

*Sociabilités musicales,  
normes et symboles.  
Entre culture d'élite  
et culture populaire urbaine  
(Brésil, fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup>)*

**Prélude**

**E**NTRE LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE et le début du XX<sup>e</sup> siècle, la ville de Campos dos Goytacazes, dans le nord de l'Etat de Rio de Janeiro, se trouve au centre d'une zone d'agriculture sucrière dont la principale activité a tourné, tout au long de la période mentionnée, autour de la récolte et de la transformation des produits de la canne à sucre et du commerce qui, en fonction de la circulation des capitaux originaires des négoceurs du sucre, devient une activité très importante aussi. Ces activités vont par ailleurs favoriser de fortes liaisons entre Campos dos Goytacazes et la capitale, Rio de Janeiro, mais aussi avec l'univers européen, tant en ce qui concerne les activités relevant de l'économie que des pratiques socioculturelles. A ce titre, la musique aura une place très particulière car, outre la production et la réception du produit musical, autour de la pratique musicale l'économique, le politique et le processus de changement de la vie sociale urbaine sont fort imbriqués. Ceci d'autant plus qu'en cette période charnière, comme le signale G. Borras, « l'accélération de l'économie d'exportation, les forts mouvements migratoires, l'urbanisation, l'apparition de nouvelles classes sociales, de nouveaux acteurs politiques vont enrichir considérablement la production musicale populaire »<sup>1</sup>, comme l'émergence de nouveaux genres musicaux ou leur re-élaboration l'attestent.

---

<sup>1</sup> Borras, Gérard (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, p. 14.

Il s'agit en effet du moment de l'avènement et de la propagation des pratiques urbaines ainsi que, de la modernisation technique de cette ville Campos dos Goytacazes<sup>2</sup>, où jusqu'alors les pratiques, les formes de sociabilité et les jeux de relations sociales relevaient de ce qui était plutôt de l'univers rural. Ainsi, de façon systématique, des associations de musiciens vont accompagner en musique les travaux d'aménagement, les inaugurations de nouveaux bâtiments et les célébrations civiques et religieuses motivées par ces interventions dans les espaces de la ville.

Ce faisant, ces sociétés musicales, le plus souvent patronnées, financées, voire fondées par des notables de la ville, mettent de façon particulière en relation le monde des élites et celui des couches populaires. De telles « sociétés », à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930 environ, vont élaborer leur vivre urbain, disputant le prestige auprès du public et surtout auprès des autorités et des élites économiques, politiques et intellectuelles. Ce qui fait qu'elles soient forcément imprégnées des enjeux de pouvoir, des bouleversements de la vie sociale, de certains engagements politiques, voire des stratégies pour l'élaboration ou l'adoption de symboles et de rites afin de s'assurer d'une identité urbaine particulière.

Le nord de l'Etat de Rio de Janeiro est alors la région où l'on trouve la plus grande concentration de sociétés musicales ayant une activité permanente<sup>3</sup>. Ainsi, la spécificité de la pratique musicale de cette partie de l'Etat représente un laboratoire privilégié pour l'analyse de la production et de la réception de cette musique dans une ville donnée. A ce niveau, Campos se caractérise par un rapport significatif entre la pratique musicale et l'élaboration de l'univers socioculturel urbain, ce qui permet d'appréhender la dynamique d'une pratique musicale associative sur la longue durée.

En effet, à Campos, la dynamique de création et de recréation de groupes musicaux sera assez intense. De fait, si les relations familiales, les alliances politiques ou les nouvelles relations de travail étaient parfois à la base de la formation d'un groupe, les conflits personnels, les divergences politiques entre abolitionnistes et esclavagistes, entre monarchistes et républicains, entre patrons et employés seront, eux aussi, à l'origine de la formation d'autres associations musicales dont les membres sont parfois des dissidents d'une association déjà existante, renouvelant ainsi les appartenances, recréant également les thèmes des divergences et parfois les prises de position vis-à-vis du contexte politique. Pour cette raison, bien qu'au Brésil il soit habituel de trouver plusieurs formes de pratiques musicales, en effet à cette période à

---

2 Désormais Campos, tel qu'elle est le plus souvent évoquée dans le vocabulaire local et dans l'historiographie la concernant.

3 Parmi les Sociétés musicales et *Bandas de música* qui ont plus de 100 ans d'activité dans l'Etat de Rio de Janeiro on a (outre celles ici évoquées) : la Sociedade Musical Euterpe Friburguense de la ville de Nova Friburgo (1863) ; la Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, elle aussi de Nova Friburgo (1870) ; la Sociedade Musical Deozílio Pinto de la ville de Pedra de Guaratiba (1870) ; la Sociedade Musical Lira Conspiradora Campista, Campos (1892) ; la Sociedade Musical Lyra de Arion, de Santo Antônio de Pádua (1888) ; la Sociedade Musical Beneficente Lira dos Conspiradores, de Macaé (1888) ; la Banda Musical do Colégio Salesiano, de Niterói (1888) ; la Banda Musical Operários Campistas (1892). Cf. COLLECTIF : *Memória das bandas civis centenárias do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, SEC/Fundação Museu da Imagem e do Som/Departamento Geral de Escolas de Arte, 1994.

Campos elles ont connu une expansion assez étonnante, puisque, entre 1870 et 1930, on compte, outre d'autres types d'ensembles musicaux, 23 sociétés musicales, c'est-à-dire bien plus que dans la plupart des villes brésiliennes pour la même période<sup>4</sup>.

Dans ces corps de musiciens, composés essentiellement d'hommes appartenant aux couches populaires, donc majoritairement des Noirs et de Mulâtres, on trouve, entre autres, des maçons, des cheminots, des menuisiers, des charpentiers, des barbiers et des employés du commerce, des forgerons et des petits fonctionnaires avant tout identifiés à leur fonction de saxophonistes, clarinettes, trombonistes, entre autres. Ces groupes musicaux, à travers la création et l'interprétation opèrent, la diffusion, en y glissant une note brésilienne, de danses et de genres musicaux tels que la polka, la valse, la mazurka, la *schotisch*, la gavotte, le quadrille, qui arrivaient au Brésil par le port de Rio de Janeiro<sup>5</sup>. Cette musique faisant donc partie du répertoire des sociétés musicales, si elle est comprise comme une « musique artistique », elle n'entretient pas moins avec des musiques populaires des rapports assez étroits même si elle n'emploie pas forcément les mêmes instruments, les mêmes échelles ou les mêmes motifs mélodiques.

