cidadania (1980-2005). **Revista TOMO**. https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.4407 . Consulté le 10/04/2024.

[41] D'autres auteurs proposent d'autres chiffres, comme Barreto (2001) et Oliveira (2001). Comme nous n'avons pas l'intention d'effectuer une analyse démographique approfondie de l'émigration des Brésiliens, nous nous basons sur les données du ministère des Affaires étrangères pour dresser un tableau des Brésiliens à l'étranger.

[42] Pour les Brésiliens dans d'autres pays, voir RIBEIRO pour l'Argentine (2002), BÓGUS & BASSANEZI pour l'Italie (1998 ; 2001), SOUCHAUD pour le Paraguay (2011), SCHERVIER pour le Canada (2005), PISCITELLI pour l'Espagne (2007), SOARES pour l'Irlande (2014) et ROCHA pour l'Australie (2017), entre autres.

[43] MACHADO, I. J. de R. (2015). Les Brésiliens à l'étranger et la citoyenneté (1980-2005). **Revista TOMO**. https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.4407 . Consulté le 10/04/2024.

[44] Source : *Institut National de la Statistique et des Études Économiques*. Publié le 01/03/2022, consulté le 21/04/2022. Disponible sur https://www.insee.fr/fr/statistiques/3633212#tableau-Fcontinent_radio2.

personnes (4,5 millions d'immigrés de nationalité étrangère + 800 000 étrangers nés en France)[45] . Parmi ces 7 millions d'immigrés vivant en France (naturalisés ou non, hors étrangers nés en France), 47 % sont nés sur le continent africain. Les Européens représentent 32,2 %, les Asiatiques 14,4 % et les originaires d'Amérique et d'Océanie 5,8 % (404 000 personnes)[46].

Si nous examinons de plus près le nombre d'immigrants par pays de naissance, qui ne concerne plus que les pays d'Amérique et d'Océanie[47], nous constatons que les Brésiliens, en 2018 (dernière année disponible), représentaient 63 600 personnes, soit le deuxième groupe le plus important, juste derrière Haïti (91 500 personnes). Le troisième pays ayant le plus grand nombre d'immigrants parmi les pays des Amériques et de l'Océanie est les États-Unis, avec 37 600 personnes. On constate que, si l'on tient compte des immigrés des Amériques, les chiffres sont faibles par rapport aux immigrés des autres continents. Le Brésil occupe la première place, surtout si l'on tient compte du statut de réfugié des immigrants haïtiens ; en outre, les États-Unis, qui occupent la troisième place du classement, comptent 59 % d'immigrants de moins que le Brésil.

L'analyse des données officielles françaises montre l'évolution suivante du nombre de Brésiliens en France : 42 200 en 2007, 53 400 en 2012 et 61 000 en 2017. Le nombre de 61 000 Brésiliens en France est considérablement inférieur à celui fourni par le ministère des affaires étrangères pour 2020 (90 000 personnes). Les divergences dans les données peuvent être dues au fait qu'elles ont été compilées sur des années différentes (2017 en France et 2022 au Brésil), ou encore à l'absence d'enregistrement de ces Brésiliens auprès des organismes officiels français.

Si l'on ne prend en compte que les pays européens, la France arrive en sixième position dans le classement des plus grandes communautés de Brésiliens en Europe (89 900 Brésiliens, sans compter les 100 Brésiliens de Monaco). Les Brésiliens sont par exemple plus nombreux en Guyane et en Allemagne qu'en France

---

[45] Ibidem.

[46] Ibidem.

[47] Les données pour les Amériques et l'Océanie sont compilées dans le même groupe par l'*Institut national de la statistique et des études économiques - INSEE*. Je pense que cela est dû au faible nombre d'immigrés en provenance de ces régions du monde - considérablement plus faible que sur les autres continents. Les 376 000 immigrés des Amériques et de l'Océanie correspondent à 12 % des immigrés d'Afrique et à 40 % des immigrés d'Asie (qui constituent le deuxième plus petit groupe d'immigrés par continent). Si les continents américain et océanique étaient séparés dans les analyses, les chiffres seraient encore plus insignifiants. Source : INSEE. Données du 29/09/2021, consultées le 12/05/2022. Disponible sur Immigrés par pays de naissance détaillé - Étrangers et immigrés | Insee.

Métropolitaine. La France n'est donc pas une destination privilégiée pour les Brésiliens cherchant à quitter le pays, puisqu'elle ne se situe qu'au douzième rang mondial et au sixième rang européen (moins de 2% des Brésiliens à l'étranger sont en France, en analysant les données de 2022).

Ces données, qui permettent de contextualiser la France dans le cadre général des Brésiliens à l'étranger, sont présentées ici de manière concise afin de cadrer l'univers de la recherche. Comme le montre le faible nombre de Brésiliens en France, le pays n'est certainement pas une destination populaire pour les Brésiliens qui émigrent. Le contexte du travail associatif qui mobilise la culture brésilienne à Belleville (un quartier marqué par une forte vague d'immigration en provenance d'Afrique du Nord et d'Asie dans les années 1950) revêt un niveau d'insertion et de visibilité plus difficile. La lutte pour la pertinence dans le quartier doit descendre dans la rue et s'articuler solidement avec le quartier, en se battant pour l'espace.

La question du faible nombre de Brésiliens - sans-papiers ou non - en France est pertinente pour la recherche car elle touche à des questions de vie pratique : la recherche d'un travail et la stabilité (comme le fait d'avoir un contrat de travail CDI , qui est la base des demandes de renouvellement de visa) sont la priorité pour ces immigrés, ce qui les éloigne des exigences non rémunérées de la collaboration à la vie associative. Ceci explique en partie la faible présence de Brésiliens dans l'organisation Couleurs Brésil, qui est pourtant une association française qui oriente ses actions vers un public également français.

Structure de la thèse

Enfin, cette thèse s'attache à présenter chaque chapitre comme un angle d'observation différent de l'association. **Le premier chapitre** présente au lecteur le contexte général de l'association Couleurs Brésil : le découpage administratif de Paris[48], les spécificités historiques et sociales de Belleville et les vagues d'immigration dans la région. J'explique également l'importance du monde associatif en France et situe la recherche dans l'espace et le temps.

[48] La description de l'organisation administrative de Paris, facile à comprendre pour les français, n'est pas évidente pour le publique brésilien.

Dans le **chapitre 2**, je présente l'association Couleurs Brésil, ses espaces physiques, son organisation administrative, ses relations avec ses voisins et ses étudiants et je discute le « bénévolat » et le programme « Volontariat Civique », tout en présentant certains des interlocuteurs centraux de la recherche et les relations entre eux. **Le chapitre 3** se penche sur le cours de danse de Maria, expliquant en détail les méthodes et les techniques qu'elle a créées et comment cette créativité artistique crée des liens avec les habitants du quartier, attire des étudiants et fait fonctionner le mécanisme associatif. C'est la plus grande création de Maria et le fonctionnement de l'association repose sur le cours de danse. **Le chapitre 4** analyse la « danse thérapeutique », menée avec une association partenaire et destinée à des enfants polyhandicapés, afin de comprendre de nouvelles propositions pour se situer dans le monde. **Le chapitre 5** est destiné à analyser le plus grand événement de l'année, le défilé de Carnaval organisé par l'association. **Le chapitre 6**, le dernier, est consacré à comprendre comment une grève de la faim, organisée par Maria en réponse à des problèmes liés à la gestion du siège de l'association, s'est transformée en une manifestation publique auprès de la mairie.

Le parcours de la thèse, en ce sens, n'est pas un parcours chronologique du travail de terrain. La structure choisie pour ce texte est construite sur les différentes dimensions des figurations de l'association et des performances collectives, afin de comprendre les différents angles de connexion entre Maria et Couleurs Brésil et comment ce format associatif conduit à des performances collectives.

CHAPITRE 1 = UNE PROMENADE DANS LE CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIAL DE BELLEVILLE ET DU MONDE ASSOCIATIF FRANÇAIS

CHAPITRE 1 - UNE PROMENADE DANS LE CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIAL DE BELLEVILLE ET DU MONDE ASSOCIATIF FRANÇAIS

Ce chapitre a pour objectif de situer et de contextualiser historiquement et géographiquement la recherche. Pour comprendre l'environnement de l'association et mieux définir le terrain, je m'intéresse aux spécificités sociales, culturelles et historiques de Belleville, y compris aux lectures subjectives des limites du territoire du quartier, qui est élastique et dont les contours sont redéfinis en fonction de l'interlocuteur. Notre parcours de thèse est donc un cheminement de l'extérieur vers l'intérieur : nous parcourons le passé et la géographie du quartier, nous observons le passé et les vagues migratoires dans le quartier, nous signalons la présence d'entreprises et d'événements brésiliens dans le quartier et nous nous arrêtons aux portes de l'association Couleurs Brésil. Face à l'association, nous avons réfléchi à la vie associative française, recensé les débats sur la tension entre bénévolat et travail salarié et défini, peu ou prou, le cadre historique, géographique et associatif de la recherche.

1.1 Une promenade dans la diversité ethnoculturelle de Belleville [49]

Je suis Bellevillois ! Ce mot vous épouvante !
C'est le quartier maudit ! Oui c'est l'enfer du Dante !
C'est le sombre Ténare, un cloaque, un bourbier,
Dont parle avec terreur la paisible rentier ;
C'est là que gît enfin la vile populace,
Se révoltant souvent, et qui toujours menace !
Un tas de mange-tout ! Ivrognes, paresseux !
Ils ne possèdent rien, mais ils en font partie !
- Voilà l'opinion qu'on a de nous en ville. [50]

La ville de Paris, il faut le préciser, est subdivisée en régions administratives, les arrondissements. Au nombre de 20, chaque arrondissement a un maire qui est élu tous les six ans lors des élections municipales, ainsi que des représentants au Conseil de Paris et au Conseil Municipal. En partant de l'Île de la Cité

[49] Il faut préciser que ce texte a été initialement écrit pour un public brésilien, c'est pourquoi il était nécessaire d'expliquer clairement la ville de Paris et son organisation administrative.

[50] "Je suis Bellevillois, protestation". Texte prononcé en avril 1872 sur la scène du théâtre de Belleville par M. Bordet. In : JACQUEMET, 1984, p. 189, note 2. *apud* SIMON, Patrick. **La Société Partagé : relations interethniques et interclasses dans un quartier en rénovation**. Thèse, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 1994. Page 63.

dans le sens des aiguilles d'une montre, les 20 arrondissements sont numérotés en spirale du centre vers les limites de la ville. Comme un escargot, les 20 arrondissements grandissent de l'intérieur vers l'extérieur et forment un cercle qui se dédouble, englobant 80 quartiers administratifs au total, soit quatre par arrondissement. C'est dans le dernier d'entre eux, le 20e arrondissement, que se déroule la recherche. Il compte, comme les autres, un total de quatre quartiers administratifs, à savoir Belleville, Saint-Fargeau, Père-Lachaise et Charonne. Deuxième arrondissement le plus peuplé de Paris (après le 15e), il est le quatorzième par sa taille et est connu pour ses vagues successives de migration et sa diversité ethnique, comme l'explore ce texte.

Les quartiers de Paris, bien qu'ils aient des limites urbaines précises et qu'ils puissent être nommés en fonction de leur taille administrative (Belleville, par exemple, est délimité par les rues suivantes : boulevard de Belleville, rue de Belleville, rue de Ménilmontant et rue Pixérécourt), ne sont pas forcément populaires ou connus de tous. Je m'explique : les gens utilisent généralement le numéro des arrondissements ainsi que les stations de métro les plus proches pour se situer dans la ville. Ainsi, certains quartiers bien connus sont utilisés comme référence générale pour la région, même s'ils ne correspondent pas exactement à la délimitation officielle. C'est le cas de Belleville : l'association Couleurs Brésil, communément désignée comme appartenant à Belleville, est en fait située dans le quartier Saint-Fargeau. Et dans le quartier de Saint-Fargeau, par exemple, se trouve le Cimetière de Belleville, à quelques mètres de l'association, ainsi que la rue de Belleville : deux références fortes au quartier voisin dans le quartier de Saint-Fargeau. Les références aux quartiers et aux arrondissements sont donc entachées d'inexactitudes quant à la définition administrative de la ville.

Belleville, lieu de notre recherche, se décline progressivement en plusieurs définitions : ce peut être l'espace urbain administratif, tel que décrit ci-dessus ; ce peut être aussi, comme le souligne Jacquemet, de multiples Belleville, chacun chargé de valeurs sociales et humaines qui varient selon les groupes concernés ou le regard de celui qui les observe. Jacquemet montre que ces différents Belleville sont « la rue de Belleville et ses abords immédiats, s'étendant jusqu'à la rue du Faubourg du Temple au canal Saint-Martin..."» [51] , ou qu'ils « s'étendent sur une partie des 19e et 20e arrondissements » [52] .

[51] _____. Ibid., p. 19.
[52] _____. Ibid., p. 19.

Parmi les nombreux Belleville possibles, il y a aussi le Belleville de la recherche : bien que l'association ait son siège dans le quartier de Saint-Fargeau, à deux rues de la limite avec le quartier de Belleville, elle est couramment désignée comme étant située à Belleville : certains interlocuteurs répètent cependant que la rue du Borrégo n'est pas à Belleville et des débats houleux peuvent s'ensuivre sur les limites des quartiers et les subjectivités des espaces. Pour rendre compte du degré de variation des différentes perceptions de l'espace, de l'appartenance aux quartiers, de la portée des activités de l'association pour les différents sujets de recherche et des symboliques et marqueurs présents dans les rues, nous avons utilisé le concept de « lieu anthropologique » de Marc Augé [53]. Étant une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne peut rendre compte à elle seule des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale, mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, même humble ou modeste », le « lieu anthropologique » est à la fois « un principe de sens pour ceux qui l'habitent et un principe d'intelligibilité pour ceux qui l'observent » [54].

Les espaces, variables, identitaires, historiques et relationnels, se mélangent : la maison se mêle à la rue, l'hôpital devient le chemin d'un défilé de carnaval, la mairie devient une scène pour une protestation dansante. C'est finalement cette portion du 20e arrondissement qui est délimitée dans cette thèse : appelée Belleville par les uns, Saint-Fargeau par les autres et s'étendant autour de la rue du Borrégo, elle va aussi loin que le cortège carnavalesque et les membres de l'association peuvent aller. Lieu anthropologisé, chargé de symboles, de marqueurs identitaires et de samba à pied, ces rues délimitent le travail de l'association et l'ethnographie de cette recherche.

1.2 Une promenade dans l'histoire de Belleville

Belleville, aujourd'hui 77e quartier de Paris, n'a été rattaché à la ville qu'en 1891. Il s'agissait jusqu'alors d'une commune périphérique et rurale dont la population se consacrait aux cultures maraîchères et à d'autres activités agricoles. Situé après les faubourgs, Belleville se caractérise par une colline qui est aujourd'hui le deuxième point

[53] AUGÉ, Marc. **Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité**. Paris, Seuil : 1992.

[54] _____. Ibid., p. 68.

culminant de la ville (128 mètres d'altitude, soit seulement un mètre de moins que Montmartre).

Vers le XVIIIe siècle, la partie basse de la colline prolonge les faubourgs, constitués d'agriculteurs, tandis que la partie haute reste essentiellement rurale. Le commerce du vin s'y développe et devient la principale activité commerciale du quartier, qui compte déjà des défilés carnavalesques qui descendent la colline depuis Belleville et rassemblent les foules, faisant fi des interdictions. Dès lors, une des caractéristiques du quartier se dessine : la mixité sociale et la forte présence d'un public ouvrier. Avec l'évolution de l'urbanisation et la construction de résidences d'été pour les Parisiens sur le haut de Belleville, la population du quartier commence également à augmenter : la population connaît une forte expansion entre 1835 et 1850 (de 10 000 à 34 000 habitants), pour atteindre 58 000 habitants en 1856[55]. C'est au cours de ces décennies (de 1850 à 1900) que le quartier connaît une urbanisation intense accompagnée d'une augmentation de la densité de population : de commune périphérique à quartier stigmatisé par les soulèvements de la Commune de Paris[56], Belleville acquiert peu à peu une identité unique de quartier populaire.

A la fin du XIXe siècle, Belleville est l'un des quartiers les plus pauvres de Paris et en 1891, Belleville devient « le quartier le plus parisien de la capitale », avec 52,2% de ses habitants nés à Paris[57]. Mais peu après la fin de la Première Guerre mondiale, le quartier connaît des vagues successives d'immigration, avec l'arrivée de Polonais, de Belges et d'Arméniens, qui entraînent une augmentation considérable du pourcentage d'étrangers au sein de la population de Belleville[58]. Mais c'est dans les années 1950 que l'arrivée massive d'étrangers dans le quartier (et en France en général) change l'identité du quartier : d'une population majoritairement composée d'artisans et d'ouvriers, Belleville devient alors un « quartier d'immigrés » [59] .

---

[55] SIMON, op. cit., págs. 21-22.

[56] À Belleville, les bouleversements de la Commune de Paris en 1848 ont pris une importance historique relative. La population se révolte et les « ouvriers militants » se renforcent à partir de 1848, devenant un véritable « foyer de contestation ». L'escalade politique s'accentue et, de janvier à mars 1871, le quartier est occupé par l'armée et les conflits armés durent jusqu'au milieu de la même année. Même avec la fin de la commune insurrectionnelle, Belleville reste, au tournant du 19e et du 20e siècle, une référence pour les mouvements ouvriers et les idées anarcho-syndicalistes. Pour en savoir plus, voir : SIMON, op. cit., págs. 21-22.

[57] Ibidem, p. 79

[58] Ibidem.

[59] Ibidem.

Belleville devient progressivement un lieu d'attraction (en raison des activités liées à la cordonnerie et à la couture) et d'installation pour les immigrés : en effet, si de nombreuses nationalités y sont représentées, toutes n'occupent pas l'espace et ne s'installent pas de la même manière. La première et la plus notable des occupations systématiques de Belleville est celle des Juifs, qui se répartissent d'ailleurs entre les quartiers du Marais et de Clignancourt. A Belleville, la présence juive est la plus forte parmi les immigrés juifs de gauche, alors que le 4e arrondissement, par exemple, concentre un plus grand nombre de juifs religieux : on constate donc un mode différent d'occupation de l'espace par les immigrés juifs. Et cette installation des groupes s'est faite dans un processus de cohabitation : aujourd'hui encore, par exemple, on trouve rue Julien Lacroix une synagogue, un temple protestant et une église catholique, sans compter la forte présence de musulmans dans le quartier [60]. En 1926, Belleville comptait déjà la répartition suivante d'immigrés : Belges (12,3%), Espagnols (5,8%), Grecs (4,2%), Italiens (11,7%), Polonais (24,5%), Roumains (3,2%), Russes (8,6%), Suisses (6,2%), Turcs (15%) et autres nationalités (8,4%)[61].

Entre 1950 et 1975, davantage de Maghrébins et de Juifs séfarades se sont installés dans le quartier. Bien que l'immigration algérienne dans le pays remonte à la Première Guerre mondiale, elle n'a jamais été aussi intense que la présence de Belges ou d'Italiens[62] à la même époque, mais elle s'est intensifiée au cours de la période 1950-1975. Cette intensification s'est produite avec le changement de statut de citoyenneté après la guerre : le nombre de « Français musulmans »[63] est passé de 50 000 en 1946 à 300 000 en 1956. Majoritairement masculine dans les premières années, elle devient une immigration familiale à partir de 1952, avec l'arrivée de femmes et d'enfants. La deuxième grande vague d'immigration des années 1950 est celle des Juifs d'Afrique du Nord, plus précisément d'Algérie, du Maroc et de Tunisie. Quant aux Asiatiques, principalement concentrés dans les 13e et 19e arrondissements, ils sont pratiquement inexistants à Belleville jusqu'aux années 1970. Issus d'une immigration de la fin du XXe siècle, leur présence était déjà sensible dans le quartier en 1982, et ils sont toujours très présents dans les restaurants, les supermarchés et les magasins en général.

---

[60] WEINBERG, 1974 In : Ibidem p. 93.

[61] Ibidem, p. 93.

[62] En 1921, il y avait 451 000 Italiens et 349 000 Belges, tandis qu'il y avait 54 000 Algériens en France. Ibidem, p. 101.

[63] Terme officiel correspondant au statut de citoyen à part entière en 1947.

En bref, c'est surtout au cours de cette période d'après-guerre que Belleville est devenu un « quartier d'immigrants » (avec une proportion d'immigrants plus élevée qu'à Paris : 9,4 % à Belleville contre 5,9 % dans la ville de Paris) et a cessé d'être un quartier connu pour contenir principalement des ouvriers et des artisans. Parallèlement à l'augmentation de la population immigrée au fil des décennies (de 4 696 en 1954 à 8 148 en 1990), la population générale de Belleville a diminué (de 49 959 en 1954 à 35 529 en 1990)[64] . En d'autres termes, le pourcentage d'immigrants est passé de 9,39 % en 1954 à 22,93 % en 1990.

Outre les vagues de migration dans le 20e arrondissement, il est également important de prendre en considération certaines réformes urbaines que la zone a subies, y compris la démolition des zones insalubres et la relocalisation de ses habitants dans d'autres secteurs. La première vague d'habitants de Belleville est celle des déplacés de la réforme haussmannienne de 1860, composée principalement d'ouvriers de petites industries artisanales qui vivent dans des logements simples et largement insalubres. L'urbanisation du quartier a commencé au 19ème siècle et a connu dans les années 1950 une vague de démolitions d'anciennes maisons ouvrières et d'immeubles de mauvaise qualité et insalubres, ce qui a entraîné le départ forcé des anciens habitants du quartier[65].

Dans les années 1980, la gentrification a attiré les résidents des classes moyennes et supérieures : la classe ouvrière est passée de 59 % en 1954 à 31 % en 1990, tandis que les libéraux et les professionnels sont passés de 4 % à 13 % au cours de la même période. À leur place, de nouveaux immeubles modernes sont construits, occupés par une population plus aisée et ce processus consiste, en bref, en un remplacement systématique d'une population ouvrière par les classes moyennes et plus aisées. Ces changements de paradigme dans la composition de la population suivent généralement les changements qui ont eu lieu dans la ville de Paris au cours de la même période.[66]

En ce sens, comme le soulignait Simon dans sa thèse classique sur Belleville, les relations interethniques génèrent à Belleville (et dans la région du 20e en général) une articulation et une plus grande cohésion entre les différents groupes, qui se

---

[64] Ibid. p. 205.

[65] SIMON, Patrick. La mosaïque : la cohabitation entre les groupes ethniques à Belleville, Paris. In : MARTINIELLO, Marco & BODY-GENDROT, Sophie **Minorities in European cities : the dynamics of social integration and social exclusion at the neighbourhood level**. Londres : Palgrave Macmillan UK, 2000.

[66] Ibidem, p. 163.

traduit par les modes d'appropriation de l'espace, les échanges entre eux et le respect de l'ordre social. Chaque groupe marque l'espace urbain à sa manière et cette fragmentation des différents groupes se fait sous la forme d'un grand tissu social. Cette composition des différents groupes sociaux favorise également la ségrégation, qui se manifestera surtout par la répartition spatiale des individus et les mécanismes économiques d'accès au logement. Ainsi, le double mécanisme de distinction selon des critères de classe sociale et d'origine ethnique est renforcé, ce qui signifie que les immigrés occupent systématiquement des positions subalternes par rapport aux Français sur le marché du logement (bien que dans les classes supérieures, la stratification sociale des immigrés soit plus proche de celle des Français)[67].

Avec toute cette complexité de distinctions de classes et d'appartenances ethniques, Belleville finit par ressembler à un grand enchevêtrement urbain, où chaque groupe se concentre dans certaines zones du quartier et y imprime ses propres caractéristiques. Que ce soit à travers les commerces ethniques, les façades des lieux ou encore les présentations de soi (par la diversité des tenues vestimentaires, des accents, etc.) et les références aux rues et lieux de Belleville selon leurs caractéristiques ethniques (« rue chinoise », « rue africaine », « quartier arabe », etc.), ces références sont encore présentes aujourd'hui dans les discours des interlocuteurs. Il est à noter que ces catégories, lorsqu'elles sont mobilisées dans les interlocutions, sont stéréotypées et généralisantes (les Maghrébins deviennent les « Arabes », les Asiatiques en général sont « les Chinois », etc.)

Les immigrés deviennent alors les principaux animateurs et usagers du quartier, ce qui signifie qu'ils jouent un rôle important dans la vie sociale du quartier. Ce point est important pour notre recherche car il permet de comprendre les relations que l'association crée avec son environnement et l'importance qu'elle prend dans la vie culturelle avec ses voisins. Et cette vie de quartier est centrale non seulement pour illustrer la richesse culturelle et ethnique de l'arrondissement, mais aussi pour comprendre l'importance du travail de l'association. Simon montre déjà comment la « vie de quartier » est

> [...] exubérante, omniprésente dans les rues, le théâtre de la vie quotidienne est sous les yeux de tous. L'étrangeté de la sociabilité permet à tous les habitants, quel que soit leur degré d'investissement dans les réseaux de relations,

[67] _____. Ibidem, p. 248.

> de construire une compréhension schématique de l'ordre social et d'en transcrire les péripéties. […] Les relations de voisinage sont le plus souvent interculturelles, impliquant des individus ou des entités collectives désignées par des étiquettes ethniques.[68]

Cette grande complexité de la cohabitation et des réseaux organisés autour des cafés, des associations, des marchés ethniques et qui s'étendent à l'ensemble de Belleville promeut en réalité un modèle d'existence en contradiction avec le modèle intégrationniste français. Entendue comme un processus individuel dans lequel les immigrés participent à la société en acceptant et en intégrant les règles de la coexistence, l'intégration dans le modèle français sépare fortement le privé du public : dans la sphère privée, les valeurs culturelles et religieuses peuvent être maintenues, tant qu'elles n'entrent pas en conflit avec les valeurs républicaines. Dans la sphère publique, la neutralité et la conformité aux règles et comportements sociaux sont recherchées. L'intégration est, dans ce cas, un engagement civil, fondé sur le partage de valeurs communes et l'abandon de l'individualisme au format libéral [69].

À Belleville, l'espace public est imprégné de marqueurs de classe, ethniques et culturels depuis le 19e siècle et a fait l'objet de vives contestations. L'occupation des rues par des identifiants ethniques présents dans les magasins, les cafés et les marchés, ainsi que dans les marchés hebdomadaires dominés par les Arabes et dans les célébrations du Nouvel An chinois, montre cette dispute pour une reconnaissance de la différence qui est évidente à Belleville et promeut une division de l'espace. Les spécificités de Belleville font que le quartier se transforme également en un modèle, que Simon appelle une « mosaïque ottomane » , parce qu'il est complexe, diversifié, interconnecté et non compétitif. Belleville est ainsi renforcé en tant que quartier cosmopolite et multiculturel, d'un côté, et d'autre côté, il gagne des représentations qui l'associent à la prostitution, à la délinquance, au trafic de drogue et à la violence

[68] Ibidem, p. 347.
[69] _____. Ibid. MOTA, op. cit.

urbaine[70]. Cette image de Belleville comme espace marginal et périphérique apparaît également dans sa représentation dans la littérature et le cinéma[71].

Comme l'examine Stott, qui analyse les représentations de Belleville au cinéma, dans les films *Le Petit Lieutenant* (de Xavier Beauvois, 2005), *Polisse* (de Maïwenn, 2011) et *Un P'tit Gars de Ménilmontant* (d'Alain Minier, 2013), la violence et le crime deviennent des éléments centraux des récits, qui font de Belleville le théâtre physique et figuratif des intrigues des films. Le multiculturalisme présent dans les films (qui exclut, par exemple, la présence asiatique) associe cette diversité à une dimension de criminalité et de violence, représentant Belleville comme moins sûre qu'elle ne l'est en réalité et renforçant les stéréotypes associant la violence aux phénomènes migratoires[72].

Pour Stott, Belleville peut avoir plusieurs couleurs. Il peut être rouge (référence historique aux tendances révolutionnaires du quartier), dont les habitants se sont organisés pour créer l'association La Bellevilleuse dans le but de lutter contre le plan de démolition de certains secteurs et de soutenir les habitants de la classe ouvrière et les immigrés, faisant ainsi preuve de cohésion sociale et de lutte politique. La victoire de l'association a été éclatante : seuls 22 % des bâtiments ont été démolis, au lieu des 95 % initialement prévus par le gouvernement. Et Belleville peut aussi être noire, en référence à ses représentations dans le cinéma et la littérature comme un lieu violent qui abrite le crime et les tensions urbaines, surtout dans la seconde moitié du 20e siècle. Et elle peut être rose, en référence à la recherche du plaisir (donnée par la présence de prostituées), à Descente de la Courtille (défilé carnavalesque qui faisait partie du Mardi Gras jusqu'en 1838) et à l'actuelle place des Fêtes, créée en 1836, qui accueillait de nombreux bals en plein air[73].

---

[70] LE BAIL, Hélène ; LIEBER, Marylène. Sweeping the Streets, Cleaning Morals: Chinese Sex Workers in Paris Claiming Their Belonging to the Cosmopolitan City. In: LEJEUNE, Catherine et al. **Migration, Urbanity and Cosmopolitanism in a Globalized World.** Cham: Springer International Publishing, 2021. p. 127-138.

[71] HOU, Dorothee Xiaolong. From Rust Belt to Belleville : Two Recent Films on Chinese Migrant Sex Workers in Paris. Dans : LI, Melody Yunzi ; TALLY JR, Robert T. (Ed.). **Affective Geographies and Narratives of Chinese Diaspora**. Springer Nature, 2022. p. 31-49.

[72] STOTT, Carolyn. Belleville Noir dans le cinéma du XXIe siècle : adaptation et innovation. **Essais de littérature et de culture françaises**, n. 56, p. 221-237, 2019.

[73] STOTT, Carolyn. Belleville 'rouge', Belleville 'noir', Belleville 'rose' : l'identité complexe d'un 'quartier' parisien. **Portal : Journal of Multidisciplinary International Studies**, v. 12, n. 1, p. 99-114, 2015.

Les regards des chercheurs brésiliens se sont également portés sur Belleville, produisant des réflexions intéressantes. Considérant le commerce et les réseaux de sociabilité qui s'établissent à partir de lui, Gomes souligne que

> Une autre forme d'accueil pratiquée par le commerce est l'insertion de ces hommes et femmes solitaires dans les réseaux de coopération et de sociabilité du quartier et de leur groupe d'origine, principalement pour obtenir des informations socialement et stratégiquement utiles pour eux-mêmes, telles que celles relatives à des logements ou des propriétés à louer à des conditions favorables, des cours de français gratuits, des conseils pour l'obtention de documents et de visas, le tout conformément aux règles morales du quartier et de chacun des nombreux réseaux d'immigrés existants. (traduction livre) [74]

La complexité ethnique et commerciale de Belleville favorise une relation entre « lieu de mémoire », « lieu d'accueil et d'hospitalité » et « lieu de socialisation et de commodité », renforçant le caractère multiforme et complexe du quartier.

Toujours à propos de la Bellevilloise, un article de Daniel Cefai explore les actions de l'association en relation avec les tensions urbaines dans le Bas-Belleville. La Bellevilloise étant une « organisation composite », il montre comment cette association mobilise différentes grammaires dans le contexte urbain bellevillois et finit par constituer un format associatif unique, puisqu'elle s'implique de manière singulière dans le contexte des tensions entre habitants et pouvoirs publics, en mobilisant des chercheurs pour réaliser des études techniques, en engageant les habitants dans des interventions directes sur l'espace urbain, en utilisant le langage du droit pour s'affirmer et donner de la force aux conflits qu'elle noue avec les agents publics et la mairie, et en agissant pour aider, informer et former les habitants du quartier[75].

La Belleviloise, dans son format associatif unique, promeut des actions d' « ingénierie urbaine » et de « recherche sociale », cherchant des solutions techniques aux problèmes et, ce faisant, accumule des informations, des compétences et des relations, ce qui lui permet de se rapprocher plus intensément du quartier et d'ouvrir de

---

[74] GOMES, Laura Graziela. Comércio étnico em Belleville : memória, hospitalidade e conveniência. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 29, p. 187-207, 2002.

[75] CEFAI, Daniel. « Como uma associação nasce para o público : vínculos locais e arena pública em torno da associação La Belleviloise, em paris ». In : CEFAI, Daniel ; MELLO, Marco Antonio da Silva ; MOTA, Fabio Reis ; VEIGA, Felipe Berocan. **Arenas Públicas : por uma etnografia da vida associativa.** Editora da UFF : Niterói, 2011.

nouveaux horizons à l'action publique[76]. Ce que nous voulons souligner dans le cas de la Belleviloise, c'est le format unique qu'elle a développé à partir de l'action de ses acteurs et de leur implication dans les problèmes de leur environnement. En effet, comme le souligne Cefai, si la Belleviloise est soumise aux dispositions légales de la loi 1901, cela n'implique pas de rigidité institutionnelle et n'exclut pas la possibilité de nouveaux formats d'action sociale imbriquant différentes logiques (logiques d'entreprise commerciale, d'organisation industrielle, de service public, de représentation démocratique, de souveraineté populaire, de cohésion sociale, de vie domestique, d'épanouissement personnel, de communauté religieuse, etc.)

Enfin, Belleville est multiple et multicolore : c'est à la fois un quartier rebelle (qui a abrité la dernière résistance de la Commune de Paris) et un quartier festif, avec les célébrations du Nouvel An chinois et une diversité unique de bars et de lieux de divertissement.

1.3 Traces de la présence brésilienne à Belleville

En ce qui concerne la présence des Brésiliens dans le quartier, nous souhaitons mettre en avant quelques commerces que nous avons pu identifier lors de notre travail de terrain : le Bar Mineirinho, situé rue Henri Chevreau, dont le propriétaire, Wellington, est connu des Brésiliens qui vivent dans cette partie de Paris ; le bar sans nom à l'angle de la rue des Maronites et de la rue du Liban et le Barracão (ces deux derniers ont fermé pendant le travail de terrain) ; le Studio de l'Hermitage, rue Hermitage, dont l'équipe technique et de production, composée de Brésiliens, organise périodiquement des événements d'artistes brésiliens et une roda de samba le dernier dimanche de chaque mois, avec une salle souvent pleine à craquer.

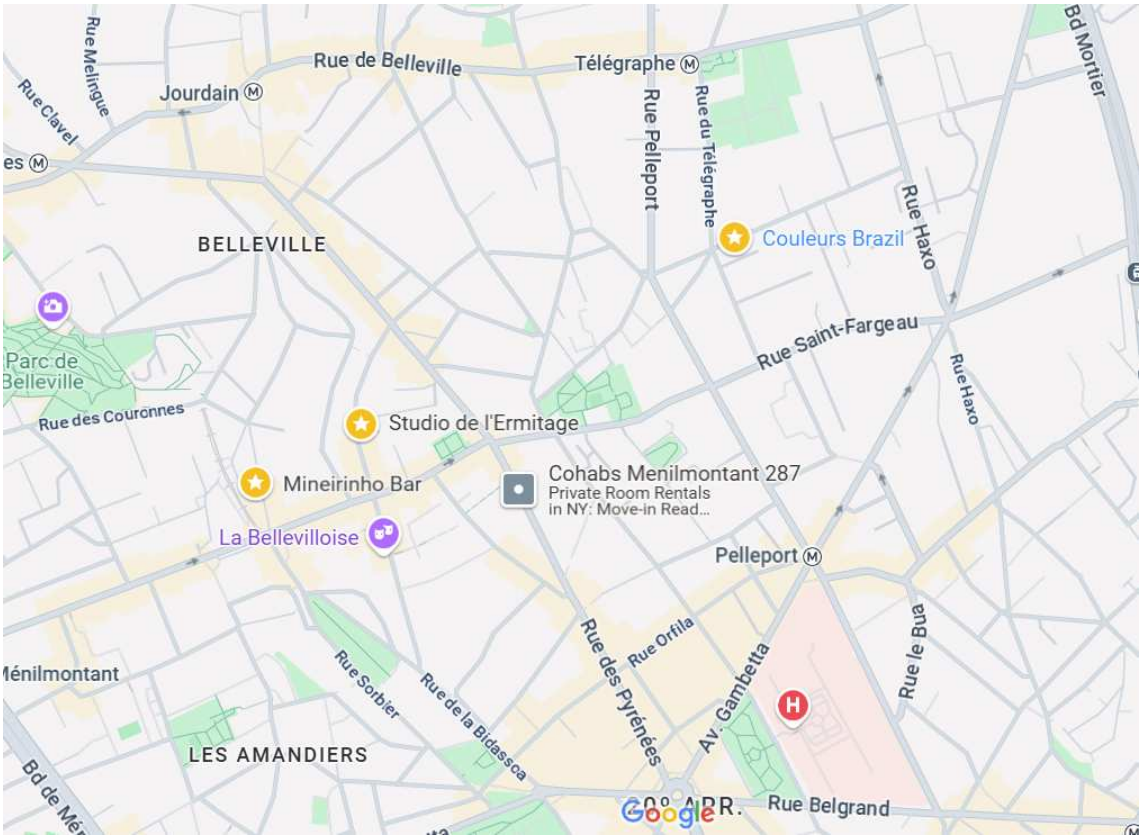
Bien que les Brésiliens ne fassent pas partie de vagues migratoires spécifiques, on ne peut pas dire que la présence brésilienne dans le quartier soit inexistante : outre le bar Mineirinho et le Studio de l'Hermitage, bien connus du public brésilien , il existe également des cercles informels de choro et de samba organisés dans les bars du quartier, où les musiciens apportent leurs instruments et invitent leurs amis à profiter de la musique. Sans droit d'entrée et sans obligation de consommer, ces rodas

[76] Ibid.

informelles finissent par être fréquentées par les Brésiliens et leurs amis et compagnons français. Parmi les bars où se déroulent ces rencontres, on peut citer le bar sans nom situé à l'angle de la rue de Belleville et de la rue du Dr Potain, le bar Chez Adel, rue de la Grange aux Belles, ou encore le café Gaston Laveur, parmi tant d'autres. Bien que ce circuit de concerts, de sambas, de rodas de choros et de producteurs brésiliens ne soit pas l'objet de cette étude, ils animent la scène festive brésilienne du quartier.

Le bar Mineirinho et le Studio de l'Hermitage, situés l'un à côté de l'autre, forment une symbiose intéressante : en remontant la rue de Ménilmontant depuis le Boulevard de Belleville, on prend la troisième rue à gauche, Henri Chevreau, pour arriver au Bar Mineirinho. Deux rues plus loin, toujours en remontant la rue de Ménilmontant, on tourne à nouveau à gauche pour atteindre le Studio de l'Hermitage. Séparés par deux petits pâtés de maisons, il est courant que les spectateurs brésiliens qui assistent à des concerts à l'Hermitage s'arrêtent tôt au Mineirinho pour manger ou boire un verre. Le propriétaire, Wellington, assiste également à des événements à l'Hermitage. Ils partagent donc le même public.

Depuis le Studio de l'Hermitage, on remonte la rue de Ménilmontant, on marche encore une dizaine de minutes et on tourne à nouveau à gauche, rue du Télégraphe, pour arriver enfin à l'association Couleurs Brésil. Ce circuit brésilien, qui commence au bar Mineirinho et se termine à Couleurs Brésil, traverse un quartier animé, plein de bars, de restaurants, de commerces de rue et de ventes en tout genre (la rue de Ménilmontant étant l'une des principales avenues du 20e arrondissement). Les marques de la brésilianité sont subtiles et disparaissent presque dans l'effervescence culturelle du quartier, mais l'œil le plus attentif peut les remarquer, car elles sont présentes dans les drapeaux brésiliens, les plaques brésiliennes écrites à l'extérieur du bar ou les affiches de concerts brésiliens disséminées sur les lampadaires.



Carte 1 : Les environs de l'association Couleurs Brésil. La carte montre le Bar Mineirinho, le Studio de l'Hermitage et l'association Couleurs Brésil. Moins de 20 minutes à pied séparent ces trois lieux emblématiques de la brésilianité.

Après avoir traversé le quartier et être arrivé à la rue du Borrégo, le siège de l'association est déjà visible au coin de la rue : en s'approchant, on aperçoit une grande façade peinte en rouge avec une grande vitre. Les lettres colorées peintes à l'extérieur indiquent son nom : ASSOCIATION COULEURS BRAZIL. Derrière la façade, un mannequin vêtu d'un costume de carnaval richement décoré accueille les curieux et les passants, au milieu des plantes et à côté de la porte d'entrée. C'est ici que se trouve finalement l'association Couleurs Brésil.

1.4 La création de Couleurs Brésil et le monde associatif français

Couleurs Brésil est une association régie par la loi 1901, qui régit le statut juridique des associations en France. Cette loi, dans son premier article, stipule que « L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices... »[77]. En définissant les associations comme des personnes morales, capables d'employer des salariés et de posséder des biens, la loi de 1901 les définit également comme des organisations à but non lucratif et interdit le profit (« but désintéressé »), qui, s'il existe, ne peut être réparti entre ses membres et doit être réinvesti.

La loi reconnaît que la dimension associative peut exister avec seulement deux personnes et permet même aux mineurs de faire partie de ses membres. La création d'une association se fait en communiquant à l'administration publique son nom, un statut, ses membres (avec leur profession, leur domicile et leur nationalité), entre autres documents qui peuvent être demandés. L'association peut gérer des biens mobiliers et immobiliers et recevoir des dons et des cotisations de ses membres. Après enregistrement à la Préfecture, l'association est reconnue par une publication au Journal Officiel de la République Française, qui recense les associations créées et dissoutes. Le Journal Officiel rend l'acte public en indiquant le nom de l'association, l'objet de sa création, l'adresse de son siège et la date de la déclaration auprès de l'organisme compétent.

La loi prévoit également les cas de fusion et de scission d'associations et précise le fonctionnement des associations cultuelles. Avec 18 articles aujourd'hui, la loi 1901 comptait autrefois 35 articles, dont beaucoup ont été abrogés (notamment toute la quatrième section, qui traitait des associations étrangères et dont les articles 22 à 35 ont été abrogés en 1984) et est relativement souple : il n'est pas exigé, par exemple, que certaines personnes occupent des fonctions spécifiques (telles que président, trésorier, secrétaire, etc.). Il est donc possible pour d'autres formes d'organisation collective (groupes de musiciens, militants de causes identitaires, environnementales, politiques, sociales, culturelles, collectifs, groupes d'action, etc.) d'opter pour un cadre associatif loi 1901, puisqu'il n'implique ni n'exige un ordre hiérarchique. En donnant aux associations une totale liberté d'organisation et de fonctionnement, la loi permet également aux

[77] RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. Loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association. Disponible à l'adresse suivante https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006069570/ Consulté le 12/11/2023.

associations déclarées d'employer des salariés, de disposer d'une relative autonomie financière (avec la création de comptes bancaires au nom de l'association, par exemple) et de solliciter des subventions de fonctionnement auprès de l'Etat.

Il existe trois formes d'associations possibles, qui diffèrent les unes des autres en termes d'indépendance et de reconnaissance juridique : l'association simple se caractérise par un manque de formalité, qui prive le groupe de statut juridique, de patrimoine et d'autonomie financière. Les associations déclarées, comme Couleurs Brésil, prennent la forme d'une entité juridique : elles peuvent agir en justice, louer des locaux, ouvrir des comptes bancaires et gérer leurs propres actifs. Le troisième type d'association, reconnue comme étant de nature publique, peut exiger que ce statut soit reconnu par décret et fait l'objet d'une surveillance plus étroite de la part de l'administration publique[78].

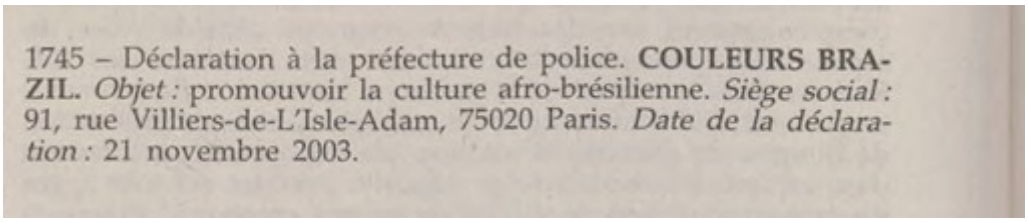

1745 – Déclaration à la préfecture de police. **COULEURS BRAZIL.** *Objet :* promouvoir la culture afro-brésilienne. *Siège social :* 91, rue Villiers-de-L'Isle-Adam, 75020 Paris. *Date de la déclaration :* 21 novembre 2003.

Photo 3 : Publication au Journal Officiel de l'acte de création de Couleurs Brésil[79].

La dimension du monde associatif en France est si importante que les principales dispositions de la loi 1901 ont été élevées au niveau constitutionnel, sous le titre « Principes Fondamentaux Reconnus par les lois de la République » du Préambule de la Constitution, par décision du Conseil Constitutionnel du 16 juillet 1971[80] .

[78] GOUILLY-FROSSARD, Ariane. Législation et vie associative en France. In : **Diplômées**, n°128, 1984. Problématique féminine dans la coopération internationale : Séminaire Currier sous la Présidence d'Honneur du Dr D.F. Leet, Mme Renée Maingard, Mme Danielle Haase-Dubosc. pp. 97-100.

DOI : https://doi.org/10.3406/femdi.1984.5333

Disponible sur : femenrev.persee.fr/doc/femdi_1965-0566_1984_num_128_1_5333 Consulté le 02/03/2024.

[79] JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. 20 déc. 2003 p. 6420.

[80] GOUILLY-FROSSARD, op. cit.

Auparavant, aucune disposition légale ne précisait le fonctionnement et l'organisation juridique des groupes associatifs dans le pays.

La création de la loi 1901 a mis fin à des siècles d'autorisations et d'interdictions des associations en France. Les associations religieuses ont été interdites dès le XVIIe siècle (lois du 27 mai 1610 puis du 18 juillet 1724) et la Révolution Française, par la loi Le Chapelier du 14 juin 1791, a étendu l'interdiction au fonctionnement des associations patronales ou ouvrières pour éviter la renaissance des anciennes corporations de métiers. Les associations politiques et les clubs d'opinion sont autorisés par la Constitution de 1792, mais le Directoire (régime politique de la Première République française entre 1795 et 1799) interdit, par l'article 291 du Code Pénal, les réunions associatives de plus de vingt personnes, quel que soit leur objet. La solution pour échapper à l'application de la loi était de se réunir en groupes de moins de 20 personnes, en adoptant un rythme de réunion irrégulier ; en conséquence, la loi royale du 10 avril 1834 interdit à nouveau toute association. Une période de liberté d'association a lieu sous la Seconde République (1848-1852), puis le Second Empire (1852-1870) rétablit l'article 291, mais exempte certaines associations non politiques (comme les syndicats de propriétaires)[81].

C'est à la fin du règne de Napoléon III que l'assouplissement des restrictions conduit à l'émergence de groupes revendiquant diverses formes d'organisation associative. C'est la Troisième République qui a permis la liberté des associations professionnelles (par la loi du 21 mars 1884) et des associations mutuelles (le 1er avril 1898). Enfin, à la suite des débats de la fin du XIXe siècle, la proposition de loi qui aboutira à la création de la loi de 1901 est présentée par Pierre Waldeck-Rousseau.

Aujourd'hui, les chiffres officiels révèlent l'étendue et l'ampleur de la vie associative en France : ils indiquent l'existence de plus de 1,4 million d'associations actives, dont plus de 146 000 emploient 1,8 million de salariés ; entre juillet 2021 et juin 2022, 66 500 nouvelles associations ont été créées[82] et rien qu'à Paris, plus de 4 000 nouvelles associations ont été créées chaque année depuis 2011[83] . Parmi les associations de la capitale, 28,9 % relèvent de la thématique « Culture » et le nombre

[81] Ibidem.

[82] "La France associative en mouvement 2022". Disponible à l'adresse suivante : https://www.associations.gouv.fr/la-france-associative-en-mouvement-2022.html#:~:text=66%20500%20associations%20cr%C3%A9%C3%A9es%20entre,priv%C3%A9%20(9%2C2%25). Consulté le 12/01/2024.

[83] RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. Secrétariat d'État Chargé de l'Économie Sociale et Solidaire et de la Vie Associative. **L'essence de la vie associative parisienne**. Décembre 2022.

total d'associations est estimé entre 70 000 et 80 000, soit un nombre de bénévoles également estimé entre 650 000 et 710 000 personnes[84] , rien qu'à Paris.

Les associations faisant référence au Brésil sont nombreuses : la page de recherche du registre des associations fait apparaître plus de 1000 associations faisant référence à Brésil dans leur nom[85] sur l'ensemble du territoire. Rien qu'à Paris, nous en avons trouvé 537, dont la plupart font partie de l'axe thématique Culture, pratiques d'activités artistiques et culturelles. Bien que les références au Brésil n'indiquent pas nécessairement que les associations ont été créées par des Brésiliens, on ne peut pas dire que les chiffres soient insignifiants.

Couleurs Brésil, créée en 2003, a déclaré lors de son enregistrement à la Préfecture de Police que son but était de « promouvoir la culture afro-brésilienne ». Ses premiers locaux se trouvent au 91 rue Villiers-de-L'Isle-Adam, où elle a fonctionné pendant six ans. Son premier déménagement, en 2009, a eu lieu rue de Crimée, où elle a fonctionné jusqu'en 2011, dans le 19e arrondissement. Enfin, depuis 2011, l'association s'est installée au 20 rue du Borrégo. L'association a été créée dans un contexte où Pierre et Maria vivaient dans le 20ème arrondissement. Ils se sont rencontrés en 2000 et ont emménagé ensemble un an plus tard. Pierre se souvient des premières années de leur vie commune :

> C'était très bien [la vie commune], super, le quartier autour de Gambetta est très bien, on vivait dans un très bel appartement, les enfants allaient à l'école en bas, Luca [le fils de Pierre et Maria] était petit et il allait à la crèche, on s'est installé là [...].La rue des Pyrénées est très commerçante, on fait ses courses tous les jours, [...] une très belle vie de quartier, une vie culturelle, une petite librairie, un coin de théâtre, un cinéma un peu plus limité, mais quand on a des enfants on va moins au cinéma [...].

L'adresse du premier domicile de la famille est alors le 91 rue Villiers-de-L'isle-Adam, la même adresse déclarée comme premier siège de l'association d'après les

---

[84] "L'essence de la vie associative parisienne. Décembre 2022. Ces chiffres sont à lire avec précaution, car une même personne peut, par exemple, être membre de deux (ou plusieurs) associations.

