

Université de Montréal

La culture comme ressource : des groupes musicaux populaires au sein du processus de réaménagement urbain à Rio de Janeiro

par

Caroline Peres Couto

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de  
Maître en sciences (M.Sc.) en Anthropologie

Septembre, 2014

© Caroline Peres Couto, 2014



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Culture comme ressource : des groupes musicaux populaires au sein d'une démarche de  
réaménagement urbain à Rio de Janeiro

Présenté par :  
Caroline Peres Couto

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mémoire accepté le :



## RÉSUMÉ

Ce projet de maîtrise porte sur l'interaction entre les acteurs locaux liés à la musique populaire et l'administration publique dans le cadre du projet public-privé de réaménagement du port de Rio de Janeiro intitulé *Porto Maravilha*. Le travail de recherche s'est axé sur l'idée que cette interaction serait essentiellement fondée sur la façon dont la "culture" est comprise et utilisée comme ressource capable d'ajouter de la valeur à l'espace urbain, différencier les groupes entre eux et apporter une sustentation au processus d'autonomisation et de légitimation des acteurs. De nouveaux paradigmes urbanistiques, tel celui de "ville créative" (Landry, 2005), proposent d'intégrer la culture locale dans l'élaboration et l'exécution des projets avec la participation d'artistes qui sont perçus comme une source de créativité fondamentale pour rendre la ville plus compétitive dans un monde devenu de plus en plus urbain. Dans cette veine, le projet *Porto Maravilha* s'inspire franchement des cas de succès de rénovation urbaine créative, stimulant la culture locale et idéalisant le port de Rio comme une "nouvelle carte postale du Brésil". En partant de la constatation que les acteurs sociaux locaux identifient le potentiel de leurs activités culturelles comme une ressource importante dans ce contexte, nous analysons tout autant les stratégies et les discours élaborés que les ressources dont ils disposent afin d'affirmer leur agentivité. Au-delà de l'action intentionnelle, nous effectuons également des analyses de leurs pratiques culturelles au quotidien en recherchant les éléments qui les constituent. Nous questionnons, par ailleurs, la manière avec laquelle les administrateurs du projet comprennent ces activités musicales et comment ils gèrent les demandes sociales et les contributions créatives de ces groupes.

**Mots-clés:** ville créative, culture comme ressource, agentivité, pratiques culturelles.

## ABSTRACT

This master's thesis treats the interaction between local actors in popular musical culture and the public administration in the context of the public-private project of renewing the port of the city of Rio de Janeiro, *Porto Maravilha*. The study is centred on the idea that this interaction is based primarily on the ways that « culture » is understood and used as a resource that can add value to urban space, differentiate groups from each other and bring support for the processes of autonomization and legitimation of social actors. New urbanist paradigms, such as that of the « creative city » (Landry, 2005), propose that local culture be integrated into the development and realization of projects through the participation of artists who are perceived as a fundamental source of creativity for making the city more competitive in an increasingly urbanized world. In this vein, the *Porto Maravilha* project is inspired directly by cases of successful creative urban renewal, and aims to stimulate local culture, while idealizing the port of Rio as a “new postcard of Brazil”. Starting from the observation that local actors see the potential of their cultural activities for becoming an important resource in this context, we analyse the strategies and discourses they develop, as well as the resources to which they have access in order to affirm agency. Besides their intentional actions, we analyse their day-to-day cultural practices. Moreover, we question the way that the administrators of the project understand the local actors' musical activities and how they manage the needs and creative contributions of these groups.

**Key words:** creative city, culture as resource, agency, cultural practices.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	V
ABSTRACT .....	VI
TABLE DES MATIÈRES.....	VII
REMERCIEMENTS.....	X
INTRODUCTION.....	1
Problématique de recherche.....	6
Pertinence de l'étude.....	8
Structure du mémoire.....	10
CHAPITRE 1. LA MÉTHODOLOGIE ET LE CADRE THÉORIQUE.....	13
1.1. CADRE ETHNOGRAPHIQUE.....	13
1.1.1. Avant le travail de terrain, une première étude.....	13
1.1.2. Pré-terrain.....	15
1.1.3. Le terrain.....	16
1.2. LES OUTILS METHODOLOGIQUES : L'OBSERVATION PARTICIPANTE ET L'ENTRETIEN.....	17
1.2.1. L'observation participante.....	17
1.2.2. Les entretiens.....	18
1.2.2.1. Les entretiens semi-directifs.....	18
1.2.2.2. Le guide d'entretien.....	19
1.2.2.3. Critères de sélection des répondants.....	19
1.3. CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL .....	19
1.3.1. La culture comme ressource et marchandise.....	21
1.3.1.1. La culture comme ressource.....	23
1.3.1.2. La culture comme marchandise.....	23
1.3.1.3. La ville créative.....	23
1.3.1.4. L'authenticité <i>versus</i> la sincérité.....	24
1.3.2. Espace urbain et créativité.....	24
1.3.2.1. L'utopie des projets urbanistiques modernes.....	25
1.3.2.2. Le droit à la ville.....	25
1.3.2.3. L'espace.....	26
1.3.2.4. Le local.....	26
1.3.2.5. Le paysage.....	26
1.3.2.6. Les manières de faire.....	27
1.3.2.7. La culture matérielle.....	28
1.3.2.8. Hétérotopie.....	28
1.3.3. Agentivité et Légitimité.....	29
1.3.3.1. L'agentivité (et l'actualisation).....	30
1.3.3.2. Empowerment.....	31
1.3.3.3. Motivation.....	31
1.3.3.4. Réflexivité.....	32
1.3.3.5. Intention.....	32

1.3.3.6. Méta-capital.....	32
1.3.3.7. Champ artistique.....	33
1.3.3.8. Instances officielles de légitimation <i>versus</i> culture populaire .....	33
<b>CHAPITRE 2. PRÉSENTATION DE LA ZONE DU PORT.....</b>	<b>35</b>
2.1. LES ASPECTS SOCIODEMOGRAPHIQUES .....	35
2.2. L'ACTUELLE DYNAMIQUE D'ATTRACTION POPULATIONNELLE.....	39
2.3. UN BREF HISTORIQUE DES DYNAMIQUES POPULATIONNELLES RECENTES..	40
2.4. LE STIGMATE DE ZONE DÉGRADÉE.....	43
2.5. LE CAS DU GROUPE <i>ESCRAVOS DA MAUÁ</i> , LA <i>RÉÉLABORATION MÉMORIELLE ET LES NOUVELLES « PRATIQUES QUOTIDIENNES »</i> .....	45
<b>CHAPITRE 3. LE TERRAIN ET LES GROUPES MUSICAUX .....</b>	<b>54</b>
3.1. REPRESENTATIONS NON CONSENSUELLES DU PASSE ET DE LA CULTURE...	54
3.2. UN APERÇU GÉNÉRAL DU TERRAIN.....	57
3.3. LES GROUPES MUSICAUX.....	60
3.3.1. Samba da Pedra do Sal et Samba de Lei .....	61
3.3.2. Escravos da Mauá et Terreiro de Breque .....	64
3.3.3. Afoxé Filhos de Gandhi.....	66
3.3.4. Banda da Conceição.....	68
3.3.5. Cordão do Prata Preta et Coração das Meninas.....	69
3.3.6. Groupes Fala Meu Louro et Pinto Sarado.....	72
<b>CHAPITRE 4. DÉVELOPPEMENT URBAIN ET CULTURE : ANALYSE DU CAS PORTO MARAVILHA.....</b>	<b>76</b>
4.1. UNE «NOUVELLE PORTE D'ENTREE POUR LE PAYS» : LE PORTO MARAVILHA.....	77
4.2. LA COMPETITION GLOBALE ENTRE VILLES : DE NOUVEAUX DEFIS URBANISTIQUES ?.....	82
4.2.1. Les villes créatives.....	83
4.3. LA CENTRALITÉ ET LA GESTION DE LA RESSOURCE « CULTURE » .....	88
4.4. LA « CULTURE » VUE DES ACTEURS LOCAUX.....	91
4.5. PORTO MARAVILHA ET L'OBLIGATORIETE LEGALE D'INVESTISSEMENT DANS LA CULTURE.....	92
<b>CHAPITRE 5. MISE EN VALEUR : LE RÉAMÉNAGEMENT ET LE QUOTIDIEN.....</b>	<b>97</b>
5.1. LES CONTRADICTIONS DE LA PRODUCTION DE L'ESPACE URBAIN.....	97
5.2. LA PRATIQUE QUOTIDIENNE.....	102
5.2.1. Lieu, Espace et Paysage : significations dans les pratiques.....	106
5.2.2. Occupation de l'espace public.....	108
5.3. POSSIBLES ECARTS ENTRE LE REAMENAGEMENT ET LES PRATIQUES QUOTIDIENNES ?.....	111



CHAPITRE 6. L'INVENTION DE LA CULTURE ET SON UTILISATION COMME RESSOURCE.....	120
6.1. DE LA PASSIVITÉ A LA RÉAPPROPRIATION : « LES CULTURES » REVISITÉES.....	122
6.1.1. La centralité de la culture.....	122
6.1.2. La culture de masse : la passivité.....	123
6.1.3. Ce que les gens font des médias : la réappropriation.....	124
6.1.4. L'invention de la culture : la culture n'appartient à personne.....	126
6.1.5. La culture populaire : le noyau central .....	126
6.1.6. L'authenticité : une question inhérent à la culture.....	128
6.1.7. Dans notre terrain d' étude, les cultures.....	130
6.2. DISCOURS SUR LA « CULTURE » AU BRÉSIL.....	132
6.2.1. L'institutionnalisation de la samba.....	133
6.2.2. Discours sur la culture et élaboration d'une législation spécifique.....	134
6.2.3. Nouveaux fronts politiques et protection des minorités.....	136
CHAPITRE 7. LÉGITIMATION, ACTION ET HÉTÉROTOPIES.....	141
7.1. PROCESSUS DE LÉGITIMATION : QUEL EST LE ROLE DE L'ÉTAT ?.....	141
7.2. LES TRAJECTOIRES SOCIALES ET L'ACTUALISATION DE L'AGENTIVITÉ.....	147
7.2.1. Le corps en place.....	148
7.2.2. La motivation de l'action.....	149
7.2.3. La réflexivité et l'intentionnalité.....	150
7.2.4. L'agentivité et son actualisation.....	151
7.3. LA RUE ET L'HÉTÉROTOPIE.....	157
CONCLUSION.....	164
BIBLIOGRAPHIE.....	171
ANNEXE I.....	185

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à tous les acteurs locaux qui ont eu la gentillesse de m'accorder de leur temps et leur confiance.

Pour sa disponibilité et ses précieux commentaires, mes plus sincères remerciements vont également à ma directrice, Deirdre Meintel.

Un merci tout particulier est destiné à Arthur Pecini pour son aide essentielle.

Pour leur grande compréhension, je voudrais également remercier tous mes amis(es) et mes parents. Ils ont su me donner le soutien et les encouragements dont j'avais besoin.

Pour terminer, un grand merci à Zeh Gustavo pour son écoute, son appui et sa confiance.



## INTRODUCTION

À l'heure actuelle, des changements sociaux et culturels importants prennent place dans la zone portuaire de la ville de Rio de Janeiro. Cette zone, qui est restée oubliée et marginalisée pendant des années, reprend sa place dans le paysage urbain, surtout depuis que quelques groupes musicaux de rue, principalement ceux liés à la samba et au carnaval, y sont réapparus. Le surgissement de ces manifestations musicales de rue repose sur un idéal de tradition dans laquelle les célébrations populaires se déroulaient originellement dans l'espace public, surtout pendant le carnaval. Ces groupes mobilisent ainsi des attentions relatives à la culture populaire et à l'histoire locale pour légitimer leurs activités et, pendant le carnaval, attirent une foule de plus en plus nombreuse de gens intéressés par la zone portuaire. Ce sont eux qui ont stimulé, directement ou indirectement, la dynamique locale et favorisé une « revalorisation urbaine spontanée », tout comme la réélaboration des histoires et des mémoires collectives liées à cet espace urbain (Couto, 2009).

L'intensification de la dynamique urbaine locale se caractérise principalement par l'émergence des petits circuits urbains<sup>1</sup> qui se sont constitués à partir de l'augmentation du flux des personnes et l'ouverture de nouveaux restaurants, bars et boîtes de nuit à l'initiative de petits et moyens investisseurs locaux (*ibid*).

La revalorisation urbaine est indissociable de la revalorisation symbolique, et cela se caractérise par la valorisation et l'intensification de la production, reproduction et consommation des produits culturels locaux par la population elle-même, principalement s'agissant de musique de rue populaire. Il faut également souligner que cette valorisation symbolique est étroitement liée à la recomposition d'une mémoire collective construite autour de la croyance que cette zone fut le « berceau » des premières traces « originelles » de culture populaire, notamment la samba et le carnaval (*ibid*).

La réélaboration des histoires et des mémoires collectives liées à cet espace urbain est également fondée sur le fait que certains membres de ces groupes musicaux reconnaissent et mobilisent plusieurs événements historiques s'étant déroulés dans ces lieux et perçus comme décisifs dans la constitution de la ville en général, tels le

---

<sup>1</sup> Selon l'anthropologue Guilherme Magnani (2005), le concept de « circuit urbain » peut être utilisé pour des espaces culturels dans la ville qui sont, plus ou moins contigus, formés par les établissements publics ou privés, fêtes ou manifestations artistiques liées entre elles, en permettant aux gens de se déplacer sur cet espace.

commerce des esclaves<sup>2</sup>, les révoltes populaires (de la *Vacina* et de la *Chibata*)<sup>3</sup>, la constitution de la *Pequena África* (reconnue pour être le territoire de circulation des premiers *sambistas*)<sup>4</sup>, la fondation de la *Rádio Nacional*<sup>5</sup> (la première radio à transmettre sur pratiquement tout l'ensemble du territoire brésilien), parmi d'autres. Nous remarquons aussi, dans cette démarche, le souhait de mettre en valeur « le point de vue des vaincus », de souligner la trajectoire de certains groupes, historiquement marginalisés.

Parmi les groupes locaux dits de “culture populaire” existant aujourd'hui, dix sont objet de notre étude : *Filhos de Gandhi*, *Escravos da Mauá*, *Prata Preta*, *Coração das Meninas*, *Terreiro de Breque*, *Banda da Conceição*, *Pinto Sarado*, *Fala Meu Louro*, *Samba de Lei* et *Samba da Pedra do Sal*.

Parallèlement, la zone portuaire a gagné en visibilité du fait de la mise en œuvre, depuis 2009, d'un grand et ambitieux projet de réaménagement urbain par la municipalité carioca appelé *Porto Maravilha*. Ce projet de restructuration est inspiré des projets internationaux qui ont refaçonné des zones portuaires en pôles d'affaires et de tourisme dans le but de stimuler l'économie régionale, comme ça a été le cas de Buenos Aires en Argentine, New York et Baltimore aux États-Unis, Hambourg en Allemagne, Barcelone en Espagne<sup>6</sup>. Dans le contexte contemporain, les projets de développement urbain capitalistes ont une caractéristique commune : celle de transformer les villes en utilisant des stratégies compétitives capables de dépasser les nouveaux défis de la mondialisation. Tel est le cas de la “*city marketing*” (Sánchez, 2003 ; Vainer, 2000) et la “*city branding*” (Kavaratzis, 2004) qui, d'une façon générale, ont pour but la construction d'une imagerie urbaine unique à partir de la sélection et de la mise en valeur des vocations culturelles particulières à chaque ville et, en conséquence, attirer davantage d'investissements transnationaux. Ces stratégies visent à élever le coefficient du capital symbolique de la ville (Guterman, 2012) en mettant principalement l'accent

---

<sup>2</sup> Dans la région, il existait un quai de réception des esclaves, le *Valongo*, et tout près, un marché aux esclaves dans le *Largo do Depósito* entre les années 1758 et 1831 (Honorato, 2008).

<sup>3</sup> Ces révoltes populaires se sont déroulées sur le port en 1904 et 1910, respectivement (Morel E. et & Morel M., 2009 ; Porto, 2003). Nous les présenterons plus en détails au chapitre 3.

<sup>4</sup> La *Pequena África* serait une communauté formée par des esclaves libérés entre 1850 et 1920 qui se seraient établis dans cette région, et qui a été décisive pour l'émergence de la samba (Moura, 1983).

<sup>5</sup> La *Rádio Nacional*, principalement dans les années 1930, a été utilisée comme véhicule par l'État dans le projet d'affirmation nationale en se prévalant de la promotion et de la diffusion de ce qui était considéré comme musique populaire brésilienne à cette époque (Goldefeder, 1981).

<sup>6</sup> Plus particulièrement, la ville de Barcelone sert d'inspiration à l'administration publique de la ville depuis 1993, lorsque la Mairie a élaboré le *Estatuto da Cidade* (Vainer, 2000).

sur le patrimoine culturel local et l'industrie culturelle<sup>7</sup>, orientés par des politiques très diversifiées qui vont des tendances conservatrices, comme la politique de sauvegarde culturelle, jusqu'à des tendances libérales, caractérisées par des politiques innovatrices qui proposent de recommencer à zéro et (re)créer les éléments fondamentaux d'une culture locale. En effet, la culture est devenue un facteur central dans le processus de compétitivité entre les villes capitalistes, car perçue comme une particularité capable de les différencier entre-elles (Correia, 2010).

Face à ce scénario, dans lequel la culture tient le rôle de ressource sociale et économique essentielle (Yúdice, 2006), nous trouvons pertinent de nous demander comment les acteurs liés à la musique, et plus précisément à la samba et au carnaval, se sont insérés dans la dynamique de réaménagement de la zone portuaire. Considérant le fait que ces groupes ont stimulé significativement la production et la consommation de produits culturels tout en restaurant une partie de l'histoire du port, nous nous demandons comment cette revalorisation de la culture locale est perçue par les administrateurs du projet officiel. En résumé, nous voulons comprendre quels sont les rapports entre l'administration du *Porto Maravilha* et les groupes musicaux locaux. Nous voudrions également savoir si les groupes sont effectivement reconnus, de manière symbolique et matérielle, par les administrateurs du *Porto Maravilha* dans le but d'enregistrer et encourager cette forme de contribution culturelle, apparemment opportune pour certains idéaux contemporains de revalorisation urbaine. Par ailleurs, il faut se demander quelles sont les perceptions des membres des groupes musicaux par rapport au projet et si ces derniers ont besoin ou envie d'une reconnaissance symbolique et matérielle de la part de ces mêmes administrateurs.

Comme nous l'avons souligné auparavant, bien que la culture soit le centre des renouvellements urbains contemporains, les significations qui lui sont attribuées par les urbanistes et les administrateurs des projets urbanistiques ne sont pas toujours les mêmes et ne passent pas nécessairement par la prise en compte de la dynamique culturelle locale préexistant lors de la mise en œuvre d'un réaménagement urbain. Nous considérons de ce fait que les conceptions de culture se situent entre deux compréhensions parfois opposées : d'un côté, la culture comme moyen et instrument du renouvellement urbain, et de l'autre, la culture comme conséquence du renouvellement. La première peut inclure et même prendre en charge la dynamique culturelle

---

<sup>7</sup> Tout comme Pratt (2008b), nous prenons l'expression « industries culturelles » comme équivalente à celles d'« industries créatives » et de « secteur culturel ».

préexistante (ayant dans la politique de sauvegarde son expression plus connue) tandis que la deuxième peut inclure d'autres façons novatrices de concevoir la culture, en adoptant une orientation plus ouverte à des processus tels que celui de la *gentrification* (Bidou-Zachariassen, 2006 ; Smith, 2003), ce qui suppose la création d'un espace culturel complètement différent de celui existant. Pour notre étude, il est pertinent de nous demander quelle est la conception de culture adoptée par le projet *Porto Maravilha* pour mieux comprendre le rapport établi avec les groupes locaux.

Il faut également considérer que la culture locale n'est pas une unité achevée ; on doit prendre en compte que le choix et la permanence des éléments de culture considérés comme fondamentaux, tout comme l'attribution d'authenticité aux manifestations artistiques sont des objets de dispute symbolique et passent généralement par des instances de légitimation avant d'être reconnus comme tels (Bourdieu, 1979). Même dans un panorama de développement urbain où l'on remarque la prédominance de la conception de culture comme moyen et une tendance à adopter des politiques de sauvegarde, la complexité des relations entre les acteurs locaux est toujours présente, pleine de contradictions et de tensions, tout comme la difficulté, principalement institutionnelle, de reconnaître ce qui appartient ou n'appartient pas à la culture locale. C'est l'une des raisons pour lesquelles les instances de légitimation n'ont pas toujours la prérogative dans le processus de légitimation de ce qui est considéré "culture populaire" (Mouchtouris, 2007). La difficulté à saisir ces manifestations culturelles ajoute un autre aspect à notre recherche, explicitement paradoxal lorsque nous essayons d'observer l'interaction entre les acteurs locaux et l'administration publique : Comment deux univers ayant des temporalités et des pratiques prétendument si distinctes interagissent-ils et s'influencent-ils mutuellement ? Quelles sortes de relations pour la définition de la culture locale le domaine institutionnel et le domaine des pratiques quotidiennes retiennent-ils ?

### **Espace public, histoire et sociabilité**

Cette étude est étroitement liée à un travail antérieur dans lequel nous cherchions à comprendre comment le groupe carnavalesque *Escravos da Mauá*<sup>8</sup>, fondé en

---

<sup>8</sup> Le groupe carnavalesque *Escravos da Mauá* (Esclaves de Mauá en français) a choisi son nom en l'honneur des milliers d'Africains soumis à l'esclavage et arrivés au Brésil par le port, situé à proximité de la place Mauá, à Rio de Janeiro. C'est également une manière critique de dénoncer, avec humour, qu'il existe encore de nos jours des gens travaillant dans des conditions inacceptables. Le groupe fait également partie de notre nouvelle étude et nous aurons l'occasion de reparler d'eux.

1993, avait réussi à attirer l'attention du public sur l'importance historique du port pour la ville dans son ensemble (Couto, 2009). Cette étude, mise en œuvre entre 2008 et 2009, a été réalisée dans le cadre de notre mémoire de maîtrise en Sciences sociales. Il est ressorti de ce travail que les raisons du succès du groupe étaient dues au fait : 1) de s'être engagés dans l'étude de l'histoire du port et d'avoir divulgué que cet endroit de la ville était le point d'origine de la culture carioca, notamment en ce qui concerne la samba et le carnaval ; 2) d'entretenir un réseau de sociabilité et d'amitiés tissé entre le groupe et son public, capable de transformer l'historiographie en mémoire sociale par la retransmission orale des faits historiques ; 3) de la création d'étapes ritualisées durant leurs rondes permettant de faire vivre à leur public des moments de rires, de critique sociale et d'émotion ; 4) de la centralité de l'occupation de l'espace public comme manière de reconnaître et de valoriser l'histoire locale, et réaffirmer la possibilité utopique de dépassement des problèmes urbains par une convivialité agréable et saine dans ces lieux.

L'étude conduite auprès des *Escravos da Mauá* nous a permis de réfléchir sur les significations sous-jacentes à l'occupation de l'espace public et leurs liens avec la conception d'une "culture populaire". Outre *Escravos da Mauá*, tous les groupes faisant partie de notre étude actuelle se présentent nécessairement dans la rue et les activités sont toujours gratuites. Le droit d'occuper l'espace public nous semble être une question incontournable pour eux, mais aussi une référence indirecte à un code de conduite spécifique fondé, principalement, sur le respect qu'il inspire, considéré par beaucoup comme sacré, mystique, lieu de mémoire, etc. Réaliser des activités dans l'espace public est également un geste politique mettant l'accent sur l'aspect démocratique des activités et sur la foi qu'il peut encore exister des événements publics dans une atmosphère de paix et d'amitié à Rio, malgré toutes les sortes d'exclusions et de violences vécues par la population. Ces pratiques urbaines d'occupation de l'espace public peuvent-elles nous fournir des éléments pour mieux comprendre la position des acteurs locaux dans le cadre du processus de réaménagement urbain ? Et comment ces pratiques d'occupation sont-elles perçues par l'administration du projet officiel dans le cadre de leur conception de la culture locale ?

Nous remarquons des questions politiques sous-jacentes à certains choix des groupes musicaux, en particulier quant à la façon dont ils occupent l'espace public. En partant du principe plus élémentaire de "culture populaire" en tant qu'expressions quotidiennes réalisées dans l'espace public (Mouchtouris, 2007), il nous semble que le



fait de se présenter dans la rue, de façon gratuite, indique un désir de reconnecter des éléments du passé, considérés “traditionnels”, à la spontanéité et à la naturalité du quotidien. Sans oublier que, comme nous l’avons déjà souligné, réaliser des activités artisitiques dans l’espace public est une façon de populariser leur accès au plus grand nombre et démontrer qu’il est encore possible de mettre en œuvre des manifestations publiques dans une ambiance pacifique et amicale.

### **Problématique de recherche**

La problématique anthropologique de notre précédente étude nous a permis de comprendre comment le port, jusque récemment considéré comme un endroit sans expression, quasiment rayé de la carte de la ville, s’est vu revalorisé par une partie de la population. La croissance d’intérêt envers les groupes musicaux de rue et l’histoire du port nous a indiqué, au-delà de l’efficacité de la diffusion d’informations, une concordance entre les reconstructions de mémoire proposées par ces groupes et les perceptions culturelles de certains secteurs de la société locale. Si le réseau de sociabilité et d’amitié est le moyen capable de diffuser le sens relatif à un passé, le rapport affectif, en revanche, doit être fondé sur des schémas plus permanents dans le processus de reproduction des structures sociales. C’est pourquoi il convient de situer les manifestations musicales de rue de la zone portuaire et leur occupation de l’espace public dans l’empreinte d’autres événements, tels l’institutionnalisation de la samba et du carnaval comme manifestations typiques du Brésil dans les années 1930 (Vianna, 1995), la discoursivité autour de l’origine de la “culture populaire” brésilienne, sans oublier les avancées politiques contemporaines qui donnent aux groupes marginalisés et minoritaires le droit à la parole. Les faits passés et présents composant le contexte dans lequel ces groupes s’insèrent, nous pouvons mieux comprendre comment se constitue la “redécouverte” de la culture populaire régionale, perceptible, entre autres, par la réapparition du carnaval de rue dans plusieurs quartiers de la ville (Couto, 2009 ; Barros, 2013).

Le présent travail prend en compte les contributions de notre étude antérieure, cette dernière fournissant des données précieuses pour comprendre le rôle que les groupes musicaux jouent dans le cadre de la dynamique culturelle locale et régionale. C’est fondées sur ces données que nous pourrons nous tourner vers l’analyse des transformations de l’espace urbain du port actuellement en cours, en envisageant les

disputes et les contradictions de cette production au niveau physique, mais aussi symbolique.

De façon synthétique, cette étude est le résultat de la jonction de trois niveaux d'analyse. Le premier se situe au sein de la discussion sur la culture comme ressource sociale et économique, essentielle dans le processus de requalification urbaine des villes capitalistes, en considérant, d'un côté, la culture comme moyen, et de l'autre, la culture comme conséquence de ces projets. Nous montrerons que, dans ce contexte de réaménagement urbain, la culture est perçue comme une ressource capable d'être mobilisée pour de multiples applications (Yúdice, 2006) et on notera, en filigrane, le débat sur l'authenticité, sur le potentiel commercial, mais aussi la dispute entre les groupes pour se détacher d'entre plusieurs "passés" et plusieurs "cultures".

La compréhension de la culture comme ressource sociale et économique essentielle est partagée entre administrateurs gouvernementaux et acteurs locaux, ce qui entraîne de la part de ceux-ci, une mobilisation consciente du concept de culture et une élaboration discursive claire de leurs processus de formation artistique et leur identification avec certains événements historiques locaux.

À ce premier stade des débats, l'élaboration discursive et les actions planifiées sont de la plus haute importance, car elles composent la genèse de la procédure créatrice qui transforme la culture en ressource. Néanmoins, l'approfondissement de cette question implique également action et créativité, mais sur un autre plan, parce que détailler les données relatives aux stratégies d'action et d'élaboration du discours n'inclut ni les pratiques non discursives, ni les motivations de l'action, ni même les conséquences non préméditées, elles aussi existantes dans ce processus.

De sorte que tandis que les projets urbanistiques essaient de définir le "contenu" de la culture pour le mettre en valeur, l'anthropologie reconnaît que la "culture" n'existe pas en tant que contenu explicite, mais qu'elle se constitue à un certain point de contact (Goldman et Castro, 2006) qui s'établit au travers des rapports de force et des relations sociales qui structurent la différence culturelle (Pavão, 2005 ; Hall, 2007 ; Bhabha, 2007 ; Gupta et Ferguson, 1992).

À ce second stade, nous insistons sur le fait qu'il existe un processus créatif inhérent aux pratiques quotidiennes qui implique sur une appropriation et réappropriation des produits culturels (Certeau, 1980). Et puis nous prenons en compte le regard de Miller (2013) sur la culture matérielle qui extrapole la vieille conception

scientifique sujet-objet en pointant que ce ne sont pas seulement les acteurs qui agissent sur les objets, mais que l'inverse se produit également.

Le troisième niveau d'analyse se place entre les discussions sur les éléments de la "culture populaire" et ses processus de légitimation. Notre approche anthropologique a pour but de complexifier la procédure de choix des éléments composant la culture locale et de contrecarrer l'image du processus politique de légitimation qui serait essentiellement hiérarchique, à sens unique, dans lequel l'État jouerait le rôle de donateur et le groupe ciblé, de donataires (Meintel, 2008). Cette conception trop hermétique ne tient compte ni des rapports de forces existants, ni de toutes les nuances d'intentions et d'actions des acteurs ayant partie prenante dans cette relation. Nous choisissons de prendre le point de vue de la reconnaissance comme un processus dialogique intersubjectif (Meintel, 2008 : 316-317) dans lequel nous considérerons la potentialité de divers facteurs pour comprendre cet enjeu politique. Nous examinerons en particulier ceux liés à un possible processus de légitimation par voie directe, autrement dit, une reconnaissance s'établissant entre les groupes musicaux eux-mêmes, par les réseaux de sociabilité constitués, ainsi que par différents secteurs de la société carioca. De sorte que nous prendrons en compte la contribution d'autres acteurs dans le processus de reconnaissance des groupes locaux, reconnaissance fondée sur leur notoriété, sur leur "capital symbolique" (Bourdieu, 1994).

### **Pertinence de l'étude**

L'originalité de cette étude réside dans la réflexion sur les usages de la culture comme ressource et les disputes qui en résultent, ainsi que dans le questionnement de comment la créativité se met en œuvre dans les pratiques quotidiennes. Pour comprendre la façon dont le concept de culture est devenu objet de dispute, il faut considérer le tournant décisif dans la conception de culture, lorsqu'elle commence à être perçue comme une ressource économiquement et socialement avantageuse et dont le potentiel et la diversité doivent être attentivement gérés (Yúdice, 2006). Nous avons observé cette préoccupation tout autant au niveau de l'élaboration des projets urbains – à travers l'exploitation économique du potentiel culturel de la ville – qu'au niveau "quotidien" de la production artistique par les acteurs locaux – à travers la mobilisation de l'histoire et de la tradition dans le but de caractériser et "réélaborer" la "culture populaire" locale.

Nous nous pencherons notamment sur les conceptions urbanistiques qui prennent en compte la culture et contemplent les expressions artistiques locales, compte tenu de l'importance donnée au rapport entre projet urbanistique et groupes musicaux locaux. À cet effet, nous aborderons tout d'abord, et dans le but d'édifier une toile de fond, les nouvelles reconfigurations des objectifs et des significations des projets de réaménagements des villes (Arantes, Vainer et Maricato, 2002 ; Guterman, 2012 ; Igrejas, 2012 ; Landry, 2008 ; Muniz, 2012) et, en particulier, les caractéristiques spécifiques au projet *Porto Maravilha*. Nous prendrons également en compte la complexité et les contradictions de la production de l'espace urbain contemporain (Brenner, Marcuse et Mayer, 2012 ; Chatterton, 2000 ; Cooke et Lazzeretti, 2008 ; Harvey, 2012 ; McCann, 1999 ; Lefèbvre, 1974) ainsi que la façon dont les concepts de culture sont utilisés pour démarquer les différences et les similitudes de conceptions de la vie en commun dans l'espace public entre l'administration du port et les acteurs locaux.

Dans le cas des groupes musicaux, notamment, nous considérerons l'usage du concept de "culture populaire" locale. Dans cette perspective, l'accent est mis sur les "manières de faire" de la vie quotidienne (Certeau, 1980) d'un côté, et l'actualisation de l'agentivité des acteurs de l'autre. À notre avis, cette actualisation est équivalente à l'amplification de l'agentivité selon le concept élaboré par l'historien William Sewell Jr. (2005). Selon lui, l'agentivité s'amplifie par la prise de conscience des schémas culturels par les individus et leur habilité à appliquer ces connaissances dans de nouveaux contextes, dans le but d'intervenir sur la réalité. Autrement dit, l'actualisation de l'agentivité est la capacité de l'agent à contrôler certaines ressources (l'institutionnalisation de la samba ou les sources d'historiographie, par exemple) – qui découlent de la connaissance des schémas culturels –, à élaborer des stratégies et à les appliquer d'une façon créative dans la réalité.

Au cœur de l'actualisation de l'agentivité, on retrouve la mobilisation des ressources telles que la samba comme institution culturelle, l'historiographie et ses sources, ainsi que la (re)élaboration d'une mémoire collective recréant un lien affectif avec le port et avec la ville et, également, la réapparition du carnaval de rue (Barros, 2013 ; Couto, 2009 ; Pavão, 2005 ; Vianna, 1995). Ces ressources peuvent être combinées et articulées d'innombrables manières, permettant aux individus tracer leurs trajectoires et de tisser leur propre perception de l'histoire. De plus, les usages du concept de "culture populaire" gagnent du sens dans leurs rapports à d'autres types de

cultures, dans un champ de pratiques culturelles conflictuelles, dont les acteurs sont porteurs d'enjeux, de revendications, de valeurs et de modes de vie plus ou moins spécifiques (Pronovost, 1982 ; Mouchtouris, 2007). Ainsi, le concept de “culture populaire” doit être compris dans le rapport entre certaines oppositions qui peuvent varier selon le contexte : il peut être lié aux idées de “Culture” comme un tout, de “culture de masse”, de “culture d’élite”, de “culture savante”, etc. Bref, notre attention est tournée vers la production de différence culturelle (Gupta et Ferguson, 1992 ; Bhabha, 2007) et ses caractéristiques politiques dans le contexte de réaménagement, compte tenu notamment du processus d’actualisation de l’agentivité et de la mobilisation du “capital symbolique” (Bourdieu, 1994) de chaque groupe ou acteur.

Nous n’ignorons pas non plus que bien que les idéalisateurs des paradigmes urbains actuels – tel celui de “ville créative” – souhaitent en développer le potentiel culturel de la ville pour la rendre plus attrayante et plus compétitive, une telle entreprise est complexe au vu que le contenu de la “culture”, en soi, est imprécis, et que celle-ci “a lieu” dans la relation entre personnes et objets.

