

## LE CARNAVAL BRÉSILIEN: UNE APPROCHE DISCURSIVE

**Elsa Maria Nitsche-Ortiz**

*Instituto de Letras-Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, RS, Brésil  
e-mail: [iletras@vortex.ufrgs.br](mailto:iletras@vortex.ufrgs.br)*

**Résumé:** Cette étude examine le discours du carnaval brésilien pendant le régime de suspension des droits démocratiques établi au Brésil par le coup d'état militaire de 1964 et qui prit fin avec l'élection au suffrage universel à la présidence de la République en 1989. Le corpus est extrait d'un ensemble formé par les paroles des chansons présentées par les écoles de samba de Rio de Janeiro de 1965 à 1990. La théorie utilisée est celle de la ligne française de l'Analyse de Discours. L'examen des différents configurations au moyen desquelles le sujet se représente a permis de mettre à jour les stratégies linguistiques utilisées pour rendre opaque le sujet lui-même, spécialement quand il s'efforce de tromper la vigilance de la censure imposée par le régime militaire.

**Mots-clé:** analyse de discours, carnaval, hétérogénéité, stratégies discursives, sujet..

Le présent travail est un résumé du premier chapitre de ma thèse de Doctorat (1995) qui étudie le discours du carnaval brésilien pendant le régime de suspension des droits démocratiques établi au Brésil par le coup d'état militaire de 1964 et qui prit fin avec l'élection au suffrage universel à la présidence de la République en 1989.

Le corpus du discours étudié est extrait d'un ensemble formé par les paroles des chansons présentées par les écoles de samba de Rio de Janeiro qui participèrent aux défilés de la 1<sup>ère</sup> division de 1965 à 1990. L'outil conceptuel utilisé est la ligne française de l'Analyse de Discours.

L'étude des textes examine la constitution du locuteur-sujet de la chanson de défilé du carnaval (dorénavant le samba-enredo) et les représentations qu'il fait de lui-même et de l'autre à qui le discours est adressé, ce qui permet d'appréhender quelques éléments de l'imaginaire du carnaval.

L'examen des différentes configurations au moyen desquelles le sujet se représente a permis de mettre à jour les stratégies linguistiques utilisées pour rendre opaque le sujet lui-même, spécialement quand il s'efforce de tromper la vigilance de la censure imposée par le régime militaire. Cette étude a également permis l'analyse des procédés au moyen desquels le sujet exerce son pouvoir d'injonction (constructions impératives et jussives) et démontre ses désirs (constructions volitives et de futur).

Étudier les différentes formes discursives du "samba-enredo" implique la tentative de répondre à plusieurs questions préliminaires à propos de : (1) l'existence ou non d'un seul discours qui se maintient durant 25 ans; (2) les rapports que le(s) discours maintient avec l'idéologie dominante — rapport d'alliance totale, d'alliance partielle, d'antagonisme — c'est à dire, l'existence ou non d'une unité idéologique; (3) la perméabilité ou non des frontières qui séparent/unissent le(s) discours du carnaval des autres discours; (4) les mécanismes discursifs capables de véhiculer les rapports d'adhésion/refutation entre le(s) discours du carnaval et le pouvoir politique; (5) l'argumentation du discours du carnaval en ses rapports d'adhésion/refutation, mais d'abord les stratégies discursives employées par le sujet du "samba-enredo" dans les cas de tentatives de tromper la censure imposée par l'idéologie dominante si les rapports entre les discours sont d'antagonisme non-explicité.

On sait que le discours interagit obligatoirement sur une situation donnée de communication, mais qu'il subit aussi l'action de cette même situation. De ce fait, il devient symptôme d'une situation historique plus complexe.

Toute société, à n'importe quel moment de son histoire, établit différents types de "normes" qui régissent l'interprétation du monde, l'attribution des valeurs aux choses, aux actes et aux attitudes des hommes — soit dans sens individuel, de groupe ou même institutionnel — c'est à dire, la société stratifie les composantes sociales et crée les classes. C'est toujours la classe dominante qui impose sa "normalité" et cette dominance produit plusieurs instances de "marginalité", du fait que celui qui ne s'adapte pas aux normes est considéré un marginal.

Nous sommes d'opinion que le "samba-enredo" est le discours d'une (ou de plusieurs) catégories sociales, politique et socio-économiquement mises en marge et qui peut, quelques fois, questionner cette "marginalisation". Nous avons rencontré dans cette manifestation du carnaval des éléments capables de démontrer l'existence de tournures de contestation et même de submission dans les pratiques établies par le régime militaire brésilien, c'est à dire, la non-convergence entre le discours du pouvoir politique et le discours populaire énoncé par le "samba-enredo".