[85] Disponible à l'adresse suivante https://www.journal-officiel.gouv.fr/pages/associations-recherche/?disjunctive.source&sort=cronosort&q.titre=%23search(titre_search,%22br%C3%A9sil%22)&q=#resultarea
Consulté en décembre 2023.

archives du Journal Officiel. Même sans espace physique dédié, la déclaration d'une adresse faisait partie des conditions obligatoires pour la création de l'association : ils ont alors déclaré leur lieu de résidence comme siège social.

Revenant sur la création de l'association, Pierre raconte :

> C'est à ce moment-là que Maria a ouvert son association, elle a commencé à travailler dans un centre d'animation à Belleville, en bas de Belleville. C'est là que se trouve l'origine de l'association.

L'origine de l'association est là : Maria proposait ses cours de danse dans une autre association, mais cherchait l'autonomie pour enseigner. Il poursuit :

> L'association a été créée plus dans le 20e arrondissement qu'à Belleville, c'est plutôt autour du 20e, dans le quartier Gambetta-Pelleport. Elle a travaillé, je ne sais pas combien de temps, dans ce centre d'animation à Belleville, je pense que c'est comme ça qu'elle a commencé à enseigner et à dire : bon, finalement j'aimerais bien enseigner [le cours de danse] moi-même, créer mon association.... Au début, c'était le cours de danse, pouvoir le proposer, avoir de l'autonomie...
> Nous sommes arrivés dans le 20e arrondissement en 2000, Luca [le fils de Pierre et Maria] est né en 2001 et peu de temps après la naissance de Luca, elle m'a dit : - Je veux reprendre mon cours, je veux donner mes cours, créer une association et développer un concept de cours-association autour de la culture brésilienne, de la danse, etc.

Développer un concept d'association-cours : Maria cherchait à créer quelque chose de propre à partir de son cours de danse et de sa vision du monde, une association qui pourrait concrétiser sa façon de penser et de voir le Brésil depuis la France. Il convient également de noter la naissance de son deuxième enfant, Luca, qui a entraîné une pause de deux ans dans l'enseignement de la danse.

Pierre poursuit en expliquant le contexte de la création de l'association :

> En fait, je crois que Maria enseignait au centre d'activités et avait un petit groupe d'élèves et dans la dynamique de ce groupe d'élèves, la création de l'association (tu vois

> que c'est facile de créer une association en France aujourd'hui, c'était assez simple il y a 20 ans).... Et donc ça a été créé assez facilement au niveau administratif, ça a été fait par la personne qui était le président de l'association au départ, donc il y a eu la création du statut, un petit processus administratif relativement simplifié, surtout aujourd'hui, donc ça s'est fait de manière assez fluide.

Cet extrait révèle quelque chose d'intéressant : bien que Maria ait été la fondatrice et la personne la plus responsable de l'association pendant toutes ces années, elle n'en a jamais été la présidente. Le fait d'occuper ce rôle ou d'assumer une quelconque fonction de direction ne lui aurait officiellement pas permis d'être rémunérée pour ses cours de danse, puisque la loi de 1901 interdit le transfert des bénéfices aux dirigeants. En pratique, cela signifie que les gérants doivent exercer leur activité à titre bénévole ou, s'ils sont rémunérés, que ce montant doit rester dans les limites de la loi (¾ du SMIC mensuel, ou 1325,19 euros par mois[86]) [87].

La gestion désintéressée se caractérise comme une association dont l'équipe dirigeante n'a aucun intérêt direct ou indirect dans les bénéfices et les résultats des activités de l'association. Il est donc interdit à l'association de distribuer des bénéfices à ses membres, et à ses membres et dirigeants de s'approprier les biens de l'association. Il existe une possibilité de reprise des biens investis, qui consiste en un contrat social définissant le retour d'un bien transféré à l'association et qui peut retourner dans le patrimoine personnel après une période déterminée, à l'instar d'un prêt. Si les associations ne respectent pas ces limitations financières et patrimoniales, elles seront soumises aux impôts commerciaux. Toutes ces restrictions n'empêchent cependant pas l'association d'employer du personnel régulier[88].

---

[86] "Qu'appelle-t-on gestion désintéressée d'une association ? Disponible sur https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1927. Consulté le 12/03/2024.

[87] Plus précisément, les personnes désignées comme dirigeants par les statuts de l'association, tels que les membres du conseil d'administration, du bureau ou d'un organe similaire, peuvent être rémunérées. L'association peut également rémunérer un de ses membres sans perdre son caractère non lucratif. La rémunération peut être offerte en contrepartie d'un travail de gestion, sous forme de paiement unique pour un travail effectué, sous forme d'*avantages en nature* (soumis à la sécurité sociale), sous forme de cadeaux ou de remboursements forfaitaires de frais ou d'avances sur frais (*remboursements forfaitaires*). Pour en savoir plus : https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1927 Consulté le 12/03/2024.

[88] "Qu'appelle-t-on gestion désintéressée d'une association ?
Disponible à l'adresse : https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1927. Consulté le 12/04/2024.

En ce sens, compte tenu de la relative liberté de forme accordée aux associations par la loi 1901, on ne peut qu'imaginer la multiplicité des formes associatives que l'on peut trouver en France. Cette diversité constitue ce que Thévenot appelle des « organisations composites », car elles reposent sur une pluralité d'ordres de ressources et leur développement ne dépend pas exclusivement de la compétitivité du marché, mais d'une diversité d'impératifs différents et s'ordonne autour de la coordination des personnes et des choses[89]. Dans le même ordre d'idées, Cefai et. al. explorent les différentes formes que peut prendre le dispositif associatif, surtout parce qu'il s'insère dans des « contextes ambigus », puisqu'il est imbriqué dans des logiques qui peuvent être, à la fois, l'entreprise commerciale, l'organisation industrielle, le service public, la représentation démocratique, la cohésion sociale, la vie domestique, entre autres[90].

En résumé, les auteurs soulignent que la vie associative n'est pas simple, et que seul un regard méticuleux et attentif peut révéler, par la description, les logiques impliquées dans la constitution de l'association étudiée. En effet, les associations ne sont pas nécessairement des systèmes bien intégrés, mais « des lieux d'échange et de conflit, de coopération et de compétition, d'invention de solutions à des problèmes, de négociation d'accords collectifs et de composition de rationalités multiples »[91] . Elles sont sujettes à des ambiguïtés, des contradictions internes, des tensions et des conflits entre leurs membres, qui peuvent y placer leurs intérêts personnels et altérer plus ou moins les objectifs et les projets de l'association.

En effet, les associations regroupent différentes logiques de rationalité, d'organisation, d'action publique et de légitimité : elles peuvent avoir des formes, des aspects, des modes d'action, de coordination et de résolution de problèmes différents, sans que soit nécessairement deux associations différentes partageant les mêmes formes et méthodes du seul fait qu'elles sont des « associations » au sens de la loi 1901.

Et Couleurs Brésil s'avère être une autre de ces innombrables formes associatives : elle personnifie fortement son existence autour de la figure de Maria et promeut des actions qui renforcent ce continuum entre la personne et l'institution. Bien

---

[89] THÉVENOT, L. **L'action au pluriel : Sociologie des régimes d'engagement.** Paris : La Découverte, 2005. & THÉVENOT, L. Tensions critiques et compromis entre définitions du bien commun : l'approche des organisations par la théorie de la justification. In : **Décentralisation et coordination : les principaux modèles d'analyse**. Institut International de Paris La Défense, 1994.

[90] CEFAI et al, op. cit.

[91] Ibidem, p. 35.

que l'on y trouve différents personnages et formes de lien associatif, comme le « bénévolat », le « volontariat civique » et les responsables administratifs (comme Pierre et Alhassane), ainsi que les voisins, les étudiants et les anciens de l'association, l'incarnation de l'entité institutionnelle dans la personne physique de Maria finit par être une autre forme d'existence associative dans ce quartier de Belleville, qui, étant donné sa singularité, finit par trouver de nouvelles formes de mobilisation collective et de résolution des conflits dans les espaces publics parisiens.

1.5 Le bénévolat et les tensions dans le monde associatif

Le dispositif de « bénévolat » peut commencer à être compris et délimité en s'éloignant des notions de « philanthropie », d' « entraide » et de « militantisme ». Depuis les années 1980, il s'est progressivement imposé comme une « expression dominante de l'engagement associatif non salarié »[92]. Complexe, il implique des pratiques aussi différentes les unes des autres que la nature des associations qui accueillent les bénévoles : à Couleurs Brésil, on trouve des personnes qui contribuent au nettoyage des espaces chaque semaine, qui cuisinent pour les événements de l'association ou d'autres qui, plus éloignées de la vie quotidienne de l'association, s'impliquent dans le défilé du Carnaval qui a lieu une fois par an.

En ce qui concerne les catégories utilisées pour définir les différentes formes d'attachement associatif, il convient de les contextualiser : les bénévoles donnent de leur temps et s'engagent librement dans les associations qu'ils choisissent d'intégrer. L'« Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire » (INJEP), dans son rapport « Deux tiers des Français impliqués dans la vie associative » (2023), commente brièvement cette catégorie :

> Le bénévolat, offre de temps souvent associée spontanément au secteur associatif, est la forme de participation la plus répandue, mais pas la seule : elle concerne un quart de la population. Plus largement, quatre personnes sur dix ont participé à une association

[92] DEMOUSTIER Danièle, " Le bénévolat, du militantisme au volontariat ", **Revue française des affaires sociales**, 2002/4, p.97-116.
DOI : https://doi.org/10.3917/rfas.024.0097.
URL : https://shs.cairn.info/article/RFAS_024_0097?lang=fr

> en tant que bénévole, militant, volontaire ou adhérent. Le bénévolat, donc, est une forme commune de participation, mais pas la seule : elle concerne un quart de la population. [93]

Le « bénévolat » est donc une offre de temps, un engagement spontané et volontaire que certains membres décident d'offrir aux associations dans lesquelles ils sont impliqués. Pour les individus, il s'agit d'un investissement et pour les associations, d'une ressource. Depuis les années 1980, il s'éloigne du philanthropisme et du militantisme pour s'affirmer progressivement comme ce don de temps dans les associations. Constituées de pratiques hétérogènes, elles varient en fonction de l'activité exercée et du profil des bénévoles et des associations dans lesquelles ils s'engagent. La différence entre le bénévolat et le volontariat réside avant tout dans la nature de ces deux fonctions : dans le bénévolat, il y a un don de temps libre et spontané, sans lien avec l'âge, le statut professionnel ou les exigences administratives. Le bénévole est la personne qui, de son plein gré, offre ses services et son temps à une association qui l'intéresse, généralement de manière plus informelle. Le volontariat, d'autre part, entreprend des missions spécifiques et formalisées pour une durée déterminée (et peut recevoir quelque chose en retour, comme un logement, une rémunération ou des frais de déplacement). Il convient de souligner que la distinction entre les catégories de bénévole et de volontaire n'est pas une distinction de la langue française, mais typique du contexte français, et n'existe pas, par exemple, en Belgique [94].

D'autres catégories d'attachement sont les donateurs, dont les données du même rapport indiquent qu'au moins la moitié de la population française âgée de 16 ans et plus a fait au moins un don au cours des douze derniers mois, qu'il s'agisse de biens (vêtements, nourriture) ou d'argent (la plupart des dons sont inférieurs à 50 euros)[95]. Les adhérents font partie d'associations, mais ils n'y donnent pas de leur temps comme les bénévoles. Il s'agit par exemple d'adolescents et de jeunes inscrits dans des clubs sportifs. Ces différentes formes d'attachement impliquent différents niveaux

[93] DJEPVA (Direction de la jeunesse, de l'éducation populaire et de la vie associative). "Deux tiers des Français impliqués dans la vie associative". In : Collection INJEP Analyses & synthèses. Rapport de l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP). N. 64, publication en ligne. 2023..

[94] D'après des informations provenant de https://www.tousbenevoles.org/le-benevolat-et-le-volontariat-quelle-difference.

[95] DJEPVA, op. cit.

d'engagement dans le monde associatif : en prenant en compte les bénévoles, les donateurs et ceux qui participent d'une autre manière (que ce soit en tant qu'adhérents, membres administratifs ou militants), le nombre de Français de plus de 16 ans qui sont impliqués d'une manière ou d'une autre dans une (ou plusieurs) association(s) est de 66%[96]. Parmi les 27% de bénévoles, 16% sont également donateurs, soit 11% exclusivement bénévoles. 25% sont exclusivement donateurs à une association et 13% participent d'une manière ou d'une autre à une association (en tant qu'adhérents ou non)[97].

Il existe des groupes de sexe et d'âge en ce qui concerne la participation des personnes aux associations : les hommes participent davantage à des associations sportives, de propriétaires et de locataires, syndicales ou politiques, tandis que les femmes sont plus souvent impliquées dans des associations sociales ou caritatives, dans la protection de l'environnement ou du climat, dans la santé ou dans la recherche médicale. En ce qui concerne les tranches d'âge, les personnes âgées sont plus nombreuses à assumer le rôle de bénévole (65 ans et plus), tandis que les jeunes (16 à 24 ans) sont les plus impliqués dans la vie associative, notamment grâce à l'adhésion à des clubs sportifs .[98]

Outre le don de temps dans le cadre du bénévolat, le travail associatif revêt une forte dimension économique. Cette tension est bien explorée par Marchal, qui souligne qu'en ce qui concerne l'aspect économique des associations, beaucoup finissent par avoir un double caractère : d'une part, elles ont une sociabilité qui les met en contact direct avec la société civile, mais elles ne sont pas totalement dépourvues d'une logique d'entreprise ; d'autre part, elles s'inscrivent dans une logique d'économie autonome et emploient des travailleurs rémunérés, mais elles ne sont pas totalement des entreprises. Cette tension entre logique sociale associative et recherche de ressources économiques fait que l'entreprise associative cherche à coordonner et à intégrer les deux dispositifs, générant une troisième forme d'organisation. Comme il le montre :

> L'association se caractérise par l'objet qu'elle s'est fixé dès sa fondation (aider, secourir, rassembler, former des personnes, défendre une cause, etc.) et par le public auquel elle s'adresse : personnes âgées, handicapés, chômeurs, musiciens ou footballeurs amateurs, etc.

[96] Ibidem.
[97] PROUTEAU & WOLFF, op. cit.
[98] DJEPVA, ibid.

> L'entreprise offre des services (formation en informatique ou en karaté, documentation, de consultance, conseils en gestion ou en comptabilité, hébergement, restauration...) à destination d'une clientèle. Etant donné que l'objet de l'association ne recouvre pas l'activité économique de l'entreprise, et que le public privilégié de la première diffère de la clientèle de la seconde, l'entreprise associative peut être présentée sous deux angles différents. [99]

Marchal pointe l'empiètement du système entrepreneurial sur l'association, qui peut aboutir à diluer le concept de « participation » des bénévoles à la vie sociale de l'association et qui résume leur action à la participation à des conseils délibératifs, à la recherche de contrôle ou à l'action militante. Non seulement la position de Maria suggère une tension entre les deux dimensions (entrepreneuriale et associative), mais des figures comme Alhassane (responsable des projets) et la difficulté de maintenir l'association financièrement vont approfondir ces affrontements, comme nous l'explorerons plus en détail tout au long de la thèse. Et l'une des alternatives trouvées par Maria pour gérer cette tension constante entre le profit et l'associativité a été de n'assumer officiellement aucune position de gestion dans l'association qu'elle avait créée.

Demoustier se demande si le bénévolat, en tant que construction sociale, n'est pas en train de se distancier des valeurs qui sous-tendent la pratique, à savoir l'altruisme, la gratuité, la confiance, la bonne volonté et la liberté[100]. Pour lui, dans la lignée de ce que Marshall évoque, il y a une dissonance entre le caractère social et économique du concept. S'il y a une reconnaissance du bénévolat comme pratique de démocratie apprenante qui conduit à un renouvellement de l'idée d'engagement associatif, d'un autre côté il y a un rapprochement entre le bénévolat et le concept anglo-saxon de « volunteering », avec une plus grande insistance sur le travail organisé et les contreparties qui peuvent en découler (et qui ont été mentionnées plus tôt, comme une rémunération formelle, un logement, des dépenses pour le voyage, la nourriture, etc.)[101].

---

[99] MARCHAL, Emmanuelle. L'entreprise associative entre calcul économique et desintéressement. **Revue française de sociologie**, p. 365-390, 1992.

[100] DEMOUSTIER Danièle, "Le bénévolat, du militantisme au volontariat". In : **Revue française des affaires sociales**, p. 97-116.
DOI : 10.3917/rfas.024.0097.
URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-des-affaires-sociales-2002-4-page-97.htm

[101] Ibid.

Pour Demoustier, la tension dans la signification changeante du bénévolat est, d'une part, entre le fait de donner librement son temps pour construire les valeurs démocratiques (dans une action « désintéressée ») et, d'autre part, la recherche de quelque chose en retour de ces actions.

L'évolution historique du profil des bénévoles implique également différents régimes d'engagement dans les associations : jusqu'aux années 1980, les bénévoles étaient des personnes disposant d'un revenu et de temps libre (femmes au foyer, retraités) ou ayant des activités professionnelles flexibles (professions libérales). Aujourd'hui, le statut financier et le profil d'âge des bénévoles sont plus diversifiés : l'augmentation de la participation au bénévolat chez les jeunes de moins de 25 ans et les étudiants montre l'importance de l'activité pour la socialisation des jeunes, ainsi que la recherche d'une participation plus active à la vie communautaire et une demande de paiement pour les activités consacrées aux associations[102].

Ce changement dans le profil des bénévoles génère également de nouvelles tensions au sein de l'association : les jeunes et les étudiants finissent par rechercher davantage la satisfaction personnelle, de nouveaux espaces de sociabilité, la reconnaissance de soi et moins de restrictions formelles. Cela se traduit par la recherche d'actions immédiates, comme l'établissement de relations interpersonnelles, qui finissent par être privilégiées par rapport à des formes générales et anonymes d'action sociale. Ce processus de « personnalisation » du rôle du bénévole dans les associations est lié à une professionnalisation du monde associatif lui-même : les associations s'organisent administrativement et commencent à adopter des mesures ancrées dans une gestion basée sur une logique rationnelle, telles que le recrutement des bénévoles, la systématisation de leurs activités, la formation individuelle, l'organisation du travail, etc.[103].

Si, symboliquement, la légitimité des associations repose sur le dispositif du bénévolat (l'association est en effet son produit), la technicisation de leurs activités et la rationalisation de la logique associative font que la place même des bénévoles prend une autre forme : le Service Civique, par exemple, est un dispositif juridique intégré au cœur du fonctionnement de Couleurs Brésil et illustre cette tension entre pratique désintéressée et logique corporatiste. De même, les bénévoles ayant une expérience et/ou une formation dans les domaines administratifs, de la gestion (financière ou du

[102] DEMOUSTIER, op. cit.
[103] MARCHAL, op. cit.; DEMOUSTIER, op. cit.

personnel) et des compétences économiques finissent par être privilégiés, ce qui rend difficile l'adhésion et l'intégration de jeunes et de personnes inexpérimentées dans des associations trop institutionnalisées, sans compter le risque d'exclusion d'une partie de la population et l'affaiblissement du sens politique de l'engagement associatif[104]. Les associations intègrent peu à peu des mécanismes propres au monde de l'entreprise.

Demoustier résume bien la question :

> En effet, cette gestion plus rationnelle et efficace (plus utilitaire ?) du bénévolat, tant par les individus que par les associations, risque d'exclure une partie de la population et de faire perdre le sens civique et politique de l'engagement associatif. La sélection freine la dynamique de mobilisation, la spécialisation freine la dynamique de responsabilisation. [105]

1.6 Couleurs Brésil en chiffres : qui l'association touche-t-elle ?

Avec l'approfondissement de mes dialogues avec l'association, j'ai eu accès aux archives, qui sont conservées dans la salle d'administration et qui comprennent principalement des documents administratifs, ainsi que des photos, des coupures de journaux et des notes manuscrites. On y trouve également les fiches d'inscription des étudiants et de certains bénévoles des années précédentes, qui ont suscité mon intérêt car elles m'ont permis de dresser le profil des personnes associées à Couleurs Brésil en fonction de leur sexe, de leur âge, de leur lieu de résidence et de leur nationalité.

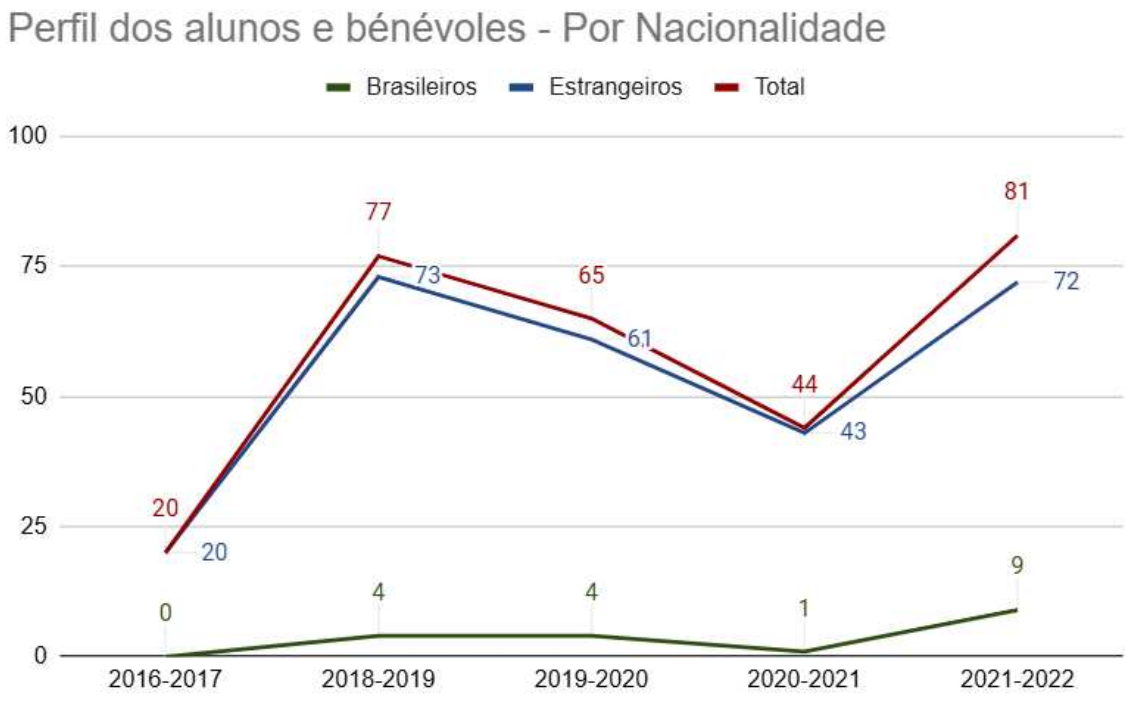
Malgré quelques lacunes dans les fiches d'inscription, ces chiffres permettent surtout de dresser un profil général des élèves et des bénévoles de l'association et de mieux comprendre l'origine des personnes qui fréquentent Couleurs Brésil et d'où elles viennent. Ainsi, ce regard quantitatif sur l'association et ses étudiants permet surtout de comprendre le rayonnement de l'association et révèle les réseaux de dialogue qu'elle parvient à établir avec ses étudiants et ses bénéficiaires.

J'ai également décidé d'analyser le nombre d'étudiants et de bénéficiaires ensemble, afin de considérer l'univers des personnes associées à l'association d'une

[104] DEMOUSTIER, op. cit.
[105] Ibidem.

manière ou d'une autre : soit en tant qu'étudiants, soit en tant que bénéficiaires d'une activité ou d'une fonction. Les cours pris en compte dans ces chiffres excluent ceux offerts par les associations partenaires qui louent l'espace de Couleurs Brésil ; je ne prends en compte que les cours offerts directement par l'association, à savoir les cours de portugais, de percussion/batucada et de danse afro-brésilienne (à leurs différents niveaux et quand ils ont été offerts - le cours de portugais, par exemple, n'a parfois pas été offert certaines années).

En ce qui concerne le nombre d'étudiants par nationalité, comme le montre le graphique 1, on constate qu'il y a peu de Brésiliens parmi les bénévoles et les étudiants de l'association. En effet, la quasi-totalité des personnes qui fréquentent l'association sont françaises, avec peu de Brésiliens en tant qu'étudiants ou participants réguliers. Ce qui frappe dans ce premier graphique, c'est justement le nombre important de Français dans les cours et parmi les bénévoles de l'association. Les étrangers d'autres nationalités sont rares à Couleurs Brésil : lors de mon travail de terrain, je n'ai rencontré qu'une Italienne, inscrite au cours de portugais.



Graphique 1 : profil des étudiants en fonction de leur nationalité.

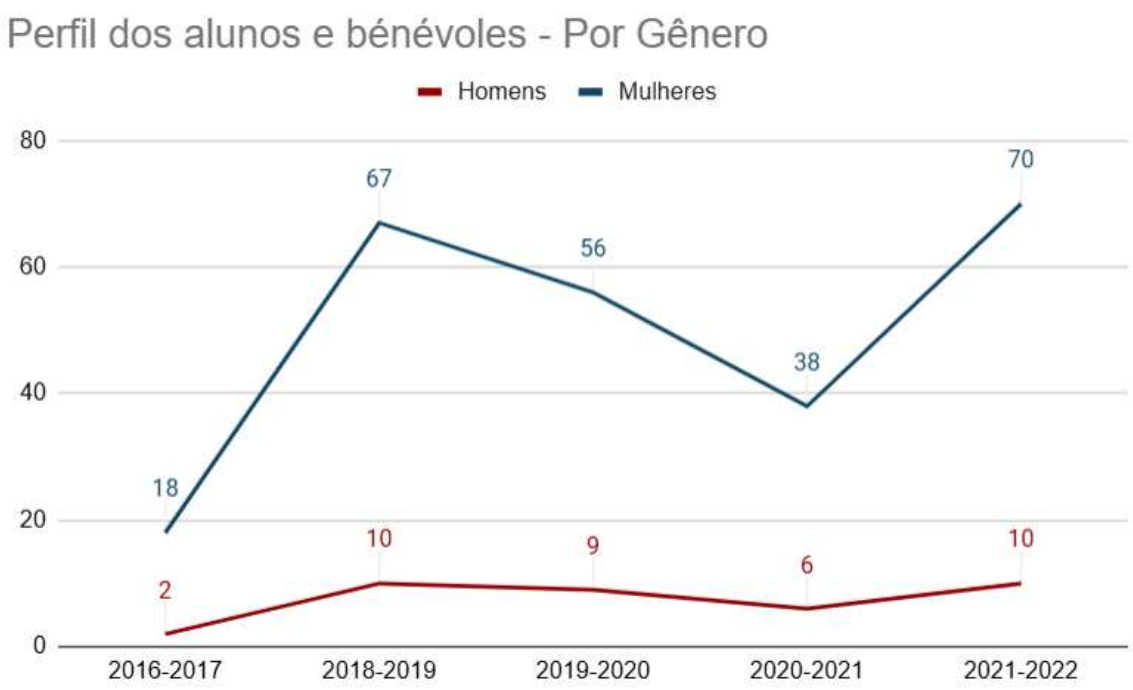
Cette présence massive de Français dans l'association finit par générer des incompréhensions chez les Brésiliens qui cherchent des informations sur l'association. Beaucoup s'imaginent que Couleurs Brésil, de par son nom, est composée exclusivement de Brésiliens, ce qui conduit à des attentes non satisfaites (comme parler portugais tout le temps ou être un lieu de socialisation avec des bières régulières et des cercles de samba). En fait, l'objectif de Couleurs Brésil est de présenter un Brésil pour les étrangers, en mobilisant une imagerie facilement reconnaissable, en particulier par les Français : la samba et l'axé comme rythmes centraux des cours de danse, des références répétées à Rio de Janeiro et à Bahia, et des « coxinhas » et des gâteaux aux carottes servis lors d'événements avec vente de nourriture. En présentant des images du Brésil au monde extérieur, l'association augmente l'attrait du cours de danse afro-brésilienne pour les femmes françaises du quartier et crée, dans une certaine mesure, un Brésil pour elles-mêmes.

D'après les données du graphique 2, on peut constater la forte participation des femmes aux activités de l'association. Que ce soit en tant que bénévoles ou étudiantes, elles s'investissent dans la cuisine, participent à l'organisation des activités et surtout s'inscrivent au cours de danse.

Le profil éminemment féminin des étudiants et des bénévoles de l'association s'explique mieux par le graphique 3, qui répartit les effectifs selon l'âge. La majorité des personnes étant des femmes d'âge moyen (de 31 à 50 ans, avec une présence marquée de femmes de plus de 50 ans), beaucoup d'entre elles sont retraitées, habitent le quartier et finissent par (re)découvrir davantage leur corps et leur sensualité à travers le cours de danse afro-brésilienne. Cette information est essentielle pour comprendre, par exemple, la mobilisation féminine lors du Carnaval Couleurs Brésil, où la quasi-totalité de celles qui défilent pour le bloco de l'association sont d'anciennes élèves du cours de danse afro-brésilienne et des bénévoles de longue date de l'association. Ce point est important car il rejoint ce que certaines recherches sur le monde associatif ont indiqué : le profil général des bénévoles est celui de personnes plus âgées et de femmes, selon l'activité associative[106]. Le cours de danse afro-brésilienne

[106] PROUTEAU, Lionel ; WOLFF, François-Charles. Donner son temps : les bénévoles dans la vie associative. **Économie et statistique,** v. 372, n. 1, p. 3-39, 2004. Voir également le rapport de la DJEPVA (Direction de la jeunesse, de l'éducation populaire et de la vie associative). "Deux tiers des Français impliqués dans la vie associative". In : Collection INJEP Analyses & synthèses. **Rapport de**

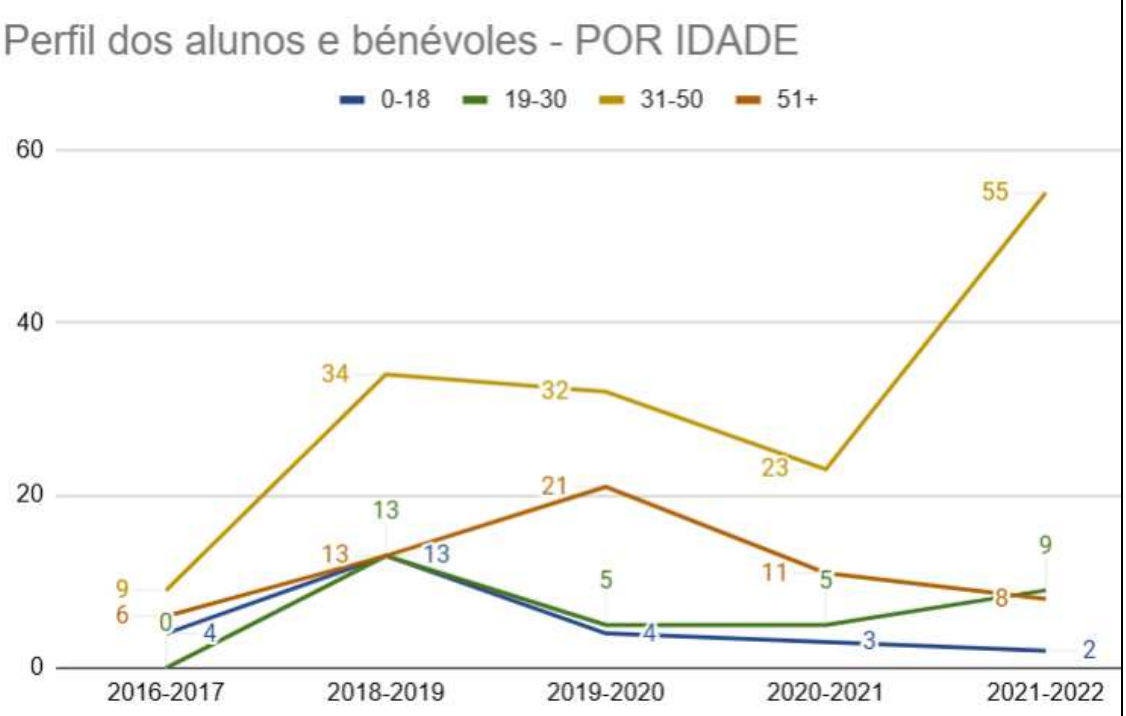
finit donc par assumer de multiples fonctions : il est un point de référence pour la corporalité et l'activité sociale dans le quartier, il élargit les relations de l'association (par l'intermédiaire de Maria) avec les environs et, enfin, il rassemble des volontaires pour défiler lors du carnaval. C'est le cœur de l'association.



Graphique 2 : profil des étudiants en fonction de leur genre.

Le nombre d'enfants et d'adolescents (de 0 à 18 ans) s'explique par les cours ponctuels proposés aux enfants, comme le cours de « danse afro-brésilienne pour enfants » proposé en 2018-2019 et le cours de « guitare brésilienne » proposé en 2019-

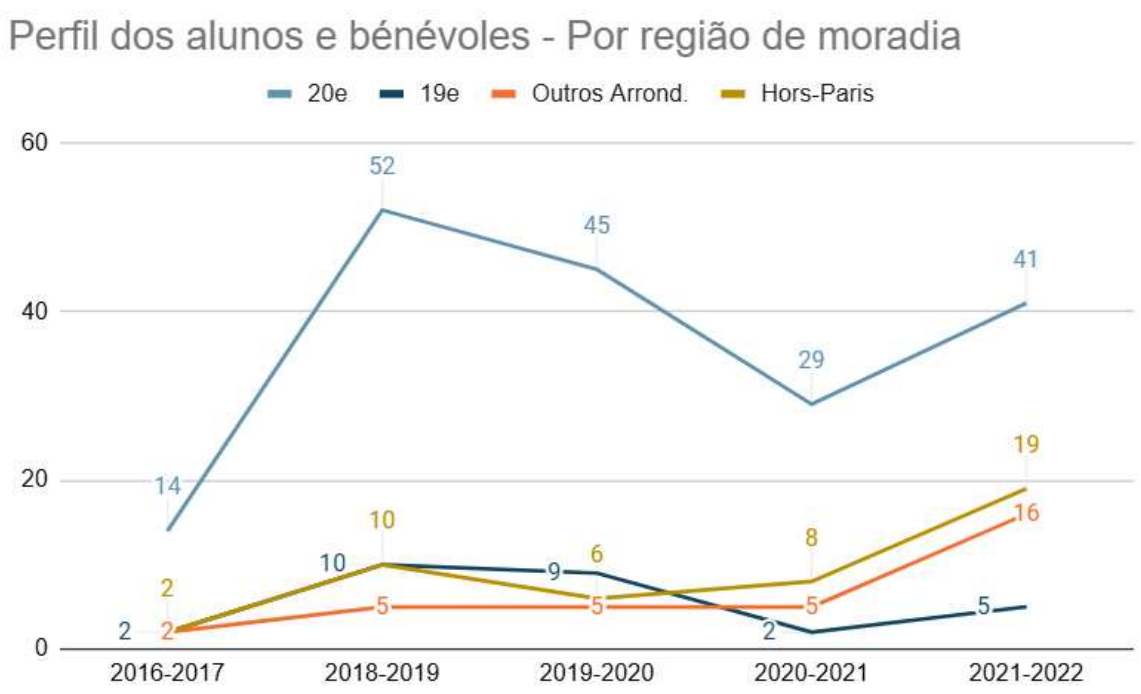
2020. Les cours destinés spécifiquement aux enfants dépendent de l'intérêt manifesté par les parents : si la demande est importante, un cours est proposé aux plus petits.



Graphique 3 : profil des élèves en fonction de leur âge.

Poursuivant l'analyse des données, nous nous intéressons enfin au profil des étudiants en fonction de leur région de résidence. L'impact de l'association sur son environnement est évident, si l'on considère par exemple que pour l'année scolaire 2018-2019, sur les 77 élèves et bénévoles, 52 d'entre eux (soit 67 %) habitent dans le 20e arrondissement. Quelques-uns vivent dans d'autres arrondissements de la ville, ce qui met en évidence l'impact local de l'association. Couleurs Brazil étant située à proximité des limites de Paris (500 mètres à l'est du Boulevard Périphérique, qui marque les limites de la ville), elle finit par attirer des étudiants de l'extérieur de Paris. Il est compréhensible que les étudiants et les bénévoles de l'association vivent à proximité de celle-ci ; après tout, il est courant de rechercher des activités physiques et culturelles à proximité de son lieu de résidence.

Enfin, ces chiffres permettent de mieux illustrer le profil du public touché par Couleurs Brésil et de mieux comprendre, par exemple, l'engagement local dans des événements tels que le Carnaval Couleurs Brésil. Ils révèlent la portée locale de l'association et renforcent notre perception d'un investissement dans la recherche de visibilité dans le quartier.



Graphique 4 : profil des étudiants en fonction de leur lieu de résidence.

CHAPITRE 2 - LES PRATIQUES DU MONDE ASSOCIATIF : ENGAGEMENTS ET TENSIONS DANS L'ASSOCIATION COULEURS BRESIL

CHAPITRE 2 - LES PRATIQUES DU MONDE ASSOCIATIF : ENGAGEMENTS ET TENSIONS DANS L'ASSOCIATION COULEURS BRESIL

Dans le chapitre précédent, nous avons parcouru l'extérieur de l'association, en nous promenant dans le quartier de Belleville et en observant son histoire et sa diversité ethnique et culturelle, ainsi qu'en comprenant les débats généraux sur la tension entre action sociale et intérêts commerciaux dans le monde associatif et la diversité des formats que peut prendre une association. Dans ce chapitre, nous entrons enfin dans le siège de Couleurs Brésil : nous décrivons ses espaces physiques, ses salles, ses activités et les personnes qui font la vie quotidienne de l'association et leurs motivations.

2.1 Rentrer dans l'association Couleurs Brésil : le siège, la vie quotidienne et le fonctionnement administratif d'une association à Paris

La rue du Borrégo existait déjà à l'époque de la Commune de Belleville, avant même que le quartier ne soit intégré à la ville de Paris. En 1843, elle résulte de la fusion d'un chemin entre la rue Pelleport et la rue Télégraphe et d'un petit passage dans le parc du château de Ménilmontant. Son nom, donné en 1864, fait référence à la bataille de *Cerro del Borrego*, bataille lors de la Seconde Intervention Française au Mexique (1861-1867)[107]. Aujourd'hui, la rue est essentiellement résidentielle, avec quelques petits commerces de proximité : un boucher, des opticiens, une boulangerie, une salle de boxe et quelques autres commerces sont concentrés au coin avec la rue du Télégraphe, qui abrite également un PMU et un bureau de La Poste.

Le numéro 18 de la rue du Borrégo est le siège de l'association Couleurs Brazil, loué à Paris Habitat[108]. Le numéro 20 est également loué par l'association et se compose d'une salle de danse et de quelques salles polyvalentes pour ses différentes

[107] HILLAIRET, Jacques. *Dictionnaire Historique des Rues de Paris*. FeniXX, 1963. Page 215.

[108] Paris Habitat est un *bailleur social* de la Ville de Paris qui administre et gère des locations sociales. En 2023, la *Fondation Paris Habitat* est devenue la *Fondation de Solidarités Urbaines*, dont le président est le maire du 20e *arrondissement*. Les conflits avec Paris Habitat sont examinés dans le dernier chapitre.

activités. Ces deux espaces constituent les espaces physiques de l'association et concentrent ses activités hebdomadaires.

Le numéro 18, considéré comme le siège principal de l'association, est divisé comme suit : sa façade est constituée d'une grande baie vitrée, fermée la nuit par des portes métalliques. En franchissant la porte d'entrée, on découvre un grand espace de convivialité, avec des tables et quelques chaises. Là, dans ce qui ressemble à une grande salle de réception, il y a quelques plantes et un grand mannequin habillé de plumes et de vêtements bahianais. C'est là que les visiteurs et les curieux peuvent attendre l'arrivée d'un employé ou être accueillis, mais aussi s'informer sur les activités de l'association grâce aux dépliants de cours posés sur la table. A côté de cette pièce, sur la droite, se trouve la cuisine de l'association. C'est là que l'équipe se réunit pour boire du café, du thé, préparer des plats ou partager du vin, et c'est aussi l'espace où sont préparés et stockés les aliments et les boissons pour les événements. Elle peut être ouverte sur l'extérieur les jours d'événements, mais cet accès à la rue reste fermé la plupart du temps.

Après avoir franchi l'entrée et vu la cuisine sur la droite et la petite salle de réception sur la gauche, nous montons quelques marches et arrivons dans une grande salle utilisée pour les différentes activités proposées par l'association. En plus d'être un espace commun, des cours de yoga et de portugais peuvent y être proposés, et elle est également réservée comme espace pour des réunions et d'autres utilisations qu'elle peut avoir. C'est l'espace le plus polyvalent de l'association et le plus utilisé tout au long de l'année.



Photo 4 : la Rue do Borrego le jour du Vide Grenier : occupation de l'espace public. A droite, la façade rouge est le siège de l'association.

En avançant un peu et en se dirigeant vers le fond, on voit, à gauche, d'autres chaises, des canapés et des armoires. Dans cet espace, adjacent au salon, est stocké du matériel polyvalent, comme des tables et des chaises pliantes, des papiers, des instruments de musique et d'autres accessoires qui peuvent être utilisés pour les différentes activités proposées. Sur le côté droit, on aperçoit une porte en verre dépoli, derrière laquelle travaille le bureau de Maria et, en général, le secrétariat de l'association. Cette pièce, qui abrite des documents administratifs, des archives photographiques, des papiers, des affiches et toutes les archives de l'histoire de l'association, se présente comme un espace qui mêle bureau, espace personnel et espace de convivialité.

En regardant l'intérieur de ce petit espace depuis la porte, on voit des tables en verre qui partent du côté droit jusqu'au fond de la pièce, créant un grand comptoir sur lequel reposent des ordinateurs, des papiers et des téléphones. Parmi le matériel de bureau, on trouve des plantes, des photographies et des objets personnels. En regardant de plus près le fond de la pièce, on peut voir ce que Maria considère comme son autel : à côté d'une plante de l'espèce « *Dieffenbachia seguine* » et d'une bouteille de cachaça, il y a une photo de sa mère décédée et quelques bougies, qu'elle allume de temps en temps pour réciter ses prières et demander de l'inspiration et de la lumière pour faire face aux difficultés de la vie. Sur les murs, il y a d'autres affiches et des dossiers de documents qui retracent les procédures bureaucratiques des années précédentes et préservent le passé de l'association. Sur le côté gauche, des armoires contiennent d'autres documents et articles de papeterie, comme le montre la photo 5.

C'est dans cette pièce que se déroulent les relations les plus importantes (qu'elles soient professionnelles ou intimes). C'est ici que Maria et Alhassane se retrouvent constamment en tant qu'administrateurs pour prendre des décisions concernant l'association. C'est aussi là que se déroulent les petites réunions administratives avec le personnel de l'association. Cette pièce, qui est un mélange de bureau et d'espace personnel, finit par être le cœur de l'association, où seules les personnes les plus proches de l'association peuvent entrer et qui, soit pour des raisons de sécurité, soit pour des raisons d'intimité, reçoit généralement peu de visiteurs.



Photo 5 : photo de la chambre de Maria. À l'arrière-plan, on peut voir le portrait de sa mère sur un petit autel avec des bougies et des plantes. Le mélange entre le bureau et la chambre personnelle est perceptible dans les détails.

Cette pièce, en plus d'entremêler les dimensions civique et familiale, est aussi le lieu du mystique : c'est là que, par la prière et la méditation, Maria trouve des réponses à ses doutes, dans une recherche spirituelle et créative des difficultés de la vie de tous les jours. Par exemple, dans un épisode dont j'ai été témoin lors des activités de la Fête du Village Borrégo : la bénévole Audrei est arrivée avec des fleurs pour rendre hommage et remercier Maria de ses efforts pour promouvoir une fois de plus des activités qui intègrent tout le quartier. En entrant dans le bureau et en offrant les fleurs, Maria a remarqué qu'un papillon noir aux ailes blanches et orange était posé sur son dos. Selon Maria, le papillon représentait sa mère, qui était venue lui parler sous la forme d'un papillon. Maria est émue par le papillon immobile sur les vêtements de la bénévole et pleure. Elle a réuni toute l'équipe dans son bureau pour voir le petit insecte coloré et a remercié chacun d'entre nous avec des mots de gratitude et d'extrême émotion.

Tout le monde a serré Maria dans ses bras tandis que le papillon, déjà dans ses mains et descendant le long de son bras, s'est posé sur ma main. Pour Maria, c'était sa mère qui me parlait et me remerciait pour mon travail de terrain au sein de l'association et pour le soutien que je lui apportais lors de mes visites. Après avoir repris le papillon dans ses mains, Maria m'a demandé de le mettre dans les fleurs devant l'association. Le papillon ne voulait pas voler, alors Maria est retournée dans son bureau avec le papillon dans les mains. Il a commencé à voler autour de l'association et nous avons essayé de le faire partir, quand il est retombé dans mes bras. Maria et moi sommes retournées dehors et il a volé dans les airs, traversé la rue, volé devant le panneau de l'association (accroché à un poteau dans la rue) et disparu dans le ciel.

Cet épisode du papillon, très significatif pour Maria, représentait pour elle la présence de sa mère, venue parler et transmettre un message. C'était aussi la confirmation qu'elle était entourée de bonnes personnes et que ses efforts pour organiser le « Festival Village Borrégo » et le carnaval se poursuivraient. Selon elle, chaque année, une manifestation spirituelle a lieu dans l'association pendant la fête et c'est dans cette salle qu'elle a le plus de contacts avec sa mère, sa plus grande source d'inspiration. Si l'association est sa deuxième maison, cette pièce est son espace intime, d'une forte proprieté domestique [109].

En poursuivant notre visite des espaces de l'association, occupés par l'ambiance professionnelle, mystique et associative, nous constatons qu'à côté du hall

[109] Boltanski & Thévenot, op. cit., p. 192.

principal se trouve une porte qui mène au sous-sol. Lorsque nous descendons au sous-sol, nous voyons que cet espace, qui correspond presque entièrement à l'étage supérieur, est un grand « hangar de l'école de samba »[110] : il y a des dizaines de costumes de carnaval, des machines à coudre et des boîtes à profusion, toutes pleines de cristaux, de tissus, de colle chaude et d'autres matériaux utilisés par l'association pour réaliser le défilé du carnaval.

Cet espace souterrain, à l'accès restreint et fermé à clé, abrite la quasi-totalité du matériel de travail de l'association. C'est à la fois une salle de stockage, un atelier et une archive, car il contient la collection accumulée au fil des ans par l'association et représente matériellement les investissements personnels de Maria dans la quête de la célébration de la culture brésilienne en France (voir les photos 6.1 et 6.2). Dans cette réserve sont rangés des coiffes, des capes et des costumes de carnaval complets, des instruments de musique, des machines à coudre, des pistolets à colle chaude, des paillettes, des tissus, des perles, bref, tous les outils nécessaires non seulement pour se déguiser, mais aussi pour réparer et ajuster les costumes en cas de besoin.

Le « barracão » s'ouvre à certains moments particuliers : c'est dans cette pièce, par exemple, que les femmes bénévoles de l'association se réunissent pendant quelques mois, le samedi, pour coudre et réparer les costumes qui seront utilisés lors du défilé du carnaval à la fin du mois de juin. Et ces réunions de couture ressemblent à des réunions d'amies, avec une majorité de femmes d'âge moyen et âgées assises sur des chaises dans l'espace, demandant à Marie des conseils sur la composition des costumes et parlant de leur vie, des événements du quartier et d'autres commodités.

C'est vers le numéro 18 de la rue du Borrego que les gens se tournent lorsqu'ils pensent à visiter l'association et à s'informer sur ses activités, car l'espace est ouvert presque toute la journée, accueillant les visiteurs et c'est là que l'équipe se relaie pour les activités administratives et de gestion de l'association. L'autre espace de l'association se trouve au numéro 20, dans la même rue. Séparés par des commerces et des entrées d'immeubles d'habitation, ils ne sont pas continus et pour aller d'un espace à l'autre, il faut sortir dans la rue et marcher quelques mètres sur le trottoir. Cet espace consiste essentiellement en une salle de danse avec des planchers en bois et un grand miroir sur l'un des murs. C'est là que sont proposés des cours de danse, de yoga et

[110] En portugais, « barracão de escola de samba », le espace où les Écoles de Samba gardent et composent ses costumes.

d'autres disciplines corporelles. Il est rarement utilisé pour des réunions (qui ont lieu si l'espace principal accueille un autre événement). Au fond, deux salles polyvalentes complètent l'espace, avec des chaises et des tables pliantes , des tapis de yoga et d'autres objets pouvant être utilisés par les professeurs et les animateurs.

Cet ensemble de salles divisé en deux numéros (18 et 20) de la rue du Borrégo, qui constituent les espaces physiques de Couleurs Brésil, accueille la quasi-totalité des activités que l'association organise durant l'année, à l'exception des activités dehors, telles que le Carnaval et la participation à l'hôpital Robert Debré.

Couleurs Brésil dispose d'une équipe fixe de quelques personnes. En effet, en tant qu'association, elle s'appuie sur le bénévolat, qui contribue à tour de rôle aux activités que l'association organise chaque semaine. Et l'équipe administrative se compose essentiellement de Maria, fondatrice de l'association et professeure de danse afro-brésilienne, de Pierre, son mari et trésorier, de Melissa, présidente de l'association (et fille de Maria) et d'Alhassane, directeur général et chef de projet. Tous les quatre sont français, et Maria et Alhassane sont les seuls à se rendre constamment à l'association, presque tous les jours ; Pierre est présent à certains événements et Melissa se rend rarement à l'association : je ne l'ai vue que deux fois pendant mon travail de terrain. En plus de ces quatre personnes, l'association est également impliquée dans le *Service Civique*, un programme de volontariat rémunéré auquel contribuent quelques jeunes qui travaillent à l'association, en plus d'avoir des dizaines de bénévoles et un réseau de soutien qui comprend des voisins, des amis et des étudiants, qui aident à tour de rôle dans les diverses activités que l'association organise au cours de l'année [111].

[111] Lors de mon travail de terrain au sein de l'association, j'ai suivi la recherche constante de personnes susceptibles d'aider l'équipe administrative et de contribuer à l'expansion des activités. Les activités musicales, par exemple (cours de percussion, spectacles musicaux, ateliers, etc.) étaient l'un des postes qui changeaient constamment : les conflits avec les musiciens brésiliens et la difficulté d'offrir un salaire régulier étaient les raisons du départ constant de ces personnes.