### **Structure du mémoire**

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à la présentation de la méthodologie et du cadre théorique et conceptuel à l’intérieur duquel sont expliqués les concepts clés sur lesquels se fonde notre réflexion. Dans un premier moment, nous exposons la démarche méthodologique, en présentant le terrain ethnographique et les outils méthodologiques choisis. Ensuite, dans le but de détailler le cadre théorique et conceptuel, nous avons tracé trois lignes directrices entre lesquelles s’encadrent concepts et théories : 1) Culture comme Ressource et Marchandise ; 2) Espace Urbain et Créativité et 3) Agentivité et Légitimité.

Dans le premier axe, « Culture comme Ressource et Marchandise », sont placés les concepts et les théories suivants : “culture comme ressource et marchandise” (Yúdice, 2006 ; Harvey, 2012), “ville créative” (Landry, 2008 ; Florida, 2002) et “authenticité *versus* sincérité” (Taylor, 2001). Dans le deuxième axe, « Espace Urbain et Créativité », se trouvent : “utopie des projets urbanistiques modernes” (Pinder, 2002), “droit à la ville” (Brenner, Marcuse et Mayer, 2012 ; Harvey, 2012 ; Lefèbvre, 1974), “espace” (Vasconcelos et col., 2011), “lieu” (Hannerz, 1996), “paysage” (Bender, 2002), “manières de faire” (Certeau, 1980), “théorie sur la culture matérielle” (Miller, 2013), “hétérotopie” (Lefèbvre, 1970 et Foucault, 1967-1984). Finalement, dans le

troisième axe, « Agentivité et Légitimité », se situent : “l’agentivité” (Ortner, 2006 ; Sewell Jr., 2005), “*empowerment*” (Rappaport, 1984 ; 1987) “motivation, réflexivité et intention de l’action” (Giddens, 1979 ; 1984), “méta-capital” (Bourdieu, 1994), “champ artistique” (*idem*, 1993) et “instances officielles de légitimation *versus* culture populaire” (Mouchtouris, 2007).

Le chapitre deux est l’occasion de présenter la zone du port, avec les aspects sociodémographiques, les dynamiques d’attraction populationnelle récentes, les stigmates dûs à l’abandon des pouvoirs publics et, finalement, quelques éléments de notre étude précédente auprès de l’ensemble *Escravos da Mauá* et ce que nous en avons appris.

Dans le chapitre trois, nous décrivons le terrain et les questionnements qu’il nous suggère, comme aussi la constitution des groupes musicaux, objets de notre étude. Nous aurons également l’occasion de parler de certains points consensuels, mais aussi de divergences existant entre les groupes sur les représentations du passé, de la culture, ainsi que sur l’avenir de la région.

La présentation du projet *Porto Maravilha* sera réalisée au chapitre quatre, dans lequel nous analyserons les fondements juridiques et administratifs du projet urbanistique. Nous montrerons aussi que celui-ci est fortement inspiré d’autres projets contemporains fondés sur le même modèle de valorisation de la culture urbaine que l’on range sous le terme de “ville créative”.

Au chapitre cinq, nous essaierons de rapprocher les pratiques du projet urbanistique de la vie quotidienne du port. C’est également ici que notre étude se complexifie en essayant de pointer tout autant les contradictions de la production de l’espace urbain que de lever le voile sur les interactions entre les personnes entre elles ainsi qu’entre les personnes et les choses dans cet espace portuaire. En abordant la zone du port sous le prisme de trois concepts de base, à savoir : lieu, espace et paysage, nous avons l’intention de montrer que la vie quotidienne elle aussi se déroule à différents niveaux : politique, économique, affectif, imaginaire, etc., et que, dans leurs pratiques quotidiennes – consommation, (ré)appropriation, création, etc. –, les agissements des acteurs ne sont pas toujours prémédités ou planifiés.

Au vu de l’importance du concept de « culture », le chapitre six est consacré à la présentation de certains détails sur le processus selon lequel le concept de culture a été forgé en Occident. Nous montrerons comment l’apparition de ce concept et le discours historiquement élaboré afin de l’expliquer influencent la manière dont les acteurs

sociaux pensent aujourd'hui la culture. Dans la zone du port de Rio, les acteurs sont confrontés à des "problèmes" qui se trouvent être un héritage des débats académiques, notamment : culture érudite *versus* culture de masse ; authenticité de la culture ; définition et légitimité de ce qui est "populaire" en termes de culture.

Nous nous pencherons finalement, au chapitre sept, sur la relation dialogique entre le projet *Porto Maravilha* et les acteurs sociaux dans le cadre du processus de légitimation des activités musicales mis en œuvre dans le quartier du port de Rio de Janeiro. Nous questionnerons le rôle des instances officielles dans le processus de légitimation de ladite "culture populaire" et nous mettrons en lumière la manière par laquelle les acteurs sociaux s'utilisent de diverses interactions et de ressources de natures les plus diverses pour légitimer leurs activités ainsi que se protéger dans cette zone portuaire en mutation.

## CHAPITRE 1. LA MÉTHODOLOGIE ET LE CADRE THÉORIQUE

Dans ce premier chapitre, nous exposons la démarche méthodologique choisie dans notre projet de recherche. Avant de présenter et analyser les données qui nous permettront de répondre aux questions qui découlent de notre problématique de recherche, il faut expliquer comment nous les avons recueillies. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous présenterons la genèse de notre travail ethnographique et nos choix méthodologiques. Viendront d'abord les démarches ayant mené au terrain, puis la description de l'observation participante et des entrevues réalisées, et les outils méthodologiques retenus pour la collecte de données. Dans un deuxième temps, nous élaborerons le cadre conceptuel de notre recherche. La complexité de notre sujet d'étude nous amène à nous inspirer de travaux dans plusieurs domaines incluant la sociologie, la géographie, l'urbanisme et, bien sûr, l'anthropologie.

### 1.1. CADRE ETHNOGRAPHIQUE

#### 1.1.1. Avant le travail de terrain, une première étude

Le cadre de notre étude n'était pas nouveau pour nous. En effet, dans les années 2008-2009, nous avons déjà effectué une étude ethnographique auprès du groupe musical *Escravos da Mauá* pour notre mémoire de premier cycle. Nous cherchions à comprendre comment l'ensemble carnavalesque *Escravos da Mauá*<sup>9</sup>, fondé en 1993, réussissait à attirer l'attention du public sur l'importance historique du port pour la ville dans son ensemble (Couto, 2009). Le groupe réunissait de plus en plus de monde à ses rondes de samba mensuelles, tout en respectant son engagement de diffuser les éléments de l'histoire locale qu'il tenait pour plus importantes. Nous avons eu l'opportunité, à cette occasion, d'apprendre certaines choses sur l'importance symbolique de cet espace urbain, du point de vue de ce groupe. Le port était décrit par les participants – les musiciens et leur public – comme le « berceau » de la samba et de l'ensemble la culture locale, mettant en valeur, principalement, l'héritage africain. Cette perception de l'espace était, en fait, une réélaboration récente, qui octroyait au port une nouvelle place dans l'histoire et la mémoire carioca.

L'ensemble *Escravos da Mauá* a rassemblé près de quarante mille personnes pendant le carnaval 2008, un chiffre jusqu'alors inimaginable pour un secteur stigmatisé

---



par la population exogène et abandonné par l'administration publique. Nous avons conclu que les *Escravos da Mauá* avaient énormément contribué à ce que nous avons qualifié de « revalorisation urbaine spontanée ». Les *Escravos da Mauá* ont provoqué chez leur public le surgissement d'une "conscience historique"<sup>10</sup> (Rüsen, 2007) résultant d'un travail d'historiographie complexe menée par les musiciens. Le produit final de cette opération a été l'enregistrement sur CD-Rom d'une collecte de données historiques sur la zone du port et leur divulgation intensive. Ces informations sur le passé de la région ont été soigneusement ramassées et rassemblées afin de favoriser l'émergence d'un rapport affectif au passé (Lavabre, 2007), constitué de sentiments de fierté, de respect et d'attachement partagés par le public du groupe (Couto, 2009). Ce travail a été accompli quelques années avant la mise en œuvre du projet officiel de réaménagement de la zone portuaire, et on peut affirmer que ces recherches historiques et leurs sources lui ont servi, pour une large part, de fondement créatif et mémoriel.

Nous avons également constaté que c'était en fonction du réseau de sociabilité et d'amitié tissé au fil des années par le public du groupe *Escravos da Mauá* que la conversion de l'historiographie en mémoire sociale est devenu possible. Notre analyse est fondée sur les raisonnements de Paul Ricœur (2000) qui prône que c'est parmi nos proches, autrement dit, entre nos amis, que s'instaure l'atmosphère de *philia* dans laquelle le souvenir individuel (ainsi que les connaissances historiques) sont transmises et diffusées en tant que mémoire collective. Autrement dit, l'étude menée auprès du groupe carnavalesque *Escravos da Mauá* nous permet d'envisager certaines pratiques collectives capables de favoriser la transmission de sens et d'émotions découlant de certains éléments et ressources telle que l'historiographie.

Par ailleurs, la recherche conduite auprès des *Escravos da Mauá* nous a également permis de réfléchir sur la notion d'une "culture populaire". Tous les groupes se présentent nécessairement dans la rue et les activités sont toujours gratuites. Le droit d'occuper l'espace public nous semble être une question incontournable pour eux, mais

---

<sup>10</sup> La "conscience historique" serait une forme spécifique de mémoire historique. La mémoire historique est fondée sur un apprentissage de l'histoire en tant que discipline, la mémorisation d'événements et de personnages remarquables, de dates et d'événements à célébrer. La "conscience historique" est une forme de "mémoire historique" parce qu'elle est clairement guidée par la cognition, c'est-à-dire l'apprentissage d'informations historiques spécifiques. Cependant, les deux concepts diffèrent quand on considère que « le processus mental de la conscience historique peut être décrit comme la signification de l'expérience du temps à interpréter le passé pour comprendre le présent et anticiper l'avenir » (Rüsen, 2007: 168). En somme, au-delà de l'assimilation de l'information historique, la "conscience historique" est une réalisation, une partie du processus de formation d'une identité de groupe se situant dans le présent, entre un passé connu et un avenir en construction.

aussi une référence indirecte à un code de conduite spécifique, fondé principalement sur le respect qu'il inspire, considéré par beaucoup comme sacré, mystique, lieu de mémoire, etc. Réaliser des activités dans l'espace public est également un geste politique mettant l'accent sur l'aspect démocratique des activités et sur le fait qu'il peut encore exister des événements publics dans une atmosphère de paix et d'amitié à Rio, malgré toutes les sortes d'exclusions et de violence vécues par la population.

### 1.1.2. Pré-terrain

Après l'étude menée auprès des *Escravos da Mauá*, nous avons fait la connaissance d'autres groupes de "culture populaire" dans la région du port. En raison de leur engagement pour la divulgation de l'histoire et de la culture populaire locale, le groupe informait le public du calendrier des autres groupes locaux et invitait également les musiciens à participer de leur ronde. C'est par l'intermédiaire de l'ensemble *Escravos da Mauá* que nous avons connu les *Filhos de Gandhi*, *Prata Preta*, *Coração das Meninas*, *Banda da Conceição*, *Pinto Sarado*, *Fala Meu Louro* et *Samba da Pedra do Sal*, et c'est en fréquentant plus assidument la région que nous avons rencontré les groupes *Terreiro de Breque* et *Samba de Lei*.

Fortuitement, les années suivantes se sont avérées très intéressantes en raison de la mise en œuvre du projet *Porto Maravilha* qui apportait des promesses de grandes transformations urbaines sur toute la région du port. Malgré le fait que, dans ce projet, il y avait réellement des significations sous-jacentes à l'occupation de l'espace public et des liens avec la conception d'une culture populaire locale, comme l'avions repéré auprès des *Escravos da Mauá*, nous avons déduit que nous étions face à une nouvelle et fructueuse conjoncture d'où surgissaient de nouveaux questionnements sur notre sujet comme, par exemple, la façon dont ces acteurs locaux se positionnaient faces à ces transformations. Peut-être aussi que les pratiques d'occupation de l'espace public telles qu'organisées par les groupes pourraient nous fournir des éléments de compréhension quant aux positions de ces acteurs dans le cadre du processus de réaménagement urbain. Et puis, nous pourrions aussi nous demander comment l'administration du projet interprétait ces pratiques, appréhendait leur signification et envisageait de possibles relations avec ces groupes.

Face à ces questions, nous avons décidé d'étudier les groupes *Filhos de Gandhi*, *Prata Preta*, *Coração das Meninas*, *Terreiro de Breque*, *Banda da Conceição*, *Pinto Sarado*, *Fala Meu Louro*, *Samba de Lei* et *Samba da Pedra do Sal* et aussi les *Escravos*

*da Mauá*, pour connaître leur positionnement dans le contexte de transformation urbaine récent.

### **1.1.3. Le terrain**

Entre les mois de mai et août 2013, nous avons débuté notre travail de terrain auprès des dix ensembles musicaux élus pour notre nouvelle étude. Pour ce faire, nous avons défini qu'il serait intéressant d'interviewer les leaders de ces groupes afin de savoir comment ils élaboraient leur discours. Nous nous attendions essentiellement à trouver dans leurs commentaires, leurs perceptions concernant leur identité en tant que groupe, ainsi que leur point de vue sur le projet de réurbanisation. Nous voulions aussi connaître leur manière d'organiser l'infrastructure des manifestations culturelles et leurs stratégies politiques face à une menace de démantèlement, le cas échéant. Nous avons choisi d'interroger les leaders car, le plus souvent, ce sont eux qui, dans les groupes, sont chargés du rôle de porte-parole. Leurs discours sont ainsi, généralement, plus soigneusement élaborés, plus précis, et abordent plus largement des questions pertinentes que ceux des membres des groupes. En résumé, au cours de cette période de 2013, nous avons organisé nos travaux de recherche autour d'un entretien semi-directif avec les leaders et d'observations participatives durant les activités musicales.

À la fin du mois de janvier 2014, période de rédaction du mémoire, nous sommes retournés au Brésil. Un logement sur le port nous a donné l'opportunité de suivre les groupes pendant le carnaval ainsi que leurs activités pendant les mois suivants. De plus, dans le rôle d'habitant du port, nous avons subi les impacts des travaux occasionnés par le projet, comme les explosions répétées, les innombrables changements de la circulation, les nouveaux mouvements de visiteurs et de touristes, parmi d'autres changements dans la vie du quartier. Les deux périodes ont été fécondes et nous ont également permis d'assister aux manifestations de juin 2013, dans tout le Brésil et en particulier à Rio de Janeiro, et à leur impact social, d'autant que ces protestations touchaient, entre autres, les deux justifications principales de la mise en œuvre du projet de réurbanisation du port : la Coupe du Monde de football et des Jeux Olympiques<sup>11</sup>. Nous présenterons la relation entre ces mega-événements et le réaménagement de la zone portuaire au chapitre 4.

---

<sup>11</sup> Voir le reportage sur le journal international : « Brésil : une Coupe du monde déjà perdue. »

## **1.2. LES OUTILS METHODOLOGIQUES : L'OBSERVATION PARTICIPANTE ET L'ENTRETIEN**

Afin de répondre aux objectifs de cette recherche qualitative, des données empiriques ont été recueillies lors d'une collecte de données réalisée par observation participante et entretiens semi-directifs. Nous considérons que le travail anthropologique interprétatif trouve son principal support dans l'expérience ethnographique puisque c'est cette dernière fait obstacle à l'entretien d'idées reçues et de généralisations que le chercheur, attaché à ses attentes et ses désirs, tend à conserver lorsqu'il se trouve face à son objet empirique (Becker, 1993). De fait, l'expérience ethnographique « montre que c'est le terrain lui-même qui conditionne qui et quoi observer » (Silva, 2000 : 39).

### **1.2.1. L'observation participante**

Dans son analyse critique des méthodologies anthropologiques, Vagner Gonçalves da Silva soutient que l'anthropologie a établi son identité en tant que science par le biais d'une approche méthodologique dont l'observation participante est devenue l'élément central. La collecte de données *in loco* est l'outil méthodologique qui permet de différencier le travail réflexif du professionnel de l'opinion profane (2000). Toujours selon lui, l'observation participante aurait obtenu ses premières références grâce à Bronislaw Malinowski qui la définissait comme une convivialité intime et prolongée du chercheur avec ses "informateurs natifs", octroyant à l'anthropologue un rôle d'instrument de recherche et conférant à l'anthropologie la perspective un regard depuis l'intérieur (2000: 15).

Dans l'étude qui nous occupe, notre "observation participante" signifiait participer des activités musicales en tant que public. Notre dessein n'étant pas de nous considérer comme faisant partie des groupes musicaux, nous nous en sommes donc tenus à un rôle de soutien à leurs initiatives en participant en tant que membre du public, et nous avons élargi notre réseau de contacts locaux. L'observation, à ce stade, nous a permis d'établir des dialogues plus personnels tout en décryptant la manière dont s'établissaient les relations entre les membres du groupe, celle dont ils traitaient leurs

liens avec les autres groupes musicaux ou artistiques, les résidents et les administrateurs du projet urbanistique.

### **1.2.2. Les entretiens**

Pour compléter les données recueillies lors de l'observation participante et approfondir les questions plus précisément liées à l'objet de cette étude, nous avons effectué des entretiens individuels auprès de ceux considérés comme leaders<sup>12</sup> de ces groupes par l'ensemble des acteurs rencontrés. Ces entretiens ont eu lieu entre mai et août 2013.

Notre hypothèse était que les entretiens permettraient d'analyser plus clairement la construction du discours sur la culture locale et sur les ensembles musicaux dans ce contexte de transformation urbaine. Selon nous, les mutations inévitables dues au réaménagement urbain les obligent, pour une question de survie culturelle, à réaffirmer et réélaborer leurs propres identités, leur compréhension des "autres", ainsi que les concepts liés à cet univers, comme ceux de la "culture" ou de la "culture populaire".

**1.2.2.1 Les entretiens semi-directifs** – Le type d'entretien semi-directif a été choisi parce qu'il nous permettait de réorienter nos questions au fur et à mesure de leur déroulement et le travail en soi gagnait en densité. Selon Lorraine Savoie-Zajc, chercheuse en sciences de l'éducation, l'entretien semi-directif consiste en :

« (...) une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur. Celui-ci se laissera guider par le rythme et le contenu unique de l'échange dans le but d'aborder, sur un mode qui ressemble à celui d'une conversation, les thèmes généraux qu'il souhaite explorer avec le participant à la recherche. Grâce à cette interaction, une compréhension riche du phénomène à l'étude sera construite conjointement avec l'interviewé. » (2006 : 296)

**1.2.2.2. Le guide d'entretien** – Nous avons ainsi conduit nos entretiens à partir d'une liste de questions sur les différents thèmes préalablement définis. Nous avons dressé un guide de base d'entretien pour l'accomplissement de cette collecte de données. Le contenu abrégé de ces guides d'entretien est énoncé dans les lignes qui suivent et une version complète se trouve à l'annexe I. Nous nous sommes tout d'abord

---

<sup>12</sup> Leur rôle de leader est exercé de façon informelle.

intéressés à savoir comment ils s'organisaient, comment ils percevaient leur identité et leur histoire en tant que groupe musical, comment ils légitimaient leurs activités et comment ils se finançaient. Dans un second moment, nous avons cherché à les appréhender comme faisant partie d'un réseau probable, où s'établissaient des contacts avec d'autres ensembles musicaux, mais également avec le public, les habitants, les producteurs, les chercheurs, ainsi que les agents publics et privés engagés dans le projet de réaménagement.

**1.2.2.3. Critères de sélection des répondants** – Les critères de sélection des répondants ont été définis à partir de la perception du leadership de certains acteurs sociaux. Il semble que ceux considérés comme des leaders sont ceux qui construisent davantage d'argumentations et de discours sur le groupe et ses pratiques et qui possèdent une perception plus ample des événements récents car ils font généralement partie du groupe depuis longtemps. Nous avons cependant discuté, de manière informelle, avec d'autres membres des groupes, des habitants et des gens du public pour avoir une vue plus étendue et complète des diverses perspectives en jeu.

### **1.3. CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL**

Dans l'élaboration de notre cadre théorique, nous avons cherché à inclure certaines polarités présentes dans les analyses d'anthropologie et des sciences sociales en général, notamment : structure et action ; transformation et permanence. Pour ce faire, nous n'avons pu nous éloigner des intérêts économiques et politiques inhérents à tout processus social, mais encore plus flagrants dans un scénario de réurbanisation. De sorte qu'au-delà des "intentionnalités" de l'action, nous avons pris soin de considérer la complexité culturelle et les variables existantes dans l'enjeu social, tout autant que des aspects plus difficiles à cerner, tels que l'imagination, les interstices, l'affectivité et la créativité. Bien que moins précis, nous soutenons que ces aspects jouent un rôle fondamental dans les processus que nous étudions.

Étant donné la centralité des réélaborations de la notion de "culture(s)" dans notre travail, nous considérons important de présenter notre perspective quant à notre approche anthropologique de ce concept. Dans ce cadre, nous avons pris en compte notamment les contributions de Akhil Gupta et James Ferguson (1992), Ces contributions théoriques questionnent l'idée de "culture" en tant que totalité émergente de la vie sociale, en l'abordant plutôt à travers le prisme des politiques de différence.

Cet apport nous permettra d'analyser tout autant les pratiques discursives que non discursives observées sur le terrain. Selon eux «the process of the production of cultural difference (...) occurs in continuous, connected space, traversed by economic and political relations of inequality. » (1992 : 16).

La perspective méthodologique des « politiques de différence » se renforce face aux questionnements des représentations anthropologiques, ainsi que par l'émergence de la "*cultural critique*" (Marcus et Fischer, 1986). Tout en faisant rupture d'avec les catégories analytiques monolithiques comme celle de "culture", Akhil Gupta et James Ferguson proposent d'appréhender les différences culturelles non plus comme une donnée initiale de l'étude anthropologique, mais en tant que produit de diverses connectivités dans le temps et l'espace et que ces différences et ces identifications sont élaborées à partir des tensions résultant des relations vécues.

Cette réflexion de Gupta et Ferguson survient du caractère apparemment inévitable de la rupture et de la fragmentation de l'espace à l'ère de la mondialisation. Le flux d'immigration et la déterritorialisation de la culture de l'espace "originel" d'un groupe donné remet en question, pour l'anthropologie, la possibilité de dissolution des différences culturelles dans un monde planétaire, global et homogène. Ce que l'on observe, cependant, c'est que malgré des espaces et des lieux de plus en plus effacés ou indéfinis, des désirs d'espaces culturellement et ethniquement distincts et producteurs de différences sont davantage mis en avant (Gupta et Ferguson, 1992 : 10). Ce qui signifie que, par exemple, les cartes ethnographiques qui induisaient une relation directe entre l'espace et l'organisation sociale ne sont plus – et n'ont jamais été – des outils rendant compte de la réalité du monde actuel. En conséquence, le concept de "culture" et les notions au sujet de sa production doivent être revus dans leur entièreté. Cette approche n'est pas seulement avancée par Gupta et Ferguson, mais également par Homi Bhabha (2007). Selon cet auteur, la "différence culturelle" est l'énonciation d'une culture "connaissable", légitime, alignée sur la construction de systèmes d'identification culturelle. C'est un processus de signification par lequel des affirmations culturelles, ou sur la culture, discernent, différencient, et finalement autorisent la production de champs de force, de référence, d'applicabilité et de capacité. La "différence culturelle" est marquée par « la tentative de dominer au nom d'une suprématie culturelle qui est elle-même produite au seul moment de la différenciation » (2007 : 64).

Pour le sociologue Stuart Hall (2007), le principe structurant de la différence culturelle n'est pas le contenu des catégories culturelles mobilisées en soi, mais les

rappports de force et les relations sociales qui sous-tendent cette différence. La distinction entre catégorie et contenu a également été constatée par l'anthropologue Fábio Pavão (2005) à l'égard de la samba carioca. Il remarque que dans le discours des sambistes s'insère une "rhétorique de la tradition" dans laquelle le mot "tradition" est évoqué indépendamment de son contenu. La "tradition" de la samba pourrait être mobilisée dans le discours au sens d'évoquer une perception romantique d'une prétendue immuabilité des pratiques culturelles, mais aussi de suggérer la tradition comme étant une créativité intrinsèque de cette communauté imaginaire qu'est la communauté de la samba. Pavão met également l'accent sur les luttes symboliques du présent :

« Indépendamment des nombreuses interprétations théoriques sur le thème, nous voulions mettre en évidence le fait de la tradition être utilisée comme un discours non seulement pour faire revivre un passé idéalisé, mais comme un élément important dans les luttes symboliques du présent. C'est cette tradition, transformée en "capital symbolique" par ses porteurs, qui est utilisée comme "argument" de revendication de l'ascendance, dans ce que nous appelons la "rhétorique de la tradition". » (*ibid* : 24)

Après cet exposé, poursuivons avec la présentation des autres concepts et théories qui nous ont aidés à mettre en œuvre l'analyse des observations de terrain. Ainsi, ayant pour but d'analyser l'interaction entre les acteurs locaux liés à la musique populaire et l'administration publique dans le nouveau contexte de réaménagement urbain des quartiers du port, nous avons défini trois lignes directrices entre lesquelles s'encadrent les concepts et les théories auxquels nous avons recours dans notre analyse : 1) Culture comme ressource et marchandise ; 2) Espace Urbain et Créativité et 3) Agentivité et Légitimité.

### **1.3.1. La culture comme ressource et marchandise**

C'est lors de l'analyse de l'interaction entre les acteurs locaux liés à la musique et l'administration publique dans le cadre du projet de réurbanisation qu'a surgi la problématique concernant la définition et l'appropriation du concept de culture. D'un côté, nous trouvons les acteurs locaux qui défendent l'existence d'une "culture populaire" se rattachant à l'histoire du port. Néanmoins, sur dix groupes de "musique populaire" on peut percevoir des points de vue contradictoires à l'égard de ce qui est "culture populaire". De l'autre côté, nous trouvons un projet de réaménagement urbain,



piloté par des paradigmes où la “culture” est comprise et utilisée comme une ressource capable d’ajouter de la valeur à l’espace urbain, tels ceux de “*branding city*” ou “*creative city*”. Il existe aussi, au sein même de ces paradigmes, des antagonismes comme, par exemple, entre l’incorporation des éléments culturels préexistants ou la création de nouveaux pôles culturels, tout en y apportant des innovations dans le but de rendre cette production plus attrayante pour les capitaux internationaux et rendre, en conséquence, la ville plus compétitive au plan mondial. L’élément central que l’on retrouve dans ces paradigmes est la primauté de la créativité, aspect que nous reprendrons dans un prochain débat.

Fondés sur les travaux de l’anthropologue Roy Wagner (2010), nous soutenons, en somme, que les acteurs, tout comme les anthropologues, sont capables de réfléchir sur l’expérience de l’altérité, de faire des analyses sur les différences culturelles et de réfléchir sur leur propre pratique. Nous soulignons de plus que les savoirs dont ils disposent sur la culture font partie d’un long processus de construction discursive sur ce concept auquel les sciences sociales ont participé activement, notamment en contribuant à l’élaboration de certaines différenciations que les acteurs sociaux de notre terrain d’étude se sont réappropriées comme, par exemple, les oppositions entre les compréhensions de “culture populaire”, “culture de masse” ou encore “culture érudite”. Enfin, au cours de cette analyse, nous ne perdrons pas de vue le thème de l’authenticité et de la sincérité de la représentation comme présenté par John Taylor (2001).

Dans un tel contexte, la culture devient une ressource à la portée des acteurs, capable de leur conférer un certain pouvoir dans les débats et les conflits autour des significations, ainsi qu’une certaine légitimité, tout comme leur permettre d’obtenir des ressources financières pour la continuité de leurs activités. Dans cette analyse, les principaux concepts et théories sont ceux de “culture comme ressource” (Yúdice, 2006), “culture comme marchandise” (Harvey, 2012), “ville créative” de Charles Landry (2005, 2008) et Richard Florida (2002, 2004b, 2005) et “authenticité *versus* sincérité” de John Taylor (2001).

**1.3.1.1. La culture comme ressource** – De nos jours, comme le constate George Yúdice (2006), théoricien de politique culturelle, la culture est devenue une ressource : sa gestion, sa conservation, son accès et sa distribution sont devenus prioritaires dans les enjeux de politiques publiques et privées. Selon l’auteur, la culture est beaucoup plus qu’une marchandise, elle est l’axe d’une nouvelle structure épistémologique dans

laquelle l'idéologie et la société disciplinaire sont absorbées par une rationalité économique ou écologique, très semblable à la nature : « en tant que ressource, la culture peut être comparée à la nature, en particulier du fait que toutes deux se négocient au moyen de la diversité comme monnaie » (2006 : 13).

**1.3.1.2. La culture comme marchandise** – Tandis que Yúdice soutient que la culture comme ressource est beaucoup plus qu'une marchandise (bien qu'il conçoive clairement qu'elle puisse être utilisée comme telle), le géographe David Harvey (2012) parle de la marchandisation de la culture, en particulier de la tentative d'obtenir le contrôle exclusif sur les produits portant le label "original". En analysant les antagonismes résultant du processus de mondialisation, Harvey remarque que l'obsession pour l'originalité culturelle est l'une des plus évidentes contradictions contemporaines des projets capitalistes de développement urbain, car ce projet lui-même produit un contre-courant de standardisation des biens culturels et de consommation.

**1.3.1.3. La ville créative** – Ce concept est devenu mondialement connu grâce, en particulier, aux travaux de Charles Landry (2005, 2008) et de Richard Florida (2002, 2004b, 2005). La "ville créative" est un modèle urbanistique qui vise à stimuler la dynamique des espaces urbains de manière créative dans le but d'attirer davantage d'investissements et positionner la ville dans la liste des villes les plus attrayantes. Les stratégies mises en œuvre pour atteindre cet objectif sont le plus souvent diverses et même, parfois, antagoniques, mais nous pouvons dire qu'elles sont généralement guidées par un encouragement à la créativité et par la culture. L'encouragement à la créativité recherche la production de biens, tangibles et intangibles, intellectuels ou artistiques, tandis que la culture, au sens large, constitue, dans le cadre d'une ville créative, une plus-value économique en contribuant à la revalorisation de l'image territoriale.

**1.3.1.4. L'authenticité versus la sincérité** – L'allégation d'authenticité culturelle reste une question centrale dans les débats autour de la "culture". L'affirmation de l'authenticité est significative pour le développement de nouveaux projets urbanistiques, en particulier ceux qui exploitent le potentiel touristique. Elle est également importante pour les acteurs locaux en quête de légitimité et pour garantir leur droit de poursuivre la

réalisation de leurs manifestations artistiques. En questionnant l'importance de l'authenticité culturelle, Taylor propose de mettre davantage l'accent sur la sincérité. Sincérité, pour Taylor (2001), se rapporte surtout aux manifestations culturelles et à la réelle importance qu'elle représente pour les locaux qui en sont les représentants. Sincérité, dans le cadre du tourisme, permet de rapprocher le visiteur et le local, en redéfinissant l'authenticité de manière plus positive, en accord avec les valeurs locales. Ainsi, ce qui importe n'est pas tant l' "authenticité", supposément immanente d'une manifestation culturelle, mais la "sincérité" avec laquelle elle est réalisée.

### **1.3.2. Espace urbain et créativité**

Il n'est pas possible de parler d'une transformation se déroulant dans un espace urbain sans mentionner certains concepts récurrents dans les analyses de ce type tels que : le local, l'espace et le paysage. De plus, il est important de souligner que les projets urbanistiques sont en majorité élaborés par des spécialistes, engagés par les pouvoirs publics et fréquemment investis d'un pouvoir de décision qui éclipse le plus souvent l'opinion des locaux. De sorte que de nombreux projets urbains semblent ignorer que le paysage urbain construit sa forme et sa dynamique à partir des savoirs, des valeurs sociales et des jeux de pouvoirs qui se produisent localement (Low, 1996). C'est en suivant ces arguments que nous prendrons en considération certaines des contradictions de la production de l'espace urbain et l'émergence des protestations populaires fondées sur le paradigme de « droit à la ville ».

La théorie anthropologique contemporaine à laquelle nous nous référons aborde la ville non pas comme un objet métaphorique, mais faite d'urbanités diverses au travers des relations sociales, économiques et politiques, avec les habitants, les planificateurs, les bureaucrates municipaux, les architectes qui vivent la ville, et les procédures de planification urbaine (Low, 1996 : 400).

Ainsi, les principaux concepts et théories qui seront traités sont l'utopie des projets urbanistiques modernes (Pinder, 2002), le droit à la ville (Brenner, Marcuse et Mayer, 2012 ; Harvey, 2012 ; Lefèbvre, 1974), espace (Vasconcelos et col., 2011), lieu (Hannerz, 1996) et paysage (Bender, 2002). En enchaînant ces apports, nous aborderons également d'autres concepts comme les manières de faire (Certeau, 1980), la théorie sur la culture matérielle (Miller, 2013), ainsi que l'hétérotopie (Lefèbvre, 1970 et Foucault, 1967-1984).

**1.3.2.1. L'utopie des projets urbanistiques modernes** – À l'instar du géographe David Pinder (2002), nous croyons que les propositions extrêmement spécialisées d'un projet urbanistique peuvent inhiber les participations collaboratives de la population locale. En analysant le rôle de l'utopie dans l'urbanisme contemporain, Pinder souligne le fait que l'urbanisme moderne entendait que la solution idéale pour résoudre les problèmes urbains était d'abandonner les villes telles qu'elles étaient, irrationnelles et désorganisées, pour en construire de nouvelles, planifiées. Pourtant, ces solutions démesurément verticales sont aujourd'hui blâmées pour avoir occasionné l'état actuel d'exclusion dans les villes. Plus encore, les critiques sont nombreuses à l'égard des planifications "de bureau", qui répondent à des exigences politiques ou économiques spécifiques et particulières mais demeurent détachées du sens pratique et de la vie urbaine quotidienne.