Le "samba-enredo" est une des rares manifestations discursives populaires permises, bien que censurées, par le système politique auto-nommé "révolutionnaire" et se prête énormément à la diffusion de l'idéologie dominante à l'époque. Cependant cette manifestation peut véhiculer, sous des masques discursives, les discours du peuple accablé par abus d'autorité et de violence: un contre-discours qui proteste contre la situation, contre la formation discursive (FD) d'un gouvernement de force. Le "samba-enredo" fournit, ainsi, des éléments stratégiques à être employés par le peuple, c'est à dire, une manière du peuple s'inscrire comme sujet dans le discours antagonique à celui de l'hégémonie gouvernementale.

Comme conséquence de l'existence d'un contre-discours du carnaval, on a pu vérifier que, dans les périodes d'une répression politico-idéologique plus forte, plus subtils ont été les

artifices discursifs de refutation mis à l'oeuvre par le sujet du carnaval. Et que la période d'ouverture politique ou de "transition" a permis un discours de contestation plus explicite, avec un plus grand nombre de dénonciations et de revendications sociales.

Mais qu'est-ce que le carnaval?

Tom Jobim et Vinicius de Moraes, dans la chanson "A felicidade" définissent le carnaval comme "la grande illusion" qui ne dure que trois jours et qui finit le premier jour du carême.

C'est un monde qui met emphatiquement en relief l'inversion du quotidien, ce quotidien qui exige de l'homme des efforts très grands pour son subsistance et pour son entrée, dans la période du carnaval — à un monde de rêves, dans lequel la situation socio-économique sera fantastiquement renversée. À ces trois jours de folies, il pourra être le Roi — riche, bien habillé et nourri, symbole de la structure dominante, du pouvoir. Il pourra être aussi le Pirate — aventurier, marginal, saccageur, presque toujours riche, grâce à l'accès à la bourse du pouvoir constitué. C'est le symbole de la subversion, de la marginalité, du pouvoir non-constitué. Théoriquement il peut atteindre tout ce qu'il veut: la phantaisie devient alors un masque social.

Pour Baktine (1970), à cause d'ignorer les différences entre les acteurs et les spectateurs, le carnaval introduit des lois de liberté, puisque, à cette période-là, on ne peut vivre que sous les ordres de la liberté.

Le carnaval ne représente rien — il *est* la vie qui se re-interprète elle-même, qui renaît et se renouvelle; c'est le triomphe d'une espèce de libération transitoire, hors de la conception dominante, c'est l'abolition provisoire des rapports d'hierarchie, des priviléges, des règles et des tabous — c'est le contact intime entre des personnes normalement séparées par des barrières sociales. La rupture de ces barrières exige la création d'un langage spécial, capable d'anéantir les distances sociales entre les gens, libérés des conventions et des règles d'étiquette.

Mais, du moins au Brésil, à cette époque-là, cette liberté n'est pas totale, étant donné que le carnaval est une fête populaire à une date marquée, delimitée et administrée par l'autorité politique. Au danseur du carnaval, il ne reste que l'ironie et non réellement un rite de contestation. Il s'agit évidemment d'un procès de défaoulement non pas de rébellion (Ortiz, 1984, p. 41-42).

La formation discursive du carnaval, comme les autres FD, se caractérise par la regularité entre les types d'énonciation. Celle-ci, à son tour, dépend des règles de formation: des lois régulatrices et du lieu duquel l'énonciation se fait.

Pour Foucault (1969) trois questions surgissent d'emblée: le sujet qui parle, le lieu institutionnel d'où il parle et la situation ou la position qu'il occupe quand il parle. Par rapport au sujet, on demande: "qui parle?", "pour quelles raisons peut il parler?". Étant donné que le parler est étroitement lié à une concession "quel est le status de celui qui parle?", "quels sont ses droits d'intervention?" "et de décision?". On questionne le lieu institutionnel et son pouvoir de légitimer le discours du sujet et même les différentes positions que le sujet peut occuper. Ces questions-là permettent une grande diversité de types d'énonciation et, par

conséquent, la négation de l'unicité du sujet. On est devant une "dispersion énonciative" et une "descontinuité de plans discursifs".

Qui parle dans le "samba-enredo" ?

Le "samba-enredo" est le résultat d'un travail collectif. Le thème, décidé par les plus importants membres de l'école de samba, est donné à public et les compositeurs doivent soumettre leurs travaux à un jury qui en choisira le meilleur. Généralement les compositeurs travaillent en groupe et l'équipe peut avoir, quelques fois, plus de 6 éléments. La dilution de l'individualité du compositeur atteint un tel degré que rarement il va se présenter avec son nom civil. Il se présentera presque toujours sous des sobriquets qui l'identifient par rapport à l'école à laquelle il appartient, comme par exemple, Martinho da Vila. C'est évidente, alors, la menue importance que l'auteur-individu a dans la formation du *sujet* du "samba-enredo" (Sse), qui aura le status d'un sujet collectif, usuaire des formations discursives propres à l'école et à son idéologie.