Photo 6.1 et 6.2 : photos du sous-sol de l'association et des costumes.

Alhassane, un homme noir de 52 ans, est le directeur de projet de l'espace. Il est présent presque tous les jours à l'association et travaille au bureau, répondant aux courriels et rédigeant les projets. En plus d'aider Maria à coordonner le travail et les partenariats, il assume également le rôle de juriste de l'association, rédigeant les contrats, s'occupant des dépenses et des démarches administratives en général. Lorsque de nouveaux cours et partenariats sont proposés, c'est lui qui discute des détails et analyse la faisabilité des activités. Avec une formation en communication et dans le secteur des banques, il a travaillé comme directeur de banque pendant 15 ans et connaît l'association depuis que sa femme a commencé à suivre le cours de danse afro-brésilienne (et aussi depuis qu'elle a rejoint l'association en tant que danseuse lors du carnaval en 2013). Comme il connaissait déjà Maria et l'association, le rapprochement professionnel entre les deux s'est fait lorsqu'il a fait une pause dans sa carrière professionnelle pour poursuivre de nouvelles activités.

Depuis deux ans à Couleurs Brésil, il recherche des appels à financement, y répond, rédige et ajuste des projets, participe aux relations institutionnelles (par exemple avec Paris Habitat et la Mairie de Paris) et fait passer des entretiens aux nouveaux candidats du Service Civique. En pratique, il organise l'ensemble de l'association (communication, ressources humaines, finances, etc.) et propose des évolutions de la structure de l'espace. Il est par exemple à l'origine de l'entrée de l'association dans le programme Service Civique (détaillé ci-dessous). Selon ses propres termes, il est présent « *avant, pendant et après les projets, de manière vraiment transversale* ».

Sur la difficulté de financer et de positionner l'association, il souligne que

> C'est difficile d'avoir de l'argent, d'être reconnu comme un acteur impliqué dans le quartier. C'est aussi difficile de réunir la documentation et de leur faire comprendre [le pouvoir publique] que nous sommes utiles. C'est difficile de faire comprendre aux élus que [le travail de l'association] est important.

Il continue :

> Le plus difficile, en fait, c'est d'obtenir une subvention. Chaque année, il faut chercher une subvention de fonctionnement. L'idéal est de transformer l'association en « association d'utilité publique » pour avoir plus d'argent. Cela [le changement de statut] nous donne une

> visibilité régionale et même nationale. Je suis aussi un exécutant, je prends des décisions stratégiques et productives pour faire ce qu'il y a de mieux pour l'association.

L'une des restructurations qu'il propose est d'essayer d'obtenir un « Agrément Jeunesse et Éducation Populaire » [112], une convention qui leur permettrait de lever plus de fonds, de faciliter la demande de subventions et de donner un plus grand élan aux activités de l'association, puisque ce type de financement permet d'allouer des fonds sur une période de trois ans, ce qui leur donne une plus grande liberté dans la planification de leurs activités.

Dans la pratique, Alhassane se présente souvent comme un contrepoint logique et rationnel à Maria. Les idées d'activités et d'événements qu'elle propose finissent par passer par son filtre et sont analysées en fonction de son expérience d'administrateur : les limites de budget, de personnel et d'espace sont constamment utilisées par lui pour limiter ou rejeter certaines des propositions de Maria. Et cette interaction est chargée de conflits et de tensions : les discussions peuvent être passionnées et durer des jours, accompagnées de démonstrations de chiffres d'une part et d'arguments sensibles et émotionnels d'autre part. La plupart du temps, un accord est trouvé une fois que le compromis pour faire le commun a été établi.

---

[112] Selon les informations disponibles sur le site Internet du programme, "De nombreux ministères utilisent la procédure de l'agrément. Le programme "jeunesse et éducation populaire" est le plus ancien. Il a été institué par un arrêté du 2 octobre 1943, rendu applicable par l'arrêté du 9 août 1944. Il s'agissait alors de réserver aux associations agréées le bénéfice éventuel de subventions. Aujourd'hui, plus de 400 associations sont reconnues comme associations nationales et 17.000 ont un agrément départemental".

SECRÉTARIAT D'ÉTAT. **RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.** Disponible à l'adresse suivante : <https://www.associations.gouv.fr/l-agrement-de-jeunesse-et-d-education-populaire.html> . Consulté le 28 mars 2023.



Photo 7 : les murs de l'association témoignent de décennies d'implication artistique de Maria dans le carnaval et la scène culturelle afro-brésilienne à Paris : les parcours individuels jusqu'à la création de l'association.

En ce sens, les opérations et les pratiques d'Alhassane sont fondées sur une matérialité et une rationalité qui, en somme, « ... repose sur l'*efficacité des* actifs, leur *rendement*, leur *productivité, leur capacité à* remplir une *fonction normale*, à répondre utilement aux *besoins »*[113] . Alhassane et Maria sont tous deux les figures majeures sur lesquelles reposent les décisions de l'association, reconnus par tous comme les responsables et les personnes qui ont le dernier mot sur presque tout. Bien que Maria soit la fondatrice et la personne qui centralise les décisions de l'association qu'elle a créée, Alhassane peut révoquer les accords oraux qu'elle a conclus et préparer un contrat si des partenariats et des échanges avec d'autres personnes et associations doivent être établis.

Pierre Heurtin, le mari de Maria, est responsable de la gestion des ressources financières de Couleurs Brazil. C'est lui qui finalise le bilan financier de chaque année, qui présente les rapports lors des assemblées générales et qui contrôle les dépenses et les paiements de l'association. La nature de ses activités au sein de l'association est liée à sa formation et à sa profession : ingénieur électricien de l'Institut National des Sciences Appliquées (INSA) de Lyon, il est également titulaire d'un MBA de l'École des Hautes Études Commerciales de Paris (HEC Paris) et travaille actuellement dans le secteur de l'informatique et des télécommunications, plus précisément à un poste de directeur associé au sein de l'entreprise KYNDRYL.

Il est présent à l'association le samedi, où il consacre quelques heures à l'analyse des comptes, à l'organisation de la comptabilité et à la préparation périodique des bilans de l'association. En ce qui concerne les finances, il explique :

> Le premier espace (la salle de danse) coûte 1000 euros par mois. 1005, je crois, plus ou moins... Le numéro 18, c'est pareil, c'est cher. L'association paie 36 000 euros de loyer par an, soit environ 3 000 euros par mois... [...] Après avoir trouvé cet endroit, la planification qui a été faite était de couvrir ce loyer et d'accueillir les autres associations... donc en réalité il y a une double activité : il y a l'activité de lien social dans le quartier et puis il y a le logement et les cours pour les autres associations afin d'avoir de quoi payer le loyer. C'est comme ça que ça marche.

[113] BOLTANSKI ET THEVENOT, Boltanski & Thévenot, 2020 : 254



Photo 8 : la grande salle qui, les jours d'événements, peut se transformer en une grande cuisine collective.

C'est lui, Pierre, qui contrôle les paiements et les recettes et qui gère les comptes de l'association, en veillant les profits et en équilibrant les pertes financières des activités. Et il souligne :

> Donc aujourd'hui, grâce aux autres associations, les locations d'espaces, le cours de danse, le cours de langue... [...] Aujourd'hui, on gère le budget de l'association. [...] Aujourd'hui on arrive à rentrer dans nos frais, il y a eu un gros festival, le concert de Lénine à la Cigale, qui nous a pesé... Bon, ça a coûté cher en termes de transport, faire venir les artistes, payer l'hôtel etc, on n'avait pas assez... Bref... Donc c'était très déficitaire, ce qui fait qu'aujourd'hui on arrive à rentrer dans nos frais, même si on n'a pas de subvention de fonctionnement régulière, mais on a une aide grâce aux volontaires civiques...

Les trois, Maria, Alhassane et Pierre organisent l'association et sont les véritables responsables des activités et des partenariats qu'elle promeut, chacun à leur manière. Selon Pierre, « la réussite d'une bonne cohabitation, c'est tout simplement de respecter le champ de compétences de chacun des trois : Alhassane avec son expérience administrative, Maria avec sa créativité artistique et moi avec mes compétences en gestion financière ».

Melissa, la fille de Maria, occupe le poste de présidente de l'association, mais dans la pratique, elle ne s'implique pas au quotidien dans l'association et finit par assumer un rôle symbolique de gestion, en signant certains documents et en étant présente à de rares occasions (comme le défilé du carnaval, par exemple).

2.2 Les bénévoles de Couleurs Brazil : la colonne vertébrale de l'association

L'association dispose d'un vaste réseau de bénévoles, qui exercent des fonctions très variées tout au long de l'année. Le nombre de bénévoles autour de

Couleurs Brésil est énorme et je n'en ai cité que quelques-uns ici pour continuer à analyser leur rôle dans l'association.

Contrairement aux volontaires civiques, les bénévoles n'ont pas d'horaires fixes et donnent de leur temps en fonction des besoins des activités de l'association. Il y a, par exemple, Audrey, qui aide l'association au quotidien dans des activités telles que le nettoyage et l'organisation des espaces et d'autres personnes qui proposent de contribuer au défilé du carnaval une fois par an - c'est pourquoi je ne les ai rencontrées qu'une seule fois. Carole, Elie, Léonie et bien d'autres se consacrent (parfois plus, parfois moins) à l'association, en donnant une partie de leur temps aux activités qu'elle organise.

En ce sens, la participation des bénévoles à l'association se nourrit d'un fort sentiment d'appartenance à la dimension civique et collective du monde social français. Le bénévolat est un élément privilégié dans les pratiques liées à la vie citoyenne, activant un sens de la responsabilité civique envers la communauté et l'environnement dans lequel les associations sont insérées. Le bénévolat est un élément clé pour comprendre les transformations et les transitions entre le monde domestique et le monde civique[114] et peut être défini comme un dispositif qui existe sur la base d'une conception de l'Etat fondée sur la démocratie participative et qui met de plus en plus l'accent sur le rôle des individus dans la construction du bien-être social et de la citoyenneté, se construisant comme une forme d'action gouvernée par sa propre logique, le plaçant à une place particulière entre l'individu, la famille et l'Etat [115].

En tant qu'une façon spécifique de participation au monde associatif et donc à la société civile, le bénévolat porte en lui les caractéristiques qui le distinguent du travail rémunéré ou de la charité. Animés par la motivation de construire quelque chose qui touche le quartier et renforce les liens communautaires, les bénévoles de Couleurs Brésil se mettent à la disposition de Maria pour être sollicités en cas de besoin.

---

[114] LESEMANN, Frédéric. "Le bénévolat : de la production 'domestique' de services à la production de " citoyenneté " " **Nouvelles pratiques sociales**, volume 15, numéro 2, 2002, p. 25-41. https://doi.org/10.7202/008912ar

[115] « Il fonctionne sur la base de la solidarité et des solidarités, et est régi par une logique d'appartenance et d'adhésion. Il est "ancré" dans des réalités concrètes : il répond à des besoins précis, spécifiques, locaux. Il se veut qualitatif : il prendend son temps, il écoute ; il est fondé sur la relation personnelle, face à face. Il aborde le sens de la vie, les valeurs et les liens non monétaires : il est "libre". Il est axé sur la coopération et la réciprocité ; il crée des solidarités et des communautés de soutien. De plus, elle est collective, son action relève du domaine public, elle contribue à l'intérêt général, au bien public, et elle s'appuie sur des règles de fonctionnement explicites, partagées et respectées par ses membres. Voilà une première caractérisation descriptive du benévolat. Bien évidemment, c'est aussi dans la description de ce qu'il n'est pas et de ce qu'il ne doit pas être que réside l'approfondissement de la compréhension de la réalité du benévolat. On laissera ici le lecteur 'jouer' à sa guise avec ces schémas ». Ibidem.

Carole, une femme noire originaire de Guadalupe, qui habite en bas de la rue de l'association, connaît Maria depuis que l'association s'est installée rue du Bórrego et résume sa pratique bénévole au sein de l'association comme une forme d'appartenance et d'action politique dans le quartier. Cuisinière, elle apporte sa contribution aux activités de l'association, arrivant un jour ou deux avant les événements et préparant tout dans la cuisine de l'association jusqu'au petit matin. Elle fait une partie de la cuisine à la maison, généralement avec l'aide de ses filles et de sa petite-fille :

> Tu vois que je suis une cuisinière, j'ai toujours aimé faire de la nourriture… Pour moi, cuisiner c'est un acte d'amour, de voir que ça plaise aux gens… Cela fait déjà plusieurs années que je n'étais pas une bénévole de l'association. Je faisais beaucoup de bénévolat pour eux, pour Maria, mais après j'étais assez occupée avec les choses de la vie, donc c'est juste cette année que j'ai recommencé avec la pratique du bénévolat ici…

Et ça continue :

> Pour moi être bénévole c'est aider l'action sociale dans le quartier. C'est que l'association fait ici c'est une chose très importante: réunir les gens du quartier, réaliser des activités avec les enfants et faire cette célébration de la vie sociale avec les voisins. Le Festival [Village Bórrego] et le Carnaval sont des moments spéciaux pour rencontrer les gens, parler de la vie, connaître les nouvelles et partager de bons moments ensemble.

Depuis la cuisine, qui est ouverte sur l'extérieur les jours de fête, Carole et ses filles échangent avec les passants, livrent les commandes payées à la caisse voisine, font frire et cuire les différents aliments et boivent leurs bières pour se rafraîchir un peu de la chaleur des cuisinières. Pour elle, ces interactions avec les passants et les voisins sont des moments de bonheur et d'action citoyenne dans le quartier où elle vit : en cotisant à l'association, elle contribue à favoriser l'intégration entre les habitants et les habitués du quartier. « Bonheur », « intégration » et « vie associative » sont, pour Carole, des mots clés pour comprendre sa pratique du bénévolat avec Couleurs Brésil.



Photo 9 : les bénévoles discutent entre eux avant le début des activités : engagement et participation citoyenne aux activités de l'association.

Audrey, une Française blanche, habite également à proximité et aide l'association au quotidien en lui consacrant quelques heures par jour dans le cadre de son travail. Contrairement à Carole, elle est présente tous les jours à l'association, se concentrant sur le nettoyage et l'organisation des espaces. C'est généralement elle qui ouvre et ferme les salles de danse, en aidant à ranger les objets et en veillant à ce que l'espace soit toujours bien organisé. Elle souligne :

> Pour moi, l'association est ma deuxième maison. J'aime bien passer mon temps ici, contribuer à l'organisation du space et, en retour, je fais le cours de danse gratuitement. Tu vois, c'est comme un contrat: je contribue à l'association et moi aussi j'ai une activité de loisir et presque sportive: le cours de danse.

« Deuxième maison » et « échange contractuel » : Audrey nous propose une autre évolution de la pratique du bénévolat. Dans cette relation de longue date avec l'association, elle danse dans les spectacles de Couleurs Brésil et les défilés du carnaval, grâce à un partenariat qui lui a permis d'apprendre à danser gratuitement en échange de l'aide qu'elle apporte chaque jour à l'association. Un échange mutuellement bénéfique pour elle et pour l'association.

Léonie, née en Espagne mais vivant en France depuis son enfance, est bénévole de l'association depuis quelques mois et vit dans une rue parallèle à l'association. Elle commente sa pratique du *bénévolat* comme suit :

> Ça c'est un peu d'engagement, on donne du temps parce qu'on croit en quelque chose. Dans mon cas [le bénévolat] c'est fortement liée à la danse et aux activités culturelles, si c'était pas ça je serais pas allée là. Après il y aussi les projets du Couleurs Brazil : un café, faire les activités pour les femmes, le projet de quartier, de société… Il y a toujours cette histoire de mettre un bordel dans le quartier, mais un bordel dans le bon sens d'expression, de faire les trucs qui bougent.

Concernant son sentiment d'appartenance à l'association, elle précise :

> L'appartenance je pense que c'est un truc très intéressant, je crois qu'il y a le truc de se sentir appartenir effectivement à quelque chose. Je pense qu'il y a quelque part cette volonté humaine et individuelle et personnelle de s'inscrire dans un projet plus large pour effectivement se sentir appartenir à quelque chose… [...] Je pense qu'il y a vraiment cette chose de faire communauté autour de la danse, d'une part, de l'association et de la personne de Maria, je pense vraiment qu'il y a trois niveaux de ça et de faire communauté autour de ça. C'est un peu comme aller à l'église, je sais que je le sens et ça fait beaucoup de sense pour moi.

« Faire communauté « , « s'engager » et « mettre un bordel dans le quartier » : pour Léonie, ce sont les catégories qu'elle utilise pour penser à ses pratiques de bénévolat avec Couleurs Brésil. Également étudiante au cours de danse, elle s'implique

plus intensément dans les fêtes et événements culturels de l'association, auxquels elle prend plaisir à participer.



Photo 10 : la bénévole Léonie danse en aidant le bloco VIDAIA dans le défilé du Carnaval : la participation au bénévolat n'exclut pas le plaisir.

Les trois femmes, Carole, Audrey et Léonie, nous montrent différentes manières d'appréhender le bénévolat dans la pratique, selon la façon dont elles perçoivent et réfléchissent à leur engagement dans l'association. Bien qu'elles ne soient pas les seules bénévoles de Coulers Brésil, leurs témoignages permettent d'illustrer comment une même pratique peut se décliner sous différentes formes d'engagement : que ce soit quotidiennement, occasionnellement ou quelques fois par an, l'élément le plus pertinent pour définir le bénévolat est en effet le sentiment d'appartenance à une communauté orientée vers une pratique collective. En donnant de son temps et de ses compétences à l'association, le bénévole a le sentiment d'appartenir à quelque chose de plus grand, de travailler en réseau avec d'autres personnes. Et cette sensibilité politique et citoyenne (parce qu'elle est transversale aux différents modes d'exercice concret de la citoyenneté) est un moyen de cultiver le sentiment d'appartenance. Dans les actions collectives et dans la célébration d'une « brésilianité » orientée vers le quartier, la musique, les images et les différentes formes d'afro-brésilianité sont déclenchées et partagées par ces personnes, qui construisent un réseau de partage et de coordination des actions qui peut même être compris, comme le définit Léonie dans son récit, comme « faire [une] communauté ».

2.3 Le Service Civique : un dispositif d'action entre bénévolat et salariat

Au moment du travail de terrain, l'association Couleurs Brésil comptait trois volontaires du Service Civique français. Il s'agit de Naisatan (18 ans), Djibril (25 ans) et Alexandra (25 ans). Ils se sont partagés les tâches de l'association et ont participé à diverses activités, notamment l'organisation, le nettoyage et la communication institutionnelle.

Le Service civique français est une mission rémunérée effectuée par des jeunes âgés de 16 à 25 ans (ou jusqu'à 30 ans s'ils sont handicapés) qui effectuent au moins 24 heures de bénévolat par semaine dans une liste d'associations et d'institutions préalablement inscrites au programme. Le service est accessible aux jeunes de toutes nationalités, à condition qu'ils résident légalement en France (pour les jeunes hors

Union Européenne, un titre de séjour régulier est exigé). Aucune condition de formation, de scolarité ou d'expérience professionnelle n'est exigée.

Le site Internet du gouvernement consacré au programme explique le Service civique de la manière suivante :

> La différence principale avec une activité qui relèverait du code du travail, comme un stage ou un emploi, c'est que je ne suis pas dans un rapport d'employé à chef avec mon organisme d'accueil mais dans une relation de coopération. En philosophie, quand on parle d'engagement, c'est le moment où l'on choisit des valeurs, les assume et où l'on donne ainsi un sens à son existence. Le Service Civique, c'est aussi un peu cela : c'est le moment où je choisis de transformer la devise "liberté, égalité, fraternité" de la République en des actions concrètes, auxquelles je donne un sens. Liberté : je m'engage pour aider chacun à vivre la vie qu'il souhaite, en allégeant au quotidien ses difficultés. Egalité : je m'engage pour vivre une expérience de mixité sociale, dans un environnement différent de celui où je vis d'habitude, au contact de volontaires, de professionnels, de bénévoles, de publics issus d'horizons variés, de toutes origines sociales et culturelles. Fraternité : je m'engage pour renforcer ou retisser les liens qui doivent unir chacun de nous dans la société. A la fin de ma mission, je reçois une attestation de Service Civique qui témoigne notamment de ce triple engagement au service de la République et de tous ses citoyens.[116]

Le Service Civique est rémunéré au minimum 600,49 euros par mois, dont 489,59 sont versés par le gouvernement français (via l'Agence de Services et de Paiement) et les 111,35 restants, au minimum, sont versés par l'établissement d'accueil. D'autres chiffres, également disponibles sur le site du programme, font état de 10 000 organismes déjà engagés en Service civique dans les dix domaines thématiques et de 50 000 missions proposées par an, en France ou à l'étranger. Avec plus de 670 000 volontaires accueillis et mobilisés depuis 2010, ces chiffres donnent une idée de la grande portée de ce programme [117].

Les établissements agréés au titre du Service Civique sont répartis en dix domaines thématiques : sport, environnement, solidarité, mémoire et citoyenneté, développement international et action humanitaire, intervention d'urgence en cas de

[116] SERVICE CIVIQUE, 2023.
[117] Idem.

crise, citoyenneté européenne, solidarité, santé et culture et loisirs. Ces domaines sont définis par le gouvernement à travers le Conseil d'administration de l'Agence.

Couleurs Brésil propose trois actions sur la plateforme en ligne du Service Civique. Les activités s'appellent « Participer à l'organisation et au développement de la Fête du Village Borrégo », qui fait partie du domaine thématique « Solidarité », « Participer à l'organisation de la Semaine du Village Borrégo 2022 » et « Participer à l'organisation et au développement de la Fête du Village Borrégo », qui font tous deux partie du thème « Culture et Loisirs ». Les trois actions recherchaient chacune un poste vacant et la dernière avait une durée de 12 mois d'activités, tandis que les deux autres recherchaient des personnes pour 6 mois de travail chacune.

Dans les descriptions de ces actions sur la plateforme du Service Civique, Couleurs Brésil se présente comme une « association qui réunit des artistes, des amateurs et des professionnels autour des cultures du monde »[118] et établit des parallèles avec le Brésil, décrivant, par exemple, que les écoles de samba du pays ne sont pas seulement des écoles de musique et de danse, mais aussi des écoles de danse :

> au-delà d'être des écoles de musique et de danse, sont de véritables institutions sociales. Elles participent à l'éducation de la jeunesse et sont un outil efficace de prévention de la délinquance. L'escola de samba est un lieu positif de partage, où l'on se respecte, on s'écoute, on s'exprime, on travaille en groupe tout en s'amusant .

Le texte décrit également les activités déjà menées par l'association et cherche ainsi à renforcer sa position d'espace culturel ouvert à tous et d'acteur du quartier. L'intégration de l'association dans le programme Service Civique a été l'une des actions de restructuration proposées par Alhassane et mises en œuvre au début de l'année 2023.

Aisatan Nissata, 18 ans, noire, née à Paris, est l'une des employées du Service civique de l'association. Au début du travail de terrain, elle ne travaillait que depuis une semaine, ayant commencé à la mi-février. Elle était chargée de créer les graphismes pour le festival Village Borrégo et d'autres événements, ainsi que de traiter les courriels et d'aider au nettoyage et à l'organisation générale des espaces. Elle a

[118] SERVICE CIVIQUE. **RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.** Disponible sur < https://www.service-civique.gouv.fr/trouver-ma-mission/participer-a-lorganisation-et-au-deroulement-du-festival-village-Borrégo-1-61aa8a4536eab4003754faa7>. Consulté le 28 février 2023.

entendu parler de l'association par le site web du Service Civique. Après avoir envoyé les documents requis, elle a passé un entretien avec Alhassane (une étape commune à tous les volontaires) et a commencé à travailler immédiatement. Elle a accepté un poste vacant de six mois, car peu après, elle a l'intention de reprendre ses études pour entamer une licence en communication.

A propos de sa candidature à l'association, elle dit : « Je ne connaissais pas l'association, mais franchement, je me sens bien, je suis très réservée, je plaisante un peu mais c'est tout... ». D'une personnalité réservée, elle me dit à propos du travail dans l'association et avec les Brésiliens que « pour moi, c'est la chaleur, le partage et, on peut le dire, la convivialité. Tous les Brésiliens que je connais sont comme ça... ».

Djibril, 25 ans, noir, est né à Paris et vit dans un banlieu. Diplômé en marketing, il ne connaissait pas le Service Civique et a postulé après avoir été invité par Alhassane, qui le connaissait déjà par ailleurs. Il était intéressé par le poste car la vie associative lui permettrait d'utiliser ses connaissances en matière d'art, de médias numériques et de communication en général. Il a commencé à travailler pour l'association le 2 janvier pour un contrat d'un an. Il a officiellement quitté Couleurs Brésil à la fin du mois de mars en raison de la possibilité de reçevoir le chômage pendant un an et demi au titre d'un emploi précédent.

Il m'a expliqué son intérêt pour le Brésil,

> a commencé quand j'étais petit avec le foot parce que je suis fan de Ronaldinho… Et après la musique, j'écoute beaucoup de Bossa Nova, et après de plus en plus ce qui fait la culture brésilienne… Ça passe pour Gal Costa, João Gilberto, Jorge Ben Jor, voilà, tous ces gens-là.

Cet intérêt personnel pour la culture brésilienne a été l'un des facteurs qui l'ont amené à travailler pour l'association. En ce qui concerne le Brésil, qu'il n'a pas encore visité, il a l'image que

> Tout c'est un prétexte pour faire une fête et il y a beaucoup d'informations sur les artistes du nord, du sud, il y a les classiques [de la musique brésilienne], il y a nos trucs, c'est une variété énorme… Au final je dirais que la culture brésilienne c'est une culture complète : il y a la langue, la danse, la façon de vivre, la tradition, la musique… Je recommande, je recommande…

Alexandra, 25 ans, blanche, a commencé à travailler au Service Civique en même temps que Djibril, avec un contrat d'un an. Elle est originaire de Paris, son père est français et sa mère portugaise, et a décidé de rejoindre l'organisation grâce à son intérêt pour la langue et la culture brésiliennes. Peu de temps après, elle a quitté le Service Civique parce qu'elle estimait que le salaire était trop bas, a cherché un autre emploi, puis a été embauchée par Couleurs Brésil pour aider à gérer des projets culturels et recevoir des paiements directs de la part de l'association.

Sa relation avec le Brésil remonte à son enfance, grâce à sa mère portugaise. Elle dit à ce sujet :

> Beaucoup de gens me demandent ce que j'ai à voir avec le Brésil et je ne sais pas quoi répondre... A l'intérieur, je ressens un sentiment de bien-être, de joie, d'envie d'y aller... Et je ne sais pas, je pense aussi que ma mère, qui est portugaise, m'a inculqué cette idée que le Brésil, c'est le paradis, c'est plus beau...". Elle voulait toujours connaître le Brésil et Cuba, alors j'ai grandi avec cette idée, sans savoir pourquoi le Brésil est ce grand pays, puis j'ai commencé à écouter de la musique brésilienne et je ne sais pas, ça m'a donné un sentiment... Puis j'ai commencé à jouer de la samba, à m'intéresser de plus en plus... Puis c'est devenu une passion.

Cette relation avec le Brésil s'est intensifiée lorsqu'elle a rencontré son petit ami brésilien à Paris. Il était dans un stage doctoral en France et, pour des raisons contractuelles, devait retourner au Brésil pendant un an après son séjour en France. Elle l'a accompagné et a vécu à São Paulo pendant un an entre 2018 et 2019, travaillant comme nounou et donnant des cours particuliers de français. Après la fin de la relation et son retour en France, elle a décidé de faire un Master en Histoire et a fait des recherches sur l'immigration française à São Paulo, poursuivant ainsi sa relation avec le Brésil. Après sa maîtrise, elle a travaillé pendant un an dans le bar Mineirinho, à côté, et a décidé de chercher un nouvel emploi. C'est alors qu'elle a trouvé Couleurs Brésil sur le site web du Service Civique et qu'elle a posé sa candidature.

A propos du Service Civique, elle commente :

> J'adore le concept, mais dans ma situation, on ne peut pas vivre avec 600 euros. Le gouvernement vous donne presque 500 euros, puis l'association couvre le reste... Vous avez quelques avantages, comme le fait d'être étudiant, alors vous payez moins quand vous allez au musée, au cinéma, vous payez la moitié du transport (l'autre moitié est payée par le gouvernement)... Vous avez quelques avantages, mais ce n'est pas tant que ça...
> Je donne des cours particuliers de français et c'est comme ça que j'arrive à tout payer, à payer les factures... Mais l'idée était de trouver un autre travail pour compléter le Service civique.

Malgré cela, il reconnaît les avantages de travailler avec l'association :

> Je me sens très bien parce qu'ici on travaille avec des gens, mais on sent qu'il y a aussi de l'amitié, vous savez, il n'y a pas ce format français de s'il vous plaît, etc... Mais il y a aussi la mission du Service Civique : vous n'êtes pas un stagiaire, vous n'êtes pas un employé, je travaille avec eux et ils travaillent avec moi, donc il n'y a pas cette relation d'employé, etc...".

Elle conclut :

> J'aime vraiment ça parce que c'est un environnement détendu, informel, très libre aussi : si je ne peux pas travailler un jour, pas de problème, je viendrai le lendemain. Et je peux aussi utiliser tout ce que j'ai appris quand j'ai étudié, quand j'ai travaillé au Brésil : les relations que j'ai nouées [au bar Mineirinho] servent maintenant au travail, et j'apprends beaucoup, des choses sur la bureaucratie, l'occupation, occuper la rue, la relation avec la mairie, etc.

Le Service civique, que je suis depuis le début de sa mise en œuvre, a considérablement accru le prestige et la légitimité de l'association auprès du quartier et de ses habitués. Considérés par beaucoup comme des salariés de l'association, les volontaires civiques représentaient en pratique une augmentation de la capacité d'action de l'association (du fait du plus grand nombre de personnes impliquées dans l'organisation quotidienne de l'espace) et une augmentation concrète du capital humain de Couleurs Brazil.

En somme, c'est la tension constante entre les différents rôles de l'association (administration, volontariat civique et bénévolat) qui, avec la relation avec le quartier et les autorités publiques, a fini par créer le plan général de fonctionnement de Couleurs Brazil. En tant qu'association ancrée dans la vie du quartier, elle sort de ses murs et s'implique dans le quartier, tout en étant un lieu de rencontre pour les gens de la rue.

2.4 Sur les relations difficiles avec les autres associations

Pour la période 2022-2023, l'agenda de l'association a été entièrement occupé par des activités du lundi au samedi, du matin au soir. Au moment du travail de terrain, l'association comptait également les brésiliens Lucimara et Billy, qui se partageaient dans l'organisation des activités musicales et du cours de portugais (proposé exclusivement par Lucimara). Lucimara et Billy ont quitté l'association quelques mois plus tard, cherchant à consacrer plus de temps à leur vie personnelle. Les autres cours à l'ordre du jour étaient proposés par les associations partenaires.

Les associations partenaires de Couleurs Brésil pour la période 2022-2023 étaient Taichi Aurore (Tai Chi Chuan), Atelier Théâtre Tourtout (cours de théâtre), T2C (« art énergétique chinois » - Qi Gong), Corps et Arts (stretching), Art with Us (danse), En Actes et Paroles (stretching), Association Nação Capoeira (Capoeira) et Sinergy Family (synergie familiale).

La relation avec ces associations est basée sur un contrat de location de l'espace. Le contrat, qui ne comporte que quelques pages, contient des informations de base sur le partenariat, notamment les jours et la durée des activités, le prix de location des espaces et le montant à payer. A titre d'exemple, l'un des contrats avec l'une des associations règle la location d'une des salles de l'espace à 20 euros de l'heure, ce qui fait un total de 1050 euros pour la saison 2022-2023. Ce montant peut être payé en trois versements de 350 euros (octobre 2021, janvier 2022 et avril 2023). Comme les frais de cours pour les étudiants s'élèvent à 350 euros par an, la différence entre le nombre

d'inscriptions et les 1050 euros pour la location de l'espace constitue le profit de l'association partenaire.[119]

Lors d'un entretien avec Myriam Bacha, professeur de synergie familiale, celle-ci a souligné la relation de son association avec Couleurs Brésil : l'association *Sinergy Family* a été créée il y a dix ans à Marseille et a étendu ses activités à d'autres départements (et même à d'autres pays) au cours de ces dernières années. A Paris, Myriam révèle qu'il y a un énorme problème pour trouver des chambres à un bon prix, elle s'est donc tournée vers Couleurs Brésil comme alternative. Comme elle était l'élève de danse de Maria depuis au moins six ans, elles se connaissaient déjà et, dès lors, elles ont formé un partenariat.

Myriam est non seulement élève de danse et professeur du cours de synergie familiale, mais elle est aussi une habitante du quartier. Avec 49 ans d'âge, elle se souvient avec bonheur de l'arrivée de Maria et de l'association dans le quartier :

> Maria a redynamisé la rue, le quartier... Quand je suis arrivée il y a 6, 7 ans, il y avait beaucoup de dealers, pas très bien famée, tu vois ? Elle s'est installée, tout doucement et elle a donné une autre image au quartier, en faisant le Carnaval, le Vide Grenier, les autres événements... Tu vois les commerces autour de la rue ? La boutique d'épiceries, les autres choses ? Maria a tout fait…

Outre cet impact urbain, Myriam souligne que Couleurs Brésil a également fait un travail très important d'autonomisation des femmes avec son cours de danse. Comme elle, les autres étudiantes sont des habitantes du quartier, des mères, des femmes au foyer, dans la quarantaine et la cinquantaine, qui ont vu dans la danse une occasion de s'amuser et d'acquérir de nouvelles perceptions de leur corps. Elle ajoute :

> L'association a fait un travail d'acceptation de nos corps, nous a montré le plaisir de danser... Pendant les événements, nous dansons dans la rue devant tous les voisins, vous savez ? Cela nous donne une autre

[119] Ces données ont été obtenues grâce à l'accès aux archives et aux documents de l'association.

perception de nous-mêmes, de notre corps, de notre féminité...

Le large éventail d'activités quotidiennes de Couleurs Brazil signifie que de nombreuses personnes y passent tous les jours. Qu'il s'agisse d'étudiants d'autres associations, de gens du quartier qui s'arrêtent pour discuter ou de curieux, la présence des gens est constante. Cependant, il est clair qu'il y a une séparation entre les activités proposées directement par Couleurs Brésil et celles des autres associations : les étudiants ne se mélangent pas et n'interagissent pas. En fait, selon l'association et l'activité proposée, même le passage des membres de Couleurs Brésil dans les espaces est interdit ou malvenu, et peut générer des plaintes et des frictions (c'est le cas des activités qui requièrent le silence, comme la méditation, par exemple).

En ce sens, les relations inter-associatives (entre Couleurs Brésil et les autres associations) sont principalement basées sur des relations économiques et formelles : les associations partenaires ne participent pas aux activités de Couleurs Brésil et ne s'impliquent pas dans les événements, même si elles y sont invitées. C'est d'ailleurs l'une des plaintes constantes de Maria concernant les activités qu'elle organise : le manque d'implication des associations partenaires. Même si elle admet qu'il n'y a pas d'obligation pour les associations de s'impliquer, elle espère au moins la gentillesse d'une ou deux personnes de chaque association, ce qui n'arrive que rarement.

Ainsi, même si elles ont des partenariats économiques (par la sous-location d'espaces) ou institutionnels avec d'autres associations, ces partenariats ne signifient pas nécessairement qu'il existe un réseau de soutien aux activités organisées. Quelques exceptions peuvent être signalées, comme la grève de la faim entamée par Maria en guise de protestation contre Paris Habitat, qui est responsable de l'espace (et discutée en détail dans le dernier chapitre). Dans ce cas précis, de nombreux membres des associations partenaires se sont manifestés et ont signé la pétition, montrant ainsi leur soutien à la cause.

CHAPITRE 3 - NAVIGUER SUR LES MERS DE L'ATLANTIQUE : LA DANSE AFRO-BRESILIENNE DE L'ASSOCIATION COULEURS BRAZIL

CHAPITRE 3 - NAVIGUER SUR LES MERS DE L'ATLANTIQUE : LA DANSE AFRO-BRESILIENNE DE L'ASSOCIATION COULEURS BRAZIL

Dans les deux chapitres précédents, nous avons cherché à contextualiser l'association Couleurs Brazil, à comprendre sa place dans le contexte culturel et social de ce quartier du 20ème arrondissement et son fonctionnement, en nous appuyant sur les dispositions légales de la loi 1901. En analysant la structure de Couleurs Brazil, nous voyons comment les différentes formes d'associations (équipe administrative, bénévolat et volontariat civique) se rassemblent autour d'un sentiment d'appartenance et d'une action publique coordonnée, en orientant leurs actions vers le contexte du quartier.

Dans ce chapitre, nous accompagnons Maria dans un voyage en bateau sur les mers de sa vie personnelle, qui ont baigné son enfance et qui l'ont accompagnée tout au long de sa vie et de sa carrière de danseuse-chorégraphe. En traversant avec elle l'Atlantique, nous visitons les côtes brésiliennes et africaines et, à chaque escale, nous pouvons écouter la musique avec laquelle elle a construit son métissage et sa façon unique de vivre et d'être en France. Par le corps et la musique, nous pouvons dévoiler sa proposition de danse afro-brésilienne et la comprendre à travers le mouvement des corps, la musicalité mise en jeu et la constellation de références qu'elle fait au candomblé, aux artistes qu'elle aime et à sa propre histoire.

En même temps que l'on voyage sur son bateau personnel, on comprend mieux la construction de Couleurs Brésil à partir de sa trajectoire personnelle, qu'elle cherche à imprimer dans la constitution et les actions de l'association qu'elle a créée. La danse devient ainsi à la fois la « raison d'être » de Maria - danseuse et chorégraphe - et le moteur qui propulse le bateau de l'association à travers l'Atlantique. La danse est donc l'élément unificateur de Maria à Couleurs Brésil : les mouvements du corps, l'enseignement de la danse et les expositions publiques sont à la fois la présentation de Maria en tant qu'artiste et l'action de l'association à travers son corps.

Les chansons jouent un rôle central dans son cours de danse : elles sont plus que la bande sonore de la corporalité répétée et apparaissent en fonction des souvenirs et des expériences de vie de Maria. Chaque chanson provient d'un lieu avec lequel elle a établi des relations d'affection, qu'il s'agisse des villes de Rio de Janeiro et de Salvador ou du Cap-Vert (où elle a vécu quelques années pendant son enfance). Analysées plus

loin, nous verrons comment les chansons et leurs éléments constitutifs (interprètes, paroles et rythme) donnent le ton aux mouvements et ouvrent de nouvelles voies.

3.1 Moralités et sociabilités dans la salle de danse

Avec une carrière d'artiste et de chorégraphe qui s'étend sur 35 ans, Maria a commencé à enseigner la danse il y a 25 ans et définit souvent sa méthode comme « enseigner beaucoup avec l'énergie ». Pour elle, danser « c'est une façon d'enseigner, tu te bloques le cerveau, et le corps et l'énergie se libèrent et tu peux danser sans même le savoir ». Le cours a lieu une fois par semaine, en séances d'une heure et demie par classe, et compte entre 10 et 20 élèves par classe. Il est proposé à différents niveaux, qui sont ouverts en fonction de l'intérêt des étudiants, et peut avoir des versions pour débutants, intermédiaires, avancés ou enfants. Les étudiants sont presque exclusivement des femmes blanches, françaises et d'âge moyen. D'après les formulaires d'inscription disponibles dans les dossiers du secrétariat (et analysés dans la section 1.4), peu d'hommes se sont inscrits au cours et presque tous les étudiants sont des femmes, bien que le cours ne soit pas considéré comme étant exclusivement destiné à elles.

Son cours est donc l'expression ultime de sa carrière de professeure de danse et son travail d'enseignante représente l'une des facettes les plus importantes de sa carrière. C'est la colonne vertébrale de Couleurs Brésil et la raison centrale pour laquelle l'association établit des partenariats avec ses voisins et son environnement. En effet, la popularité de son cours attire des personnes intéressées et les anciens élèves finissent par maintenir un contact permanent avec l'association et font partie du réseau de bénévoles et de collaborateurs dans les activités que l'association mène. Dans son cours de danse afro-brésilienne, outre le jeu corporel, il y a la préoccupation d'initier les élèves à la culture et à la musicalité brésiliennes.

Dans son cours de danse, elle explore de multiples techniques et jeux avec le corps, les mouvements et les combinaisons de compositions : en solo, en duo, en ensemble ou en groupe et très improvisées. Nous entendons par techniques ce que Mauss définit comme « les manières dont les hommes, de société en société, de façon

traditionnelle, savent se servir de leur corps » [120] car « le corps est le premier et le plus naturel des instruments de l'homme. Ou plus précisément, sans parler d'instruments : le premier et le plus naturel objet technique de l'homme, et en même temps moyen technique, c'est son corps » [121]. Avec son corps, Maria se présente, se mobilise et établit des interlocutions avec ses élèves, leur transmettant son histoire et sa façon de concevoir sa propre afro-brésilianité. Ses mouvements et ses créations chorégraphiques représentent son passé, la religiosité afro-brésilienne qu'elle a héritée de sa mère, ses lectures et ses compréhensions de ce que sont le Brésil et l'Afrique et, surtout, sa proposition de tout relier à la France, formant une image globale qui unifie tous ces éléments. Ainsi, le corps se compose avec lui-même, avec les choses, avec les autres corps qui l'entourent et, bien sûr, avec la salle de danse, ce lieu à la fois artistique et spirituel [122]: le corps danse, saute en l'air, redescend sur terre et forme en lui des attributs figuratifs et favorise ce que Mauss appelle des « assemblages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes » [123].

Au-delà des corps, sa salle de danse, comme le *gym* analysé par Loïc Wacquant, est « une institution complexe et polysémique, surchargée de fonctions et de représentations qui ne sont pas immédiatement appréhendables par l'observateur, même s'il est averti de la nature du lieu » [124], et, comme la boxe, la salle de danse « est aussi une école de morale, [....] c'est-à-dire une machine à produire l'esprit de discipline, l'attachement au groupe, le respect des autres comme de soi-même, l'autonomie de la volonté » [125]. Sa salle de danse, qui est aussi sa salle d'enseignement de la culture et de la transmission orale des valeurs auxquelles elle croit, est empreinte de discipline et d'ordre, nécessaires à la bonne exécution de la danse et des mouvements précis de la samba et de l'axé, en particulier.

Pour entrer dans la salle de danse, située au 20 rue du Borrégo, on franchit une porte vitrée qui donne sur une petite pièce de deux mètres carrés avec un petit canapé, des armoires et des cintres. Là, dans cet espace de transition, les élèves se changent, enlèvent leurs chaussures et se préparent à entrer dans l'espace sacré et rituel

---

[120] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Pág. 401.

[121] Ibidem, pág. 407.

[122] Ibidem.

[123] Ibidem, 420.

[124] WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Pág. 31.

[125] Ibidem, pág. 32.

du cours de danse. C'est là que se déroulent les conversations et les rencontres, dans un espace restreint, en attendant la fin du cours précédent. Ce moment, qui précède l'entrée dans la salle de classe, permet de discuter la fatigue de la journée, l'énergie nécessaire pour affronter les 1h30 heures de cours et les activités de la semaine. La « conversation de cuisine » [126] de ce moment renforce les interactions informelles entre les étudiants et intensifie la cohésion et la solidarité entre eux, éléments importants pour l'exécution à l'unisson des chorégraphies de danse afro.

L'antichambre est séparée de la salle de danse par une porte coulissante. Lorsqu'elle s'ouvre, les élèves du niveau avancé sortent et quelques échanges et conversations ont lieu entre les deux niveaux : ceux qui sortent sont en sueur et fatigués et souhaitent « bonne chance » à ceux qui entrent, comme s'ils nous avertissaient en plaisantant des difficultés que nous allions rencontrer. Sourires et accolades s'échangent et nous sommes autorisés à entrer dans la salle de danse. C'est dans cette petite salle d'attente que se joue ce que Simmel appelle la sociabilité et où « les traits personnels d'amabilité, de politesse, de cordialité et d'attrait de toutes sortes déterminent le caractère de l'association purement sociable » [127]. Là, les personnalités individuelles sont laissées à l'extérieur et la transition vers la collectivité de la danse se dessine.

La salle de danse, qui mesure environ 5 mètres de large sur 15 mètres de long, est équipée d'un parquet et le mur qui sépare la salle de la rue est une grande vitre opaque, qui garantit l'intimité tout en permettant à la lumière du soleil d'entrer et d'éclairer la salle. Là, sur la vitre dépolie qui protège l'intimité du monde extérieur, des affiches et des informations sur l'association sont collées à l'extérieur (face à la rue) : cours, valeurs[128], bulletins d'information et autres communications concernant aussi bien Couleurs Brésil que ses institutions partenaires. Le mur opposé à la fenêtre de la rue est un grand miroir, du plafond au sol, et sur le côté droit se trouve une pièce qui contient des matelas, des tapis, des balles en plastique et d'autres accessoires qui peuvent être utilisés pendant les cours. Le nettoyage et l'organisation extrême de l'espace reflètent le soin que Maria et les bénévoles apportent à la salle de danse : il est interdit d'entrer dans

[126] Ibidem, pág. 56.

[127] SIMMEL, Georg, and Everett C. Hughes. "The Sociology of Sociability." **American Journal of Sociology** 55, no. 3 (1949): 254–61. http://www.jstor.org/stable/2771136. Pág. 255. Tradução livre. Texto original: "the personal traits of amiability, breeding, cordiality, and attractiveness of all kinds determine the character of purely sociable association".

[128] Le cours coûte 360 euros par an et commencent en septembre/octobre et se poursuivant jusqu'à l'été de l'année suivante, à la mi-juin/juillet. La grande fête à la fin du cours de danse est le défilé de carnaval, où les étudiants peuvent défiler avec l'association et montrer les mouvements de danse qu'ils viennent d'apprendre.

la salle de danse avec des chaussures, qui doivent toutes être laissées dans l'antichambre. Même en dehors des heures de cours, s'il est nécessaire d'entrer dans l'espace pour aller chercher quelque chose dans les salles ou même pour y tenir des réunions (si le numéro 18 est occupé par d'autres associations), tout le monde doit enlever ses chaussures.

Au fond de la pièce, à côté du miroir, se trouve une porte : c'est par elle que l'on accède aux autres pièces situées au fond de l'espace. Juste après la porte se trouve un sous-sol fermé en permanence, où sont entreposés des échelles, quelques meubles et d'autres matériels de l'association rarement utilisés. Il y a des toilettes à gauche et deux autres salles polyvalentes à l'arrière et à droite, où les élèves peuvent ranger leur sac à dos et se changer s'ils le souhaitent.

Ces espaces, en particulier la salle de danse en miroir, façonnent la sociabilité de la danse, une sociabilité qui, comme le souligne Simmel, « n'est qu'un symbole de la vie [...] dont elle ne modifie la ressemblance que dans une certaine mesure, comme l'exige la distance obtenue dans le jeu, de même que l'art le plus libre et le plus fantastique, le plus éloigné de toute réalité, se nourrit d'une relation profonde et vraie avec la réalité, s'il ne veut pas être vide et mensonger » [129]. Et cette sociabilité dans la salle de danse, vécue et expérimentée dans la danse, se déploie dans les performances et les présentations publiques, analysées dans le chapitre 5. C'est là, dans le cours de danse, que les différents élèves finissent par transmuter leurs différences pour construire une dynamique de groupe, où les mouvements sont, cours après cours, incorporés à la corporalité et développés à partir de la créativité et des techniques utilisées par Maria pour leur apprendre à bouger les hanches, les jambes, les bras et le corps tout entier.

L'organisation détaillée des choses dans la salle, chaque chose à sa place, reflète également le sérieux avec lequel Maria considère ses étudiants et son cours de danse : entre les plaisanteries et les commentaires humoristiques, la discipline et la rigidité des techniques sont exigées et les corps deviennent, au cours du semestre, de plus en plus disciplinés, rythmiques et connectés, composant des formes esthétiques de plus en plus solides et synchronisées, réalisant ce que Lody souligne à propos de la

[129] Ibidem, pag 261. Traduction livre. Texte original: "All sociability is but a symbol of life, as it shows itself in the flow of a lightly amusing play; but, even so, a symbol of life, whose likeness it only so far alters as is required by the distance from it gained in the play, exactly as also the freest and most fantastic art, the furthest from all reality, nourishes itself from a deep and true relation to reality, if it is not to be empty and lying. If sociability cuts off completely the threads which bind it to real life and out of which it spins its admittedly stylized web, it turns from play to empty farce, to a lifeless schematization proud of its woodenness."

danse afro-brésilienne : « ... une réalisation sociale, une action pensée, réfléchie, élaborée tactiquement et stratégiquement, englobant une intention artistique, religieuse et ludique, parmi d'autres »[130].

3.2 La classe de danse afro-brésilienne : figurations corporelles et musicalité sur analyse



Photo 11 - Le cours de danse afro-brésilienne : échauffement.

[130] SABINO, Jorge ; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Pallas Editora, 2015.

Le cours, auquel j'ai assisté en tant qu'observateur puis en tant qu'élève [131], commence par une séance d'étirement. Avec des tapis au sol et allongés, les élèves font des exercices de respiration et étirent tout leur corps, en s'appuyant parfois sur le mur. Cette première partie du cours ressemble à un cours de yoga, avec des mouvements lents, légers et rythmés par la respiration. L'éclairage tamisé et la musique instrumentale avec des sons de flûte créent une atmosphère intime et les corps qui s'étirent sur le sol contribuent à l'objectif central de cette activité : détendre les muscles et préparer le corps au mouvement. Comme on peut le voir sur l'image 12, les lumières blanches centrales du plafond sont éteintes et une petite lumière jaune est allumée près du miroir pour aider à détendre les muscles. Tout le monde s'allonge sur des jougs posés sur le sol, s'étire et répète. Les participants sont invités à suivre les mouvements indiqués par Maria qui, devant le miroir, guide la façon dont chacun doit bouger. Lentement, chacun se lève et continue les mouvements d'étirement, maintenant debout, se préparant à l'excitation du moment suivant.