En ce qui nous concerne ici, même si quatre sociétés musicales créées en 1870, 1882, 1892 et 1893 y sont toujours en activité et ont accompagné les différentes phases de l'histoire de la ville jusqu'à nos jours, si nous avons privilégié plus particulièrement les trajectoires de la Société Musicale Lira de Apolo et de la Corporation Musicale Lira Guarani, c'est d'abord parce que, outre les possibilités d'accès à leurs archives, tout en étant le plus ancien et le plus récent des quatre groupes susmentionnés avec plus d'un siècle d'activité permanente, ce sont les plus engagées dans le cadre socio-politique de la ville.

## **I. Sociétés musicales et insertion dans la ville**

Il nous semble tout d'abord important de signaler qu'à partir des pratiques musicales mises en place par ces associations de musiciens, les sociétés musicales, dont les membres, comme nous l'avons déjà signalé, sont en majorité issus des couches populaires, il a été possible d'appréhender d'une façon particulière l'univers des élites.

Il est également important de noter que pour mieux comprendre le type de rapports qu'entretiennent ces sociétés musicales avec les élites à Campos, il est indispensable, d'une part, de les réinsérer dans le processus d'avènement de l'urbain qui est alors en train de s'installer dans cette ville ; d'autre part, de prendre en compte qu'elles représentent des lieux d'échange entre la « culture populaire » et la « culture d'élite ». Culture populaire est ici comprise non seulement comme l'expression des groupes subalternes, mais aussi comme l'ensemble des manifestations civiques et religieuses (fêtes, défilés, célébrations et processions)

---

4 Santiago, Jorge P., *La Musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, Coll. Musiques et Champ social, 1998, 286 p.

5 Cf. Tinhorao, J. R., *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho SA, 1990, partie III : « O som da cidade através da música de barbeiros », pp. 121-138 et « Bandas nos coretos, marchas e frevos nas ruas », pp. 121-150.

auxquelles participe une majorité des habitants de la ville. Ces pratiques étant aussi des traditions et des formes de sociabilité qui systématisent les valeurs locales et s'inscrivent dans l'histoire de la ville et de sa constitution politique et socio-économique. Par contre, « culture d'élite » définit, en particulier dans ce moment d'installation de nouvelles pratiques urbaines, une manière d'établir sur ces traditions populaires une façon d'agir qui renforce une position de classe. Malgré l'inexistence d'un véritable projet de modernisation et dans la crainte de perdre le contrôle sur le mouvement de la société, ces élites s'expriment à travers la norme, l'installation d'un ordre et l'imposition de leur hiérarchie. Et pour ce faire, elles feront de la presse un agent de diffusion fort important<sup>6</sup>.

En privilégiant les jeux d'interactions sociales établis dans les différentes formes de sociabilité, on va voir que ces sociétés musicales sont donc impliquées dans un cadre d'élaboration des identités urbaines et qu'elles participent à la construction de la mémoire collective et de l'identité de la ville elle-même. Un tel processus laisse nécessairement des empreintes et des traces qui traversent le temps. Ces traces on a pu les atteindre, d'une part, à travers des enquêtes de terrain auprès des musiciens et non musiciens (hommes et femmes âgés) et à travers l'évocation de leurs « souvenirs ». Toujours dans ce premier registre, il a été également possible de les atteindre à travers les photos qui sont porteuses des indices des changements, des conflits et de certaines valeurs inscrits dans la ville. Ces photos livrent des traces de la ville et de ses habitants et on les a aussi utilisées auprès des témoins comme une sorte de « déclencheurs » de mémoire. D'autre part, on a croisé l'analyse de la presse et des archives de ces sociétés musicales, avec le travail sur le terrain. Ce croisement a permis de trouver d'autres traces de ces acteurs, de nouvelles pratiques et de décrypter les modalités selon lesquelles les acteurs et les pratiques ont été partie prenante de cet avènement de l'urbain.

Ainsi, il a été possible de disposer d'un triple niveau de lecture. En premier lieu, il y a les témoignages. A ce titre, on a cherché à comprendre, en interrogeant les vieux musiciens et en écoutant les habitants parmi les plus anciens, ce qu'a signifié cette phase de modernisation de la ville et la façon dont, pour eux, la vie urbaine s'est construite à Campos dans la mesure où ils ont été témoins ; mais aussi la mémoire qu'ils en ont à partir de ce qui leur a été transmis par les récits de leurs ancêtres. Mémoire qu'il fallait aussi décoder pour voir de quelle façon, à partir de leur propre système de représentation, ils « racontent » cet avènement de l'urbain et sa réception.

Les sources écrites, comprennent différents corpus documentaires. Le premier est constitué par les archives des sociétés musicales, à savoir les Livres des Actes, fichiers de membres, bilans de comptabilité, statuts, livres de discipline. D'un côté, ces archives 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

---

6 Signalons qu'à cette époque à Campos, comme dans d'autres villes brésiliennes, la presse jouissait d'un grand prestige au point de rivaliser avec celui de la tribune et était capable de toucher un nombre considérable de lecteurs tout en caractérisant le Brésil intellectuel. Cf. Freyre, Gilberto, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro, Record, 1990.

de la ville (dont certains d'ailleurs figurent parmi les membres) ; enfin, ces archives permettent de voir leur présence officielle dans certains espaces et leur participation à certains événements de la ville. Ces sources écrites comprennent aussi la presse, en tant qu'espace d'expression des élites. Elle nous donne leur « vision » et ce que signifie pour elles être urbain ; et par conséquent, on peut y déceler ce qu'elles considèrent alors comme incompatible avec leur envie de modernité.

Enfin, le troisième niveau de lecture est constitué par la littérature produite par les hommes de lettres locaux qui, à partir des années 1870, vont chercher à travers celle-ci et la presse mais aussi par le biais de pratiques associatives, à exprimer la nouvelle réalité de l'urbain. Ils sont enseignants, administrateurs, fonctionnaires ou exercent des professions libérales et veulent ainsi adopter ou être proches de l'idée de « civilisation des élites lisantes » puisque c'est au sein des groupes de lecture, des journaux, des loges maçonniques, des *grêmios* et des sociétés littéraires<sup>7</sup>, qu'ils cherchent à reproduire les éléments d'un modèle culturel prédominant dans la capitale, Rio de Janeiro, où on le prônait comme « importé d'Europe »<sup>8</sup>.

Il faut en effet souligner que nous sommes dans un moment où vivre en ville, « devenir urbain » est indissociable de l'absorption de la modernité et de ce qu'on appelait la « civilisation », ce qui signifiait pour les élites politiques et économiques (en particulier pour celles liées à la production et à la commercialisation du sucre), et également pour les élites lettrées l'adoption des pratiques et des valeurs européennes. Toutefois, à l'autre extrémité du spectre social, les classes défavorisées et les groupes populaires qui, tout en jouant un rôle et tout en étant des acteurs à part entière de la construction de l'urbain, ne vont pas forcément recevoir les attributs de cette civilisation souhaitée. Ils seront même évoqués dans la presse comme « ceux qui empêchent l'arrivée de la ville à la modernité ».