Le Sse n'est pas le sujet psychanalytique, clivé, sujet d'un inconscient individuel, qui pense et qui parle, qui s'aliène et qui se constitue à travers *l'Autre*. Ce n'est pas le sujet qui se communique par son nom, qui emploie la 1<sup>ère</sup> personne du discours pour établir la différence entre lui et les autres éléments d'un groupe logique, biologique ou social. Ce n'est pas l'individu à qui Marx a pensé et qui acquiert son essence dans les rapports individuels. Ce n'est pas non plus le sujet althussérien, individu naturel, qui a sa subjectivité interpellée par l'idéologie, ou même le sujet foucaultien, individu qui s'identifie quand il formule un énoncé, ou n'importe quel sujet défini par d'autres théories du langage.

C'est pourtant l'addition de presque toutes les caractéristiques qui définissent des différentes notions de sujet vues auparavant: c'est le sujet d'un inconscient, pas individuel, mais collectif<sup>1</sup>, qui parle au nom d'une collectivité, qui peut employer la 1<sup>ère</sup> personne du discours pour établir l'égalité dans son groupe. Il n'est pas interpellé par l'idéologie, c'est la voix même de l'idéologie, il ne s'identifie pas au sujet du savoir de l'énoncé, c'est le sujet lui-même de ce savoir. Il se ressemble beaucoup au non-sujet de Coquet (1989), mais plus encore à la notion de destinataire (du même auteur). C'est le sujet d'une autorité devenue institutionnelle, d'une idéologie, d'une FD et à cause de cela il détient savoir et pouvoir. Et c'est exactement à cause d'être une voix de ce type qu'il subit des censures sociales, culturelles et idéologiques — il dit ce qui peut et qui doit être dit et tait ce qui ne peut et qui ne doit pas être dit.

Le Sse n'est pas un individu qui occupe une forme-vide de la FD à laquelle il s'assujettit, mais la voix anonyme et collective de la forme-sujet elle-même, la voix de la formation idéologique (FI) du carnaval, qui se (re)instaure dans sa culture. On a affaire à un sujet omnipotent et omniscient dans la FI, mais qui, pour mieux atteindre *l'autre* dans l'interaction discursive, simule une "descontinuité" par rapport à lui-même, à l'aide d'une dispersion énonciative, c'est à dire, il feint occuper des lieux dans la formation sociale du carnaval.

En occupant ces lieux, le Sse établit avec *l'autre* des rapports-miroirs qui permettent à l'autre:

<sup>1</sup> Il ne s'agit pas ici de l'inconscient collectif jungien, mais, à la manière freudienne, d'un inconscient collectif uni à la culture et qui véhicule "des traditions (...) et des valeurs (...)" (vol.VII, p.87) à travers des générations.

(1) s'identifier au Sse dans sa position spécifique. Dans ce cas, le Sse emploie généralement la forme linguistique pronominal "je".

1985 / Em Cima da Hora<sup>1</sup>  
 "Je suis un autre 'cabra da peste'<sup>2</sup>  
 À l'instinct aventurier";

(2) s'inclure collectivement au groupe socio-idéologique. Il y a ici l'emploi de "nous" comme représentation institutionnelle collective.

1979 / Unidos do Salgueiro  
 "Mais le roi du mal est apparu (...) et a apporté la pollution chez nous";

(3) s'inscrire dans une relation dialogique imaginaire du type "je"/"tu"; ou bien

(4) reconnaître le pouvoir idéologique institutionnel du Sse:

1987 / Caprichosos de Pilares  
 Votez, chantez, criez!

Pour que le but du Sse soit atteint, c'est à dire, pour que l'*autre* accepte la fantaisie proposée par le Sse, il faut que le sujet institutionnel sache comment l'*autre* se voit à soi-même et voit les autres membres de sa FI, soit, l'image que cet *autre* fait de son lieu discursif et des lieux des *autres*. Car ces lieux discursifs sont la conséquence d'une série de formations imaginaires.

Comme en réalité le Sse est une fonction de sujet, il ne peut pas établir des rapports binaires du type JE/TU, car la place occupée par le JE du Sse n'est pas interchangeable avec la place occupée par le TU, situation normale dans les relations dialogiques. De ce fait, il n'y a pas de vrais dialogues dans le "samba-enredo". La présence de vocatifs et impératifs, par exemple, ne sont que des stratégies linguistiques employées par le sujet de la FD du carnaval dans le but d'établir l'égalité entre le sujet du savoir et les autres éléments subordonnés à ce savoir.