Ritualisé, ce moment méditatif et calme de 10 à 15 minutes est l'état de passage entre le monde extérieur plein de « problèmes et d'obligations » [132] et l'espace-rituel concentré, équilibré et égalitaire de la danse, comme le souligne Wacquant. Dans ce moment de passage, les différences de corps, d'âge, de genre et de relations sociales sont mises de côté pour que chacun puisse se concentrer sur l'immédiat, ce qui renvoie au « code tacite » du *gym*, « selon lequel les membres du club doivent laisser à la porte tous les statuts, problèmes et obligations qu'ils ont à l'extérieur, dans les registres du travail, de la famille et du cœur » [133]. C'est la préparation à la danse rituelle, à l'évocation des orishas et l'instrument de régulation des émotions et des sensations : mis à niveau et égalisé, chacun peut maintenant commencer le cours de danse sur un pied d'égalité.

En ce qui concerne le sexe, il y avait deux hommes dans les classes que j'ai suivies : Elie Pucheral [134] et Charles Amadou (arrivé en fin d'année) : le premier était blanc, fils de parents français, et le second était d'origine arabe, fils d'immigrés. Du côté des femmes, la variété est encore plus grande : noires, blanches, minces, grosses,

[131] Au deuxième semestre, avec le début de la nouvelle saison de cours, Maria m'a invité à suivre gratuitement le cours de danse pour débutants, de septembre 2023 jusqu'à mon retour au Brésil en février 2024.

[132] WACQUANT, op. Cit. Pág. 56.

[133] Ibidem, pág. 56.

[134] Elie, mon compagnon de l'époque, a fini par s'impliquer dans l'association et a été invité par Maria à participer aux cours, offrant une réduction réservée aux bénévoles et amis impliqués dans les activités de l'association.

certaines petites, d'autres grandes. Malgré la diversité de leurs corps et de leurs esthétiques, elles avaient deux points communs : elles étaient toutes françaises et habitaient près de l'association. Tant dans les cours que sur les fiches d'inscription au bureau, cela se remarque aisément : l'association a fini par toucher des voisins et des habitants des 19e et 20e arrondissements et, surtout, des femmes d'âge moyen (entre 30 et 50 ans, qui représentaient la majorité dans les cours que j'ai suivis).

Après un moment de relaxation et d'étirement, Maria prépare la classe à l'explosion et à l'intensité de la danse. En allumant les plafonniers et en formant un cercle au milieu de la salle de danse, Maria s'avance et lance un grand cri, à très haut volume, pour appeler ses orixás [135]. IANSÃÃÃÃÃÃÃ[136], elle crie en abaissant ses hanches vers le sol, comme pour plonger, puis en levant les mains vers le ciel. Le cri et le mouvement sont bientôt répétés par tous, qui se joignent à elle pour invoquer les énergies des orixás, qui la guident, et l'inspirent. Cette invocation des orixás est une manière d'introduire des éléments symboliques de la culture afro-brésilienne dans la classe, qui devient parfois un petit cours d'introduction à la culture brésilienne. Après tout, comme le rappelle Mauss, « les liens entre les procédés magiques et les techniques de chasse sont évidents, trop universels pour qu'on y insiste » [137].

[135] Divinités du panthéon des religions afro-brésiliennes.
[136] En utilisant l'alphabet phonétique international, Iansã peut être transcrit comme **/jãsã/**.
[137] MAUSS. Op. Cit. Pág. 406.



Photo 12 : étirements et relaxation pour préparer le corps à la danse.

Outre Iansã, Maria peut également faire appel à Xangô, Ogum ou d'autres orixás qu'elle souhaite utiliser comme source d'inspiration dans ses cours. En plus des noms des orixás, Maria explique parfois ce que sont les orixás, la signification de leurs énergies et comment ils agissent. Les moments d'explication ne se font pas séparément, mais sont prononcés à voix haute pendant les cours : pendant que les élèves dansent, elle leur raconte des histoires et s'amuse avec eux. La référence aux orixás et à la religiosité afro-brésilienne nous fait penser, une fois de plus, à Mauss et à sa définition des techniques corporelles, qui sont efficaces précisément parce qu'elles sont transmises oralement et basées sur la tradition[138].

Or, si la technique est un « acte traditionnel efficace » transmis et ancré dans la tradition, le cours de danse afro-brésilienne est, en ce sens, un grand acte rituel

[138] Ibidem, pág. 407.

« J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et je remarque qu'en cela elle ne diffère pas des actes magiques, religieux ou symboliques). Elle doit être traditionnelle et efficace. Il n'y a pas de technique ni de transmission sans tradition. C'est par là que l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques, et très probablement par leur transmission orale. » [traduction livre]

traditionnel et éducatif, puisqu'il présente et enseigne la culture brésilienne aux étudiants. Il s'agit en même temps d'un « acte technique, d'un acte physique, d'un acte magico-religieux [qui] se confondent pour l'agent »[139]. Religiosité, orixás, musique, danse, corps et technique sont autant d'éléments qui se mêlent dans les compositions esthétiques qu'elle propose lors de ses cours. Et l'invocation du féminin sacré IANSÃ n'est pas un hasard. Sabino & Lody ont déjà souligné la relation entre le féminin sacré et les danses d'origine africaine en ce qui concerne l'acte de danser, en insistant sur le rôle central des femmes dans la transmission de la culture et de la mémoire d'un peuple [140]. Maria en tant que danseuse, prêtresse, enseignante et mère : cette superposition de rôles se déroule de manière synchronisée et ritualisée pendant le cours. Maria enseigne les mouvements, transmet oralement la culture populaire brésilienne, parle de son passé au Cap-Vert, s'amuse et joue avec ses élèves.

Art, religiosité et danse se rejoignent, et c'est ainsi que commence le cours de danse afro-brésilienne : après le cri de l'orixás, Maria invite tout le monde à faire un voyage en bateau autour du monde : « Maintenant, on prend le bateau, on voyage, on voyage... On va voyager partout au Brésil, du nord au sud, on va voyager dans ce bateau sonore, on va voyager à Rio, a Salvador, au Nordeste, on va à São Paulo, on va en Afrique. Dans ce voyage, on va tous voyager et connaître mieux le Brésil », dit-elle. « Nous allons voyager dans tout le Brésil, du nord au sud, nous allons voyager sur ce bateau sonore à Rio, à Salvador, au Nordeste, à São Paulo, nous allons en Afrique... Dans ce voyage, nous allons tous voyager et connaître mieux le Brésil ». Guidant les gens dans leur voyage en bateau, chaque changement de rythme dans les chansons implique une nouvelle escale dans ce voyage qui saute d'un endroit à l'autre dans le monde. Selon le port où le bateau accoste, elle peut expliquer la géographie des villes, les caractéristiques de chaque lieu et la manière dont il se rattache à chacun de ces points d'embarquement et de débarquement sonores. Ainsi, la musique africaine, la samba-enredo et la samba urbaine de Rio de Janeiro et de São Paulo, l'axé de Salvador ou encore le frevo de Pernambuco sont les rythmes qui accompagnent le voyage de Maria en bateau.

---

[139] Ibidem, pág. 407.

[140] SABINO & LODY. Op. Cit.

« Traditionnellement, la danse, dans un contexte sacré, renvoie au genre féminin, renforcé par le rôle de mère, car ce sont les femmes qui transmettent la culture et les souvenirs qui créent le sentiment d'appartenance à un peuple. Ces multiples rôles joués par les femmes ne font que renforcer leur pouvoir social, et plus particulièrement religieux ». [traduction livre]

Et l'image du bateau, avec son symbolisme de transport de personnes et d'objets à travers la mer - tout comme les esclaves du XVIe au XIXe siècle - nous fait penser à « l'Atlantique Noir », de Gilroy :

> Il faut souligner que les bateaus étaient le moyen vivant de relier les points de ce monde atlantique. Ils étaient des éléments mobiles qui représentaient les espaces de changement entre les lieux fixes qu'ils reliaient. Par conséquent, ils doivent être considérés comme des unités culturelles et politiques plutôt que comme des incarnations abstraites du commerce triangulaire. [...] Monter à bord, en quelque sorte, offre un moyen de reconceptualiser la relation orthodoxe entre la modernité et ce que l'on considère comme sa préhistoire. Il fournit un sens différent à partir duquel on peut penser le début de la modernité elle-même dans les relations constitutives avec les étrangers, qui ont fondé et en même temps modéré un sens conscient de la civilisation occidentale. [...] [traduction livre] [141]

Ainsi, avec son bateau métaphorique, Maria emmène ses passagers sur son Atlantique noir personnel : un Atlantique qui transporte des souvenirs de son passé au Cap-Vert, des histoires de sa famille à Bahia et des rythmes musicaux qu'elle a écoutés en grandissant, ainsi que des choses qu'elle a absorbées à l'âge adulte lors de ses voyages au Brésil. En naviguant sur cette mer noire, elle raconte des histoires et saute - à la fois avec son corps, dans la danse, et avec le bateau, d'un cotê à l'autre de l'océan.

La première escale du bateau est en République Démocratique du Congo (pays qu'elle n'a jamais visité), avec la chanson « Animata » [142], de N'Gouma Lokito. Son rythme vif et rapide aide à l'échauffement pendant que Maria montre les pas à faire et à imiter, en demandant aux élèves de faire ces mouvements. Les pas varient : parfois, la séquence de mouvements consiste à danser latéralement, d'un côté à l'autre, en étendant la main vers la droite et vers la gauche. D'autres mouvements comprennent des séquences de sauts, des pas en avant et en arrière avec les bras ouverts et d'autres encore se concentrent sur le mouvement des hanches. Le rythme des mouvements est basé sur la musique jouée, en suivant les quatre signatures temporelles pour guider et

[141] GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Universidade Cândido Mendes, 2001. Págs. 60-61.

[142] ANIMATA. Intérprete: N'Gouma Lokito. In: **N'Gouma Lokito et Les Soukouss Stars**. Zimbábue: Touré Jim's Records, 1991.

synchroniser les mouvements de tous les participants. Parfois, lorsque les mouvements sont très complexes, Maria compte « 1, 2, 3, 4 » et va vers les élèves, faisant le tour de la salle et corrigeant l'exécution de chacun.



Photo 13 - Maria montre des mouvements à répéter par la classe.

La première partie de la leçon met l'accent sur la danse individuelle et le développement de la conscience corporelle des membres et des hanches. Maria explique ainsi ses objectifs :

> Tu vois que ces femmes ont les corps bloqués, qui ne sont pas développés pour le mouvement, le désir ou la séduction. Pour moi, c'est aussi un objectif: faire prendre conscience de tout ce qui vient avec les rythmes du Brésil: la séduction, le mouvement, le corps qui s'exprime de manière intense, de la terre au ciel, avec solidité et force, avec émotion et désir. Et ça ne signifie pas que mon cours soit un cours de

> sexualité, mais la sexualité est présente parce qu'elle fait partie de la vie.

Mais en même temps, il y a une préoccupation morale sur ce que chaque étudiant peut interpréter par « libération » et « sensualité » :

> Parce que les Françaises, elles viennent avec autre chose en tête. Elles pensent que le Brésil est tout simplement nul, alors quand elles arrivent ici, je dois leur montrer que nous pouvons tout faire : danser, crier, jouer, mais sérieusement, vous savez. Parce que le Brésil, c'est la fête et le corps, mais c'est aussi une façon de faire les choses qui n'est pas seulement une question de sexe et c'est tout ; il y a une belle danse, bravo, un corps qui est préparé... Et ici parmi ces étudiants il y a des retraités, avec des enfants, des Françaises qui ne font rien de leur vie, alors ici elles trouvent une force, une énergie féminine qui est bonne pour la libération. Et les hommes aussi, quand ils viennent je leur demande de bouger leur taille, de sauter, de connaître un peu leur corps et d'arrêter d'être durs, carrés…

Pour cela, Maria leur apprend à bouger chaque partie de leur corps : les bras, le cou et la tête, les seins, les hanches et les jambes. Et elle enseigne comment coordonner ces parties, en montrant qu'il est possible que tout bouge en même temps et qu'il suffit d'être conscient de son corps pour transformer la complexité de certaines danses en quelque chose de plus simple à reproduire. Elle décompose les mouvements, montrant comment chaque geste est lié à un autre, qui ensemble créent un plus grand tout.

Poursuivant notre voyage en bateau, nous débarquons maintenant à Rio de Janeiro, avec la Samba Enredo 2011 d'Imperatriz Leopoldinense[143], dont les paroles sont les suivantes :

[143] SAMBA-ENREDO 2011 - Imperatriz Adverte: Sambar Faz Bem À Saúde. **G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense**. Rio de Janeiro, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=l3n-ZdE81dk&ab_channel=maravillatropical

> Un rituel magique / Oh, Mère Afrique / De ton ventre est né le pouvoir de guérir / D'anciennes civilisations s'éveillent / La guérison par la foi dans la prière / Les mystères de la vie, l'homme à démêler / La main de la science enseigne / Le monde ne peut pas s'arrêter. [traduction livre] [144]

Et avec la magie de la musique, dont elle traduit parfois les paroles, Maria enseigne les pas de la samba, qui est peut-être le rythme le plus complexe et le plus difficile à apprendre pour les élèves. Coordonner leurs pieds, leurs bras, leurs mains, leurs hanches et se déplacer dans la salle avec un grand sourire est un défi pour eux. Ma présence en classe a servi de marqueur d'authenticité et de « brésilianité » pour Maria et les autres élèves : en tant que Brésilien vivant à Rio de Janeiro, j'avais assisté pendant des années à des cercles de samba, des cours de samba, des blocs de rue et des défilés au sambódromo, ayant appris à danser la samba, l'axé et quelques pas dans le feu de l'action, sans jamais avoir étudié la danse de manière formelle dans ma vie. Là, dans le cours de danse afro-brésilienne, j'ai à la fois servi d'exemple avec quelques pas bien exécutés et, d'autre part, j'ai aussi appris à décomposer et à organiser les mouvements de mon corps pour apprendre quelque chose de nouveau.

La samba est le rythme qui demande le plus de temps et d'enseignement. Les élèves ont souvent beaucoup de mal à comprendre le mouvement du corps dans son ensemble, ce qui oblige Maria à décomposer les mouvements, en montrant chaque partie du corps isolément : en commençant par les pieds et en remontant le long des jambes, elle enseigne comment les hanches doivent bouger et comment la poitrine et la tête ont tendance à rester stables, tandis que les bras se déplacent avec grâce et légèreté. Le rythme syncopé (qui est senti dans les corps comme « irrégulier », « cassé ») et la signature temporelle binaire typiques de la samba font que les élèves se sentent mal à l'aise, car ils doivent bouger leur corps à un rythme différent du « 1, 2, 3, 4 » habituel.

La vitesse requise pour bouger les pieds en deux temps (1, 2) pendant que tout le corps bouge suscite des sourires et des plaisanteries dans la salle de danse : certaines ne maîtrisent pas tout de suite les pas, alors ils sautent au lieu de danser la samba. D'autres dansent avec leur corps, sans bouger les pieds. D'autres encore essaient

[144] "Um ritual de magia / Oh, Mãe África / Do teu ventre nascia o poder de curar / Despertam as antigas civilizações / A cura pela fé nas orações / Mistérios da vida, o homem a desvendar / A mão da ciência ensina / O mundo não pode parar."

de suivre le rythme de la musique et trébuchent à cause de la vitesse requise. Quel que soit le résultat, le processus d'apprentissage de la samba dure généralement toute l'année scolaire, au terme de laquelle la plupart des élèves se sentent satisfaits de savoir danser la samba.



Photos 14.1, 14.2, 14.3 et 14.4 : le mouvement d'une chorégraphie. Maria, debout devant le grand miroir situé à l'avant de la salle, enseigne les mouvements qui seront répétés par la classe.

Après le rythme d'une samba-enredo de Rio de Janeiro, le bateau navigue en eaux calmes au son de la chanson « Várias Queixas », interprétée par le groupe Gilsons[145]. Sa version MPB, qui rappelle le jazz, offre un point de calme et de repos dans le répertoire de la classe et permet des variations de la corporalité : au lieu des pas fermes et durs sur le sol, avec des sauts et des mouvements rapides, les corps deviennent

[145] VÁRIAS QUEIXAS. Intérprete: Gilsons. In: Várias Queixas. Xirê, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=bBHPq3UQFsw&ab_channel=GilsonsOficial

doux, avec des mouvements lents et souples. La visite se poursuit par un arrêt sur le bateau dans les mers de Bahia. Maintenant, au son de « Mal-acostumado », du groupe de axé et de samba Ara Ketu[146], dont il chante les paroles :

> Tu fais déjà partie de ma vie / Et c'est si difficile de te séparer de moi / Et quand tu me câlines / Alors je suis libre / Je t'appelle pour que tu m'aimes
> Je ne suis pas habitué à toi / Je ne suis pas habitué à ton amour / Alors reviens et ramène mon sourire / Sans toi je ne peux pas être heureux [traduction livre] [147]

Son rythme lent de samba permet à nouveau à la classe de répéter les pas de la samba, maintenant ralentie. Lentement, les mains et les pieds se coordonnent en harmonie, Maria indiquant à chaque élève comment il doit bouger, corrigeant chacun selon ses besoins. Il y a un progrès par rapport à la vitesse précédente.

En traversant l'océan Atlantique en bateau, nous nous sommes arrêtés sur la côte du Cap-Vert au son de la musique de Gil Semedo « Nos Lider »[148]. Référence aux années qu'elle a passées au Cap-Vert, Maria raconte de petites histoires de son enfance et se souvient avec émotion du pays de son père. Le rythme syncopé invite à des mouvements amples, avec des battements de pieds rythmés sur le sol.

Alors que la première heure du cours met l'accent sur la conscience du corps et la danse individuelle, la seconde moitié cherche à coordonner la danse en paires ou en groupes. Différents arrangements peuvent émerger : en paires, en trios ou en groupes plus importants, Maria donne des ordres différents ou demande aux étudiants de créer quelque chose de nouveau, laissant leur corps s'exprimer au-delà des pas préétablis. La beauté des corps synchronisés est remarquable, comme le montrent les photos 12.1 à 12.4 : les jambes, qui se déplacent de manière synchronisée d'un côté à l'autre de la salle, permettent de petites improvisations dans les mouvements : de petits sauts et des claquements de mains peuvent être effectués à la fin du mouvement, ce qui permet de

[146] MAL-ACOSTUMADO, Intérprete: Ara Ketu. In: Ara Ketu Ao Vivo. Columbia, 1998. https://www.youtube.com/watch?v=XEDYvbqrsp8&ab_channel=EduardoOliveira

[147] L'original : Você já faz parte da minha vida / E fica tão difícil dividir você de mim / E quando faz carinho me abraça / Aí eu fico de graça / Te chamando pra me amar
Mal acostumado você me deixou / Mal acostumado com o seu amor / Então volta traz de volta meu sorriso / Sem você não posso ser feliz

[148] NOS LIDER. Intérprete: Gil Semedo. In: Gil - Nos Lider. Amsterdam: Giva Productions, 1999. https://www.youtube.com/watch?v=SavDnBX5sgo&ab_channel=GilSemedo

placer des traits personnels dans la danse collective. En quittant la côte africaine et en retournant au Brésil sur le bateau guidé par Maria, nous sommes retournés une fois de plus à Bahia avec la chanson « Swing da cor » de Daniela Mercury[149] :

> Non, non, non / Ne m'abandonne pas / Ne désespère pas / Parce que je ne peux pas être sans toi.
> Je ne peux pas rester / Sans toi / Parce que je ne peux pas rester / Sans te voir
> Viens à la balançoire des couleurs / Détends la chaleur / Et peut-être attache-moi Viens, viens, ton sourire est petit / Dans ton baiser il y a du poison / Et tu essaies de me faire tomber amoureux [traduction livre][150]

Le rythme axé de la chanson invite à des chorégraphies de groupe, que Maria développe en allant au-devant de la classe et, face au miroir, elle fait les mouvements qui doivent être répétés par tous. Avec énergie et émotion, elle déclare son admiration pour l'artiste Daniela Mercury et dit combien Bahia lui manque. Le sourire aux lèvres, elle danse et corrige les élèves, qui dansent de manière synchronisée et cohérente, comme un bloc. Sur les photos 13.1 à 13.6, nous voyons par exemple un mouvement chorégraphié : en quinze secondes, la chorégraphie enregistrée sur vidéo consiste à faire quatre pas en avant, à se tenir sur le côté, à faire à nouveau quatre pas sur le côté, à tourner sur soi-même et à revenir à la position initiale. Les mouvements sont rapides et précis, exigeant de l'attention et une grande coordination de la part des élèves.

[149] SWING DA COR. Intérprete: Daniela Mercury. In: Daniela Mercury. Label Eldorado, 1991. https://www.youtube.com/watch?v=Fp8gTzWl5ag&ab_channel=DanielaMercury-Topic

[150] L'original: Eu não posso ficar / Ficar sem você / Porque não posso ficar / Ficar sem te ver / Vem pro swing da cor / Relaxar o calor / E quem sabe me amarrar/ Vem, vem, o teu sorriso é pequeno / No teu beijo tem veneno / E está querendo me apaixonar



Photos 15.1, 15.2, 15.3, 15.4, 15.5 et 15.6 : une séquence chorégraphique.

Dans la continuité du cours, un des moments a consisté en une technique de danse à deux que Maria appelle « côte à côte ». Par deux, les élèves forment une grande ligne, face au miroir. Dans le couple de devant, l'une des deux personnes crée un mouvement unique, en laissant son corps s'exprimer librement et en suivant le rythme de la musique, sur quatre temps (1, 2, 3, 4). Son partenaire répète le même mouvement, ainsi que tous les autres paires derrière. Une fois ce mouvement établi, le couple de devant se dirige vers le miroir et est suivi par toutes les personnes de la file d'attente,

chaque couple partant d'un côté (gauche et droite) pour revenir à la fin de la file. Toutes les paires font alors la même chose : elles répètent, en synchronisation, le mouvement créé, marchent vers le miroir et reviennent vers le miroir et revient à la position de départ. Une fois que tout le monde a répété le mouvement créé par la première paire, ils laissent la place à la paire suivante pour répéter la même séquence : chaque personne crée un mouvement unique qui sera répété par tout le monde, se dirige vers le miroir (suivi par tous) et retourne à la fin de la file d'attente.

Ainsi, chaque personne de chaque duo crée un mouvement, qui peut être un saut, un hochement de tête, un abaissement au sol ou même une marche sur la pointe des pieds. Certains, plus habitués à la musique brésilienne, font un petit « quadradinho »[151]. Chacun doit répéter le mouvement et se synchroniser avec le rythme de la musique jouée, en marchant vers le miroir et en revenant à la fin de la file d'attente. Successivement, chaque paire crée ses propres mouvements et en répète d'autres qu'elle a créés, de sorte que la file est toujours en mouvement et que les paires qui créent les séquences corporelles alternent. Cette technique de création d'un mouvement comme signature personnelle est une technique créée par Maria, qui considère le mouvement comme un élément constitutif de l'être au monde, indissociable, par exemple, du nom personnel et du corps. La perception du geste en tant que partie intégrante de l'être au monde sera examinée plus en détail dans le chapitre suivant.

Pendant que nous dansons, Maria se tient sur le côté de la file d'attente et court, danse, chante et explique :

> En réalité, cet exercice sert à vous montrer que vous êtes, tous, aussi, des créateurs et des chorégraphes. Vous pouvez laisser votre corps parler, s'exprimer sans jugement, danser et montrer ce que vous voulez.

[151] Le "quadradinho" (ou « petit carré », dans une traduction livre) est un mouvement comme le *twerk* des États-Unis, que consiste de poser les mains sur les genoux et de bouger les fesses dans un mouvement en forme de carré.

Sa chanson préférée pour cet exercice d'imitation et de créativité est « Coisinha do Pai »[152], de Beth Carvalho, qui fait partir son bateau vers Rio de Janeiro. Quel que soit le mouvement créé, la répétition par tous les couples, en synchronie, crée un sentiment de cohésion et une certaine uniformité et solidité, qui avec le mouvement d'aller jusqu'au miroir et de revenir à la fin de la file d'attente produit un fort effet de mouvements répétitifs, même s'ils ont été créés de manière improvisée, dans le feu de l'action. Et c'est là un élément important pour comprendre la proposition de danse afro-brésilienne de Maria : ce cours n'était pas un cours de « funk carioca », ni d'« axé », ni de « danse de salon », ni même de « zumba » ou de « frevo ». Il s'agissait d'une proposition créative et composée, associant des pas solides et forts sur le sol à de longs sauts dans les airs, reliant les mouvements les uns aux autres de manière à chorégraphier la danse, la transformant en une présentation solide et bien structurée. Maria, qui savait bouger selon chacun des rythmes, a décidé de créer quelque chose de nouveau et de spontané qui les réunissait tous dans quelque chose qu'elle a cousu et tissé selon son sens esthétique et ses lectures de ce que serait cet « Afro-Brésil », naviguant sur les mers de l'Atlantique, de l'Afrique au Brésil. Son cours de danse afro-brésilienne est, en somme, un cours de danse métisse.

Pendant le cours, tout au long de l'année, elle utilise les mouvements créés par les élèves dans le côte à côte pour créer une chorégraphie pour chacune des classes. En utilisant certains de ses propres mouvements, elle enseigne des danses chorégraphiées, transmettant une section différente de la longue danse à chaque cours. Dans le cours proposé, elle a utilisé la chanson « Jerusalema »[153], du chanteur sud-africain Master KG comme bande sonore pour sa propre chorégraphie. En zoulou, la chanson évoque un rythme africain électro-disco, rapide et dansant. Cette chanson a servi à animer la chorégraphie, avec des pas qui se déplacent d'un côté à l'autre, y compris en marchant à reculons et en tournant sur eux-mêmes. Complexe et longue, la chorégraphie a été apprise par la classe au fil des semaines et servira bientôt de chanson de fin de cours, tout le monde dansant ensemble dans les dernières minutes du cours ; cette chorégraphie a également été dansée comme une forme de protestation devant la Mairie du 20e à l'occasion de la grève de la faim de Maria, analysée dans le chapitre 6.

[152] COISINHA DO PAI. Intérprete: Beth Carvalho. In: Beth Carvalho. RCA, 1993. https://www.youtube.com/watch?v=FJsm2zxK0Fo&ab_channel=DiMassaro.o

[153] JERUSALEMA. Intérprete: Master KG. In: Jerusalema. Elektra France, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=fCZVL_8D048&ab_channel=OpenmicProductions

La différence entre les cours de danse afro-brésilienne débutants et avancés, auxquels j'ai également participé, réside principalement dans la différence de niveau et d'effort physique. Comme les élèves du niveau avancé avaient déjà appris les éléments de base de la danse, elles se déplaçaient plus vite et apprenaient plus rapidement les chorégraphies, qui étaient également plus complexes [154].

Le répertoire, variable, peut changer d'une semaine à l'autre, même si la structure générale de chaque classe reste inchangée. La pédagogie de Maria, bâtie sur sa pratique de la danse et perfectionnée tout au long de sa vie, ne s'appuie ni sur des écrits théoriques ni sur des penseurs de la danse. Elle définit sa danse comme « organique, construite sur le mouvement et en phase avec chaque instant de la vie ». Dans la salle de danse, elle enseigne et apprend, adaptant certaines suggestions de ses élèves et intégrant ces créations en classe aux chorégraphies qu'elle crée, lesquelles deviennent des présentations et des performances publiques. Son souci de corriger et d'enseigner fait partie de son charisme personnel et de son pouvoir d'attraction, qui non seulement attire mais fidélise également d'anciens élèves qui participent aux activités organisées par l'association et continuent de circuler dans l'espace.

Ce sont les éléments du « phénomène biosociologique »[155] auquel Mauss fait référence, qui activent le corps, l'esprit et l'âme, plaçant les élèves dans un état unique et synchronisé de mouvement et d'émotion. Abolissant la dichotomie entre corps et esprit, entre apprentissage et enseignement, entre sérieux et plaisir, son cours de danse afro-brésilienne navigue sur les eaux de la négritude atlantique et dissout – ou du moins ne renforce pas – les frontières nationales et continentales rigides. Et sa composition créative, qui transcende les frontières nationales, rejoint le propos de Gilroy :

> Cette unité formelle d'éléments culturels divers était plus qu'un simple symbole puissant. Elle concentrait l'intimité diasporique ludique qui a marqué la créativité transnationale noire atlantique. [...] Le mouvement artistique noir contemporain, dans le cinéma, les arts visuels et le théâtre, ainsi que dans la musique, qui a servi de toile de fond à cette libération musicale, a créé une nouvelle topographie de loyauté et d'identité, où les structures et les présupposés de l'État-nation ont été

[154] Moi-même, les fois où j'ai participé au niveau avancé, je n'ai pas bien suivi les mouvements et j'ai été surpris par l'intensité du parcours : tout le monde était en sueur, mais j'étais le seul à m'arrêter pour boire de l'eau et me reposer.

[155] MAUSS. Op. Cit.

> abandonnés, car considérés comme dépassés. [traduction livre]

Enfin, sa composition créative, transatlantique et multiculturelle s'appuie en réalité sur sa vision des aspects « afro » et « brésiliens » de son cours :

> Pour moi, l'Afrique est la couleur de ma peau, mes origines, la terre, le fondement. Et le Brésil, c'est la passion, l'émotion, la sensualité. C'est pourquoi, dans mon cours, nous passons de la terre au ciel, nous sautons dans les airs, nous exhibons nos corps et nous utilisons notre créativité pour danser et nous amuser.



Photo 16 : un saut en l'air et la synchronisation des élèves.

3.3 La danse comme élément d'autonomisation et d'acceptation de soi

La danse afro-brésilienne de Couleurs Brazil constitue également un espace « empowerement » (empouvoirement) pour les femmes qui, au fil de la formation, développent leur expression corporelle ainsi que leur sensibilité, selon leurs propres témoignages. Afin d'analyser ce processus d'autonomisation par la danse, je mobilise le concept d'« empowerment » tel qu'il est discuté par Paulo Freire. Bien que l'auteur envisage principalement l'éducation comme moteur de changement social, sa réflexion enrichit le débat sur l'« empowerment » dans la mesure où Freire dénonce le caractère individualiste que le concept a acquis depuis les années 1960 aux États-Unis – une notion qui, selon lui, a été cooptée par des logiques de progrès individuel [156]. Il s'insurge contre cette vision de l'empouvoirement individuel en soulignant que :

> Forts de nos profondes racines individualistes, nous entretenons une dévotion utopique à l'idée de nous réaliser seuls, de nous perfectionner seuls, de réussir dans la vie, de gravir les échelons par notre propre effort, de nous enrichir par l'effort personnel. C'est une culture qui adore les hommes et les femmes qui se sont faits eux-mêmes. [traduction livre] [157]

En ce sens, sa perception de l'empouvoirement est ancrée dans l'idée du collectif : les changements réels s'opèrent de manière structurelle, touchant la collectivité, et non comme un processus individuel en quête d'une autonomie indépendante des conditions sociales[158]. Cette conception collective des pratiques d'empouvoirement est essentielle pour comprendre les actions collectives de la danse afro-brésilienne de Maria et l'importance de cette sororité pour les élèves.

Dans le processus de construction de l'empouvoirement collectif et de ses interprétations des performances de genre féminines, Maria mobilise des mouvements comme marqueurs de ces performances de féminité : le balancement des hanches

---

[156] FREIRE, Paulo. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor.** Editora Paz e Terra, 2014.
[157] Op. Cit. Page 71.
[158] MARINHO, Palome Abelin Saldanha & GONÇALVES, Hebe Signorini. "Práticas de empoderamento feminino na América Latina". **Revista de Estudios Sociales**, 56. Abril 2016, Publicado el 01 abril 2016.
URL: http://journals.openedition.org/revestudsoc/9863 .

(avant-arrière), le déhanchement (« *rebolado* ») accompagné des mains levées et la centralité de la taille dans ses chorégraphies originales en témoignent.

Judith Butler indique comment le genre est une identité construite dans le temps, le résultat d'une « répétition stylisée d'actes » [159] qui donne l'illusion de la permanence à partir de la stylisation du corps, par la manière même dont les gestes et les réalisations performatives amènent le public à croire à cette performance :

> L'effet de genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la manière routinière dont les gestes, les mouvements et les styles corporels de divers types constituent l'illusion d'un soi permanent sexué. Cette formulation arrache la conception du genre au sol d'un modèle substantiel de l'identité pour la déplacer vers un autre modèle qui exige de le concevoir comme une temporalité sociale constituée ; [traduction livre] [160]

L'« identité féminine » pour Butler est donc une identité fragmentée, construite à partir de la répétition et de la reconnaissance d'une multiplicité de façons d'être femme. En ce sens, les actions de Maria autour de sa construction de l'afro-brésilienneté (issue de ses lectures personnelles de l'« afro » et du « brésil ») convergent également vers un projet de construction de la féminité. Ce projet appréhende la féminité comme une action artistique imprégnée de moralités et de conceptions tout aussi personnelles concernant la sensualité, la danse et la place du corps féminin. Après tout :

> Ainsi, dans quels sens le genre est-il un acte ? Comme dans d'autres drames sociaux rituels, l'action du genre exige une *performance répétée*. Cette répétition est à la fois une réinterprétation et une nouvelle expérience d'un ensemble de significations déjà socialement établies ; elle est aussi la forme mondaine et ritualisée de leur légitimation. [traduction livre] [161]

---

[159] BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.
[160] Op. Cit. Page 187.
[161] Op. Cit.

Au-delà d'être un espace de construction du féminin et d'empouvoirement collectif autour du résultat de cette construction, le cours de danse afro-brésilienne sert également d'espace de socialisation pour les femmes du quartier et de cours préparatoire au défilé du carnaval : les élèves peuvent défiler au carnaval si elles le souhaitent, en utilisant les costumes du sous-sol, qui sont réservés exclusivement à l'association. D'ailleurs, la quasi-totalité des femmes qui défilent pour l'association sont d'anciennes élèves, dont certaines ne se présentent que le jour du défilé. Et la dimension d'une certaine conscience corporelle alliée aux possibilités de mouvement de la musique brésilienne (et considérée comme « sensuelle » par les étudiantes) finit par constituer le plus grand attrait du cours et une référence pour les environs. Recueillant les rapports d'un étudiant qui a fait une classe d'essai[162], il a fait remarquer :

> J'y ai vu un profil : des femmes blanches, de classe moyenne, qui veulent être belles. Il y avait aussi des femmes plus grosses, pas minces, et je pense que tout fonctionnait là-bas, ce mélange fonctionnait bien... J'ai vu une certaine force, un effet de travail de groupe pour que les françaises sortent comme ça, quelque chose comme de l'autonomisation. Je ne suis pas étonné qu'il n'y ait pas d'hommes, ça ne m'étonne pas, car c'est un parcours qui demande une libération des normes corporelles européennes, comme bouger les fesses et ainsi de suite…

Et sur comment définir le cours, il me dit :

> Du coup, j'ai trouvé ça étrange parce que je pensais qu'on allait faire un cours de samba, mais elle a tout mélangé... Je pensais qu'il y avait une bonne diversité de danses, des pas différents, des sauts, et c'était très fatigant, vraiment... Mon corps était courbaturé pendant cinq jours après, c'était extrêmement sportif et tout le monde transpirait beaucoup... [...] Et on voit qu'elle a créé une synergie entre les gens, ce qui est difficile à faire quand des personnes avec des corps différents et des capacités différentes ont la même synchronie, vous savez… C'est une excellente pédagogue.

[162] Les classes d'essai sont des classes gratuites auxquels les personnes intéressées peuvent participer avant de décider de s'inscrire ou non.

Dayory, 49 ans, est une élève niveau avancé qui accompagne l'association depuis 2022, ce qui en fait l'une des danseuses régulières les plus anciennes. D'origine vénézuélienne, elle vit dans la région et a contacté l'association pour, selon elle, « faire de la culture ». C'est à l'invitation de Maria qu'elle a commencé à suivre le cours de danse afro-brésilienne et à danser. Elle définit le cours comme suit :

> Pour moi la définition 'd'afro-brésil' de Maria par rapport au cours pour c'est la vitamine pour le corps, ça veut dire qu'il y a tellement d'énergie d'amour qu'on reçois, pour moi c'est extraordinaire… Pour moi l'afro c'est d'origine africaine et aussi on peut dire un peu de l'Europe car on était colonisé par les européens donc il y a une partie aussi de la musique, c'est pour ça qu'il y a cette fusion « afro-brésilienne »…

Définissant ainsi le cours de danse comme un mélange de Brésil, d'« Afrique » et d'« Europe », Dayory voit dans cette triade les éléments constitutifs de la danse de Maria : entre les musicalités africaines et brésiliennes, le contexte français contribue certainement à la compréhension d'une danse faite pour les Européens, dont les mouvements et les sonorités sont facilement saisis par le public, qui lui renvoie l'échange sous forme d'« énergie d'amour ». Et toujours à propos du public, elle commente :

> C'est juste ça qu'on voit par rapport au public que réagissent à la danse, c'est beaucoup de couleurs, c'est beaucoup de danse, le partage, c'est la fête qui font que le public aiment bien ça. Et ça dépend aussi de la énergie des danseuses, il y a des enfants que se rapprochent pour danser…

Léonie habite dans une rue proche de l'association et, contrairement à Dayory, a commencé la danse pendant le travail de terrain. Pour elle, le côté « afro-brésilien » de Maria s'explique ainsi :

> En tout cas, je me suis déjà demandé si parfois ce qu'on faisait l'afro c'était la zumba, concrètement, mais en tout cas ce que j'ai l'impression ce que le cours est composé de deux partis, une partie plus afro, ou le but est faire le cardio, pas de faire des mouvement très précis, mais plus

> vraiment de faire travailler les corps, avec des petits mouvements très répétitifs, pour faire bouger un peu, ça c'est le cote afro.
>
> Le cote brésilien, il y a la samba, sure, on a fait un peu de frevo aussi… J'ai l'impression que l'afro c'est associé a moins de niveaux, quanto tu commence [a danser] tu fais plus d'afro, et après plus le temps passe et plus tu fais le cote brésilien, plus de samba et tout et moins d'afro

Partageant la perception de Dayory concernant l'aspect « afro » du cours de danse, Leonie souligne l'énergie et la répétition des mouvements comme étant la partie « afro » du cours, composée de danses rapides mettant l'accent sur les mouvements rapides. Le côté « brésilien » du cours, pour elle, se compose de mouvements plus précis qui nécessitent plus de contrôle corporel, sans nécessairement aller vite, comme la samba et le frevo. D'où son impression que le côté « afro » s'adresse aux élèves débutants, tandis que le côté « brésilien » est introduit à mesure que les élèves gagnent en expérience.

Un point important de Leonie concernant les rôles de genre et la dimension sexuelle de la danse est le suivant :

> Pour moi cette dance c'est aussi apprendre a pas forcement danser de façon sensuelle et sexy, je suis habitué aux danses ou la femme a un rôle très défini, l'homme a un autre rôle qu'il n'a rien à voir, et tout passe autour de ça, de la sensualité, etc.

Cette perception rejoint également ce que d'autres étudiantes, notamment les deux garçons, ont compris : le cours n'est pas exclusivement destiné aux femmes. Les mouvements et la manière de danser ne ressemblent pas à des danses exigeant des rôles définis ; au contraire : la liberté d'improvisation et la danse en couple, pratiquées sans qu'une personne ne dirige l'autre, offrent une infinité de possibilités de mouvement, sans contraintes de genre. Concernant les questions de genre, elle souligne que la danse est un élément central de l'acceptation corporelle et de l'affirmation de soi :

> J'ai l'impression que beaucoup de femmes ne se sentent pas très à l'aise avec leur corps, pour qui danser, se

> montrer, etc., est un véritable défi. Il y a des filles qui ont eu des enfants, qui ne se sentent pas très à l'aise avec leur corps, et cette année, nous avons dansé en robe courte. C'était super important pour elles de porter cette robe. Elles étaient ravies, car c'était comme se prouver qu'elles surmontaient la honte corporelle. Il y avait donc vraiment toute cette question d'acceptation du corps, de dépassement, de honte, de critique corporelle, etc. Ce n'est pas forcément la danse, mais aussi le costume qu'on porte quand on danse qui nous donne cette force.

Et cette dimension de danser collectivement, de performer en groupe et d'improviser, de nourrir la danse de contributions individuelles, contribue certainement à la liberté corporelle, qui génère ce que Leonie souligne : l'acceptation de son propre corps, de ses propres limites dans la danse, et l'exploration de la corporéité avec différentes tenues, en dansant dans la rue et en se produisant pour le quartier.

3.4 « Une reproduction bête de certains clichés » : les images et stéréotypes du cours de danse

Le cours de « danse afro-brésilienne » créé par Maria s'attaque à certains stéréotypes du « Brésil » et de l'« Afrique » : la samba, axée sur la sensualité et la précision du mouvement, d'une part, et l'« Afrique », interprétée comme un lieu d'« énergie » et de « force », d'autre part. Cette combinaison de clichés met mal à l'aise certains étudiants, qui se disent gênés par certaines situations. Un autre étudiant, sous couvert d'anonymat, souligne un point important concernant les stéréotypes abordés dans le cours :

> Je pense qu'on reproduit une tonne de stéréotypes, dans l'afro par exemple il y avait un truc qui m'a un peu gênée car il y avait des filles qui voulaient maquiller le visage pour faire un truc un peu 'tribal' et je me suis dit : ahn, mon Dieu, non. Et quand tu regardes le cours il a y tellement de gens blancs, donc c'est assez évident qu'il a un truc un peu de reproduction bête de certains cliches, par exemple : il y a une image hyper stéréotypé car parfois quand tu danses la samba tu le fais en bikini, donc je pense qu'on fait beaucoup moins attention à ça. Je pense que la demande qu'existe en France pour voir la danse brésilienne c'est toujours la samba et de façon super stéréotypé de cette danse : les filles minces, belles,

> avec un certain type de maquillage, les cheveux longs, le souris… C'est ça que les français imaginent le Brésil et c'est cette image que nous reproduisons…

Cette image stéréotypée du Brésil est plus présente dans les spectacles publics que dans les cours. En effet, pour danser en public, les filles se maquillent, se déguisent et reproduisent les images décrites ci-dessus. Elles finissent par reproduire un « Brésil » imaginé en France, afin de répondre aux attentes d'un public blanc et français : samba, sourires, paillettes, cheveux longs, minceur. Cette construction d'images stéréotypées génère des conflits, comme dans l'épisode décrit ci-dessous par une autre fille :

> Une fois j'ai vu un commentaire de Maria qui m'a beaucoup gêné, elle a dit à une fille : - tu as les cheveux courts, je crois que tu dois acheter une perruque car pour faire la samba il faut avoir des cheveux longs. Et j'ai trouvé ce commentaire bizarre, j'étais dérangé par ce commentaire.

Le commentaire de Maria à une élève aux cheveux courts a provoqué un grand malaise parmi ses collègues, car il contredit les principes fondamentaux du cours de danse, qui inclut une variété de corps avec des poids, des tailles, des coiffures et des morphologies différents. Danser en public, comme lors d'un défilé de carnaval, à l'hôpital ou lors d'autres spectacles tout au long de l'année, se révèle finalement être un processus de construction et de reproduction de stéréotypes bien définis sur ce que sont le « Brésil » ou l'« Afrique ». Et ces corps doivent répondre à ces attentes du public, comme la longueur des cheveux :

> Quand même on reste dans le stéréotypes du corps, d'une esthétique spécifique... Je crois qu'il a un truc de représentation du corps qui danse e que doit être un certain corps musclé, pas gros, mince, tu vois ?

Ce passage de l'acceptation de tous les corps, que l'on retrouve en cours de danse, à un autre corps qui correspond aux stéréotypes lors des spectacles publics, crée un malaise chez les élèves. L'une d'elles m'a même confié que, lorsqu'elle a réalisé cela,

elle a envisagé d'abandonner le programme de danse, trouvant grave d'exiger une norme spécifique pour reproduire des stéréotypes destinés à un public blanc et européen. Une autre a commenté :

> Et ça c'est une dichotomie, car les filles adorent mettre les bikinis pour danser, elles aiment leurs corps grâce a la danse et au même temps il y a une autre partie de la représentation de ces corps dans les danses publiques qui est super stéréotype des images brésiliennes : super maquilles, avec un corps mince… Je trouve ce double aspect très compliqué.

Cette « dichotomie » découle précisément de cette tension entre cours de danse et performances publiques, entre la valorisation de tous les corps et l'exigence d'une norme spécifique qui reproduit les stéréotypes d'un Brésil vu de l'étranger. Après tout, au-delà de la création d'un cours de danse basé sur sa biographie personnelle et sa vision du « Brésil » et de « l'Afrique », Maria elle-même n'hésite pas à reproduire des éléments clichés de ce que l'on pourrait considérer comme les pratiques et l'esthétique de la danse des lieux auxquels elle s'imagine rendre hommage. Après tout, Maria a vécu la majeure partie de sa vie en France et est elle-même le produit du regard européen sur ce que l'on attend de la danse « afro » et/ou « brésilienne ».

Pour approfondir notre argumentation, nous nous appuyons encore une fois sur Judith Butler afin de mettre en lumière sa vision selon laquelle le corps n'est pas seulement une composante biologique, mais une entité façonnée et traversée par des pratiques sociales et culturelles, où l'identité est un « faire » et non un « être » :

> En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance interne, mais ils le produisent à la surface du corps, par le jeu d'absences signifiantes qui suggèrent, sans jamais le révéler, le principe organisateur de l'identité comme cause. Ces actes, gestes et mises en scène, généralement interprétés, sont *performatifs* au sens où l'essence ou l'identité qu'ils prétendent par ailleurs exprimer sont des *fabrications* manufacturées et entretenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Le fait que le corps genré soit performatif suggère qu'il n'a pas de statut ontologique en dehors des divers actes qui constituent sa réalité. [traduction livre] [163]

[163] Op. Cit. Page 185

Puisque, pour Butler, les actes et les gestes sont réalisés à la surface du corps — tout en produisant une apparence de substance interne et innée — le processus de construction maintenu par les « techniques corporelles » et par la danse devient plus évident : la « substance » de Couleurs Brazil est fabriquée et soutenue quotidiennement par les mouvements de Maria dans la salle de danse. C'est là qu'elle enseigne à mouvoir les hanches et les bras, transformant le rythme en une « signature personnelle » qui se confond avec l'institution elle-même. Et, bien qu'elles se manifestent à la « surface du corps », ces pratiques favorisent la perception qu'elles sont un élément « inhérent » ou « inné », et non construites ou, comme le dit Butler, « fabriquées ».

De plus, comme ces mêmes actes et gestes sont « fabriqués », ils reposent sur une conception stéréotypée du Brésil qui répond aux attentes du public français : samba, axé, couleurs, costumes, éclat et bonheur. Ces éléments sont gestés dans la salle de danse, se consolident tout au long de la formation comme parties intégrantes de la brésilienneté de Couleurs Brazil (ce « noyau » ou cette « substance interne » auxquels Butler fait référence) et, enfin, sont célébrés publiquement lors des performances de l'association, notamment son carnaval qui clôt l'année scolaire.

Ainsi, les processus de construction de « l'identité » de Couleurs Brazil se révèlent : de Maria à la salle de classe jusqu'au défilé de carnaval, ce parcours est aussi celui de l'introjection de la « substance interne » de l'association, de son « identité » même. Par conséquent, la vision de l'association sur ce qu'« est » le Brésil est, en réalité, la perception de Maria des stéréotypes et des attentes du public français concernant une certaine « brésilienneté », englobant des rythmes, des musiques, une certaine corporéité et une expression déterminée. Cette vision, comme nous le voyons chez Butler, est transformée par un processus d'intériorisation à travers les actes et les gestes, devenant une « substance interne » associative, collective et dépersonnalisée.

3.5 Le « métissage » entre le Brésil et l'Afrique et le « mécanisme associatif »

Le voilà le « métissage » auquel nous avons fait référence précédemment : sans pureté ni fidélité, sa proposition de danse afro-brésilienne combine deux continents et les rapproche en prenant leur propre histoire biographique, leur existence dans le monde, comme point de fusion. Cette combinaison exclut les lectures dichotomiques et standardisantes de l' « Afrique » et du « Brésil » comme des concepts fermés et finis. Loin de là : « Brésil » et « Afrique » sont en dialogue constant dans sa classe et peuvent être visités selon les souhaits de notre capitaine, qui navigue avec familiarité sur les eaux de l'Atlantique et dont les itinéraires sont tirés de sa mémoire et de son imagination. Maria et sa création artistique représentent ainsi ce métissage de formes et de cultures, toujours en mouvement et (retro)alimenté par ses propres composantes.

En outre, l'incarnation de l'association dans la personne de Maria devient plus évidente si l'on considère sa place non seulement en tant que fondatrice de Couleurs Brésil, mais aussi en tant que professeure de danse : Maria « est » Couleurs Brésil non seulement par son engagement actif dans les activités de l'association et par son rôle d'administratrice et de directrice de Couleurs Brésil, mais parce que le cours de danse afro-brésilienne est le véritable « cœur » de l'association, la grande attraction qui fait que les curieux entrent et, à partir de ce contact avec la danse, finissent par rester.

Comme la fin de l'année scolaire se situe vers juin/juillet, en été de l'hémisphère nord, le Village Borrégo Festival avec son défilé de carnaval a lieu à cette période, ce qui fait du défilé la grande fête de clôture du cours de danse. Avec une semaine d'événements et de nombreuses occasions de danser et d'accéder aux vêtements et aux costumes stockés dans le sous-sol de l'association, les étudiants peuvent montrer publiquement leurs mouvements et leur débrouillardise, démontrant ainsi ce qu'ils ont appris pendant le cours. D'autre part, Maria gagne des bénévoles pour donner du volume à son bloc de carnaval, puisque la plupart de ceux qui défilent avec l'association sont des étudiants de l'année en cours ou d'anciens étudiants des années précédentes, qui reviennent pour la fête.

Ainsi, deux points centraux de la vie associative de Couleurs Brésil sont réunis dans un même mouvement : l'association, grâce au charisme, au cours de danse afro-brésilienne et à l'investissement personnel de Maria, gagne des adeptes et voit de nouveaux engagements se concrétiser chaque année. D'autre part, les performances publiques et le défilé du carnaval finissent par attirer l'attention des curieux, qui recherchent l'association et s'inscrivent au cours de danse, intéressés par les événements et les défilés. Le système d'attraction de nouveaux élèves et de fidélisation des anciens

(soit par la participation au défilé une fois par an, soit par le bénévolat, qui peut être prolongé tout au long de l'année) est alimenté par ce mécanisme, qui implique le cours de danse afro-brésilienne et le défilé de carnaval à la fin de l'année scolaire. Et la figure centrale de ce « mécanisme associatif » est, précisément, Maria.

