

Pratiquer et recevoir la musique : la réception de l'urbain dans une ville brésilienne au XIX^e siècle*

J. Jorge P. Santiago

Introduction

Le présent article s'inscrit dans la continuité d'une thèse en anthropologie historique dont la problématique de départ était d'analyser le rôle socioculturel joué par des sociétés musicales, groupes musicaux instrumentaux (Lyres et Orphéons), composés essentiellement de personnes appartenant aux couches populaires, lors de l'avènement de l'urbain et de la modernisation technique d'une ville brésilienne, Campos dos Goitacazes¹. Cette ville est située au nord de l'État de Rio de Janeiro et se trouve alors au centre d'une zone d'agriculture sucrière dont la principale activité a tourné, tout au long du XIX^e siècle, autour de la récolte et de la transformation des produits de la canne à sucre.

Dans ce processus, bien qu'en privilégiant les jeux d'interactions sociales et les formes différenciées de sociabilité, on va voir que tant les acteurs musiciens que les divers groupes sociaux avec lesquels ils sont en contact permanent, notamment dans des moments d'installation de la dimension festive, entretiennent des rapports qui sont aussi de l'ordre du conflit et participent de la définition du rapport à l'Autre. Ceux-ci sont donc partie intégrante de l'avènement et, par conséquent, de la réception de l'urbain.

Dans le cadre de cette recherche, mon objet d'étude, les sociétés musicales, ont été une « fenêtre » pour observer, puis aller à la rencontre de la ville de Campos, au moment où s'engage un processus de construction de la vie urbaine, sous le signe de la modernité, d'incorporation et d'apprentissage des règles de la « civilisation » et de la civilité. Processus qui a entraîné une redéfinition de l'occupation des

* Cet article constitue une version révisée d'une communication présentée, le 6 avril 1998, dans le cadre du séminaire *Historiens et phénomènes d'opinion. Réception de l'événement et outils de l'historien*, dirigé par Arlette Farge et Pierre Laborie (Centre de Recherches Historiques-EHESS/CNRS).

¹ J. Jorge P. SANTIAGO, *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyres et Orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1997, 518 p.

espaces et des rapports sociaux dans la ville. Ces sociétés musicales m'ont donc servi de guide pour appréhender ce processus, en privilégiant la dimension symbolique de l'approche².

Les deux Lyres étudiées (*Sociedade Musical Lira de Apolo* et *Corporação Musical Lira Guarani*) ont ainsi montré que pour cette construction de l'urbain, les acteurs de la ville élaborent différents scénarios pour mettre en scène les nouveaux personnages de l'urbain et les pratiques qui les unissent et/ou les séparent. En jouant de la sorte dans l'espace de la ville, ces acteurs vont constituer un tableau composé des rôles et fonctions qu'ils occupent, dans des scènes différenciées et successives. Et c'est par leurs associations que se construit le théâtre urbain, nous permettant de définir la dynamique identitaire de Campos et ses multiples composantes.

C'est en ce sens que cette recherche ne visait pas une histoire, ni une anthropologie urbaine qui travaillent sur des tissus urbains déjà constitués, puisque précisément j'ai analysé un « urbain » en train de se construire. En outre, si l'on peut encore parler véritablement d'avènement de l'urbain à la fin du XIXe siècle (et jusqu'aux années 1930), pour une ville brésilienne³, cela est directement lié au fait que le modèle portugais d'occupation de l'espace a privilégié une politique de

² Et non plus les seules dimensions économique et politique habituellement retenues pour l'étude de cette ville du fait de son rôle, durant cette période, en tant que l'une des principales régions de production de canne à sucre du pays. Cf. par exemple : Donald Jr. CLEVELAND, *Slavery and Abolition in Campos, Brazil, 1830-1888*, Cornell University, Ph.D. Modern History, 1973 ; Sheila de Castro FARIA, *A Colônia em Movimento – Fortuna e Família no Cotidiano Colonial*. Niteroi, Tese de Doutorado, UFF, 1994 ; Júlio FEYDIT, *Subsídios para a História dos Campos dos Goitacazes*, Rio de Janeiro, Editora Esquilo, 1979 ; A. R. LAMEGO FILHO, *O Homem e o Brejo*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Lidador, 1974 ; Alberto LAMEGO, *A Terra goytacá à luz de documentos inéditos*, Paris, Bruxelles, l'Édition d'Art, 1913, 8 vol. ; Delma Pesanha NEVES, *Engenho e Arte. Estudo do processo de subordinação da agricultura à indústria na região açucareira de Campos (RJ) a partir do ponto de vista dos fornecedores de cana*, Thèse de Doctorat, Museu Nacional – UFRJ, 1988.

³ Ce qui, paradoxalement, fait de la ville brésilienne un terrain fertile pour l'anthropologie historique, puisque le caractère tardif de l'avènement de l'urbain permet, en quelque sorte, de le saisir dans l'instantané. Ce qui n'est pas le cas, en particulier des villes européennes, ainsi que le souligne J. P. BARDET : « L'existence d'une ville constitue un phénomène pratiquement inexplicable, parce qu'en Europe, l'urbain s'inscrit dans la très longue durée. », Jean-Pierre BARDET, *Rouen aux XVIIe et XVIIIe siècles : Les mutations d'un espace social*, Paris, SEDES, 1983, p. 18.

comptoirs. Ceci, contrairement à ce qui a été mis en œuvre dans l'Amérique hispanique. C'est d'ailleurs au vu de cette différence que l'historien et sociologue Sergio Buarque de Hollanda a opposé, dans *Racines du Brésil*, l'Espagnol « carreur » au Portugais « semeur »⁴. À ce titre, A. Candido, dans sa préface de la nouvelle édition de cet ouvrage, commente ce processus différencié en ces termes :

« L'Espagnol, en "carreur" qu'il est, accentue le caractère de la ville en tant qu'ouvrage de la raison, contraire à l'ordre naturel ; il prévoit rigoureusement à partir de la ligne droite le plan de celles qu'il a fondées en Amérique, de préférence dans les régions de l'intérieur. Cela correspondait à l'intention d'établir un prolongement durable de la métropole, tandis que les Portugais, conduits par une politique de comptoirs, accrochés au littoral, dont ils ne se sont détachés qu'au XVIII^e siècle, ont été des « semeurs » de villes irrégulières qui sont nées et ont poussé à la diable, rebelles à toute norme abstraite. Ce genre d'agglomération urbaine « n'arrive pas à contredire le cadre de la nature, et sa silhouette s'enlace à la ligne du paysage [p. 171] »⁵.