Dans ce nouveau quotidien urbain, les élites lettrées elles aussi sont prises dans un processus de construction de nouvelles formes d'identité. Cependant, l'hétérogénéité et la cohabitation des différentes « traces » culturelles, la permanence en ville des mœurs et des pratiques paysannes et africaines seront alors considérées, par une partie de ces élites, comme

---

7 Entre autres, une telle dynamique est mise en évidence par les périodiques suivants : *O Florilégio da Mocidade : órgão literário, poético, e recreativo* (n° 1, 2, 5, 6, 1879) ; *Atalaya Goitacaz : jornal literário, poético e recreativo* (n° 1-14, 1880) ; *A Aurora : Folha literária* (n° 15, 1892) ; *Brisas do Campo : órgão do Cristianismo apostólico interdenominacional* (n° 1, 47, 1901) ; *O Combate : órgão do Povo* (n° 41 - 1884) ; *A Coruja : Revista Ilustrada* (1896) ; *Jornal da Tarde : diário noticioso de anúncios e não político* (n° 18, 1878) ; *O Lábaro : Revista religiosa e anti-maçônica* (n° 1-5, 1898) ; *O Progresso : semanário maçônico* (n° 1, 1900) ; *Revues : Revista Gênese* (1919, 1920) ; *Almanak para a Cidade de Campos dos Goitacazes* (1881, 1883, 1885). Ils sont consultables à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, Arquivo de Periódicos e Obras raras (Fonds de périodiques et ouvrages rares).

8 La question de l'adoption de valeurs européennes à cette période a été une source de débats au Brésil. Et il ne s'agit pas ici d'ignorer dans le débat plus large sur l'identité et la culture nationales, le sens de la réception d'idées et pratiques européennes dans le contexte brésilien, mais de mettre en valeur l'usage de certaines expressions significatives que l'on retrouve, tant dans la presse que dans les témoignages oraux, et dans l'élaboration des discours à un moment donné. Cf. : Franco, M. S. de C. : « As idéias estão no lugar », *Cadernos de Debate, História do Brasil*, n° 1, 1976, pp 61-64 ; Schwartz, R., *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 13-60 ; Queiroz, Maria Izaura P. de, « Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil », *Tempo Social, Revista de Sociologia*, USP, São Paulo, 1(1), 1er sem. 1989, pp. 29-46.

des barrières empêchant le pays d'atteindre la « splendeur de la civilisation européenne ». Différents indices révèlent les préoccupations locales quant au fait que ces traces ne représentaient pas un ensemble harmonieux susceptible d'unir les habitants dans une vision commune du nouveau vivre en ville et, au-delà, de la « nation »<sup>9</sup>. Il s'agissait de définir les nouvelles règles du jeu social qui, dans le même temps qu'elles vont assurer la position de cette « aristocratie agraire » habitant en ville et son maintien à la tête de la hiérarchie, visent à inculquer aux autres groupes sociaux ce que doit être un comportement compatible avec le modèle de « progrès » qu'elles rêvent pour Campos<sup>10</sup>.

La ville s'accroît donc toujours plus (élites agraires, populations rurales et affranchies, nouveaux commerçants, cercles lettrés), dans le même temps que ses activités urbaines se diversifient. Les principales rues de la ville se font le reflet de ces améliorations de la "civilisation urbaine" et ceci tant dans le commerce, les magasins de produits étrangers, les salons d'expositions, l'amélioration de son système de transport, que dans les diverses manifestations culturelles. Mais le passage à une vie tout à fait urbaine ne se fait pas, là encore, sans heurts et oppositions. La permanence d'une direction politique et économique qui renforce les valeurs des anciennes élites, rend difficile l'insertion des pratiques de ces nouveaux groupes sociaux, les travailleurs et petits commerçants urbains. Si d'un côté les rues reflètent la transformation matérielle de l'espace et par conséquent de la réorganisation de la vie urbaine, d'un autre côté, le renforcement d'un nouvel ordre va entraîner une redéfinition du territoire urbain et de son occupation par les individus en fonction de leur appartenance sociale, voire « ethnique ». C'est pourquoi des dispositions sont prises pour discipliner le quotidien de ces nouveaux acteurs urbains, définir à leur intention des lieux spécifiques dans l'*urbi*, imposer de nouvelles pratiques plus en rapport avec le statut de « ville civilisée ». C'est ainsi que parallèlement au changement de l'espace urbain, surgissent de nouvelles formes de relations sociales, modifiant les habitudes, provoquant une altération des mœurs, élargissant le fossé de la diversité sociale mais aussi les tensions qui vont résulter de la hiérarchisation présente dans la ville.

Le cheminement des groupes musicaux depuis leur émergence jusqu'à leur intégration dans la ville va s'inscrire, à partir de leur réussite et de leur vitalité, dans les différents jeux d'interactions qui vont s'établir à cette occasion. Parallèlement, les sociétés musicales recrutent des adhérents toujours plus nombreux et, en tant qu'associations, certaines obtiennent différents types de subventions des patrons, des propriétaires terriens et producteurs de sucre, des commerçants ou même des municipalités. Par ailleurs, des patrons d'usines à sucre, des politiciens et des élites agraires, fonderont les leurs.

---

9 Les publications (réimpressions) des débats publiés par la presse du Brésil et de l'étranger dans les journaux de la ville l'attestent.

10 Bien évidemment le rôle de ces élites doit être relativisé, dans la mesure où une partie des élites lettrées est fort impliquée dans les campagnes pour l'abolition de l'esclavage, puis pour la proclamation de la République et dans les débats sur la définition de travail et de la citoyenneté.

Dans le processus de continuité de certains de ces groupes musicaux, il y a parfois une très forte corrélation entre la croissance et le prestige social des sociétés musicales et l'aide financière de certaines élites politiques. C'est ainsi que par la suite elles seront parfois utilisées par les politiciens en tant que possibles « clientèles électorales ».

Toutefois, ce nouveau scénario n'est pas le seul élément déterminant des formes de développement et d'élaboration de la symbolique des sociétés musicales. En effet, le choix de leurs symboles, comme la lyre, l'étendard, les uniformes, entre autres, était plutôt fondé sur des éléments de la tradition musicale dite « classique » et signalent l'existence d'un type d'interaction sociale dans laquelle le fait de s'approprier des symboles appartenant à l'univers des élites leur permet de construire plus facilement leur légitimité. Il en va de même pour ce qui est de l'adoption de rites, de codes, de normes et de formes de conduites internes<sup>11</sup>.