Le lien entre la personne et l'association est profond et touche à la structure même du fonctionnement de Couleurs Brésil. En effet, le calendrier annuel de l'association, les dates de célébration du Festival Village Borrégo et la centralité du cours de danse afro-brésilienne tournent autour de ce mécanisme établi à partir de l'adéquation entre la personne de Maria, avec sa carrière professionnelle et ses attributs personnels, et l'association qu'elle a fondée. Établi spontanément au fil des ans et des innombrables ajustements, le format actuel permet aux étudiants en danse de bénéficier de nombreux avantages, tels que l'accès au défilé, une réduction sur les billets pour le concert principal du festival et l'opportunité de danser lors d'autres représentations tout au long de l'année. Et les grands costumes de carnaval, colorés et accrocheurs, finissent par devenir un objet de désir des élèves du cours de danse, qui voient dans le défilé l'occasion de les porter, mais aussi de fêter la fin de l'année scolaire. Et, compte tenu de la sociabilité qui règne à Couleurs Brazil, beaucoup de ces étudiants deviennent des bénévoles et aident l'association tout au long de l'année, souvent grâce aux demandes et invitations fermes de Maria. C'est un « mécanisme associatif » efficace qui se renforce d'année en année, avec l'arrivée de nouveaux élèves et le maintien des anciens.

La centralité du cours pour Couleurs Brésil et le caractère très personnel du fonctionnement de l'association autour de la figure de Maria sont évidents lorsqu'on regarde de plus près le cours de danse : il est le pivot du fonctionnement de l'association, l'axe autour duquel se construit toute la structure d'action de l'association. A partir de ses techniques et de sa carrière de danseuse, Maria a créé un cours de danse afro-brésilienne et, à partir de là, a créé une structure associative qui s'appuie sur sa figure personnelle, dépendant de son charisme et de son action personnelle pour concrétiser son action. Et ce n'est pas que les autres personnes soient absorbées par Maria ou perdent leur capacité d'action : il y a une liberté de proposer de nouvelles activités et d'agir de manière autonome, puisque la taille et l'ampleur de l'association nécessitent la mobilisation de plusieurs personnes dans des rôles différents, chacune avec sa propre contribution au fonctionnement de l'association. Mais dans le processus de construction et de structuration de l'association au fil des années, depuis sa création

en 2003, celle-ci a fini par se centrer sur la figure de Maria comme son propre mécanisme de fonctionnement.

Enfin, la danse afro-brésilienne, telle qu'analysée dans ce chapitre, avec sa corporalité et les chansons qui, dans une plus ou moins large mesure, sont ancrées dans l'histoire de la vie de Maria et dans ses subjectivités, finit par bien refléter à la fois son importance pour le fonctionnement de Couleurs Brésil et la synthèse entre le fonctionnement associatif collectif et la personnification de ce même fonctionnement en une seule personne.

CHAPITRE 4 - FIGURER AVEC LE HANDICAP : LES TECHNIQUES DE DANSE AFRO-BRESILIENNE AVEC DES ENFANTS POLYHANDICAPÉS ET AVEC BESOINS PARTICULIERS

CHAPITRE 4 - FIGURER AVEC LE HANDICAP : LES TECHNIQUES DE DANSE AFRO-BRESILIENNE AVEC DES ENFANTS POLYHANDICAPES ET AVEC BESOINS PARTICULIERS

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé le cours de danse afro-brésilienne, en comprenant les investissements figuratifs de Maria vers une composition créative d'une « afro-brésilité » ancrée dans sa biographie personnelle et les façons dont elle lit et comprend, avant tout, la relation entre le Brésil et l'Afrique afin de partager sa façon de voir le monde avec les étudiants français. En voyageant sur son bateau, nous avons vu comment elle a parcouru librement l'Atlantique Noir, sautant l'océan pour aller de la côte du Cap-Vert à Bahia, en descendant jusqu'à Rio de Janeiro et en revenant en Afrique pour créer une culture afro-brésilienne personnelle détachée des frontières nationales. Et c'est à travers son cours de danse afro-brésilienne que Maria fusionne avec l'association qu'elle a créée, incarnant le mécanisme même de l'action associative et projetant sa subjectivité sur Couleurs Brésil, que l'on retrouve dans les références qu'elle fait à des lieux clés de sa vie et dans la musique qu'elle utilise comme bande sonore pour ses cours.

L'une des créations de sa carrière de danseuse est le développement de sa « danse thérapeutique ». Travaillant avec des enfants et des adolescents, Maria a créé une façon de danser et de se produire spécifiquement pour les enfants souffrant de handicaps physiques et/ou cognitifs. Au cours de mon travail de terrain, j'ai eu l'occasion de suivre deux expériences avec des enfants malades : un défilé de carnaval à l'hôpital pour enfants Robert-Debré, auquel j'ai participé activement en tant que danseur, et une session de sa danse thérapeutique avec l'association « Les Tous-Petits », en tant qu'observateur participant. Ces deux situations de terrain font l'objet de ce chapitre.

Dans les deux représentations, nous pouvons à nouveau observer la centralité de Maria dans les activités de l'association : l'une d'entre elles était à l'hôpital Robert-Debré, organisée à la suite d'une invitation de l'institution à Couleurs Brésil, les invitant à se produire lors d'une célébration à l'hôpital. Dans l'autre, Couleurs Brésil accueille une organisation partenaire, « Les Tous-Petits », qui amène des enfants handicapés à la « danse thérapeutique » développée par Maria. Dans les deux spectacles, nous voyons une fois de plus la place centrale de l'incorporation et la synthèse du travail de l'association en la personne de Maria : s'il est vrai qu'elle ne fait

pas tout elle-même - après tout, la structure générale de l'association a été discutée dans le chapitre 2 - son corps, ses pas et ses techniques sont le bateau même qui porte non seulement les étudiants du cours de danse, mais l'association elle-même vers l'avant.

Une fois de plus, nous sommes emmenés par Maria et ses actions. Que ce soit en l'accompagnant à l'hôpital ou en recevant une association partenaire au siège de Couleurs Brazil, c'est par elle que nous comprenons mieux les pratiques associatives de l'association et que nous pouvons mieux définir le champ d'action d'une association à Belleville. Dans ce cas précis, le travail de la danse et de la musique corporelle revêt une délicatesse supplémentaire, compte tenu de la sensibilité requise pour travailler avec des enfants malades et/ou handicapés.

Notre point de départ pour réfléchir à la relation entre la danse et les corps handicapés est la réflexion de Goffman sur le stigmate, la marque dérogatoire sur le corps qui finit par l'exclure des normes construites de la normalité et qui peut marginaliser et exclure[164]. La stigmatisation peut prendre la forme d' « abominations du corps », telles que les handicaps physiques ou mentaux, ou se présenter sous la forme de ce que Goffman appelle les « stigmates tribaux » - tels que les marqueurs de la race, de la nation et de la religion, par exemple[165]. Maria, en tant que femme noire occupant une place de métisse dans la société française, finit par être elle-même marquée par un stigmate : son métissage est indiqué par la couleur de sa peau, ses cheveux bouclés et la manière dont elle déclenche la brésilianité qui existe dans sa mémoire. Et elle entreprend d'établir une relation de danse performative avec des personnes handicapées, unissant des traits stigmatisés et établissant de manière créative de nouvelles formes de normalité.

La question centrale de la stigmatisation est de comprendre la dimension procédurale et contextuelle du concept : tout trait, a priori, peut être traité comme un stigmate et ce sont les groupes dominants qui ont la force et le monopole du discours

---

[164] « Il s'agit d'une référence à un attribut profondément désobligeant, mais ce dont nous avons vraiment besoin, c'est d'un langage de relations et non d'attributs. Un attribut qui stigmatise quelqu'un peut confirmer la normalité d'un autre, il n'est donc ni honorable ni déshonorant en soi ». Dans : Goffman, Erving. **Stigma : notes sur la manipulation de l'identité détériorée**, 4e éd.

[165] « Trois types de stigmates (sic) bien distincts peuvent être mentionnés. Premièrement, il y a les abominations du corps - les diverses difformités physiques. Deuxièmement, la culpabilité du caractère individuel, perçue comme une volonté faible, des passions tyranniques ou contre nature, des croyances fausses et rigides, la malhonnêteté, ces éléments étant déduits des récits connus, par exemple, de troubles mentaux, d'emprisonnement, de toxicomanie, d'alcoolisme, d'homosexualité, de chômage, de tentatives de suicide et de comportements politiques radicaux. Enfin, il y a les stigmates tribaux de la race, de la nation et de la religion, qui peuvent être transmis par la lignée et contaminer tous les membres d'une famille de la même manière ». Ibidem, p. 14.

nécessaire pour définir et perpétuer certains traits comme stigmatisants. Ce sont eux qui définissent les traits de la normalité et de la neutralité, se donnant un *statu quo* qui n'est pas soumis à la critique. En fait, Goffman souligne que le groupe idéal qui satisfait pleinement aux exigences idéalisées de la normalité et de la normativité est en réalité un groupe restreint et sélectionné, puisque la plupart des gens peuvent posséder des traits stigmatisants, à un degré plus ou moins élevé. Il en donne un exemple : l'homme blanc, hétérosexuel, physiquement irréprochable et chrétien est le modèle idéal de normalité[166]. Ainsi, le cadre de compréhension des traits physiques est bien défini : le fait d'être handicapé, d'être non-blanc et d'être une femme sont des caractéristiques qui peuvent être comprises comme plus ou moins stigmatisées, selon le contexte.

Au-delà de la dimension stigmatisante des corps handicapés, Ana Carolina Bezerra Teixeira, dans sa thèse de doctorat sur le corps handicapé dans la danse aux États-Unis et au Brésil, résume bien la relation entre les corps handicapés et l'art. Pour elle, c'est en brisant les notions historiques de normalité que le corps handicapé peuvent émerger en tant que proposant dans l'art, bien qu'ils soient encore encadrés et compris à partir de la logique institutionnelle de la médication[167]. En explorant la relation entre l'art et le handicap dans les deux pays, elle montre comment la danse devient « un territoire d'auto-revendication pour tous les corps, qu'ils soient handicapés ou non » [168] et que les perceptions de ces corps finissent par promouvoir d'autres façons de voir, de percevoir et de comprendre le corps, en particulier pour les artistes.

Au-delà de la relation entre les corps handicapés et l'art, nous pouvons également considérer le handicap lui-même comme une forme de métissage. Bui-Xian et al affirment que si le corps handicapé est un corps qui génère des sentiments d'angoisse et de répulsion chez les autres, parce qu'il est en dehors de la normalité et

---

[166] « Par exemple, dans un sens important, il n'y a qu'un seul type d'homme qui n'a pas à avoir honte : un homme jeune, marié, père de famille, blanc, urbain, nordique, hétérosexuel, protestant, ayant fait des études universitaires, ayant un bon emploi, une belle apparence, un bon poids, une bonne taille et ayant récemment remporté des succès dans le domaine du sport. [Tout homme qui ne peut satisfaire à l'une de ces exigences se considérera probablement - au moins par moments - comme indigne, incomplet et inférieur ». Ibidem, p. 139.

[167] « La compréhension du corps handicapé en tant que corps de proposition dans l'art a commencé par la rupture des notions socio-historico-culturelles basées sur un modèle correctif et normalisateur. L'émergence de la notion de "handicap" a brisé l'héritage de la monstruosité et de la pathologisation des corps considérés comme anormaux et a donné lieu à l'institutionnalisation et à la médicalisation de ces corps, un fait qui a contribué à une sorte de tutelle sociale qui prévaut aujourd'hui » TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. « **A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos** ». Thèse de doctorat. Programme de troisième cycle en arts du spectacle - Université fédérale de Bahia. Salvador, 2016. Page 62.

[168] Ibid.

déviant, les défauts supposés qu'il possède sont susceptibles de faire l'objet de nouvelles façons de comprendre la corporalité et l'existence dont l'apparence intolérable « met en péril l'équilibre identitaire d'une corporalité que l'on voudrait impeccable »[169] . Sa nature déviante et « anormale » conduit à de nouvelles formes d'intégration et d'encadrement, et elle peut être entièrement absorbée par la créativité métisse, en comprenant le métissage comme la prolifération de mutations qui échappent à la dénomination, à la catégorisation et à la détermination[170]. Le corps handicapé est, en raison de sa présentation « déviant » et « anormal », composite, métisse.

Et tant à l'hôpital universitaire Robert-Debré que dans les ateliers de danse thérapeutique qu'elle propose au siège de son association, nous voyons la relation physique et intime entre le métissage et les handicaps physiques et mentaux de Maria, qui s'entremêlent et créent de nouvelles formes d'interaction au-delà des mots et de la communication verbale, en s'exprimant à travers l'art, la musicalité et des gestes alternatifs pour se présenter.

4.1 « Danser est un acte de charité inestimable » : un spectacle de danse au carnaval de l'hôpital Robert-Debré

Suite à une invitation de l'Hôpital Universitaire Robert-Debré à Paris pour que l'association puisse faire une présentation le jour de carnaval (organisé par l'administration de l'hôpital), j'ai pu suivre et participer au travail de l'association[171]. Maria m'a invitée à revêtir certains des costumes disponibles auprès de l'association et c'est ainsi qu'avec les musiciens Billy, Lucimara et Alexandra, nous nous sommes rendus à l'hôpital pour danser, jouer des instruments et nous produire en tant que petit groupe de carnaval, en jouant des instruments de percussion et en dansant en costume.

---

[169] BUI-XUÂN, Gilles ; COMPTE, Roy ; MIKULOVIC, Jacques. La culture du handicap peut-elle être une culture du métissage ? **Corps et culture**, n. 6/7, 2004.

[170] « L'altérité absolue des personnes handicapées mentales existe pour refuser toute identification, tout mélange possible. Dans ces conditions, il est difficile de penser le handicap comme capable d'ouvrir le métissage, car si le métissage n'est pas la reproduction du même, il reconnaît dans l'autre le terreau fertile proliférant d'une mutation commune qui échappe à toute dénomination, à toute détermination, à tout préjugé. Il prend sens dans les articulations et non dans les classifications, il prend sens dans le mélange, dans le tissage, dans le métissage des relations et non dans la solitude, dans l'indifférence, dans le déni ». Ibid.

[171] L'association a été invitée à une présentation payante, comme dans une opération de mise à disposition d'animateurs.

Selon elle, ce spectacle serait une bonne occasion de présenter le travail de Couleurs Brésil, d'étendre la portée du groupe et de nouer de nouvelles alliances avec d'autres groupes et institutions, en particulier un grand hôpital comme Robert-Debré ; d'autre part, il s'agissait d'un gain personnel considérable, car « cela ne coûte rien d'apporter de la joie et du bonheur aux enfants ». Ayant commencé mon travail de terrain quelques semaines auparavant (la présentation a eu lieu début mars), j'ai également vu dans l'invitation à participer à la présentation une bonne occasion de renforcer mon approche du terrain et de mes interlocuteurs.

La veille de la représentation, le 7 mars, je me suis rendue à l'association avec Maria pour choisir les costumes et tester les pièces que nous allions porter. C'est à cette occasion que je me suis rendue pour la première fois dans le sous-sol de l'association, le « barracão », où sont conservés les vêtements, costumes et autres éléments nécessaires aux défilés de carnaval de l'association. Nous avons choisi et testé deux costumes identiques, afin de préserver l'harmonie esthétique, et nous avons procédé à de petits ajustements sur les pièces, en recollant les petites parties qui s'étaient détachées. Après avoir trié tous les accessoires dans de grands sacs en plastique, Maria m'a demandé de monter dans la grande salle et de danser avec elle. Là, dans un moment d'épreuve, j'ai été testé sur la qualité du brésilien dans mon interlocution de terrain. Après avoir mis une samba sur les haut-parleurs, nous avons dansé ensemble et, après avoir vu que je pouvais faire quelques pas, elle m'a dit : « Oui, tu sais danser la samba ! Souris dans la face, apportons de la joie à l'hôpital ».

L'hôpital pédiatrique universitaire Robert-Debré fait partie du réseau hospitalier de l'Université de Paris. Il est situé dans le 19e arrondissement de Paris, à seulement quinze minutes à pied de Couleurs Brésil. Le jour de la présentation, je me suis rendu directement à l'hôpital et j'ai rencontré tout le personnel. Une salle administrative nous avait été réservée pour nous changer et Alhassane était également présent, pour photographier et enregistrer l'événement. L'affiche publicitaire de l'hôpital nous présentait comme « musiciens et danseurs de l'association Couleurs Brésil », et annonçait un « défilé dans la rue de l'hôpital de 15h15 à 15h30 » (nom du long couloir qui entoure la cour centrale de l'hôpital - voir image 17). Outre la présentation de Couleurs Brésil, d'autres activités étaient proposées ce jour-là : préparation de crêpes, ateliers de pâte à modeler et maquillage artistique. Le « Carnaval » était en fait l'un des événements festifs organisés par l'hôpital à l'occasion de certaines dates

commémoratives (comme Noël et la journée des enfants, par exemple) et est marqué par des moments de détente et des jeux pour les enfants.



Photo 17 - L'affiche "Carnaval des Enfants Hospitalisés" collée sur un mur de l'Hôpital Universitaire Robert-Debré.

Notre intervention artistique s'inscrit dans la lignée de la clown-thérapie en milieu hospitalier, une alternative thérapeutique née aux Etats-Unis à la fin des années 1980 et qui s'est progressivement imposée dans les pratiques de soins[172]. Elle consiste essentiellement à utiliser les techniques du cirque et du clown dans des environnements liés à la maladie afin d'y promouvoir le rire et la détente. En prêtant attention aux besoins subjectifs des patients, les clowns promeuvent une antithèse à l'asepsie et au sérieux du milieu hospitalier : les contacts peuvent se faire sans gants, les artistes improvisent et jouent avec les patients, apportant humour et joie dans un contexte généralement marqué par la tristesse et la douleur[173]. L'intervention de clowns et d'artistes facilite la communication verbale et non verbale, améliore l'humeur et l'attitude et accroît les émotions telles que le rire et le bonheur. Il s'agit d'une pratique thérapeutique très appréciée par les patients et leurs familles[174].



Photo 18 : la troupe défile dans les couloirs de l'hôpital pour enfants.

[172] BLAIN, Stefanie ; KINGSNORTH, Shauna ; MCKEEVER, Patricia. Physiological and Emotional Responses of Disabled Children to Therapeutic Clowns : A Pilot Study. **Hindawi Publishing Corporation Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine**. Volume 2011, Article ID 732394, 10 pagesdoi:10.1093/ecam/neq008

[173] CATAPAN, S. de C. ; OLIVEIRA, W. F. de., & ROTTA, T. M.. Palhaçoterapia em ambiente hospitalar: uma revisão de literatura. **Ciência & Saúde Coletiva**, 24(9), 3417-3429. 2019. https://doi.org/10.1590/1413-81232018249.22832017

[174] BLAIN et al, op. cit.



Photo 19 : le grand couloir entourant le jardin central de l'hôpital a été transformé en sambadrome ce jour-là.

Notre spectacle, bien que n'étant pas un spectacle de clowns, s'inscrivait dans la lignée de la thérapie clownesque dans le sens de la relaxation et de l'utilisation de la joie et du rire dans l'interaction avec les petits patients. En défilant et en encourageant les gens avec la samba, nous avons établi un échange de rires et de sympathie avec les enfants et leurs soignants. Sur la photo 21, par exemple, vous pouvez voir les trois musiciens en blanc jouer de leurs instruments pendant que Maria,

en costume, interagit avec certains enfants. Au lieu des uniformes blancs et du sérieux que l'on trouve habituellement dans un environnement hospitalier, on trouve du personnel vêtu de costumes colorés, une atmosphère détendue décorée de ballons et des enfants aux visages peints un peu partout. Sur la même photo, on peut voir une infirmière déguisée en girafe et, à côté d'elle, une autre infirmière portant un collant intégral et un masque noir[175].

Après être arrivés et s'être préparés, les musiciens ont réchauffé leurs instruments et Maria et moi, nos corps. Certains membres du personnel, vêtus de combinaisons colorées et de costumes d'animaux, sont venus vérifier que tout allait bien et nous ont annoncé notre départ. L'infirmière nous a servi de guide et nous a indiqué les endroits où nous devions passer. Nous avons quitté la salle directement pour l'ascenseur et, lorsque les portes se sont ouvertes, nous avons commencé à danser et à faire de la samba. Le public était essentiellement composé de parents et de leurs enfants, à l'exception du personnel hospitalier en costume et de quelques autres animateurs présents, comme les personnes chargées de peindre les visages des enfants et une autre personne chargée de peindre leurs ongles, par exemple. La plupart des enfants, sur plus de 20 présents, avaient apparemment entre 3 et 12 ans.

La petite troupe, composée de deux danseuses (Maria et moi) et de trois musiciens (Lucimara, Alexandra et Billy), attirait l'attention et faisait beaucoup de bruit. Les trois musiciens, avec leurs instruments de percussion, étaient tous vêtus de blanc, en uniforme, et leur uniformité esthétique contrastait fortement avec les couleurs et les plumes des deux costumes de carnaval. Il n'y avait ni chant ni paroles : il s'agissait de reproduire la dynamique d'une procession instrumentale ou d'un défilé d'école de samba, avec deux « passistas »[176] costumés à l'avant et la fanfare à l'arrière.

Notre arrivée a suscité l'étrangeté, l'effroi et l'étonnement. Le bruit puissant des instruments de percussion résonnait dans les couloirs et attirait l'attention de tous. Nous avons traversé les couloirs et les parents se sont montrés très heureux de notre présence, avec quelques regards étranges. De nombreuses mères étaient apparemment musulmanes, au vu de leur hijab et de leur foulard. Elles nous ont accueillis avec beaucoup de joie et de sourires et ont essayé de rapprocher leurs enfants du bloc de

[175] "La spécialité médicale devient la sottise et le médecin devient un "sillinessologue", le diagnostic peut être "samba no pé" et les médicaments s'appellent "pilules de bonne humeur" ou "poudre de rétablissement". Les uniformes blancs deviennent colorés, le silence fait place aux rires, aux histoires et à la musique. Et la peur de l'inconnu est soulagée par l'inhabituel". CATAPAN et al, ibid.

[176] Les « passistas » sont les danseuses de samba dans le défile de carnaval.

passage. Les autres mamans et papas se sont également montrés très heureux de notre présence, et certains enfants nous ont tenu la main et ont souri à la fête qui se déroulait. Beaucoup de petits étaient intubés, en fauteuil roulant ou dans des plâtres.

Nous avons défilé dans le couloir central de l'hôpital, qui s'ouvrait sur un grand jardin intérieur rempli d'arbres et de plantes. Le grand espace occupé par le jardin faisait à peu près la hauteur de quatre étages de l'hôpital, avec des parois vitrées et une partie du toit par lesquelles pénétrait la lumière naturelle. De longs couloirs longeaient ce jardin à chaque étage : c'était « la rue » de l'hôpital, comme l'annonçaient les panneaux. En faisant défiler notre « bloco » dans le « sambadrome » improvisé, nous avons salué les personnes des étages inférieurs et dansé des pas de samba vigoureux, en suivant les rythmes dictés par les tambours, comme on peut le voir sur les images 16 et 17. Maria et moi avons ouvert la marche, avec de grands accessoires à plumes sur la tête, suivies par les enfants, leurs tuteurs et le personnel de l'hôpital, formant un grand cortège coloré et dansant à travers la cour.

À la fin de ce parcours, nous nous sommes concentrés dans le hall principal de l'hôpital et y sommes restés pendant une trentaine de minutes, dansant et encourageant les enfants, leurs parents et les autres membres du personnel de l'hôpital. L'image 18 illustre ce moment d'échange et de présentation dans le hall de l'hôpital, montrant la troupe au milieu d'un grand cercle formé par les enfants, leurs accompagnateurs et le personnel de l'hôpital. Un cercle a été formé et Maria, qui était plus animée et plus expérimentée, a invité tout le monde autour d'elle et les a réunis pour danser ensemble avec des pas improvisés. Elle a mené une danse en cercle, demandant aux enfants de se tenir la main, et a dirigé une petite chorégraphie improvisée, les plus petits faisant des pas en avant et en arrière. En saluant les papas et les mamans des enfants, ils ont fait part de leurs impressions et j'ai entendu des commentaires rapides tels que « Ça *c'est bon* », « *Vous êtes très beaux avec ces costumes* » et « Ça *c'est super, j'aime bien cette intervention* », avec des variations. Mon engagement dans l'activité m'a empêché de passer plus de temps à parler et à recueillir les impressions des parents et du personnel, qui nous ont accueillis avec des sourires et des félicitations.



Photo 20 - Dans le hall de l'hôpital Robert-Debré

Après cette première présentation, nous sommes retournés dans la salle pour nous reposer et faire une pause de 15 minutes, car la présentation allait se poursuivre. La salle administrative ressemblait plus à un dressing à ce moment-là, avec les accessoires colorés et le maquillage posés sur les tables. Et même la dynamique d'une loge semblait s'appliquer, puisque des parents ont demandé à prendre des photos avec nous et que des membres du personnel sont venus nous complimenter pour notre performance. La directrice de l'hôpital est venue nous féliciter : blonde, grande, vêtue d'un *smoking* noir, elle a pris quelques photos et nous a dit qu'elle accompagnerait la deuxième partie du spectacle, qu'elle le photographierait, le filmerait et le publierait sur les réseaux de l'hôpital.

La deuxième partie consistait essentiellement à refaire le parcours initial autour du grand jardin, avec la différence de visiter également les chambres des patients hospitalisés. Avec le soutien et les conseils du personnel, nous avons fait le tour des autres étages et, en réduisant le volume du son, nous avons commencé à entrer dans les

chambres des patients. La plupart des patients nous ont accueillis avec surprise et sourire, effrayés par le bruit et les énormes costumes. D'autres étaient tristes et embarrassés, considérant leur situation d'être hospitalisés. Dans de nombreuses chambres, nous ne sommes pas entrés et avons respecté l'intimité des patients et de leurs familles. Bien que je ne connaisse pas la maladie des patients, l'hôpital Robert Debré est spécialisé dans les maladies rares (malformations, déficiences intellectuelles, épilepsie, maladies respiratoires, etc.), assure les urgences pédiatriques et fait partie du réseau des sept hôpitaux de l'Institut de Cancérologie AP-HP de l'Université Paris Cité. Certains patients étaient en fauteuil roulant, d'autres présentaient des malformations physiques et d'autres encore ne portaient qu'un masque, ce qui rendait difficile la déduction des maladies dont ils pouvaient souffrir.

Le directrice de l'hôpital nous a accompagnés pendant quelques minutes devant le bloc, photographiant, filmant et souriant à la danse. Derrière nous, des enfants et des membres du personnel de l'hôpital, costumés, se sont joints à la fête. Le cortège a défilé dans l'hôpital, devenu une « passerelle de samba ». Un petit garçon déguisé en Mario Bros, âgé de 3/4 ans, a suivi notre spectacle du début à la fin, ébloui par les costumes colorés : j'ai même dansé et marché avec lui sur mes genoux pendant quelques instants. Certains parents, d'humeur détendue, essayaient les pas de samba, et je me suis approchée d'eux pour leur montrer comment danser la samba. Un infirmier, déguisé en Spiderman, était le plus animé : il est monté sur tous les sièges possibles et a couru rapidement dans les couloirs, en dansant et en sautant[177].

Après avoir fait la procession à travers les différents étages de l'hôpital et visité les chambres avec les enfants, nous sommes retournés au salon pour nous reposer et nous changer. L'impression générale était celle d'un bonheur mêlé à une tristesse de voir des enfants en situation de vulnérabilité physique : malades, hospitalisés et tristes, ils ont fini par se réjouir de notre présence. La douleur et la souffrance, sentiments courants dans le milieu hospitalier, ont trouvé des points de contraste dans la joie, la danse et le rire que nous avons contribué à créer. Cette expérience a permis d'établir une relation intime avec les enfants et le personnel de l'hôpital, dans un lieu qui, autrement, ne permettrait pas un contact aussi étroit entre les personnes du monde extérieur et les enfants alités dans le service. De plus, certains enfants ont souri et leurs parents ont fait

[177] Lors de notre passage dans les salles et lieux d'hospitalisation des enfants, il n'existe aucune trace photographique ou vidéo de ce moment, compte tenu de la délicatesse de la situation.

en sorte que nous prenions les petits dans nos bras dans leur lit pour prendre des photos et enregistrer le moment[178].

Pendant la visite de l'infirmerie, le bruit des instruments était énorme, car les couloirs et les salles étaient plus petits que le hall principal : le son se répercutait fortement et, même en jouant avec moins de force, le son était largement amplifié. Cela effrayait certains enfants et, devant nous, les portes des autres salles s'ouvraient et des têtes curieuses sortaient de la porte pour voir ce qui se passait. Les enfants et adolescents hospitalisés, âgés de 4 à 14 ans, ont réagi différemment à l'intrusion de la troupe dans leur chambre : certains ont souri, d'autres ont eu peur et les plus âgés ont eu honte. Les mamans et les papas ont fini par renforcer la proximité, en nous demandant d'entrer dans les chambres et en riant de la situation, heureux de l'événement.

Les musiciens n'ont pas beaucoup interagi avec les enfants, puisqu'ils portaient les instruments, mais se sont contentés de sourire et de faire des signes de la main de loin. Étant donné mon inexpérience de la situation, j'ai également souri et salué les enfants et les familles. C'était à Maria de jouer le rôle de protagoniste, de discuter avec les papas et les mamans, de jouer avec les enfants et de s'amuser de la situation, d'être à la fois danseuse et maman, d'offrir des câlins et des embrassades aux plus petits.

Ce que nous voulons souligner dans cette situation de terrain, c'est que la venue de l'association à l'hôpital est un événement qui trouve son origine dans les relations personnelles de Maria : c'est grâce à elle et à son réseau de connaissances que l'administration de l'hôpital a appris l'existence de l'association et l'a invitée à venir se produire en danse et en musique au « Carnaval des Enfants Hospitalisés », un événement organisé pour faire venir des artistes à l'hôpital. Maria y représente l'association et montre ses talents de danseuse, en faisant sa danse afro-brésilienne aller au-delà de la salle de danse.

[178] « Les interventions des clowns peuvent être considérées comme des facilitateurs et des promoteurs directs de l'humanisation, car elles transforment les situations, apportent du réconfort et de l'autonomie, favorisent la communication et l'expression. L'interaction donne la parole à l'imagination, éveille les sens, provoque des émotions, élargit la vision individuelle, ouvrant la possibilité d'un nouveau regard et élargissant la perception de la réalité habituellement construite. Elle détourne également l'attention et soulage l'angoisse de rester isolé ; elle aide à gérer le silence, les émotions et ce nouvel environnement, répondant ainsi aux besoins psychosociaux des patients ». Catapan et al.op. cit.



Photo 21 - Maria (en costume), Billy, Alexandra et Lucimara (habillés en blanc) : les tambours du défilé à l'hôpital. En rouge, habillée en super-héros Flash, une infirmière de l'hôpital.

En plus de cette intervention auprès des enfants hospitalisés à Robert-Debré, Maria propose également régulièrement un atelier de danse thérapeutique au siège de Couleurs Brésil, dont nous parlerons maintenant.

4.2 L'atelier de danse thérapeutique avec des enfants polyhandicapés

Maria m'a un jour invitée à assister à l'un de ses performances de danse, cette fois avec une association partenaire, « Les Tous-Petits », créée en 1965 par le même dispositif juridique que Couleurs Brésil – la loi 1901. Cette association, plus précisément à travers son « Service d'Education Spécialisée et de Soins à Domicile », intervient auprès d'enfants et d'adolescents atteints de handicaps rares, d'autisme, d'épilepsie et/ou de polydéficience. L'association est siégée au 25 rue du Borrego, près de Couleurs Brazil, et son équipe pluridisciplinaire est composée de

pédiatres, psychologues, éducateurs, enseignants et autres spécialistes. L'association se définit sur son site web comme

> Un lieu accueillant, adapté et sécurisant pour l'enfant et ses parents, d'ancrer l'enfant dans des repères, d'étendre les relations de l'enfant à d'autres pairs et adultes au-delà de ses proches, de soutenir ses apprentissages et son développement moteur et cognitif, de favoriser son épanouissement et son bien-être.

L'activité de performance, que Maria appelle « danse thérapeutique », a lieu périodiquement les mercredis au siège de l'association Couleurs Brésil. Les enfants accueillis par l'association sont pour la plupart issus du quartier et certains sont les enfants de voisins et de bénévoles de Couleurs Brazil.

L'atelier commence tôt, à 10 heures, et Maria prépare la salle du 18 rue du Borrégo dès l'aube : tables, chaises, bancs et autres objets occupant l'espace sont enlevés, de manière à créer un grand espace libre, balayé et nettoyé. L'association est arrivée avec cinq adultes accompagnés de 14 enfants âgés de 5 à 12 ans. Ils sont arrivés et se sont assis par terre, et Maria m'a présentée en tant que chercher et un témoin de la session. Je me suis présenté, j'ai parlé de la recherche et j'ai dit que je me tiendrais dans un coin pour simplement observer et prendre des notes dans mon cahier, sans photographierais la séance afin de respecter les enfants.

Certains enfants étaient physiquement handicapés et ne pouvaient pas se déplacer correctement, ayant besoin de l'aide d'un adulte, tandis que d'autres n'avaient pas de handicap physique mais étaient autistes non verbaux. L'un d'entre eux était en fauteuil roulant, d'autres avaient des handicaps aux bras ou aux jambes. Après m'avoir présenté et m'avoir placée dans un coin en tant qu'observateur, Maria a commencé sa danse thérapeutique.

Les enfants qui ont plus de difficultés à se déplacer s'appuient sur les genoux des adultes, formant de petits couples. Une musique de fond instrumentale avec des flûtes et des sons de la nature (rappelant la musique utilisée au début de ses cours de danse afro-brésilienne) remplit la salle et Maria reprend son image de bateau avec eux et raconte :

> Bonjour les enfants, bonjour les adultes, aujourd'hui on va au Brésil. Est-ce que vous savez où est le Brésil ? Nous prenons un bateau et nous partons en voyage. Viens dans ce bateau, on voyage... On va voyager loin aujourd'hui...

Peu après, Maria a arrêté la musique et a commencé une série de présentations, demandant aux enfants et aux adultes de se nommer : chacun devait se présenter en disant son nom pendant que les autres le répétaient. Comme beaucoup d'enfants ne pouvaient pas s'exprimer par des mots, tout geste, mouvement, son ou bruit qu'ils faisaient à ce moment-là était leur présentation, leur façon unique d'être que tout le monde devait reproduire. Ces gestes, sons, mouvements, mots et expressions constituaient donc leur nom personnel, leur identité. Certains enfants, incapables de parler, crient. D'autres, gênés, se cachent derrière les adultes. Quelles que soient leurs réactions, ces gestes ont été répétés par tous, réaffirmant leur présentation au groupe.

Après le tour des présentations, Maria a joué une chanson :

> Bate forte o tambor, eu quero tique, tique, tique, tique, tac
> Bate forte o tambor, eu quero tique, tique, tique, tique, tac
> É nessa dança que meu boi balança
> E o povão de fora vem para brincar [179]

Maria s'est levée et, en dansant, a invité tout le monde à danser et à faire des gestes. L'enfant en fauteuil roulant a chanté, les autres, qui ne pouvaient pas bouger autant, ont dansé sur la musique en fonction de leurs capacités. Certains allaient d'un côté à l'autre, explorant l'environnement avec curiosité, d'autres étaient guidés et accompagnés par des adultes, car ils avaient des difficultés à se déplacer. Chacun, à sa manière, dansait et se trémoussait comme il le souhaitait, en dansant ou en criant. À ce moment-là, j'ai quitté ma place d'observateur et j'ai pris des serviettes pour essuyer le nez de l'un des enfants, à la demande de Maria. L'un des garçons m'a remarqué et s'est approché de moi pour interagir ; à douze ans, il m'a serré dans ses bras et a joué avec ma

[179] Frappe fort le tambour / Je veux tic tic tic tac / C'est dans cette danse que mon bœuf balance / Et le peuple vient jouer.

https://www.youtube.com/watch?v=bf97wZey44E&ab_channel=HalidMinarelli

barbe. Soudain, je me suis retrouvé à interagir avec les enfants et à participer à l'atelier en jouant avec eux.

L'atelier s'est déroulé de cette manière, Maria guidant les mouvements. Après avoir distribué des foulards rouges transparents aux enfants, Maria leur a montré les mouvements à répéter. Le bel effet des foulards rouges était magique pour les enfants, qui jouaient avec eux et couraient dans la salle et les lançant en l'air. Certains répétaient les mouvements de Maria, tandis que d'autres couraient d'un côté à l'autre sans se soucier de la chorégraphie ou des mouvements répétés.

Après ce moment d'énergie et d'excitation, Maria a éteint les lumières et a demandé à tout le monde de revenir à la formation initiale du cercle. Certains enfants ont été récupérés par les adultes et se sont assis par terre. Ce moment de méditation ressemble à l'étirement initial de son cours de danse et cette relation contrastée d'agitation et de calme est la structure de son studio : l'agitation aide à la coordination et à la perception de l'environnement, tandis que le calme les sensibilise au groupe et à l'importance de la groupalité. Nous nous sommes assis en cercle sur le sol pendant quelques minutes en écoutant la musique, une berceuse brésilienne populaire :

> Boi, boi, boi,
> boi da cara preta
> Pega essa criança que tem medo de careta. [180]

Pendant ce temps, Maria guidait le moment :

> Vous avez vu que notre bateau a bien voyagé. On est passé par le Brésil, on a écouté des chansons de ce pays merveilleux...

Le garçon qui avait joué avec ma barbe est venu me serrer dans ses bras à ce moment-là et j'étais devenu son compagnon adulte et son point de référence. Maria distribue des cerceaux aux couples adulte-enfant assis par terre. Les enfants plus autonomes, assis seuls, avaient leur propre cerceau. C'est ainsi que Maria a joué le rôle d'animatrice, s'adressant aux enfants, guidant la séance et jouant avec. Après un moment

[180] Bœuf, bœuf, bœuf / De la face rouge / Prends cet enfant qui a peur de grimace https://www.youtube.com/watch?v=QibjadpmVW0&list=RDQibjadpmVW0&start_radio=1&ab_channel=MundoDasCriancasTV

de méditation et de calme, Maria a allumé les lumières et changé la musique, chantée par Caetano Veloso :

> Bahia, terra de luz e amor
> Foi lá onde nasceu nosso Senhor
> Bahia, de Iaiá e de Ioiô
> Da mãe preta carinhosa
> Que no colo me embalou[181]

La disposition des personnes dans la pièce n'obéit à aucun ordre logique ou précis. Les enfants autistes étaient agités, ils couraient partout et interagissaient avec moi. Et elle n'arrêtait pas de dire :

> Maintenant, on va essayer une autre chose, on va créer une complicité.

Et cette « complicité » était une autre de ses techniques : Maria demandait aux adultes de prendre les enfants handicapés physiques par les bras tout en se tenant derrière eux. L'idée centrale était d'associer le corps des adultes à celui des enfants handicapés, de sorte que le corps de l'adulte devienne une extension du corps de l'enfant. Ainsi, debout, les enfants pouvaient danser, bouger, courir et faire des gestes en utilisant le corps de l'adulte comme une extension du leur. La fille en fauteuil roulant, auparavant incapable de se tenir debout ou de bouger ses bras et ses jambes toute seule, dansait désormais soutenue par deux adultes : un de chaque côté, elle marchait avec leurs pieds et agitait leurs bras pour marcher et danser. Son visage était plein de sourires et de bonheur. Ce trio, comme un seul corps, bougeait et marchait, souriait et dansait au rythme de la musique.

L'une des filles, Joanne[182] , était l'une des plus agitées : elle courait, criait et s'enthousiasmait pour chacune des activités proposées. Avec beaucoup d'énergie, elle court d'un endroit à l'autre et Maria, l'animatrice de l'atelier, l'encourage :

---

[181] Bahia, terre de lumière et d'amour /C'est là qu'est né notre Seigneur / Bahia, de Iaiá et Ioiô / De la mère noire aimante / Qui m'a bercé dans ses bras

[182] Nom modifié pour préserver toute forme d'identification de l'enfant.

Vas-y, Joanne ! Bravo ! Tu as bien dansé, Joanne !

Après ce moment, ils s'assoient à nouveau sur le sol. Pas de musique, un autre moment de calme avec les lumières éteintes. A ce moment-là, le contraste entre l'agitation et le calme est devenu clair pour tout le monde. Animation et repos. Danse et méditation. Les allusions au voyage en bateau reviennent, comme pour rappeler que le voyage continue :

> Maintenant chacun a son partenaire de voyage et on va choisir une petite émotion. Au début, on va exprimer une émotion. Qu'est-ce que tu **fais** comme émotion ? Comment vous exprimez pour mieux démontrer l'émotion que vous sentez maintenant ?

Ainsi, comme dans le tour de présentation du début, chacun était invité à s'exprimer par un mot, un geste ou une manière d'être qui représentait le mieux les émotions qu'il ressentait à ce moment-là, et que tout le monde devait répéter. L'utilisation du verbe « faire », soulignée plus haut, indique sa proposition : au lieu de voir, d'entendre ou de ressentir les émotions, les enfants pourraient les exprimer par une action physique. Tout geste ou mouvement effectué après cette question « *Qu'est-ce que tu* **fais** *comme émotion ? »* - était interprété comme une émotion, y compris, par exemple, le geste gêné de se cacher le visage avec les mains effectué par un enfant après que la question lui ait été adressée. Ce geste est alors une émotion et devient leur signature gestuelle pendant l'atelier.

Au fur et à mesure que les enfants et les adultes se présentaient, nous avons entendu des mots comme « fatigue », « joie », « heureux », entre autres. Et des gestes : un garçon s'est exprimé en criant alors qu'il devait dire en un mot ou une phrase ce qu'il ressentait. Et tout le monde a crié après lui : - *Nooooooooo....* Un autre a fait un mouvement de crachat et tout le monde l'a répété, en riant et en s'amusant. Une jeune fille timide s'est reculée, gênée, et tout le monde a répété son geste. Ainsi, le cercle des émotions est chanté, gestualisé et répété par tous, qui doivent alors partager le mouvement et la sensation que ces enfants ressentent.

Le corps individuel s'est dissous face au partage collectif des émotions, des sensations, des mots et des gestes. Là, chacun se dilate et se déploie sur les autres,

perdant sa forme particulière pour se fondre dans l'ensemble. Chaque figuration, en tant qu'élément composé du corps, du geste et de la parole du moi, s'est transformée en un débordement de soi vers l'autre : les dualités et les oppositions se sont dissoutes et le groupe a travaillé ensemble.

Après une ronde d'émotions collectives, Maria renforce son nom personnel comme marqueur d'identification personnelle. Elle bat des mains, danse assise et chante une chanson :

Marcos, Marcos, où es-tu, tu, tu ?

Le « nom », ce marquer d'identification, est donc absorbé par les applaudissements, la musique et les chants, et il est répété dans tout le cercle. Une ronde rythmée de chants et de battements de mains a été répétée par tous et, bien qu'aucun d'entre eux ne parle portugais, ils ont répété les phrases portugaises chantées par Maria. Ensuite, le changement de rythme a suivi la façon dont chaque personne a dit son nom (ou les adultes accompagnateurs ont dit leur nom) et Maria a changé la mélodie, le rythme et le son en fonction de la sonorité des noms des enfants. Tantôt rapide, tantôt lent, tantôt rythmé, tantôt plus mélodieux et doux. Et la réponse à la question des prénoms a été scandée par tous :

Nous sommes là, là, là

Et avec des variations, selon chaque son et chaque bruit que chaque enfant pouvait faire :

Oh, le, le, oh, le le
Où est tu, tu, tu

Et Maria continue à guider la séance :

> C'est merveilleux. On essaie d'être le plus calme possible. On se met au sol. Le plus calme possible.

Pendant ce temps, certains enfants criaient, mais peu à peu les adultes et les enfants se sont couchés par terre, dans cet environnement sombre avec une musique légère, une chanson instrumentale avec guitare et percussions au rythme de la bossa nova. L'une des filles a fait une crise à ce moment-là, criant « *attention, attention* » encore et encore. Cela s'est produit rapidement et s'est vite arrêté. Maria s'est placée à côté d'elle et a répété lentement quelques mots, en la regardant dans les yeux pour la calmer. Elle continuait à crier « *attention* » et voulait jouer avec le haut-parleur. En répétant le seul mot qu'elle criait – *« attention »* - et en dansant avec elle, Maria a transformé le mot « *attention* » en une chanson et une danse. Peu à peu, d'autres enfants répètent le mot et dansent au son de « *attention, attention* ».

Pour clore l'atelier, Maria termine son voyage en bateau :

> On respire profondément, on respire. On va fermer les yeux. On va prendre ce bateau et partir du Couleurs Brazil. On y va, on se rapproche. On se voit très bientôt.

À ce moment-là, dans un cercle intérieur au milieu de la salle, tout le monde se touchait et, ensemble, ils se touchaient les mains, parlant à travers leurs corps. Les corps, tout en résonnant le même nom et le même marqueur d'identité que chacun de ceux qui étaient là, se fondaient maintenant en un seul, regroupés, individuellement indiscernables. Finalement, ils se sont habillés et, en disant au revoir à Maria et à moi, ont marché jusqu'au siège de l'association « Les Tous Petits ». L'atelier de danse thérapeutique, qui devait durer 35 minutes, a duré une heure. Maria, épuisée, me raconte :

> Chaque mercredi est différent, tu vois. Chaque jour est un jour, chaque moment est un moment. Ils ont des handicaps, certains ne comprennent pas exactement ce qui se passe autour d'eux, et tout demande une réponse. Mais il faut réagir…

Elle explique sa façon de répéter les sons, les gestes et le langage corporel des enfants :

> Si nous n'utilisons pas ce qu'elle vit, elle n'entrera pas et personne ne la laissera entrer, alors je dois jouer avec ça. Dans le cas de (...), son mot est « *attention* », c'est ce qu'elle vit, ce qu'elle expérimente à ce moment-là. Elle **est** « *attention* », donc lorsque nous le répétons et que nous jouons avec, nous nous connectons et nous la mettons à l'aise, tu vois ? Nous l'explorons et l'améliorons. Je ne prépare pas mon studio, j'arrive et je capte l'énergie des enfants en fonction du moment.

Elle poursuit :

> Même si chaque jour est un jour, il y a des choses que j'aime respecter parce qu'elles sont liées à ma méthode, à ma façon d'enseigner. C'est un rituel chaque fois que nous faisons un cercle, que nous montons sur le bateau et que je ne sais pas où il va. Ce sont eux qui prennent mon bateau, j'essaie juste de le diriger.

L'atelier de danse thérapeutique vise précisément à accepter les différentes manières d'être et de se présenter au monde sans que ces manières signifient une déviation corrective vers une supposée normalité. Chaque son, cri, mot, geste ou mouvement est compris comme une composante de l'être qui l'émet, qui apparaît et se présente avec ses propres caractéristiques et marques, qui sont ensuite répétées et acceptées par tous. Le stigmate perd sa valeur négative et prend des formes positives pour le groupe, qui reconnaît la marque comme une composante indissociable de l'être qui la projette. Il n'est pas nécessaire de normaliser, d'apaiser ou de conditionner ces corps : ils se présentent déjà tels qu'ils sont et cela suffit. Et cette manière improvisée d'agir finit par devenir une « performance légitime de la vie quotidienne »[183] , puisque l'artiste ne sait pas à l'avance comment chaque performance va se dérouler.

[183] GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Anchor Books Edition : 1959. Pages 73-74.

Les actions que Maria développe dans ses studios et dans la présentation à l'Hôpital Universitaire Robert-Debré sont, bien sûr, basées sur les techniques de danse qu'elle a développées : dans sa « danse thérapeutique », nous voyons des éléments déjà mentionnés plus haut, tels que le moment « méditatif » pour commencer la danse, la corporalité qui s'exprime à deux et le contraste entre une musique rapide et une musique calme. La danse et les mouvements préstructurés prennent de nouveaux contours avec la réaction des enfants et la manière dont ils agissent et réagissent à chaque stimulus. En outre, la technique consistant à utiliser à la fois des sons et des gestes pour identifier l'existence individuelle de chaque enfant permet de proposer de nouvelles dimensions de l'existence. La corporéité, le geste, le cri et le trébuchement deviennent des marques positives qui décrivent et impliquent le sujet, en lui donnant une identité, une liberté et une lecture alternative qui l'insère dans de nouvelles formes de normalité. Dans la danse qu'elle pratique (que ce soit à l'hôpital ou à Couleurs Brazil), tout est normal.

La relation entre les corps handicapés et la féminité de Maria nous renvoie également au livre « Extraodinary Bodies » de Rosemarie Garland Thomson, qui étudie la représentation des personnes handicapées dans l'histoire et la littérature américaines. Elle s'interroge et réfléchit sur la présence de ces corps dans la culture américaine, en montrant qu'en identifiant certains corps comme déviants et handicapés, d'autres corps réaffirment leur supériorité à travers la « normalité » corporelle. Thomson établit ainsi des parallèles entre le handicap et la féminité, soulignant comment les deux modèles de corporalité (le handicap et la féminité) ont fini par s'effacer devant la centralité du « normal » et du masculin. Cette approche n'est pas fortuite : ces corps « extraordinaires » méritent d'être corrigés et renvoient à une logique de médicalisation et de normativisation du corps, qui doit être domestiqué, régulé et normalisé. Elle soutient, par exemple, que la norme de beauté esthétique pour les femmes de la classe supérieure au XIXe siècle aux États-Unis s'apparentait à l'esthétique de la tuberculose, tout comme la minceur s'apparente aujourd'hui à l'esthétique de la maladie : le corps féminin idéal serait « malade » et « faible », « anormal », comme les corps handicapés.

En abordant le handicap et la femme sous l'angle de l'écart à la norme, elle cherche des alternatives pour critiquer ce qui pourrait être une norme masculine physiquement efficace, car tous deux ont des points communs : ils résistent à la normalité et se présentent comme déviants, ils remettent en question les significations

attribuées aux différences et aux normes universalisantes, ils remettent en question la politique de l'apparence et finissent par se forger de nouvelles identités positives [184].