Toutefois, au-delà de ces caractéristiques de l'occupation de l'espace, il s'est agi d'analyser, dans le cadre de mes recherches, l'instauration de l'urbain et d'appréhender, à travers des traces différenciées, le « sens » qu'elle a revêtu pour les acteurs, au niveau tant individuel que collectif. Cette période d'avènement de l'urbain correspond à un moment où le vivre en ville, le devenir urbain sont indissociables de l'absorption de la modernité et de la « civilisation », ce qui signifiait, pour les élites (sucrières et intellectuelles), l'adoption des pratiques et des valeurs européennes. Il s'agit bien, par conséquent, de « construire » l'idée d'urbain. Pourtant les groupes populaires sur lesquels je travaille, et dont je considère qu'ils sont eux aussi des acteurs de la construction de l'urbain, vont rarement recevoir les attributs de cette civilisation. Je pars en effet du postulat que tous les individus, y compris ceux que l'on considère comme les plus « indignes », sont dotés d'une rationalité propre et que, par conséquent, ils sont des acteurs à part entière de l'histoire⁶. Pourtant, nombre d'entre eux seront vus, à Campos, comme ceux qui, pour reprendre une expression fré-

⁴ Sergio BUARQUE DE HOLLANDA, *Racines du Brésil (1936)*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1998, Chap. IV : « Le semeur et le carreur », pp. 143-220.

⁵ Antonio CANDIDO, « Préface », in Sergio BUARQUE DE HOLLANDA, *Racines du Brésil (1936)*, op. cit., p. 22.

⁶ Cf. Arlette FARGE *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992 et Arlette FARGE, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997.

quemment utilisée dans la presse de l'époque, « empêchent l'arrivée de la ville à la modernité ».

Par ailleurs, il convient de signaler que l'emploi de la catégorie « groupes populaires » ne saurait signifier qu'ils ont été appréhendés comme des entités homogènes et indifférenciées, dans la mesure où, précisément, l'on a toujours cherché à articuler la dimension individuelle et collective à l'intérieur de chacun de ces groupes d'acteurs⁷.

Cependant, l'idée d'analyser l'avènement de l'urbain à travers les sociétés musicales n'est pas née du hasard. En effet, mon attention avait été attirée par le fait que, bien qu'au Brésil il soit habituel de trouver plusieurs formes de pratiques musicales populaires⁸, à Campos elles ont connu une expansion assez étonnante, puisque, entre 1870 et 1930 (c'est-à-dire cette période de l'avènement de l'urbain), on compte, outre d'autres ensembles musicaux, une vingtaine de sociétés musicales, alors que dans la plupart des villes brésiliennes pour la même période, il y en a rarement plus de deux.

Le fait que ces associations de musiciens se dénomment « sociétés musicales » est lié à leur organisation interne, c'est-à-dire qu'elles sont

⁷ Pour opérer cette articulation, un travail d'identification des acteurs sociaux sur la scène de la ville a été réalisé à partir, d'une part, d'une étude historiographique critique prenant en compte les travaux sur la ville considérés comme « classiques » et, d'autre part, d'une analyse détaillée du processus de formation des différentes catégories sociales dans la région de Campos dos Goitacazes, à partir des études les plus récentes. Cf. J. Jorge P. SANTIAGO, *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyres et Orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*, op. cit., pp. 173-191.

⁸ À ce sujet, cf. Luís da CAMARA CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962 ; Vincenzo CERNICCHIARO, *Storia della Musica nel Brasile*, Milano, ed. Fratelli Ricciani, 1926 ; COLLECTIF, *Memória musical de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro/Funarte, 1987 ; Laura DELLA MONICA, *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*, São Paulo, Tip. Edanee S.A., 1975, 2^{ème} éd. ; Jaime DINIZ, *O Recife et sua Música-Separata de um Tempo do Recife*, Recife, Arquivo Público Estadual, 1978 ; Marco Antônio MARFONDES (org.), *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*, São Paulo, Art Editora, 1977, 2 vol. ; Vicente SALLES, *Sociedade de Euterpe*, Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970 ; Vicente SALLES, « Bibliografia Musical Brasileira – Banda de Música », in *Sociedade Musical Carlos Gomes*, Belo Horizonte, PMBH, Secretaria de Cultura, 1995, pp. 235-252 ; Angela Cristina SAMPAIO, *Um espetáculo chamado banda : a alegria do toque*, Belo Horizonte, SEC/BEMGE, 1994 ; José Ramos TINHORÃO, *Música Popular; os sons que vêm da rua*, Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976.

dotées de statuts, de règles écrites de fonctionnement, et d'une normalisation des pratiques internes et externes. Au niveau de leurs pratiques musicales, elles se caractérisent par l'emploi d'instruments à vent et peu de percussions. C'est pour cette raison que les ensembles musicaux français dont elles se rapprochent le plus sont les Orphéons et/ou les orchestres d'harmonies⁹.