**1.3.2.2. Le droit à la ville** – Avant de définir ce qu'est le droit à la ville, il faut souligner que, pour Henri Lefèbvre (1974), une transformation urbaine permet que les contradictions deviennent plus évidentes et, en conséquence, que les acteurs puissent appréhender plus clairement que c'est dans l'espace socialement construit que se reproduisent les relations dominantes de production. Les revendications autour du droit à la ville deviennent de plus en plus claires à mesure que les transformations de l'espace ont lieu, favorisant une prise de conscience des habitants de leurs droits dans cet espace. Dans plusieurs villes, parallèlement au processus d'urbanisation, on voit se développer des mouvements sociaux en quête de droits se rapportant à la vie quotidienne, tels que la qualité des transports, l'accès au logement, aux moyens de communication, à la culture ou à une alimentation de qualité, parmi d'autres. (Brenner, Marcuse et Mayer, 2012 ; Harvey, 2012)

**1.3.2.3. L'espace** – Le débat sur l'espace acquiert davantage de visibilité dans les travaux des géographes, où il est élargi par l'inclusion de la cartographie et du concept de territorialité. Pour certains, le concept d'espace prend en compte le monde matériel où les objets qui constituent l'environnement renferment des valeurs pratiques, historiques ou culturelles (Vasconcelos et col., 2011). C'est dans les espaces que les conflits s'opèrent, car l'espace représente la base des relations sociales, des disputes autour de l'appropriation des biens matériels, ainsi que des représentations sociales qui y sont associées (*Ibid.*). Et c'est face à cette relation entre l'environnement matériel et

les représentations culturelles et sociales des différents acteurs qui composent un espace donné que surgissent les différences et les divergences quant au mode d'appropriation des ressources qui sont en jeu. Les luttes dérivant de ces conflits peuvent être sociales, économiques ou politiques, en vue de l'appropriation de différents types de capital, « du changement ou de la conservation de la structure du pouvoir ». (*Ibid* : 14)

**1.3.2.4. Le local** – Dans la définition de l'anthropologue Ulf Hannerz (1996), le concept du “local” est axé sur la vie quotidienne. Comme le suggère cet auteur, si le monde se trouve aujourd'hui plus intensément connecté, principalement grâce aux nouvelles technologies de communication qui nous donnent une sensation d'ubiquité, l'expérience corporelle du local, elle, ne peut être ignorée. Selon l'auteur, le “local” – en opposition au “global” – est défini par des pratiques et des activités dans des cercles plus durables, prêtant à l'immersion dans l'expérience sensorielle dans laquelle, outre voir et entendre, on a aussi l'occasion de toucher, sentir et goûter. Qui plus est, dans le cadre local, on a la possibilité de rencontres en face-à-face et établir des relations sur le long terme, permettant aux personnes de garder un niveau de surveillance plus étroit les unes sur les autres. Toute expérience est ainsi mise en contexte et le partage de compréhensions bien définies peut obliger chacun à un engagement sur le sens des choses, de telle sorte que les déviants puissent, encore qu'informellement, être effectivement punis. (1996 : 27-28)

**1.3.2.5. Le paysage** – Pour l'archéologue Barbara Bender (2002), la compréhension du paysage est une transcription du réel, productrice de sens, pouvant provoquer la mémoire, faciliter ou inhiber une action. Deux aspects sont essentiels dans cette compréhension. Tout d'abord, sous un point de vue principalement occidental, le paysage est le temps matérialisé, mieux encore, en cours de matérialisation. Le paysage intègre toujours la notion de “temps qui passe”, le temps qui est “*clipped together*”, créant un ordonnancement et une linéarité. Le second point essentiel est que paysage et temps sont toujours subjectifs. Temps et paysage sont toujours définis à partir de nos entendements intérieurs (*embodied*), car c'est dans l'être-dans-le-monde (*being-in-the-world*) que se créent les catégories et les interprétations. De sorte que temps et paysage sont particulièrement historiques, imbriqués en relations sociales et profondément politiques. Néanmoins, les significations culturelles octroyées au temps et à l'espace ne sont pas de simples reflets des relations sociales, ils portent en eux leur propre bagage

social et politique. Ce qui signifie que bien qu'étant une notion subjective, le paysage n'est pas passif. Le rapport du paysage avec "l'être-dans-le-monde" des personnes est un rapport physique au sens large dans lequel, principalement, la dynamique de la matérialité des relations sociales doit être considérée. C'est pourquoi si un souvenir particulier pèse sur le paysage, celui-ci peut tout autant avoir un effet d'attraction que de répulsion sur les gens.

Donc, l'espace ne peut être seulement compris comme un "décor" sur lequel se déroulent les relations sociales. Comme nous l'avons dit antérieurement, il représente la base des relations sociales et des disputes autour de l'appropriation des biens matériels, ainsi que des représentations sociales qui y sont associées. De plus, l'approfondissement des concepts de "local" et de "paysage" nous mène à deux autres idées fondamentales dans notre étude. La première est la créativité des activités quotidiennes, synthétisée par le concept de "manières de faire" de Michel de Certeau (1980).

**1.3.2.6. Les manières de faire** – Selon Michel de Certeau, la culture quotidienne se fonde sur des "manières de faire" constituées d'opérations circonstanciées (réaliser, s'approprier, s'inscrire dans des relations, se situer dans le temps) qui rendent possible une réappropriation culturelle. Ainsi, Certeau refuse les rapports simplistes entre une production culturelle "imposée" et une consommation passive. L'auteur tourne son regard vers l'usage, lui-même orienté par la créativité des gens, qui permet à chacun d'inventer une "manière particulière" de cheminer et de créer des trajectoires à travers la jungle des produits imposés. (Certeau, 1980).

La théorie de Certeau (1974 ; 1980), selon nous, fournit des apports importants au paradigme de "ville créative" qui sont axés sur la créativité – principalement en ce qui concerne la "production" de culture – et pouvant être générés intentionnellement ou rationnellement.

**1.3.2.7. La culture matérielle** – En proposant un nouveau développement de la théorie de culture matérielle, Miller soutient que les objets agissent sur les personnes et que idées et objets font partie du même cadre d'action, faisant prendre conscience aux acteurs de ce qui est ou n'est pas approprié dans un contexte donné. Comprendre que les objets possèdent un agir signifie l'élargissement de la vieille conception scientifique sujet-objet et convier l'anthropologue à aller au-delà d'un abordage sémiotique où les objets sont considérés comme des signes ou des symboles qui nous représentent.

Lorsque nous enrichissons notre analyse des concepts évoqués ci-dessus, nous partons à la rencontre de ce qui probablement se passe au-delà de l'élaboration discursive sur la culture et sur la recherche de continuité pour ces groupes et leurs exhibitions. En nous penchant sur les points de contacts, sur les "interstice"<sup>13</sup>, résultat de "l'être-dans-le-monde", nous souhaitons justement montrer les nuances de ce qui est "non discursif", prenant en considération l' "agencement" des choses, des corps, des objets et des paysages avec lesquels les acteurs sont en contact pour construire ce qu'ils définissent comme étant "leur culture". En complément, le concept de paysage de Bender (2002) nous apporte de nouvelles sources de réflexion sur le concept d'hétérotopie (Lefèbvre, 1970 ; Foucault, 1967 et 1984).

**1.3.2.8. Hétérotopie** – Bien que ce concept n'ait pas été caractérisé de la même façon par Lefèbvre et Foucault, nous en avons considéré les deux aspects que nous jugeons exister sur notre terrain d'étude. Pour Lefèbvre (1970), l'hétérotopie est un lieu particularisé par les usages sociaux d'un groupe donné, où « quelque chose de différent » est non seulement possible, mais fondamental pour la définition des trajectoires révolutionnaires. Ce « quelque chose de différent » ne découle pas nécessairement d'un plan conscient, mais tout simplement de ce que les gens font, sentent et articulent, en permettant de donner du sens à la vie quotidienne. Pour Foucault (1967-1984), l'hétérotopie est une catégorie rassemblant les lieux où se logent les désordres et les contestations de la société, un lieu physique pour l'utopie, en fait, un miroir pour l'utopie. Dans notre étude de terrain, nous avons constaté la possibilité de coexistence de ces deux conceptions d'hétérotopie, soit de projection de l'utopie – liée au passé comme au présent –, mais aussi de la production d'un nouvel "être dans l'espace", qui sous-tend des manières d'habitation et de cohabitation autres.

### **1.3.3. Agentivité et Légitimité**

Nous avons également cherché à ne pas perdre de vue les probables tensions entre les organismes responsables du projet d'urbanisation et les acteurs sociaux. Ces tensions seraient le produit du processus que nous avons pointé précédemment : la dispute autour de la culture, tout autant de la part des administrateurs de projets urbains

---

<sup>13</sup> Comment on le verra plus loin, aux chapitres 5 et 7, les interstices sont pour nous « un point de contact » où certains éléments se connectent, comme l'imaginaire, la mémoire, l'espace physique, les réseaux sociaux, entre autres.

que des acteurs sociaux locaux. **Il faut également souligner un autre argument cité précédemment : c'est dans un moment de transformation urbaine : que les contradictions deviennent les plus évidentes et, en conséquence, les acteurs peuvent appréhender plus clairement que c'est dans l'espace socialement construit que se reproduisent les relations dominantes de production.** De sorte que si nous cherchons, d'un côté, à donner de l'importance aux "manières de faire" et aux interstices, nous cherchons également à concilier cet apport théorique avec la recherche consciente et objective des acteurs pour de meilleures conditions de réalisation de leurs activités, c'est-à-dire la recherche intentionnelle de se mettre en valeur en tant que véhicules d'expression artistique locale. C'est aussi au moyen de ces mêmes stratégies qu'ils recherchent des financements auprès des entreprises privées et des pouvoirs publics et qu'ils revendiquent ou défendent la légitimité de leurs pratiques.

Notre approche de l'agentivité est inspirée des travaux de Sherry Ortner (2006) et William H. Sewell Jr. (2005) qui s'inscrivent dans le courant de la « théorie de la pratique », elle-même influencée par la théorie de la structuration de Anthony Giddens (Ortner, 2006 : 4). Selon Ortner (2006), différemment de Pierre Bourdieu (1994) et Marshall Sahlins (1981), Anthony Giddens (1979) a développé le concept d'agentivité de façon très particulière, en distinguant la différence entre intention et motivation, une nuance qui est, à notre avis, très pertinente. Dans le but de mieux comprendre l'inspiration théorique et reconnaître les affinités entre Ortner et Sewell Jr., nous nous sommes penchés rapidement sur la théorie de la structuration que Giddens a élaborée dans l'optique de comprendre la relation entre action et structure. L'action est liée au concept de *praxis* et il s'agit de pratiques dans une série continue d'activités de fait. L'action est conçue comme encadrée et stratifiée dans un schéma où se rapportent les conditions non reconnues, le contrôle réflexif, la rationalisation, la motivation (de l'action) et les conséquences non intentionnelles (Rojot, 2000 : 78).

Le point le plus important de cette théorie est que, selon Giddens, la structure sociale n'est pas rigide, mais régie par un processus "dualiste" dans lequel les structures façonnent les pratiques des agents de la même façon que les pratiques des agents constituent (et reproduisent) les structures (Sewell Jr., 2005 : 127). Dans la théorie d'Anthony Giddens (1984), la catégorisation de l'action en morceaux discrets – les actes – est la résultante de l'attention réflexive de l'acteur ou du regard d'autres observateurs.



Cela posé, nous soulignons que, dans cette étude, notre approche sera principalement centralisée sur le concept d'**agentivité** tel que défini par Sherry Ortner (2006) et William H. Sewell Jr. (2005), car c'est à partir de leur perception que nous avons pu développer l'idée d'actualisation de l'agentivité, le concept d' **empowerment** (Rappaport, 1984 ; 1987) ainsi que les principaux concepts de la théorie de la structuration d'Anthony Giddens (1979 ; 1984), **motivation, réflexivité et intention**, élargis ensuite par Ortner et Sewell Jr.

Pour ce qui se rapporte au processus de légitimation et en incorporant l'inséparabilité entre agentivité et structure, nous aborderons le rôle de l'État dans le processus de légitimation des pratiques culturelles au moyen de la théorie de Pierre Bourdieu (1994) qui introduira le concept de "**méta-capital**", ainsi que celui de "**champ artistique**" (1993). Nous envisageons pour autant de prendre en considération la relativité du poids de l'État dans l'analyse de nos données de terrain, ce dernier étant parfois décisif – en fournissant des financements ou en institutionnalisant des pratiques – ou bien indifférent, comme lorsque nous observons l'asynchronisme entre la morosité des pratiques institutionnelles et la dynamique des pratiques qualifiées de "populaires". Nous examinerons plus finement cette question à partir de la théorie des "**instances officielles de légitimation versus culture populaire**" de la sociologue Antigone Mouchtouris (2007).

**1.3.3.1. L'agentivité (et l'actualisation)** – De l'avis d'Ortner (2006), « agentive acts that intervene in the world with something in mind (or in heart) (2006: 136) ». Toutefois, le plus important pour comprendre la définition d'agentivité d'Ortner, ce sont les points dérivés de son questionnement épistémologique : a) l'agent n'est jamais en opposition à la structure sociale. En fait, l'agent est enchevêtré par les multiplicités de ses relations sociales et ses actions sur le monde sont dépendantes de comment ces relations se perpétuent ; b) les agents sont toujours impliqués dans des relations qui incluent pouvoir, inégalité et compétition ; c) l'intentionnalité est toujours une composante de l'action, mais cela ne veut pas dire que l'agent a toujours clairement conscience de ce qui le pousse à agir ; d) les actions sur le monde ont toujours des conséquences inattendues ; et e) les structures accordent du pouvoir aux agents de manières différentes. Cela veut dire que la capacité d'action n'est pas la même pour tous les agents puisqu'ils ont une "quantité" de pouvoir différente.

À son tour, Sewell Jr. définit l'agentivité comme la capacité d'avoir une sorte de contrôle sur les relations sociales dans lesquelles les agents sont mêlés et les transforment dans une certaine mesure (2005 : 143). À son avis, l'agentivité s'amplifie en fonction de la connaissance de schémas et grâce à l'habileté de l'individu à appliquer ces connaissances à de nouvelles réalités, à de nouveaux contextes de vie. En bref, l'agentivité est la capacité de l'agent à s'approprier des ressources (la connaissance des schémas culturels) et à les appliquer de façon créative. Partant de cette définition, nous comprenons le processus d'élargissement de l'agentivité comme une actualisation, mise en œuvre par la réflexivité des agents face aux relations de pouvoir, et résultant en une mobilisation des ressources à leur disposition dans le but d'intervenir sur une situation sociale peu satisfaisante.

**1.3.3.2. Empowerment** – L'*empowerment* (ou “autonomisation”) est un processus par lequel un individu acquiert un pouvoir, une capacité d'action qui peut être envisagée dans une perspective individuelle ou collective : agir sur sa propre vie ou avoir une influence sur le social. L'*empowerment* est intrinsèquement lié à l'action. Le développement de ce processus est associé à l'acquisition de certaines caractéristiques chez l'individu : sentiment de compétence personnelle, prise de conscience et motivation à l'action sociale (Le Bossé et Lavallée, 1993 : 14).

**1.3.3.3. Motivation** – Selon la théorie de Giddens (1984), la motivation est située au premier niveau de la stratification de l'action. La motivation se réfère au potentiel d'action, aux besoins qui inspirent l'acteur à agir. Toute action a une motivation originale qui peut être occulte pour les acteurs : la plupart du temps, ils ne sont pas capables d'expliquer leur motivation. Cela signifie que la caractéristique principale de la motivation est profonde et antérieure aux individus eux-mêmes.

**1.3.3.4. Réflexivité** – Dans le flot des actions de la pratique, Giddens présume toujours une réflexivité de la part de l'acteur et cette réflexivité est définie par « l'exercice de la capacité de situer l'action par rapport à soi » (Rojot, 2000 : 49). Bien que le contrôle réflexif soit présent dans toute action, la réflexivité ne signifie pas nécessairement une rationalisation des pratiques. En fait, la réflexivité se compose de degrés qui sont délimités par deux pôles : la surveillance réflexive de l'acteur, souvent présente dans les pratiques quotidiennes, et la rationalisation de la pratique, qui permet

aux acteurs “d’expliquer”, à soi et aux autres, pourquoi ils agissent comme ils le font (*Ibid.* : 49).

**1.3.3.5. Intention** – Dans la théorie de Giddens, tout comme la réflexivité, l’**intentionnalité** est comprise comme un processus : « (...) [I]ntentionality is a routine feature of human conduct, and does not imply that actors have definite goals consciously held in mind during the course of their activities » (Giddens, 1979 : 56). Sherry Ortner (2006) a défini l’intentionnalité au travers d’un élargissement de la définition de Giddens :

« Intentionality here is meant to include a wide range of states, both cognitive and emotional, and at various levels of consciousness, that include highly conscious plots and plans and schemes; somewhat more nebulous aims, goals, and ideals; and finally desires, wants, and needs that may range from being deeply buried to quite consciously felt. » (2006 : 4)

Bien que plus proches de la connaissance, les flots d’actions intentionnelles prennent place dans des conditions non reconnues qui, précisément à cause de cela, ont cependant des conséquences non intentionnelles. Ces conséquences non intentionnelles peuvent s’enchaîner à un premier niveau mais aussi, à un second niveau, rétroagir de manière systématique et devenant des conditions non reconnues d’actions ultérieures tels des effets. (Rojot, 2000 : 73)

**1.3.3.6. Méta-capital** – Pour Bourdieu, l’État serait une concentration de différentes espèces de capital : le capital de force physique ou d’instruments de coercition, le capital économique, le capital informationnel, et le capital symbolique. De sorte que l’État exerce un rôle de “méta-capital”, puisqu’il est source de pouvoir pour d’autres espèces de capitaux et peut, en conséquence, concéder du pouvoir à ses détenteurs. Le méta-capital dériverait, justement, de la concentration de différentes espèces de capitaux de la part de l’État. Celui-ci concentre les capitaux et contribue ainsi à l’unification du marché culturel en rapprochant tous les codes, juridique linguistique, métrique, et opérant une homogénéisation des formes de communication et principalement des procédures bureaucratiques (Bourdieu, 1995).

**1.3.3.7. Champ artistique** – Selon la conceptualisation de Bourdieu, un champ peut être compris comme un espace structuré de positions où des agents se trouvent en

concurrence pour le pouvoir de légitimation, lui-même sous-tendu par l'accumulation et l'articulation de capitaux : social, économique et culturel.

« En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation (*situs*) actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologie, etc.). Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs. Par exemple, le champ artistique, le champ religieux ou le champ économique obéissent à des logiques différentes. » (Bourdieu, 1997).

L'espace social est structuré par ce que Bourdieu considère comme étant les positions des acteurs dans l'espace, positions qui ne sont pas équivalentes, mais « caractérisées par des asymétries et des différences relativement stables en termes de distribution de, et accès à, des ressources de différents types, pouvoir, opportunités et chance dans la vie » (Thompson, 2007 : 198). Un champ est conçu comme un espace social multidimensionnel de relations sociales entre des agents qui ont des intérêts en commun, qui se disputent pour des intérêts spécifiques, mais qui ne disposent pas des mêmes ressources et ni des mêmes compétences.

**1.3.3.8. Instances officielles de légitimation versus culture populaire** – En accord avec les travaux d'Antigone Mouchtouris (2007), les instances de légitimation officielles n'ont pas toujours la prérogative dans le processus de légitimation de ce qui est considéré "culture populaire" (Mouchtouris, 2007), bien qu'elles soient les porte-parole d'une politique institutionnelle construite historiquement. Dans le cadre de manifestations populaires, le caractère immédiat et spontané de la manifestation culturelle dans l'espace public dépasse le temps de validation nécessaire aux institutions officielles. De sorte que les instances officielles de légitimation culturelle ne sont pas en mesure d'appréhender, au moment précis de son expression, la dynamique propre à la "culture populaire", et en particulier parce que celle-ci dialogue tout autant avec la culture institutionnalisée qu'avec des secteurs marginalisés, tout comme, également,

avec ladite “culture de masse”. La fluidité avec laquelle la culture dite populaire circule entre ces différents éléments et champs dérivés font apparemment de son “champ artistique” un champ tant soit peu plus autonome que d’autres. Du fait de n’être pas circonscrite à des espaces institutionnels dépendant normalement de l’aval de secteurs publics, comme les galeries d’art ou les théâtres, la légitimation de la culture populaire semble dépendre d’autres facteurs beaucoup plus subtils et circonstanciels.

## **CONCLUSION**

La présentation de la méthodologie et du cadre théorique et conceptuel nous a permis de cerner notre sujet d’étude et de le mettre en perspective par rapport à d’autres recherches. Nous avons traité, dans une première partie, du travail ethnographique avec la présentation de quelques éléments de notre étude précédente, réalisée en 2009. Ces connaissances antérieures nous ont permis d’élaborer plus aisément de nouveaux questionnements et de les approfondir cette nouvelle étude. De plus, en passant davantage de temps sur le terrain, nous avons pu observer comment des événements macrosociaux se déroulant dans le pays pouvaient, dans une certaine mesure, avoir un impact sur nos acteurs et sur la dynamique locale. Nous avons ensuite présenté le cadre théorique et conceptuel qui nous a permis d’aborder et d’analyser les questions relatives à l’espace urbain et à la production de significations pour la culture et l’histoire locale. Nous avons aussi souligné différents aspects à prendre en compte pour réaliser une étude dans le cadre de la ville, depuis la mise en œuvre du projet urbanistique jusqu’aux dynamiques quotidiennes qui font partie de tout espace public. Nous n’accordons pas de place centrale à un concept en particulier, mais nous tentons plutôt d’appréhender l’interdépendance de différents concepts en fonction de ce que la complexité du terrain exige.

## **CHAPITRE 2. PRÉSENTATION DE LA ZONE DU PORT**

Dans ce chapitre, nous dresserons un bref historique de la zone portuaire de la ville de Rio de Janeiro, du milieu du XIXe siècle à nos jours. Dans le but de mettre cette étude en contexte, nous soulignerons les aspects sociodémographiques actuels du secteur ; nous ferons un bref historique des dynamiques récentes de populations et on jettera un regard sur les tensions subies par la population locale, dû aux transformations urbaines qui ont réduit le lieu en une zone prioritairement industrielle et en un lieu de

passage, principalement depuis la construction du viaduc de la voie « Perimetral » dans les années 1970. Nous signalerons le paradoxe entre le caractère dégradé de la zone face à un regard bucolique cherchant à la revaloriser du fait de sa probable valeur historique et culturelle. Finalement, nous présenterons le cas du groupe *Escravos da Mauá* sur lequel nous avons réalisé une autre étude en 2009, et dont les caractéristiques peuvent nous aider à mieux comprendre ce qui se passe avec d'autres groupes musicaux locaux face au processus de réaménagement. Les données de cette première étude nous ont fourni des éléments significatifs sur les pratiques locales, telles que la réélaboration mémorielle de la base historiographique et les appropriations de l'espace public à partir du développement de « pratiques quotidiennes » et des réseaux de sociabilité spécifiques.

## 2.1. LES ASPECTS SOCIODEMographiques

Avant de présenter les aspects sociodémographiques de cette petite partie de la ville, et afin d'éviter de possibles confusions, il convient de souligner que la ville de Rio de Janeiro est localisée dans l'État de la fédération brésilienne qui porte le même nom. Les images ci-dessous montrent plus clairement la situation géographique de l'un et de l'autre.



Fig. 1 : Carte du Brésil, à gauche, situant l'état de Rio de Janeiro. À droite, la carte de l'état de Rio de Janeiro et la situation de la ville de Rio de Janeiro au sein de celui-ci.  
Source : IBGE (Institut Brésilien de Géographie et de Statistiques).

La ville de Rio de Janeiro est divisée, administrativement, en 33 Régions (arrondissements) qui renferment 160 quartiers et sous-quartiers au total. La zone

portuaire de Rio de Janeiro est classée comme « I Région Administrative » de la ville, comprenant 4 quartiers : Saúde, Gamboa, Santo Cristo et Caju. Elle se trouve sous le contrôle de la mairie d'arrondissement du Centre-ville et Centre historique et possède une population de 48 664 habitants, soit 0,76% de l'ensemble de la population urbaine de Rio de Janeiro selon les données de 2010 produites par l'IPP (Institut Pereira Passos) et l'IPEA (Institut de Recherche Économique Appliquée). Selon les mêmes données, la « Région Portuaire » s'étend sur une aire territoriale de 8,4 km<sup>2</sup> et possède un IDH (Indice de Développement Humain) moyen de 0,78<sup>14</sup>.

Le taux d'alphabétisation et le nombre moyen d'années d'études restent un peu au-dessous de la moyenne lorsqu'on les compare aux données de l'ensemble de la ville : 92,5% de personnes alphabétisées contre 95,6% pour l'ensemble de la ville, et 5,2 années d'études en moyenne contre 6,8.

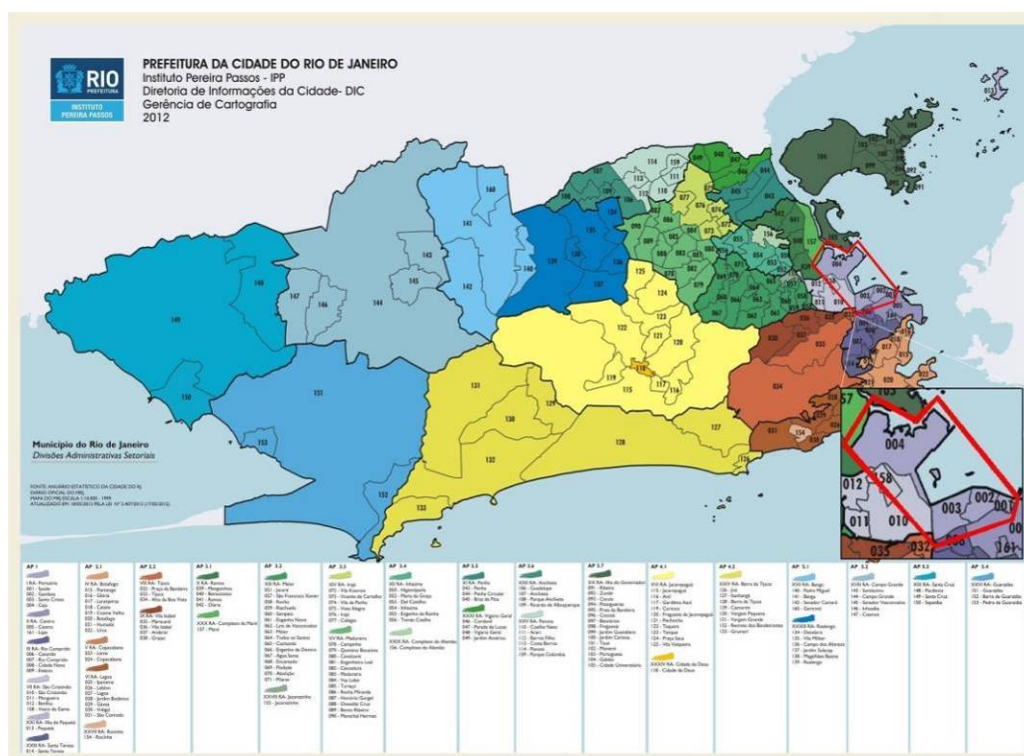


Fig. 2 : Carte montrant les 33 Régions Administratives de la ville de Rio de Janeiro. En agrandi, la Région Portuaire. Sur l'agrandissement, indication des quartiers constituant la Région, 001, 002, 003 et 004 qui sont, respectivement : Saúde, Gamboa, Santo Cristo et Caju.  
 Source : Institut Municipal d'Urbanisme Pereira Passos.

Dans un relèvement réalisé par une entreprise spécialisée en études de marché, l'IPC Target, au cours de l'année 2011, on peut noter que cette zone portuaire était

<sup>14</sup> L'indice de développement humain (IDH) est un indice statistique composite, créé par le Programme des Nations unies pour le développement (PNUD) en 1990 pour évaluer le niveau de développement humain des pays du monde. Compte tenu du fait que plus le développement est élevé plus l'indice est proche de 1.

habitée par des familles de classes sociales B2, C1 et C2, soit des familles possédant un revenu familial mensuel moyen (exprimé en Réal brésilien = BRL)<sup>15</sup> de BRL 2 300,00 pour la classe B2, BRL 1 400,00 pour la classe C1 (28% de l'échantillon) et BRL 950,00 pour la classe C2.

S'agissant d'une zone urbaine centrale de la ville et l'un des premiers lieux d'habitation dès le début de la colonisation portugaise, la Zone Portuaire a traversé diverses périodes d'occupation résidentielle, tout autant des flux et des reflux que des moments de désertion. Ses collines ont accueilli les premiers bâtiments de la ville (Cardoso et coll., 1987) et son quai, tout d'abord appelé *Valongo*, a eu la triste réputation historique d'avoir servi de porte d'entrée aux esclaves noirs amenés de diverses régions d'Afrique entre 1758 et 1831 (Honorato, 2008). L'insalubrité des lieux, principalement due à l'enterrement inadéquat d'un grand nombre de ces esclaves qui ne résistaient pas aux souffrances du voyage, entacha la région d'une mauvaise réputation internationale au début du XIXe siècle (Cardoso, Vaz, Albernaz, 1987). Essayant d'effacer les marques de son passé, le port a connu diverses réformes et le quai a été rebaptisé Quai de l'Impératrice en 1847.

Dès la fin du XIXe siècle, la région du port était déjà occupée par certaines fabriques, tels les moulins *Inglês* et *Fluminense*, tous deux fondés en 1887, annonçant l'orientation industrielle que la région allait connaître par la suite. C'est précisément au début du XXe siècle que la région perd sa centralité au niveau de l'implantation territoriale de la ville en fonction de l'expansion urbaine conduite par le maire Pereira Passos. Toutefois, selon les habitants, c'est la construction du viaduc de la voie « Perimetral », commencé dans les années 1950 et terminé au milieu des années 1970, qui a provoqué le déclin complet du secteur. Ce viaduc, dont l'objectif était de faciliter la circulation entre le centre-ville, l'Avenida Brasil (la plus importante voie expresse de la ville), le pont Rio-Niteroi, qui traverse la Baie de Guanabara, et l'aéroport Santos-Dumont, soit les points stratégiques de la ville, recouvre aujourd'hui une partie considérable du port qui a ainsi perdu la primauté d'être la principale voie d'accès à ces lieux vitaux de l'agglomération urbaine. Il en a résulté une réduction du flux de circulation, du nombre de commerces et de logements.

Comme nous le verrons plus avant, un des principaux objectifs de la Mairie dans son projet de réurbanisation actuel est la démolition du viaduc, une proposition qui a

---

<sup>15</sup> Monnaie actuelle du Brésil. Le 21 mai 2013, la cotation du dollar américain commercial était de 2,0366 face au réal brésilien (USD 1 = BRL 2,0366).



éveillé de nombreuses controverses parmi les urbanistes<sup>16</sup>, mais qui a rencontré un avis favorable chez les habitants et les musiciens du lieu.



Figure 3 : Le viaduc de la « Perimetral » contourne la Zone Portuaire (à gauche) occultant de nombreux hôtels particuliers historiques (à droite).

Source : Site 'Rede Democracia' et site 'Sky Scraper City'.

La régression populationnelle s'est poursuivie durant plusieurs années, jusqu'à récemment, mais les derniers recensements de 2000 et 2010 indiquent une nouvelle dynamique d'attraction vers la région depuis les années 2000 avec une augmentation du taux d'occupation des logements particuliers (de manière permanente ou temporaire) de l'ordre de 23% (Forum Communautaire du Port, 2011).

## 2.2. L'ACTUELLE DYNAMIQUE D'ATTRACTION POPULATIONNELLE

L'hypothèse générale pour expliquer ce phénomène d'attraction s'appuie sur un regard inverse : le recul de population a fait baisser les prix de l'immobilier dans cette zone, offrant des logements bon marché et proches du centre commercial même si, considérant leur âge, ces bâtiments sont parfois assez vétustes, voire dans un état précaire. La proximité du centre est un atout très favorable, compte tenu du fait que ce lieu est toujours une zone de forte concentration de postes de travail, ainsi que d'une vaste gamme de services de transport et d'équipement urbains (Forum Communautaire du Port, 2011).

En accord avec un reportage sur la zone portuaire publié en 2010 dans le journal de plus grand tirage de la ville, une partie de cette nouvelle population proviendrait de la classe B2. Ces personnes, qui font l'acquisition d'immeubles dans cette région, se

<sup>16</sup> Voir le reportage : « Por que substituir o Elevado Perimetral ? » Disponible sur le site 'Porto Maravilha'.

sentent attirées par cette partie de la ville pour y voir une possibilité de vivre dans un lieu calme, d'ambiance familiale<sup>17</sup>. Pour expliquer cette dynamique de renouveau de la population, le reportage reprend les points que nous avons cités précédemment (infrastructure et proximité du centre) mais n'aborde pas une autre hypothèse que nous avons pris en considération : ces personnes pourraient être attirées par le fait d'être au courant des réformes urbaines en prévision et, en conséquence, de la valorisation probable des immeubles résidentiels et commerciaux.

Encore selon le reportage, les nouveaux venus sont intéressés par l'histoire de la zone portuaire et cherchent à connaître leurs voisins, renforçant ainsi le supposé climat d'harmonie dans lequel vivent les diverses classes sociales là présentes. Ceux-ci seraient également "sensibles" à la conservation de l'architecture des vieux hôtels particuliers, comme le montre une déclaration de cette résidente interrogée sur le projet de restructuration urbaine : « Si la revitalisation signifie la restauration des bâtiments délabrés, elle sera la bienvenue. »<sup>18</sup>

Dans le flot de ce nouvel engouement pour le quartier, de nombreux artistes sont venus s'y établir, tel l'artiste plasticien Marcelo Frazão, habitant du *Morro da Conceição* dans le quartier Saúde, qui a déclaré dans une interview :

« La samba a été catalogué comme patrimoine immatériel du Brésil, n'est-ce pas ? Eh bien ! Le Morro da Conceição possède lui aussi un patrimoine immatériel : un mélange harmonieux de classes comme il est rare d'en voir. Dans un bar, un cadre et un avocat s'attablent avec un vendeur ambulant et une femme de ménage et ils discutent ensemble sans la moindre préoccupation de savoir qui fait quoi. La revitalisation du port ne peut pas nous retirer cela<sup>19</sup>. »

Outre les artistes, et toujours en accord avec le reportage, cet attrait de nouvelle population s'étend à des travailleurs à revenu fixe, comme des chauffeurs de taxi, des professeurs ou des fonctionnaires qui, apparemment, créent avec cet espace une relation différente de ceux qui en sont habitants temporaires ou qui sont de passage, nourrissant du respect et de l'admiration pour l'histoire centenaire de ces quartiers.

Au cours de nos travaux de terrain, nous avons entendu à plusieurs reprises des critiques quant à ces "habitants temporaires" qui ne participeraient pas des activités locales et déménageraient vers un quartier "de meilleure notoriété" à la première occasion financièrement viable.

---

<sup>17</sup> *Começar de Novo*, Reportage du magazine O GLOBO.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 26.

### 2.3. UN BREF HISTORIQUE DES DYNAMIQUES POPULATIONNELLES RECENTES

Les dynamiques de régression et d'attraction de population, tout comme la cohabitation de différentes classes sociales, ne sont pas récentes et font partie de l'histoire de ce secteur carioca. Depuis de nombreuses années, le port abrite des habitants en fonction de l'offre de travail qu'il propose, ce qui rend la population très fluctuante. La mutabilité est peut-être un des traits les plus caractéristiques de cette région qui a subi des renouvellements de population constants au cours de son histoire (Santana et Queiróz, 2005).