La relation entre ces deux éléments, le handicap et la féminité, est essentielle pour comprendre les figurations qui ont lieu dans le studio de danse thérapeutique et qui finissent par contribuer à de nouvelles manières de prendre soin de l'autre et de le reconnaître, basées sur des gestes, des bruits et l'expression d'une corporalité non normative. Maria, par sa métissage, sa danse et sa corporalité, s'ouvre aux corps handicapés à travers son spectacle de danse. C'est pourquoi nous plaçons au centre de notre réflexion la relation entre féminisme et handicap proposée par Thomson, qui dénonce comment « le concept de handicap informe les idéologies nationales telles que l'individualisme libéral américain et la sentimentalité, ainsi que les identités afro-américaines et lesbiennes » [185].

En rapprochant le féminin du corps handicapé, nous répondons au besoin de comprendre la danse thérapeutique de Maria et nous disposons d'outils précieux pour comprendre la relation entre le féminin et l'enfance au-delà de la dimension maternelle. Comprendre la relation entre ces deux éléments et la manière dont ils se composent et (se) figurent dans le processus de danse ensemble est un point important pour comprendre comment confronter la norme et les standards stigmatisants qui ont été établis. Car « figurer » c'est se présenter au monde selon des modes d'existence qui supposent la présentation et la manifestation de soi et de son corps devant les autres, puisque « [...] les institutions investissent les corps d'une autorité en les revêtant de formes et d'uniformes communs. L'opération de modelage détache nécessairement la forme représentée de la personne investie du corps vivant » [186] . La figuration est donc un couplage de la capacité de l'être à se présenter et à se (représenter), ajoutée à une corporéité enrobée de sens et de significations. En effet, comme le rappelle encore Thévenot, le concept de figuration est un mot approprié pour donner forme au corps humain, exprimer le visage, le geste et le langage[187].

---

[184] Thomson, op.cit., p. 22 : "...tous deux résistent à l'interprétation de certaines configurations corporelles et de certains fonctionnements comme déviants ; tous deux remettent en question la manière dont les différences sont investies de sens ; tous deux examinent l'application de normes universelles ; tous deux interrogent la politique de l'apparence ; tous deux explorent la politique de l'appellation ; tous deux forgent des identités positives".

[185] Op. Cit.

[186] Thévenot. Faire Figure. Des corps exposés prenant part au commun. **Sous presse**.

[187] « Ce mot convient donc à nos recherches sur les opérations de modelage et de mise en forme qui donnent une forme humaine au corps vivant en fonction de l'expression du visage et du geste, ainsi que du style du langage. Enfin, le terme désigne aussi le résultat de l'opération de figuration qui

Les corps dansent, se mettent en scène, se présentent et, ce faisant, construisent des manières alternatives et créatives d'être dans le monde. Le *soi* commence à se construire par d'autres éléments que son propre nom : le geste, le cri, le corps avec des formes « déficientes » et des mouvements non conventionnels - tout cela construit, aide à définir et montre comment l'identification du soi en relation avec le monde peut prendre de nouvelles voies. Et le studio de danse thérapeutique est un espace où les formes et les corps s'expriment en dehors de la conventionnalité standardisée de ce qui est considéré comme une corporalité normale, où la présentation de soi dans le monde peut être réalisée et reconnue à l'aide de diacritiques qui vont au-delà du nom et de la normalité - un cri, un mouvement ou un geste peuvent être des identificateurs et des marqueurs de la personne.

Sa danse thérapeutique, qui trouve ses origines dans les techniques et la méthodologie d'enseignement de la danse afro-brésilienne, est également utilisée pour explorer les corps stigmatisés à travers d'autres formes d'interaction et d'acceptation des marques stigmatisantes de l'autre. Les techniques et les formes de danse qu'elle utilise ne se contentent pas de confronter et de subvertir les normes de normalité imposées par la société, mais contribuent également à construire d'autres formes d'identification : le corps handicapé s'associe à d'autres corps, danse et aide à comprendre de nouvelles façons de se présenter et de comprendre la composition de l'identité. La stigmatisation confronte et révolutionne les normes de normativité et crée une nouvelle communauté, où les mouvements non conventionnels, tortueux et « handicapés », ainsi que les cris et les mots « sans signification », deviennent des éléments de grande importance et façonnent un nouveau cadre de normalité, après tout, ils sont englobés par le métissage qu'elle propose.

Et le métissage déclenché par Maria gagne en force avec l'intégration du handicap dans sa carrière de danseuse et d'artiste : Couleurs Brazil devient, à travers elle, une association qui s'intéresse au handicap, devenant une référence, par exemple, pour « Les Tous Petits », qui considère le travail de Maria comme important pour le développement psychomoteur des enfants. C'est à travers elle et sa contribution

---

fournit une forme caractéristique, simplifiée ou structurée, même dans l'abstraction de la figure appréhendée par l'esprit imaginant ». Ibidem.

personnelle que le partenariat avec « Les Tous Petits » voit le jour, impliquant activement les membres des deux associations dans des activités communes[188].

Et, en considérant notre parcours de compréhension de ce format spécifique d'associativité, qui consiste en la combinaison de la personne et de l'institution et dont la séparation entre les deux entités est parfois compromise et indiscernable, nous voyons comment la « danse afro-brésilienne » créée dans la carrière professionnelle de Maria se déploie dans un autre format, la « danse thérapeutique », et favorise les liens interinstitutionnels dans le quartier. Une fois de plus, à travers sa création artistique et son corps, l'action associative est présente en elle, qui incorpore la substance même de l'association qu'elle a créée dans ses mouvements, dans sa façon d'agir avec les enfants polyhandicapés et leurs parents et tuteurs. Et cette action associative établie avec « Les Tous Petits » et l'Hôpital Universitaire Robert-Debré est d'une grande importance non seulement en raison de la nature du travail des deux institutions avec les enfants malades, mais aussi en raison de la grandeur de « Les Tous Petits » et de l'Hôpital dans le contexte du quartier. Grâce à Maria, Couleurs Brésil gagne en visibilité et en présence institutionnelle par le biais de la « danse thérapeutique » et renforce ses liens avec son environnement.

[188] En ce qui concerne les autres associations, comme nous l'avons vu dans la section 2.4, les partenariats se résument principalement à la location de salles et à l'utilisation de l'espace, sans impliquer d'autres pratiques. La relation avec « Les Tous Petits » est l'une des rares à impliquer activement les deux associations dans la réalisation d'une activité commune.

CHAPITRE 5 - ENTRE PERFORMANCES PUBLIQUES ET FIGURATIONS COLLECTIVES : LE FESTIVAL VILLAGE BORRÉGO ET LE DÉFILÉ DE CARNAVAL DE COULEURS BRÉSIL

CHAPITRE 5 - ENTRE PERFORMANCES PUBLIQUES ET FIGURATIONS COLLECTIVES : LE FESTIVAL VILLAGE BORREGO ET LE DEFILE DE CARNAVAL DE COULEURS BRESIL

Au cours de cette thèse et des chapitres précédents, nous avons suivi Maria et les actions qu'elle mène au nom de l'association qu'elle a créée, mais aussi compris comment la danse afro-brésilienne, sa plus grande création, est le lien entre l'association et les partenariats qu'elle noue, qu'ils soient institutionnels ou avec les anciens élèves. Dans ce chapitre, nous analysons l'un des nombreux événements publics de l'association : le défilé du Carnaval de Couleurs Brésil.

Au cours de l'année, de nombreux événements publics sont organisés par l'association : deux Vide Grenier, des débats avec des invités au siège de l'association, des petits comités avec des amis et des membres de l'association, entre autres. Le plus grand de ces événements est le « Festival Village Borrégo », qui consiste en une semaine de célébrations quotidiennes organisées par Couleurs Brésil au siège de Couleurs Brésil et dans les rues environnantes. Le point culminant de la semaine de festival est le premier jour, toujours un dimanche, avec le défilé du carnaval de l'association dans les rues du quartier de Belleville.

Dans ce chapitre, nous analysons la fête du Village Borrégo. Plus précisément, nous allons analyser le défilé du Carnaval pour comprendre cette grande action associative, au sens du nombre de personnes impliquées, de la structure nécessaire à la construction d'un Carnaval et des mobilisations réalisées (autorisation de la Mairie, fermeture de rues et d'avenues, etc.) Et là, dans l'événement le plus marquant de l'association, on voie un renversement intéressant de la participation de Maria, qui ne défile pas et ne joue pas le rôle de leader dans le défilé qu'elle organise.

Comprenons d'abord comment le festival a été créé, sa structure actuelle et comment les gens y participent (anciens, bénévoles, etc.). Ensuite, nous verrons comment le défilé du carnaval renverse la dynamique personne-institution : si Maria est l'association, et vice versa, alors l'événement du carnaval lui-même symbolise déjà une augmentation du prestige personnel de Maria qui, même sans défiler, finit par recevoir et par faire connaître l'association. En effet, les louanges et l'estime que suscite le défilé

se concentrent sur la personne de l'auteur. Et si le fonctionnement associatif de Couleurs Brésil s'est établi dès le départ sur la base des créations de Maria (comme la danse afro-brésilienne) et de sa dynamique personnelle, la compréhension que Maria « est » Couleurs Brésil et que l'association se fait en la personne de Maria est partagée par tous.



Photo 22 : l'affiche publicitaire avec le programme du Festival Village Borrégo.

Le sujet de ce chapitre est donc l'action associative dans les rues : nous pouvons ici mieux comprendre la trajectoire de la danse dans le cadre associatif étudié. Comme nous l'avons vu précédemment, la « danse afro-brésilienne » de Maria, construite à partir d'un ensemble d'éléments présents dans sa biographie personnelle et ses visions du monde, était enseignée dans des espaces loués avant la création de l'association en 2003. Avec la création de Couleurs Brésil, la danse prend de plus en plus de place dans l'association et constitue l'axe autour duquel tourne la vie associative : les anciens élèves finissent par revenir et deviennent des bienfaiteurs, et à la fin de l'année scolaire, fin juin/début juillet, ils célèbrent la fin d'un autre cycle avec le défilé

du carnaval, avant les vacances, bouclant ainsi un circuit fermé qui s'alimente de lui-même. Le défilé de carnaval est l'apogée des célébrations de danse de Couleurs Brésil, et représente aussi l'aboutissement de la carrière professionnelle de Maria : une fois de plus, la danse la réunit elle et l'association autour d'un même projet.

En défilant dans les rues du 20e arrondissement de Paris, Couleurs Brazil montre au quartier qu'elle existe, attire l'attention du public dans les bars, dans les rues et dans cette partie du quartier avec ses costumes et les tambours qui résonnent dans les rues. Le cortège, qui part de l'association et y revient, implique des associations et groupes partenaires et mobilise des centaines de personnes[189] : public, danseurs, musiciens et bénévoles.

5.1 Le Festival Village Borrégo : une semaine d'événements comme stratégie de création d'un carnaval propre

Le Festival Village Borrégo est née de l'idée d'organiser son propre carnaval. Maria souhaitait que Couleurs Brésil puisse organiser un carnaval au format « authentiquement brésilien », selon elle. Après quelques années de participation au défilé officiel du carnaval de Paris, le « Carnaval Tropical », qui se déroule sur les Champs Elysée à la mi-octobre, Maria a estimé que le format du « Carnaval Tropical » ne correspondait pas à ses objectifs et à sa perception de ce que serait un « vrai » carnaval. Selon elle,

> Au Carnaval tropical, ils ne laissent pas de place aux Brésiliens, car ce sont les Antillais qui organisent et contrôlent le défilé. C'est donc un carnaval comme aux Antilles, en Martinique, en Guadeloupe, et ce sont eux qui organisent et contrôlent le Carnaval Tropical. Ils ne laissent donc pas de place aux Brésiliens, parce qu'ils savent que nous sommes les meilleurs au carnaval, et la meilleure chose que nous ayons faite est d'essayer d'avoir cette autonomie et de créer notre propre carnaval.

[189] Il est difficile de déterminer le nombre de personnes présentes au défilé (entre les participants et les spectateurs dans la rue), l'association ne disposant pas des ressources professionnelles pour le faire. Cependant, les estimations de l'association (y compris celles de Maria et Alhassane) varient entre 800 et 1 500 personnes. Je dirais même qu'au moins 1 000 personnes auraient pu y assister.

En plus de créer son propre défilé de carnaval, Maria essayait également de répondre à d'autres souhaits personnels : en plus de proposer un « vrai carnaval brésilien », elle essayait également d'impliquer le quartier dans sa proposition de carnaval : le défilé du Carnaval Tropical, sur les Champs Elysée, est loin de l'association et éloigne les bénévoles et les autres membres de la vue du défilé de l'association. Pour résoudre le problème, il suffirait d'amener le Carnaval dans les rues de Belleville.

La plus grande difficulté pour créer un carnaval propre à l'association a été de trouver des arguments en sa faveur. Comment justifier un défilé de carnaval en août/septembre alors qu'il y a déjà un Carnaval Tropical en octobre ? Avec quels arguments créer un défilé carnavalesque dans le 20e arrondissement alors qu'un cortège défile déjà dans les rues de Belleville en février, à la date du carnaval (pendant l'hiver de l'hémisphère nord) ? La solution a été de créer un festival de quelques jours proposant diverses activités, dont un défilé. Avant de proposer un défilé comme événement ponctuel pour célébrer l'association, un événement plus grand comprenant un programme complet d'activités permettrait de rassembler plus de monde et d'augmenter les chances d'approbation du projet, même si l'une de ces activités est un défilé de carnaval. De plus, comme il s'agit de la fin de l'année scolaire française, c'est un événement de clôture des activités de l'association et un bon moment pour annoncer les activités de l'année scolaire suivante. La chaleur de l'été permettrait également de simuler un carnaval « brésilien » avec de la sueur, de la bière et des gens qui descendent dans la rue, selon Maria. Sur la base de ces arguments, le projet de création de la Fête du Village Borrégo a été approuvé et sa première édition a eu lieu en 2012, puis tous les ans depuis.





Photos 23.1 et 23.2 : le stand de restauration de l'association pendant la Fête du Village Borrégo : sur la table, on peut voir des cupcakes, des boules de noix de coco, des crêpes et des gâteaux aux carottes. Le stand s'appelle " cuisine du monde " et sur le menu on voit même des pilons préparés par Carole.

Le Village Borrego Festival se compose d'événements qui se déroulent du dimanche au samedi et qui s'articulent autour de thèmes choisis chaque année. En fonction du thème, des tables peuvent être proposées et un dialogue peut être établi avec des chercheurs et des professionnels en rapport avec le thème, en les invitant à participer au festival. Bien que le carnaval soit l'événement le plus important du festival (et celui qui attire le plus l'attention), le programme de la semaine comprend un lundi et un mardi de « portes ouvertes », un mercredi avec des activités spécialement destinées aux enfants, un jeudi avec des tables rondes et des débats sur le thème du festival (qui n'ont pas eu lieu), un vendredi avec un concert d'un artiste et un samedi avec la clôture du Festival, qui est une journée où l'équipe nettoie et ferme l'espace en vue des vacances. De plus, durant toutes les journées d'activités, l'association dispose d'une table pour attirer de nouveaux bénévoles, à l'aide d'un formulaire d'inscription à remplir par

les personnes intéressées. Il suffit de remplir quelques informations (notamment le nom, l'adresse électronique, le numéro de téléphone, l'adresse et la date de naissance) et l'association utilise le numéro de contact pour tenir les bénévoles informés et leur demander de contribuer aux activités qui se déroulent au fil des ans, ainsi que pour leur offrir des réductions sur les cours proposés directement par l'association [190].

Après le défilé du carnaval (qui sera analysé en détail ci-dessous), le lundi du Festivasl Village Borrégo a commencé à 13 heures avec l'arrivée de Maria. Le lundi et le mardi sont essentiellement des journées « portes ouvertes », où les passants et les curieux peuvent venir faire connaissance avec l'association. En pratique, cette journée est l'occasion de continuer à vendre la nourriture et les boissons laissées par le défilé de carnaval de la veille, et d'accueillir quelques voisins et passants. Bien qu'il n'y ait pas eu autant de monde que lors du défilé, les passants se sont arrêtés, ont acheté quelque chose à manger et ont discuté devant l'association, assis sur les chaises et les tables installées à l'extérieur. L'ambiance générale était à la convivialité et à la discussion avec le voisinage et les passants, d'autant plus qu'en semaine, les espaces de l'association sont occupés par des associations partenaires et que ces journées sont l'occasion de faire connaissance avec l'ensemble de l'espace.

Le mercredi, appelé « Journée Kids », était une journée d'activités entièrement conçue pour les enfants. La structure comprenait des tables basses placées à l'extérieur, face à l'association, la tente de restauration, une table d'information de l'association avec des brochures sur les cours et un haut-parleur avec de la musique brésilienne. La grande différence était un grand château gonflable, placé au coin de la rue, et la rue fermée aux voitures. Des fondations et institutions partenaires étaient également présentes ce jour-là, menant des activités et interagissant avec le public, notamment la Fondation Cap Magellan, UnisCité et l'Association Aiba. A l'intérieur de la salle de danse, Mestre Aranha a joué de la capoeira avec les enfants ; la tresseuse de l'association Aiba a préparé les looks des enfants ; à l'intérieur de l'association, le photographe Jean, un ami de Maria, a montré aux passants l'exposition des photos qu'il avait prises. A la fin de la « Journée Kids », les quelques parents et enfants restés jusqu'au bout sont repartis et, le jeudi, les activités de la journée, quelques tables rondes

[190] Ces formulaires d'inscription, conservés ensuite dans les archives de l'association, ont été consultés pour dresser un profil des bénévoles au chapitre 1 (1.6 Couleurs Brésil en chiffres : qui touche l'association ?).

et entretiens avec des invités pour parler du climat et de l'environnement, ont été annulées en raison d'une forte pluie.

Le vendredi, l'attraction de la journée était un concert de Rodrigo de Oliveira au Studio de l'Ermitage, une salle de concert située relativement proche de Couleurs Brésil. Chaque année, l'association tente de trouver une attraction internationale pour un concert qui clôturera les activités du festival. L'année précédente, en 2022, l'association avait attiré le chanteur Lenine et le groupe Ilê Ayê, qui se sont produits dans la salle de La Cigalle. Ce concert est considéré comme un grand succès par l'association et est constamment cité comme un symbole de l'organisation et de la coordination dont elle est capable.

Pendant la semaine de l'événement, la possibilité de reporter le concert s'est présentée, car Paris connaissait d'intenses manifestations et les services de transport étaient irréguliers ou avaient certaines de leurs lignes interrompues[191]. La plus grande crainte était que le public soit trop peu nombreux, ce qui aurait représenté une perte énorme par rapport aux 2500€ investis dans la location de la salle, plus le cachet de l'artiste[192]. Le petit nombre de spectateurs reflétait le petit nombre de billets vendus, seulement 50 (sur une capacité maximale de 250). Presque toutes les personnes présentes étaient des amis de l'association et nombre d'entre elles ont bénéficié d'une entrée gratuite parce qu'elles avaient aidé bénévolement pendant la semaine. C'est pourquoi l'audience réelle (estimée à 100 personnes) était plus grande que le nombre de billets vendus.

L'événement prévu pour le samedi, annoncé comme une vente de « *street food* » et la présence des « artisans locaux » est en fait un jour supplémentaire que l'association obtient pour vendre la nourriture et les boissons de la semaine. La semaine du Festival marquant la fin de l'année scolaire, la présence des bénévoles est essentielle pour préparer les espaces pendant les presque deux mois de fermeture de l'association :

---

[191] Le 27 juin 2023, le jeune Nahel a été tué par des policiers à Nanterre. La vague de protestations a rapidement pris de l'ampleur dans tout le pays. À Paris, les véhicules incendiés et les manifestations ont profondément modifié les transports en commun et contraint le gouvernement à limiter les horaires de circulation. Pour plus d'informations, voir https://www.humanite.fr/societe/affaire-hedi-marseille/affaire-hedi-les-coups-de-matraque-des-policiers-de-la-bac-sont-a-lorigine-du-traumatisme-cranien-du-jeune-marseillais. Consulté le 10 octobre 2024.

[192] Le matin du concert, Maria a décidé de maintenir le concert. Malgré la perte annoncée, elle a estimé qu'il valait mieux mettre fin au festival plutôt que de le reporter et de devoir assumer quelques semaines supplémentaires d'engagements et renégocier certains contrats. La semaine du festival étant la dernière avant la fin de l'année et les fêtes, reporter le concert aurait considérablement modifié le calendrier de l'association et des bénévoles mobilisés pour le concert. Cela ne résoudrait pas non plus le problème de fréquentation, car Paris serait probablement vide.

il faut nettoyer les espaces, classer les dossiers d'inscription pour l'année en cours, ranger les instruments de musique, les costumes et autres objets. En fait, toute la semaine tourne autour du défilé du Carnaval et du concert du vendredi, ce qui fait que les autres jours sont finalement des jours calmes, où l'association ouvre ses portes, installe tables et chaises sur le trottoir et accueille voisins, amis et passants (à l'exception peut-être de la « Journée Kids » du mercredi, où Couleurs Brésil accueille les associations partenaires et ferme la rue, ce qui demande une plus grande mobilisation). Pendant ce temps, en interne, l'équipe travaille et prépare tout pour les mois de vacances.

Et ce fut la semaine du Festival du Village Borrégo, dont le pilier central a toujours été l'interaction de l'association avec les voisins et les résidents locaux, ce qui renforce les liens d'amitié et d'association dans le quartier. Avec le fort engagement des voisins, des anciens élèves et de leurs familles dans les activités, Alhassane, Maria, Pierre et les volontaires civiques ont considéré le festival comme un succès, car ces moments sont l'occasion pour l'association de faire connaître ses activités et d'attirer de nouveaux élèves pour la prochaine année scolaire. Maria, qui n'a pas d'engagement en tant que professeure de danse, partage son temps entre l'aide à l'organisation des activités et le bavardage sur le trottoir, allant d'un côté à l'autre de la rue et saluant les gens, les passants et les commerçants voisins.

Peu après la semaine du festival, l'association met fin à ses activités et part en vacances. Elle ne revient que mi-septembre/début octobre pour la prochaine année d'activités.

5.2 L'organisation du défilé du carnaval

Dans les semaines qui précèdent le défilé, le premier jour de la semaine du festival, tous les efforts de l'association se concentrent sur la préparation des détails de cette journée, ce qui inclut la mobilisation du personnel, la confirmation des associations présentes et la préparation de la nourriture qui sera vendue. La structure du défilé est composée d'une équipe de sécurité (des bénévoles et quelques amis

d'Alhassane), de la fermeture des rues par des barrières (autorisée à partir de 10h), de la présence de la Protection Civile et des blocs et groupes invités à défiler. Comme il s'agit du jour le plus important du calendrier annuel de l'association, il est important que le plus grand nombre soit présent, d'où la présence de Pierre, le mari de Maria et de Luca, le fils du couple : toute la famille était réunie pour aider l'association.

La première activité de la journée a été de fermer la rue du Borrego et ses voies d'accès avec des barrières, empêchant le passage de tout véhicule motorisé, de 10h à 21h. Les volontaires les ont installées rapidement et les seuls véhicules qui ont franchi les barrières étaient les voitures des habitants de la rue et les voitures des groupes invités à défiler au Carnaval. En plus des barrières dans la rue, les bénévoles ont également installé des stands devant l'association.



Photo 24 : Les blocs arrivent. Sur la photo, on voit la voiture du groupe "Caporales San Simon Cochabamba". Derrière elle, on voit des tentes : chacune était un stand. A l'arrière-plan, coiffé d'un chapeau, on aperçoit Pierre, le mari de Maria.

Les six stands installés sur le trottoir étaient positionnés devant les deux façades de l'association et s'étendaient jusqu'à l'angle de la rue du Bórrego : l'artisan Djenowa, le stand d'information de Couleurs Brésil + DJ Çaravá (stand partagé), le Bar Mineirinho, le stand de restauration de Couleurs Brésil, le stand des organisateurs de l'événement et enfin, devant le 20 rue du Bórrego, le stand de « Nossa! », entreprise d'açaí partenaire.

A 14h, heure du départ du défilé, tout était prêt : toutes les barrières étaient en place pour empêcher le passage des véhicules, l'équipe de sécurité était positionnée aux intersections des rues, les bénévoles qui distribuent l'eau et les boissons aux blocos

étaient tous organisés avec leurs chariots à boissons le long du parcours, les stands étaient montés et fonctionnaient et chaque groupe avait déjà pris son ordre de passage dans la rue du Borrégo. Tout est en place et le défilé peut enfin commencer.

5.3 Arrivée des groupes et préparation de la parade

Pour cette édition du Carnaval du Festival Village Borrégo, onze groupes ont participé à l'événement : les groupes brésiliens Cabaret Gandaia, Vidabaiana, Afro Bandão, Nação Capoeira, Batalá et Colombina Clandestina, les groupes boliviens « Caporales San Simon Cochabamba » et « Caporales San Simon La Paz », le groupe équatorien « Raíces Andinas del Ecuador » et la « Fédération Carnaval Tropical », de Paris. Par ailleurs, le premier des blocos à défiler serait le bloco de Couleurs Brésil, composé de musiciens et d'élèves et d'anciens élèves du cours de danse afro-brésilienne.

Le Colombina Clandestina est un bloco de Lisbonne qui a été invité par Couleurs Brésil en raison de son rayonnement international et de sa visibilité, mais aussi dans le but d'élargir les relations institutionnelles de l'association. Colombina, qui est venu spécialement pour le défilé de Couleurs Brésil, a déjà été étudié dans différents contextes[193] et est connu des Brésiliens qui fréquentent le circuit européen des carnavals brésiliens. Le Cabaret Gandaia, également brésilien, est un bloc organisé à Paris dans le même contexte politique militant[194] que Colombina Clandestina, avec lequel il établit des relations de partenariat. En effet, les membres des deux groupes se connaissent et entretiennent des relations amicales.

Les blocos sont arrivés progressivement à l'association. La rue étant fermée, chacun s'est regroupé à différents endroits : certains sur le trottoir, d'autres au milieu de la rue, cherchant l'ombre des arbres. La salle de danse du 20 rue du Borrégo est devenue

[193] Colombina Clandestina se définit comme un « collectif d'artistes indépendants » et dispose d'un site web - https://colombinaclandestina.com. Pour en savoir plus sur les actions décoloniales de Colombina Clandestina à Lisbonne, voir GUSTRAVA, Gustavo ; RAINHO, Marina ; RAPOSO, Paulo. Carnaval deCUlonial em Lisboa : piranhagem como prática política queer imigrante. **Anthropológica**. 2023.

[194] Pour en savoir plus sur le lien entre les blocs du carnaval et l'activisme politique, voir : SNYDER, Andrew Graver. **Critical Brass: The Alternative Brass Movement and Street Carnival Revival of Olympic Rio de Janeiro**. Université de Californie à Berkeley, 2018.

un vestiaire où les élèves et anciens élèves du cours de danse se sont changés pour le défilé. A moitié nus, ils courent dans tous les sens pour se changer, se maquiller et se parer de costumes colorés. Les autres associations se sont habillées dans la rue, sur les trottoirs, sous les arbres ou dans les voitures. Des hommes torse nu marchant d'un côté à l'autre, des femmes se changeant cachées derrière de petits tissus ouverts pour assurer leur petite intimité, une profusion de tissus, d'imprimés, de couleurs différentes : voilà à quoi ressemblait cette partie de la rue du Borrego vers midi.



Photo 25 : Emerson, le propriétaire du restaurant "Mineirinho", installe son stand de bière. À côté de lui, les autres stands.

La foule présente devant l'association s'est transformée en une petite fête. DJ Çaravá jouait des morceaux brésiliens remixés, notamment de la samba, de la MPB, du funk et de l'axé. Au stand du Bar Mineirinho, les files d'attente pour acheter des boissons et de la bière pression étaient déjà importantes ; il en allait de même au stand de Couleurs Brazil : les files d'attente pour acheter des coxinhas, des snacks et des boissons reflétaient déjà l'animation de l'endroit. Au stand de l'açaí, également très fréquenté, les gens se pressaient pour se rafraîchir avec un en-cas sous la chaleur. La foule était composée d'un mélange de public et de membres des blocos, qui étaient déroutés par le soleil brûlant et attendaient le début du défilé.

D'une partie de la matinée jusqu'au départ des blocos, Maria était absente : l'accueil des blocos et la coordination générale des détails étaient entre les mains de l'équipe qui, en tant que collectif, s'est organisée pour s'occuper des détails, chacun à sa manière : en cuisine, Carole s'occupe de la nourriture et informe ses filles à la caisse du temps d'attente pour chaque article. A l'extérieur, Alhassane veille au bon déroulement des opérations tandis que les volontaires civiques s'occupent du nettoyage des toilettes et d'autres tâches extérieures. Il y avait une raison à sa disparition : elle se concentrait sur la préparation des femmes qui allaient défiler pour l'association. Elle s'est donc retirée dans la salle de danse et y est restée jusqu'à ce que le défilé commence, pour faire un discours et conduire son bloc dans la rue.

5.4 Couleurs Brésil Carnaval défilant dans les rues du 20e arrondissement.

A 13h30, les groupes ont commencé à se positionner devant le siège de l'association pour le début du défilé. C'est alors que Maria apparaît en public, légèrement maquillée, vêtue de noir et portant un ornement dorsal orange, seul ornement carnavalesque de sa tenue sobre, qui n'a servi qu'à faire son discours et a été enlevé immédiatement après. Au milieu de la rue, elle prend le micro et lit un discours préparé à l'avance, remerciant les membres de l'association, les bénévoles, les associations présentes, tous les voisins, habitants et autres participants et critiquant les

élus et le Conseil de Quartier, la mairie n'ayant pas envoyé de représentant. Dans son discours, elle a dit :

> Comme vous le voyez, la mairie n’a envoyé aucun élu pour notre défilé. Aucun représentant politique n’est venu nous apporter son soutien et montrer, par sa présence, l’importance du festival pour notre quartier et pour la vie associative que nous faisons vivre ici. C’est dommage que personne ne soit là pour nous adresser quelques mots, à nous, les habitants du quartier. Nous sommes déjà fatigués de cette indifférence face à nos efforts : nous n’avons pas de soutien financier, nous travaillons énormément pour rendre cet événement possible, et au final, ils ignorent nos efforts pour faire cette célébration possible.



Photo 26 : Maria avec son discours en main : son discours a été marqué par la critique de l'administration de la Mairie.

Sérieuse, son intervention a été accueillie par un silence et quelques hochements de tête positifs, comme si le public était d'accord avec sa déclaration. Les relations entre l'association et l'administration publique se sont détériorées au cours des mois suivants, pour aboutir à une manifestation devant la mairie (analysée dans le chapitre suivant). Après avoir prononcé un discours, Marian a passé le micro à Melissa, sa fille et présidente de l'association, pour remercier brièvement tout le monde au nom de l'association. C'était la première fois que je la voyais et qu'elle était venue à l'association cette année-là.

Melissa, la fille de Maria issue d'un précédent mariage, a brièvement remercié les personnes présentes. Sa position de présidente de Couleurs Brésil n'est qu'une formalité, pour permettre à Maria d'être payée directement pour ses cours de danse afro-brésilienne (ce qui n'est pas autorisé par la loi de 1901). Sa relation avec l'association relève de la familiarité, puisqu'elle a grandi à Couleurs Brésil :

> J'ai grandi ici à l'association, j'ai toujours aidé ma mère à faire des choses. Depuis que je suis toute petite, j'aide à tout faire : le ménage, l'organisation d'événements, l'aide administrative, je me suis pratiquement formée en tant que personne et professionnellement ici, c'est pourquoi j'ai une relation si forte avec l'association... C'est ma deuxième maison. [195]

Aujourd'hui employée de l'État, Melissa vient chaque année au carnaval, où elle défile pour l'association dans une position importante, en tête du cortège. Après les discours de Maria et de Melissa, le défilé a commencé.

[195] J'ai vu Melissa deux fois : au défilé, où nous n'avons pas parlé, et en décembre, à la réunion des comptes de l'association. La deuxième fois, nous avons pu nous présenter et parler. Cela a été noté dans le carnet de terrain après la conversation que nous avons eue à la deuxième occasion.



Photo 27 : le cortège passe devant la Mairie du 20ème arrondissement. Le parcours total est d'environ 2,2 kilomètres, avec de longues descentes et des montées raides. La passante représentée, en robe bleue et verte et avec des plumes roses sur la tête, est Melissa, la fille de Maria et présidente de l'association Couleurs Brésil, qui ouvre le défilé.

Le premier groupe à partir était Couleurs Brésil : à l'avant se trouvaient quelques-unes des danseuses d'honneur de l'association, qui défilaient et dansaient comme des « passistas »[196] en ouvrant le cortège, y compris Melissa. Derrière les filles venait la batucada de l'association, avec des musiciens mobilisés par A.... D'autres femmes ont ensuite défilé, toutes portant les vêtements et les costumes de l'association. Elles étaient des dizaines, la plupart venant chaque année défiler avec l'association, car elles étaient habituées au corps requis pour les pas de samba et avaient déjà appris à danser avec Maria lors de son cours de danse. Les quelques femmes qui n'étaient pas étudiantes ou anciennes étudiantes étaient des amies et des voisines. Cet ensemble (passistas, bateria et femmes danseuses) formait le « bloco » de Couleurs Brésil, composé d'une cinquantaine de personnes (20 musiciens et 30 danseurs) et défilant en tête du cortège carnavalesque.

Dans le bloc Couleurs Brésil, une absence se fait sentir : Maria ne défile pas. Discrètement vêtue de noir, elle joue le rôle de soutien, marchant à l'avant et guidant le cortège. Son rôle se limite à aider le défilé à avancer, à donner des indications sur la vitesse de la marche (plus ou moins rapide) et à demander aux gens de se déplacer plus à droite ou plus à gauche. Tout au long du parcours, elle soutenait les membres en leur offrant de l'eau, en écartant les gens du chemin et en interagissant avec le public.

[196] Danseuses de la samba du Carnaval, au Brésil.



Photo 28 : Dans le coin droit, le dos tourné, Maria organise le bloco. Vêtue de noir et peu décorée, elle ne défilait pas dans le carnaval qu'elle organise. En revoyant les photos du carnaval, je me suis rendu compte qu'elle n'apparaissait sur presque aucune d'entre elles.

Après le début de la marche du groupe Couleurs Brésil, les autres groupes se sont rassemblés à leurs places respectives devant l'association et se sont préparés au moment du départ, se succédant tout au long du parcours. Après Couleurs Brésil, la séquence s'est poursuivie avec Cabaret Gandaia, à la place d'honneur immédiatement après l'association. Le bloco comptait une trentaine de membres, dont la plupart étaient des musiciens. Les instruments étaient des percussions et des vents, dans le style d'une fanfare musicale. Outre les musiciens, Cabaré Gandaia comptait également un porte-drapeau (qui portait la bannière du bloco), deux échassiers et d'autres personnes chargées d'assister le bloco en cas de besoin. L'agglomération comprenait également une petite voiture mobile, d'où sortaient deux jambes de mannequin : les jambes, vêtues de collants et d'escarpins noirs, attiraient l'attention et constituaient la proposition esthétique d'un cabaret mobile qui était en fait le support des haut-parleurs qui, reliés au microphone, constituaient une structure sonore complète. Leur répertoire pendant le

défilé était essentiellement composé de fanfares et de marchinhas, avec quelques autres chansons brésiliennes.



Photo 29 : Le "bloco" de Couleurs Brésil est le premier à défiler. A l'avant, les musiciens en blanc jouent des instruments de percussion et à l'arrière, les "passistas" suivent la procession. L'intention est de reproduire un défilé de l'école de samba de Rio de Janeiro.

Après Cabaret Gandaia, le troisième groupe à défiler était la « Fédération Carnaval Tropical » de Paris. L'un des plus petits contingents du défilé, la fédération comptait moins de 15 filles d'origine antillaise. La fédération est responsable de l'organisation du défilé du Carnaval de Paris sur les Champs Elysée, et sa présence au Carnaval Couleurs Brésil remonte à la première édition du Festival. Maria rappelle qu'au début, Couleurs Brésil participait également au défilé de la Fédération sur les Champs Elysée, mais a décidé de s'en dissocier car il existe une concurrence de visibilité entre les blocos antillais et les blocos brésiliens précisément dans un défilé de Carnaval, un domaine où, selon elle, les Brésiliens dominent les défilés par excellence.

Après la Fédération tropicale, le quatrième bloco à défiler était AfroBandão, avec environ 25 personnes. Le groupe, originaire de Lyon, est venu spécialement pour le carnaval de l'association. Leur groupe était composé de musiciens percussionnistes, jouant une batucada intense et vigoureuse au milieu du défilé.

Le cinquième groupe était les Caporales San Simon Cochabamba, composé de Boliviens. Composé d'une trentaine de personnes, le bloco se distinguait des groupes brésiliens par sa tenue vestimentaire et le format du défilé. Le bloco était organisé de la manière suivante : une voiture se trouvait à l'avant et jouait de la musique traditionnelle bolivienne. Le reste du groupe, à l'arrière, portait des vêtements traditionnels boliviens de couleur vive. Les Caporales San Simon ont défilé en deux files, parfaitement organisées, et le spectacle a consisté en une chorégraphie, soit individuelle, soit par paires ou par groupes.

Après les Boliviens, le sixième groupe était Nação Capoeira, de Mestre Aranha, qui donne ses cours à l'association. Le groupe a défilé avec une dizaine d'enfants, tous français et âgés de 5 à 10 ans. Les enfants étaient accompagnés de tuteurs, des adultes membres du groupe qui les accompagnaient tout au long du parcours et coordonnaient les mouvements et la progression du groupe.



Photo 30 : les enfants du groupe Capoeira Nação Capoeira ont également défilé.

Vient ensuite le groupe brésilien de batucada Batalá, avec ses 25 percussionnistes, qui jouent tout en exécutant des mouvements semi-chorégraphiés. Les couleurs du groupe sont le rouge et le noir, et bien qu'ils ne soient pas en uniforme, tous les membres portent ces couleurs, ce qui donne au groupe une forte uniformité visuelle. Après Batalá est venu un autre groupe de percussion, Vidaia, avec des uniformes blanc et or et une vingtaine de membres. Jouant et dansant également de manière chorégraphique, ils étaient la continuation vibrante du groupe Batalá en termes d'intensité rythmique et de tambours intenses et vigoureux.





Photos 31.1 et 31.2 : Ne pouvant pénétrer au milieu du défilé, le public a suivi la parade depuis les trottoirs. Après quelques heures, la distance entre les blocs s'est accrue, provoquant une tension dans le défilé. Et depuis les fenêtres, le public participe tant bien que mal, soit en regardant, soit en tapant sur des casseroles.

Le neuvième bloco, également composé de Boliviens, était Caporales San Simon La Paz. Comme le premier, ses danseurs portaient le même type de vêtements, mais de couleurs différentes, et défilaient avec des danses chorégraphiées au son de la musique provenant d'une voiture sonorisée située à l'avant, dans le même format que les Caporales San Simon Cochabamba. L'avant-dernier groupe, appelé Raíces Andinas del Ecuador, portait des vêtements colorés et typiquement équatoriens. Leurs costumes comprenaient des masques en tissu.

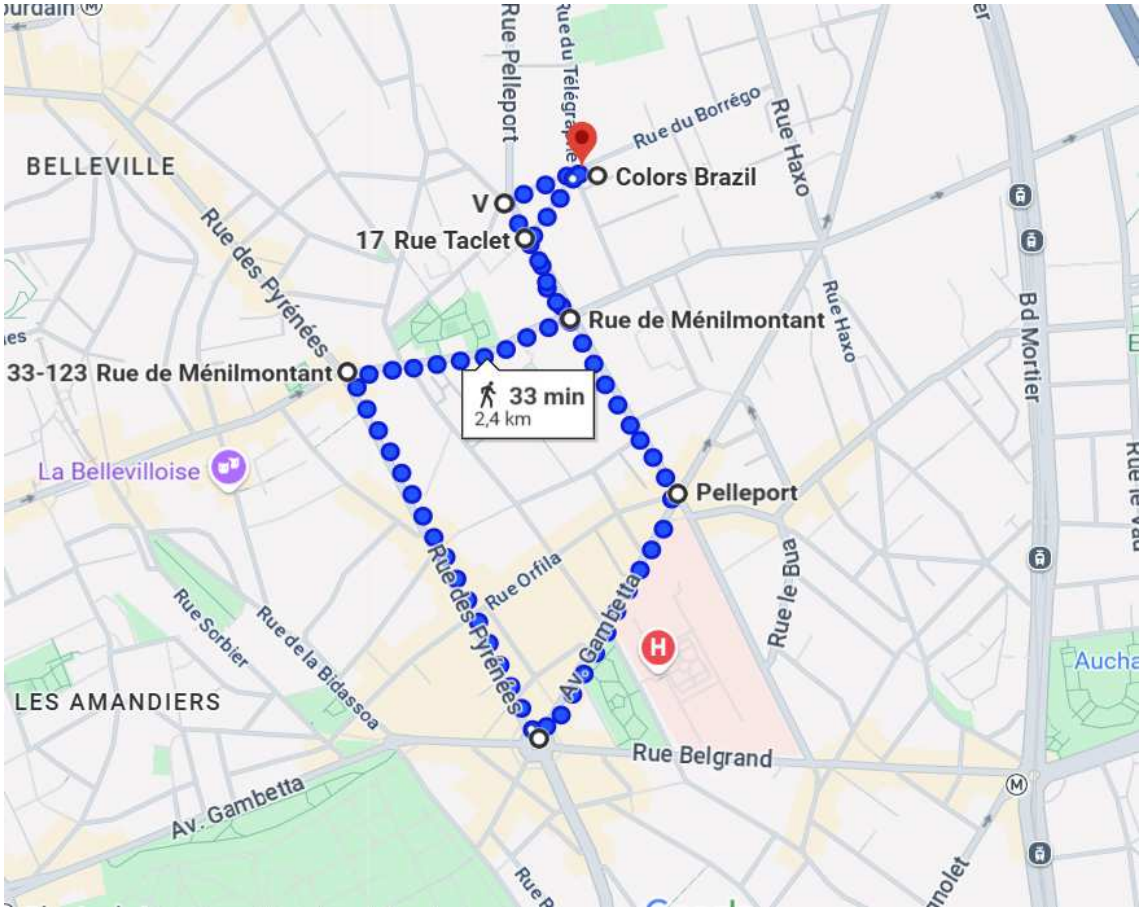
Le onzième et dernier groupe était également brésilien. Le Colombina Clandestina était vêtue de rose et de couleurs vives, elle avait une batucada, des échassiers et chantait des chansons brésiliennes. Avec une influence circassienne dans leur proposition esthétique et artistique, ils sont arrivés en dernier et ont été chargés de clôturer le défilé, à la brésilienne.

C'est ainsi qu'ont été organisés les blocs du défilé Couleurs Brésil, en respectant une distance de 20 à 40 mètres de l'un à l'autre pour éviter la cacophonie sonore. Il est important de noter ici la hiérarchie dans l'organisation des blocos : en premier, Couleurs Brazil et sa batucada. En deuxième et dernière position, deux blocos qui chantaient et jouaient des chansons brésiliennes, Cabaret Gandaia et Colombina Clandestina, colorés et jouant des marchinhas. Ainsi, l'ouverture et la clôture du carnaval de Couleurs Brésil ont appartenu au Brésil, embrassant tous les autres blocos.

L'association a été autorisée à fermer les rues le long du parcours de la parade de 13h à 16h30 et la distance totale du parcours, environ 2,2 km, devait être parcourue efficacement et sans longues pauses, car le temps était limité et devait être suivi avec précision. Au cours de la procession, la distance entre les blocs a augmenté et, sans coordination globale pour contrôler la progression du défilé, de grands trous sont apparus au milieu du cortège. Sur la place Gambetta, devant la 20e mairie, la distance entre le premier et le dernier bloc était déjà d'environ 700 mètres, et la lenteur du cortège exacerbait les inquiétudes quant à la réouverture des rues. Un fonctionnaire de la mairie a accompagné le défilé pour s'assurer que les rues étaient ouvertes après le passage du dernier bloc, permettant ainsi à la circulation de reprendre. Criant et irrité par la lenteur du défilé, il a menacé d'infliger plusieurs amendes à l'association, raison pour laquelle il a fallu demander aux blocos de courir un peu. Maria, dans son rôle de soutien, a parcouru la rue en criant aux blocos d'aller plus vite.

Dans les rues, le carnaval défilait et attirait l'attention du public. Celui-ci était essentiellement composé de gens du quartier, de passants et de curieux. Certains ont suivi l'ensemble du cortège depuis la sortie de la rue du Borrégo. De nombreux spectateurs sur les trottoirs étaient des passants qui avaient décidé de s'arrêter pour regarder le défilé. Des familles avec enfants, des passants avec leurs chiens et des curieux se sont arrêtés pour regarder passer le carnaval, aussi bien dans la rue que par les fenêtres de leurs appartements. Quelques personnes se

sont plaintes, tant sur les trottoirs que depuis leurs fenêtres, du bruit intense qui troublait le silence dominical. D'autres ont regardé pendant quelques minutes et ont poursuivi leur chemin.



Carte 2 : le parcours du défilé : en partant de Couleurs Brésil (point le plus haut), le parcours descend jusqu'à la Mairie du 20e arrondissement (point le plus bas) et revient à l'association.

Après avoir parcouru l'ensemble du trajet, les blocos sont revenus au siège de l'association. Pour terminer le défilé, chaque bloco devait faire demi-tour dans la petite rue Deveria et revenir dans la rue du Borrégo, s'arrêtant devant le siège de l'association pour jouer une dernière fois. Là, chaque bloco jouait encore quelques minutes, tandis que le public alentour regardait chaque bloco arriver, jouer puis céder la place au suivant, comme une suite de concerts sur la scène de la rue. Maria, l'une des premières à revenir à l'association (puisqu'elle conduisait le bloco Couleurs Brazil, le premier à défiler) a présenté chaque groupe au micro, les introduisant avant qu'ils ne tournent le coin et, après la performance musicale, les a remerciés.

Yasmin Sab, Brésilienne, est membre du Cabaret Gandaia et a même effectué un stage au sein de l'association. Elle a joué également un rôle clé dans les échanges entre Couleurs Brésil et Cabaret Gandaia. Défilant sur des échasses avec son groupe, elle a contribué à l'organisation du défilé dans les semaines qui ont précédé, dans le cadre de son travail bénévole pour l'association. À propos du défilé, elle commente :

> Je ne connaissais pas ce carnaval, et je suis habituée au modèle brésilien, qui n'est pas le genre de carnaval où l'on rassemble plusieurs groupes de styles différents au même endroit. C'est un style européen, ce n'est pas une façon brésilienne de faire les choses, du moins je ne l'ai jamais vu au Brésil. Quand ils m'ont montré l'ordre [du défilé], je me suis demandée : « C'est bien ça ?» (rires) [traduction livre]

Soulignant une distinction importante entre le défilé proposé par Couleurs Brésil et ce qui constituerait un « modèle brésilien », Yasmin souligne comme facteur central le grand nombre de blocs de styles différents réunis, ce qui contraste avec ce qui se passe, par exemple, dans les carnavals urbains de Rio de Janeiro et de São Paulo, où différents blocs peuvent même se rassembler en un grand cortège, mais finissent par partager la même esthétique et/ou la même sonorité, contrairement au carnaval de Couleurs Brésil. Concernant l'ordre des blocs, forte de son expérience du carnaval au Brésil et du Cabaret Gandaia, elle s'interroge :

> Mais n'aurait-il pas été intéressant d'avoir un grand bloc composé de Cabaret + Colombina, Batalá + Vidaia, tous des blocs similaires réunis… ?

Par ailleurs, son point de vue sur le défilé de Couleurs Brésil soulève d'importantes questions quant au format choisi par l'association pour son carnaval :

> Et, ce jour-là, ma vision du Carnaval était complètement erronée. C'est un Carnaval de quartier ; je n'ai pas vu beaucoup de monde venir spécialement pour le Carnaval. Les gens sont du quartier, ils vivent leur vie, et quand le bloco passe, ils s'arrêtent et le regardent passer ; ils ne le suivent pas forcément. Imaginez sur le Canal Saint-Martin ; il y aurait certainement beaucoup plus de monde…

Pour des raisons de sécurité, le public ne pouvait pas entrer dans la rue pour s'approcher des blocos ; il devait rester sur les trottoirs. En cas d'accident dans la zone de défilé, Couleurs Brésil serait responsable, d'où l'espace limité. Couplé à la grande distance entre les blocos, l'impression

était celle d'un cortège « vide », car de grands espaces se formaient et n'étaient pas remplis par le public. Et, en plus de la dimension locale du défilé, la proximité des dates avec la Fête de la Musique est, pour Yasmin, un facteur qui explique la faible affluence :

> D'autre part, le festival Village Borrego était très proche de la Fête de la Musique… Ici, les gens sont débordés, notre public ne vient pas pendant le Carnaval car il est déjà allé à la Fête de la Musique, qui avait lieu mercredi… Peut-être que l'association pourrait se pencher sur la question à l'avenir. La moitié de mes amis étaient déjà allés à la Fête de la Musique, et ce n'est pas l'ambiance du Carnaval de Rio, où les gens se regroupent en plusieurs blocs, il n'y a pas autant d'effervescence…
> Peut-être que si [le défilé] avait eu lieu deux ou trois semaines plus tôt, il y aurait eu plus de monde. Il n'y a pas de monde à Paris. Ceux qui sont allés à la Fête de la Musique sont déjà partis et ne reviendront pas, mais je ne sais pas si c'est important pour l'association, la taille du public, etc.

La proximité du défilé de l'association (dimanche) avec la Fête de la Musique (le mercredi précédent) est, selon elle, un facteur déterminant dans l'absence d'activité du défilé, d'autant plus qu'avec l'arrivée de l'été, Paris a tendance à se vider, beaucoup profitant de leurs vacances pour voyager. Concernant la présence de Brésiliens dans le défilé, elle commente :

> J'ai parlé à quelques personnes, mais je ne peux pas vous dire qui était brésilien ou non. Je le savais parce que j'ai vu des gens chanter, car les chansons [interprétées par Cabaret Gandaia] étaient brésiliennes. Je ne sais pas non plus si ce carnaval est destiné aux Brésiliens ; je pense qu'il est ouvert à tous, compte tenu de la situation géographique du quartier. Si un Brésilien passe par là et voit un bloco comme celui-ci, il s'arrêtera.