En outre, contribue également à donner sa spécificité à la ville étudiée le fait que ces associations musicales populaires soient insérées dans un contexte où il existe une interaction très forte entre la vie rurale et la vie urbaine durant cette phase de développement de l'urbain, ce qui, par ailleurs, a marqué la physionomie et la formation de la société brésilienne en général. En effet, comme le souligne A. Candido, celle-ci « entre en crise lorsque décline l'esclavage, qui était son fondement, tandis que les valeurs et les pratiques liées aux établissements agricoles suscitent des conflits avec la mentalité urbaine »¹⁰. Cette forte interrelation s'exprime, entre autres, par la présence, dans une ville moyenne comme Campos, d'une importante aristocratie agraire représentée par plus de 30 vicomtes et barons (jusqu'à 1889 avec la République)¹¹. Mais aussi, directement liée au développement de l'urbain, on note l'arrivée dans la ville d'une population rurale, puis, après l'abolition de l'esclavage en 1888, de nombreux libres et affranchis issus des grandes fermes de canne à sucre¹². Cette cohabitation de populations va engendrer différentes façons de concevoir le vivre en ville et l'usage d'un espace urbain en pleine reconfiguration.

Les sociétés musicales sur la scène de l'urbain

C'est dans ce contexte que les sociétés musicales vont s'insérer dans un processus général d'organisation des représentations politiques de différents groupes professionnels et de construction de nouvelles identités sociales urbaines. J'ai donc étudié ces sociétés musicales dans un scénario où agissent différents acteurs sociaux, pour voir comment les

⁹ Paul GERBOD, « L'institution orphéonique en France du XIXe au XXe siècles », *Ethnologie française*, Tome X, n°1, Paris, 1980, pp. 27-74 ; Philippe GUMPLOWICZ, *Les Travaux d'Orphée – 150 ans de vie musicale en France, Harmonies, Chorales, Fanfares*, Paris, Aubier, 1987.

¹⁰ Antonio CANDIDO (préf.), *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Cf. A. RIBEIRO LAMEGO, *A Planície do Solar e da Senzala*, Rio de Janeiro, Lidador, 1934 ; A. R. LAMEGO FILHO, *O Homem e o Brejo*, *op. cit.*

¹² Cf. Lana Lage da Gama LIMA, *Rebeldia Negra e Abolicionismo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

uns et les autres intègrent ce nouveau décor urbain et contribuent à le dynamiser.

Or, un tel processus laisse nécessairement des empreintes qui traversent le temps, par exemple la diffusion de certaines valeurs, les dits et non dits pourtant diffusés par la rumeur et ce jusqu'à nos jours, la dynamique des différentes formes de sociabilité engendrées par la pratique musicale. Traces que l'on peut saisir uniquement si l'on adopte une démarche qui ne se limite pas à un premier niveau d'appréhension des sources.

Ces traces, j'ai pu les atteindre, d'une part, à travers mes enquêtes de terrain auprès des musiciens et non musiciens (hommes et femmes âgés)¹³ et à travers l'évocation de leurs « souvenirs ». Mais j'ai pu les atteindre aussi, toujours dans ce premier registre, à travers les photos qui sont porteuses, si l'on prend soin de bien les lire, des traces des changements, des violences et des valeurs inscrits dans la ville. D'autre part, en croisant l'analyse des archives de ces sociétés musicales, avec le travail sur le terrain. Un tel croisement m'a permis de trouver d'autres traces de ces acteurs, des conflits alors existants et de décrypter les modalités selon lesquelles tous deux (les acteurs et les conflits) étaient partie prenante de cet avènement de l'urbain. Ainsi, en allant au bout des traces, j'ai pu disposer, en quelque sorte, d'un triple niveau de lecture de ce processus.

En premier lieu, y il a les témoignages. Et là, j'ai cherché à comprendre, en les interrogeant et en les écoutant, ce qu'a signifié, pour les plus anciens, l'avènement de l'urbain dans leur ville dans la mesure où ils ont été témoins. Mais j'ai également cherché à saisir la mémoire que les plus jeunes d'entre eux en avaient, à partir de ce qui leur avait été transmis par les récits de leurs ancêtres. Mémoire qu'il fallait aussi décoder pour voir de quelle façon, en fonction de leur propre système de représentation, les musiciens et les non musiciens « racontent » cet avènement et sa réception.

Le second niveau concerne les photos d'époque¹⁴. Celles-ci, analysées dans un premier plan, nous livrent des traces matérielles de la ville

¹³ Pour les obtenir, plusieurs entretiens ont été réalisés auprès d'une vingtaine de personnes dont l'âge était supérieur à 80 ans ou au moins supérieur à 70 ans pour ceux qui, musiciens ou non, étaient déjà fils de musiciens et qui à travers la musique avaient un rapport en commun à l'espace socioculturel de la ville de Campos dos Goitacazes.

¹⁴ Ces photos proviennent d'une part des archives des sociétés musicales, d'autre part du fonds privé de M. Leonardo Vasconcellos Silva.

et de ses habitants ; je les ai aussi utilisées auprès des témoins comme « déclencheurs » de mémoire. Mais je me suis également servi de ces photos à certains moments des entretiens pour interroger les musiciens sur des endroits ou des bâtiments précis de la ville. D'autres fois encore, je les éparpillais sans ordre apparent pour voir celles qui allaient retenir leur attention, ce qui signifiait alors qu'elles évoquaient pour eux des moments marquants, voire des événements qui faisaient jaillir d'autres souvenirs associés à d'autres personnages, d'autres lieux et espaces de la ville.