Toutefois, il a récemment existé une forte migration nordestine, reconnue par les habitants de par son importance et l'impact culturel qui en a résulté. Ces migrants seraient des gens du *Nordeste* (nord-est brésilien), généralement d'origine très pauvre, essayant de fuir la sécheresse, la misère et la faim frappant une bonne partie du *Nordeste* brésilien (Abramovay & Camarano, 1999). Entre les années 1950 et 1980, dû à l'intensification de l'industrialisation centralisée dans la région *Sudeste* (sud-est) avec, en conséquence, une augmentation de l'offre d'emplois et d'opportunités, le pays est passé par une phase intense de migration nordestine, en particulier vers les états de São Paulo et Rio de Janeiro (*Ibid*).

Parallèlement à ce flux migratoire commencé dans les années 1950, le quartier de Santo Cristo a été choisi, dans les années 1960, pour héberger la principale et la plus importante gare routière de la ville : la *Rodoviária Novo Rio*. En conséquence, il n'est pas difficile d'imaginer comment ce quartier a reçu une part importante des Nordestins qui débarquaient et qui, sans connaissance de la ville, de la nouvelle réalité qui se présentait à eux et sans conditions financières leur permettant de grands déplacements, ont fini par s'établir aux abords même de leur lieu d'arrivée. C'est peut-être pour cette même raison que le plus grand marché nordestin de la ville, la *Feira de São Cristóvão*, est aujourd'hui localisé à un kilomètre et demi à peine de la gare routière.

Dans le livre « *Vozes do Porto* », on trouve le récit d'un habitant des lieux, Manoel Simões da Gama, docker et migrant originaire de l'état de Pernambuco, arrivé au port de Rio de Janeiro à l'âge de dix ans. Manoel analyse cette dynamique populationnelle avec précision :

« Aujourd'hui, le quartier a, dans la population de Rio, ici, il y a 50% de Nordestins. Rio c'est encore un peu la gare routière, les mecs [arrivaient] allaient dans le foyer près du quartier de Saúde, restaient là, trouvaient un chantier, ces trucs-là. Où habiter ? À cinquante

kilomètres d'ici ? Non. Cherchons une chambre par ici, oui, oui, restons dans ce petit monde-ci. Aujourd'hui, la population d'ici est comprise de la place Mauá à Leopoldina et cette région administrative est estimée à 35 mille personnes, environ. » (Santana et Queiróz, 2005 : 31)

On trouve, dans le même livre, un autre point de vue sur la population locale. Valter Duarte Filho, docker également et résident du secteur, soutient une origine liée aux plus anciens habitants, descendants des Portugais et des Espagnols de la période coloniale :

« La population a beaucoup changé. Des Portugais et des Espagnols pour les Nordestins. Ce qui était, à l'origine, un petit Portugal a fini par devenir un petit Salvador, quelque chose comme ça. (...) Ça a été le premier changement. L'origine des habitants a commencé à beaucoup changer. C'est une nouvelle population qui est en train de naître tandis que l'autre cesse peu à peu d'exister. Je veux dire ceux qui restent de l'époque où j'ai grandi. » (Santana et Queiróz, 2005 : 30)

Bien que leurs origines remontent à la période de la colonisation, les quartiers portuaires ne comptent que très peu d'habitants comme le docker Valter, descendants de ces premiers migrants. Un des endroits qui conserve encore quelque survivance de cette période migratoire – principalement de Portugais – est le *Morro da Conceição*, comme observe l'anthropologue Flávia Carolina da Costa (2010). Selon son étude, le *Morro da Conceição* a été tout d'abord habité, dans sa partie la plus élevée, par des Espagnols et des Portugais, dont quelques descendants sont encore habitants des lieux. Dans cette cité du *Morro* où elle a vécu pendant son étude de terrain, Costa affirme qu'il est encore possible de percevoir l'accent portugais chez certains des plus vieux habitants (Costa, 2010 : 32).

Outre le passé plus lointain lié aux héritages coloniaux européens, il en est un autre qui émerge peu à peu dans les propos de certains habitants, de chercheurs et de passionnés par l'histoire de ces quartiers : le passé de la population descendant des esclaves noirs.

La présence des noirs africains du Port de Rio aurait été notable dès la période du quai du *Valongo* où les esclaves africains étaient débarqués et là même vendus sur le marché aux esclaves. En outre, après l'abolition de l'esclavage et accompagnant la dévalorisation immobilière, la population africaine et ses descendants auraient formé, dans cette zone, ce qui a été appelé *La Petite Afrique* (Moura, 1983). La présence de ce

qui serait la communauté noire du port n'a cependant pas laissé de témoignages directs de cette mémoire comme, par exemple, d'anciens habitants pouvant donner davantage de détails sur ce passé et cette mémoire du port. Il est toutefois attribué à cette communauté africaine des vestiges de mémoire indirects comme l'invention de la samba, les fêtes populaires du Carnaval et la fondation des premiers *terreiros*<sup>20</sup> de candomblé.

Curieusement, l'histoire de la *Petite Afrique* a fait l'objet d'une plus grande notoriété à partir de 1983, époque à laquelle a été publié le livre *Tia Ciata e a Pequena África* écrit par l'historien Roberto Moura. Moura raconte, dans ce livre, la façon dont serait apparue une colonie de noirs de Bahia dans la zone du port, résultant d'une migration forcée d'esclaves venus de cette région du nord-est du pays. Dans son étude, Moura soutient que la contribution des noirs a été décisive à la formation de la culture carioca. Aujourd'hui encore reconnu comme étant l'ouvrage le plus complet sur ce sujet, Moura y présente en détails la manière dont seraient nés les premiers *terreiros* candomblé, les carnivals de rue et les fêtes organisées dans les maisons des *Tias baianas*<sup>21</sup>, fêtes au cours desquelles seraient apparus les premiers éléments musicaux de la samba. On considère que le travail de Moura est un complément décisif dans l'histoire de la région du port, fournissant des données fondamentales permettant aux militants du mouvement noir d'entrer dans la dispute pour cet espace urbain, par exemple, mais surtout pour que la contribution apportée par leur présence à l'histoire de la ville soit officiellement reconnue.

#### 2.4. LE STIGMATE DE ZONE DÉGRADÉE

Bien que le quartier montre des indices de changement et de valorisation, on a observé, principalement dans la première partie de l'étude réalisée en 2009, qu'il était profondément marqué d'une réputation avilissante. En interviewant certains familiers de la ronde de samba *Escravos de Mauá*, on a remarqué que l'impression de la population extérieure au quartier était mêlée de méfiance et de crainte, sentiment que l'on retrouve en synthèse dans ce témoignage : « Je reconnais que [la première fois] je suis venu avec

<sup>20</sup> Dans le candomblé, le *terreiro* est un espace physique consacré au culte contenant les divers éléments sacrés qui lui sont spécifiques et nécessaires.

<sup>21</sup> Les "Tias" étaient des *yalorixás*, c'est-à-dire des prêtresses de la religion du candomblé et les fêtes avaient lieu dans les *terreiros* du candomblé eux-mêmes, espaces où ont lieu la majeure partie des rituels sacrés.

une idée préconçue [sur le quartier]. Place Mauá, vous pensez tout de suite à des marins, des prostituées, des bandits, n'est-ce pas ? Docker, fripouille... » (Couto, 2009 : 15-16)

L'installation de grandes fabriques, la construction de la Gare routière, l'élargissement de grandes avenues telles que la Rodrigues Alves, Brasil, Francisco Bicalho et Venezuela, ainsi que le manque d'intérêt des pouvoirs publics afin d'assurer les services publics de base aux habitants, particulièrement quant à la sécurité, ont contribué à renforcer la réputation de cette zone comme un non-lieu (Augé, 1994), un espace majoritairement réservé à la circulation des personnes et des marchandises, apparemment opposé à un espace destiné à la convivialité.

De plus, le manque de sécurité et de présence administrative gouvernementale a permis que la région devienne un repaire d'activités marginales et l'on peut noter une augmentation sensible de la prostitution et de la vente de drogues, particulièrement dans le quartier de Saúde, le plus proche du centre-ville (Mattos et Ribeiro, 1996).

De ce fait, comme nous le remarquons dans notre étude actuelle, tout autant pour la population extérieure portant un regard méprisant et préconçu sur ces quartiers que chez les résidents eux-mêmes, on observe une certaine honte à habiter dans les quartiers de la zone portuaire.

Pour le président de l'*Afoxé Filhos de Gandhi*, Carlos Machado, résident dans le quartier de Saúde, c'est de la honte d'habiter le quartier de Saúde qu'est "né" le quartier de Gamboa. Selon lui, au motif du manque d'informations précises et actualisées, la municipalité a mis en œuvre, en 1976, un nouveau zonage de la région portuaire en effectuant une visite au domicile des habitants et leur demandant d'indiquer leur quartier de résidence. Selon son hypothèse, et du fait d'être associé à tous les stigmates affectant les quartiers du port, le nom de *Saúde* a été occulté par les habitants dans leurs déclarations et remplacé par celui de *Gamboa*, nom d'une ancienne plage qui existait dans cette zone avant les divers remblayages qui finirent par la recouvrir.

Machado, qui habite le quartier de Saúde depuis 1972 et qui, à l'époque, dirigeait l'Association de quartier, nous a relaté avec précision ces faits et le nouveau zonage officiel que nous avons vérifié par la suite selon les sources officielles (Rio de Janeiro, 1976). C'est ainsi que le Gamboa s'est vu attribuer une aire plus vaste incorporant des espaces du quartier voisin. Aujourd'hui, l'ancienne église *Nossa Senhora da Saúde*, construite en 1742 et qui aurait donné son nom au quartier, se situe au cœur du quartier de Gamboa. De même, João Bororó, né et habitant des lieux et

fondateur du groupe carnavalesque *Coração das Meninas*, affirme que Gamboa et Saúde étaient auparavant un seul et même quartier.

Pour certains des habitants interrogés, le stigmatisme est une blessure qui accompagne la région depuis le temps où elle abritait le marché aux esclaves, entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. Parfois, le marché aux esclaves est perçu comme une malédiction, lorsqu'il est vu sous le prisme des abus et de la souffrance causés aux noirs. Toutefois, la venue des esclaves a transformé radicalement l'histoire locale, contribuant à celle-ci par des éléments culturels spécifiques qui ont permis à la culture carioca de se développer telle qu'on la connaît aujourd'hui. Comme on a pu l'observer sur le terrain, et nous y reviendrons plus avant, certaines références au passé peuvent être ambiguës car elles sont tout autant évoquées pour justifier des aspects négatifs, comme la mauvaise réputation du quartier, que pour souligner des aspects positifs, tels que « l'authenticité » culturelle des activités développées par les groupes musicaux. Cela est possible parce que le temps présent est la plateforme temporelle qui permet d'actionner le passé afin de le restaurer et combler le vide existant entre le passé et le présent (Baussant, 2006). La façon dont cette restauration est faite est toujours contextuelle et peut acquérir différentes connotations en fonction de l'intention de l'individu ou du groupe qui l'élabore.

Tous les récits sur la dégradation subie par les quartiers portuaires nous semblent bien commodes pour soutenir les projets de revitalisation urbaine ayant pour objectif d'anoblir des zones considérées dégradées ou sous-utilisées, ou encore “de moindre valeur”, concept employé par certains urbanistes pour justifier ces nouvelles interventions urbaines (Muniz, 2012). Toutefois, l'accent mis sur la récupération des “zones de moindre valeur” nous semble ne prioriser que la valeur économique urbaine aux conditions du marché, tout en méprisant d'autres possibles valeurs existantes, comme le symbolique, l'historique, l'affectif, etc. De plus, le discours sur la dégradation et la récupération urbaine semble également détourner l'attention de la possible valeur économique inhérente à cet espace urbain comme, par exemple, dans le cas du port, sis au cœur de la ville, densément construit, muni d'infrastructures et d'équipements urbains.

Nous traiterons plus en détails, dans le quatrième chapitre, du caractère de ces projets de développement urbain dans les villes contemporaines et nous présenterons le projet détaillé qui est en cours pour la zone portuaire de Rio de Janeiro : le projet *Porto*

*Maravilha*. Nous aurons l'occasion de revenir sur le concept "de moindre valeur" et son emploi dans les discours urbanistiques actuels.

## **2.5. LE CAS DU GROUPE *ESCRAVOS DA MAUÁ*, LA RÉÉLABORATION MÉMORIELLE ET LES NOUVELLES « PRATIQUES QUOTIDIENNES »**

À notre avis, l'actuelle dynamique d'attraction populationnelle se caractérise probablement tout autant du fait d'un intérêt accru pour l'atmosphère culturelle « bucolique » présente sur le port – un « lieu calme ; d'ambiance familiale ; d'un mélange harmonieux de classes » comme l'a mentionné le reportage antérieurement cité – que d'un possible intérêt économique spéculatif sur un espace en train de subir une transformation radicale. Dans notre précédente étude pour le mémoire de baccalauréat, nous avons affirmé que l'intérêt pour l'atmosphère culturelle de la région émerge à partir d'une vague de revalorisation des manifestations artistiques et de l'histoire locale, provoquant, en conséquence, une « revalorisation urbaine spontanée » de l'espace urbain (Couto, 2009). Plus précisément, nous avons travaillé auprès du groupe carnavalesque *Escravos da Mauá*, qui a rassemblé à peu près quarante mille personnes pendant le carnaval de l'année 2008, un chiffre jusqu'alors inimaginable pour un secteur stigmatisé par la population exogène et abandonné par l'administration publique. Nous avons alors posé notre première question : Comment le bloc *Escravos da Mauá* a été en mesure d'attirer vers la zone portuaire cette grande quantité de personnes et gagner sa renommée au point même d'être considéré le meilleur groupe carnavalesque de la ville, en une période de fête qui compte des centaines d'autres groupes ?

Les *Escravos da Mauá* est un groupe carnavalesque qui n'était tout d'abord constitué que de travailleurs locaux qui organisaient leur cortège pendant le Carnaval, sur le port, depuis 1993. En dehors de la période de carnaval, le groupe organise une *roda de samba* mensuelle au *Largo São Francisco da Prainha* dans le but de répéter avant le Carnaval. Le défilé carnavalesque du groupe, tout comme les *rodas de samba*, attirent une foule très nombreuse et ont remporté une répercussion médiatique tout à fait inattendue, même pour les organisateurs de l'évènement.

Pendant notre travail de terrain, nous avons perçu certains facteurs qui jouaient fortement contre ce succès soudain : 1) au début, le groupe ne comptait qu'une dizaine de personnes ; 2) selon ses membres, ils n'avaient jamais eu l'intention de se populariser, au contraire, lorsque le groupe est devenu populaire, ils ont même proposé d'arrêter leurs activités, pensant au risque de perdre l'atmosphère intimiste et



endommager le patrimoine physique ; 3) ils n'ont jamais annoncé publiquement les jours et horaires de leurs manifestations tout en les réalisant de façon irrégulière afin d'en rendre la divulgation elle-même difficile ; 4) en conséquence, la divulgation des activités du groupe est toujours limitée. Le groupe n'utilise qu'un courriel général et la communication est restreinte à un nombre sélectif de personnes. La divulgation « massive » se fait donc par une communication de type « bouche à oreille » par le biais de quelques réseaux sociaux, constitués de groupes d'amis et de collègues ; 5) le port était une région abandonnée par les pouvoirs publics et fustigée par une partie considérable de la population, surtout, et curieusement, par le public extérieur au quartier qui constituait, lui-même, la plus grande partie du public du groupe *Escravos da Mauá*.

Face à ces facteurs limitants, nous nous sommes demandés quelles étaient les particularités du groupe et pourquoi ces limitations, imposées par des contraintes extérieures, mais aussi celles qu'eux-mêmes avaient créées, n'avaient pas empêché leur succès.

Après un an de recherche en terrain, nous avons conclu que les particularités des *Escravos da Mauá* étaient avant tout : 1) l'intérêt de connaître et de divulguer les faits historiques ayant trait au port ; 2) la ritualisation des activités, principalement des *rodas de sambas*, qui sont divisées en étapes nettes, mentionnant la ville, les personnages du port et certaines valeurs telles que le respect, l'amitié, la paix et l'amour ; 3) l'engagement pour la promotion d'activités artistiques locales mettant à disposition un espace de divulgation pendant les activités et 4) l'entretien d'un climat de rencontres fortuites entre amis.

Par le biais d'un travail d'historiographie complexe, mené par certains des organisateurs du mouvement, et par la diffusion intensive de ces données, le groupe a provoqué chez ce public le surgissement d'une « conscience historique »<sup>22</sup> (Rüsen, 2007) en permettant la réélaboration et la diffusion d'une mémoire collective

---

<sup>22</sup> La « conscience historique » serait une forme spécifique de mémoire historique. La mémoire historique est fondée sur un apprentissage de l'histoire en tant que discipline, la mémorisation d'événements et de personnages remarquables, de dates et d'événements à célébrer. La « conscience historique » est une forme de « mémoire historique » parce qu'elle est clairement guidée par la cognition, c'est-à-dire, l'apprentissage d'informations historiques spécifiques. Cependant, les deux concepts diffèrent quand on considère que « Le processus mental de la conscience historique peut être décrit comme la signification de l'expérience du temps à interpréter le passé pour comprendre le présent et anticiper l'avenir » (Rüsen, 2007: 168). En somme, au-delà de l'assimilation de l'information historique, la « conscience historique » est une réalisation, une partie du processus de formation d'une identité de groupe se situant dans le présent, entre un passé connu et un avenir en construction.

particulière, liée à l'histoire locale. Selon l'historien Jörn Rüsen, le discours sur la conscience historique est différent de celui de la mémoire du fait d'être clairement rationalisé, tissant explicitement une relation entre le passé et le présent, renforçant la spécificité temporelle du passé comme condition de son importance dans le présent. En somme, la conscience historique et une médiation qui fait appel à la vérité du fait historique tout en le caractérisant dans sa temporalité.

Nous avons observé la diffusion de l'histoire et l'émergence de la conscience historique à travers la reconnaissance du public envers cet espace urbain en tant qu'espace mystique, chargé d'une histoire lui donnant une atmosphère particulière dont ils – tous les habitants – étaient culturellement tributaires. Pendant nos entretiens, toutes les personnes faisant partie du public des *Escravos da Mauá* ont souligné à peu près les mêmes choses : le port est sacré, mystique, magique, un lieu de mémoire, etc. En général, les répondants décrivaient également le port comme le « berceau » de la samba et de l'ensemble la culture locale – pointant principalement l'héritage africain – ayant une nouvelle place dans l'histoire et la mémoire carioca.

Nous avons aussi remarqué que l'apprentissage et la diffusion des informations n'ont été possibles que par la constitution d'un réseau de sociabilité et d'amitié, tissé auprès du public le plus fidèle du groupe, permettant une sorte de « conversion » de l'historiographie en mémoire collective. L'affirmation de Paul Ricoeur (2000) qui prône que c'est parmi nos proches, parmi nos amis, que s'instaure le climat de *philia* dans lequel le souvenir individuel (ainsi que les connaissances historiques) est transmis et diffusé en tant que mémoire collective, nous permet de soutenir que les pratiques de sociabilité auprès du public des *Escravos da Mauá* ont servi d'instrument pour élaborer et transmettre du sens aux éléments du passé mobilisés par le groupe.

Toutefois, la conscience historique et la mémoire collective ou, mieux encore, le phénomène mémoriel, n'a pas été décrit par nous comme un événement aléatoire dans lequel le passé serait simplement une ressource plastique et inépuisable. Selon l'anthropologue Arjun Appadurai (1981), le discours sur le passé est normalement assis sur un cadre culturel à partir duquel les débats sur la signification prennent forme. Cet ensemble normatif ayant la fonction de régulariser la « discutabilité » du passé peut être formé par un minimum d'éléments qui sont indiqués par Appadurai comme suit : **l'autorité** ; implique un consensus culturel sur les types de sources, les origines et les garanties sur le passé ; **la continuité** ; suppose un consensus culturel sur les liaisons entre la source de l'autorité et le fait passé donné ; **la profondeur/écoulement** ; invoque

un consensus culturel sur les valeurs relatives des différents temps écoulés (*time-depths*) dans l'évaluation mutuelle du « passé » dans une société donnée ; et **l'interdépendance** ; implique le besoin d'un certain accord du fait que tout passé peut être rattaché à d'autres « passés » pour assurer cohérence et crédibilité au discours.

Le succès du groupe, au-delà de l'efficacité *des moyens* de diffusion des informations historiques, est dû au fait que *le contenu* mobilisé touchait plus ou moins à une même « connaissance commune », constitutive des perceptions culturelles et historiques de certains secteurs de la société locale, secteurs qui sont venu composer, postérieurement, la majorité du public des *Escravos da Mauá*. Pour sa part, l'efficacité était due à la conformité à un ensemble de connaissances antérieures. L'élaboration mémorielle et le rapport affectif au passé seraient possibles alors, du fait d'être fondés sur des schémas permanents dans le processus de reproduction des structures sociales. En d'autres termes, cela signifie que le succès des *Escravos da Mauá* et la « valorisation spontanée » du port doivent être compris comme étant en dialogue avec d'autres événements et éléments « structurels » plus importants, tels que l'institutionnalisation de la samba et du carnaval comme manifestations typiques du Brésil dans les années 1930 (Vianna, 1995), ainsi que la « redécouverte » de la culture populaire régionale par la population locale, perceptible dans la réapparition du carnaval de rue dans plusieurs quartiers de la ville (Couto, 2009 ; Barros, 2013). À notre avis, « l'efficacité culturelle » du groupe *Escravos da Mauá* doit être toujours comprise par rapport à ces éléments « structurels » et leur interface, produite au moment présent, tout en observant certaines manifestations citées par Appadurai, en particulier la profondeur temporelle et l'interdépendance.

Pour la majorité des spécialistes comme Maurice Halbwachs (1967), Joel Candau (2012), Paul Ricoeur (2000) et Jörn Rüsen (2007) histoire et mémoire seraient toujours distinctes en raison, principalement, de la manière dont l'une et l'autre sont transmises. Selon Candau, l'histoire cherche à révéler les formes du passé avec exactitude, tandis que la mémoire les façonne, tout comme le fait la tradition, plus encline à la vraisemblance. Bien que l'histoire emprunte certains traits à la mémoire et soit une source identitaire incontestable, la « mémoire historique », semble avoir toujours été un terme difficile à approcher par les spécialistes. La mémoire historique est définie, depuis le travail de Halbwachs, comme une mémoire empruntée, pragmatique et unifiée, tout à fait différente de la mémoire collective, la mémoire « vraie ». Cet écart radical entre histoire et mémoire, nous l'avons contesté, mettant en

valeur la « mémoire historique » couramment vidée d'importance dans les théories pertinentes<sup>23</sup>. Ce que nous avons observé sur le terrain, c'est l'interdépendance entre mémoire historique et mémoire collective. Cette sorte de relation conceptuelle a été faite précédemment par l'historien Maurice Bloch (1995a) lorsqu'il a affirmé la proximité entre la mémoire sémantique – qui se rapporte aux faits que le sujet a appris par l'intermédiaire d'autres personnes, la mémoire historique – et la mémoire autobiographique, en arguant qu'elles n'étaient pas de natures si différentes. De plus, Bloch soutient principalement une possible relation entre l'écriture et la mémoire : « Il est donc tout à fait possible qu'une histoire que l'on a apprise par l'intermédiaire de l'écrit puisse créer des modèles mentaux dans lesquels le phénomène d'inférence joue un rôle nécessaire dans la compréhension et dans la conservation du souvenir. » (1995a : 10)

Si, d'un côté, Bloch nous rappelle également que la narration d'un événement n'est pas une preuve suffisante pour nous permettre d'en déduire les souvenirs qu'en ont les gens (1995a), nous soutenons que ce que nous avons observé sur le terrain était la réélaboration d'une mémoire collective due au fait que cela touche à l'affectif – perceptible dans les démonstrations de danse et de chant, tout comme dans les discours exaltés – et semble être un élément constitutif intrinsèque au processus d'identification d'une certaine spécificité Carioca : les « gente boa »<sup>24</sup>, les gens bien (Couto, 2009).

Au cours de notre étude de 2009, nous avons perçu l'importance des mots comme amitié, amour et surtout paix, présents dans les chansons du groupe *Escravos da Mauá*, ainsi que dans les discours du public. Les gens qui fréquentent la région, aiment la samba et soutiennent ce discours sont perçus comme « gente boa », en opposition à d'autres identités, par exemple aux « playboys ». Les « playboys » sont ceux qui ne pensent qu'à boire et s'amuser et ne se préoccupent pas de la région en termes patrimoniaux, ni en ce qui concerne l'entretien d'un climat de paix. La caractéristique de « gente boa » a été mise en évidence et a pris une importance discursive lorsque les « playboys » ont découvert la ronde de samba des *Escravos da Mauá* comme lieu de fête nocturne, dérangeant en cela la plupart du public fidèle. Ils sont vus comme une sorte d'envahisseurs par la grande majorité. Les « playboys » sont taxés d'agressivité,

---

<sup>23</sup> Nous avons pris, principalement, les savoirs des acteurs et l'accessibilité aux données historiographiques et de surveillance réflexive dans les contextes de modernité avancée occidentale, largement inspirée de la théorie de Anthony Giddens (1987).

<sup>24</sup> « Gente boa » est, en effet, une expression en portugais qui veut dire sympathique, cordial, aimable, pas nécessairement quelqu'un de bon, au sens propre.

d'exhibitionnisme, et sont aussi appelés « *os caras sem camisa* » - les gars aux tors nus.

Nous avons mis en évidence cette opposition parce qu'elle nous semble fondamentale pour comprendre comment la ressource mentionnée auparavant – la mobilisation de quelques évènements du passé – joue un rôle fondamental dans la redéfinition identitaire de certains acteurs qui en viennent à se reconnaître comme héritiers de ce passé, chargés d'en propager l'histoire et communiquer, par leurs comportements et habitudes personnelles, les dispositions qui constituent cet engagement.

Nous avons défini quelques caractéristiques de ceux qui sont appelés « *gente boa* ». Les *gente boa* partagent des habitudes, des principes, des valeurs et des goûts esthétiques qui sont essentiellement : 1) l'appréciation de l'histoire et la culture de la ville de Rio de Janeiro; 2) l'intérêt pour l'histoire de la samba et la perception de ce genre comme élément fondamental de la culture carioca et d'une prétendue « culture populaire » ; 3) l'appréciation esthétique de ce qui peut être compris de la culture populaire brésilienne; 4) le partage des règles de cohabitation, reconnues principalement par le respect de l'espace individuel de chacun et par l'entretien de ce qu'ils appellent une « atmosphère » de paix; 5) la circulation dans les espaces communs de la ville (normalement, ils ne s'aventurent pas dans certains lieux ou spectacles fréquentés par les *playboys*) ; 6) le développement d'un réseau de sociabilité et d'amitié de longue durée et 7) des conceptions politiques normalement à gauche (Couto, 2009 : 50).

Également inspirés par la théorie de Michel de Certeau (1974 ; 1980), nous avons conclu que, bien qu'il y ait un ensemble normatif ayant pour fonction de régulariser la « discutabilité » du passé, comme soutenu par Arjun Appadurai, il y a aussi des « manières de faire » dans la sphère du quotidien qui doivent être comprises selon les circonstances particulières de temps et de lieu, en considérant les « trajectoires » réalisées par les agents à partir de l'application de stratégies ou de tactiques. C'est ainsi que notre recherche s'est orientée vers l'opération créative d'appropriation et de réappropriation faite par les gens du lieu, en utilisant les éléments culturels disponibles (sources historiographiques, patrimoines, objets, etc.).

En résumé, la contribution majeure de Michel de Certeau à notre recherche est l'interdépendance nécessaire entre production et consommation culturelle, tout en mettant l'accent sur la créativité des gens ordinaires, plus particulièrement sur les manières de faire, telles les « utilisations de ritualisation quotidiennes ou les réemplois

et fonctionnements de la mémoire à travers les « autorités » qui rendent possibles (ou permettent) les pratiques quotidiennes » (Certeau, 1980 : 41). Michel de Certeau, tout comme Appadurai, confirme que toute « production » a besoin d'un cadre culturel à partir duquel les débats sur la signification prennent forme, autrement dit, une autorité servant de médiatrice pour cette nouvelle production.

Notre travail de recherche auprès des *Escravos da Mauá* nous a également permis de réfléchir sur les significations sous-jacentes à l'occupation de l'espace public et leurs liens avec la conception d'une « culture populaire ». Tout d'abord, nous avons considéré les liens entre récupération de l'histoire, sociabilité et appropriation de l'espace. À notre avis, la manière dont ils s'approprient l'espace est surtout liée à la « lecture » historique qu'ils en font et le partage entre eux et leurs proches de cette connaissance. Ensuite, la question de « culture populaire » a été, pour nous, sous-jacente à l'occupation spontanée de l'espace urbain, créant ainsi une dynamique semblable à celle attendue des manifestations culturelles populaires. Enfin, réaliser des activités dans l'espace public est également un geste politique, puisqu'il met l'accent sur l'aspect démocratique des activités, en opposition aux problèmes de classe, d'exclusion et de violence, si fréquents dans la ville de Rio. Nous avons observé que le port synthétisait une sorte d'hétérotopie pouvant inclure soit le sens donné par le philosophe Michel Foucault, soit celui élargi postérieurement par Lefebvre. Pour Lefebvre (1970), l'hétérotopie est un lieu particularisé par les usages sociaux d'un groupe donné, où « quelque chose de différent » est non seulement possible, mais fondamental pour la définition des trajectoires révolutionnaires. Ce « quelque chose de différent » ne découle pas nécessairement d'un plan conscient, mais tout simplement de ce que les gens font, sentent et articulent, en permettant de donner du sens à la vie quotidienne. Pour Foucault (1967-1984), l'hétérotopie est une catégorie rassemblant les lieux où se logent les désordres et les contestations de la société, un lieu physique pour l'utopie, en fait, un miroir pour l'utopie. Dans notre étude de terrain, nous avons constaté la possibilité de coexistence de ces deux conceptions d'hétérotopie, soit de projection de l'utopie – liée au passé comme au présent –, mais aussi de la production d'un nouvel « être dans l'espace », qui sous-entend des manières d'habitation et de cohabitation autres.

Nous reprendrons plus en détails les thématiques d'espace urbain, d'hétérotopies et de culture populaire dans les prochains chapitres.

## CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons présenté des données complexifiant l'espace urbain du port, en proposant un regard plus critique allant au-delà du stigmatisme et de l'étiquetage urbanistique de zone "de moindre valeur". Si le secteur a subi une régression populationnelle considérable au cours des dernières années dû à l'abandon des pouvoirs publics, cela ne veut pas dire que l'espace était inhabité. Au contraire, l'historique du port indique que cet espace a reçu plusieurs flux de migrants, mais ceux-ci étaient en majorité pauvres, comme les Afro-Brésiliens et les Nordestins. Parallèlement, nous avons montré que la zone du port présente une nouvelle dynamique d'attraction populationnelle, des personnes de classes sociales les plus diverses composant maintenant la population du lieu. La possibilité de vivre dans un espace historique « conservé » par le temps et avec une densité de population encore assez réduite semble donner à cet espace une atmosphère plus conviviale, tout au moins pour ces nouveaux habitants. Nous avons également repris certaines données de notre recherche originelle de 2009 auprès du groupe *Escravos da Mauá*, et nous avons pointé que l'on pourrait trouver des éléments sous-jacents aux pratiques quotidiennes de sociabilité et de réélaboration mémorielle, ainsi qu'à l'appropriation de l'espace urbain qui indiquent des processus d'identification et de production/consommation culturelle, ainsi qu'un lieu d'utopie pour la ville.

### **CHAPITRE 3. LE TERRAIN ET LES GROUPES MUSICAUX**

Nous exposerons, dans ce chapitre, quelques-unes des difficultés rencontrées sur le terrain de 2013-2014, plus particulièrement lors des tentatives d'approximation des groupes musicaux liés à la samba et autres rythmes populaires. Nous nous sommes heurtés, sur le terrain, à une réalité très hétérogène, où se côtoient diverses conceptions de l'histoire de la région portuaire et de sa culture populaire, conceptions qui, parfois, pourraient tout aussi bien signaler l'existence d'une dispute symbolique et matérielle quelconque entre les groupes en présence. Nous présenterons en détails la formation de tous les ensembles musicaux et carnavalesques qui font partie de cette étude, les regroupant en fonction de leur occupation de l'espace public, prenant en compte le fait que nombre d'entre eux utilisent le même espace pour y développer leurs activités. De plus, nous avons remarqué que les groupes se divisent entre ceux de formation récente – à partir des années 1990 – et ceux généralement considérés “traditionnels” du fait d'être présents en ces lieux depuis plus longtemps, allant même jusqu'à être considérés comme protagonistes de l'histoire de la culture populaire locale. Nous montrerons cependant que ces groupes, dits traditionnels, n'ont pas été actifs tout au long de ces années : il y a eu récemment un retour de certains groupes carnavalesques parmi les plus anciens qui, dû à un ensemble de facteurs, mais principalement par manque de subventions, avaient cessé leurs activités durant des décennies. La majorité des groupes sont constitués des mêmes personnes que par le passé, bien qu'il y ait une participation de plus en plus expressive des jeunes de la région dans les groupes et aussi comme auditoire.

#### **3.1. REPRESENTATIONS NON CONSENSUELLES DU PASSE ET DE LA CULTURE**

Le principal défi auquel nous avons dû faire face lors de notre analyse de la formation et de la trajectoire des groupes liés à la musique populaire dans la zone portuaire de Rio de Janeiro est semblable à ce qui se présente dans la plupart des travaux ethnographiques : la complexité des tensions sociales en présence ne nous permettra que rarement d'approcher de près ces groupes sur leurs positions politiques, leurs objectifs ou leurs orientations esthétiques. Lors des tentatives de comparaison sur des catégories ou des termes communément employés dans les discours, tels ceux de “culture populaire”, ou encore “histoire de la zone portuaire”, nous avons remarqué qu'il n'y avait pas de récit collectif homogène mais, au contraire, plus nous nous



approfondissions dans l'étude, plus nombreux les points de vue sur l'histoire de la région et sa culture nous apparaissaient. Il était évident que, pour pouvoir analyser cette situation complexe, nous devons prendre en compte son cadre macrosocial : le processus de revalorisation urbaine du port suscitait une tension entre les groupes face à l'opportunité de réélaborer les signifiants historiques et symboliques qui entraient en dispute. La dispute est due à la sensation de n'y avoir pas de place pour des centaines de réélaborations. De même que le processus de revalorisation urbaine peut également favoriser des opportunités de travail pour les artistes et les producteurs culturels, opportunités toutefois limitées « à ceux qui sauront profiter de la nouvelle vague », comme nous a confié un interviewé. Cette tension pouvait occasionner des conflits quant à la définition de dates, lieux, personnages et événements à graver en mémoire (Pollak, 1992) et s'exprime clairement lors des disputes entre les groupes eux-mêmes, ainsi que dans leur relation avec les organismes aujourd'hui chargés de l'administration de la zone portuaire : la CEDURP et *Porto Novo S/A*<sup>25</sup>.