Dotées de symboles, d'emblèmes, d'une pratique sociale qui les légitiment, leur donnent une fonction sociale dont il leur faut assurer la protection<sup>12</sup>, les sociétés musicales ont un rôle à tenir : celui d'être, à travers la reconnaissance publique, les agents du rassemblement et de l'interaction entre les différentes parties de la population urbaine. Pour cela, il est nécessaire qu'elles disposent au niveau interne, mais aussi vis-à-vis de la société environnante, d'outils qui ratifient qu'elles sont en condition de maîtriser certaines représentations et, ainsi, d'en gérer l'usage.

A ce titre, les statuts, en tant qu'expression juridique, assurent également cette fonction de représentation. Ils montrent que les sociétés musicales sont des lieux où s'articulent idées et symboles, rites et actions qui expriment la voie choisie par le groupe pour son insertion dans l'histoire locale. D'après ces statuts, les deux groupes musicaux plus spécifiquement étudiés ici sont enregistrés comme « sociétés civiles ». Ils ont de ce fait une personnalité juridique et sont régies par les dispositifs légaux propres aux associations civiles brésiliennes. Dans les deux cas, les statuts en vigueur ne sont plus ceux qui ont été élaborés à l'origine, puisque les exigences légales ont changé depuis l'époque de leur première rédaction. Ils ont été adaptés aux changements socioculturels et ont pour principal objectif d'actualiser les buts premiers de la société musicale. Il est également important de rappeler que les statuts de ces deux sociétés musicales ont été élaborés par des élites lettrées, ces hommes de lettres de la ville, invités ou sollicités par les sociétés musicales.

D'ailleurs, le croisement des fonds d'archives des sociétés musicales avec la littérature locale, dont les différentes formes narratives comportent une vision romanesque de la ville<sup>13</sup>,

---

11 Nos recherches en cours sur les rapports des sociétés musicales et le fait que nombre de ces membres appartenaient aussi à des Loges maçonniques, montrent que les pratiques de mise en valeur de la symbolique et des rites internes présentent nombre de points de similitude entre les deux pratiques associatives.

12 Pour une analyse plus détaillée des symboles, des règlements et codes internes des sociétés musicales, Cf. Santiago, Jorge P., *La Musique et la ville, op. cit.*, p. 79-91.

13 Tout particulièrement les publications des écrivains comme Theófilo Guimarães, *op. cit.*, 1927 et Horácio de Sousa, *op. cit.*, 1935 ; ainsi que, plus tard, les chroniques sur la ville réunies et publiées par le journaliste et écrivain Hervé S. Rodrigues ; *Campos – Na Taba dos Goitacazes*, Niterói, Biblioteca de Estudos Fluminense, Imprensa Oficial, 1988.

Jorge P. Santiago

permet de comprendre que le jeu de rapports sociaux qui s'y produit est en effet au cœur des processus de production et de réception de la musique. En outre, en tant que bien culturel générateur de pratiques sociales, les relations établies par les groupes musicaux ratifient que l'objet musical n'est pas de l'ordre du donné mais du construit, produit d'un 'ici et maintenant'<sup>14</sup>. En ce sens, on peut considérer que les sociétés musicales peuvent être vues, au-delà de « simples acteurs » de la production de la musique, comme des emblèmes de la mémoire et d'une certaine tradition populaire. De cette façon, les « sociétés » et leurs musiciens sont intégrés au processus général de construction d'identité urbaine, et également aux processus de hiérarchisation, de construction et d'adoption de nouvelles valeurs présentes dans les espaces qui se veulent de plus en plus urbains.

De ce fait, les pratiques musicales, surtout au sein de ces associations de musiciens, peuvent être étudiées comme une expression culturelle particulière, et par conséquent, comme une forme locale de représentation des valeurs qui y sont présentes. Parce que de fait, comme d'ailleurs on peut le constater en analysant le rôle de la musique en Amérique latine, « la présence des musiques, mais aussi des musiciens, des danseurs, des spectateurs, dans un lieu donné, par l'acceptation ou le rejet qu'ils suscitent, révèle la nature et l'ampleur des tensions dans ces sociétés hiérarchiques et profondément inégalitaires »<sup>15</sup>.

## II. Pratiques musicales et vie sociale urbaine

Ces sociétés instrumentales tendent à se diversifier dans la mesure où l'on est alors dans un moment où les instruments musicaux deviennent de plus en plus performants. Par ailleurs, elles continuent de se distinguer par un recrutement très populaire et par la multiplication des ensembles musicaux liés aux casernes, à des établissements industriels, commerciaux, voire de quartier. De même, nombreux sont les cas où les *Bandas* brésiliennes vont avoir pour fonction de représenter la ville, voire les pouvoirs politiques, lors de festivals, concours et commémorations dans d'autres villes ou régions. Et les traces de ces pratiques musicales locales ou régionales attestent de l'existence de liens étroits entre la pratique musicale, les nouvelles formes de sociabilité citadine et la composition sociale des sociétés musicales et autres groupes musicaux.

On peut d'ailleurs noter que, dans la presse locale, l'espace accordé à la présence des groupes musicaux est chaque fois plus conséquente : longs comptes-rendus de concerts et de réjouissances musicales en plein air, reconnaissance de la valeur musicale des œuvres exécutées, exaltation des performances de maestros et musiciens, de l'ambiance joyeuse dans la ville en fête, de la participation empressée et déférente des élites et des notables locaux et du

---

14 Voir Darre, Alain : « Pratiques musicales et enjeux de pouvoir », Préface in Darre, Alain (dir.) : *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Res Publica, 1996, p. 13.

15 Borrás, Gérard (dir), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 19.

concours enthousiaste de la population<sup>16</sup>. D'une certaine façon, on met en évidence que toute manifestation publique implique désormais la présence des sociétés populaires de musique et il n'est pas anodin qu'au même moment on souligne le rôle moralisateur et disciplinaire de cette pratique associative qui s'étend alors dans les campagnes et les milieux ouvriers urbains. C'est dans ce contexte que les « sociétés » et les musiciens vont s'insérer dans un processus général d'organisation des représentations politiques de différents groupes professionnels et de construction de nouvelles identités sociales urbaines.

En outre, contribuent également à donner sa spécificité à la ville le fait que ces associations de musiciens sont insérées dans un contexte où toutefois il existe une interaction très forte entre la vie rurale et la vie urbaine, laquelle a marqué la physionomie et la formation de la société brésilienne en général. Ce qui ne sera pas sans incidences sur la pratique musicale. Cette forte interrelation s'exprime entre autres par 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 sucre. Mais aussi par la présence en ville d'une importante « aristocratie agraire » représentée par des vicomtes et barons du sucre et de *colonias*<sup>17</sup> d'immigrés étrangers. Cette co-présence de populations va engendrer elle aussi différentes façons de concevoir le vivre en ville, l'usage et l'appropriation d'un espace en pleine reconfiguration.