Les sources écrites, qui constituent le troisième niveau de lecture sont de trois types. D'une part, les archives des sociétés musicales (livres des actes, fichiers des membres, bilans de comptabilité, statuts, livres de discipline). D'un côté, elles attestent dans quelle mesure les sociétés musicales sont imprégnées des nouvelles valeurs urbaines, de l'autre, elles ratifient les relations qu'elles entretiennent avec les autorités civiles et religieuses de la ville (dont certains figurent parmi les membres) ; enfin, elles permettent de voir leur présence officielle dans certains espaces et leur participation à certains événements de la ville. D'autre part, j'ai utilisé les archives de la compagnie de chemins de fer *Estrada de Ferro Leopoldina – Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima* (RFFSA), qui comprennent, entre autres, les rapports des ingénieurs et les annonces d'inaugurations de nouveaux tronçons¹⁵, afin d'étudier, en particulier, les rapports entre les sociétés musicales, les musiciens et cette compagnie. Enfin, j'ai travaillé à partir de la presse de l'époque¹⁶, en tant qu'espace d'expression écrite des élites. Elle nous donne la « vision » des élites et ce que signifie pour elles être urbain ; et par conséquent, on peut déceler ce qu'elles considèrent comme incompatibles avec leur envie de modernité.

Et c'est avec cette méthode de recherche et l'utilisation des outils dont je disposais que j'ai pu constater qu'il existait, en quelque sorte, une double dynamique de la réception.

¹⁵ J'ai eu accès à ce fonds par l'intermédiaire du Docteur Nilson Macêdo, qui a été ingénieur en chef de la RFFSA.

¹⁶ À savoir, outre ceux contenus dans le fonds *Arquivo de Obras raras* de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, les journaux : *A Gazeta do Povo de Rio de Janeiro*, *A Notícia*, *Jornal do Comercio*, *O Monitor Campista*, *Vinte Cinco de Março*, *A Gazeta do Povo de Campos* ; et les revues : *Revista Gênese* et *Almanak para a Cidade de Campos dos Goitacazes*.



*Vue de la façade du journal O Monitor Campista, rue Direita, 1919.
(Fonds Leonardo Vasconcellos Silva)*

Pratiques musicales et réception de la musique comme déclinaison de la réception de l'urbain

En effet, dans la mesure où l'une des fonctions de cette pratique musicale est précisément d'accompagner l'avènement de l'urbain, c'est de façon privilégiée, à travers elle, qu'il m'a été possible de lire la réception de l'urbain à proprement parler. D'autant plus que cet accom-

pagement existe à plusieurs niveaux et en différents espaces de la ville. D'une part, ainsi que le mentionnent les livres des actes, ces sociétés musicales sont officiellement invitées par les élites et les autorités à célébrer en musique les inaugurations de nouveaux bâtiments, les transformations de l'infrastructure de la ville (chemins de fer, aménagement des berges du fleuve, installation de l'éclairage électrique¹⁷) et à participer aux célébrations civiques et religieuses qui elles aussi célèbrent la modernisation de la ville. D'autre part, de petits groupes de musiciens, membres des sociétés musicales, vont animer, indépendamment de celles-ci, des espaces différenciés de sociabilité informelle, même dans des espaces jugés espaces à la marge (les bordels, les maisons de passe, les *botequins* – petits bars, gargotes –, certains genres de bals populaires – *maxixes* et *gafieiras* –, mais dont la mise en œuvre est pourtant elle aussi liée à cette dynamique de l'urbain).

Qu'il s'agisse des musiciens et/ou des non musiciens, ou des élites ou des couches populaires, comment déceler ce qu'a pu signifier pour ces gens la réception de l'urbain à travers la pratique musicale ?

D'une façon générale, pour tous, si l'on considère le nombre de sociétés musicales et l'intensité de la pratique de la musique, on peut voir que l'avènement de l'urbain à Campos est indissociable de la dynamique de la pratique musicale locale.

Pour les musiciens, cela signifie s'intégrer dans l'urbain, non pas uniquement à travers la dimension économique, politique ou professionnelle, mais, à travers l'une des expressions culturelles de la ville. En effet, c'est grâce à la spécialisation que représente le savoir musical appris au sein des Lyres qu'ils acquièrent dans la ville, plus qu'une identité sociale, une identité, une insertion et une reconnaissance en tant qu'individus-musiciens, qui va leur conférer un rôle spécifique dans la construction de l'urbain.

Pour l'ensemble des non musiciens, c'était avoir la possibilité d'associer leur identité urbaine à l'identité musicale de la ville en train de se construire. Parmi ces non musiciens, pour les élites (sucrières, commerçantes et intellectuelles), le fait que les sociétés musicales

¹⁷ Signalons sur ce point que Campos est la première ville du pays et de l'Amérique du Sud à disposer de la lumière électrique publique, qui est inaugurée le 24 juin 1883. Elle le sera à Rio, capitale de l'Empire, en janvier 1884. Cf. Alberto R. LAMEGO FILHO, *O Homen e o Brejo*, op. cit., p. 145 et Hervé Saugado RODRIGUES, *Campos-Na taba dos Goitacazes*, Niterói, Biblioteca de Estudos Fluminense, Imprensa oficial, 1988, p. 104.

soient toujours présentes lors des successives inaugurations et commémorations civiques (et même privées), signifie une façon d'assurer ou de renforcer la reconnaissance publique des hiérarchies présentes sur la scène de la ville. Par exemple, lorsqu'on inaugure un nouveau tronçon de chemin de fer, si cela représente la célébration d'une amélioration pour la ville, c'est aussi celle de la participation de certaines élites sucrières qui ont joué de leur pouvoir économique et politique pour permettre son financement. De plus, ce tronçon est parfois privé puisqu'il relie la propriété sucrière aux grands circuits de distribution.