Nous avons commencé à comprendre ces différents points de vue et les tensions qui s'ensuivent en nous penchant sur les faits historiques qui s'étaient déroulés dans cette zone du port. Si, au cours de notre travail de terrain réalisé en 2009 auprès du groupe musical « *Escravos da Mauá* », nous n'avions pas de doutes quant aux faits historiques importants attachés à ces lieux – ceux-ci étant principalement ceux enregistrés puis étudiés à partir des sources historiographiques –, la multiplicité des groupes nous a imposé un regard moins catégorique sur le passé. Notre première approche a été de prendre en considération l'influence, sur certains groupes, d'un passé qui, simplement, n'aurait pas été enregistré, en particulier des faits se rapportant au passé récent du secteur. Cette histoire récente (et marginalisée) des résidents et des travailleurs de la zone portuaire a seulement été conservée oralement, pour être ensuite divulguée, parfois avec brio, par ses conteurs locaux. Ceux-ci nous ont paru enclins à souligner plus particulièrement certains éléments du passé du port, tels l'organisation d'actions communautaires, le processus de ségrégation urbaine et d'avancée des *favelas*, la migration nordestine, l'organisation des travailleurs, des syndicats et des associations locales (*Sindicato dos Estivadores, Companhia dos Pretos, Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, os Festivais Musicais das Favelas*, etc.).

---

<sup>25</sup> Nous présenterons au chapitre 4 le fonctionnement détaillé de ce partenariat administratif.

C'est ainsi que ces nouvelles perspectives historiques sont devenues l'un des points principaux de l'étude actuelle puisqu'elles mettent en évidence un paradoxe entre les instances de légitimation et les manifestations populaires.

Les instances de légitimation – précisément, ici, les instances de l'État – sont celles chargées de donner aux événements historiques et aux manifestations artistiques leur authenticité, tout en étant à même de faire naître les “lieux d'histoire” (P. Nora, 1984) caractérisés, entre autres, par la sélection, l'organisation et la diffusion de faits historiques. Cependant, les instances de légitimation elles-mêmes recèlent aussi un ensemble d'incomplétudes relatives à la représentation et, en particulier, la représentation de ce que, de manière générale, on nomme “populaire”. Car si l'État a le pouvoir d'organiser les mémoires dans l'intention de les unifier afin qu'elles puissent faire partie d'un jeu identitaire organisé pour une fin donnée (Candau, 2012), comme par exemple l'inscription de commémorations collectives dans le calendrier, ce même État semble souvent – et pour différentes raisons – incapable d'accompagner le rythme avec lequel sont créés et (re)signifiés les attributs de “populaire” dans le flux du quotidien<sup>26</sup>.

Nous avons constaté que l'abandon du lieu par les pouvoirs publics a non seulement provoqué une perte d'intérêt pour le registre et le suivi de l'histoire récente du port, comme il a également fortement marqué cet espace urbain de blessures profondes, de négativité, d'arbitraire et de stéréotypes sociaux<sup>27</sup>. C'est ainsi que d'autres formes de mémoire collective ont cheminé parallèlement à la version “officielle”, en lien avec les groupes sous l'influence de la mémoire historique dominante. Ces points de vue contradictoires peuvent être caractérisés par une polarisation entre ceux liés à l'histoire “conventionnelle”, aux représentations protocolaires de la formation du port et de la ville dans son ensemble, d'un côté, et de l'autre, les perspectives marginales et opposées à la version officielle qui, par moments, prennent forme en protestations et manifestations. Cette polarité situe les personnes “du dehors” et celles “des classes aisées” dans le camp de l'histoire conventionnelle et les gens “du lieu” et “des classes populaires” dans les versions marginales de l'histoire de la zone. Dans la même veine, Joël Candau compare la mémoire familiale des Parisiens des milieux populaires axée

---

<sup>26</sup> Un exemple illustratif est la difficulté que le *funk* a rencontré pour être légalement considéré comme manifestation culturelle brésilienne en 2013, alors que c'était déjà un produit culturel largement consommé dans cette ville depuis plus de trois décennies.

<sup>27</sup> Selon les récits des habitants, ils ne recevaient pas beaucoup de visites d'amis ou de connaissances par crainte de la situation marginalisée de la région.

sur la vie domestique, la vie professionnelle et les objets représentant une “mémoire tangible”, avec celle des classes plus aisées, attachée à la généalogie, caractérisée par la profondeur et l’extension temporelle, ainsi qu’à la profusion de faits historiques (2012 : 138). Cependant, les choses ne se déroulent pas aussi uniformément, ce qui permet des inversions et des substitutions qui transgressent les limites de ces deux types d’histoires polarisées. Nous essaierons d’exposer plus en détails la complexité qui en découle dans la suite de cette étude.

### 3.2. UN APERÇU GENERAL DU TERRAIN

Entre les mois de mai et d’août 2013, nous avons interviewé les leaders des dix groupes musicaux locaux, à savoir : *Filhos de Gandhi*, *Escravos da Mauá*, *Prata Preta*, *Coração das Meninas*, *Terreiro de Breque*, *Banda da Conceição*, *Pinto Sarado*, *Fala Meu Louro*, *Samba de Lei* et *Samba da Pedra do Sal*. Certains de ces groupes se réunissent à la période du Carnaval, arborant des symboles spécifiques à la circonstance, tels les couleurs, les étendards, les symboles et les t-shirts illustrés qui, normalement, changent chaque année. Tous les groupes carnavalesques, à l’exception de *Prata Preta*, sont regroupés en une seule et unique ligue : la Ligue Portuaire. *Prata Preta*, lui, s’est associé à un autre groupe du centre-ville pour former une ligue dissidente, la « Desliga », qui questionne le contrôle bureaucratique de la fête populaire. Les ensembles *Terreiro de Breque*, *Samba de Lei* et *Samba da Pedra do Sal*, quant à eux, ne se forment que pour des rondes de samba et quelques musiciens du groupe *Samba da Pedra do Sal* montent ponctuellement des groupes “inconvenants”<sup>28</sup> pendant le Carnaval.

Ces groupes se sont établis dans la région à différents moments, le plus récent n’étant sur place que depuis deux ans – le groupe de samba *Terreiro de Breque* – alors que le plus ancien existe depuis 93 ans – l’ensemble carnavalesque *Fala Meu Louro*. Parmi les rythmes joués par les groupes on trouve la samba, les marches et l’afoxé<sup>29</sup>. Nous expliquerons plus loin dans ce chapitre les distinctions et les affinités entre ces rythmes, ainsi que les interprétations de leurs racines dans les “arts populaires”. Cependant, nous aborderons de manière plus approfondie au chapitre 6 comment ces

<sup>28</sup> *Blocos de sujós* (littéralement “groupes sales” - NdT) sont des groupes carnavalesques formés de manière improvisée et qui se distinguent par leur désorganisation : déguisements et instruments sont improvisés et ils défilent selon des trajets inattendus, non préalablement établis.

<sup>29</sup> L’*Afoxé* peut être tout autant un instrument de musique qu’un genre musical pour l’accompagnement rythmique appelé de « *candomblé de rua* » (candomblé de rue) et joué en public pendant le carnaval.

concepts sur la culture et la culture populaire sont définis et appliqués par les acteurs sur le terrain et comment le débat anthropologique a été fondamental par son apport de certains concepts liés au quotidien – tels ceux de culture de masse et culture populaire, par exemple – ce qui rend le besoin de revoir certaines de ces constructions théoriques indispensable. Ainsi, nous aborderons la manière par laquelle la compréhension de la “culture brésilienne” a été institutionnalisée, au Brésil, par les penseurs sociaux. De sorte que nous analyserons le discours des acteurs locaux du port sur les rythmes populaires en prenant en considération certains facteurs ayant, selon nous, été décisifs pour que certaines représentations perdurent, telles l’élaboration et la diffusion par l’État brésilien, dans les années 1930, d’une conception synthétisée de la culture brésilienne. Cette conception ménageait une place à la notion de “peuple” dans les débats sociologiques et historiques et a contribué à instaurer les « pratiques culturelles du consensus » (Yúdice, 2006). Dans le lot des expressions devenant ainsi “populaires”, on retrouve la samba, finalement élu comme expression suprême de la culture brésilienne. Nous prendrons en considération l’élaboration du discours institutionnalisé sur l’origine de la culture populaire brésilienne, plus précisément de la musique populaire, ainsi qu’au plan juridique, les textes qui prévoient la protection des biens culturels et, pour finir, comment les récentes dispositions de discrimination positive et de protection des minorités ont été décisives pour faire apparaître de nouvelles conceptualisations de la culture populaire et mettre en valeur certaines des représentations les plus anciennes. Nous observerons que ces représentations – notamment celles se rapportant à la samba et au carnaval – ont pris de nouvelles significations politiques et sociales à partir des années 1980. Comme certains chercheurs le remarquent, la réapparition du carnaval de rue à partir des années 1980 /90 peut être interprétée comme un “déblocage” des voix politiques résultant du processus de redémocratisation et de réaffirmation de la citoyenneté (Barros, 2013) après la longue période de dictature militaire au Brésil. Nous aurons l’occasion de revenir sur la dimension politique de la culture populaire aux chapitres 6 et 7.

En ce qui concerne la question urbaine, nous soutenons que, tout comme dans le cas des *Escravos da Mauá*, le premier groupe étudié en 2009 sur lequel nous possédions déjà certaines données, les groupes musicaux locaux ont été les promoteurs, directs ou indirects, de la stimulation de la dynamique locale et de l’encouragement à une sorte de revalorisation urbaine. En même temps, ils ont participé à l’enrichissement du débat

sur l'histoire locale avec la diffusion de plusieurs mémoires collectives liées à cet espace urbain. Dans les années 2008/09, nous avons déjà observé une intensification de la dynamique urbaine locale, caractérisée principalement par l'émergence de petits circuits urbains<sup>30</sup> constitués à partir de l'augmentation du flux de personnes et l'ouverture de nouveaux établissements (Couto, 2009). La restructuration et la consolidation de certains groupes musicaux locaux se sont produites par la mise en valeur de la production musicale tandis que des manifestations d' "expression populaire" ont eu un effet positif sur la circulation des personnes et sur le dynamisme économique de l'ensemble de la zone portuaire.

Quant à la trajectoire de ces groupes, nous remarquons également que certains des plus anciens ont eu une longue période de pause pendant laquelle la région a perdu presque totalement son atmosphère carnavalesque. Selon Waldir, habitant du quartier 'Santo Cristo' et organisateur du groupe *Pinto Sarado*, cette interruption s'est produite dans les années 1980, lorsque la municipalité a supprimé les subventions qu'elle attribuait aux groupes et aux écoles de samba les plus anciens de la ville. Probablement, cette suppression de subventions a été motivée par la situation économique grave à laquelle le pays faisait face à ce moment-là. D'ailleurs, si d'un côté les années 1980 ont été importantes pour que le pays acquière de nouvelles perspectives politiques dans le cadre de la réouverture à la démocratie, ces mêmes années ont été considérées comme la "décennie perdue" par la *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (Burgeño et al., 1995), vu le remarquable recul qui a caractérisé le développement de l'Amérique latine au cours de cette période. Il est intéressant de constater que lorsque le pays entre dans une nouvelle phase économique et sociale positive, dans les années 2000, on observe un regain d'intérêt pour la "culture populaire", réactivant le débat autour des représentations et des « pratiques culturelle du consensus » (Yúdice, 2006). Nous ne voulons évidemment pas réduire l'explication des interruptions et l'inactivité de ces groupes au seul facteur économique, car l'on doit également considérer que la zone portuaire peut avoir souffert du manque de leadership dû à la désorganisation des habitants. En effet, tout au long de cette période, la région a été abandonnée par un nombre considérable de ses résidents et on a constaté, sur le terrain, que les récits d'habitants ayant quitté le secteur pour y revenir vers la fin des années 1990 n'étaient

---

<sup>30</sup> Selon l'anthropologue Guilherme Magnani (2005), le concept de « circuit urbain » peut être utilisé pour désigner des espaces culturels dans la ville qui sont plus ou moins contigus, formés par les établissements public ou privés, fêtes ou manifestations artistiques liés entre eux et permettant aux gens de se déplacer sur cet espace.

pas rares. Découragés face à l'abandon des pouvoirs publics et au stigmate social, plusieurs d'entre eux ont cherché de meilleures conditions d'habitation ailleurs. Cependant, après quelques années, beaucoup sont revenus parce qu'ils n'ont pas pu s'adapter à leur nouveau quartier et parce qu'ils considéraient que la zone du port était en réalité un bon lieu de vie.

Sortant du cadre national pour revenir au local, nous remarquons que, si d'un côté nous soulignons que certains processus de revalorisation locale ont eu lieu avant le projet officiel de réaménagement, il serait quelque peu naïf de percevoir les objectifs des acteurs comme désintéressés par rapport au projet urbanistique en cours, le « *Porto Maravilha* ». Comme nous avons déjà mentionné, c'est dans les moments critiques de changement que certaines contradictions sont mises en évidence et que les constructions de mémoire sont les plus disputées ; cela plus encore si l'on considère la perspective d'amélioration sociale et économique des acteurs, en lien avec de nouvelles opportunités de travail et de nouveaux investissements dans les activités artistiques.

### 3.3. LES GROUPES MUSICAUX

Nous identifions deux types de formation selon leurs récits et les représentations historiques et culturelles, ainsi que les perspectives des acteurs: 1) Les groupes de formation récente : ces groupes construisent explicitement leur identification à partir de quelques références culturelles et historiques qu'ils recherchent et organisent et auxquelles ils attribuent du sens en créant un répertoire qui leur est propre, constitué d'héritages, de savoirs et de rituels. C'est le cas de *Samba da Pedra do Sal*, *Samba de Lei*, *Escravos da Mauá*, *Terreiro de Breque*, *Pinto Sarado* et *Prata Preta*. Ces groupes évoquent certains récits historiques et représentations relativement connus sur la samba, souvent dans l'intention de rendre hommage à la formation de ce genre musical vu comme un élément fondamental de la culture populaire. Ils construisent de cette façon une plate-forme principale à partir de laquelle ils accèdent à ces contenus afin de se sentir insérés dans le contexte artistique lui-même. 2) Les groupes considérés comme traditionnels et qui ont contribué directement à l'histoire de la samba et du carnaval de la région. C'est le cas de *Fala Meu Louro*, *Coração das Meninas*, *Afoxé Filhos de Gandhi* et *Banda da Conceição*. Ces groupes accèdent également à des références culturelles et organisent leur propre répertoire d'héritages, de savoirs et de rituels, à la différence près qu'ils sont le plus souvent reconnus comme traditionnels par les groupes de formation récente ; ils représentent une partie vivante de la mémoire du

port, mémoire que les groupes de formation récente évoquent, directement ou indirectement, lorsqu'ils élaborent leur propre identité.

Présentons maintenant quelques détails pertinents sur chaque groupe, en les ordonnant selon le quartier. La carte ci-dessous aidera à comprendre certains de ces regroupements que nous avons arbitrairement définis.

- 1) **Quartier Saúde:** (a) *Samba da Pedra do Sal* et *Samba de Lei*, puisqu'ils occupent le même espace, la 'Pedra do Sal', sur la rue 'Argemiro Bulcão' ; (b) *Terreiro de Breque* et *Escravos da Mauá* qui réalisent leurs activités sur la place *Largo São Francisco da Prainha*; (c) *Filhos de Gandhi* sans regroupement, car leurs activités sont itinérantes bien que leur siège social soit situé rue 'Camerino' et (d) le groupe *Banda da Conceição*, installé sur le 'Morro da Conceição'.
- 2) **Quartier Gamboa:** (e) *Prata Preta* et *Coração das Meninas* occupent à plusieurs reprises les mêmes espaces urbains, comme la 'Praça Coronel Assunção', surnommée par les habitants place de l'Harmonie (*Praça da Harmonia*);
- 3) **Quartier Santo Cristo:** (f) *Pinto Sarado* et *Fala Meu Louro*, car ils défilent pendant le carnaval dans la rue 'Waldemar Dutra'.

Figure 4 : Sur la carte, la localisation des groupes.



Source : Google Maps

### 3.3.1 Samba da Pedra do Sal et Samba de Lei

La ronde de la samba *da Pedra do Sal* est une manifestation gratuite qui a lieu depuis huit ans, tous les lundis, à la ‘Pedra do Sal’, un espace en plein air. Le groupe est connu pour ses choix radicaux : le son n’est pas électrifié et ils ne font pas de musique professionnelle, c’est-à-dire qu’ils ne cherchent pas à réaliser de gains sur la samba. Cette prise de position nous a été expliquée par Walmir, l’un des plus anciens membres du groupe. Selon lui, cette approche reflète leur engagement envers la culture populaire et l’exécution musicale de la samba de manière plus fidèle. Sous cette perspective, les rondes de samba sont acoustiques, utilisant des instruments tenus pour plus “élémentaires”, ou “plus anciens”, originaires des *terreiros* de candomblé et des rondes de samba les plus traditionnelles<sup>31</sup>.

Toujours selon Walmir, outre la samba, le groupe travaille sur certains rythmes moins prisés par l’industrie musicale, tels le *tambor de crioula*, le *coco*, le *jongo* et le *lundu*. Ils rendent périodiquement hommage à une personnalité connue de la samba, cherchant à transmettre au public leur vision de l’histoire de ce genre musical. Faisant preuve d’une vaste connaissance de l’histoire et en particulier des influences de la culture noire dans le secteur, Walmir témoigne d’un fort engagement envers l’intégrité de ce qu’il considère comme étant l’essence philosophique et religieuse de la ‘Pedra do Sal’ qui, par le passé, aurait servi de couvert à de nombreuses rondes de samba et de rituels religieux. Walmir n’est pas résident des lieux, mais il s’importe de faire prendre conscience à son public des besoins de préserver le patrimoine local, tout autant dans son aspect physique qu’immatériel. Il met l’accent sur le fait que plus encore que d’être des lieux historiques, les quartiers sont également des lieux qui abritent des populations et que les droits des habitants doivent être respectés avant tout. La samba est pour lui une voie vers la citoyenneté. Selon ses propres paroles : « avant toute chose, notre samba doit faire naître un sentiment de citoyenneté au sein de la communauté ». Actuellement, le groupe s’auto-finance : les musiciens achètent des boissons qu’ils vendent au public, couvrant ainsi leurs frais. La quête pour la “récupération” de la tradition de la samba est ce qui distingue le groupe auprès de l’opinion publique, tout comme auprès de l’administration municipale. L’idée de récupération de la tradition va de pair avec la perception d’un appauvrissement et d’une massification de la culture populaire. Ce sentiment de responsabilité du groupe à l’égard de la “réhabilitation” de la

---

<sup>31</sup> Cet attachement à conserver les instruments dits “plus originaux” à pour origine un débat plus large au sein du monde de la samba, où certains artistes et chercheurs critiquent l’insertion d’instruments faisant perdre au samba ses caractéristiques en tant qu’expression de ses racines africaines afin de le “blanchir” et le rendre commercial. Voir, par exemple Araújo et Candeia Filho (1978).



samba et des genres musicaux “oubliés” est notoire. Selon Walmir, l’ensemble *Samba da Pedra do Sal* aurait déjà été inscrit dans les circuits touristiques de la ville et divulgué internationalement par des campagnes de propagande mises en place par les autorités municipales, sans toutefois avoir reçu quoi que ce soit pour cela.

Le groupe *Samba de Lei*, quant à lui, joue les vendredis dans le même espace, à la ‘Pedra do Sal’, mais ce depuis moins longtemps, deux ans seulement. Thiago, l’organisateur du groupe, relate que bien qu’établis dans le même lieu, le propos des deux groupes diffère fortement : malgré la gratuité de ses spectacles, la samba *de Lei* est cependant professionnel, financé par un bar qui paie un cachet fixe aux musiciens. Bien que reconnaissant la ‘Pedra do Sal’ comme un lieu mythique et fondamental dans l’histoire de la samba, les musiciens de la samba *de Lei* n’ont pas de lien significatif avec le quartier et la continuité de leurs activités est surtout liée à l’engagement avec le bar. Aucun des musiciens ne réside dans le quartier du port et le public qui fréquente cette ronde est un public d’habitues qui suit le groupe depuis qu’il jouait dans un autre quartier : la ‘Lapa’. Le groupe attire un large public, mais son but exclusivement commercial est l’objet de critiques des autres artistes de la zone portuaire. Début 2014, les rondes ont vu leurs activités interdites par la municipalité qui invoquait le motif que l’établissement les finançant était en butte à des contrôles, tout particulièrement relatifs à l’installation de tables et de chaises sur l’espace public. Les activités ont cependant repris dès fin mars de la même année.

Figure 5 : Le groupe *Samba da Pedra do Sal*.



### 3.3.2 Escravos da Mauá et Terreiro de Breque

Les *Escravos da Mauá* est un groupe carnavalesque qui organise mensuellement des rondes de samba gratuites au lieu dit ‘Largo da Prainha’ depuis vingt ans. Ces rondes ont seulement lieu le vendredi. Dû au fait d’attirer un public nouveau dans la région, les *Escravos da Mauá* se sont engagés à mettre en lumière une partie de l’histoire du port en la divulguant massivement. Le choix du nom du groupe indique le désir d’attirer l’attention sur l’influence de la culture noire dans la zone portuaire en faisant mention au commerce d’esclaves. D’autres évènements historiques sont également mentionnés pendant les rondes de samba, notamment les révoltes populaires de la *Vacina* (1904) et de la *Chibata* (1910)<sup>32</sup>, cette dernière étant traditionnellement reprise par la chanson « O Mestre Sala dos Mares » de João Bosco. Les *Escravos da Mauá* ne sont pas des musiciens professionnels et, jusqu’en 2009, ils ne recevaient aucune aide publique pour leurs spectacles. L’importance de leur activité dans le quartier a été reconnue par la mairie de la ville de Rio de Janeiro qui leur a rendu hommage par une plaque commémorative. Comme le groupe *Samba da Pedra do Sal*, ils figurent officiellement comme attraction touristique de la ville, sans toutefois bénéficier d’un retour financier pour autant. Depuis quelques années, ils animent, dans le quartier du ‘Morro da Conceição’, des ateliers de fabrication d’instruments musicaux propres à la samba, comprenant cordes et percussions. Pendant trois ans (2010-2012), ils ont reçu une aide de la municipalité qui leur fournissait un appui structurel pour la continuation de la ronde, sans toutefois inclure de cachet pour les musiciens. En fin 2012, la mairie n’a pas donné suite à ce programme de soutien et les *Escravos da Mauá* ont dû rechercher d’autres formes de financement. Jusque fin 2013, le groupe n’était pas revenu jouer au ‘Largo da Prainha’, se contentant d’autres représentations en centre-ville, pour leur propre compte et avec la collaboration du public. Toutefois, après s’être porté candidat à l’appel d’offre lancé par *Porto Novo*, le groupe a finalement obtenu un financement de la mairie pour ses activités. L’appel d’offre sera présenté en détails au chapitre 4. Cependant, le défilé de Carnaval a continué d’avoir lieu tous les ans avec une variante de son rituel ces deux dernières années (2013 et 2014) : le camion sonorisé

---

<sup>32</sup> La révolte de la *Vacina* (le vaccin) a éclaté spontanément en 1904 dans les rues de la zone portuaire dû à la campagne de vaccination obligatoire contre la variole déterminée par les pouvoirs publics de l’époque. La révolte de la *Chibata* (le fouet) a été menée par des marins qui revendiquaient l’abolition des châtiments corporels dans la Marine Nationale. À cette époque, de nombreux marins étaient noirs et les châtiments au fouet étaient semblables à l’époque de l’esclavage.

s'arrête face au Syndicat des Dockers et le groupe chante « O Mestre Sala dos Mares » en hommage à João Cândido, leader de la révolte de la *Vacina*. En 2013, ils ont été épaulés par la présence du fils de ce personnage historique, connu comme *Seu Candinho*.

Le groupe *Terreiro de Breque* joue depuis deux ans au 'Largo da Prainha', tous les quinze jours, le jeudi. Les rondes de samba sont gratuites, mais les musiciens touchent un cachet fixe d'un des bars de la localité. Ils comptent, en outre, sur la contribution financière spontanée du public durant les intervalles. Le groupe est né d'une réunion d'amis en 2009 dans le quartier du 'Morro da Conceição', mais il a conquis sa renommée lors de ses prestations à la 'Lapa', le quartier bohème de Rio, qui a également fait connaître le groupe *Samba de Lei*. Zeh Gustavo, compositeur, auteur et leader du groupe, est résident du quartier de 'Saúde' depuis 2010. Critique, et politiquement engagé, Zeh Gustavo souhaite unir l'héritage musical de la samba avec de nouvelles compositions, car il considère que la samba ne doit pas "rester au musée". Pendant les rondes, il met l'accent sur les nouvelles compositions et les sambas qu'il définit comme « ceux de la face B », c'est-à-dire les morceaux qui, selon lui, seraient exclus du circuit commercial, mais qui possèdent tout autant de potentiel artistique, sinon plus, que les chansons choisies par les radios ou les milieux officiels. Par ailleurs, le groupe *Terreiro de Breque* propose que leur ronde de samba soit appelée « Samba da Saúde » dans le but de souligner le nom de ce quartier qui, comme nous l'avons signalé dès le deuxième chapitre, aurait été fortement dévalorisé au cours du dernier zonage officiel de 1976, au profit du quartier de 'Gamboa' qui a surgi comme un nouveau quartier, tandis que celui de 'Saúde' s'est vu rétrécir considérablement. Ainsi, le choix de « Samba da Saúde » est de chercher à préserver l'histoire et empêcher la disparition complète du quartier, voué à être confondu avec celui de 'Gamboa', notamment depuis l'apparition d'une nouvelle salle de spectacle, le "*Trapiche da Gamboa*". Cette salle a remporté une grande visibilité régionale et nationale par la promotion d'une ronde de samba appelée "Samba da Gamboa", animée par un chanteur connu, Diogo Nogueira, qui a donné lieu à une émission télévisée du même nom sur une chaîne de l'état de Rio de Janeiro. Tout comme le groupe *Samba de Lei*, le *Terreiro de Breque* a dû cesser la réalisation de ses activités habituelles, car le bar qui le finançait a lui aussi été l'objet de contrôles qui ont mené à sa fermeture en soirée pour des raisons d'occupation de l'espace public, ainsi que pour des questions de sonorisation inadéquate. Le groupe avait cependant des perspectives de reprise en mai 2014.

Figure 6: Dessin du t-shirt du groupe *Escravos da Mauá* de 2013. Derrière le danseur, on distingue l'obélisque de la place du Commerce où ont été mis à jour les vestiges du « Cais do Valongo », symbole de l'époque du commerce d'esclaves.



Source : Site Fórum Comunitário do Porto.

### 3.3.3 Afoxé Filhos de Gandhi

Le groupe récréatif *Afoxé Filhos de Gandhi* jouit d'une certaine reconnaissance dans la société brésilienne depuis plusieurs décennies. Fondé en 1951 par les travailleurs du port, majoritairement afro-descendants, ce groupe est considéré comme l'un des premiers groupes carnavalesques "afro" de Rio de Janeiro. Influencé et dirigé par certains membres du groupement *Ijexá Filhos de Gandhi* fondé en 1949 à Salvador, État de Bahia, le groupe *Afoxé Filhos de Gandhi* s'inspire des principes de non-violence de Mahatma Gandhi. La référence à Gandhi marque le côté politique du mouvement et l'identification à la culture africaine manifeste le sentiment de résistance culturelle. L'*Afoxé* est un rythme musical considéré comme un candomblé festif dans lequel les *Filhos de Gandhi* apportent la tradition de la religion africaine par l'utilisation de l'instrument de percussion *agogô* et par la langue *yoruba* employée dans les textes des chansons. La mise en valeur de l'*afoxé* en tant que rythme populaire se doit à l'institutionnalisation de la samba, qui revalorise les éléments de la culture noire dans le projet de nation brésilienne, mais elle est également le résultat des récentes politiques gouvernementales, notamment celles mises en place pendant le mandat de l'ex-président Luis Inácio Lula da Silva (2003-2010). Son gouvernement est devenu très

populaire grâce aux politiques sociales contre la misère et la pauvreté, ainsi que pour sa reconnaissance et valorisation des minorités politiques. Sous les gouvernements conduits par le PT (Parti des Travailleurs) – tout autant sous celui de Lula que de l'actuelle présidente Dilma Rousseff –, des programmes sociaux importants ont été mis en place, notamment ceux visant une redistribution directe des revenus, tenus comme prioritaires. Parmi ces programmes sociaux, ceux à caractère affirmatif et de discrimination positive se sont également démarqués, en particulier dans les domaines de l'éducation, la culture, le travail et la santé. En 2010, par exemple, le « Statut de l'Égalité Raciale » est entré en vigueur ; il renforce les définitions légales de discrimination raciale et de discrimination positive, assurant à la population noire le droit à la santé, à l'éducation, à la culture, à l'accès aux moyens de communication, au sport et aux loisirs et encourage la mise en place de programmes destinés à faire face aux inégalités ethniques existantes (Couto, 2012). Il concerne également le droit au libre exercice des cultes religieux d'origines africaines, l'inclusion sur le marché du travail, l'accès à la terre et le droit au logement, ainsi que les conditions de travail adéquates pour la population afro-descendante. Plus encore, par le nouveau Statut, la *capoeira* en vient à être considérée comme art martial afro-brésilien et il a été créé un bureau spécial qui exige, qu'à tous les niveaux, les écoles incluent l'histoire et la culture afro-descendante brésilienne dans leurs programmes. Nous croyons que, de ce fait, et bien qu'étant déjà mis en valeur avant les années 2000, l'*afoxé* en tant que rythme musical et rite religieux s'est vu revalorisé par les politiques de discrimination positive, permettant à des formations telles que *Afoxé Filhos de Gandhi* un accès plus aisé à des appuis politiques et à davantage de modes d'expression.

Figure 7 : Défilé de 2014 du groupe *Afoxé Filhos de Gandhi*.



### 3.3.4 Banda da Conceição

Fondé en 1973, le groupe est essentiellement composé de résidents du ‘Morro da Conceição’, dans la zone administrative du quartier de ‘Saúde’. Tout comme les autres groupes carnavalesques les plus anciens de la région, sa naissance a été empreinte de relations de sociabilité locales et en relation à d’autres activités de loisirs, notamment les tournois de football. Après trente-cinq ans d’inactivité, un des habitants du quartier, ex-participant du groupe connu par tous sous le surnom de “*Frigideira*”, a lancé, au sein de la communauté locale, l’idée de remettre l’ensemble en activité. C’est ainsi que *Frigideira* a récupéré les registres officiels, documents et autres photos, afin de faire revivre l’histoire du groupe et “reconstruire les symboles du passé”, c’est-à-dire les couleurs du groupe et son emblème, pour les présenter à nouveau lors du défilé de Carnaval, restant en cela fidèle aux pratiques et aux éléments de distinction utilisés par le passé. Son père ayant été l’un des fondateurs du groupe, *Frigideira* fait preuve d’une attention particulière à ce que les défilés soient tournés vers les résidents eux-mêmes, essayant de faire en sorte que cette tradition demeure chez les générations à venir, et que les enfants du quartier “prennent goût” à la fête. Après cette très longue pause, le premier défilé a été financé par quelques bars locaux. Le groupe, reconnu par ses congénères comme l’un des acteurs-clé de l’histoire de la zone portuaire, se prévaut actuellement de la participation de Raphael Vidal et Zeh Gustavo<sup>33</sup>, nouveaux venus dans le quartier mais engagés dans la promotion de la culture locale, tout en cherchant à lui conserver sa spontanéité. En outre, le groupe a récemment conclu un accord avec l’administration de *Porto Novo* en vue d’un financement régulier, ce qui a permis des prestations mensuelles du groupe du ‘Morro’. Pour le défilé de 2014, le groupe a rendu hommage à un personnage important du secteur du port, un ex-résident, ancien arbitre de football, surnommé “*Cabelada*”, qui apparaissait sur de nombreuses photos anciennes du groupe. Il était connu pour son irrévérence et certains le considéraient comme une personnalité remarquable. Bien que ne le connaissant pas personnellement, les organisateurs actuels le contactèrent par le biais des réseaux sociaux et *Cabelada* est

---

<sup>33</sup> Raphael Vidal est le producteur de la *Banda da Conceição* tandis que Zeh Gustavo est le chanteur qui est aussi le leader du groupe *Terreiro de Breque*.



venu honorer les festivités de sa présence, recevant une ovation du public. Par la suite, *Cabelada* a été invité à retrouver, de mémoire, les anciennes musiques du groupe.

Figure 8 : Photo d'un des défilés de la *Banda da Conceição*, dans les années 1970. Le personnage central qui pose pour la photo est "*Cabelada*".



Source : Page Facebook : <http://migre.me/iHw5U>

### 3.3.5 Cordão do Prata Preta et Coração das Meninas

Le *Cordão do Prata Preta* est composé de nombreux habitants du quartier de ‘Gamboa’ et se produit depuis huit ans dans le secteur. Formé à partir de ce que ses membres nomment de “sauvetage du carnaval de rue de la zone portuaire”, le *Cordão* réalise ses manifestations gratuitement dans des lieux publics, tout comme les autres groupes. Le choix du nom de *Cordão*<sup>34</sup> (grande corde) repose sur l’idée que, différemment d’un ensemble carnavalesque classique, celui-ci ne restreindrait pas ses activités à cette seule célébration pouvant, le cas échéant, participer à d’autres fêtes traditionnelles comme les fêtes de la Saint-Jean ou Noël, en accord avec ses membres. Le nom de *Prata Preta* (argent noir) est un hommage à Horácio José da Silva qui, selon certaines sources historiques, est décrit comme un docker noir, pratiquant de *capoeira*, qui aurait été l’un des leaders de la révolte populaire de la *Vacina* en 1904. Les membres du *Cordão do Prata Preta*, et parmi eux beaucoup d’historiens (professeurs

<sup>34</sup> *Cordão* est le nom donné aux plus « désorganisés » des groupes carnavalesques ; leurs activités ne sont pas exclusivement réalisées pendant la période du carnaval mais s’étendent à d’autres moments de l’année.

d'école et universitaires), soutiennent qu'il y avait, à cette époque, une insatisfaction populaire généralisée face aux conditions de vie dans la ville et que la brutalité engendrée par l'imposition de la vaccination aurait servi d'amorce à une vaste et violente révolte. Cette résistance populaire aurait pris de telles proportions que la ville se serait transformée en champ de bataille pendant une semaine. La place de l'Harmonie ('Coronel Assunção'), située dans le quartier de 'Gamboa', aurait été le dernier bastion de résistance, avec la formation de barricades pour contenir l'assaut des forces du gouvernement. Cette place sert de scène aux prestations du *Cordão* à divers moments de l'année. Il faut également souligner que les membres du *Cordão do Prata Preta*, ainsi que d'autres artistes et habitants du quartier, font référence à cette place, officiellement "Place Coronel Joaquim Antônio Fernandes de Assunção", comme "Place de l'Harmonie". Cette place accueille la caserne du 5eme. Bataillon de Police Militaire depuis 1911 et a reçu le nom du Coronel Assunção en hommage à ce militaire qui a commandé les troupes durant la Guerre du Paraguay (1864-1870). Cependant, personne dans le quartier n'utilise ce nom, lui préférant son ancien nom qui renvoie à son inauguration, vers 1850.