L'installation en ville d'une partie des élites liées aux activités sucrières, des grands commerçants et négociants, des intellectuels et des nouvelles élites urbaines a des conséquences sur l'univers social liées à des facteurs qui dépassent la stricte occupation du territoire. C'est ainsi que l'on verra également à Campos l'apparition de nouveaux codes de différenciation qui imposent aux citoyens des nouvelles manières de partager l'espace urbain, cherchant de cette façon à organiser la présence des hommes et des femmes de différents groupes sociaux dans l'espace public et collectif de la ville.

Analyser les relations des sociétés musicales avec la ville permet ainsi de voir quand et comment la population acquiert une convivialité, notamment avec des ingénieurs, des techniciens, des ouvriers, mais aussi avec les familles d'agriculteurs et commerçants venus d'autres parties du pays et de l'étranger<sup>18</sup>, signalant par là-même, au niveau local, des moments de la nouvelle atmosphère citadine brésilienne où se côtoient, autour de la pratique musicale, des gens pauvres et aisées, des « personnalités » et des riverains anonymes, et où se mélangent des édifices somptueuses comme les *sobrados* et des *casebres* (petites maisons populaires)<sup>19</sup>. C'est-à-dire, des moments où la ville s'édifie et où l'espace dans lequel vivaient ses habitants, en phase de reconstitutions successives, sont ceux d'une petite ville qui va

---

16 Ces remarques figurent particulièrement dans les journaux *O Monitor Campista*, *A Folha do Commercio*, *A Gazeta do Povo* et dans le périodique *Almanack da cidade de Campos*.

17 L'expression désigne les communautés le plus souvent identifiées à leur appartenance nationale.

18 Signalons qu'en fonction des capitaux liés au négoce du sucre, Campos reçoit des vagues d'immigrants étrangers. Notamment, liés à l'agriculture et au commerce, des Italiens, des Espagnols, des Français, puis des syrien-libanais, mais aussi des Anglais. Ces derniers plus concernés alors par l'expansion du réseau ferroviaire, plus spécialement pour le transport du sucre vers des centres de consommation.

disparaître en emportant avec elle ses anciennes pratiques. Mais aussi en adoptant, en refusant ou en récréant ses modèles, tout en réinventant des traditions<sup>20</sup>, parmi lesquelles ses expressions musicales et en l'occurrence ses sociétés musicales.

De la même façon qu'il faut construire de nouveaux bâtiments, retracer des rues, se préoccuper d'architecture, d'esthétique et de fonctionnalité de l'espace urbain, il est nécessaire de mettre en place la gestion de ce dernier. Dans le cas qui nous occupe, cela va inclure tout à la fois de pourvoir l'espace public de lieux de loisirs et de sociabilité, mais aussi de surveiller, voire de réprimer, les bals, les fêtes et autres pratiques propres aux sociabilités populaires. Lieux et espaces à partir desquels peut se lire la réception et l'insertion dans l'urbain d'une population rurale nouvellement arrivée en ville et aussi des classes défavorisées composées de libres et d'affranchis ; population que, précisément, directement ou indirectement, au niveau concret et au niveau symbolique, on voudrait exclure de ce nouveau vivre, en particulier au centre-ville. En fait, les expressions de l'usage de cet espace vont en quelque sorte modifier les interactions sociales car, pour les classes défavorisées et les populations notamment noires marginalisées (en marge par l'insertion dans le monde de la criminalité ou par leur condition sociale, « raciale ou ethnique »), les changements dans la ville vont acquérir des dimensions singulières.

A ce titre, il faut dire que Campos va se « gonfler » d'une population flottante et encore mal intégrée à la nouvelle vie urbaine, qui s'y fixe à titre provisoire, attirée notamment par des possibilités de travail et qui cherche des conditions de vie autres que celles de la vie rurale et autour des champs de canne à sucre. C'est pourquoi, à travers ses rues, elle sera aussi une ville-refuge pour les errants, pour ceux que la presse évoquait comme les « vrais et faux mendiants », pour les exclus d'un cadre social en processus de redéfinition<sup>21</sup>.

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 classes politiques, des patrons du sucre et des grands commerçants. Ceux qui composeront les espaces de la misère, de la pauvreté et de la marge, et qui sont vus et décrits par les chroniqueurs comme une « tache » sur la ville et son aspiration à devenir moderne. Toutefois, nombre d'entre eux vont réussir, de façon particulière, à construire des stratégies de survie hors du projet et du contrôle des pouvoirs installés et en ce sens la musique sera un agent fort important.

Il n'en demeure pas moins que, pour une partie de ces populations, recevoir les avantages de l'urbain, y vivre, c'est aussi recevoir leur exclusion. Laquelle se traduit, entre autres, par l'interdiction de certaines de leurs pratiques festives et religieuses, par la démolition

---

19 S'opposant aux habitations populaires, les *sobrados* et les *solares* sont, à Campos, des maisons de deux étages, en ville ou en zone rurale. Les *solares* en tant que manoirs des nobles, sont aussi des *sobrados* plus grands et raffinés. Tous les deux sont différents de la « *Casa Grande* » qui était la maison principale, d'un seul étage, dans les propriétés rurales, pendant la période coloniale.

20 Sur les notions d'invention et de réinvention des traditions au sens ici évoqué voir : Hobsbawm, Eric ; Ranger, Terence, *A Invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

21 D'ailleurs, il convient de rappeler qu'au Brésil, à ce moment-là, il existait un grand nombre d'affranchis jetés dans les rues faute d'un projet pour leur intégration dans les villes après l'Abolition, en 1888.

de leurs lieux d'habitation, mais aussi par les jugements de valeurs négatifs portés par les autorités sur leurs formes de sociabilité et les espaces de vie.

Dans la mesure où une des fonctions des sociétés musicales est précisément l'accompagnement des « améliorations » de la ville à travers elle, il est possible de lire des aspects particuliers de cette réception de l'urbain à proprement parler. D'autant plus que cet accompagnement existe à plusieurs niveaux et en différents espaces de la ville. Appréhendée dans cette perspective, la pratique musicale permet aussi de considérer la ville comme un lieu privilégié d'observation des tensions sociales, des processus de construction d'identités, mais également comme espace de restructurations multiples, et de formes différenciées de sociabilité qu'elle-même engendre.

### **III. Les sociabilités autour des pratiques musicales**

Outre M. Agulhon qui a cherché à cerner, pour la France, les contours de la notion de sociabilité qui a pour lui valeur de concept théorique et de catégorie historiographique<sup>22</sup>, certains historiens travaillant sur l'Amérique latine différencient les sociabilités entre « formes traditionnelles et modernes, de l'Ancien Régime et démocratiques ou aristocratiques et bourgeoises »<sup>23</sup>. Pour notre part, l'étude des groupes de musiciens à Campos nous a permis de mettre à jour trois formes de sociabilités autour de la musique, à savoir, formelle, associative et informelle. Ceci parce qu'elles se différencient les unes des autres tant par les lieux où elles sont pratiquées que par le type de liens sociaux et le type d'ambiance qu'elles impliquent.