Les questions soulevées par Yasmin nous aident à comprendre l'investissement de Maria dans la création de son propre défilé, cherchant à étendre la portée des activités de l'association au quartier et aux alentours. S'il est vrai que, d'une part, ce carnaval s'écarte du format que l'on retrouve, par exemple, dans le carnaval de rue de Rio de Janeiro (utilisé par Yasmin pour le comparer au défilé Couleurs Brésil), d'autre part, cette façon de « faire un carnaval » découle des constructions personnelles de Maria, qui prônent le mélange de groupes de rue brésiliens et de groupes boliviens, par exemple, comme appartenant à « son » Brésil, qu'elle construit et reconstruit constamment.

Dans sa quête de « créer un carnaval véritablement brésilien », Maria construit en réalité un carnaval qui reflète sa vision du monde du Brésil. Si le « métissage » est un élément essentiel pour comprendre sa « danse afro-brésilienne », comme nous l'avons vu au chapitre 3, les compositions interprétées lors du défilé du carnaval sont également une création métisse, car le métissage, avant tout, « se présente comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le croisement est une composition dont les composantes conservent leur intégrité»[197]. En réunissant différents groupes dans un même cortège, Maria finit par promouvoir une énième création mixte, composite, qui permet à chaque groupe de s'exprimer selon ses spécificités esthétiques et sonores.

Ainsi prit fin le défilé du Carnaval. Peu après la représentation de Colombina Clandestina, dernier bloco du cortège, Maria reprit le micro et, à peine audible au milieu du brouhaha sonore (musiciens jouant de leurs instruments, musique de DJ Çaravá, cris et applaudissements, camions sonorisés…), prononça un bref discours remerciant une fois de plus toutes les personnes présentes et clôturant officiellement le défilé. Fatiguée, Maria s'assit sur une chaise devant l'association et resta là, saluant les gens et discutant, se levant parfois pour vaquer à leurs occupations. Peu à peu, après 21-22 heures, la foule commença à se disperser. Lentement, la rue se vida et les membres du bloco partirent. Ainsi, vers 23 heures, le défilé et la première journée du Festival du Village Borrégo prirent définitivement fin.

5.5 "Voyons le carnaval de Maria"

En ce qui concerne le défilé du Carnaval, il convient de noter une inversion importante par rapport au parcours analytique de cette thèse, qui consiste à suivre Maria et les actions de Couleurs Brésil comme un tout unifié : Maria, précisément au moment de la plus grande célébration collective de l'association qu'elle a créée, disparaît presque. Elle n'apparaît que de manière formelle, lorsqu'elle prononce les discours d'ouverture et de clôture du festival, et son rôle consiste essentiellement à guider le bloco Couleurs Brésil pendant le défilé et à coordonner de manière générale la progression du défilé et des autres blocos. Vêtue de noir, avec un maquillage incolore et sans paillettes, sa tenue est ornée de chaînes et de quelques paillettes en forme d'étoiles sur les jambes, et elle a enfilé un ruban orange avec des plumes juste pour faire son discours. Sa tenue est relativement modeste par rapport aux autres femmes défilant pour Couleurs Brésil et aux

[197] LA PLANTINE & NOUSS. Op. Cit. Pág. 4.

innombrables possibilités de costumes disponibles dans les sous-sols de l'association, notamment dans le cadre d'un défilé de carnaval.

Dès le matin, Maria se concentre sur l'aide à la préparation des femmes, enfermées dans la salle de danse transformée en vestiaire. Le public, les voisins et quelques connaissances la sollicitent, mais les bénévoles et autres membres de l'association se contentent de répondre qu'elle est occupée. Apparaissant au début pour faire un discours d'ouverture et à la fin pour remercier les blocos, Maria a laissé le rôle principal à sa propre création, l'association, qui, à travers ses anciens et ses associations partenaires, a matérialisé une fois de plus sa danse afro-brésilienne, maintenant à travers les corps des danseurs et le cortège lui-même qui a défilé dans les rues. La performance collective a alors atteint le sommet de la célébration locale : outre les participants au défilé, tout le quartier a été impliqué dans les actions de l'association, conformément à la discussion de Turner sur la dimension collective des célébrations :

> Le rituel et le drame impliquent des mois, pas le moi ; cependant, l'ensemble des mois d'une communauté ou d'une société donnée est souvent considéré, métaphoriquement, comme un moi. Cependant, dans la pratique, la réflexivité plurielle impliquée permet une plus grande variabilité de l'action : les acteurs peuvent être subdivisés de manière à attribuer à certains les rôles d'agents de transformation et à d'autres ceux de personnes en transformation. [traduction livre] [198]

Et cet ensemble de « mois », qui sont les danseurs, les musiciens, les distributeurs d'eau bienveillants et le public, sont également les agents de transformation du quartier, étendant les actions de l'association aussi loin que le cortège peut aller. Et au fur et à mesure que l'association s'étend dans le quartier, elle emmène ses réseaux de voisins et de collaborateurs dans la rue, quittant les espaces vides du siège pour occuper les rues :

> Pendant le carnaval, les centres de la hiérarchie brésilienne - la maison, le bureau et l'usine - se vident et se ferment. La ville entière devient un symbole de la brésilianité, d'une famille unique et multicolore qui remonte à la surface et devient un foyer. [traduction livre] [199]

---

[198] TURNER, op. Cit. Pág. 25.

Original: “Ritual and drama involves selves, not self; yet the aggregate of selves in a given Community or Society is often thought of, metaphorically, as a self. Nevertheless, in practice, the plural reflexivity involved allows freeplay to a greater variability of action: actors can be so subdivided as to allocate to some the roles of agents of transformation and to others those of persons undergoing transformation.”

[199] Ibidem, pág. 130.

Sans qu'il soit nécessaire de se focaliser sur cette fête particulière, la personne de Maria récolte néanmoins pour elle-même l'estime et la fête que lui procure le Carnaval : il est clair maintenant qu'au fil des années, nous avons assisté à la construction d'une structure associative complexe qui tourne autour des investissements personnels de Maria (cours de « danse afro-brésilienne », « danse thérapeutique », partenariats avec des associations et des voisins, anciens élèves, etc). Ainsi, les membres de Couleurs Brésil, les voisins, les amis, les anciens élèves et ceux qui connaissent l'association savent déjà que tout « est » Maria, vient d'elle et se fait à travers elle, ce qui lui confère reconnaissance. Cela est évident lorsque, en parlant du carnaval avec les gens, ils évoquent la personne de Maria pour s'y référer (« Ah, le carnaval de Maria ? », « Allons au défilé de Maria », entre autres). Les noms propres « Couleurs Brazil » et « Festival Village Borrégo » finissent par être englobés par la grandeur de Maria, qui attire à elle la grande fête.

Ce n'est pas pour autant que d'autres personnes ne voient pas leurs contributions reconnues : Alhassane, Pierre, Naisatan, Alexandra et tous les autres sont félicités par leurs connaissances et par Maria, car c'est l'action collective qui rend l'événement possible. L'essentiel ici est qu'il y ait une compréhension générale (de la part de l'ensemble des acteurs) que Maria est à la base de toute l'organisation nécessaire à la réalisation du défilé : sans son prestige, ses relations personnelles et sa capacité à assurer la liaison avec d'autres groupes, les voisins, le réseau de collaborateurs et l'administration publique, le défilé serait irréalisable.

Étant donné la relation complexe et symbiotique entre la personne et l'institution, qui se nourrissent l'une de l'autre et se mélangent pour former un nouveau corps composite, la célébration du carnaval et la reconnaissance du public finissent par conférer à Maria renommée et estime. En effet, les « choses » (dans ce cas, l'association) ne pouvant pas accéder à un état de grandeur supérieur, le mécanisme d'attribution de l'estime repose sur la personne de Maria, qui est tenue en haute estime[200].

"During Carnaval, those centers of Brazilian hierarchy - the house, office, and factory - are emptied and closed. The whole city becomes a symbol of Brazilianity, of a single multicolored Family brought into the open, which is transformed into a home."

[200] Après tout, « La célébrité produit la grandeur. Les êtres du monde de l'opinion occupent le statut de grands en ce qu'ils se distinguent, en ce qu'ils sont visibles, célèbres, reconnus et dotés d'une réputation (« débanalisés »). Cette visibilité dépend de leur caractère plus ou moins captivant, persuasif et informatif. Notons que, dans ce monde [celui de l'opinion], les qualificatifs de grandeur s'appliquent indistinctement aux personnes et aux autres êtres, même si, comme dans d'autres mondes, seules les personnes peuvent accéder au statut supérieur.» Boltanski et Thpevenot. Op. Cit. p. 298.

Elle « est » l'association et le carnaval et, par conséquent, la reconnaissance et les résultats des opinions produites sur le défilé lui reviennent. Son influence sur l'environnement de l'association est, maintenant, indéniable, compte tenu de l'ampleur du défilé carnavalesque et du nombre de personnes mobilisées[201]. Le stand d'information de l'association, installé devant le siège, veille à enregistrer de nouveaux membres à l'aide des formulaires d'inscription et à fidéliser de nouveaux étudiants pour le semestre suivant, alimentant ainsi le moteur associatif. Et la possibilité de danser ouvertement dans les rues fait que les anciens reviennent l'année suivante (parfois avec leurs enfants et leurs familles), ce qui garantit le succès de l'événement grâce à la participation du public.

Lorsque j'ai revu les photos de l'événement et que je me suis rendu compte que Maria n'était pas sous les feux de la rampe, je lui ai demandé pourquoi elle n'avait pas défilé[202]. Sa réponse simple résume la relation entre elle et l'association :

> En fait, j'ai déjà défilé auparavant, d'autres années, mais cette année, je ne voulais pas le faire parce que nous avions besoin de gens pour nous aider et que nous manquions de personnel. J'ai donc participé à l'organisation du défilé en entraînant les filles de Couleurs Brésil. Car l'important, c'est d'avoir un carnaval dans les rues et de faire en sorte que l'événement ait lieu...

Et si Couleurs Brésil est sa plus grande création, alors le défilé du carnaval est la célébration ultime du mécanisme collectif en fonctionnement. L'association et le carnaval reposent tous deux sur les investissements personnels de Maria, qui, après tout, n'a pas besoin de se faire remarquer pour jouir de l'attention et du prestige que le défilé favorise.

[201] « La relation globale entre les grands et leur public par la renommée s'exprime en termes d'influence. Établir une relation d'influence consiste à capter, attirer, alerter, susciter l'adhésion [des adeptes ou des fans] ou à une tendance, persuader, toucher, sensibiliser, susciter l'intérêt, informer, séduire. » Ibid., p. 302.

[202] Ce point a été bien observé par ma directrice Monica Schpun, qui, dans l'une de nos nombreuses conversations, m'a fait remarquer que Maria n'avait pas défilé.

CHAPITRE 6 - D'UNE GREVE DE LA FAIM A UNE DANSE CHOREGRAPHIEE : LE PARCOURS D'UNE MANIFESTATION PUBLIQUE DANS LE 20E ARRONDISSEMENT

CHAPITRE 6 - D'UNE GREVE DE LA FAIM A UNE DANSE CHOREGRAPHIEE : LE PARCOURS D'UNE MANIFESTATION PUBLIQUE DANS LE 20E ARRONDISSEMENT

À la mi-janvier 2024, alors que j'avais terminé une année de recherche et que je m'apprêtais à rentrer au Brésil, je suis tombée sur une nouvelle sur le groupe *WhatsApp* des étudiants en danse afro-brésilienne : Maria avait entamé une grève de la faim. Personne ne pouvait expliquer exactement ce qui se passait et il y avait plus de questions que de réponses, alors nous avons tous décidé de nous rendre à l'association : c'était un lundi et la date coïncidait avec le premier cours de l'année après les vacances de fin d'année. Pour comprendre un peu le contexte et avancer dans notre histoire, il faut comprendre le cadre général de cette grève de la faim.

Les espaces de l'association sont loués à Paris Habitat, une société publique-privée qui agit en tant que bailleur d'appartements sociaux et de commerces, à des prix inférieurs à ceux que l'on trouve généralement dans la ville. Les problèmes dans les relations entre l'association et Paris Habitat, dont le président est le maire du 20ème arrondissement, proviennent des problèmes structurels que présentent les immeubles : installations électriques vétustes, fuites d'eau, protection contre la pluie inefficace, fragilité des vitrages, etc.

Quant à la grève de la faim, c'est encore une fois une fuite d'eau, cette fois-ci de grande ampleur, qui l'a déclenchée. Dans la salle de danse où Maria donne ses cours de danse afro-brésilienne, une énorme fuite s'est produite sur le côté de la salle, inondant le mur gauche et mettant en péril le sol. Au plafond, la peinture et le plâtre ont commencé à s'écailler et à tomber, ce qui a conduit les techniciens à considérer la salle comme dangereuse et à en interdire les activités. Bien que l'association dispose d'une assurance contre les dommages, la compagnie d'assurance avait déjà été appelée à plusieurs reprises les années précédentes pour le même problème, ce qui signifiait qu'elle refusait de régler le problème de la fuite d'eau cette fois-ci. Les appels téléphoniques et les courriels envoyés à Paris Habitat, qui est responsable de l'immeuble, n'ont abouti à aucune résolution des problèmes : la société a affirmé, de son côté, que quelque chose serait fait éventuellement, mais sans présenter de dates ou de plan de travail. Et pour ne rien arranger, le loyer devait être payé régulièrement, sans suspension.

Au fil des discussions, l'association s'est vue proposer une troisième salle, entre les numéros 18 et 20, afin de pouvoir continuer à fonctionner tant que le problème n'était pas résolu: Maria, les volontaires civiques et les bénévoles ont aidé à nettoyer, peindre et organiser ce nouvel espace, plus petit que la salle de danse, qui a commencé à fonctionner quelques jours plus tard. Un problème essentiel subsistait cependant : il n'était pas possible d'y organiser le cours de danse afro-

brésilienne, car l'espace était petit et ne disposait pas de la structure nécessaire à l'activité (comme le sol en bois et des miroirs, par exemple).

Face à la difficulté de trouver une solution à la fuite d'eau, Maria a envoyé une lettre par email à la Mairie du 20e et à Paris Habitat pour les informer d'une décision radicale : elle allait entamer une grève de la faim comme forme de protestation politique contre les problèmes découlant de l'inaction de la Mairie et de Paris Habitat.

La décision d'entamer une grève de la faim en guise de protestation est une prise de position politique ayant une forte signification sociale et collective. Mettre son corps et sa santé en danger face à un problème sur le lieu de travail est une attitude qui implique une action politique générée par une « offense morale »[203] , résonnant avec les bénévoles, les volontaires civiques, les étudiants et tout le monde autour de l'association.

La grève de la faim est une forme d'intervention psychologique politique, une abstention de l'acte de se nourrir pour des raisons autres que des raisons égocentriques. Au contraire, la grève de la faim a une forte image altruiste et humaniste, qui rappelle la figure historique de Gandhi et son mouvement de non-violence Satyagraha[204] . En ce sens, différents objectifs peuvent être poursuivis par ceux qui cherchent à faire une grève de la faim comme forme d'action non violente : purification spirituelle, motivations religieuses, dénonciation des mauvais traitements dans les prisons et désir d'atteindre des objectifs politiques et sociaux. Attirer l'attention sur soi par une grève de la faim est un acte politique qui exige du courage et produit, à un degré plus ou moins élevé, de l'émoi à l'égard des manifestants. Étant donné que Maria a 54 ans, l'attention se transforme en inquiétude pour sa santé. En effet,

> Aucune autre tactique n'implique le potentiel d'autodestruction du corps, ce qui rend les grèves de la faim dangereuses en quelques jours seulement, car le corps commence à décomposer les graisses pour produire de l'énergie et finit par se consumer de l'intérieur pour survivre.[205]

---

[203] CARDOSO de OLIVEIRA, Luís Roberto. **Direito Legal e Insulto Moral**. Dilemas da Cidadania no Brasil, Quebec e EUA. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

[204] "The hunger strike, the second type of fast considered here, may be defined as a refusal to eat with the aim of forcing the opponent to grant certain demands but without any serious effort to convert him or to achieve a "change of heart." [...] The hunger strike may be undertaken for a set period of time, for an indefinite period, or unto death if the demand is not granted." In: SHARP, Gene. **The politics of nonviolent action**. The Albert Einstein Institution, 2020. Págs 363-364

[205] SCANLAN, Stephen J. ; COOPER STOLL, Laurie ; LUMM, Kimberly. Starving for change : The hunger strike and nonviolent action, 1906-2004. In : **Research in social movements, conflicts and change**. Emerald Group Publishing Limited, 2008. p. 277.
"No other tactic involves the potential self-destruction of the body, making hunger strikes dangerous in only a few days as the body begins to break down fat in order to produce energy and ultimately consuming itself from within to survive."

Au-delà de l'abstinence, de la fragilisation du corps et du renoncement à quelque chose d'aussi essentiel que l'alimentation, la grève de la faim génère une forme de mobilisation autour des manifestants qui peut rapidement gagner en visibilité et en projection. En tant que tactique, la grève de la faim « permet aux faibles de défier les puissants et de tirer le meilleur parti des quelques opportunités que l'on peut avoir de parvenir à un changement social »[206] . Le caractère dynamique de la portée et de la dimension de ces tactiques repose sur leur « importance pour la politique contentieuse, dans la mesure où elles constituent un défi pour les structures de pouvoir de la société, du niveau local au niveau mondial »[207].

Et si l'on considère la recherche de projection de la grève de la faim comme un élément clé du succès de la protestation, la « déclaration » de grève de la faim est un élément essentiel de ce processus, car elle rend publique l'intention et oriente le discours vers les agents dont l'attention doit être attirée sur elle[208]. La déclaration de la grève de la faim de Maria a été la lettre électronique adressée à la mairie, avec copie à certains élus politiques et destinée à faire connaître son acte[209]. Elle n'a pas partagé la nouvelle de sa grève de la faim avec l'association directement, ni avec les volontaires civiques, ni avec Alhassane. En fait, Maria avait déjà commencé sa grève de la faim le jeudi précédent à son domicile. Le personnel de l'association en avait été informé par Pierre, son mari, et Maria avait décidé de passer tous les jours de la semaine, à partir du lundi, à l'association, pour continuer sa manifestation.

C'est ainsi que nous avons appris son comportement par des messages *Whatsapp*, et c'est pourquoi nous avons décidé de nous rendre le soir à l'association pendant les heures de cours pour la soutenir et lui parler.

6.1 La grève de la faim

Lorsque nous sommes tous arrivés au cours de danse le 29 janvier, un lundi, la salle était ouverte mais la porte du hall était fermée : Maria était avec la classe de niveau avancé, qui se

[206] Ibidem.

[207] Ibidem.

[208] Ibidem, pp. 279-280 : « ... une déclaration de grève de la faim accompagne souvent une grève de la faim. La déclaration peut émaner des participants eux-mêmes ou d'un membre de leur famille ou d'une organisation parlant en leur nom. Elle peut également émaner des personnes visées ou d'autres autorités telles que les médias, les forces de l'ordre ou des experts médicaux. Bien qu'une déclaration ne soit pas nécessaire pour que l'action soit considérée comme une grève de la faim, la preuve d'une telle déclaration peut clarifier toute ambiguïté quant à l'objectif et à la signification des actions. »

[209] Je n'ai pas eu accès à l'e-mail, mais lorsque j'ai parlé à Maria, elle m'a dit à qui il était adressé.

rendait également à l'association à l'heure habituelle de leur cours. Comme d'habitude, nous avons attendu dans l'antichambre que les élèves avancés sortent pour pouvoir entrer. Dès qu'ils sont partis, avec un air de tristesse et d'abattement sans précédent, nous entrons dans la salle de danse.

La salle semblait sortir d'un chantier : le mur latéral endommagé avait été entouré de ruban de sécurité et de chaises pour empêcher les gens de s'en approcher. La destruction du mur latéral de la salle, les fragments du plafond tombés au sol, la peinture écaillée et l'humidité constante qui s'écoulait du plafond au sol contrastaient avec l'aura habituelle de détente et d'amusement de l'espace. L'impact de la destruction causée par la fuite d'eau à grande échelle a eu un effet immédiat sur chacun d'entre nous : les sourires et les plaisanteries répétés lorsque nous sommes entrés dans la salle de classe ont été remplacés par des expressions de tristesse et de mécontentement.



Photo 32 : Maria et ses élèves du cours de danse afro-brésilienne dans la salle fermée.

Maria était assise par terre, les jambes croisées, devant le miroir de la salle fermée. Elle en était déjà à son quatrième jour de grève de la faim, et sa silhouette respirait la fragilité et le mysticisme, et sa maigreur était déjà visible au niveau des pommettes. Pour la première fois, elle semblait fragile, vulnérable. Nous nous sommes pris dans les bras, avons parlé brièvement de la situation de la fuite d'eau et nous sommes assis autour d'elle.

Là, dans une conversation émouvante qui ressemblait plus à un discours, Maria a dit :

> L'adjoint au maire j'ai saisi depuis décembre, ils sont venus ici le mois de novembre, donc je lui ai dit : - Maxime, je ne peux plus, j'en peux plus, pas de réponse. Aujourd'hui je vous demande : écrivez-lui, demandez, prenez, écrivez, vous voyez que les associations se mobilisent pour nous... Donc, cette grève de la faim c'est aussi une manière de les faim prendre conscience, peut-être, je ne sais pas, je vous dis c'est pas un chantage, uhn, c'est en fait de se dire : - Wow, ça veut dire qu'on est prêt pour mettre sa santé, sa vie en danger pour se faire entendre. [210]

Maria, évoquant l'importance de la collectivité, mentionne les associations qui ont commencé à faire connaître leur soutien à sa cause ce même lundi. Le lundi, l'information selon laquelle Maria avait entamé une grève de la faim s'est rapidement répandue : le même jour, avec la présence de Maria à l'association, les volontaires civiques ont suggéré de mettre en place une pétition en ligne sur le site change.org pour donner plus de visibilité aux problèmes structurels rencontrés par l'association et pour recueillir des signatures de soutien[211].

La pétition présente l'association, explique le contexte de la grève de la faim et demande le suivant :

> Paris Habitat se garantit le paiement des loyers grâce à une clause de non-recours au bailleur. Or, sans activité du fait des sinistres, nous ne pouvons pas faire face à ces loyers.
> Comment un bailleur social peut-il prétendre encaisser des loyers d'un local insalubre et potentiellement dangereux pour le public que nous accueillons ?

[210] Les discours de ce chapitre n'ont pas été enregistrés, mais ont été retranscrits rapidement dans le carnet de terrain et peuvent donc contenir des lusitanismes.

[211] https://www.change.org/p/gr%C3%A8ve-de-la-faim-de-l-association-couleurs-brazil .



Photo 33 : Pendant le moment du cours, Maria a annoncé sa grève de la faim aux élèves et a fait un discours exposant les problèmes qui l'ont amenée à prendre une telle mesure.

La page de la pétition demandait l'annulation de la dette de 23 000 euros pour les locaux non occupés par l'association et l'annulation des loyers de la salle de danse inoccupée, au moins jusqu'à ce qu'elle soit entièrement rénovée. Avec 1311 signatures, la pétition en ligne de Couleurs Brazil est la deuxième plus importante adressée à la Mairie du 20e arrondissement (sur la plateforme change.org) et ses 58 commentaires, rédigés par des sympathisants de la cause, expriment la gratitude et soulignent l'importance de l'association pour le quartier :

> Tous l'éco système de la rue, voire du quartier, c'est trouver largement amélioré grâce au travail formidable de Couleurs Brésil ! [sic] [212]
>
> *
>
> Couleurs Brazil est un pilier du quartier ; des dégâts des eaux ne peuvent pas empêcher leurs nombreuses actions ![213]
>
> *
>
> Couleurs Brazil est la meilleure chose qui soit arrivée au quartier depuis des décennies. C'est un exemple extraordinaire de résilience culturelle, de lien social, de diversité, de vie de quartier et d'animation. Le paysage de la rue du Borrégo a été transformé grâce à cette association, et des commerces et associations de qualité se sont installés dans la rue pour bénéficier de l'attraction créée par Couleurs Brésil. Apprendre que cette rue n'est pas pleinement soutenue par le quartier et la ville est navrant, et montre que les politiques en place n'ont pas conscience du préjudice que cela représente pour les habitants [sic]. [214]
>
> *
>
> L'association est indispensable à l'équilibre du quartier et de la rue du Borrégo. La mixité sociale y est de mise, pour la bonne entente de chacun et chacune. La bonne humeur de Maria est un don qui se transmet à tous ceux qui la suivent. Tous les cours offerts dans les localités ne pourront plus revenir, tous les membres ne pourront plus revenir, n'oublions pas les vidéogroupes organisés chaque année et qui connaissent un grand succès. Des moments de partage, de joie, de bonne humeur, de chaleur.
> L'association Couleurs Brésil ne peut pas échouer. Que chacun prenne ses responsabilités. Paris Habitat le premier, la ville du 20e

[212] DEUX, Pascal. Commentaire sur la page de la pétition de change.org. https://www.change.org/p/gr%C3%A8ve-de-la-faim-de-l-association-couleurs-brazil/c.
[213] DE LA MORINERIE, Pierre. Ibid.
[214] SMITH, Marguerite. Ibid.

> arrondissement et même la ville de Paris. Tout et tous derrière Maria 💔[215]

Ces commentaires virtuels ont également trouvé des parallèles dans la vie réelle. Au cours de la semaine, des voisins, des amis et des partenaires sont venus à l'association pour apporter leur soutien ou pour critiquer. Une dame, voisine de l'association et amie de Maria depuis des années, a rendu visite à l'association le mardi et a déclaré :

> Maria, j'entends le contexte et je te comprends tout mais il faut que je te disse que je ne suis pas du tout d'accord avec tu. C'est stupide de faire une faim grève à ton âge. Tu mets ta santé en danger pour une question administrative simple, il faut juste mettre pression à la Mairie. Je vais signer la pétition et la rendre publique, mais je n'accepte pas cette condition de grève de la faim.

Bien que peu nombreux, les désaccords étaient fermes en soulignant le risque pour la santé de Maria, en faisant référence à son âge et à sa façon de protester. Un désaccord était proche : Alhassane n'a apporté aucun soutien à la cause de Maria, s'abstenant d'y assister et se tenant à distance d'elle pendant ces jours[216]. En tant que directeur général de l'association et responsable des projets et des partenariats, le détachement d'Alhassane déplaît fortement à Maria, ce qui complique encore la relation déjà complexe entre les deux. Pendant que Maria réunissait ses soutiens dans la nouvelle salle mise à disposition par Paris Habitat, rapidement transformée en salle de travail, Alhassane poursuivait sa routine de travail au numéro 18, se tenant à l'écart de la grève de la faim.

Lors de son discours dans la salle de danse lundi, Maria a également exprimé sa frustration quant à sa condition de femme noire et d'étrangère en France :

> Il y a quelques années que cette situation nous arrive, qu'est-ce que j'ai fait pour me faire entendre ? J'ai pris des cours de théâtre, j'ai pris des cours d'orthophonie pour perdre mon accent qui fait partie de mon identité. J'ai travaillé, travaillé, donc j'adresse à ces hommes politiques pour qu'ils m'entendent, et bah, ça marche pas. Aujourd'hui c'est mon corps, que je porte depuis presque 55 ans, que je dis, voilà, stop, aujourd'hui je n'en peux plus, sinon je vais faire une dépression, un

[215] LAMBERT, Delphine. Ibid.

[216] Au moment de la grève de la faim, le local mis à disposition par Paris Habitat a commencé à être occupé par l'association. Ainsi, pendant quelques semaines, l'association a eu deux bureaux, tandis que le matériel d'un local était transféré dans l'autre. Alhassane travaillait dans l'un et Maria dans l'autre. Les deux ne se sont pas rencontrés pendant quelques jours à cause d'un désaccord sur la grève de la faim. Ce désaccord a conduit plus tard à la sortie d'Alhassane de l'association.

> burn-out, je vais me résigner... [...] Aujourd'hui je ne peux plus manger, ce n'est pas possible, j'arrive plus...

Ce discours, produit dans ce moment de fragilité physique et émotionnelle, révèle d'autres facettes de Maria, qui apparaît habituellement extravertie et éblouissante. Là, exposée et physiquement vulnérable, elle réfléchit à sa trajectoire de femme noire en France et expose le processus ardu d'apprendre à parler comme une femme française et à s'exprimer selon les codes sociaux requis dans les différents contextes de sa vie, nécessaires pour se faire comprendre.

Dans la salle de danse, nous avons tous discuté et une étudiante a proposé une mobilisation devant la mairie. Le groupe de 15 étudiants a accepté, en utilisant un groupe *Whatsapp* créé sur place pour discuter des possibilités d'intervention et rassembler plus de personnes pour la cause. Il a été décidé de se mobiliser devant la mairie le lendemain, de faire des affiches et de distribuer des tracts. Tout étant décidé, nous nous sommes mis en route et avons préparé la manifestation du lendemain.

6.2 La manifestation

Le lendemain, nous avons commencé à nous réunir devant la mairie à 18 heures. A 18h30, nous avons fait les pancartes en carton et les gens ont commencé à arriver. Au sol, des cartons ont été ouverts pour servir de support à des feuilles de papier à coller. Les écritures montraient les mots COULEURS BRAZIL et GREVE DE LA FAIM en grandes lettres colorées, tandis que deux autres petites affiches donnaient plus d'informations sur ce qui se passait. Des brochures d'information ont également été distribuées. Environ trois cents tracts avaient été imprimés à l'association plus tôt, pour être distribués, et presque tout le monde avait apporté des pots et des cuillères pour faire du bruit.

Ainsi, armés de pancartes, de tracts et de casseroles, les quelque 25 manifestants se sont mis au travail : ils ont crié des mots et des phrases de protestation (tels que « *Paris Habitat, honte à toi, honte à toi !* »), attirant l'attention de tous les passants. La plupart d'entre eux se sont positionnés devant la Mairie, en ligne, comme un mur soutenant les affiches, qui pouvaient être lues par les passants. Ainsi, en criant, la manifestation a continué.

De nombreux passants ont pris les papiers, la plupart se sont arrêtés et ont demandé pourquoi ils manifestaient. En tant qu'observateur participant, j'ai distribué des papiers, ce qui m'a permis de parler directement aux passants. Beaucoup étaient impressionnés par le fait que ces problèmes (la fuite d'eau et la négligence de Paris Habitat) arrivaient à une association, montrant ainsi une prise de conscience de la cause. Quelques-uns connaissaient l'association et lui ont apporté leur soutien.

En ce qui concerne la relation avec les passants, un homme s'est adressé à nous et nous a dit :

> Cette situation s'est passée avec nous aussi. Nous sommes une association qui a eu beaucoup de problèmes avec Paris Habitat et ils nous ont fait une promesse de changement de lieu : ils nous ont proposé un nouveau lieu pour remplacer l'ancien lieu qui avait beaucoup de problèmes. L'idée était que nous demandions un logement au même prix qu'avant (parce que ce nouveau logement était moins cher), mais nous avons échoué. Paris Habitat a exigé un prix inférieur à celui de notre ancien logement et n'a pas respecté l'accord. Je vous mets donc en garde : n'acceptez pas ce type d'offre de leur part.



Photo 34 : Devant la Mairie, quelques manifestants commencent à organiser leurs pancartes.

Après une vingtaine de minutes de manifestation, trois responsables de la mairie (Maxime Sauvage, Lila Djellali et une troisième femme que je n'ai pas reconnue) sont sortis et ont proposé de discuter. Ils ont dit que tout le monde pouvait entrer à la mairie pour discuter, cordialement. L'intention était claire : empêcher la manifestation devant la mairie. Au début de la manifestation, lors de la préparation des affiches, nous avions convenu que certaines personnes pourraient servir d'interlocuteurs formels s'il y avait une possibilité de dialogue. C'est ainsi que trois personnes ont informé les responsables que la conversation à l'intérieur de la mairie pouvait avoir lieu, mais après la manifestation. Ils ont accepté et se sont retirés à l'intérieur du bâtiment, tandis que la manifestation se poursuivait à l'extérieur.



Photo 35 : la préparation des pancartes.

Ainsi, en criant des slogans et en distribuant des tracts, nous avons continué devant la mairie pendant une heure et demie, en tapant sur des pots, en criant, en attirant l'attention. Autour

du groupe, un public s'est lentement formé, et à la fin de la manifestation, quelques dizaines de spectateurs constituaient déjà une foule.

Après que quelques personnes soient entrées en mairie pour discuter, nous avons continué à nous rassembler devant le bâtiment et, après environ deux heures, la manifestation a évolué : quelqu'un avait apporté un haut-parleur, qui a été placé au milieu du trottoir devant la mairie. La première chanson jouée fut « Jerusalema », du musicien sud-africain Master KG, que Maria utilise beaucoup dans ses cours de danse et pour laquelle elle a développé sa propre chorégraphie. Et là, en dansant sur la chorégraphie de Maria devant la Mairie, les élèves ont dansé dans un autre passage de mondes : la manifestation a pris la forme d'une danse chorégraphiée, gagnant des rires et des pas de danse.

Et la chorégraphie utilisée dans la manifestation était précisément la chorégraphie enseignée par Maria dans ses cours de danse afro-brésilienne tout au long du semestre. En dansant à l'unisson sur la musique de Master KG, les manifestants ont introduit une modulation différente à la manifestation et ont fait réagir le public différemment au spectacle. Les manifestants et le public ont dansé et se sont amusés, chacun à sa manière.

Pendant 40 minutes, nous sommes restés devant la mairie à écouter de la musique, à taper sur des casseroles et à danser. Après que nos collègues ont quitté la salle de réunion de la mairie, où je ne suis pas allée, nous avons baissé la musique et écouté ce qu'ils avaient à dire. Cette réunion informelle avait pour but de nous informer que la mairie était consciente de la situation de Couleurs Brazil. Cependant, en tant que représentants de la mairie, ils ont souligné qu'ils n'étaient pas responsables de Paris Habitat et que c'était à un dialogue plus étroit avec eux, et non avec la mairie, pour résoudre les problèmes de l'association. Bien que le président de Paris Habitat soit le maire du 20e, la mairie n'est pas nécessairement responsable des affaires de Paris Habitat. Ils nous ont également dit qu'ils étaient surpris que la grève de la faim de Maria ait commencé, car la lettre qu'elle avait envoyé les informait d'une date à venir.

C'est ainsi que la manifestation s'est terminée : les 300 tracts ont été distribués, des dialogues ont eu lieu avec les passants et les habitants, et le nombre de signatures sur la pétition a considérablement augmenté après cet événement, surtout avec le partage de vidéos et d'images sur les médias sociaux dans les jours qui ont suivi. Heureusement, après deux jours supplémentaires, Maria a mis fin à sa grève de la faim. Le dialogue avec la mairie s'est poursuivi, quelques promesses ont été faites et les problèmes ont commencé à être au moins appréciés.

Il est intéressant de considérer dans cet épisode que la relation entre la grève de la faim de Maria et les fuites d'eau de la salle de danse révèle un lien métaphysique entre le bien matériel et le corps physique de la personne. Si, tout au long de la thèse, nous avons essayé de souligner la (con)fusion entre Maria et son association, la grève de la faim rend ce mélange encore plus évidente

: Maria souffre de ce que subit la salle de danse. Tout comme l'eau déborde dans la salle de danse, Maria déborde en elle-même et les deux deviennent la même entité, unifiée par le dêgat physique.

La relation métaphysique entre Maria et l'association est complexe : Maria incarne l'institution qu'elle a créée et canalise les tensions de l'association dans son corps physique, tout en imprimant sa personnalité aux actions de l'association, qui cessent d'être impersonnelles et deviennent marquées par son goût. Maria et Couleurs Brésil se confondent et se mélangent, et il est parfois difficile de séparer la personne de l'institution : ainsi, son corps ressent les dégâts causés aux murs de l'association et sa réaction révèle ce lien intime entre la personne et l'objet - sa grève de la faim prolonge la tension institutionnelle dans la dimension corporelle, renforçant l'assimilation d'une chose par l'autre.

La question centrale ici est de comprendre la relation symbiotique entre le corps de Maria et l'association Couleurs Brésil. Il y a un processus de continuité entre les tensions générées par la fuite d'eau et la grève de la faim de Maria, qui aboutira à une manifestation devant la mairie du 20e arrondissement. C'est ainsi qu'en se transformant en salle de danse, Maria se fond dans la salle de danse et complexifie le rapport entre le corps et la chose, la personne et le lieu, la personnalité et l'espace. Elle assume, dans son discours et dans son action socio-politique, sa condition de personne qui incorpore sa propre association et se manifeste à travers sa place d'étrangère, révélant les processus par lesquels elle a dû passer pour, comme elle le souligne, « se faire comprendre » dans la société française.

En ce qui concerne la protestation performative devant la mairie, il convient de noter que, même sans être physiquement présente à la protestation, Maria s'est matérialisée par sa danse. Sa chorégraphie afro-brésilienne, dansée par les manifestants, la rendait présente, exprimant son travail et sa créativité à travers d'autres corps, ce qui montrait*, sur place, l*'un des nombreux travaux menés par l'association : la promotion de la culture et de la danse afro-brésilienne.



Photo 36 : des représentants de la Mairie du 20e discutent avec les manifestants.

Puisque « dans certaines conditions politiques, la représentation de certaines pièces, opéras et autres musiques peut être une forme de protestation non violente »[217] , nous prenons également en compte la façon dont la représentation, la protestation, le théâtre et la danse sont imbriqués dans un mouvement qui prend le corps comme support de la protestation[218] . Par son

[217] SHARP, Gene. Op.cit. page 149.

[218] REED, TV, "Protest as Artistic Expression". Dans : FAHLENBRACH, Kathrin ; KLIMKE, Martin ; SCHARLOTH, Joachim (Ed.). **Protest cultures : A companion**. Berghahn Books, 2016. Page 79.

"The blurring of the line between theater and protest is made possible by a larger process over the last century or more to undermine a strong tradition, particularly in the West, of viewing artistic expression as individualized—the myth of the isolated artist creating out of the shear genius of their muse is deeply embedded in popular consciousness and has also proven difficult to dislodge from art history and aesthetic theory."

corps, Maria se confond avec l'association et souffre du même mal que les murs interdits ; mais aussi par le corps de ceux qui dansent, Maria se rend présente par son travail de chorégraphe[219].

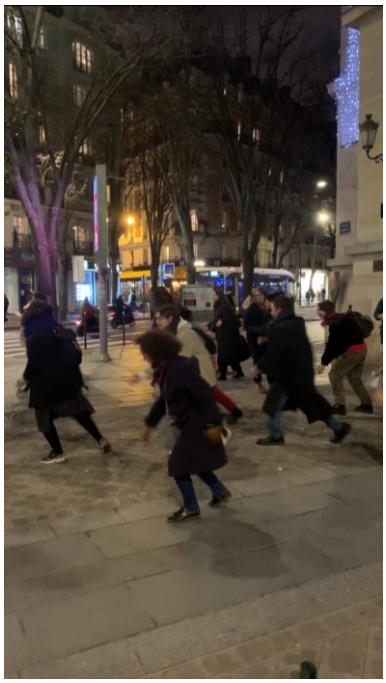
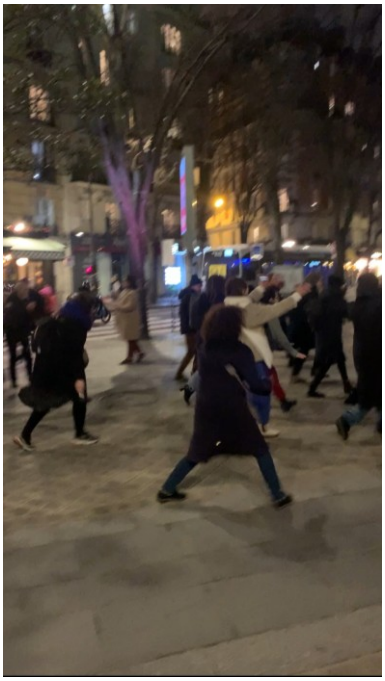
Les corps qui apparaissent et se produisent dans la rue construisent une image collective provisoire ancrée dans la protestation et la recherche d'une résolution d'une tension dans le contexte associatif parisien. Outre la pétition, la liaison avec les associations partenaires et les voisins et la mobilisation autour de l'association, les corps portaient des éléments typiques de l'identité de Couleurs Brazil et Maria. En effet, la danse, la musique, les sourires et la chorégraphie ont fini par affirmer, une fois de plus, l'importance de l'association pour laquelle ils manifestaient et qui représentait bien l'esthétique et la proposition de Couleurs Brésil.



Photo 37 : les élèves manifestent devant la mairie. Tandis que certains se tenaient devant le bâtiment avec des pancartes, d'autres distribuaient des tracts sur leurs revendications.

[219] REÑÉ, Eva Aymamí, "Dance as protest". Dans : FAHLENBRACH, Kathrin ; KLIMKE, Martin ; SCHARLOTH, Joachim (Ed.). Protest cultures : A companion. Berghahn Books, 2016. Page 183.

"Thus, if we approach the body as a reservoir of signs and symbols, the physical body itself, either in a performance or in a street demonstration, is a symbolic public act. What matters in this discussion is that beyond these technical differences on pro test methods, the body remains as an articulate matter that evidences the central role of physicality on the construction of individual subjectivities and social identities."


Photos 38.1, 38.2 et 38.3 : les mouvements de danse.

CONSIDÉRATIONS FINALES

CONSIDÉRATIONS FINALES

Dans cette thèse, nous avons exploré les différentes dimensions de l'organisation, du fonctionnement et de l'engagement d'une association de culture afro-brésilienne à Paris et nous avons essayé de démontrer les façons complexes dont l'institution fusionne avec la personne, configurant un format associatif spécifique parmi les nombreux possibles. Pour ce faire, nous soulignons que la trajectoire biographique de Maria Gonçalves de Barros et son histoire de vie entre le Brésil, le Cap-Vert et la France est un élément essentiel pour comprendre non seulement la fondation et la formation de l'association Couleurs Brésil, mais aussi son fonctionnement institutionnel et son orientation artistique et sociale. En effet, la structure associative de Couleurs Brésil (y compris son calendrier annuel, ses événements et la manière dont elle attire et fidélise ses membres et partenaires) est basée sur la manière dont Maria agit et coordonne ses actions avec elle-même et avec les autres, que ce soit par la danse ou par son charisme personnel.

En nous appuyant sur une bibliographie qui conçoit la société brésilienne comme marquée par un haut degré de personnalisation des relations sociales[220] , nous exerçons l'étrangeté du regard anthropologique en analysant la relation entre Maria Gonçalves de Barros et l'association Couleurs Brésil, en considérant avant tout que le contexte parisien (et français en général) est fondé sur d'autres valeurs que celles de la centralité de la personne dans le monde social. En France, pays dont les valeurs sont fortement ancrées dans la dimension républicaine, la personnalisation excessive n'est pas bienvenue et les relations sociales sont marquées par la dimension de la citoyenneté, qui égalise les citoyens et les place sur le même plan de traitement .[221]

Maria ne s'approprie pas du bien associatif par l'exercice de la possession (« tout ceci appartient à moi »), de la hiérarchie (« qui peut, commande ; qui est sage, obéit ») [222] ou même de la « personnalisation » d'un défilé de carnaval. Sa relation avec Couleurs Brésil s'est établie lentement au cours des 20 dernières années, en utilisant son corps et sa relation avec la musique et la culture afro-brésilienne pour imprimer sa vie à l'association. Elle n'a pas recours au dispositif des « superpersonnes »[223] pour être reconnue, utilisant une structure de notoriété, de reconnaissance et de prestige si bien établie qu'il n'est plus nécessaire de se justifier face au monde social qui se

[220] DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro.** 6ème éd. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. Page 233.

[221] MOTA, Fabio Reis. **Cidadãos em toda parte ou cidadãos à parte : demandas de direitos e reconhecimentos no Brasil e na França**. Rio de Janeiro : Consequência, 2014.

[222] Ces deux phrases « tout ceci appartient à moi » et « qui peux, commande ; qui est sage, obéit » sont des traductions livres des deux phrases typiques du monde social brésilien : « Tudo isso é meu » et « Manda quem pode, obedece quem tem juízo », pour démontrer l'exercice de pouvoir de soi sur l'autre.

[223] Citation DA MATTA

déploie (et que DaMatta appelle un état de « nirvana social »[224]), une caractéristique frappante de la personnalité qui existe dans l'espace public brésilien.

Maria, en revanche, fait le contraire : elle s'individualise, se démarque, se joint au défilé du carnaval en tant que support technique, sans s'appuyer sur l'association pour se « personnaliser » ou se présenter comme une « super-personne ». Ce mouvement d'individualisation n'implique pas nécessairement une « particularisation », au sens où il favoriserait un déplacement ou un isolement de soi par rapport à la fête collective. En effet, Maria s'insère et se dilue dans le collectif, sans avoir besoin de s'exposer ou de se distinguer dans le défilé.

Son mouvement de discrétion, presque un détachement vis-à-vis de sa propre importance dans le fonctionnement de Couleurs Brésil et du mécanisme associatif qui gravite autour d'elle, se comprend mieux si l'on considère qu'en fait, les deux entités sont inséparables, et qu'il n'est pas nécessaire que Maria et l'association soient toutes les deux présentes pour que les deux parties coexistent. Je m'explique : notre argument, développé au cours de cette thèse, a été de démontrer que le format associatif est multiple et que, dans notre cas précis, il prend des contours qui brouillent les frontières entre la personne et l'association qu'elle a crée. Si Maria incarne Couleurs Brésil, à travers son corps, sa danse et ses performances publiques, la célébration collective du carnaval exprime également la personne de Maria : il ne fait aucun doute que tout cela « est » Maria, et il n'est pas nécessaire qu'elle revendique une quelconque forme de prestige public pour avoir organisé un carnaval dont tout le monde sait qu'il a été créé et mis en place par elle. C'est d'ailleurs ce qui ressort du discours natif, lorsque les voisins et les amis de l'association se réfèrent à l'événement comme à quelque chose qui appartient à Maria (« le carnaval de Maria... »).

Ce point est central pour notre réflexion, car si les chapitres 3 et 4 étaient consacrés à l'examen des actions et des investissements de Maria vers une dimension associative, établissant des partenariats et des accords à travers son corps, le chapitre 5 inverse cette vision : c'est à travers le carnaval que nous voyons la corporalité artistique de Maria se rendre présente, mais à travers les corps de ses élèves, qui défilent à l'ouverture du cortège. Et le défilé du carnaval , la plus grande fête collective de l'association, qui implique différents groupes et artistes (y compris d'autres pays), finit par lui donner une renommée, en liant la collectivité associative à elle. Comme l'accès à la renommée peut se faire à partir d'un nom, d'une marque, c'est précisément ce dispositif qui permet à Couleurs Brésil d'accéder à une dimension de grand prestige et de voir sa grandeur augmentée[225] (et

[224] « Nous voici au niveau quotidien et familier de personnes dont les demandes ne peuvent être refusées, dont le travail ne peut être attaqué, dont le visage ne peut être inconnu, dont la projection [...] est écrasante et dont le prestige (voici un autre mot fondamental de notre vocabulaire) ne doit pas être sous-estimé ». Ibidem, p. 233.

[225] « L'accès à la renommée, possible pratiquement du jour au lendemain pour n'importe qui, aussi démuni soit-il, peut aussi s'appuyer sur un dispositif formé par des objets. Pour se faire connaître, il est recommandé d'avoir un *nom* ou, pour les produits, une *marque*, inscrite sur un *support, une* étiquette, un *insigne* ou un *badge*. *Communiquer son opinion au* plus grand nombre permet à la réputation de se propager par contagion, et se réalise dans

que le défilé du Carnaval porte ce mécanisme de prestige-reconnaissance-renommée à une grande dimension publique). Le chapitre 6, enfin, synthétise bien ces questions en montrant clairement comment les deux instances (associative et personnelle) se mélangent et s'entrecroisent à travers une grève de la faim et une manifestation publique.

Maria, dans son parcours de construction d'une association, se construit aussi à partir de l'association qu'elle a créée, dans un mécanisme qui rend difficile la traçabilité de l'origine exacte des choses : Maria et Couleurs Brésil se nourrissent l'une de l'autre et fusionnent, formant un corps continu qui agit publiquement et a besoin de l'autre pour se réaliser pleinement. Grâce à son association, Maria accède à des états de grandeur de grande valeur à travers le service à la communauté, la manifestation de sa créativité artistique et la reconnaissance publique de sa personne, trois éléments qui mobilisent respectivement des valeurs fondamentales pour le monde civique (la communauté), le monde inspiré (la création artistique) et le monde de l'opinion (la reconnaissance publique).

Pour aller plus loin dans la compréhension de la symbiose entre Maria et Couleurs Brésil, nous soulignons que le corps associatif englobe les personnes et se nourrit d'elles, car ce sont elles qui confèrent prestige et estime à Maria et à l'association. La personne de Maria accueille et aide les voisins, contribue aux relations amicales dans le quartier, prête de l'argent, met des locaux à la disposition de l'association et favorise ainsi une relation de don qui revient à l'association, à son organe institutionnel[226] . Assister à des événements, donner du temps à l'association, cuisiner, nettoyer les espaces et participer à la vie associative de Couleurs Brésil , c'est faire fonctionner le mécanisme du don, en rendant reconnaissance, prestige et estime à l'association et, par conséquent, à Maria [227].

C'est cette raison que le sujet de cette thèse est à la fois l'association Couleurs Brésil (et ses activités et investissements envers la communauté de ces rues du 20e arrondissement) et la personne de Maria, ainsi que ses relations personnelles et sa façon de composer et de créer des liens entre le Brésil, l'Afrique et la France. Le rapprochement entre les deux éléments - l'association et Maria - est unifié par la dimension de la corporalité et de la figuration de soi dans le monde : le corps de Maria est le corps de l'association, et pas seulement parce qu'elle est le visage institutionnel

---

un dispositif qui comprend un "*émetteur*, un *récepteur* et un *support intermédiaire* [*média*] chargé de *transmettre le* message à un *public cible* ». BOLTANSKI & THÉVENOT. Op. Cit. p. 299.

[226] MAUSS, Marcel (1997 [1950]), Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, in _____, **Sociologie et anthropologie**, Paris, PUF.