À la différence de la majorité des autres groupes (*Fala Meu Louro*, *Pinto Sarado*, *Coração das Meninas* et *Escravos da Mauá*) qui jouent la samba *de embalo*, un samba composé pour cet évènement particulier et qui se répète pendant tout le défilé du Carnaval, les *Prata Preta* jouent ce qu'on appelle les *marchinhas de carnaval*, considérées tout aussi traditionnelles et populaires que la samba lui-même. À cet égard, il est opportun de faire un petit détour historique afin de mettre en lumière l'importance de ce rythme musical. Les années 1920-1930 ont marqué l'apogée des *ranchos de carnaval* avec l'organisation de compétitions entre les différents groupes de carnivals de rue. C'est à cette même époque que se distingue la marche lente, appelée *marcha-rancho*, qui était adaptée au style de défilé des *ranchos*, véritables mises en scène théâtrales au cours desquelles les participants exécutaient des danses aux figures élaborées et complexes. Les compositeurs de samba de l'époque ont contribué de diverses manières à l'éclosion de ce rythme musical carnavalesque et l'ont définitivement inscrit dans l'histoire de la musique populaire brésilienne (Galvão, 2000 : 92).

Le *Cordão* reçoit des aides publiques et privées, mais de manière intermittente. À chaque manifestation, les organisateurs recherchent le financement nécessaire auprès de certaines entreprises du port, ainsi qu'auprès de l'administration de *Porto Novo*. En



2012, le groupe a reçu pour la première fois une aide financière de l'AMBEV, premier brasseur d'Amérique du Sud et une des plus grandes compagnies de distribution de boissons des Amériques. Critiqués par certains habitants du quartier, les musiciens du groupe affirment que ce type de financement venant de l'extérieur est positif, car il signale non seulement l'importance du groupe aux yeux d'autres secteurs de la société, mais lui permet également de se libérer de la dépendance directe de *Porto Novo* et de la CDURP pour assurer la continuité de son travail. En 2014, le groupe a obtenu le "Prix de la Révélation" de la part du principal journal du pays en raison de l'importance du thème véhiculé par le *Cordão* à l'occasion des 50 ans du coup d'état militaire de 1964 : « Folia sempre, ditadura nunca mais ! »<sup>35</sup>.

Le groupe carnavalesque *Coração das Meninas*, quant à lui, a été officiellement fondé en 1964 dans le quartier du 'Morro da Providência'. Le défilé de Carnaval a lieu dans l'avenue 'Rio Branco', au centre-ville, un espace réservé aux groupes carnavalesques traditionnels. Bien qu'étant considéré comme groupe carnavalesque, Rosiete, sa présidente, également directrice de la Ligue Portuaire (qui réunit la majeure partie des groupes du secteur du port), soutient que, depuis sa fondation, celui-ci aurait pour caractère de "promouvoir la culture dans la communauté", organisant plusieurs autres manifestations destinées aux habitants de la *favela*. Elle cite le fait que, par exemple, dans le passé, divers festivals musicaux ont été organisés par le groupe au cours desquels les compositeurs locaux concourraient avec leurs chansons. L'initiative de la création du groupe aurait surgi d'une tentative de démarginaliser les carnivals des *favelas*, en particulier dans la zone portuaire où, selon Rosiete, « il y avait de nombreux descendants européens » et parce que l'habitant de la *favela* est "reclus". Désactivé pendant vingt-cinq ans, le *Coração das Meninas*, identifié comme acteur historique culturel de la région, a recommencé à organiser diverses activités communautaires à partir de 2008 grâce à des ressources provenant d'origines diverses, parmi lesquelles *Porto Novo*.

Comme nous avons souligné précédemment au sujet de la 'Place de l'Harmonie', certains des défenseurs culturels de la zone portuaire désirent promouvoir la reconnaissance symbolique de l'histoire locale, en particulier en ce qui concerne la dénomination des quartiers et des espaces publics. Dans le cas des *Coração das Meninas*, Rosiete insiste sur le fait que 'Morro da Providência' est, en réalité, 'Morro da

---

<sup>35</sup> "La fête toujours, la dictature plus jamais" [Note de traduction]

Favela’, et que les habitants les plus anciens continuent à utiliser cette appellation du quartier. Le choix de conserver le nom de « Providência » rencontre plusieurs explications possibles, probablement toutes à caractère politique, soit le désir “d’effacer” toute référence populaire ou contestataire considérée “nocive”<sup>36</sup>.

Figure 9 : T-shirt du *Cordão do Prata Preta* affichant une effigie de Horácio, le légendaire *Prata Preta*, nu et attaché la tête en bas au “*pau de arara*”, comme il était de coutume de faire avec les prisonniers torturés pendant la période de dictature militaire. Le slogan de cette année (2014) était : « La fête toujours, la dictature plus jamais ! 50 ans du coup d’état civil-militaire au Brésil ».



Source : Personnelle de l’auteure.

### 3.3.6 Groupes Fala Meu Louro et Pinto Sarado

Le groupe récréatif et ensemble carnavalesque *Fala Meu Louro* a été officiellement enregistré en 1938, mais son premier défilé remonterait à 1919. Siégeant dans le quartier de ‘Santo Cristo’, *Fala Meu Louro* est considéré comme le plus ancien et le plus traditionnel de ces ensembles, formé par le biais de sociabilités locales et autour des tournois de football, tout comme la *Banda da Conceição*. Selon les directeurs actuels du groupe, l’un de ses membres était Sinhô, musicien de samba qui aurait créé la *samba-maxixe* « Pelo Telefone », considéré par les sources historiques comme la

<sup>36</sup> Dans le livre « Um século de favela », de Alba Zaluar et Marcos Alvito, les auteurs constatent que la *favela*, dans le contexte de la ville de Rio de Janeiro, est historiquement associée par la police, les politiciens et les médecins comme étant, respectivement, un antre de marginaux, un arrangement social polluant la ville et un lieu requérant un “nettoyage”, allant jusqu’à être considérée comme une “pathologie sociale”. C’est-à-dire que, dans le paysage urbain, la *favela* était vue comme un élément nocif au progrès de la ville et de sa population, car il était un repaire de pauvres, de nègres ou de bandits, le tout synthétisé sous l’adjectif « favelados ».

première samba ayant fait l'objet d'enregistrement. Sinhô est un personnage mythique, tout autant dans l'histoire du port que dans l'histoire de la samba. Il aurait fréquenté les fêtes des maisons des "Tias baianas"<sup>37</sup>, situées dans divers endroits du centre-ville, dont la zone portuaire. C'est également à cette époque qu'Heitor dos Prazeres, autre sambiste célèbre, aurait donné le nom de « Petite Afrique » aux principaux quartiers de la zone du port, creuset de la forte production culturelle afro-brésilienne, notamment dans le domaine musical. Figure également dans l'histoire du groupe, l'enregistrement original de « O Pé de Anjo », considérée comme la première marche de carnaval brésilienne, elle aussi composée par Sinhô. De par son ancienneté, le groupe, tout comme les Écoles de Samba, se flatte de posséder une "vieille garde", c'est-à-dire un groupe de vieux musiciens, compositeurs et organisateurs qui conservent la mémoire du groupe. Toutefois, malgré les influences musicales historiques de la marche, le groupe *Fala Meu Louro*, tout comme *Pinto Sarado*, *Coração das Meninas* et *Escravos da Mauá*, jouent la *samba de embalo* pendant le Carnaval, comme expliqué précédemment.

Lui aussi en suspension d'activité pour une longue période de vingt-cinq ans, *Fala Meu Louro* a repris ses défilés en 2012, alors que le groupe était sur le point de perdre son siège, aujourd'hui utilisé à diverses fins récréatives. Le financement de ses activités s'appuie exclusivement sur les subventions de *Porto Novo*.

Le groupe carnavalesque *Pinto Sarado* est né au 'Morro do Pinto', situé dans le quartier de 'Santo Cristo', il y a sept ans. Waldir, directeur du groupe, y est né et y a grandi. Il souligne que les activités de loisirs mises en place par le groupe sont complètement tournées vers la population locale, dans une tentative de combler le vide culturel qui existait dans le quartier auparavant. Au moyen d'une politique de bon voisinage, Waldir considère le groupe *Pinto Sarado* comme l'artisan de l'ouverture d'un canal de dialogue entre les quartiers. L'intensification des contacts avec les organisateurs des groupes, mettant ainsi en relation permanente "des gens qui ne se connaissaient pas", a fortement contribué au démantèlement de certaines rivalités de quartiers.

Le groupe se finance grâce à un collectif de contributeurs composé de résidents locaux qui paient mensuellement une quote-part modeste et profitant de certains avantages lors des manifestations culturelles réalisées par le groupe tout au long de

---

<sup>37</sup> Comme nous l'avons présenté au deuxième chapitre, les "Tias" étaient des *yalorixás*, c'est-à-dire des prêtresses de la religion du candomblé et les fêtes avaient lieu dans les *terreiros* du candomblé eux-mêmes, espaces où ont lieu la majeure partie des rituels sacrés.

l'année. Toutefois, comme les autres ensembles, le *Pinto Sarado* compte également sur le soutien financier de *Porto Novo*.

Avec une certaine constance au cours de notre entretien, Waldir a mentionné à plusieurs reprises que le climat du groupe est “assez familial”, comme une tentative d'écartier toute approximation possible avec des organisations illégitimes qui sont présentes dans la zone du port, comme dans toute la ville, interférant parfois dans l'organisation de manifestations culturelles collectives, recherchant également le financement d'activités. Pareillement à la *Banda da Conceição* et au *Cordão do Prata Preta*, Waldir organise les fêtes traditionnelles de juin dans son quartier dans le but de “conserver la tradition locale” et d'assurer la survivance de ces festivités pour les générations à venir.

Il est intéressant de noter que, tout comme certains membres d'autres groupes, c'est seulement après avoir pris connaissance des sources historiographiques au sujet de l'ancienneté du port que Waldir a commencé à se pencher sur l'histoire du quartier, exaltant alors l'importance de cette région si dévalorisée et stigmatisée.

Figure 10 : L'organisateur du *Pinto Sarado* salue la Ligue Portuaire avec cet étendard aux couleurs jaune et rouge du groupe qui commémore les 4 ans de la formation de la Ligue



Source : <http://migre.me/iMBU1>

## CONCLUSION

Nous avons présenté, dans ce chapitre, certaines difficultés et complexités qui nous sont apparues sur le terrain et nous avons souligné l'hétérogénéité de la formation des ensembles locaux qui jouent une musique dite populaire. Nous soulignons également que, au regard de notre compréhension de l'histoire de la région portuaire, il existe des groupes qui se fondent sur des sources historiques anciennes, tandis que d'autres, en particulier les résidents, ont une compréhension de l'histoire plus récente, basée sur des faits, des événements et des personnages qui ne sont pas encore insérés dans les récits historiques formels. Cette distinction est importante pour comprendre comment les groupes s'identifient, comment et avec qui ils créent des alliances et comment se définissent les luttes qui dérivent des activités musicales. De plus, la compréhension de cette diversité nous servira de base pour comprendre, au cours des prochains chapitres, comment sont compris et employés par les acteurs locaux les concepts de culture érudite, culture de masse et culture populaire. Bien que certaines indications aient déjà été données jusqu'ici, nous verrons que ces concepts sont utilisés ponctuellement, mais que, dans de nombreuses situations, ils signalent principalement une compréhension particulière à une classe sociale, appuyée sur différentes formes de consommation culturelle, d'insertion sociale et de vision du monde. Cette hétérogénéité complexifie la compréhension des conflits existants et rend impossible une analyse simpliste où se trouveraient en opposition les groupes musicaux d'un côté et, de l'autre, les intérêts de l'État et des entreprises. Nous verrons également, dans le prochain chapitre, comment la "culture" devient une ressource de grande valeur dans les processus de réurbanisation à l'échelle mondiale, et comment les politiques destinées à la culture peuvent tout autant être favorables à une politique de préservation qu'à une "gentrification", et que les deux peuvent s'aligner sur les intérêts locaux et ceux des groupes étudiés.

## CHAPITRE 4. DÉVELOPPEMENT URBAIN ET CULTURE: ANALYSE DU CAS *PORTO MARAVILHA*.

Dans le présent chapitre, nous exposerons tout d'abord certaines caractéristiques du projet de réaménagement du port de la ville du Rio de Janeiro, le projet *Porto Maravilha*, en expliquant en détails son fonctionnement, fondé sur un partenariat public-privé piloté par l'« Opération Urbaine en Consortium » (OUC), et en montrant les similitudes avec d'autres projets urbanistiques internationaux récents. Ensuite, nous discuterons le rôle de la culture dans les projets urbanistiques actuels, et nous considérerons le fait qu'elle est généralement comprise comme une ressource sociale et économique essentielle dans le processus de compétitivité entre les villes. Cette seconde discussion sera opportune pour analyser la façon dont les administrateurs du projet *Porto Maravilha* conçoivent et utilisent la notion de culture. Ce chapitre mettra en évidence des questions pertinentes pour accomplir notre étude finale de maîtrise, dans laquelle nous voulons comprendre quels sont les rapports entre l'administration du *Porto Maravilha* et les groupes musicaux locaux déjà en place, tout en regardant les usages du concept de culture et les disputes autour de son contenu. La centralité de ces groupes musicaux locaux est due à la perception qu'ils ont stimulé, directement ou indirectement, la dynamique locale et favorisé une certaine « revalorisation urbaine spontanée », ainsi que la réélaboration d'une mémoire collective liée à cet espace urbain en mettant en lumière l'histoire et la culture locale (Couto, 2009).

Pour élargir notre analyse à l'élaboration du projet *Porto Maravilha*, nous nous appuyons sur les discours fréquemment rencontrés dans les projets urbanistiques contemporains dont les plans, les méthodes et les stratégies semblent répondre à un consensus préétabli afin de rendre les villes capables de surmonter les « nouveaux défis urbanistiques » auxquels elles doivent faire face pour être plus compétitives sur la scène mondiale.

Dans le but de rendre la discussion conceptuelle plus précise en regard des pratiques institutionnelles du projet, nous allons nous en tenir au concept de « *creative city* » (Landry, 2008), qui tend à stimuler la dynamique des espaces urbains de manière créative dans le but d'attirer davantage d'investissements et de positionner la ville le mieux possible dans l'ensemble des villes les plus attrayantes. Ce concept est d'autant plus pertinent pour nous de par son influence notoire sur les projets urbains à Rio de Janeiro depuis les années 1990, influencés par celui de Barcelone (Vainer, 2011). De

plus, les stratégies de “*creative city*” semblent donner l’opportunité de créer un espace d’interlocution plus ouvert entre administrateurs et acteurs locaux grâce à une approche prenant en compte l’importance des gens et de leur créativité, ainsi que les influences multiples de l’identité culturelle locale, de l’histoire et des relations interpersonnelles pour bâtir une ville de manière créative. Toutefois, nous conserverons un regard critique qui tiendra compte d’autres analyses qui montrent certaines faiblesses de ce concept (Paddison, 1993 ; Chatterton, 2000 ; Grossetti et coll., 2012).

Dans notre discussion sur la centralité de la culture dans les projets urbanistiques, nous aborderons le tournant décisif de cette conception, au moment où elle commence à être perçue comme une ressource économiquement et socialement intéressante, et dont le potentiel et la diversité doivent être attentivement gérés (Yúdice, 2006). Nous considérerons également les critiques développées par David Harvey (2012) sur la marchandisation de la culture, perceptible dans la procédure de rentabilisation de son unicité, originalité, le “*monopoly rent*”. Harvey définit “*monopoly rent*” comme le contrôle exclusif sur des affaires négociables qui sont uniques et non reproductibles (2012 : 212). Pour terminer, nous réfléchirons sur le fait que la culture, ressource dorénavant promue à la diversité, en vienne à être gérée par des réglementations et une législation spécifiques. Nous analyserons ces changements dans la pratique du projet *Porto Maravilha*, en considérant ses conditions légales d’investir dans la promotion de la culture locale et son rapport avec les groupes musicaux locaux.

#### **4.1. UNE « NOUVELLE PORTE D’ENTREE POUR LE PAYS » : LE *PORTO MARAVILHA***

Depuis 2009, un processus de réaménagement urbain de la région portuaire de Rio de Janeiro, appelé *Porto Maravilha*, est en cours. Sur les documents de marketing officiel du projet, la principale justification de cette initiative serait l’émergence d’une nouvelle dynamique économique dans la ville de Rio et au Brésil occasionnée par les grandes manifestations qui auront lieu dans le pays dans les prochaines années : la Coupe du Monde de Football en 2014, qui contemple également d’autres villes du Brésil, et les Jeux Olympiques en 2016, qui ne se dérouleront qu’à Rio. Toujours selon ces mêmes documents, cette zone de la ville a été choisie du fait de bénéficier d’un emplacement stratégique, près du centre commercial de la ville, ainsi que des principaux moyens de transport, et offrant, de plus, un accès rapide aux deux aéroports et aux principaux sites touristiques. Ce secteur, par ailleurs décrit par les administrateurs comme « décadent », se range à la catégorie (urbanistique et marchandisée) de “zone de

moindre valeur” (Muniz, 2012). La tâche de ranimer les régions abandonnées et dégradés en les transformant en pôle d'affaires, de commerce ou de tourisme, fait partie d'une tendance contemporaine mondiale guidée par une planification stratégique tournée vers le marché. L'accent porté sur la récupération nous semble cependant détourner l'attention de la valeur inestimable de l'espace urbain, comme dans le cas du port de Rio de Janeiro, niché au cœur de la ville et densément construit, muni d'infrastructures et d'équipements urbains. Nous y reviendrons.

Le projet *Porto Maravilha* s'inspire largement de projets internationaux qui ont refaçonné certaines zones portuaires en pôles d'affaires et de tourisme dans le but de stimuler l'économie régionale, comme pour Buenos Aires en Argentine, New York et Baltimore aux États-Unis, Barcelone en Espagne. Le cas de Barcelone a clairement servi d'inspiration à l'administration publique de la ville depuis 1993, lorsque la Mairie a élaboré le *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro* (Vainer, 2011).

Dans le contexte contemporain, les projets de développement urbain capitalistes ont un principe de base : transformer les villes en utilisant des stratégies compétitives capables de dépasser les nouveaux défis de la mondialisation. Tel est le cas de la “*city marketing*” (Sánchez, 2003 ; Vainer, 2000) et la “*city branding*” (Kavaratzis, 2004) qui, d'une façon générale, ont pour but la construction d'une imagerie urbaine unique à partir de la sélection et la mise en valeur des vocations culturelles particulières à chaque ville pour, en conséquence, attirer davantage d'investissements transnationaux. Ces stratégies visent à relever le coefficient de capital symbolique de la ville (Guterman, 2012) en mettant principalement l'accent sur le patrimoine culturel local et sur l'industrie culturelle<sup>38</sup>, orientés par des politiques très diversifiées qui vont des tendances conservatrices, telle la politique de sauvegarde culturelle, jusqu'à des tendances libérales, caractérisées par des politiques novatrices qui proposent de recommencer à zéro et (re)créer les éléments fondamentaux d'une culture locale. En effet, la culture est devenue un facteur central dans le processus de compétitivité entre les villes dans la logique capitaliste, car elle est perçue comme une particularité capable de les différencier entre-elles (Correia, 2010). En somme, dans ce contexte nouveau, la culture au sens large constitue une plus-value économique pour les municipalités, et l'occasion de la (re)construction d'une image territoriale valorisée, support concret et symbolique du développement d'activités économiques, le plus souvent sur un

---

<sup>38</sup> Tout comme Pratt (2008b) nous prenons l'expression « industries culturelles » comme équivalente à celles d'« industries créatives » et de « secteur culturel ».



fondement touristique (Teisserenc, 1997 ; Boure et Lefèbvre, 2000, Bautès et Valette, 2004).

Dans son analyse du projet *Porto Maravilha*, l'urbaniste Patricia Machado Igrejas (2012) considère que sa logique est de recréer de nouveaux espaces et de nouvelles significations pour le port, et qu'il est inspiré de projets internationaux ayant refaçonné les *waterfronts* en pôles d'affaires et de tourisme tels l'*Inner Harbor*, à Baltimore, *Puerto Madero*, à Buenos Aires et *Port Vell*, à Barcelone (Igrejas, 2012 : 40) ou bien comme "*Hafen City*" à Hambourg, comme nous l'avons mentionné précédemment. Ces références internationales sont citées dans les documents de marketing officiel du projet *Porto Maravilha*, dans le but de lui octroyer une certaine légitimité. Avec les flux de capitaux internationaux qu'il doit stimuler, ce projet placera Rio de Janeiro sur le même plan de développement que d'autres grandes villes du monde.

Ayant pour principal vecteur la "touristification", le projet vise à créer une utilisation mixte de l'espace urbain, comprenant les activités de travail, des espaces d'habitation et de loisirs (*Ibid.* : 127). Ainsi, les organisateurs du projet *Porto Maravilha* ont pour ambition que l'amélioration et l'embellissement du tissu urbain transforment la région en une nouvelle "carte postale" touristique s'intégrant à d'autres sites touristiques comme le Christ Rédempteur et le Pain de Sucre. Avec la diversification et la promotion de l'économie locale, axée sur le tourisme, on cherche à transformer le port en une « nouvelle porte d'entrée pour le pays » (*Ibid.* : 16).

Toujours selon Igrejas, bien qu'il soit fondé sur des idéaux d'urbanisme tels que la requalification, la rénovation, la réhabilitation et la revitalisation, le projet du port conserve cependant davantage de similitudes avec l'idéal de revitalisation du fait de la centralité de l'activité tourisme. Les politiques de développement urbain apparues dans le nouveau contexte mondial ont, selon Igrejas, un *modus operandi* très similaire qui reflète l'appropriation capitaliste de la culture locale et la production remarquable des espaces et transforment radicalement la configuration des milieux urbains (2012 : 37-40). La tendance favorable aux constructions de grande envergure, la promotion de méga-événements et la tentative d'augmenter le standard de consommation local sont quelques exemples qui pourraient caractériser le projet comme promoteur d'un processus de *gentrification* (Bidou-Zachariassen, 2006 ; Smith, 2003), mais pourrait également souligner une politique de développement urbain ponctuelle, simplement

axée, en apparence, sur une réponse aux besoins des grandes manifestations de la Coupe du Monde et des Jeux Olympiques.

Délimité par les avenues principales de la région - Presidente Vargas, Rio Branco, Rodrigues Alves, Francisco Bicalho et Brasil - le projet couvre une superficie totale de 5 km<sup>2</sup>, cette délimitation englobant les quartiers de Santo Cristo, Gamboa et Saúde. Nous ne savons pas pourquoi le quartier de Caju n'a pas été entièrement inclus dans le projet, quartier pour lequel il n'y a qu'un seul projet d'urbanisme : l'élargissement de l'accès routier qui rejoint l' 'Avenida Brasil' (Figure 11). Considérant les objectifs de "touristification" du projet, pointés par Igrejas (2012), on peut se demander si celui-ci a été ainsi conçu parce qu'au vu de ses organisateurs, le seul avantage dans le quartier du Caju serait de permettre d'accéder à l'aéroport international Tom Jobim grâce, justement, à cette nouvelle voie d'accès (Figure 12). Ce nouvel accès fait partie d'un ensemble de travaux appelé Voie Binaire du Port (*Via Binária do Porto*), qui vise à la création d'options de circulation lorsque le viaduc de la voie *Perimetral* sera démoli.



Figure 11: Ce plan montre les limites du projet sur la zone du port. Dans la figure ci-dessous, on voit que le quartier du Caju (004) est presque entièrement exclu, ne comprenant qu'une partie de l'avenue *Brasil*. Source : Site web et prospectus du *Porto Maravilha*.

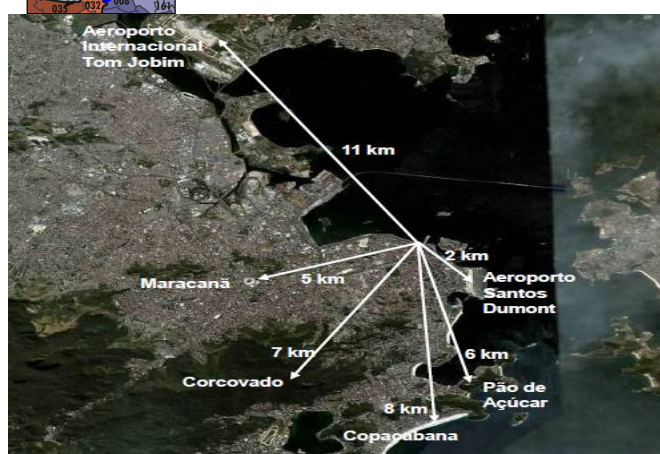


Figure 12: Le plan montre la distance entre la zone portuaire et les principaux sites touristiques et aéroports. La construction de la nouvelle route d'accès dans le quartier Caju vise à faciliter l'accès à l'aéroport international Tom Jobim. Source : Site web et prospectus *Porto Maravilha*.

Dirigé par le maire de la ville, le projet est soutenu par le gouvernement fédéral et l'État de Rio de Janeiro, incluant également une participation importante de capitaux privés, ce qui a transformé le projet *Porto Maravilha* en un immense partenariat public-privé (PPP), le plus grand d'Amérique latine<sup>39</sup>. Le partenariat avec les gouvernements étatique et fédéral a pour objet principal de modifier les lois de régulation du territoire et régulariser la situation foncière des propriétés du périmètre du port (Igrejas, 2012 : 14).

En outre, afin d'accélérer la régularisation foncière des anciens bâtiments et encourager les nouveaux investissements, un certain nombre d'avantages est accordé aux propriétaires, tels que l'annulation des dettes d'impôts fonciers (IPTU), l'exonération fiscale de cet impôt pour dix ans, l'exonération des impôts de transmission de biens immobiliers (ITBI) et la réduction de l'impôt sur les services (ISS)<sup>40</sup>.

S'agissant d'un partenariat public-privé, le projet est divisé en deux parties, la première phase consistant en un investissement direct de fonds publics et, dans la seconde, les fonds seront fournis par « l'Opération Urbaine en Consortium » (OUC). Dans la première phase, ce sont les travaux d'infrastructure qui ont été réalisés en priorité, et cette partie du projet est d'un montant d'environ BRL 200 millions. Toutefois, ce montant frise à peine 7% du total à être investi par l'OUC évaluée, quant à elle, à près de BRL 8 milliards. Les travaux de la deuxième phase consistent en des interventions spécifiques et contemplent la construction des zones de loisirs et de culture qui vont donner au port les contours et l'atmosphère des projets portuaires de référence<sup>41</sup>. L'Opération Urbaine en Consortium est une concession à des organismes privés, pour une période déterminée, contrôlée par un organisme public, en accord avec la loi fédérale établissant le « Statut de la Ville » (*Estatuto da Cidade*, Loi 10.257/2001)<sup>42</sup>.

Le « Statut de la Ville » énonce les lignes générales de la politique urbaine au plan national et régleme également la plus importante source de financement pour les OUC : le Certificat de potentiel supplémentaire de construction (*Certificado de Potencial Adicional da Construção*) ou CEPAC. Le CEPAC est un titre public vendu par la municipalité aux entrepreneurs privés qui permet la création de « Droits

<sup>39</sup> Voir reportage: “*As Parcerias Público-Privadas (PPP) no Brasil e na América Latina: Desafios e Perspectivas*”. Site de développement du gouvernement brésilien.

<sup>40</sup> Voir reportage: “*Governo publica edital para revitalização do Porto Maravilha*”. CNT notícias.

<sup>41</sup> Slideshow de présentation du projet *Porto Maravilha*. Site *Porto Maravilha*.

<sup>42</sup> Idem. Le Statut de la Ville est régi par la loi 10.257, du 10 juillet 2001 et régleme les articles 182 et 183 de la Constitution fédérale, en établissant les orientations générales de la politique urbaine.

supplémentaires de construction », moyen juridique de régulariser la construction de bâtiments dépassant les normes fixées par le plan actuel d'occupation du sol<sup>43</sup>. C'est la Mairie de la ville de Rio de Janeiro qui coordonne les paramètres de l'OUC et a organisé l'appel d'offre pour ces titres publics (CEPAC) et qui, pour ce projet, a créé la Compagnie de développement urbain de la région du port (*Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto*), la CDURP. C'est également la CDURP qui a conduit la vente des CEPAC, tous achetés par la banque d'État *Caixa Econômica Federal* pour un montant de BRL 7,6 milliards qui seront négociés avec ceux désireux de construire des bâtiments dépassant la norme en vigueur pour la zone en question<sup>44</sup>. Parmi les travaux qui dépassent le gabarit de construction, le plus colossal, mais aussi le plus contesté, est celui qui va former un ensemble de 5 bâtiments de 150 mètres chacun et 38 étages environ, mené par l'entreprise Odebrecht en partenariat avec le célèbre homme d'affaires américain Donald Trump<sup>45</sup>. La majorité de ces bâtiments serviront, dans l'avenir, de bureaux commerciaux pour des entreprises nationales et internationales.

Le consortium de cette opération est constitué d'un pool d'entreprises connues au Brésil : *Odebrecht*, *OAS* et *Carioca Engenharia*, œuvrant ensemble sous le nom de Concessionnaire *Porto Novo S / A*. L'octroi de cette concession est d'une durée de 15 ans pouvant être renouvelée une fois et, en contrepartie, *Porto Novo* doit gérer tous les services de la zone qui, antérieurement, étaient des services publics<sup>46</sup>. Ainsi, sous la façade de *Porto Maravilha* on retrouve le partenariat public-privé, synthétisé par l'union entre CDURP et *Porto Novo S / A*.

#### **4.2. LA COMPETITION GLOBALE ENTRE VILLES : DE NOUVEAUX DEFIS URBANISTIQUES ?**

Cet idéal d'urbanisation qui vise à transformer des “zones de moindre valeur” (Muniz, 2012) en pôle d'affaires, de commerce ou de tourisme, fait partie d'une tendance contemporaine mondiale sous-tendue par une planification stratégique tournée vers le marché ayant pour but de créer des villes plus compétitives dans le cadre de la mondialisation. Leur mise en œuvre se fait par des stratégies de “*city marketing*” ou

<sup>43</sup> Voir reportage: “*Certificados de Potencial Adicional de Construção – CEPAC*”. Portal do Investidor.

<sup>44</sup> Voir: “*Edital definitivo e edital do Leilão dos CEPACs*”. Site *Porto Maravilha*.

<sup>45</sup> Voir reportage: “*Donald Trump anuncia construção do maior conjunto comercial do país*”. Uol economia.

<sup>46</sup> Voir Revue *Porto Maravilha*.

de “*city branding*” qui tendent vers la construction d’une image unique de la ville qui la distingue des autres villes, lui permettant de se démarquer face à la concurrence sur la scène mondiale. Ces stratégies visent aussi à élever le coefficient de capital symbolique de la ville, en mettant en lumière les vocations culturelles choisies pour la ville et projeter une image urbaine idéale qui attire des investissements de capitaux transnationaux (Guterman, 2012).

Ces zones de “moindre valeur”, cibles des nouveaux projets de réaménagement, ont été élues dignes de recevoir de gros investissements financiers parce qu’elles offrent une contrepartie intéressante aux entrepreneurs, avec des secteurs densément bâtis ayant une grande valeur stratégique et économique, dans la plupart des cas près du centre commercial des villes, ce qui représente d’excellentes probabilités de réaliser de gros profits. Ces caractéristiques stratégiques de la zone du port ont été amplement soulignées par les organisateurs du projet *Porto Maravilha*, comme nous l’avons mentionné précédemment.

En 1993, en cheminant selon les mêmes principes qui ont assuré le succès du réaménagement urbain de la ville de Barcelone, la ville de Rio a élaboré pour la première fois le *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro*, fondé sur une « planification compétitive, dont l’objectif est d’être flexible, favorable au marché (*market friendly*) et guidée par et pour le marché (*market oriented*) ». (Vainer, 2011 : 2)

L’inspiration catalane a poussé la Mairie à embaucher une entreprise de conseil catalane dans le but de façonner la ville sur le moule de Barcelone, tout en assurant le nouveau modèle administratif où la gestion publique n’est là que pour offrir la flexibilité et l’agilité nécessaires à l’exécution des normes urbanistiques (Vainer, 2011). Toujours selon l’urbaniste Vainer, le *Plano Estratégico da Cidade* avait pour but de modeler Rio de Janeiro selon le modèle de “ville-entreprise”, une négation de la ville en tant qu’espace politique, en tant que *polis*, au sens originel grec. Dans une ville-entreprise, il n’y a pas de place pour réfléchir au sujet « des valeurs, de la philosophie ou de l’utopie », parce que dans l’atmosphère des affaires « le pragmatisme, le réalisme, le sens pratique et la productivité sont la seule loi. » (Vainer, 2011 : 91). S’il est vrai que certaines stratégies de “*city marketing*” sont par trop pragmatiques, c’est aussi au sein de ces nouvelles stratégies qu’émerge un courant méthodologique apparemment novateur et flexible duquel la ville de Barcelone est tributaire : celui de “ville créative”.

#### **4.2.1. Les villes créatives**

Au cours des dernières années, l'idée de ville créative a été l'objet d'une attention considérable, non seulement dans la littérature académique, mais également de la part des politiciens et des administrateurs de zones urbaines (Murphy et Redmond, 2009 ; Holmes, 2005). De définition très souple, le paradigme de "ville créative" ambitionne la valorisation urbaine en stimulant la culture et la créativité locale. À notre avis, ce paradigme sert de substitut à la verticalisation de certains projets de développement urbain pour éventuellement favoriser une atmosphère où « des valeurs, de la philosophie ou de l'utopie » auraient encore leur place. Pour cela, il faut prendre en compte le capital humain et le capital social (Landry, 2008) issu, entre autres, de la dynamique des "manières de faire" culturelles au quotidien (Certeau, 1980) et profiter de ces relations interpersonnelles locales pour proposer de nouvelles solutions pour bâtir la ville de manière créative.

Même en considérant les différences d'opinions, les critiques et le scepticisme parmi les chercheurs lorsqu'on se rapporte au concept de "ville créative", nous n'utiliserons que des références bien établies qui ont été développées par l'urbaniste Charles Landry (2005 ; 2008) et le géographe Richard Florida (2002 ; 2004b ; 2005).

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'administration de la ville de Rio de Janeiro recherche, depuis 1993, à suivre rigoureusement les mêmes pas que le projet de réaménagement de la ville de Barcelone (Vanier, 2009), largement redevable aux méthodologies et stratégies de "creative city" et constamment cité comme exemple de succès de mise en œuvre de ce concept (Cohendet et coll., 2009 ; Holmes, 2005). L'exemple de Barcelone est également repris par les planificateurs du projet *Porto Maravilha*<sup>47</sup>.