Pour les couches populaires, à un premier niveau, c'est la pratique musicale qui, à travers l'installation de la dimension festive, opère en quelque sorte une suspension temporaire des hiérarchies, dans la mesure où elle est l'occasion de l'expression d'un sentiment d'appartenance à la ville et où elle inscrit l'existence d'un « nous » citadin et urbain. À un second niveau, la réception de la musique, à travers les formes de sociabilité informelles, y compris celles dénigrées et interdites par les autorités en tant que « lieux du vagabondage et de la bohème », les populations en marge, ou déracinées, reconstruisent collectivement et individuellement une identité, soit à partir du partage de codes communs, soit à partir de nouvelles pratiques, où la musique est toujours au premier plan. Je pense, par exemple, à ces femmes pauvres, que j'appelle des « acteurs éphémères » parce qu'oubliées ou rarement citées dans l'historiographie. Pourtant, les témoignages de certains musiciens âgés révèlent que ces femmes, grâce à certains talents qu'on leur reconnaît (danseuses, chanteuses, cabaretières), acquièrent une identité et une présence dans l'histoire de la ville à travers leur participation aux espaces de sociabilité informelle liés à la musique. Ainsi, certaines sont évoquées en ces termes : « (...) une très maigre qui dansait bien la mazurka, qui faisait des gâteaux et venait souvent avec la Das Dores du quartier du Cajú » ; « Vilma [qui] était une petite mulâtre qui de temps en temps disparaissait (...) mais qui était formidable dans la polka, (...), elle habitait du côté de la Lapa et était couturière ». De plus, au fil de ces témoignages, on découvre aussi, à travers les différentes stratégies de survie qu'elles mettent en œuvre, leurs modalités d'inscription dans l'urbain.

En outre, la pratique musicale signifie une expression symbolique de la vie sociale et des conflits qui y sont installés, laquelle peut prendre forme à travers les disputes dans le champ musical, alors appelées « duels musicaux ». Ces duels musicaux sont des moments où les sociétés musicales entrent en compétition à travers l'exécution de leur

répertoire, tout particulièrement à l'occasion d'une commémoration. C'est donc un événement musical très structuré, avec des supporters, l'engagement de paris, la présence de la presse et d'hommes politiques. C'est pourquoi certains de ces duels sont restés célèbres, en tant qu'événements marquant de l'histoire de la ville¹⁸.

En ce sens, parce qu'il représente un moment où sont présentes les différentes strates qui jouent des rôles différenciés dans la société, le duel musical est un autre moyen de lire les réceptions différenciées de l'urbain. En effet, le duel musical figure une "dramatisation" des règles sociales et des représentations en vigueur, lesquelles sont partie prenante du symbolisme présent dans cet espace urbain. Il en va de même de la redéfinition des relations de pouvoir et des hiérarchies, dans la mesure où le duel donne une nouvelle dimension aux représentations sociales et les ritualise sous la forme de compétition. C'est pour ces raisons que le duel musical peut également être considéré comme un « moment » symbolique de matérialisation des conflits inhérents à l'avènement et à la réception de l'urbain à Campos. Par ailleurs, bien que la presse les décrive toujours avec emphase et qu'elle mette en relief les performances musicales des Lyres en compétition et la spécificité de la ville en tant que « productrice » de musique, on peut voir que la réception de la musique n'a pas lieu dans tous les espaces de la ville. Ces formes différenciées de réception qui peuvent être observées tout particulièrement dans les deux témoignages suivants, sont liées tant aux différentes modalités de réappropriation des espaces publics, qu'aux formes de ségrégation préétablies au niveau politique et social.

« Il n'y avait pas de duels, au moins je n'en n'ai jamais entendu parlé, dans les coins vraiment pauvres... Parce que, vous savez, pour les gens d'argent et les autorités, il n'y avait pas grand'chose à commémorer dans les lieux des pauvres. En outre, ces lieux étaient des lieux qui n'attiraient pas les gens (...). »¹⁹

« Les pauvres pouvaient même venir et venaient aux duels, participaient, soutenaient, mais dans les alentours... Comment certaines personnes allaient-elles entrer dans [le journal] *A Gazeta*, ou s'éparpiller parmi les politiques au moment des inaugurations ?... Même dans ces

¹⁸ Pour une analyse plus détaillée de ces duels musicaux, Cf. J. Jorge P. SANTIAGO, *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyres et Orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930, op. cit.*, pp. 78-92.

¹⁹ D'après le témoignage du musicien *Seu Manoel Guarani*, recueilli le 19 mars 1992.

moments [de duels], la force publique [la police] suivait les grands et écartaient les petits de certaines places ... »²⁰

Appréhendée dans cette perspective, la pratique musicale permet aussi de considérer la ville comme un lieu privilégié d'observation des conflits, des tensions sociales, des identités implicites, mais également comme espace de restructuration multiple, de formes différenciées de sociabilité, qui sont autant d'expressions de la réception de l'urbain²¹. C'est pour cette raison, dans le cadre de cet avènement de l'urbain, que les commémorations, les duels musicaux et les fêtes associées aux améliorations de la ville constituent autant d'événements qui vont servir de marqueurs chronologiques du passage du temps, mais aussi des moments de la réception du changement.



Montée des eaux, place Das Verduras (actuelle place Prudente de Moraes) 1906 (Fonds Leonardo Vasconcellos Silva)

²⁰ Témoignage de *Seu Manoel Cipó*, ancien musicien de la Lira São José et de la Lira de Apolo, recueilli à la Casa de Cultura José Cândido de Carvalho, les 2 et 3 octobre 1991.