Les musiciens et les sociétés musicales de Campos, à travers les sociabilités dont ils sont partie prenante, ratifient cette pluralité de formes. En outre, bien que la formation de l'espace urbain *campista* porte fortement l'empreinte de son imbrication avec l'espace rural, les sociabilités construites autour de la musique sont, au départ, l'expression d'une sociabilité populaire urbaine<sup>24</sup>. De fait, la sociabilité des sociétés musicales s'exprime avant tout par son caractère de pratique associative mettant en évidence une structure normative et formelle qui

---

22 Agulhon, Maurice, *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence essai sur la sociabilité méridionale*, Paris, Fayard, 1968. ; Agulhon, Maurice, « La sociabilité est-elle objet d'histoire ? », in *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, Paris, Ed. Recherche sur les Civilisations, 1986, p. 13-22 ; Halevi, R., *Les Loges Maçonniques dans la France d'Ancien Régime. Aux origines de la sociabilité démocratique*, Paris, A. Colin, 1984.

23 Gonzalez Bernaldo, P., « Les pulperías porteñas : historia de una expresión de sociabilidad popular en la ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX », in « La sociabilidad en Argentina-Mexico », *Rev. Siglo XIX*, Mexico, Instituto Mora, 1993, pp. 27-54. Guerra, F-X : *Le Mexique. De L'Ancien Régime à la Révolution*, Paris, L'Harmattan, 1985, vol. 1, p. 126-181 ;

24 Dans le cas de Campos, en effet, on ne retrouve pas les mêmes formes de sociabilité musicales populaires caractérisant la communauté rurale européenne qui se singularisait par tout un ensemble d'institutions et de pratiques communautaires. Sur ces questions voir, Vovelle, M., « Villes, bourgs, villages : le réseau urbain-villageois en Provence, 1750-1850 », *Annales du Midi*, 1978 (90), pp. 413-433 ; Agulhon, M., *Les associations au Village*, Le Paradou, Actes Sud, Bibliothèque des Ruralistes, 1981 ; Corbin, A., « Préface », in Chauvaud, Fr., *Les passions villageoises au XIX<sup>e</sup> siècle. Les émotions rurales dans les pays de Beauce, du Hurepoix et du Mantois*, Paris, Publisud, 1995, p. 7-11 ; Corbin, A., *Archaisme et modernité en Limousin au XIX<sup>e</sup> siècle : 1845-1880. La Naissance d'une tradition de gauche*, Limoges, PULIM, 1999. Voir aussi : Gumpłowicz, Philippe, *Les Travaux d'Orphée - 150 ans de vie musicale en France, Harmonies, Chorales, Fanfares*, Paris, Aubier, 1987.

relève plutôt ce qui est de l'ordre de l'univers des élites notamment à l'occasion des réunions sociales dans les sièges des sociétés musicales et lors des commémorations et des festivités civiques et religieuses. Cela n'empêche pas que cette pratique soit ensuite largement liée aux diverses formes de sociabilité populaire, dans les bars, les gargotes, voire dans les cabarets, les bordels et les maisons closes. De même, on ne peut ignorer qu'il existe aussi à Campos une étroite relation entre les sociétés musicales et le quartier en tant que véritable cellule de la sociabilité urbaine<sup>25</sup>, dans la mesure où certaines formes de sociabilité sont directement liées au lieu dans lequel elles sont mises en place.

A partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les activités au sein des sociétés musicales font de celles-ci de nouveaux lieux de sociabilité populaire. Cependant, à Campos, elles sont aussi fréquentées par les élites et ceux qui pratiquent les « professions de l'esprit et de l'écrit » : politiciens, hommes de loi, journalistes, prêtres et écrivains. Mais que ces lieux soient l'occasion de rencontres de lettrés et d'« esprits cultivés », comme les définissent les *Livres des Actes*<sup>26</sup>, ou qu'ils commencent à s'ouvrir sur le public, ils composent les signes par excellence de la culture urbaine *campista* alors en plein essor : de nouvelles pratiques s'y établissent, de nouvelles civilités se tissent. On s'y retrouve aussi entre pairs pour jouer, pour répéter, pour discuter, pour exprimer ses appartenances ou ses désaccords au niveau politique.

Dans ces petits cercles, la musique joue, là encore, un rôle considérable dont l'iconographie a gardé le souvenir comme pour mieux le rappeler. On peut voir sur diverses photographies affichées sur les murs de la « galerie des Illustres »<sup>27</sup> d'anciens musiciens et des instruments, des partitions déposées sur une table, des maestros salués par des notables, des apprentis qui reçoivent leurs instruments, ou encore un défilé de la société musicale en uniforme de gala. Présences obligatoires, lieu quasi de culte selon les codes internes, ils sont, à l'égal des livres, des preuves matérielles de l'approbation des notables, les signes d'une distinction assurée auprès des bien-nés, des autorités, des politiques et des lettrés de la ville.

Intègrent cette sociabilité, les commémorations organisées au siège, tels les « baptêmes » (rite de passage) des nouveaux musiciens formés, les réceptions pour les maestros décorés, la remise de prix musicaux, les anniversaires de la société musicale, l'installation de nouveaux responsables de direction et, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les discussions sur des questions politiques, en particulier celles concernant l'abolition de l'esclavage et pour l'instauration de *diretórios* Républicains<sup>28</sup>.

Cette sociabilité concernant le groupe musical proprement dit, renforce les liens internes de solidarité, de camaraderie et de participation collective exprimés après les répétitions et les

---

25 Au sujet de cette relation en France voir CORBIN, Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX<sup>e</sup> siècle, 1845-1880*, Paris, 1974, Tome I, p. 299-301.

26 Ainsi, les statuts de la *Lira de Apolo* prévoient, dans la partie concernant les objectifs de la Lira, celui « de promouvoir le développement de l'esprit dans le divin art ».

27 La galerie des illustres correspond à un espace dans le salon noble du siège ou sur l'un des côtés de la « salle des pas perdus », consacré à l'exposition permanente de photos de membres, de notables et de personnalités de la ville jugés « illustres » et/ou « bienfaiteurs » de la société musicale.

28 Les *diretórios* sont en quelque sorte des cellules de débats que mettaient en place les partis politiques.

représentations de l'ensemble du groupe. En ce sens, l'action et le processus d'interaction des sociétés musicales s'élaborent à partir des invitations qui leur sont faites par la presse et les sociétés littéraires, par les associations de commerçants, mais aussi par les *irmandades* religieuses (confréries)<sup>29</sup>.