Au vu de l'urbaniste Charles Landry (2008), l'émergence des villes créatives suppose une nouvelle « method of strategic urban planning and examines how people can think, plan and act creatively » (Landry, 2008 : 12). Nous pourrions dire que Landry cherche des solutions pour que, dans une perspective urbanistique capitaliste, les villes affrontent la compétition mondiale actuelle en proposant, entre autres, d'insérer la culture comme vecteur de créativité dans la planification urbaine. Source inépuisable de renouvellement, la culture va encourager de manière constante une dynamique créative spontanée au sein des villes. Landry essaie de rassembler les connaissances sur

---

<sup>47</sup> Voir Revue et site *Porto Maravilha*.

« l'histoire, l'anthropologie, les cultures et la psychologie » qui se seraient perdues dans les “affaires urbaines” (*Ibid.* : 54).

Dans la théorie de Charles Landry, l'identité culturelle locale et le sentiment de fierté d'appartenance prennent une place importante ; ils sont en fait une condition préalable essentielle à l'atteinte de la régénération au plan économique, communautaire et environnemental (*Ibid.* : 118). Établir une identité culturelle est cruciale, car elle célèbre le caractère distinctif dans un monde d'homogénéisation. De ce fait, selon Landry, il faudrait mettre en exergue les symboles spécifiques de la ville : nourriture, chansons, objets de fabrication locale et autres traditions.

En mobilisant la thématique d'économie créative et le rôle des artistes dans les villes, le concept de “*creative city*” semble être attentif à la culture et aux arts. Toujours selon Landry, les artistes contribuent à la vitalité des villes en les rendant plus agréables et séduisantes (2005 : 2).

Bien que le concept de ville créative soit généralement plus vaste, visant à capturer et à définir la puissance des interactions entre les secteurs industriels, scientifiques et artistiques (Cohendet et coll., 2009), l'axe de notre travail se limite au secteur artistique, compte tenu de notre intérêt pour les rapports entre l'administration du projet *Porto Maravilha* et les ensembles musicaux locaux. Notre réflexion est centrée sur l'effort de l'administration locale pour ajouter de la valeur au port à partir de la promotion de la culture et de la musique, ainsi que dans sa reconnaissance des initiatives musicales locales, tout en observant la production et la consommation culturelles par une partie des habitants de la ville.

Bien que Landry signale qu'une “ville créative” n'est pas seulement constituée d'artistes, il insiste sur le fait que ceux-ci y jouent un rôle très important, incluant artistes publics, artistes de rue, et ceux développant leurs activités au sein d'espaces privés (Landry, 2005).

Selon le géographe Andy Pratt (2008b), traditionnellement, « le rôle alloué à la culture dans la ville se traduisait par la promotion des arts ». Ainsi, une politique plus explicite de promotion du tourisme urbain – la politique culturelle – s'est ensuite manifestée via le tourisme patrimonial ou le tourisme culturel. L'importance de la culture – ici comprise comme expression des arts – en milieu urbain n'est, de ce fait, pas tout à fait inédite.

En suivant le vecteur culturel, Landry soutient que la “ville créative” doit mettre en valeur les planifications culturelles tout en s’utilisant de ces ressources de façon stratégique et globale. Pour Landry, les ressources culturelles sont :

« embodies in peoples’ creativity, skills and talents. They are not only ‘things’ like buildings, but also symbols, activities and the repertoire of local products in crafts, manufacturing and services, like the intricate skills of violin makers in Cremona in Italy, the wood carvers of the Cracow region or the makers of ice sculptures in Northern Finland. Urban cultural resources include the historical, industrial and artistic heritage representing assets including architecture, urban landscapes or landmarks local and indigenous traditions of public life, festivals, rituals or stories as well as hobbies and enthusiasms. » (2005 : 7-8)

Puisque la contribution de personnes créatives est centrale, en tant que capital humain, dans le concept de “ville créative”, pour le géographe Richard Florida (2002) une politique d’attraction des “classes créatives” serait une solution pour obtenir le développement des villes de manière peu onéreuse et avantageuse à court terme. Moteur de la régénération urbaine, le concept de “classe créative”, en accord avec Florida, regroupe des professionnels qui, dans l’économie contemporaine, élaborent des idées et des technologies nouvelles, ainsi que des contenus créatifs (Florida, 2002). Tout comme Charles Landry, Florida se penche tout particulièrement sur les facteurs urbains *softs*, en affirmant que c’est en fonction de ceux-ci que les membres de la “classe créative” choisissent les villes dans lesquelles ils vont s’installer. Les facteurs *softs* contemperaient l’ambiance urbaine, l’ouverture aux minorités, la vitalité des activités culturelles, plutôt que les traditionnels facteurs *hard* tels que l’emploi, la rémunération, ou les infrastructures.

Toutefois, certains critiques pointent le manque de précision sur ce qui fonde le concept de “classes créatives” et se demandent si, dans la pratique, elles seront aussi homogènes qu’en théorie (Grossetti et coll., 2012). Les critiques font aussi allusion à un possible conflit entre le maintien *versus* l’attrait des classes créatives et, en conséquence, des différences entre politiques structurales et politiques plus précises, à petite échelle : « Retenir plutôt qu’attirer les membres de la classe créative suppose aussi des politiques destinées à élever le niveau général des aménités urbaines (qualité des transports publics, du système de santé, de l’offre culturelle générale, de l’urbanisme). Ces mesures seront sans doute plus adaptées que des politiques de prestige qui ne bénéficieront qu’à une mince élite. » (*Ibid.* : 12).



D'autres critiques signalent, au cœur de ce concept, un fossé qui se creuse entre la production et la consommation (Pratt, 2008a) avec l'attention excessive réservée à la production dans le but de rendre la ville attrayante, tandis qu'à l'autre extrémité de la chaîne, très peu de réflexion est accordé à la consommation de cette production créative. Finalement, ces critiques mettent l'accent sur l'attrait des professionnels et sur le fait qu'une telle démarche remet en question l'existence et la qualité du système de formation locale (Grossetti et coll., 2012).

Le géographe Ronan Paddison (1993), en observant la mise en œuvre des stratégies de “*city marketing*” et de “ville culturelle” dans son étude de cas de la ville écossaise de Glasgow, souligne la difficulté du projet de développement urbain de simplement bâtir une nouvelle ville du fait que celles-ci, les villes, à la différence des produits commerciaux ordinaires, sont inadaptées à la publicité et au marketing habituellement employés. Selon lui, cela est dû au fait que, dans la majeure partie des cas, les villes ne sont pas des espaces vides, mais possèdent une histoire et une dynamique particulière. Alors, « recasting a post-industrial image for a city such as Glasgow needs to come to terms with its previous existence as an industrial city ». (*Ibid.* : 348)

Une autre question que la mise en œuvre de stratégies inspirées du concept de “villes créatives” peut soulever est la difficulté presque intrinsèque d'engager, dans un projet créatif, les communautés les plus pauvres, comme l'a mentionné le géographe Paul Chatterton (2000). Selon cet auteur, une part considérable des propositions de programmes créatifs sont en effet très élitistes, attestant des difficultés de prendre en compte les processus créatifs des groupes marginalisés de la société (2000 : 393). Dans le cas de la ville de Huddersfield, analysée par Chatterton, la stratégie de renouvellement urbain « (...) was based upon ‘principled opportunism’—in effect taking advantage of opportunities in the market economy. » (2000 : 391). Comme solution, il propose de refaire un programme « (...) for creativity which challenges rather than reinforces social and economic norms and is serious about embedding radical alternatives and shifting power and resources. » (*Ibid.* : 396)

Comme nous l'avons signalé précédemment, l'idée de ville créative a reçu une attention considérable au cours des dernières années, notamment de la part des politiciens et des administrateurs des zones urbaines. Un bon exemple est leur insertion dans le cadre conceptuel de l'UNESCO, organisme responsable de la promotion d'un « réseau des villes créatives » à l'échelle mondiale. Selon les critères établis, les villes

candidates à composer ce réseau doivent s'insérer dans un cadre "d'industries créatives" dans lequel sont inclus, entre autres domaines, la littérature, le cinéma, la musique, l'artisanat et les arts populaires, la gastronomie et le design. Toutefois, une autre ambiguïté inhérente aux politiques de "ville créative" est le fait que le succès de projets urbains d'envergure qui mettent en valeur la ville dans son ensemble incitent à l'imitation et à la reproduction.

À l'instar d'Andy Pratt (2008b), nous tiendrons pour secondaire le débat sémantique sur les termes "industries culturelles" et "industries créatives", en les considérant comme équivalentes. De nos jours, selon Pratt, les industries culturelles constituent un secteur économique majeur et sont devenues un pilier de l'économie, caractérisé par une forte croissance (*Ibid.* : 1). Idéalement, les industries culturelles serviraient de plateforme et de catalyseur à l'innovation et à la créativité artistique, pièces centrales dans la production des "villes culturelles" capables de faire face aux nouveaux défis urbanistiques.

Afin d'approfondir le thème de la centralité économique et sociale de la culture et des arts, ainsi que les significations de l'industrie culturelle à Rio, nous discuterons plus particulièrement, les concepts de "*monopoly rent*" du géographe David Harvey (2012) et de "culture comme ressource" du théoricien en politique culturelle George Yúdice, ce qui nous permettra de comprendre le tournant décisif dans la conception de culture, c'est-à-dire le moment où elle commence à être perçue en tant que ressource économiquement valable et socialement intéressante (Yúdice, 2006).

#### **4.3. LA CENTRALITÉ ET LA GESTION DE LA RESSOURCE « CULTURE »**

Bien que la culture soit le centre des renouvellements urbains contemporains, les significations qui lui sont attribuées ne sont pas toujours les mêmes et ne passent pas nécessairement par la prise en compte de la dynamique culturelle locale préexistant lors de la mise en œuvre d'un réaménagement urbain. Nous considérons de ce fait que les conceptions de culture se situent entre deux compréhensions parfois opposées : d'un côté, la culture comme moyen et instrument du renouvellement urbain, et de l'autre, la culture comme conséquence du renouvellement. La première peut inclure et même prendre en charge la dynamique culturelle préexistante (ayant dans la politique de sauvegarde l'expression plus reconnue), tandis que la deuxième peut inclure d'autres façons de concevoir la culture, avec une ouverture sur des processus tels que celui

d'embourgeoisement, qui suppose la création d'un espace culturel complètement différent de celui existant.

Dans un univers où les pratiques sociales mondialisées ont multiplié les contacts entre les peuples et facilité les migrations, la culture en tant que singularité locale semble menacée (Yúdice, 2006). Dans la grande majorité des cas, le désir de gestion et de préservation de la culture semble fondé sur un idéal d'authenticité culturelle, c'est-à-dire un idéal inexact sous une optique anthropologique. Dans une analyse du tourisme, l'anthropologue John Taylor (2001) observe que la recherche d'authenticité est une sorte d'exotisme culturel qui établit une distance idéalisée qui induit une notion de valeur et, en conséquence, de désir. Toujours selon Taylor, dans la perspective occidentale, l'authenticité est équivalente à une idée d'homogénéité, de tradition et d'une supposée originalité (2001 : 3). L'authenticité donne de la valeur au tourisme, en essayant "objectivement" de trouver la "vérité culturelle" d'une culture donnée. L'authenticité, l'originalité, l'homogénéité seraient alors les éléments vitaux à la production de valeur pour le tourisme.

En considérant les contextes de restructuration des économies capitalistes dans lesquelles sont mis en œuvre les projets urbains analysés, la préservation de ce qui est considéré comme singularité, authenticité et originalité culturelle d'une société donnée est perçue comme une source potentielle de nouveaux profits, grâce à la marchandisation de la culture que l'on peut observer dans le processus de rente de monopole, "*monopoly rent*" d'après le concept de David Harvey. Le "*monopoly rent*" est, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, le contrôle exclusif sur des affaires négociables qui sont uniques et non reproductibles (Harvey, 2012 : 212). Pourtant, Harvey remarque (*Ibid.* : 111) que l'obsession pour l'originalité est l'une des plus évidentes contradictions contemporaines des projets capitalistes de développement urbain : au fur et à mesure qu'on planifie un niveau standard international de services et de consommation pour les villes, on essaie d'assurer la "pureté" des capitaux symboliques offerts à l'industrie du tourisme. De même, nous observons le paradoxe de ce que plus les projets de villes créatives obtiennent de succès, plus il y a incitation à la reproduction, à l'imitation, à l'opposé des projets d'encouragement à la créativité locale.

Nous avons mentionné plusieurs critiques, comme celles de Chatterton (2000), qui pointe qu'une partie considérable des programmes créatifs sont très élitistes, de Paddison (1993), qui souligne que les villes ont une histoire et une dynamique particulières qui doivent être considérées, et Pratt (2008a), qui critique la séparation

entre production et consommation dans le projet créatif. Toutes ces critiques nous permettent d'entrevoir une possible utilisation de la culture comme forme d'ouverture à des tendances d'embourgeoisement dans le processus de renouvellement urbain, ce qui suppose l'anoblissement du secteur. Cette mesure caractéristique de *gentrification* semble s'appliquer plus aisément aux secteurs considérés comme "zones de moindre valeur" (Muniz, 2012), dû à leur probable déflation culturelle, sociale et économique. Dans un tel scénario idéal, on aurait l'opportunité de créer un espace homogène, de sens très semblable à l'"espace abstrait" ou au concept d'"habitat" proposé par Henri Lefèbvre (1974 ; 1970). L'"espace abstrait" est toujours une utopie dans laquelle l'homogénéisation sociale et esthétique de l'espace serait le produit final. Il serait l'objet d'une régulation constante, en monnayant l'espace et éliminant toutes différences sociales par un accord tacite de non-agression. « L'espace abstrait contemporain » est défini par son isotopie (deux dimensions) : le géométrique (espace euclidien), et le visuel (né avec les lois de l'optique) et non plus tridimensionnel. Il s'agit d'une « mise en écriture de nos sociétés » (Lefèbvre, 1974). Ce concept peut être placé auprès des modèles urbanistiques modernes qui désirent créer des espaces capables de gérer les difficultés urbaines (Pinder, 2002) par l'instauration d'un ordre social d'où émergeraient des sociétés plus harmonieuses.

Le concept d'"habitat", tout comme le concept d'"espace abstrait", serait un concept né de la logique dominante d'urbanisme où la prépondérance de la rationalisation et de l'uniformisation finit par occulter l'habitant et sa manière d'habiter l'espace urbain. Dans cette optique, le développement urbain serait destiné à effacer l'histoire antérieure, rendant l'espace anhistorique, mais également exempt de tensions sociales (McCann, 1999) puisqu'il vise à éliminer toutes sortes de différences.

En résumé, cela semble être une question cruciale pour les villes créatives : le flux idéalisé de créativité émanant des dynamiques culturelles des villes se heurterait à un filtre, un modèle de marchandisation de la culture qui sélectionne quelques éléments tout en excluant d'autres. L'idéal de "ville créative" serait-il toujours compatible avec un processus homogénéisant, autrement dit "l'espace abstrait" d'Henri Lefèbvre ? La créativité, selon les paramètres urbanistiques, va-t-elle toujours de pair avec une sorte d'exclusion ? Tels sont les questionnements qui nous apparaissent en analysant cet aspect de notre étude.

« Emphasizing the uniqueness and purity of local Balinese culture may be vital to the hotel, airline and tourist industry but what happens

when this encourages a Balinese movement that violently resists the ‘impurity’ of commercialization? The Basque country may appear a potentially valuable cultural configuration precisely because of its uniqueness but ETA is not amenable to commercialization. » (Harvey, 2012 : 100)

Selon le théoricien de politique culturelle George Yúdice (2006), la culture est devenue, à l’heure actuelle, une ressource, et sa gestion, sa conservation, son accès et sa distribution sont devenus prioritaires dans les enjeux de politiques publiques et privées. Selon lui, la culture comme ressource est beaucoup plus qu’une marchandise, elle est l’axe d’une nouvelle structure épistémologique dans laquelle l’idéologie et la société disciplinaire (terme emprunté à Foucault) sont absorbées par une rationalité économique ou écologique, très semblable à la nature comme ressource, surtout parce que les deux, culture et nature, sont négociées avec la monnaie de la diversité (2006 : 13). Toujours selon lui, la culture en tant que ressource s’adapte aux conversions néolibérales de la société civile qui en vient à considérer la culture comme un moyen d’assurer le bien-être social et la qualité de vie dans un contexte de réduction progressive des ressources publiques et de décrochage de l’État en tant qu’institution chargée de garantir une vie digne à la population (*Ibid.* : 373).

#### **4.4. LA « CULTURE » VUE PAR LES ACTEURS LOCAUX**

La culture comme « axe d’une nouvelle structure épistémologique » peut en même temps servir de ressource aux administrateurs du projet de réaménagement comme aux acteurs locaux en “organisant” les individus ou groupes de la société civile. Selon l’analyse de nos données de terrain, la compréhension de la culture en tant que ressource sociale et économique essentielle est partagée entre administrateurs gouvernementaux et acteurs locaux, ce qui entraîne de la part de ceux-ci, une mobilisation consciente du concept de culture, une élaboration discursive claire de ses processus de formation artistique et son identification avec certains événements historiques locaux. Plus précisément, le concept de “culture populaire” est réélabore et mobilisé par les acteurs en fonction du besoin, toujours fondé sur une valorisation symbolique étroitement liée à la recomposition d’une mémoire collective construite autour de la croyance que cette zone fut le “berceau” des premiers éléments “originels” de la culture dite populaire, notamment la samba et le carnaval (Couto, 2009). Nous reviendrons sur ce point dans les chapitres 6 et 7 pour confronter les

différentes notions de culture des acteurs à la notion de culture en anthropologie, mais également pour analyser les perceptions des acteurs sur différentes cultures.

Pour le moment, ces conclusions préliminaires, nous permettent d'entrevoir certaines réponses aux questions précédemment posées, à savoir : si l'idéal de "ville créative" est toujours compatible avec un processus d'embourgeoisement homogénéisant et si la créativité va toujours de pair avec exclusion. Ce sont celles-ci : 1) la créativité est toujours présente dans le contexte local et quotidien (Certeau, 1980) ; 2) La stratégie d'attraction des "classes créatives" doit prendre en compte la possibilité d'existence de "classes créatives" locales qui peuvent être encouragées ; 3) Les classes créatives agiront probablement mieux en étant situées dans un contexte culturel déjà dynamisé ; et 4) L'exclusion résultant des agendas des "villes créatives" est proportionnelle à l'imitation et à la reproduction des autres cas de succès de réaménagement, tout autant qu'à la prédisposition du projet à concevoir la culture en tant que conséquence du renouvellement.

Nous avançons que, lorsque le concept de "ville créative" est trop centré sur le développement de conceptions innovantes de culture qui ne considèrent pas la complexité et les contradictions existantes d'un espace social donné, on risque de favoriser des processus d'homogénéisation, tel celui d'embourgeoisement. À son tour, ceci permet de surgir un climat politique dans lequel le problème de l'exclusion sociale ne serait pas pris en compte. Nous reviendrons sur ce point dans les chapitres suivants.

#### **4.5. PORTO MARAVILHA ET L'OBLIGATION LEGALE D'INVESTISSEMENT DANS LA CULTURE**

Comme nous avons déjà mentionné, nous soutenons que la culture est perçue comme une expression d'originalité et d'authenticité dans les contextes urbains contemporains, ressource qui doit être contrôlée et gérée (Yúdice, 2006). Il en résulte que la culture jouit d'une attention toute particulière de la part des politiciens et des administrateurs des zones urbaines qui voient la culture comme un élément de plus-value économique capable, qui plus est, de contribuer activement à la reconstruction d'une image territoriale, et la valoriser. Nous rencontrons un écho de cet idéal, par exemple, dans le concept de "paysages culturels" de l'UNESCO, défini comme une interface entre le patrimoine matériel et immatériel, la diversité culturelle et biologique, qui représenterait le tissu des relations, l'essence de la culture et de l'identité d'une collectivité (Rössler, 2007). La question du patrimoine immatériel a été abordée par

l'UNESCO dans la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » en 2003. On y entend ce patrimoine comme : (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; (b) les arts du spectacle ; (c) les pratiques sociales, rituelles et les événements festifs ; (d) les connaissances et les pratiques concernant la nature et l'univers ; (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel<sup>48</sup>. La promotion et la valorisation du patrimoine culturel immatériel sont des éléments récurrents dans les lois de sauvegarde culturelle au Brésil, parmi d'autres pays<sup>49</sup>, que nous retrouvons dans le cadre du projet *Porto Maravilha*, comme nous verrons plus loin.

Pour aboutir au centre des processus de développement urbain et avoir accès aux investissements, la culture s'est vue soumise à des critères d'utilité devenant ainsi l'élément-clé d'une économie culturelle (Yúdice, 2006). Née dans un cadre de rationalité économique, la culture, dorénavant ressource monnayable, en vient à être l'objet de gestion et de législations spécifiques. Le projet *Porto Maravilha*, aligné sur cette logique, possède une branche de son programme nommée *Porto Maravilha Cultural* consacrée à la gestion et la promotion de la culture. Selon sa description sur le site officiel, ce programme a pour principales lignes d'action<sup>50</sup>: la récupération et la restauration des éléments du patrimoine artistique et/ou architectural ; la valorisation du patrimoine culturel immatériel ; la préservation et la valorisation de la mémoire et des manifestations culturelles ; l'exploitation économique du patrimoine matériel et immatériel, en respectant les principes de l'intégrité et de la durabilité du patrimoine, ainsi que l'inclusion et le développement social ; la production de connaissances sur la mémoire de la région et d'innovations pour son exploitation durable, ainsi que pour la formation et la recherche, y compris les publications sur le patrimoine matériel et immatériel du port.

En outre, selon la Loi municipale complémentaire 101/2009 qui a instauré l'« Opération Urbaine en Consortium », le projet *Porto Maravilha* doit réinvestir au moins 3% des fonds collectés par la vente aux enchères des CEPAC dans la récupération et la valorisation de ce patrimoine, ainsi que dans la promotion de l'activité culturelle. Ceci est un point extrêmement important pour notre étude, car la majorité des

---

<sup>48</sup>Voir document de l'UNESCO : « Identifier et inventorier le patrimoine culturel immatériel »

Voir l'article de Marie-Christine Parent : « Patrimonialisation des traditions musicales : l'exemple de deux processus distincts au Brésil ».

<sup>50</sup> Site *Porto Maravilha*.

acteurs entend que le soutien financier des activités culturelles locales n'est pas une contribution facultative, mais une obligation légale.

Pour toute subvention provenant du *Porto Maravilha*, les groupes musicaux doivent, en premier lieu, être reconnus comme méritants par les instances gestionnaires du programme. La façon dont fonctionnent ces instances a, pour nous, toujours été difficile à comprendre. Certains groupes nous ont dit que le *Porto Novo* a recherché de lui-même les groupes pour leur offrir son appui pour la réalisation de manifestations. Cela nous montre que les administrateurs du projet reconnaissent au préalable la contribution culturelle de certains groupes et jugent de leur importance pour l'ensemble social.

On peut critiquer la transparence de la procédure d'attribution de subventions pour la réalisation de manifestations culturelles par *Porto Novo* ou la CDURP. Jusqu'au mois de juillet 2013, cette procédure était la suivante : les groupes rédigeaient un petit projet culturel dans lequel ils devaient justifier de l'importance de leurs activités pour la culture locale, des caractéristiques de l'événement spécifique à être mis en place et le montant requis. En revanche, il n'y avait aucune norme fixe pour la présentation du projet et les critères de sélection étaient plus au cas par cas qu'institutionnalisés. Il faut également observer que les acteurs que nous avons interviewés affirment que ce type de soutien est plutôt tourné vers le financement d'une seule manifestation – comme le carnaval ou une autre fête traditionnelle, par exemple – que dans le cadre d'un investissement plus général et à long terme, et que le montant alloué n'atteint jamais le montant requis. Par ailleurs, rédiger et envoyer un projet culturel ne garantit pas l'obtention du soutien financier demandé non plus.

Après deux ans de financements de projets culturels libres, la CDURP a décidé de normaliser et d'institutionnaliser sa procédure d'attribution de subventions pour des activités culturelles par le biais d'appels d'offre publics. La première annonce d'une telle procédure a été lancée à la mi-juin 2013 avec un montant total de BRL 2 000 000,00 (deux millions de réals) à être distribués entre les 20 projets sélectionnés. Ceux-ci étaient répartis en deux groupes : dix (10) projets individuels, pour un montant de BRL 50 000,00 (cinquante mille réals) chacun, et dix (10) projets d'entreprises pour un montant de BRL 150 000,00 (cent cinquante mille réals) bruts chacun. En outre, les projets candidats doivent s'insérer dans un ou plusieurs des cinq axes d'action du programme, définis à partir des mêmes critères que ceux du programme *Porto Maravilha Cultural* : a) la promotion et la valorisation du patrimoine



culturel immatériel ; b) la préservation et la valorisation de la mémoire des manifestations culturelles de la population du port ; c) l'exploitation économique du patrimoine matériel et immatériel, sous réserve de respecter les principes d'intégrité et de durabilité du patrimoine, l'inclusion et le développement social ; d) la promotion de la production de connaissances sur la mémoire de la région et son innovation dans l'exploitation durable ; e) la recherche et la formation, comprenant la production de publications sur le patrimoine matériel et immatériel de la région du port.

Il faut souligner que presque tous les groupes musicaux de la zone portuaire se sont inscrits à l'appel d'offre et qu'ils considèrent important de jouir d'une reconnaissance symbolique ou matérielle auprès l'administration du secteur, bien qu'elle ne soit pas vue comme la seule source de reconnaissance. Bien qu'aucun groupe ne se soit opposé directement à l'exécution du projet et que personne n'ait jusqu'alors proposé de projet de substitution ou de changements radicaux au projet officiel du *Porto Maravilha*, des critiques, des questionnements et des réclamations ont été formulés dès le début. Les artistes locaux liés au carnaval demandent, par exemple, quels seront les vrais bénéficiaires de cette entreprise et questionnent plus ou moins publiquement les raisons pour lesquelles le récent groupe carnavalesque *Porto Novo*, formé par les employés de la société de gestion du port, a reçu quatre-vingt fois plus de financement que les groupes plus anciens de la région pendant le carnaval 2011. De plus, la majorité des artistes questionnent aussi la "touristification" de la région et craignent une possible perte de caractère de l'atmosphère culturelle "spontanée" du port.

## CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons abordé quelques caractéristiques du projet de réaménagement *Porto Maravilha* qui signalent une logique très similaire à d'autres projets urbanistiques contemporains. Fondé sur un partenariat public-privé qui s'appuie sur la flexibilisation des lois et l'attraction de capital transnational, le projet *Porto Maravilha* semble vouloir refaçonner le secteur décadent et dégradé des quartiers du port – "zone de moindre valeur" – en un pôle d'affaires et de tourisme, dans le but de réaviver l'économie locale. Toutefois, comme nous l'avons mentionné dans ce chapitre, l'accent mis sur une prétendue valeur économique faible du secteur peut servir de carte blanche à l'utilisation démesurée du capital, minant parfois une dynamique spontanée de valorisation urbaine mise en œuvre par les habitants de la ville et déjà en cours.

La culture, un des axes centraux dans le cadre des renouvellements urbains contemporains, semble être la source ultime d'authenticité et d'originalité, capable de différencier les villes capitalistes insérées dans un processus de compétitivité en les rendant plus attractives. Cependant, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, la marchandisation de la culture et la tentative de lui assurer sa singularité semble contribuer à étouffer les facteurs de la vie quotidienne qui, pourtant, sont fondamentaux à la production créative et intrinsèques à la vie sociale, entre autres les contradictions, les conflits et les échanges culturels.

Dans un panorama urbain mondial où règne la compétition, la culture est devenue une ressource précieuse et sa gestion, sa conservation, son accès et sa distribution sont devenus des enjeux prioritaires dans les politiques publiques et privées et on observe une volonté croissante d'en élaborer les garanties juridiques dans le but de la préserver et la promouvoir. Toutefois, nous soulignons que ces dispositions légales ne garantissent pas le choix des mêmes éléments culturels par les organes officiels que ceux considérés pertinents par les acteurs et les habitants locaux.

Il nous semble que réaménager un espace urbain, tel que le propose Landry, est un travail qui doit être envisagé comme un tout, production et consommation, contributions exogènes et endogènes. Étant donné que, dans les discours urbanistiques actuels, encourager l'émergence d'une "classe créative" serait considéré comme un choix politique et économique novateur, il est d'une importance incontournable de prendre en considération tous les facteurs dynamisants, tout autant le *soft* que le *hard*, ce qui requiert un projet innovant avec des stratégies et des actions politiques locales qui respecte la dynamique en place. Un dernier point, mais qui n'est pas le moindre, doit aussi être considéré : si la marchandisation de la culture et la tentative de s'octroyer le monopole de sa singularité semble occulter les éléments de la vie quotidienne fondamentaux pour une production créative, une position trop conservatrice de sauvegarde peut induire à des erreurs tout aussi regrettables, en privilégiant la cohérence sur les contradictions, le consensus au lieu des conflits, l'enfermement et l'unicité plutôt que de prendre acte de la puissance des échanges culturels.

## **CHAPITRE 5. MISE EN VALEUR : LE RÉAMÉNAGEMENT ET LE QUOTIDIEN**

Dans ce chapitre, nous essaierons de rapprocher la conception urbanistique du projet *Porto Maravilha* des pratiques quotidiennes des groupes musicaux étudiés, en signalant les contradictions probables dans la production de l'espace urbain, les diverses représentations du passé et les différentes versions idéalisées pour l'avenir du port. Nous remarquerons que tout autant la version officielle du projet que celles produites par les groupes cherchent à valoriser la zone portuaire en attirant sur elle de nouveaux regards, mais ne se situent pas toujours dans la même logique. Nous montrerons également qu'à notre avis, à l'instar du géographe David Pinder (2002) et d'autres chercheurs, les propositions extrêmement spécialisées d'un projet urbanistique peuvent inhiber les participations collaboratives de la population locale qui demeure reléguée au rôle d'appuyer le projet ou non. Par ailleurs, les multiples perceptions de l'espace, du paysage et de l'histoire du port rend encore plus ardue la tâche de construire, de manière verticale, un nouvel espace urbain qui soit à la convenance de tous. Il existe, de plus, l'incontournable question soulevée par David Harvey (2012) qui doit être prise en considération : les imprécisions et les disputes relatives à la notion de « droit à la ville » sont empreintes du conflit autour de la distribution des ressources au cours de la mise en place du processus d'urbanisation. C'est pourquoi nous entendons qu'il est nécessaire, dans le champ de notre analyse, de garder cette lutte pour le capital financier présente à l'esprit, compte tenu de ses interactions avec d'autres types de capital : symbolique, culturel ou social. (Bourdieu, 1980).

### **5.1. LES CONTRADICTIONS DE LA PRODUCTION DE L'ESPACE URBAIN**

En analysant le rôle de l'utopie dans l'urbanisme contemporain, le géographe David Pinder (2002) souligne le fait que l'urbanisme moderne entendait que la solution idéale pour résoudre les problèmes urbains était d'abandonner les villes telles qu'elles étaient, irrationnelles et désorganisées, pour en construire de nouvelles, planifiées. Pourtant, ces solutions démesurément verticales sont aujourd'hui blâmées pour avoir occasionné l'état actuel d'exclusion des villes. Plus encore, les critiques sont nombreuses à l'égard des planifications "de bureau", qui répondent à des exigences politiques ou économiques spécifiques et particulières, mais demeurent détachées du sens pratique et de la vie urbaine quotidienne.

Pinder souligne également qu'au lieu de projeter pour l'avenir des représentations urbaines idéalisées et supposées immuables, il est essentiel de reconceptualiser l'utopie dans les projets urbanistiques, en se basant sur une compréhension de l'espace urbain en tant que processus. En somme, l'utopie devrait être composée comme une critique d'elle-même, qui cherche des alternatives et des intentions de transformation, en se connectant avec d'autres courants de l'utopisme et avec des influences culturelles contemporaines.

Tout comme le géographe David Harvey le fait remarquer dans son ouvrage *Rebel Cities* (2012), il est intéressant d'observer que les processus de réaménagement urbain vont souvent de pair avec une prise de conscience des habitants sur leurs droits dans cet espace. Dans plusieurs villes (même à Barcelone et Rio<sup>51</sup>), parallèlement au processus d'urbanisation, on voit se développer des mouvements sociaux en quête de droits se rapportant à la vie quotidienne, tels la qualité des transports, l'accès au logement, aux moyens de communication, à la culture ou à une alimentation de qualité, parmi d'autres (Brenner, Marcuse et Mayer, 2012 ; Harvey, 2012).

Inspiré par la réflexion du philosophe Henri Lefèbvre, Harvey (2012) explique que la nouvelle vague des mouvements urbains qui revendiquent les « droits à la ville » est due à la conflictualité inhérente aux contradictions de l'espace, résultat inséparable du capitalisme mondial avancé. Pour Lefèbvre (1974), c'est dans un moment critique que les contradictions deviennent les plus évidentes et que, par conséquent, les acteurs peuvent appréhender plus clairement que c'est dans l'espace socialement construit que se reproduisent les relations dominantes de production. Toutefois, Harvey remarque que la notion de « droits à la ville » n'a pas de contenu bien délimité ; elle est en perpétuelle mutation au gré des demandes sociales qui sont souvent contradictoires :

« (...) the right to the city is an empty signifier. Everything depends on who gets to fill it with meaning. The financiers and developers can claim it, and have every right to do so. But then so can the homeless and the *sans-papiers*. We inevitably have to confront the question of whose rights are being identified, while recognizing, as Marx puts it in *Capital*, that "between equal rights force decides" The definition of the right is itself an object of struggle, and that struggle has to proceed concomitantly with the struggle to materialize it. » (*Ibid.* : 16)

---

<sup>51</sup> En 2013, plusieurs manifestations populaires ont entraîné un débat plus ouvert sur le droit à la ville. Voir le reportage Le Monde. Fr « BRÉSIL: Des manifestations pour "pouvoir vivre en ville" »

Pour Harvey, l'imprécision de la notion de « droit à la ville » est due aux disputes pour l'accès aux gains inhérents au projet d'urbanisation (*Ibid.* : 42). Cette perception de dispute dans le cadre de la ville est déjà présente chez Lefèbvre : « (...) une transformation de la société suppose la possession et la gestion collective de l'espace, par l'intervention perpétuelle des "intéressés", avec leurs multiples intérêts, divers et même contradictoires. Donc, la confrontation. » (1974 : 472). Soulignons que cette confrontation peut se produire à divers niveaux et parfois de manière explicite, restant le plus souvent occultée autour des tables des négociations officielles.