²¹ Cf. Sylvie OSTROWETSKY (éd.), *Sociologues en ville*, Paris, L'Harmattan, 1997, tout particulièrement la 2^e partie : « Les ethnologues en ville », pp. 73-140 et, dans la 3^e partie, l'article de Michel PINÇON et Monique PINÇON-CHARLOT, « L'espace urbain comme expression symbolique de l'espace social », pp. 143-160.

C'est pourquoi, plus qu'une anthropologie urbaine qui cherche à décrypter les espaces de cohabitation dans la ville, les rapports sociaux qui s'y développent, la distribution des groupes sociaux dans les quartiers et les réseaux de sociabilité, les possibilités de regroupement et d'identification sociales et ethniques, je pense que l'analyse de processus tels que l'avènement de l'urbain et sa réception, en articulant ces problématiques avec les propositions de l'anthropologie « de la ville »²² privilégiant les imaginaires constitutifs de celle-ci²³, ne peut faire l'économie d'une interrogation sur leurs substrats historiques. Ceci afin de restituer les historicités successives, les identités socioculturelles inscrites dans une dynamique historique, et dont la ville et ses acteurs sont le théâtre.

Ainsi, on peut noter que la réception de l'urbain à Campos signifie, en premier lieu, adopter de nouvelles valeurs qui s'opposent aux anciennes valeurs rurales, et ce tant pour les élites sucrières que pour les couches populaires. En second lieu, c'est pouvoir « absorber les attributs de la civilisation » et les « politesses »²⁴, mais aussi avoir accès à

²² Sur ces problématiques, cf. les travaux de M. PERROT, C. PETONNET, « Anthropologie culturelle dans le champ urbain », *Ethnologie Française*, XII, n° 1, 1982, pp. 115-116 ; P. CENTLIVRES-DEMONT, *Un nouveau regard sur la ville : contributions à l'ethnologie urbaine*, Berne, Ethnologica Helvetica, 1982 ; M. de LA PRADELLE, *Les vendredis de Carpentras*. Paris, Fayard, 1996 ; J. GUTWIRTH ; C. PETONNET (dir.), *Chemins de la ville, enquêtes ethnologiques*, Paris, CTHS, 1987 ; G. ALTHABE, « Ethnologie du contemporain et enquêtes de terrain » *Terrain*, 14, mars, 1990. Cf. également U. HANNERZ, *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Editions de Minuit, 1983 qui fournit une évaluation des recherches en anthropologie urbaine aux États-Unis. Pour un bilan des recherches plus récentes, Cf. : COLLECTIF, *Journal des Anthropologues*, Paris, n° 61-62 (1995) ; OSTROWETSKY, S. (dir.) : *Sociologues en ville*, *op. cit.*, et voir aussi, tout particulièrement, M. AGIER, « Les savoirs urbains de l'anthropologie », in *Enquêtes. Anthropologie, Histoire, Sociologie*, Paris, EHESS/MSH, n°4 (1996), pp. 35-58. Pour le Brésil, cf. : O. G. VELHO, *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987 ; M. PEIRANO, « A favor da Etnografia », in *Série Antropologia 130*, UNB, Instituto de Ciências, 1992 ; J. G. C. MAGNANI, « O Campo da Antropologia », in *Os campos do conhecimento e o Conhecimento da Cidade, Cadernos de História de São Paulo*, vol. I, São Paulo, Museu Paulista/USP, 1992 ; J. G. C. MAGNANI ; L. de L. TORRES (org), *Na metrópole : textos de antropologia urbana*, São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

²³ Cf. Mondher KILANI, *Introduction à l'anthropologie*, *op. cit.*, p. 76.

²⁴ Je reprends ici les expressions utilisées par Oliveira Viana qui mettait en évidence l'existence à Campos d'un « sentiment aristocratique ». OLIVEIRA VIANA, préface, in A. LAMEGO FILHO, *A Planície do Solar e da Senzala*, *op. cit.*

l'usage d'une infrastructure et la possibilité d'une nouvelle relation avec l'espace. Vivre en ville, c'est se trouver, par opposition à la campagne, plus proche de la modernité et de la civilisation et de ce qu'on pense qu'elles pourraient offrir.

Cependant, en dépit de cette aspiration partagée à recevoir les bienfaits de la modernité, l'urbain apparaît aussi en tant qu'espace des inégalités, confirmant que les bénéfices de l'avènement de l'urbain ne pouvaient pas être vécus de façon égalitaire. C'est pourquoi, à travers l'examen des périodiques, les témoignages et les modalités d'insertion des musiciens dans différents espaces de la ville, il est possible de saisir de façon effective que l'avènement de l'urbain s'accompagne d'une hiérarchisation de l'espace et de son usage par les individus. En ce sens, les formes différenciées de participation des musiciens et des sociétés musicales dans les différents lieux et espaces de sociabilité attestent que, dans la diversité et face aux hiérarchies présentes dans l'espace urbain de Campos, le lieu où les gens habitent et construisent leurs liens sociaux constitue là aussi l'un des attributs symboliques de leur position sociale²⁵.

Lieux et espaces à partir desquels peuvent se lire la réception et l'insertion dans l'urbain d'une population rurale et populaire, libre et affranchie ; population que, précisément, directement ou indirectement, au niveau concret et au niveau symbolique, on voudrait exclure de ce nouveau vivre en ville.