[227] « Embrasser les êtres, c'est être *reconnu* par les autres, *attirer leur attention*, *les convaincre*, gagner leur *considération*, *entraîner*, *susciter* leur *adhésion*. L'être de grande renommée crée le public, le constitue comme tel, en même temps qu'il est créé par lui. Celui qui parvient à *franchir la barrière*, à *capter* l'attention du public, embrasse et accomplit l'être de ceux qui, par la reconnaissance qu'ils lui accordent, garantissent sa *célébrité* ».
BOLTANSKI & THÉVENOT. Op. Cit. 301.

et publicitaire de l'institution, mais parce que ses techniques corporelles, ses mouvements et sa danse afro-brésilienne sont les fondements sur lesquels l'association s'est construite et s'étend institutionnellement et collectivement. La corporalité (et la danse, par conséquent) est, en ce sens, au centre de la thèse et constitue l'élément unificateur de la relation complexe entre l'institution et la personne, entre l'individu doté d'un *self* et le collectif dans lequel il s'insère.

Et cette fusion entre Maria et l'association est évidente même dans la langue native, qui désigne les événements comme étant ceux de « Maria » (« On va au carnaval de Maria ? », « Il va y avoir le festival de Maria », etc.). Lucimara, ancienne enseignante de portugais et de batucada qui a quitté l'association pendant le travail de terrain, illustre bien la perspective native sur cette symbiose :

> Pour moi, il n'y a pas moyen de les séparer. J'ai longtemps dit : « Je vais à l'association, je vais chez Maria. » Elle me corrigeait en disant : « Ce n'est pas moi, c'est l'association… » Mais c'était toujours elle qui avait le dernier mot, alors elle essayait de se dissocier, elle, de l'association, mais pour moi, elle en faisait toujours partie.

Après l'exploration de la composition entre individu et institution, nous avons tenté, à travers une description dense[228] , d'explorer le fonctionnement et de cadrer la forme d'une « association » telle qu'elle existe en France : inexistante au Brésil, cette forme associative ne correspond pas à ce que nous appelons une « association » au Brésil : ce n'est même pas une « ONG », une « corporation », une « communauté » ou un « collectif ». Le dispositif associatif, tel qu'on le trouve dans le monde français, est complexe et suppose un lien qui dépasse la relation personne-institution : il repose sur un attachement de haut niveau au monde civique français, ce qui signifie que les bénévoles eux-mêmes manifestent un sentiment d'appartenance qui donne un sens nouveau à leurs activités au sein de l'association. En d'autres termes : donner de son temps en tant que bénévole génère un sentiment de collectivité qui devient, de fait, un engagement civique entre la personne et la société, où la citoyenneté apparaît comme le moteur qui pousse le bénévole à agir en tant que tel. Qu'il s'agisse de la présentation de l'hôpital universitaire Robert-Debré, ou de la manifestation devant la mairie, ces actions sont animées par ce que Boltanski & Thévenot appellent un « principe supérieur commun », un

> [...] principe de coordination, qui caractérise la cité, est une convention qui constitue une équivalence entre les êtres. Il stabilise et

[228] GEERTZ. The Interpretation of cultures, selected essays. New York: Basic Books Inc., 1973. GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. **Antropologia das sociedades contemporâneas.** São Paulo: UNESP, 2009.

> généralise une forme d'approximation, tout en garantissant une qualification des êtres, condition pour évaluer les objets et les sujets et déterminer objectivement la manière dont ils comptent et ce qu'ils valent, au-delà des contingences. [229]

C'est ce « principe supérieur » qui guide les bénévoles, l'administration, les voisins et toutes les autres personnes qui gravitent autour de Couleurs Brésil. L'association est composée de différentes parties, qui créent des couches de complexité superposées : les bénévoles sont ceux qui offrent leur temps pour contribuer au fonctionnement de l'association, gratuitement, poussés par ce sentiment d'appartenance à quelque chose de plus grand. Il y a aussi les volontaires civiques, qui sont les jeunes engagés dans le Service civique du gouvernement et qui reçoivent une aide financière en échange d'une formation personnelle orientée vers la communauté. Enfin, il y a l'équipe administrative, qui est chargée de signer les partenariats, les accords et les contrats et qui est juridiquement responsable de l'association. En outre, nous montrons comment les voisins, les enfants, les amis et d'autres associations contribuent à constituer ce dispositif institutionnel à multiples facettes qui, dans une mesure plus ou moins grande, constitue Couleurs Brésil.

Ce que nous voulons dire par là, c'est que, bien que des intérêts personnels/financiers existent (après tout, Couleurs Brazil a besoin de se financer et de payer les services qu'elle engage) et que ces intérêts puissent entrer en conflit avec les « actions désintéressées » d'une association[230] , les forces motrices centrales de l'association finissent par l'orienter vers un engagement collectif, recherchant la visibilité et l'exposition de la culture afro-brésilienne dans le 20e arrondissement à travers des réseaux personnels et amicaux. C'est le « principe supérieur » qui agit dans la pratique, déposé sur l'association et retombant sur Maria, sa plus grande expression.

Un autre point, tout aussi essentiel pour notre thèse, est la forte présence et la pertinence du corps dans tous les chapitres. La corporéité apparaît comme une composante centrale de toutes les problématiques de l'œuvre : aussi bien la personne se confond avec l'institution à travers son corps - qui est utilisé comme « visage » de l'association et dont les mouvements animent le cours de danse afro-brésilienne - que les dimensions de la corporéité sont essentielles pour comprendre les figurations et les performances collectives réalisées par l'association.

C'est le corps qui a conduit Maria à construire sa carrière et à fonder Couleurs Brésil, dont les cours et les événements tout au long de l'année reposent précisément sur la corporéité : les présentations collectives et publiques, le cours de danse afro-brésilienne et le défilé du carnaval sont précisément les questions qui traversent la corporéité et la performance. En rendant les corps

[229] BOLTANSKI & THÉVENOT. Op. Cit. Page 253.
[230] MARCHAL, Emmanuelle. Op. Cit. p. 365-390.

publiquement visibles à travers les performances, les défilés et le contact avec les enfants polyhandicapés, nous voyons l'utilisation de techniques et d'une corporalité collective à l'œuvre, générant des compositions corporelles alternatives et complexes.

Comme nous l'avons analysé au chapitre 3, Butler nous rappelle que le corps n'est pas un composant purement biologique, mais qu'il est traversé par des constructions et des pratiques sociales et culturelles. Les corps de l'association (en particulier ceux des élèves) sont des corps socialement construits, façonnés pour exprimer une identité brésilienne spécifique : le « Brésil » de Maria. Dans le processus de construction de cette « substance fabriquée » [231], des stéréotypes et des clichés sur le Brésil sont mobilisés, à partir d'éléments que Maria actionne en fonction de ce qui est attendu depuis la France.

La formule de création de cette substance est complexe, comme on peut le voir tout au long de cette thèse. Il est toutefois crucial de souligner que, comme l'affirme Butler, les actes et les gestes sont réalisés à la surface des corps, bien qu'ils produisent un effet de « noyau » ou de « substance interne » **232**. Ce processus peut être résumé par la formule suivante :

ÉTAPE 1 – LE MOULE : Maria + individuel + stéréotypes sur le Brésil. Dans ce premier moment, Maria mobilise les rythmes, les danses, la corporéité, les couleurs, la joie et d'autres éléments issus de sa vision personnelle du Brésil, tels qu'attendus par un public français. C'est son regard, depuis la France, qui sélectionne et compose le « Brésil » déployé par Couleurs Brazil.

ÉTAPE 2 – LA MANUFACTURE : salle de danse + fabrication du noyau + construction d'une identité collective. À travers l'enseignement de la danse et de la chorégraphie, Maria partage sa vision du monde et construit, collectivement, une « identité collective afro-brésilienne » avec ses élèves. C'est alors qu'elle navigue sur les mers de l'Atlantique avec son navire et enseigne, éduque et partage avec ses élèves son « Brésil » personnel. C'est la « fabrication manufacturée » dont parle Butler. La salle de danse est le lieu et le moment par excellence où ces éléments sont intériorisés dans les corps des élèves, passant d'une action individuelle à une mobilisation collective. À partir de ce moment, la « substance interne » est déjà « fabriquée » au cœur de l'être et est perçue comme une « identité », une partie essentielle de l'être associatif.

ÉTAPE 3 – LE DÉBORDEMENT : performances publiques + identité collective + absence de la personne de Maria. Cette construction de la substance, qui part de Maria et passe par la socialisation dans la salle de danse, culmine dans la célébration collective du Carnaval, où la présence physique de Maria n'est plus requise ; en effet, sa création a déjà « déserté » son corps pour se manifester collectivement. Enfin, les performances et célébrations publiques de l'association

[231] BUTLER, Ibidem.
[232] BUTLER, ibidem.

(Carnaval, manifestations, etc.) ne dépendent plus de la présence de Maria. La « substance interne », en tant qu'effet et produit d'un processus, est déjà construite, intériorisée et partagée. La proposition personnelle s'affirme comme identité collective et Maria se rend « présente dans l'absence » à travers la signature gestuelle des élèves, résolvant ainsi l'apparente contradiction entre l'autonomie de l'association et la dépendance envers sa fondatrice. L'association atteint son apogée collectif précisément à cette étape, lorsque les élèves mobilisent les visions de Maria sans avoir nécessairement besoin de sa présence.

Il convient de souligner que, si la corporéité afro-brésilienne de Couleurs Brazil peut être comprise como une « marque » collective célébrée et reconnue dans ce coin du 20e arrondissement, elle constitue également une force politique. Elle permet à l'association d'exister et de revendiquer une présence publique qui ne dépende pas essentiellement de Maria, comme on le verra dans le dernier chapitre. Tant le carnaval (chapitre 3) que la protestation devant la Mairie (chapitre 6) suivent, *grosso modo*, la formule décrite ci-dessus, ayant pour principal trait commun l'absence (totale ou partielle) de Maria. Cette ambiguïté présente, d'un côté, une existence qui dépend intrinsèquement de la figure de Maria pour exister et, de l'autre, une force de mobilisation et de revendications politiques et publiques qui peut subsister sans elle ou lorsque son corps « fait défaut ». C'est ce que dit Butler en affirmant que « le fait que le corps genré soit performatif suggère qu'il n'a pas de statut ontologique en dehors des divers actes qui constituent sa réalité » [233].

Cette formule d'intériorisation et de fabrication du noyau à travers la corporéité traverse également le handicap des enfants polyhandicapés : c'est à travers ses techniques corporelles qu'elle a développé sa danse thérapeutique, « conversant » avec les enfants par les mouvements, les touchers et la répétition des sons, des cris et d'autres éléments qu'ils produisent. En plaçant les sons, les gestes et les mouvements au centre de sa danse thérapeutique, Maria reconnaît et accorde une autonomie à la présence d'autrui, renforçant des formes alternatives d'existence par le jeu, la musique et l'interaction peau à peau. C'est, une fois de plus, sa formule qui s'applique en pratique.

Cette question de la centralité et de la duplicité du corps nous amène à appréhender la grève de la faim de Maria comme un mouvement pragmatique qui crée, par ailleurs, la conscience et l'affirmation de ses stratégies en tant que sujet doté de conscience et d'action. Insérée dans le contexte social français et mobilisant la culture brésilienne comme moteur d'action institutionnelle et raison d'être au monde, Maria lutte et utilise son corps, sa danse et ses articulations (avec élèves et voisins) comme des éléments qui impulsent les actions et soutiennent les métissages qu'elle mobilise. Revêtus d'un corps institutionnel associatif, les dialogues, les performances et les protestations gagnent en force et en visibilité dans l'espace public français, car ils sont orientés à

[233] BUTLER, ibidem.

partir d'un principe supérieur commun qui médiatise ces intérêts au nom de l'exigence républicaine de collectivité. Après tout :

> [...] Le universalisme radical français refuse tout type de particularisme de traitement. Le tout l'emporte sur les parties, car la nation et la volonté générale sont indivisibles et inaliénables. Le pacte social fonde l'identité entre l'individu et le corps politique républicain. Le citoyen français, dans la conception native, est d'abord un 'démocrate', car il dispose de la liberté politique par sa participation à la souveraineté collective [traduction livre]. [234]

Face à la difficulté de reconnaître les particularités individuelles, l'épisode de la fuite d'eau, par exemple, finit par dégénérer en une mobilisation collective. Cette escalade des tensions génère pour Maria une offense qui dépasse la simple dimension morale, étant doublement outrageante : elle se déploie à la fois comme un outrage moral (bien plus qu'une « offense morale » au sens de Cardoso de Oliveira [235]), mais aussi comme une restriction corporelle, puisque son angoisse s'est traduite par l'interruption de la danse et de l'alimentation, menant à l'acte politique de la grève de la faim. Ce double souffrance (psychique/existentielle et corporelle) nous montre, une fois de plus, l'imbrication entre l'institution et les personnes : l'eau qui coule sur les murs de l'association et qui les dégrade représente aussi le corps physique de Maria qui s'affaiblit et se dégrade au fil des jours. Cet outrage est si puissant qu'il l'empêche de se nourrir physiquement : la salle de danse prend l'eau et Maria se répand en elle-même, débordant dans des pleurs bientôt convertis en manifestation publique. La grève de la faim est ainsi littérale et métaphysique : Maria et l'association qu'elle a créée cessent de fonctionner, et toutes deux, comme un corps double réciproquement englobé, fusionnent et s'étendent collectivement vers la publicité et l'organisation politique, mettant en lumière une tension institutionnelle publique. L'outrage moral se transforme ainsi en une mobilisation politique institutionnalisée sous forme de protestation devant la Mairie du 20e, donnant une forme collective à ce que Mota désigne comme une « forme légitime de relation » dans le contexte public français, qui doit être institutionnalisée et désindividualisée : l'État ne « reconnaît » l'association que lorsque le corps physique de Maria est mis en péril, prouvant que la reconnaissance en France exige souvent un sacrifice de la particularité pour être perçue par l'universel [236].

Il convient de noter que la grève de la faim de Maria renvoie également à l'« arrogance du métis » dans l'œuvre de Barros, Mello et Vogel. Dans l'ouvrage Galinha d'Angola, l'initiation de

[234] MOTA. Op. Cit. Page 169.
[235] CARDOSO DE OLIVEIRA. Op; Cit.
[236] RICOEUR, Paul. **Parcours de la reconaissance.** Gallimard, 2004.

l'iaô au Candomblé et les rites de passage qu'elle implique sont marqués par la dualité entre humilité et arrogance. Dans le cas de cette recherche, la souffrance do corpo lors de la grève de la faim est, en soi, um acte d'« arrogance du métissage » en forçant l'État à voir le particularisme qu'il tente d'ignorer :

> Le terme arrogance n'a pas seulement des connotations négatives. Il signifie aussi la qualité de celui qui est intrépide, courageux ou altier. Cette proximité entre l'élogieux et le péjoratif n'est pas sans importance. D'une certaine manière, ce n'est qu'une question de point de vue [traduction livre]. [237]

En ce qui concerne le métissage, il apparaît clairement dans ce travail que nous ne nous référons pas à des formes de composition ethnique ou raciale. Il s'agit, en réalité, d'une manière de comprendre la composition créative et la stratégie politique de résistance face à un modèle national qui impose des normes de normalité : le métissage, en tant que concept de compréhension de la complexité culturelle, est une troisième voie, un moyen d'échapper aux tentatives d'encadrement et d'homogénéisation, à une « banalisation de l'existence » [238]. De même, le métissage est essentiel pour comprendre les compositions au sein de la société française, où le modèle républicain impose un aveuglement délibéré aux différences au nom d'un universalisme abstrait et presque absolu, et la grève de la faim en est une réponse directe. Dans ce contexte, l'usage du métissage fonctionne comme un outil de déstabilisation de la normativité sociale française, car il affirme la présence des sujets dans l'espace public avec leurs spécificités historiques et d'origine, sans qu'ils ne cèdent à l'universalisme ni ne rompent complètement avec lui. C'est une subversion de l'intérieur. Ainsi, le métissage ne s'offre pas comme une solution de consensus, mais comme un champ de tension permanent qui met la République au défi de reconnaître que sa propre identité est, par essence, un processus inachevé d'échanges et de médiations permanentes.

Le métissage de Couleurs Brazil est indissociable de la trajectoire biographique de Maria entre le Brésil, le Cap-Vert et la France : avant une fidélité à une forme spécifique d'expression culturelle, il y a une superposition de formes et une couture de différents rythmes et styles. Son « bateau sonore » est la métaphore idéale du métissage comme recomposition d'identités afro-diasporiques qui utilisent des éléments culturels dispersés à travers l'Atlantique pour exister et se rendre présentes dans le quotidien de la vie associative.

Nous nous référons à Stuart Hall en mobilisant le métissage de Maria dans un contexte plus large de mobilisation culturelle afro-diasporique : la manière dont elle mobilise librement sa ou

[237] BARROS, MELLO & VOGEL, ibidem, page 158.
[238] LAPLANTINE & NOUSS, ibidem, page non numérisée.

ses identité(s) composite(s) est une façon de disséminer les formes culturelles qu'elle porte en elle [239] :

> Essentiellement, on suppose que l'identité culturelle est fixée par la naissance, qu'elle fait partie de la nature, qu'elle est imprimée par la parenté et la lignée dans les gènes, constitutive de notre moi le plus profond. Elle serait imperméable à quelque chose d'aussi 'mondain', séculier et superficiel qu'un changement temporaire de résidence. La pauvreté, le sous-développement, le manque d'opportunités — les héritages de l'empire partout — peuvent forcer les gens à migrer, provoquant l'éparpillement : la dispersion. Mais chaque dissémination porte en elle la promesse du retour rédempteur [traduction livre]. [240]

Ainsi, Maria aide à disperser dans son contexte les graines qu'elle a recueillies au cours de sa trajectoire personnelle. En vivant dans l'« entre-deux mondes », elle construit une identité culturelle qui passe par une recomposition. Une autre œuvre qui nous fait réfléchir sur la dimension du métissage comme lieu de l'« entre-deux » est celle de Luena Nascimento Pereira Nunes. Dans son livre « Os Bakongo de Angola », elle pose des questions sua sa place de chercheuse sur le terrain et développe une réflexion intéressante à ce sujet :

> Les relations raciales en Angola sont un sujet complexe et tabou [...]. Toutefois, ma condition de métisse n'a pas été tant contrebalancée par ma situation d'étrangère. J'étais d'innombrables fois confondue avec une Angolaise dans les rues, surtout dans des situations où je parlais peu ou pas du tout. [...] Ces attentes étaient difficiles à coordonner avec ma propre identité de noire, accentuée par le contraste avec la majorité des Brésiliens vivant en Angola, généralement blancs, et par mes liens plus que simplement académiques avec l'Angola [traduction livre]. [241]

---

[239] Pour Hall, la clé conceptuelle de compréhension de la diaspora est l'*hybridisme*, un concept que nous n'utilisons pas dans cet ouvrage. Pour lui, l'*hybridisme* est une forme de « traduction culturelle » et non une forme de définition d'une racialité mixte. Nous appréhendons les investissements de Maria à partir du concept de métissage culturel qui, dans ce travail, englobe d'autres éléments et configurations. Néanmoins, nous n'ignorons pas la richesse de l'œuvre de Hall pour comprendre la complexité des questions identitaires et diasporiques contemporaines. Voir : HALL, ibidem, p. 112-115.

[240] HALL, Stuart. **Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora**. Editado por David Morley. Durham e Londres: Duke University Press, 2019. (Série: Stuart Hall: Selected Writings, editada por Catherine Hall e Bill Schwarz).

[241] PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os Bakongo de Angola : religião, política e parentesco num bairro de Luanda.** São Paulo : Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. (Série : Produção Acadêmica Premiada). Pág. 20. Le métissage pour elle relève d'une question raciale : « La situation d'être métisse, "mulâtresse", s'est donc inscrite dans une perspective très différente de celle vécue au Brésil. Être métisse à Luanda signifie ne pas être noire, ce qui est très différent de la conception brésilienne actuelle, et cela a suscité, là-bas, des facilités inconfortables. ». Op. Cit.

Bien qu'il s'agisse d'une recherche sur les relations entre religion et parenté chez les Bakongo, les interrogations de Luena Pereira peuvent s'appliquer à Maria : Maria est brésilienne, noire, et elle est traversée par sa condition de citoyenne française, et, étant fille d'un père cap-verdien et d'une mère bahianaise, sa complexité identitaire est évidente. Comment se situer ? Son métissage est la réponse à cette question, car elle parvient, dans ses états de passage et de grandeur entre os différents mondes où elle est impliquée, à actionner certains — ou tous — ses attributs identitaires. Ces « attentes difficiles à coordonner » [242] constituent précisément le « défi de la performativité » de Butler : Maria doit performer et justifier [243] ses multiples identités (française, brésilienne, noire, cap-verdienne) pour être comprise dans différentes sphères.

Une référence importante pour comprendre le métissage selon les termes de cette thèse est l'œuvre de Gloria Anzaldúa. Pour elle, une nouvelle forme d'existence émerge à partir de la vie qui habite les frontières (de genre, de race, de classe, de culture, nationales, etc.) : la « nouvelle métisse » (*la nueva mestiza*). La « nouvelle métisse » n'a pas besoin de choisir l'un des deux côtés ; elle ajoute un troisième élément qui rend son existence complexe et dotée d'un immense potentiel créatif, car l'ambiguïté surgit alors comme une force. Ce mélange favorise une nouvelle manière d'exister et d'être, la « conscience métisse », qui pour Anzaldúa est une « conscience de femme », une conscience des zones frontalières [244]. Dans un passage célèbre de son œuvre majeure sur le sujet, elle résume ainsi la place du métissage par rapport à sa manière de se situer au monde :

> La nouvelle métisse fait face à la situation en développant une tolérance aux contradictions, une tolérance à l'ambiguïté. Elle apprend à être indigène dans la culture mexicaine, à être mexicaine d'un point de vue anglo-saxon. Elle apprend à jongler entre les cultures. Elle possède une personnalité plurielle, elle opère sur un mode pluraliste — rien n'est expulsé, le bon, le mauvais et le laid ; rien n'est rejeté, rien n'est abandonné. Elle ne se contente pas de soutenir les contradictions, elle transforme l'ambivalence en quelque chose de nouveau. [245]

La « nouvelle métisse » traite la dualité de l'existence de manière créative et génère quelque chose de nouveau, une forme qu'Anzaldúa nomme « conscience » :

> En tentant d'élaborer une synthèse, le moi a ajouté un troisième élément qui est plus grand que la somme de ses parties séparées. Ce troisième élément est une nouvelle conscience — une conscience métisse — et, bien qu'elle soit une source de douleur intense, son

[242] PEREIRA. Op. Cit. Page 20.
[243] BOLTANSKI & THÉVENOT. Op; Cit.
[244] ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. Capitán Swing Libros, 2021.
[245] Op. Cit Page 85.

> énergie provient d'un mouvement créatif continu qui maintient la rupture de l'aspect unitaire de chaque nouveau paradigme.[246]

C'est là la question centrale de la proposition théorique d'Anzaldúa : l'émergence de cette nouvelle conscience est un processus douloureux et complexe mais qui, parce qu'il repose sur une rupture constante des paradigmes, appartient à l'avenir. Le corps de la femme métisse est un croisement, une intersection [*bocacalle*] et, en montrant que « la métisse a cessé d'être le bouc émissaire pour devenir la prêtresse célébrante au carrefour » [247], elle indique un état de passage entre différentes grandeurs, dans parcours qui est semblable à l'analyse que cette recherche se propose de faire de Maria. Maria accède à des états de grandeur qui lui confèrent une centralité unique — dans son cours de danse, elle est comme une prêtresse — et, en faisant une grève de la faim, elle se place comme un bouc émissaire pour les luttes associatives et collectives. En agissant de manière « pluraliste », Maria agit selon les termes du métissage d'Anzaldúa, créant de nouvelles formes d'existence et résistant aux tentatives de cadrage dualistes.

Synthétisant les enjeux centraux de cette œuvre et suivant le fil de la discussion sur le métissage, nous nous appuyons enfin sur Ricoeur pour mieux élucider la relation complexe entre la construction de l'identification de soi, la reconnaissance et les spécificités historiques. Après tout, nous parlons, à des degrés divers, de processus de construction d'identités publiques, spécifiquement liées à des groupes minoritaires, et qui passent par des processus de médiation et d'estime de soi. Il résume bien la question en soulignant que :

> [...] L'enjeu commun à ces luttes disparates mais souvent convergentes [mouvements féministes, mouvements des minorités noires ou des groupes culturels minoritaires] est la reconnaissance de l'identité distincte des minorités culturelles défavorisées. Il s'agit donc d'une question d'identité, mais à un niveau collectif et dans une dimension temporelle qui englobe les discriminations exercées à l'encontre de ces groupes dans un passé qui peut être centenaire, s'agissant de l'histoire de l'esclavage, ou pluricentenaire, comme dans le cas de la condition féminine. La demande d'égalité au niveau social implique l'estime de soi, médiatisée par les institutions publiques liées à la société civile, comme l'université, et en fin de compte par l'institution politique elle-même. [248]

[246] Op. Cit.
[247] Op. Cit. Page 86.
[248] RICOEUR, Paul. **Parcours de la reconaissance.** Gallimard, 2004. Page 331.

En ce sens, la médiation de l'exigence d'égalité par la voie institutionnelle publique — laquelle représente, en dernière instance, les spécificités des groupes minoritaires — devient évidente. Si le parcours de la reconnaissance chez Ricoeur est aussi un parcours de l'altérité, de la différence et de la reconnaissance [249], cette thèse s'aligne, en fin de compte, sur les contours dessinés par Ricoeur afin d'énumérer les éléments centraux de sa discussion : c'est à partir du contraste entre la France et le Brésil que Maria construit une association de « promotion de la culture afro-brésilienne », fondée sur sa biographie personnelle et sur un Brésil de lieux communs, conçu pour les étrangers. Elle promeut la différence entre la France et l'étranger en utilisant la corporéité et la danse comme éléments de contraste, créant ainsi un espace « à elle » dans le voisinage, qui finit par être reconnu par tous dans le quartier. Après tout, « être reconnu [...] serait pour chacun recevoir l'assurance plénière de son identité à la faveur de la reconnaissance par autrui de son empire de capacités » [250]. En s'investissant et en se coordonnant avec elle-même, Maria mobilise ses capacités artistiques et son charisme pour construire une relation complexe et réciproque avec son environnement. Son projet devient manifeste lorsque l'on considère l'abandon du Carnaval des Champs-Élysées au profit de la création d'un défilé propre à Belleville : l'investissement de forme se dirige vers une célébration publique et s'appuie sur la voie associative et son corps collectif pour se concrétiser.

En dernière analyse, la proposition d'Anzaldúa est la preuve vivante de la thèse de Ricoeur : l'identité n'est donc pas une essence statique, mais une conquête qui passe par la reconnaissance de la douleur historique et par la transformation de cette douleur en une nouvelle manière d'être au monde — la « prêtresse à la croisée des chemins » est celle qui a enfin atteint la reconnaissance (de soi et par l'autre) théorisée par Ricoeur. Le corps de Maria, avec son cours de danse afro-brésilienne, ses mouvements, ses chorégraphies et ses investissements envers une collectivité performative, représente l'unification de la lutte abordée par Anzaldúa au parcours de la reconnaissance de Ricoeur.

Couleurs Brazil est ainsi non seulement une association de culture afro-brésilienne, mais une association-corps. Dans le contexte français, où l'impersonnalité et l'égalité sont valorisées, Maria construit une institution charnelle, marquée par la personnalité et le métissage — deux éléments qui affrontent directement la conception française de la société et de l'associativisme. L'« identité distincte » de Ricoeur n'est atteinte par Maria que parce qu'elle a transformé son propre corps et sa danse en une « nouvelle métisse », selon les termes d'Anzaldúa : son corps et l'association Couleurs Brazil constituent ainsi une véritable infrastructure publique de visibilité dans le 20ème arrondissement.

[249] Ibidem, pág. 384-401.
[250] Op. Cit. Page 383.

Enfin, nous entendons contribuer à la compréhension d'un format associatif complexe et multifacetté, au sein d'un monde qui exige de plus en plus de nouvelles formes de mobilisation et des configurations plurielles. Si la diversité est un élément croissant dans les arènes tant politiques que culturelles au cours des dernières décennies, les différentes manières de gérer ces diversités doivent être explorées et éclairées à travers l'appréciation des modes créatifs par lesquels les sujets composent de nouvelles formes culturelles, associatives et, également, politiques.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. Capitán Swing Libros, 2021.

AUGÉ, Marc. "Non-lieux". **Introduction à une anthropologie de la surmodernité**. Paris, Seuil: 1992.

BAMPOKY, Providence. "A construção da teoria do indigenato - Justificação da colonização pela negaçãpo do negro: um olhar sobre as Quatre Communes do Senegal". **África [s]-Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África**, v. 6, n. 12, 2019.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. In: **Revista Antropolítica**, 19. Niterói, 2005.

_____. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro, Contracapa: 2000.

BARROS, José Flávio P. de; MELLO, Marco Antonio da S.; VOGEL, Arno. **A Galinha d'Angola: Iniciação e Identidade na Cultura Afro-Brasileira**. 4a ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). **Desvendando máscaras sociais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

BLAIN, Stefanie; KINGSNORTH, Shauna; MCKEEVER, Patricia. Physiological and Emotional Responses of Disabled Children to Therapeutic Clowns: A Pilot Study. **Hindawi Publishing Corporation Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine.** Volume 2011, Article ID 732394, 10 pagesdoi:10.1093/ecam/neq008

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. **De la justification**. Les économies de la grandeur. 2002.

_____. **A justificação: sobre as economias da grandeza**; tradução Alexandre Werneck. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2020.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica: usos e abusos da história oral. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. "Para Além da 'Identidade'". **Revista Antropolítica**, n. 45, Niterói, p.266-324, 2. sem. 2018.

BUI-XUÂN, Gilles; COMPTE, Roy; MIKULOVIC, Jacques. La culture du handicap peut-elle être une culture du métissage?. **Corps et culture**, n. 6/7, 2004.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

CALLON, Michel. Struggles and negotiations to define what is problematic and what is not: The socio-logic of translation. In: **The social process of scientific investigation**. Dordrecht: Springer Netherlands, 1980.

CARDOSO de OLIVEIRA, Luís Roberto. **Direito Legal e Insulto Moral. Dilemas da Cidadania no Brasil, Quebec e EUA.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

CATAPAN, S. de C.; OLIVEIRA, W. F. de ., & ROTTA, T. M.. Palhaçoterapia em ambiente hospitalar: uma revisão de literatura. **Ciência & Saúde Coletiva**, 24(9), 3417–3429. 2019. https://doi.org/10.1590/1413-81232018249.22832017

CEFAI, Daniel et al. **L'engagement associatif: figures de l'engagement e formes de l'action collective.** Paris: EHESS, 2003

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme; suivi de Discours sur la négritude**. Paris, Présence Africaine, 2004. Págs. 81-82.

DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

_____. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando, uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada. **Aceno-Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5, n. 10.

DEMOUSTIER Danièle, "Le bénévolat, du militantisme au volontariat". In: **Revue française des affaires sociales**, p. 97-116. DOI : 10.3917/rfas.024.0097. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-des-affaires-sociales-2002-4-page-97.htm

DJEPVA (Direction de la jeunesse, de l'éducation populaire et de la vie associative). "Deux tiers des Français impliqués dans la vie associative". In: **Collection INJEP Analyses & synthèses. Relatório do Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP)**. N. 64, publicação online. 2023.

DUMONT, Luis. **Homo hierarquicus**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 2005.

_____. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. São Paulo : Perspectiva, 1993.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Éditions La Découverte. Paris, 2011.

FREIRE, Paulo. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor.** Editora Paz e Terra, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Anchor Books Edition: 1959.

_____. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**, 4a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Laura Graziela. Comércio étnico em Belleville: memória, hospitalidade e conveniência. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 29, p. 187-207, 2002.

GOUILLY-FROSSARD, Ariane. Législation et vie associative en France. In: **Diplômées**, n°128, 1984. DOI : https://doi.org/10.3406/femdi.1984.5333

GUILLOIS, Thierry. Les tables de la loi 1901. **Dossier L'utopie associative, La Revue Projet**. Céras, 2000.

HALL, Stuart. **Essential essays, volume 2: Identity and diaspora.** Duke University Press, 2018.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, v. 3, p. 7-39, 1997.

_____. **Transnational connections**. London: routledge, 1996.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue. Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HILLAIRET, Jacques**. Dictionnaire Historique des Rues de Paris**. FeniXX, 1963

HOU, Dorothee Xiaolong. From Rust Belt to Belleville: Two Recent Films on Chinese Migrant Sex Workers in Paris. In: LI, Melody Yunzi; TALLY JR, Robert T. (Ed.). **Affective Geographies and Narratives of Chinese Diaspora**. Cham: Springer International Publishing, 2022.

JACQUEMET, Gérard et al. **Belleville au XIXe siècle: du faubourg à la ville**. (No Title), 1984.

KANT DE LIMA, Roberto. Carnaval, malandros e heróis: o dilema brasileiro do espaço público. In GOMES, Laura Graziela & BARBOSA, Lívia & DRUMOND, José Augusto (Orgs). **O Brasil não é para principiantes**. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 105-123.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Le métissage.** Paris: Flammarion, 1997

LATOUR, Bruno. On actor-network theory: A few clarifications. **Soziale welt**, p. 369-381, 1996.

_____. **Onde aterrar?: como se orientar politicamente no antropoceno.** Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2020.

LE BAIL, Hélène; LIEBER, Marylène. Sweeping the Streets, Cleaning Morals: Chinese Sex Workers in Paris Claiming Their Belonging to the Cosmopolitan City. In: LEJEUNE, Catherine et al. **Migration, Urbanity and Cosmopolitanism in a Globalized World**. Cham: Springer International Publishing, 2021.

LEJEUNE, Catherine et al. **Migration, Urbanity and Cosmopolitanism in a Globalized World**. Cham: Springer International Publishing, 2021.

LESEMANN, Frédéric. “Le bénévolat : de la production ‘domestique’ de services à la production de ‘citoyenneté’”. **Nouvelles pratiques sociales,** volume 15, number 2, 2002, p. 25–41. https://doi.org/10.7202/008912ar .

LODY, Raul & SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Pallas Editora, 2015.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os Bakongo de Angola: religião, política e parentesco num bairro de Luanda.** São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. (Série: Produção Acadêmica Premiada)

MACHADO, Igor. Brasileiros no exterior e cidadania (1980-2005). **Revista TOMO**. 2015. https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.4407

MARANGÉ, Céline. “Le Komintern, le Parti communiste français et la cause de l’indépendance algérienne (1926-1930)”. In: **Vingtième Siècle. Revue d'histoire**, 2016/3 (N° 131), p. 53-70.

MARCHAL, Emmanuelle. L'entreprise associative entre calcul économique et désintéressement. **Revue française de sociologie**, p. 365-390, 1992.

MARINHO, Paloma Abelin Saldanha & GONÇALVES, Hebe Signorini. «Práticas de empoderamento feminino na América Latina», **Revista de Estudios Sociales** [En línea], 56 | Abril 2016, Publicado el 01 abril 2016, consultado el 04 mayo 2026.

URL: http://journals.openedition.org/revestudsoc/9863 .

MARTINIELLO, Marco & BODY-GENDROT, Sophie. **Minorities in European cities: the dynamics of social integration and social exclusion at the neighbourhood level**. London: Palgrave Macmillan UK, 2000.

MOTA, Fabio Reis. **Cidadãos em toda parte ou cidadãos à parte: Demandas de direitos e reconhecimento no Brasil e na França**. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

_____. Regimes de envolvimento e formas de reconhecimento no Brasil e na França. **Antropolítica (UFF)**, v. 32, p. 129-148, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NDIAYE, Pap. **La condition noire: essai sur une minorité française**. Calmann-Lévy, 2008. Pág. 358.

_____. Présence africaine avant «Présence Africaine». La subjectivation politique noire en France dans l’entre-deux-guerres. In: **Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts**, n. 10, p. 64-79, 2009.

O'DONNELL, Guillermo. ¿Y a mí, qué me importa?: notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil. **Seminário “Oportunidades e Limites da Sociedade Industrial Periférica: o caso do Brasil”, (IUPERJ-Berkeley-Stanford)**. Nova Friburgo, 1983.

PEIRANO. “Sem lenço, sem documento”: reflexões sobre cidadania no Brasil. In: **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 1 - jun. 1986 - Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1986.

PROUTEAU, Lionel & WOLFF François-Charles. Donner son temps : les bénévoles dans la vie associative. In: **Economie et statistique**, n°372, 2004. pp. 3-39. Doi : https://doi.org/10.3406/estat.2004.7264.

REED, TV. "Protest as Artistic Expression". In: FAHLENBRACH, Kathrin; KLIMKE, Martin; SCHARLOTH, Joachim (Ed.). **Protest cultures: A companion**. Berghahn Books, 2016. Pág. 79.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. DEPARTAMENTO CONSULAR. Secretaria de Assuntos de Soberania Nacional e Cidadania. Ministério das Relações Exteriores. **Comunidades Brasileiras no Exterior**. Agosto de 2023. Disponível em https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/portal-consular/BrasileirosnoExterior.pdf

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. **Journal Officiel de la République Française**. 20 dez 2003 p. 6420.

_____. **Loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association.**

_____. **Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés.**

_____. Conseil Constitutionnel. **Décision n° 2007-557 DC du 15 novembre 2007.**

_____. Conseil Constitutionnel. **Commentaire de la décision n° 2007-557 DC du 15 novembre 2007. Loi relative à la maîtrise de l'immigration, à l'intégration et à l'asile**.

_____. Secrétariat d'État. **"Agrément de jeunesse et d'éducation populaire**". Disponível em https://www.associations.gouv.fr/l-agrement-de-jeunesse-et-d-education-populaire.html

_____. **Service Civique**. Disponível em https://www.service-civique.gouv.fr/trouver-ma-mission/participer-a-lorganisation-et-au-deroulement-du-festival-village-Borrégo-1-61aa8a4536eab4003754faa7.

_____. Secrétariat d'État Chargé de l'Économie Sociale et Solidaire et de la Vie Associative. **L'essentiel de la vie associative parisienne**. Décembre 2022. Disponível em https://www.associations.gouv.fr/IMG/pdf/essentiel_75.pdf

RICOEUR, Paul. **Parcours de la reconnaissance**. Gallimard, 2004.

SANGHOR, Léopold. Qu'est-ce que la négritude ? In: **Études françaises**, vol. 3, n° 1, 1967, p. 3-20.

SCANLAN, Stephen J.; COOPER STOLL, Laurie; LUMM, Kimberly. Starving for change: The hunger strike and nonviolent action, 1906–2004. In: **Research in social movements, conflicts and change**. Emerald Group Publishing Limited, 2008. p. 277.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. Routledge, 2017.

SCHNAPPER Dominique, "Les enjeux démocratiques de la statistique ethnique". In: **Revue française de sociologie**. 2008/1 (Vol. 49), p. 133-139. DOI: 10.3917/rfs.491.0133. URL: https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2008-1-page-133.htm

SHARP, Gene. **The politics of nonviolent action**. The Albert Einstein Institution, 2020.

SHELBY, Tommie. **We Who Are Dark**. The Philosophical Foundations of Black Solidarity. Cambrigde, Mass., Harvard University Press, 2005.

_____. “Foundations of Black Solidarity: Collective Identity or Common Oppression?”. In: **Ethics**, vol. 112, no. 2, 2002, pp. 231–66. JSTOR: https://doi.org/10.1086/340276.

SIMMEL, Georg, and Everett C. Hughes. “The Sociology of Sociability”. In: **American Journal of Sociology** 55, no. 3 (1949): 254–61. http://www.jstor.org/stable/2771136.

SIMON, Patrick. Entretien. Est-ce que les statistiques ethniques sont interdites en France? In: **Libération**. 16/01/2018. Disponível em: https://www.liberation.fr/checknews/2018/01/16/est-ce-que-les-statistiques-ethniques-sont-interdites-en-france_1652990.

_____. The mosaic pattern: cohabitation between ethnic groups in Belleville, Paris. In: MARTINIELLO, Marco & BODY-GENDROT, Sophie. **Minorities in European cities: the dynamics of social integration and social exclusion at the neighbourhood level.** London: Palgrave Macmillan UK, 2000.

_____. & STAVO-DEBAUGE Joan. Les politiques anti-discrimination et les statistiques: parametres d'une incoherence. **Sociétés contemporaines**, 2004/1 no 53, p.57-84. DOI: 10.3917/soco.053.0057. URL: https://shs.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-1-page-57?lang=fr.

SNYDER, Andrew Graver. **Critical Brass: the alternative brass movement and street carnival revival of olympic Rio de Janeiro**. University of California, Berkeley, 2018.

STAVO-DEBAUGE, Joan. Mobilising statistical powers for action against discrimination: the case of the United Kingdom. **International Social Science Journal**, v. 57, n. 183, p. 43-55, 2005.

STOTT, Carolyn. Belleville Noir in twenty-first century cinema: Adaptation and innovation. In: **Essays in French Literature and Culture**, n. 56, p. 221-237, 2019.

_____. “Belleville ‘rouge’, Belleville ‘noir’, Belleville ‘rose’: The complex identity of a Parisian quartier”. In: **Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies**, v. 12, n. 1, p. 99-114, 2015.

TAX, Sol. Antropologia da Ação. **Guarimã Revista de Antropologia & Política**, v. 1, n. 1, 2020.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. “**A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos**”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

THÉVENOT, L. “Faire Figure. Des corps exposés prenant au commun”. 2024. **No prelo**.

_____. **L’action au pluriel**. La découverte, 2006.

THOMSON, Rosemarie Garland. **Extraordinary bodies: figuring physical disabilities in American culture and literature.** New York: Columbia University Press, 2017.

VALIN, Audrey. Les Jeux de hasard et d'argent. Étude sociologique autour de pratiques ludiques : Française des jeux, casinos, Pari Mutuel Urbain. In: **Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté**, coll. Thésis, 2016.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ZEVOUNOU, Lionel. Raisonner à partir d'un concept de «race» en droit français. **La Revue des droits de l'homme**. Revue du Centre de recherches et d'études sur les droits fondamentaux, n. 19, 2021.

AUDIOVISUEL

ANIMATA. Intérprete: N'Gouma Lokito. In: N'Gouma Lokito et Les Soukouss Stars. Zimbábue: Touré Jim's Records, 1991.

COISINHA DO PAI. Intérprete: Beth Carvalho. In: Beth Carvalho. RCA, 1993.

JERUSALEMA. Intérprete: Master KG. In: Jerusalema. Elektra France, 2020.

MAL-ACOSTUMADO, Intérprete: Ara Ketu. In: Ara Ketu Ao Vivo. Columbia, 1998.

NOS LIDER. Intérprete: Gil Semedo. In: Gil - Nos Lider. Amsterdam: Giva Productions, 1999.

SAMBA-ENREDO 2011 - Imperatriz Adverte: Sambar Faz Bem à Saúde. G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense. Rio de Janeiro, 2011.

SUR LES DOCKS: Champ libre (1/1) : « **L'énergie de la samba** ». Entrevistada: Maria Gonçalves de Barros. Produção: Denis Reynaud. Realização: Gilles Davidas. Gravação: Nicolas Lapert et Claude Niort. Mixagem: Alain Joubert. France Culture, 29 de nov. de 2012. Podcast. Disponível em: https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks-14-15/champ-libre-1-1-l-energie-de-la-samba-1711998.

SWING DA COR. Intérprete: Daniela Mercury. In: Daniela Mercury. Label Eldorado, 1991.

VÁRIAS QUEIXAS. Intérprete: Gilsons. In: Várias Queixas. Xirê, 2021.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

GRAPHIQUES

Graphique 1 : Profil des étudiants par nationalité.	61
Graphique 2 : Profil des étudiants par sexe.	63
Graphique 3 : Profil des étudiants par tranche d'âge.	64
Graphique 4 : Profil des étudiants par lieu de résidence.	65

CARTES

Carte 1 : Les environs de l'association Couleurs Brésil. Le bar Mineirinho, le Studio de l'Hermitage et l'association Couleurs Brésil sont indiqués sur la carte. Moins de 20 minutes de marche séparent ces trois monuments du Brésil.	47
Carte 2 : Parcours du défilé : au départ de Couleurs Brésil (point culminant), le parcours descend jusqu'à la Mairie du 20e arrondissement (point le plus bas) et revient à l'association.	185

PHOTOS

Photo 1 : Photo de Maria à côté d'un portrait de sa mère, Guilhermina Gonçalves.	13
Photo 2 : Photo de la façade de l'association. À gauche, derrière la vitre, un mannequin en costume de carnaval accueille les visiteurs.	28
Photo 3 : Publication au Journal Officiel de la cérémonie de fondation de Couleurs Brésil.	49
Photo 4 : Rue Borrego le jour du Vide Grenier : occupation de l'espace public. À droite, la façade rouge est le siège de l'association.	69
Photo 5 : Photo du salon de Maria. À l'arrière-plan, un portrait de sa mère est posé sur un petit autel, avec des bougies et des plantes. La fusion entre bureau et espace personnel est perceptible dans les détails.	71
Photos 6.1 et 6.2 : Photo du sous-sol de l'association et des costumes.	75
Photo 7 : Les murs de l'association témoignent de décennies d'engagement artistique de Maria auprès du Carnaval et de la scène culturelle afro-brésilienne parisienne : des parcours individuels qui ont mené à la création de l'association.	78
Photo 8 : La grande salle qui, les jours d'événements, peut se transformer en grande cuisine commune.	80
Photo 9 : Les Bénévoles discutant entre eux avant le début des activités : engagement et participation citoyenne aux activités de l'association.	84
Photo 10 : Léonie, bénévole, danse au profit du groupe VIDAIA au début du Carnaval : la participation au bénévolat n'exclut pas le plaisir.	87
Photo 11 : Le cours de danse afro-brésilienne : échauffement.	103
Photo 12 : Étirements et détente pour préparer le corps à la danse.	106
Photo 13 : Maria montre ses mouvements à répéter par la classe.	109
Photos 14.1, 14.2, 14.3 et 14.4 : le mouvement d'une chorégraphie. Maria, debout devant le grand miroir au fond de la salle, enseigne les mouvements à répéter.	112

Photos 15.1, 15.2, 15.3, 15.4, 15.5 et 15.6 : une séquence chorégraphique. En quinze secondes, cette chorégraphie, enregistrée en vidéo, se compose de quatre pas en avant, if tourner sur le côté, puis quatre autres pas sur le côté, if tourner et revenir à la position initiale. Les mouvements sont rapides et précis, exigeant une attention et une grande coordination de la part des élèves.	115
Photo 16 : Un saut en l'air et la synchronisation des élèves.	120
Photo 17 : L'affiche du « Carnaval des Enfants Hospitalisés » collée sur un mur du CHU Robert-Debré.	139
Photo 18 : La troupe défile dans les couloirs de l'hôpital pour enfants.	140
Photo 19 : Le grand couloir entourant le jardin central de l'hôpital a été transformé en sambadrome ce jour-là.	141
Photo 20 : Dans le hall de l'hôpital Robert-Debré.	144
Photo 21 : Maria (en costume), Billy, Alexandra et Lucimara (habillés en blanc) : la section percussions du défilé à l'hôpital. En rouge, ils sont déguisés en Flash, le super-héros infirmier de l'hôpital.	147
Photo 22 : L'affiche promotionnelle du programme du Village Borrégo.	162
Photos 23.1 et 23.2 : Le stand de restauration du pendant de l'association au Village Borrégo : cupcakes, boules noix de coco, crêpes et gâteau aux carottes ne sont pas visibles sur la table. Le stand s'appelle « Cuisine du monde » et le menu comprend même de la coxinha (pilon) préparée par Carole.	165
Photo 24 : Les blocs arrivent. Sur la photo, on voit la voiture du groupe "Caporales San Simon Cochabamba". Derrière elle, on voit des tentes : chacune était un stand. A l'arrière-plan, coiffé d'un chapeau, on aperçoit Pierre, le mari de Maria.	170
Photo 25 : Emerson, le propriétaire du restaurant « Mineirinho », installe son stand de bière. A côté de lui se trouvent les autres stands.	172
Photo 26 : Maria prête à prononcer son discours : son discours à été marqué par des critiques envers l'administration de la Mairie.	175
Photo 27 : Le cortège passe devant l'hôtel de ville du 20e arrondissement. Le parcours total est d'environ 2,4 km, avec de longues descentes et des montées raides. La danseuse vedette, vêtue d'une robe bleue et verte et coiffée de plumes roses, est Melissa, la fille de Maria et présidente de l'association Couleurs Brésil, qui ouvre le défilé.	177
Photo 28 : Dans le coin droit, dos au défilé, Maria organise le bloco. Vêtue de noir et peu décorée, elle n'occupe pas une place prépondérante dans le carnaval qu'elle organise. En revoyant les photos du carnaval, j'ai remarqué qu'elle n'apparaît presque sur aucune d'entre elles.	179
Photo 29 : Le bloco de Couleurs Brésil est le premier à défiler. En tête, les musiciens en blanc jouent des percussions, et juste derrière eux, les « passistas » suivent le cortège. L'objectif est de reproduire un défilé d'école de samba de Rio de Janeiro.	180
Photo 30 : Des enfants du groupe de capoeira Nação Capoeira ont également défilé.	182
Photos 31.1 et 31.2 : Incapables de se placer au milieu du défilé, le public observait depuis les trottoirs.	183

Après quelques heures, la distance entre les groupes s'est accrue, provoquant des tensions. Et depuis les fenêtres, le public participait du mieux qu'il pouvait, soit en admirant simplement, soit en tapant sur des casseroles.	
Photo 32 : Maria et ses élèves du cours de danse afro-brésilienne dans la salle de classe fermée.	197
Photo 33 : Pendant le cours, Maria a annoncé sa grève de la faim aux élèves et a prononcé un discours soulignant les raisons qui l'ont poussée à prendre une telle mesure.	199
Photo 34 : Devant la mairie, des manifestants commencent à organiser leurs affiches.	204
Photo 35 : Les affiches sont en cours de préparation.	205
Photo 36 : Des représentants de la mairie du 20e s'adressent aux manifestants.	208
Photo 37 : Des étudiants manifestent devant l'hôtel de ville. Certains se tenaient devant le bâtiment avec des pancartes, tandis que d'autres distribuaient des tracts annonçant leur manifestation.	209
Photos 38.1, 38.2 et 38.3 : Mouvements de danse.	210