Les fêtes publiques qui se déroulent alors à Campos sont surtout liées soit au calendrier religieux (catholique), soit aux commémorations civiques qui marquent des événements et racontent l'histoire de la ville ou du pays. Par ailleurs, il y a également, jusqu'à la fin de l'Empire, des commémorations patronnées par les Vicomtes et Barons du sucre. Dans toutes ces festivités, on peut remarquer la présence et l'action dynamique des musiciens. Avec l'avènement de la République, en 1889, les nouvelles élites politiques vont devenir les responsables de l'installation des nouveaux symboles et représentations qui doivent figurer sur la scène sociale et politique. Là encore, les musiciens seront toujours chargés de leur mise en place publique par le biais de l'installation de la dimension festive. Ce qui leur confère en quelque sorte la fonction de principaux ordonnateurs de la sociabilité générale.

Ainsi, entre 1870 et 1890, la ville enregistre des signes de progrès technique, comme le creusement des canaux qui la traversent et la construction de chemins de fer, qui sont autant d'occasions d'intenses commémorations en musique, dont les sociétés musicales auront la charge. A ces occasions, le public « accompagne » l'exécution d'un répertoire varié qui comprend des œuvres de Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, Strauss et Puccini, ou de transcriptions de parties de leurs opéras. Vont s'y ajouter, au XX<sup>e</sup> siècle, les *marchinhas*, les *sambas* et les thèmes populaires brésiliens associés à l'exécution des œuvres composées par des membres des sociétés musicales. A côté de ces genres musicaux sont toujours présentés les *dobrados*<sup>30</sup> que les sociétés musicales vont inscrire dans la mémoire collective et avec lesquels elles vont marquer leur présence et leur rôle d'agents d'articulation des différentes couches sociales et, donc, des différentes traditions musicales.

A partir des relations établies par les musiciens à l'intérieur du siècle, les sociétés musicales sont porteuses des éléments de base pour la construction d'une autre forme de sociabilité, plus large, qui rassemble les gens dans les fêtes, les concerts, les processions religieuses et les concours musicaux. Cette sociabilité, nous la qualifions d'associative dans la mesure où elle crée des relations étroites entre les divers types de pratiques associatives et les groupes sociaux qui se sont établis avec l'avènement de l'urbain. En fait, elle se construit à partir de la sociabilité formelle, en ce qu'elle en reprend les codes de conduite et de comportement et célèbre aussi, à sa façon, le nouveau vivre en ville.

Dans ces rencontres, on peut distinguer deux types d'ambiance créées à partir et autour des musiciens. Le premier est celui où ils agissent en tant que membres d'une société musicale.

---

29 Comme on peut le constater à travers l'analyse de la correspondance.

30 Le *dobrado* est une musique de marche à 4 temps dont les accents forts sont placés sur les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps (au lieu des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> temps), souvent jouée lors de fêtes ou pour des défilés civils et militaires. D'après M. F. Granja, le *dobrado* est considéré au Brésil comme un genre musical par excellence depuis son origine et principalement pour sa fonctionnalité. Cf. Granja, Maria. de Fátima. D., *A Banda : Som e Magia*, Dissertação de Mestrado, ECOM - UFRJ, 1984.

Ces réunions publiques sont donc bien une sorte de sociabilité formelle où l'on trouve les différentes couches sociales et où les familles des musiciens sont souvent présentes. La représentation de groupes de musiciens (une dizaine environ) appartenant le plus souvent à une même société musicale et qui forment de petits orchestres dans des clubs et salons, représente le deuxième type d'ambiance<sup>31</sup>. Il faut toutefois signaler qu'avant 1890 environ, la pratique de réunir des musiciens de différentes sociétés musicales n'existait pas, étant donné la grande rivalité entre elles. Par la suite, cela sera plus fréquent et ces groupes de musiciens deviendront en quelque sorte des semi-professionnels quand ils sont invités à animer les réunions privées promues par les élites lettrées, les grands commerçants ou les propriétaires terriens, soit dans les clubs, soit dans les propriétés lors de fêtes privées.

Ces réunions qui, elles aussi, reçoivent parfois, parmi les invités, des personnes de différentes catégories sociales, vont, là encore, offrir la possibilité de concilier (ou de suspendre de façon temporaire) les hiérarchies sociales. Ces espaces de sociabilité deviennent alors un lieu d'échanges d'autant plus intenses que ceux qui y participent valorisent les hommes (les musiciens) qui les animent. Ce sont par conséquent des moments de réinvention d'un « Nous » urbain et citadin qui ne saurait exister là où sont soulignés les hiérarchies et le prestige. En ce sens, lorsqu'ils sont invités en tant que semi-professionnels, les musiciens changent une fois encore de statut. D'un côté, ils sont reconnus comme musiciens amateurs puisque la musique n'est pas leur activité principale mais, d'un autre, la coutume fait qu'après accord avec ceux qui les invitent à jouer, ils reçoivent quelque rétribution, pas nécessairement en argent. L'activité musicale adopte alors un autre contour, dans la mesure où, à travers la musique, les musiciens, et parfois aussi les danseurs, les chanteurs, qui sont, pour la plupart, des individus intégrant la population souvent à la marge de la bonne société, occupent « d'abord des espaces réels et gagnent des espaces symboliques qui ne leur étaient pas destinés »<sup>32</sup>.

Au-delà de la sociabilité formelle et associative, les musiciens créent en effet des réunions plus détendues, loin du code de conduite établi dans le cadre de l'association. Dans ce cas, les musiciens vont animer en certains endroits de la ville une sociabilité populaire à laquelle les élites ne participeront que de façon anonyme. Ce sont des types de réunions qui, du fait qu'elles se tiennent hors du cadre des sociabilités formelle ou associative, confèrent une autre connotation au rôle joué par les musiciens. C'est entre autres pour cette raison que la sociabilité informelle est souvent vue par les autorités comme étant en connivence avec l'oisiveté, voire le vagabondage et la transgression d'un ordre établi. D'ailleurs, elle fait souvent partie des stratégies, soit des musiciens, soit de ceux qui y participent, pour contourner les tentatives de réglementation et de contrôle des autorités et des élites sur les sociabilités populaires. Dans ces réunions, les musiciens ne se présentent plus en tant que représentants des

---

31 Les soirées de fin de semaine dans ces « clubs » vont s'imposer pendant des années, selon l'expression des témoins lors des entretiens, comme le « paradis » des danseurs, notamment pour les femmes et les ouvriers, et comme un tremplin vers une certaine gloire pour plusieurs groupes de musiciens et divers orchestres.

32 Cf. Borrás, Gérard (dir), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, op. cit. p. 19.

sociétés musicales mais en tant qu'individus musiciens. On peut signaler que, au titre des exécutions musicales, ces réunions représentent aussi un espace d'expression de la créativité, d'improvisations et d'hybridations des genres musicaux<sup>33</sup>.