En se nommant "Je", le Sse a l'air de s'opposer et de se distinguer des autres, et aussi de participer aux rapports dialogiques en s'écartant du collectif. En vérité, il nie sa position individuelle; il nie l'UN (Einsigkeit) et confirme, par conséquent, l'assujettissement de l'UN au NON-UN. Quand il semble exercer sa liberté, paradoxalement le "je" s'identifie et s'assujettit encore plus à sa FD. Et c'est de ce lieu ambigu que le Sse parle.

Le carnavalier à qui la samba s'adresse se reconnaît dans ce "je" et se soumet à la dimension du Sse et à son regard idéologique. Il sait que l'*autre* l'identifie ainsi dans sa construction imaginaire<sup>3</sup>. Il s'accommode et s'assujettit sans même se rendre compte: il accepte comme son représentant légitime ce sujet qui sait, qui définit et qui décide le "vrai savoir" idéologique. De ce fait, le Sse légitime son discours autoritaire.

<sup>1</sup> Année de parution de la chanson; nom du groupe social carnavalesque - l'école de samba.

<sup>2</sup> Expression typique du nord-est brésilien; elle désigne un individu courageux, digne d'admiration, n'importe par quelle raison.

<sup>3</sup> On pourrait dire que ce que Lacan (1966, p. 113) a appelé "stade du miroir" se ressemble énormément à cette stratégie du "samba-enredo".

On peut alors voir que, par l'action du Sse, la FD du carnaval construit des lieux énonciatifs institutionnels dans lesquels il inscrit discursivement les représentations de l'*autre*.

On pourrait rapidement schématiser les lieux énonciatifs occupés par le Sse d'après les références espace-temps dans lesquelles les sambas agissent: le Carnaval, le Quotidien et le Passé.<sup>1</sup>

1. Référence du Carnaval:

- 1.1 danseur du samba qui exalte le Carnaval;
- 1.2 porte-parole de l'école de samba dans ses hommages;
- 1.3 carnavalier qui cherche une possibilité de fuite;
- 1.4 carnavalier amoureux.

2 Référence du Quotidien:

- 2.1 brésilien fier de son pays;
- 2.2 brésilien qui dénonce;
- 2.3 brésilien amoureux.

3 Référence du Passé

- 3.1 narrateur/ peintre omniscient;

Comme conclusion: les représentations qui constituent le Sse et l'*autre* ont leur origine en deux FI différentes. La FI du carnaval, dont les savoirs constitutionnels le Sse représente discursivement, est à la genèse du pouvoir du sujet qui, par un jeu d'images, occupe, comme un miroir, des lieux énonciatifs qui, à leur tour, construiront l'*autre*.

Cependant la FI du carnaval s'assujetit à une FI plus forte, dont le pouvoir de domination et de censure oblige le Sse à accepter l'image qu'on lui impose et à occuper les lieux discursifs que cette même FI lui destine. Le fait d'accepter qu'une autre FI le représente a comme conséquence (pour le Sse) la perte de la position de *sujet du savoir*. Cela l'oblige aussi à se mettre comme un miroir à la place de l'*autre* et à se constituer imaginaire et symboliquement à partir du regard de l'*Autre* idéologique. Quelques FD (de quelques écoles de samba) qui perpassent la FI du carnaval nient complètement cet assujetissement et maintiennent intacte l'illusion de subjectivité. Mais il y a d'autres écoles où "l'illusion du sujet" ne se maintient pas et la prise de conscience idéologique prend un masque discursif à travers des structures linguistiques.

Dans toutes les formations imaginaires qui construisent constitutivement le Sse et l'*autre* on a pu vérifier la présence explicite ou implicite de la représentation de l'opposition leader/lideré.

---

<sup>1</sup> Dans la référence du passé sont incluses les références historiques, mythiques, légendaires ou culturelles, c'est à dire, des éléments fondateurs de la constitution du réseau imaginaire des FI populaires, parmi lesquelles, le carnaval.

## BIBLIOGRAFIE

- Bakhtin, M. (1970) *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Gallimard, Paris.
- Coquet, J.C. (1989) *Le discours et son sujet I: essai de grammaire modale*. Méridiens Klincksieck, Paris.
- Foucault, M. (1969) *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.
- Freud, S. (1974) *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud*- vol VII - Imago, Rio de Janeiro.
- Lacan, J. (1966) *Écrits I*. Le Seuil, Paris.
- Ortiz, E.M.N. (1995) *O povo cala e fala: o discurso do samba-enredo, de 1964/65 a 1989/90*. Porto Alegre, Thèse de Doctorat - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.
- Ortiz, R. (1984) *A consciência fragmentada*. Paz e Terra, São Paulo.