Cette réception de l'urbain par les acteurs populaires peut être illustrée à partir de trois exemples. En premier lieu, si l'on considère certains témoignages de musiciens, on peut voir cette réception comme une opportunité de participer, par le travail, à la modernisation de la ville à travers la construction des tronçons successifs du réseau ferroviaire, en tant qu'ouvriers des compagnies de chemins de fer. Or, dans la mesure où, au cours du temps, nombre des musiciens deviennent cheminots, on peut voir à travers leurs témoignages ce que pour eux, ou leurs ancêtres, cela signifiait. L'un des informateurs me l'a raconté en ces termes, à partir de ce qu'il a appris par la mémoire familiale concernant l'inauguration du tronçon Campos-São Sebastião, en 1875 :

« Mon grand-père était cheminot avant la guerre et chez nous on a été élevés en entendant continuellement parler du nombre de répétitions

²⁵ Cf. Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, « L'espace urbain comme expression symbolique de l'espace social », *op. cit.*, p. 157-158.

qu'ils avaient dû faire dans la *Lira de Apolo* et dans la *Lira Phil Euterpe* à cause de l'inauguration de la voie ferrée... Mais c'était vraiment un grand événement pour les gens. »²⁶

Même si les archives des sociétés musicales indiquent que plusieurs répétitions ont été nécessaires pour cette inauguration, c'est de la mémoire familiale et individuelle que viennent les souvenirs qui ratifient qu'il avait d'abord fallu répéter, outre la musique, le défilé pour ce « grand jour » de l'inauguration de la voie ferrée.

Cependant, les souvenirs ne font pas seulement allusion à la dimension festive des commémorations. Au cours des entretiens et après avoir certes évoqué cette dimension festive, c'est toute une partie de la souffrance et de la misère endurées par les travailleurs qui émerge. C'est ce que l'on constate par exemple en mettant en rapport ce que publiait le journal *O Monitor Campista* dans l'édition du 17 décembre 1875 et ce que les musiciens dits « Seu » Olímpio et « Seu » Salvador regrettaient, à travers leurs souvenirs, dans la vie de ces ancêtres, quand ils disaient de leur vie ouvrière : « qu'il était dur de voir des commémorations quand les pauvres travailleurs étaient en train de souffrir et enduraient des privations tout en étant quotidiennement au travail, et ne récoltaient pas le fruit de leur sueur »²⁷.

Les deux exemples suivants se rapportent à la rue qu'ils inscrivent en tant qu'espace de vie et de travail. De fait, les expressions de l'usage de cet espace vont en quelque sorte bouleverser les interactions sociales car, pour les populations pauvres et laissées en marge du processus de modernisation, les changements dans la ville vont acquérir une dimension singulière. Il n'est pas jusqu'aux livres des actes qui révèlent la façon dont les membres des Lyres percevaient le symbolisme inscrit dans cet espace, notamment quand on voit signalé qu'il était plus convenable de jouer dans certaines rues que dans d'autres.

De même les photos, en tant qu'outil pour appréhender cette réception, permettent de voir que les gens des couches populaires sont insérés dans l'urbain, même si cette insertion est en premier lieu détectable dans les rues, en tant qu'espace de ceux qui n'ont pas d'autre lieu pour vivre, c'est-à-dire un espace par défaut et par là-même miroir de la réception plurielle de l'urbain. En effet, si d'un côté les témoins parlent de cette importance de l'inscription dans l'urbain en évoquant leurs

²⁶ Seu Salvador de la *Lira de Apolo*.

²⁷ En effet, dans l'édition mentionnée, le journal a publié un appel à la solidarité avec les cheminots en grève.

ancêtres, de l'autre, si l'on regarde les photos de cette époque, on voit des gens qui, bien que ne correspondant pas, *a priori*, aux projections des élites concernant l'habitant de l'urbain, sont des acteurs à part entière, même s'ils sont habillés à la mode rurale, s'ils portent des instruments de travail liés aux activités rurales ou s'ils vont nus-pieds.

Dans le même temps, on a des photos qui nous révèlent de façon saisissante à quel point certains étaient exclus de cette prétendue arrivée de la civilisation : ce sont ces hommes noirs enchaînés et exposés en public, ces hommes et ces femmes arrêtés parce que considérés comme vagabonds et dont les photos sont publiées dans la presse avec pour légende, « galerie de déviants qui menacent notre urbanité »²⁸. À ce titre, il faut dire que Campos va se « gonfler » d'une population « flottante et encore mal intégrée, qui s'y fixe à titre provisoire, attirée par des promesses d'emplois, de bonne rencontre ou les filières d'amitiés »²⁹. C'est pourquoi, à travers ses rues, elle est aussi une ville-refuge pour les errants (les « vrais et faux » mendiants comme la presse les appelait), ces exclus d'un cadre social en processus de redéfinition³⁰.

Il y a donc un sens particulier d'être dans la ville pour ceux qui « débarquent » sans habitat ou travail définis dans le projet des élites. Ces gens composeront les espaces de la misère, de la pauvreté et de la marge, et sont vus et décrits comme une « tache » sur la ville et son aspiration à devenir moderne. Toutefois, nombre d'entre eux ont, de façon particulière, réussi à construire des stratégies de survie hors du projet et du contrôle des élites. Stratégies où les sociabilités liées à la pratique musicale sont là encore déterminantes, ainsi qu'en témoigne ces souvenirs d'un musicien âgé :

« Moi, comme vous pouvez le voir, je suis descendant d'esclave libéré (...). Ce que je sais, c'est que ma grand-mère maternelle a été esclave (...); de la même manière, mon grand-père paternel lui aussi a été esclave dans une ferme des environs..., mais ce qui se racontait chez nous, c'est qu'au moment de l'abolition il était libre, (...) il était musicien, et d'après ce que je sais, étant musicien les choses pouvaient être

²⁸ Revue *Gènesis*, Campos-RJ, édition d'août 1920.

²⁹ Cf. Marcel RONCAYOLO, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990, p. 80.