Au début de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cette sociabilité avait lieu dans la cour des maisons, dans les quartiers du centre ville, dans certains bars et salons de danse, les jours fériés après les commémorations officielles. Par contre, dans les premières années du XX<sup>e</sup>, avec l'élargissement de l'espace urbain, les bars, certaines salles de danse, les cabarets et les bordels des quartiers plus éloignés seront largement utilisés pour ces réunions où les musiciens vont jouer un répertoire varié qui met en évidence les *marchinhas* satyriques et les chansons sur des thèmes concernant les mœurs qui sont plus ou moins acceptés dans le quotidien même s'ils ne sont pas proclamés ouvertement. A ces musiques, sont parfois associés le tango argentin, les balades, le boléro mexicain, les sérénades, les valse, les chansons romantiques, les *sambas*<sup>34</sup> et, bien sûr, vers la période du carnaval, les « musiques de carnaval » qui, au Brésil, constituent un genre et ont des influences sur la sociabilité d'une manière tout à fait particulière.

Toutefois, alors que ces musiciens, en tant qu'animateurs des sociabilités formelles, acquièrent une identité publique et sont reconnus comme des acteurs grâce à leur rôle dans la vie culturelle et dans le processus de construction de la mémoire collective, dès lors qu'ils animent la sociabilité informelle, ils sont considérés comme agents des excès populaires et identifiés aux pratiques noctambules, à la transgression ou au désordre. Autrement dit, ce sont des moments où « les musiciens, les danseurs, les chanteurs, ces 'acteurs culturels' deviennent des 'acteurs sociaux' et la dynamique de production musicale très largement populaire vient souvent bousculer l'ordre 'convenu' »<sup>35</sup>.

La question dite « raciale ou ethnique » n'est pas sans signification dans ce nouveau tableau urbain puisque la grande majorité, soit des musiciens, soit des participants sont, comme on l'a vu, des Noirs et des Mulâtres. Les préjugés associés aux populations noires vont, en définitive, servir à qualifier les pratiques populaires comme étant « déviantes », et les participants de « gens déclassés » dont on craint qu'ils soient un frein à l'absorption des attributs « du progrès et de la civilisation » et, par conséquent, à la réception de la modernité qui va de pair avec l'urbain. En vertu de cette logique, le marginal, le « non civilisé », celui qui mène une vie vue en quelque sorte comme hors norme, celui qui ne correspond pas aux règles d'un certain code dicté par le monde du travail, qui est donc hors contrôle des patrons et des autorités, est donc vu comme quelqu'un qui résiste à la modernisation ; résistance identifiée en

---

33 Voir Santiago, Jorge P., « 'En nombre del espíritu de los sonidos...' : sociabilidad musical e identidades urbanas en Brasil », in Borrás, Gérard (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 251-253.

34 Pour les genres musicaux exécutés à cette époque, voir Andrade, M. de, *Ensaio sobre a música brasileira. Obras Completas*, 3a ed., Livraria Martins Editora, S.A/MEC-Instituto Nacional do Livro, 1972 ; Petri, D., *A linguagem proibida : um estudo da linguagem erótica*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1984 ; Tinhorão, J. R., *op. cit.*, 1990.

35 Borrás, Gérard (dir), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, *op. cit.*, p. 19.

*Jorge P. Santiago*

premier lieu à l'héritage africain, à l'affranchi récemment arrivé en ville et par conséquent au Noir, marginal potentiel.

Si les sociétés musicales sont d'importants éléments d'articulation et d'établissement d'une sociabilité d'ensemble fondée sur les différentes commémorations et festivités, elles sont aussi les témoins de la participation des différents groupes. Parce qu'en effet, elles forment une chaîne pour la reconnaissance des pouvoirs politiques et économiques urbains et, de la même façon, elles sont des agents de la reconnaissance et du renforcement des représentations religieuses assez présentes dans cet univers social. Autrement dit, à travers les différentes formes de sociabilité mises en œuvre par les musiciens à Campos, on constate aussi que la multiplication des pratiques liées à l'avènement et à la réception de l'urbain peuvent permettre une meilleure lisibilité des valeurs qui les sous-tendent et de mieux définir leurs finalités spécifiques dans le contexte socioculturel et politique où elles s'insèrent.

## **Final**

On peut dire qu'à partir des transformations par lesquelles sont passées ces différentes formes de sociabilité autour des pratiques musicales, il est possible d'appréhender leur adaptabilité à une ville en phase de modernisation technique. Autrement dit, cela permet d'observer de quelle façon les divers acteurs de cette ville absorbent, acceptent, stimulent ces pratiques sociales et leurs représentations ou, au contraire, les rejettent ou s'en éloignent. Il faut observer que les différents groupes sociaux incorporent à leur histoire, chacun à leur manière, ces associations musicales et qu'ils leur donnent une fonction spécifique dans la mise à jour de la mémoire collective. C'est pour cette raison qu'à travers elles s'élaborent des mécanismes particuliers qui participent de la construction de la vie socioculturelle de la ville.

Dans ce cadre, ces sociétés musicales peuvent être considérées comme des espaces intermédiaires, permettant, entre autres, de mettre à jour la multiplicité de la réception de l'urbain. Ceci en particulier parce que ces associations de musiciens, 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 et récepteurs des nouvelles valeurs, mais aussi comme agents de la construction et de la transgression des normes et d'une identité propre aux couches populaires. Par ailleurs, ce sont des intermédiaires en termes de passage d'une société de type ancien, esclavagiste, où les réseaux personnels, les liens de clientèle et de parentèle sont déterminants, vers une société de type moderne qui, en même temps qu'elle postule, du moins en théorie, à la reconnaissance de l'individu comme catégorie autonome, le « surveillance » pour assurer le maintien des hiérarchies.

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 et, monde de la « marge ». Par conséquent, les formes de sociabilité mises en œuvre par les musiciens indiquent selon quelles modalités la sociabilité fait partie des moments de

symbolisation de la vie sociale et de la valorisation des références qui définissent les différentes modalités d'appartenance des habitants à leur ville.

Ces groupes musicaux délivrent donc des informations sur certains enjeux de pouvoir présents dans la ville, de la même façon que, plus que n'importe quel autre groupe, ils disent ce que représentent ces espaces de sociabilité populaire pour diffuser les nouvelles normes, les nouveaux symboles pour recomposer les identités, mais aussi pour identifier les tentatives de contrôle des individus exercées sur ces lieux par les élites dirigeantes et les autorités. En fait, le parcours dans la ville en suivant les sociétés musicales peut permettre également, à travers les stratégies individuelles et collectives d'insertion, d'appréhender sous un autre angle ce monde de la norme codifié par les élites auquel les groupes populaires sont confrontés, mais aussi face auquel se construisent d'autres dimensions de l'urbain.

*Jorge P. SANTIAGO*  
*Université Blaise Pascal – Clermont II*