³⁰ D'ailleurs, il faut se rappeler qu'au Brésil à ce moment-là, il y existait un grand nombre d'affranchis jetés dans les rues parce qu'il n'y avait pas de projet pour leur intégration dans les villes.

plus faciles pour lui en ville (...) et c'est lui qui a introduit mon père dans la Lira ... »³¹

De même, on peut ajouter les extraits du témoignage du musicien âgé dit « Seu » Nico :

« Quand on était petit, un affranchi nommé Custódio était très ami avec mes parents et, de temps en temps, il racontait des histoires de son temps d'esclavage (...). Après l'abolition, il faisait du labourage pour les gens des environs (...) Parfois, quand il n'avait pas de travail, alors qu'il était déjà très âgé, il était vendeur de balais, vendeur de poissons, *cangueiro* (porteur), auxiliaire de maçon et même saigneur de bœufs (...). Et quand j'étais enfant j'en ai connu encore d'autres qui faisaient n'importe quoi pour avoir quelques sous, (...) par peur d'être vu comme un vagabond dans les rues... ».

On voit donc que, au moins pour une partie de ces populations, recevoir l'urbain, y vivre, signifie aussi avoir à gérer une certaine forme d'exclusion. Laquelle se traduit, entre autres, par l'interdiction d'un certain nombre de pratiques, la démolition de leurs lieux d'habitat, mais aussi par les jugements de valeur négatifs portés par les élites et les autorités sur leurs pratiques et les espaces où ils vivent.

C'est ainsi que les chroniqueurs et écrivains ne tarissent pas d'éloges quand, par exemple, en 1890 « le major José Fernandes da Costa Pereira a cédé une partie de ses terres pour l'élargissement de l'espace entre la rue Boa Morte et la rue do Propósito, faisant ainsi disparaître 'le tel *Beco*' (voie sans issue) et les *casinholas* (maisons très petites) de gens mal famés qui y habitaient »³², et que les familles des environs « n'ont plus besoin d'éviter », ne prenant pas en considération le fait qu'il s'agit d'espaces de vie pour la population déshéritée. La discrimination sociale est toujours accompagnée de critiques à l'égard de ceux qui, aux yeux des élites, des autorités et des familles de bonne réputation, vivent en marge d'une conduite sociale « normale » et compatible avec les aspirations à la modernisation. À cette « anormalité » sont associés l'affranchi et le pauvre (blanc ou noir), comme l'exprimait en 1885 le journal *O Monitor Campista* quand, après un violent incendie, il publie la nouvelle de la « démolition d'un *sobradinho* au coin de la Rua Direita qui appartenait à M. Benedito

³¹ *Seu* Manoel da Penha, Lira Guarani.

³² Cf. Horácio SOUSA, *Cyclo Aureo de Campos – História do Primeiro Centenário-1935* (1935), Rio de Janeiro, Damadá, 1985, p. 130.

Queiroz et d'une séquence de *casinhas* (petites maisons) occupées par des personnes déchués ».

Pourtant, non seulement l'existence de certaines de ces pratiques sont la preuve d'une façon de vivre, voire pour certains de survivre dans l'urbain, mais aussi de l'existence de stratégies d'évitement et de résistance mises en œuvre dès lors que l'on tente, précisément, de les interdire. De la même façon, les différents processus de construction d'identités urbaines qui en résultent sont autant de façons d'être partie prenante de la formation de l'identité urbaine de Campos.

Conclusion

Si j'ai pu me rendre compte de cette multiplicité de la réception de l'urbain à Campos, où la pratique musicale et les différentes formes de sociabilité qui lui sont liées sont déterminantes, c'est parce que ces associations de musiciens peuvent être considérées comme des espaces intermédiaires. Ceci précisément parce que ces sociétés musicales, comme agents de l'instauration des nouveaux espaces de sociabilité, sont non seulement des intermédiaires entre les structures dirigeantes et leurs « représentants » d'une part et, d'autre part, la population en tant que diffuseurs des nouvelles valeurs, mais aussi parce qu'elles sont partie prenante de l'élaboration des stratégies d'intégration et de la construction d'une identité propre aux « couches populaires » dans l'urbain.

Par ailleurs, ce sont des intermédiaires en termes de passage d'une société de type ancien, hiérarchisée, esclavagiste, où les réseaux personnels, les liens de clientèle et de parentèle sont déterminants, vers une société de type moderne qui postule, au moins en théorie, la reconnaissance de l'individu comme catégorie autonome. C'est aussi parce qu'elles sont des espaces intermédiaires que, par le biais des sociétés musicales, deux mondes se croisent : celui des élites et celui des classes populaires ; monde de la norme, monde de la « marge » et un monde que la presse et les autorités publiques appellent « la vie de bohème ». C'est ainsi qu'à partir de la démarche adoptée, l'on a cherché à réaliser la reconstitution d'une sorte de généalogie de la réception de l'urbain, à travers ce qui a été écrit, mais surtout à travers ce qui a été vécu, ce qui a été transmis et ce qui est raconté jusqu'à aujourd'hui.

Ainsi, une pratique intense de la musique et la participation des sociétés musicales et des musiciens dans les différents espaces et événements, plus que créer une spécificité, signifie construire une légitimité

et donc assurer une première identité musicale, dont on a pu voir qu'elle participe aussi de la construction de l'identité urbaine. Et c'est à partir de ce déchiffrement de l'identité urbaine que nous avons pu appréhender la symbiose entre la mémoire musicale et l'élaboration d'une mémoire de la ville. Ce qui a montré le potentiel des sociétés musicales en tant que témoins du processus de transformation, mais aussi de l'adaptation des groupes aux nouvelles formes de vie sociale liées aux nouvelles caractéristiques de l'espace urbain. Ceci vient ratifier leur rôle en tant qu'importants agents de la construction d'une tradition musicale et de la mémoire de Campos, mais aussi une façon particulière d'appréhender les formes différenciées de réception des changements et des événements qui ont marqué la ville par l'ensemble des acteurs à différents moments de son histoire.