À l'issue de notre travail de terrain, nous avons conclu qu'aucun des ensembles musicaux ne s'opposait directement à l'exécution du projet et qu'aucun d'entre eux n'avait proposé de projet contradictoire, ni même de modifications radicales du projet officiel du *Porto Maravilha*. En revanche, des critiques, des questionnements et des réclamations ont été exprimés. Comme relaté dans le deuxième chapitre, le quartier du 'Caju' n'a pas été entièrement inclus dans le projet ; le seul aménagement de ce quartier a été l'élargissement de l'accès routier à l' 'Avenida Brasil'. Toutefois, après moult réclamations, le projet *Porto Maravilha* semble avoir récemment inclus (en décembre 2013) l'ensemble du quartier, permettant que ses habitants aient eux aussi accès aux avantages de la réurbanisation de la zone portuaire. La nouvelle n'était pas encore officiellement confirmée au moment de notre rédaction.

Selon Pinder (2002), la construction historique de l'urbanisme en tant que discipline et la haute technicité de la pratique professionnelle peut être la cause du maintien à l'écart de la population en général quant à sa participation au processus. Les projets urbains sont généralement appréhendés par les gens avec une certaine timidité, du fait de manquer d'arguments techniques pour les discuter ou les contester dans leur ensemble de façon pertinente, et plus encore quant à y apporter de nouvelles propositions de remplacement.

Dans l'ensemble, sur le port, les groupes musicaux pensent que le réaménagement apportera plus d'avantages que d'inconvénients pour les habitants et les artistes du secteur. Selon eux, le projet est potentiellement capable d'attirer un nouveau public pour les groupes. Qui plus est, comme nous l'avons souligné auparavant, les groupes sont unanimes quant au droit à un soutien financier pour la réalisation des activités artistiques locales et, de ce fait, perçoivent le projet comme une ressource probable. De manière plus générale, la majorité de nos répondants critique la qualité des travaux urbains, questionne le caractère arbitraire de certaines décisions prises par

l'administration du projet et plusieurs d'entre eux se demandent quels seront les vrais bénéficiaires de cette entreprise. Ces aspects seront présentés en détails plus loin et dans les chapitres suivants.

L'anthropologue Setha M. Low (1996), dans son travail portant sur la théorie urbaine en anthropologie, souligne qu'un milieu urbain résistant ne se manifeste pas toujours par un processus actif de contestation et que le silence, par exemple, peut également être une forme de résistance. Pour Low, le remplacement d'un nom de rue peut être significatif dans un projet local de résistance indirecte. On observe avec régularité cette sorte de résistance dans la région du port, par le refus des acteurs d'adopter certains noms officiels des espaces publics, comme nous l'avons mentionné au chapitre 3. Finalement, dans le domaine spécifique de la musique populaire, certains groupes carnavalesques questionnent plus ou moins publiquement les raisons pour lesquelles le tout nouveau groupe *Porto Novo*, constitué par les employés de la société de gestion du port, a reçu quatre-vingt fois plus de subventions que les groupes plus anciens de la région. Ils ont également l'impression qu'il y a un déséquilibre dans les évaluations faites par la direction du projet sur les activités culturelles locales. Ces déséquilibres sont pointés, principalement, quant au choix et à la distribution de soutien financier entre les groupes artistiques. Nous reviendrons sur ce point au chapitre 7.

Les acteurs questionnent la « touristification » de la région et craignent que cette revitalisation finisse par faire perdre ses caractéristiques culturelles à la zone portuaire qui rassemble des gens d'origines très différentes. Pendant les entretiens, lorsque nous demandions comment ils imaginaient le port dans l'avenir, après le réaménagement, plusieurs entre eux ont fait une comparaison avec le quartier bohème de 'Lapa', étant lui aussi passé récemment par un processus de réaménagement urbain. Bien qu'ils y pointent certains changements bénéfiques – en particulier quant à la plus-value immobilière – les musiciens ont observé une perte de spontanéité dans la production artistique locale. Autrefois considéré comme un haut lieu de rencontres d'artistes et de production musicale, le quartier 'Lapa' n'est aujourd'hui fréquenté par les musiciens que pour y jouer et “gagner leur vie”. Le quartier aurait perdu, selon eux, son élan de spontanéité et de production culturelle. En dépit de certaines similitudes facilement observables entre 'Lapa' et le Port, la majorité des musiciens interviewés sont optimistes et pensent que le réaménagement urbain en cours dans la zone portuaire n'affectera pas les activités culturelles qu'ils y réalisent, ni n'occasionnera leur éloignement de la région.

Il est important ici de faire une digression afin de relier la perception des acteurs quant à la perte de spontanéité culturelle du quartier de ‘Lapa’ avec de possibles impacts culturels découlant de la “touristification”. Si, d’un côté, les artistes trouvent à ‘Lapa’ des offres de travail potentielles, on observe, de l’autre, que de nombreuses salles de spectacles du quartier ont vu leur standing considérablement relevé, avec pour conséquence l’éloignement d’artistes et de musiciens n’ayant plus les moyens financiers de les fréquenter. La multiplication des salles de spectacles standardisées dans le “style Lapa” (avec des images du vieux Rio, de la vie de bohème et des rondes de samba) a prévalu dans la reproduction des “objets vrais et authentiques” de la vie nocturne carioca, mais semble avoir fini par estomper ce que l’anthropologue John Taylor (2001) appelle “sincérité” de la représentation dans un cadre touristique. Pour cet auteur, il y a “sincérité” lorsqu’au travers de manifestations communicatives, le touriste perçoit les valeurs qui sont importantes pour les acteurs sociaux impliqués dans l’activité touristique. Cette proposition déplace la perspective d’authenticité vers la sincérité et sert de fondement à une mutation d’ordre “moral” : dans une expérience culturelle “sincère”, dans laquelle touristes et locaux sont encouragés à « effectuer leur rencontre à mi-chemin », l’authenticité peut être redéfinie de manière plus positive en accord avec les valeurs locales. Au lieu de chercher de la valeur dans l’émanation d’un “objet authentique”, le moment de l’interaction peut devenir le lieu où la valeur est produite (2001 : 03). De sorte que si la comparaison avec le quartier de ‘Lapa’ peut être pertinente compte tenu de la similarité de certains standards d’urbanisation (Araújo, 2009 ; Igrejas, 2012 ; Duarte, 2009), il semble bien fondé de se préoccuper de la difficulté d’unir les personnes dans la zone portuaire, indépendamment de leur origine, non pas dû à la perte de l’ “authenticité” locale, mais plutôt par la probable perte de “sincérité”, tout autant dans le processus de conception que celui de présentation des produits musicaux et artistiques. Ainsi, l’atmosphère du port qui, selon certains, est menacée dans son identité par le projet, peut être comprise comme un lieu qui permet le dialogue, encore que de manière utopique, entre personnes différentes, une affirmation que l’on retrouve synthétisée dans les mots de ce résident :

« Le ‘Morro da Conceição’ possède lui aussi un patrimoine immatériel : un mélange harmonieux de classes comme il est rare d’en voir. Dans un bar, un cadre et un avocat s’attablent avec un vendeur ambulancier et une femme de ménage et ils discutent ensemble sans la moindre préoccupation de savoir qui fait quoi. La revitalisation du port ne peut pas nous retirer cela. »

Toutefois, il faut remarquer que cette capacité d'unir les personnes, permettant une convivialité agréable, doit être attribuée à un passé récent si l'on considère que le flux populationnel croissant a eu lieu dans les dernières décennies. Il faut également noter que la sensation de cohabitation entre personnes "différentes" se doit à l'arrivée de personnes issues d'autres classes sociales dans la zone du port. Il existe, par ailleurs, une autre perception de la zone portuaire amplement partagée par ses divers résidents : bien que son passé historique et le contact étroit entre voisins et connaissances lui donne un air provincial, la zone portuaire, de par sa position centrale au cœur de la capitale, n'est pas la province. Le port, du fait de recevoir des personnes et des marchandises de divers endroits du monde, est capable d'allier la culture populaire au cosmopolitisme, le local au global. Dans cet espace où se côtoient d'intenses connexions et un relatif isolement de l'agitation de la vie urbaine – isolement résultant de politiques publiques locales inexpressives et donnant l'impression d'un lieu "où le temps s'est arrêté" – les ensembles musicaux organisent leur identité et leurs différences à partir de diverses influences. C'est ainsi que les alliances s'opèrent et que les oppositions se définissent et c'est dans ce cadre qu'elles doivent être comprises. Nous explorerons cette question un peu plus loin.

## 5.2. LA PRATIQUE QUOTIDIENNE

Notre étude cherche à s'aligner sur un axe théorique contemporain de l'anthropologie urbaine qui propose une investigation abordant la ville non pas comme un objet métaphorique, mais faite d'urbanités qui l'imaginent, composée d'habitants, de planificateurs, de bureaucrates municipaux, d'architectes, qui vivent la ville au travers des relations sociales, économiques et politiques, et des procédures de planification urbaine (Low, 1996 : 400). Cet axe de recherche a été signalé par Setha Low qui cite, parmi les ouvrages phares sur cette thématique, *The Cultural Meaning of Urban Space*, de Robert Rotenberg et Gary McDonogh, auteurs et organisateurs de cet ouvrage, publié en 1993. Selon Low, les auteurs cherchent à comprendre la signification des espaces urbains à partir des savoirs des personnes qui y vivent, en s'attachant aux valeurs sociales et culturelles, ainsi qu'aux politiques sous-jacentes qui donnent forme et sens au paysage urbain et au milieu urbain construit (*Ibid.*).

Dans notre étude, nous avons également l'intention de nous pencher sur les dynamiques de la vie quotidienne dans l'espace urbain, en prenant en considération la production quotidienne de culture (Certeau, 1980). De telle sorte que nous prétendons



signaler l'impossibilité de la dissocier de la forme et du contenu de l'espace urbain en soi, a contrario de nombreux projets urbanistiques modernes qui proposent des interventions verticalisées et homogénéisantes, sans ouverture sur la réalité, ignorant le plus souvent l'histoire et la dynamique de la culture locale.

Notre approche de la pratique quotidienne prend notamment en compte les contributions de Michel de Certeau (1974 ; 1980) à propos de son analyse sur l'invention du quotidien et le refus des rapports simplistes entre une production culturelle "imposée" et une consommation passive. Le programme de travail sur les pratiques culturelles des gens communs entrepris par Certeau fait surface dans les années 1970, alors que les travaux sociologiques s'intéressant à la culture "ordinaire" – en opposition à la culture "institutionnelle" – étaient pratiquement absents (Proulx, 1994).

Cette notion d'invention au quotidien dévie l'attention de l'observateur d'une consommation supposée passive des produits vers la création anonyme des gens ordinaires, en remplaçant la consommation inerte à une pratique dynamique d'appropriation et de réappropriation. Plutôt que de s'intéresser aux produits culturels offerts sur le marché, l'auteur tourne son regard vers l'usage, lui-même orienté par la créativité des gens qui permet à chacun d'inventer une "manière particulière" de cheminer et de créer des trajectoires à travers la jungle des produits imposés (Certeau, 1980).

« Il existe un art d'utiliser les produits imposés, de les faire fonctionner sur un autre registre. Ce sont des opérations d'appropriation et de réemploi, des pratiques de détournement économique comme la « perruque ». Cet art de combiner est indissociable d'un art d'utiliser, il forme un mixte de rite et de bricolage. Une forme de braconnage. » (Bedin et Fournier, 2009)

La culture quotidienne se fonde ainsi sur des "manières de faire", constituées par des opérations circonstanciées (réaliser, s'approprier, s'inscrire dans des relations, se situer dans le temps) qui rendent possible une réappropriation de la consommation. Toutefois, dans le but de trouver une autre voie entre l'action politique et l'apathie, les "manières de faire" ne doivent pas se réduire à une résistance face à une imposition culturelle probable, ni à l'inertie sociale.

Bien qu'il se consacre à la compréhension de l'action individuelle sur les produits culturels, Certeau ne rejette pas les paradigmes sociologiques de son époque, tournés vers l'analyse de la reproduction sociale et de la domination. Sa contribution

majeure à notre recherche est la notion d'interdépendance nécessaire entre production et consommation, tout en mettant l'accent sur la créativité des gens ordinaires. Comme nous l'avons défendu dans le chapitre précédent, les critiques du concept de "ville créative" signalent une tendance à séparer la production créative et la consommation (Pratt, 2008a) tout comme l'effacement d'une existence antérieure de l'espace urbain et de son histoire (Paddison, 1993). De plus, il faut y ajouter la difficulté presque intrinsèque d'impliquer, dans un projet créatif, les communautés les plus pauvres déjà en place qui exercent largement leur créativité culturelle au sein de l'espace urbain (Chatterton, 2000).

Certeau dénonce une tendance presque dominante, et même dans le milieu de la recherche, à négliger les "tactiques" d'action des gens, tactiques qui prennent en compte les « mille manières de faire avec : ruses silencieuses et subtiles, pratiques réfractaires, mécanismes de résistance, mobilités manœuvrières, trouvailles poétiques ou jubilatoires » (Bedin et Fournier, 2009 : 78). Les petites et apparemment "insignifiantes" actions du quotidien sont, selon Certéau, ce qui constitue le tissu de la culture populaire qui, loin d'être asphyxiée et meurtrie, se reconstitue et se réinvente au hasard de la circulation des informations, dans les échanges et les réappropriations de produits culturels. À l'instar de cet auteur, nous soutenons que les habitants et les artistes locaux contribuent à façonner le rythme et la dynamique d'une ville et que, pour autant, ils doivent, eux aussi, être pris en considération dans un projet d'urbanisation. Comprenant qu'au quotidien les pratiques sont en mutation constante et que production et consommation sont des éléments dialogiques entre eux, il devient alors possible de contrecarrer, par exemple, l'image du processus politique de reconnaissance et processus de légitimation comme essentiellement hiérarchique, à sens unique, dans lequel l'État joue le rôle de donateur et le groupe ciblé, de donataire (Meintel, 2008). Cette conception trop fermée ne tient compte ni des rapports de forces existants, ni de toutes les nuances d'intention et d'action parmi les acteurs qui font partie de cette relation. Nous préférons voir cette reconnaissance dans la perspective d'un processus dialogique intersubjectif (*Ibid.* : 316-7), dans lequel nous considérerons les potentialités de plusieurs facteurs contextuels pour comprendre cet enjeu politique, principalement ceux liés à un possible processus de légitimation et de reconnaissance par voie directe, c'est-à-dire une reconnaissance évaluée et définie entre groupes musicaux, réseaux de sociabilités et différents autres secteurs concernés de la société de Rio. Il devient ainsi plus facile de comprendre le rôle de chacun des acteurs dans le processus de reconnaissance des groupes locaux.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre 3, certains groupes sont considérés traditionnels par ceux plus récemment établis, sans qu'il y ait besoin de l'aval de la municipalité pour autant. Un autre point abordé dans le même chapitre a trait à l'obtention de financements auprès d'organismes privés, comme le distributeur de boissons AMBEV, les commerçants locaux ou le public lui-même. De sorte que nous percevons que les acteurs culturels de la zone portuaire entendent qu'outre les difficultés de contrôler les manifestations culturelles qui éclosent spontanément, les organes municipaux préfèrent également reconnaître comme légitime ce qui a précédemment été validé par la population elle-même, réaffirmant ainsi un positionnement démocratique au sein de la procédure de légitimation. Nous ne devons cependant pas occulter la possibilité que la recherche d'alliances et de ressources en dehors de la relation avec *Porto Novo*/CEDURP puisse également être une manière de gagner en légitimité face à ces mêmes organismes.

Considérant l'importance incontestable des ouvrages de Pierre Bourdieu sur le thème de la « théorie de la pratique » et sa volonté de démembrer les forces existantes dans le processus de légitimation, nous prendrons en compte ses conclusions dans notre analyse, en particulier en ce qui concerne les concepts de « champ artistique »<sup>52</sup>, de « capital culturel »<sup>53</sup>, ainsi que la compréhension de la notion de « méta-capital »<sup>54</sup> dans le champ du pouvoir et le pouvoir que celui-ci confère dans la structure de l'État. À partir de l'héritage bourdieusien, nous présenterons les contradictions apparaissant dans notre travail de terrain qui peuvent s'opposer à certaines affirmations de cet auteur, notamment quant à la perception de la centralité de l'État dans le processus de légitimation et son contrôle implacable sur le capital. Partant de ces considérations, nous essaierons de montrer, au chapitre 7, la capacité des acteurs sociaux insérés dans cette « topologie de la structure »<sup>55</sup> des « champs de pouvoir »<sup>56</sup> (Bourdieu, 1993) de

---

<sup>52</sup> Le champ artistique, selon Bourdieu, serait un monde social différencié où existent des régions déterminées, qui ne peuvent être réduites aux structures globales de la société dont elles font partie. Le champ se caractérise, alors, par son « autonomie relative » (1993).

<sup>53</sup> Selon Bourdieu, capital culturel désigne l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu. Il existe aux côtés du capital économique et du capital social (1979 : 670).

<sup>54</sup> Le "méta-capital", ou capital étatique, est un mélange de différentes espèces de capital constituant ainsi un capital plus puissant que les autres qui possède un "pouvoir sur les autres espèces de capital" et la capacité d'"exercer un pouvoir sur les différents champs et sur les différentes espèces particulières de capital, notamment sur les taux de change entre elles". (1994 : 109).

<sup>55</sup> L'analyse de la topologie interne du champ artistique peut démêler la structure des relations (de la suprématie et de la subordination, la distance et la proximité, la complémentarité et antagonisme) en vigueur entre les agents et les institutions (Wacquant, 2005 : 118).

contester et de revendiquer leur légitimation. Par ailleurs, considérant les processus de (re)production et de transmission culturelle, s'il serait également possible d'indiquer une relation entre les "manières de faire" des acteurs sociaux dans la vie quotidienne et la "structure structurée"<sup>57</sup>. Nous pensons qu'afin d'éclairer ces doutes, il est crucial d'aborder plus en détails, comme nous le ferons prochainement dans le chapitre 6, l'historique et les diverses significations attribuées à ce concept si cher à l'anthropologie : la culture. Ainsi, nous entendons comprendre avec davantage de précision quels sens auraient les concepts de "culture populaire", "culture de masse" ou encore "culture d'élite" lorsqu'ils sont utilisés par les acteurs sociaux dans des contextes donnés, permettant de comprendre la nature de la dispute politique quant à leurs diverses significations. En d'autres termes, nous voulons comprendre comment les divers concepts de "culture" prennent forme et contenu sur le terrain. La façon dont le concept de "culture" se présente dans les discours est intimement lié à la logique de (re)production et de transmission culturelle, en particulier en ce qui concerne la culture populaire, du fait de son incidence sur la tradition et l'histoire. Nous prendrons également en considération le projet politique relatif à l'élaboration et la définition de culture populaire au Brésil, ainsi que les disputes qui l'ont accompagné. Finalement, à partir des données de terrain, nous présenterons au chapitre 7 la manière par laquelle la transmission culturelle a lieu dans la pratique, mettant en relation "manières de faire" et "pratiques culturelles du consensus" (Yúdice, 2006), sans perdre de vue les observations de Dan Sperber sur la façon dont les microprocessus de transmission culturelle affectent la macro structure.

### **5.2.1. Lieu, Espace et Paysage : significations dans les pratiques**

Nous chercherons à montrer, que les pratiques quotidiennes, y compris celles réalisées par les ensembles musicaux, peuvent aller à l'encontre des lignes directrices du projet *Porto Novo*. Nous affirmerons, de plus, que parmi les pratiques les plus significatives concernant les groupes musicaux se trouve l'occupation de l'espace public et, à partir de celui-ci, l'appropriation et la production de sens. Comme nous le verrons

---

<sup>56</sup> Dans le « champ du pouvoir » il s'établit un réseau d'institutions où circulent des puissances économiques, politiques et culturelles que la classe dominantes s'efforce de réserver pour elle-même (*ibid*).

<sup>57</sup> La référence au concept de Bourdieu a pour simple objectif de donner un cadre à l'argument qui parle de sa théorie. Afin de traduire l'idée de "structure structurée", nous opterons dorénavant pour d'autres termes qui nous paraissent plus flexibles et moins totalisants comme nous présenterons plus loin.

plus loin, les diverses manières qu'ont les groupes de regarder et comprendre l'espace et le paysage du port ne semblent pas être pleinement prises en compte par les administrateurs du projet. Selon nous, l'espace physique dans son ensemble, avec son patrimoine architectural, les dynamiques du quotidien et les paysages mythiques ou imaginés qui y sont associés, sont les éléments indispensables à la compréhension de comment les acteurs sociaux vivent dans la région du port et conçoivent ce lieu. Pour comprendre ce qui est "vu" ou "imaginé" dans le paysage local par les groupes musicaux et leurs publics respectifs, il faut être au fait de comment ceux-ci reconstruisent et réélaborent l'histoire du port, ce qui semble également être déterminant pour leurs formations esthétiques et artistiques.

Lorsque nous sommes arrivés pour la première fois au 'Largo São Francisco da Prainha' pour débiter notre travail de terrain, une de nos informatrices qui fréquentait l'ensemble *Escravos da Mauá* s'est empressée de nous expliquer comment se présentait le paysage au début du XIXe siècle, avec la mer bien plus proche, et qu'il y avait une petite crique juste en face (remblayée postérieurement), d'où le nom de "*prainha*"<sup>58</sup>. En outre, notre interlocutrice nous a expliqué que les esclaves africains y avaient été débarqués et que, tout proche, se situait le lieu d'exposition et de vente de ces "marchandises humaines". Ce court témoignage, extrait de nos notes de terrain, illustre bien comment l'imaginaire sur l'histoire du port se construit, utilisant les édifications d'époque qui ont été conservées ainsi que d'autres éléments n'existant déjà plus, comme la petite crique, dans une tentative de "faire revivre" le port et ce qu'il représentait dans un instant et une situation donnés.

Les concepts de lieu, d'espace et de paysage ont été présentés au chapitre 1 et seront repris ici pour nous fournir le support théorique nécessaire afin comprendre, plus particulièrement, les dynamiques créatives et imaginatives liées au port. Dès le début du chapitre, nous avons souligné le fait que le concept d'espace ne devait pas être compris comme une simple "toile de fond" sur laquelle se déroulerait les relations sociales. Comme le soutiennent de nombreux géographes, l'espace représente la base des relations sociales et des disputes autour de l'appropriation des biens matériels, ainsi que des représentations sociales qui y sont associées. Le concept d'espace prend en compte le monde matériel où les objets qui constituent l'environnement renferment des valeurs pratiques, historiques ou culturelles. (Vasconcelos et col., 2011)

---

<sup>58</sup> "Prainha" signifie "petite plage" [Note de Traduction]

C'est avec les concepts de lieu et de paysage que le monde du sensible, et en conséquence le corps, sont davantage mis en évidence. Selon la définition de l'anthropologue Ulf Hannerz (1996), le lieu est lié à l'expérience sensorielle (c'est l'occasion voir et d'entendre, mais aussi de toucher, sentir et goûter) mais c'est aussi l'opportunité d'avoir des rencontres en face-à-face et d'établir des relations sur le long terme.

Pour l'archéologue Barbara Bender (2002) temps et paysage sont toujours définis à partir de nos entendements intérieurs (*embodied*), car c'est dans l'être-dans-le-monde (*being-in-the-world*) que se créent les catégories et les interprétations. Temps et paysage sont particulièrement historiques, imbriqués en relations sociales et profondément politiques. Rappelons-nous aussi que pour Bender, le paysage n'est pas passif. Le rapport du paysage avec "l'être-dans-le-monde" des personnes est un rapport physique au sens large dans lequel, principalement, la dynamique de la matérialité des relations sociales doit être considérée. C'est pourquoi si un souvenir particulier pèse sur le paysage, celui-ci peut tout autant avoir un effet d'attraction que de répulsion sur les gens.

Grâce à cet apport de Bender, nous pouvons admettre que la circulation dans les espaces et le sens attribué aux paysages sont en rapport direct avec les facteurs économiques et sociaux, ce qui nous semble décisif pour la compréhension de l'histoire du port et, de manière plus large, quels devraient être son présent et son avenir. Cela permet en outre de comprendre que, dans cette optique, l'entente des paysages peut être présente dans le corps, à l'instar de ce que le poète nord-américain Scott Momaday appelle « la mémoire du sang » : l'imagination et la mémoire affective se rapportant à un passé commun ou encore à un passé auquel l'individu peut s'identifier et même le "sentir" dans son propre sang (Strong et Winkle, 1996). La mémoire du sang peut provoquer une mémoire visuelle capable de reconstituer des passages historiques des plus anciens, jusqu'à ceux de la période glaciaire. Momaday essaie de rapprocher de la sorte les informations génétiques, archéologiques, l'imagination et le sentiment d'appartenance (*Ibid.*). Sous notre perspective anthropologique, l'idée de "mémoire du sang" est tout à fait appropriée à la compréhension de comment chacun des groupes perçoit l'espace du port et cherche à y construire ses pratiques quotidiennes ainsi que son identité artistique.

### **5.2.2. Occupation de l'espace public**

Comme nous le soutenons depuis le début de ce travail, il existe une caractéristique commune à tous les ensembles musicaux qui attire notre attention : tous les groupes se présentent nécessairement dans la rue et les activités sont toujours gratuites. De plus, c'est dans l'espace public que les "manières de faire" des groupes sont les plus fréquentes et les plus visibles dans la façon de se placer, jouer, chanter, danser, communiquer, etc.

Le droit d'occuper l'espace public nous semble être une question incontournable pour eux, mais aussi une référence indirecte à un code de conduite particulier, fondé principalement sur le respect qu'il inspire, considéré par beaucoup comme sacré, mystique, lieu de mémoire, comme nous l'avons mentionné dans les derniers chapitres. Réaliser des activités dans l'espace public est également un geste politique, mettant l'accent sur l'aspect démocratique des activités et sur la croyance qu'il peut encore exister des événements publics dans une atmosphère de paix et d'amitié à Rio, malgré toutes les sortes d'exclusions et de violences vécues par la population.

Cette hypothèse acquiert davantage de sens lorsque nous rencontrons des travaux qui pointent l'interface entre politique et "culture populaire" à Rio de Janeiro, et particulièrement en ce qui concerne les groupes carnavalesques et la samba (Barros, 2011 ; Pimentel, 2002). Regagner l'espace public et promouvoir ce qui est "populaire" a pris l'aspect d'une "cause", en particulier dans les années 1980 alors que le pays était engagé dans un processus de redémocratisation après deux décennies de dictature civil-militaire. C'est à cette époque qu'a commencé à apparaître le besoin d'entendre "la voix du peuple", que ce soit par les élections présidentielles au suffrage universel direct – qui devint la principale bannière de l'époque – ou bien au moyen de productions populaires comme la samba. Il est de notoriété générale que c'est aussi à ce moment-là que divers sambas sont devenus des hymnes de résistance, tels ceux composés par Zé Keti, qui a créé la samba provocateur "*Opinião*" : « Ils peuvent m'arrêter/ Ils peuvent me frapper/ Ils peuvent même me laisser sans manger/ Que je ne change pas d'opinion/ D'ici du 'morro'/ Je ne sors pas, non », ou encore le célèbre samba de Chico Buarque "*Apesar de você*" : « Malgré vous/ Demain sera/ Un autre jour/ Je vous demande/ Où allez-vous vous cacher/ De l'énorme euphorie/ Comment allez-vous interdire/ Quand le coq insistera/ Pour chanter/ Une eau nouvelle jaillissant/ Et des gens s'aimant/ Sans cesse ». Deux sambas qui sont d'ailleurs repris par la majeure partie des groupes étudiés.

Auprès des *Escravos da Mauá*, nous avons pu percevoir la préoccupation politique de faire connaître tous les abus qui ont lieu dans la région du port de la part

des autorités. De manière générale, des ensembles comme *Terreiro de Breque*, *Escravos da Mauá*, *Samba da Pedra do Sal*, ou *Cordão do Prata Preta* adoptent des positionnements semblables et commentent les faits et les manifestations populaires quotidiennes, organisent des rondes de samba qui discutent de politique ou composent de nouveaux sambas qui parlent d'une nouvelle époque. Au cours de leurs rondes mensuelles, les *Escravos da Mauá* dénoncent parfois la violence avec laquelle la police s'introduit dans les *favelas* avoisinantes, tuant des habitants – le plus fréquemment de jeunes noirs – sans aucune raison, crimes qui demeurent impunis. D'ailleurs, l'ensemble *Escravos da Mauá* exprime tout particulièrement sa fierté de l'ambiance de "paix" qui règne lors de ses représentations, à l'opposé de la violence banalisée qui a habituellement lieu en ville. En fin de spectacle, le groupe a pour habitude de jouer des chansons qui louent la ville et lui rendent hommage, ou encore qui traitent de sa dure réalité. Lors de l'une de ces représentations, émue par la musique et le départ de sa belle-fille, Eliane, chanteuse et musicienne du groupe, a dit, s'adressant au public, qu'elle croyait encore malgré tout en la possibilité de vivre à Rio. Rendre la ville plus habitable semblait avoir pris, à ce moment-là, l'aspect d'une tâche à accomplir, pour le groupe, le public et tous les habitués de la zone portuaire partageant les mêmes représentations de l'histoire du port et de la ville. De plus, plusieurs compositions de samba abordent, directement ou indirectement, la question d'inégalité et de justice sociale, ce qui peut sensibiliser l'audience. Le sambista Wilson Batista, considéré l'un de plus remarquables "*malandros*" carioca, chantait dans la samba intitulé "*Chico Brito*" : « Si l'homme est né bon / Et que bon il ne s'est pas maintenu / La faute est de la société qui l'a transformé ».

Comme nous l'avons exposé dans le deuxième chapitre, nous remarquons que nombre de résidents et de membres des ensembles musicaux voient dans l'espace de la zone portuaire une opportunité de cohabitation de personnes différentes, composées tout particulièrement de différences de classe sociale, ethniques ou d'origine, à l'opposé de l'exclusion sociale et raciale que la ville tend à reproduire. Bien que nous sachions que tous les groupes n'ont pas ce même niveau de rayonnement lorsqu'ils occupent l'espace public, nous entendons que certaines des représentations de "consensus" sont partagées par tous les groupes, représentations qui croisent à divers moments des questions politiques, telles que la *favela*, la marginalité, l'influence de la culture nordestine, la pauvreté, les conditions de travail, les influences culturelles africaines, parmi d'autres. Enfin, tout ce qui aide, d'une manière ou d'une autre, à construire l'imaginaire sur la



culture populaire carioca, composant quelques-unes des “significations de l’habitat” (Hannerz, 1996) comme nous l’expliquerons en détail dans le prochain chapitre.

### 5.3. POSSIBLES ECARTS ENTRE LE REAMENAGEMENT ET LES PRATIQUES QUOTIDIENNES ?

Face aux efforts de la Municipalité en vue de transformer la ville de Rio en une “ville créative” calquée sur le modèle catalan, nous nous demandons si, dans le cas spécifique du projet *Porto Maravilha*, l’articulation entre le réaménagement et l’existence antérieure du port – en particulier le quotidien, la représentation de l’histoire locale par les habitants, les productions et la consommation artistiques locales – est pleinement réalisée. Ayant présentes à l’esprit nos lectures sur le concept de “ville créative”, de Florida et Landry, ainsi que certaines critiques y étant dirigées, nous nous demandons si, tout au moins en partie, la puissance de créer et innover doit émaner de la population locale et de ses pratiques quotidiennes.

D’un point de vue patrimonial et muséologique, nous nous demandons, par exemple, si les deux nouveaux musées prévus au projet officiel – *Museu do Amanhã* et *Museu de Arte do Rio* – comporteront des éléments de l’histoire locale ou d’autres éléments présentant un intérêt quelconque pour le public local. Selon les présentations institutionnelles, le *Museu do Amanhã* (Musée de demain) est tourné vers « les technologies du XXI<sup>e</sup> siècle comme outils d’instruction pour une vision futuriste de notre planète »<sup>59</sup>, tandis que le *Museu de Arte do Rio*, le MAR (Musée d’Art de Rio), se consacre aux arts et à culture visuelle. Le MAR a organisé en 2013 des expositions sur la « construction sociale du paysage carioca » et les « mouvements modernes et post-modernes au Brésil »<sup>60</sup>. Bien qu’ils puissent être considérés comme créatifs et centraux en vue d’intensifier l’attraction dans la zone portuaire, ces musées ont été projetés pour être les deux principaux centres de référence en art et éducation locaux, ce qui éveille pour nous un questionnement : Y aurait-il une distance entre l’art et l’histoire destinés aux musées et l’art et l’histoire vécus localement ?

Pour l’organisation de spectacles musicaux et autres manifestations artistiques, le Projet prétend utiliser les espaces du *Pier Mauá* et des *Docas*, s’alignant sur ce qui a été fait dans les projets internationaux mentionnés précédemment, ce qui indique la

---

<sup>59</sup> Site *Porto Maravilha*.

<sup>60</sup> Source : Site *Museu de Arte do Rio (MAR)*.

possibilité de mega-spectacles privés, et payants, allant à l'encontre de l'esprit des manifestations organisées par les groupes locaux jusqu'à présent.

Un autre événement nous a suscité un questionnement quant à la capacité du projet officiel à tirer bénéfice de certains aspects de la dynamique culturelle locale très active : la création du *Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana*<sup>61</sup> qui, à l'origine, ne figurait pas dans le projet. Mais, tout d'abord, ouvrons une parenthèse. Nous remarquons que certains des acteurs culturels (*Escravos da Mauá* en est un exemple fort) ont été capables de transformer l'histoire de l'esclavage en une mémoire exemplaire (Todorov, 2004), au sens de ne pas laisser sombrer dans l'oubli la cruauté liée à cette pratique, ni le racisme qui en a résulté, tout en mettant en lumière les apports significatifs de la culture africaine à la culture locale. D'une histoire damnée qui aurait dû être oubliée – des années durant, le gouvernement local a essayé de gommer l'histoire de la zone portuaire au moyen de transformations urbaines (Cardoso et coll., 1987) –, la culture afro-brésilienne est devenue un lieu de mémoire exemplaire en convertissant un passé de souffrances et de tristesses en une source stimulante de lutte, de résistance, de fraternité et de joie (Couto, 2009).

Pendant les excavations des travaux d'implantation du projet, plusieurs objets très anciens (XVIIIe et XIXe siècles) ont été retrouvés et, parmi eux, une quantité considérable était d'origine africaine. Par la suite, une équipe d'archéologues a été engagée pour recueillir et cataloguer les pièces. La nouvelle s'est très vite répandue, attirant l'attention de chercheurs et de curieux. Sans tarder, des activistes d'organisations afro-descendantes ont perçu l'importance de ces découvertes et ont manifesté leur intérêt auprès des autorités responsables dans le but de créer un Mémorial en l'honneur de la diaspora africaine.<sup>62</sup>

Il est évident qu'il n'y avait pas de raison à ce que la découverte d'objets archéologiques soit considérée comme une surprise en soi par l'administration locale, au vu de toute l'histoire dont le lieu était chargé, mais il n'y avait aucune référence à la construction d'un quelconque mémorial en hommage à la diaspora africaine dans le projet initial. C'est ainsi, alors qu'au départ il figurait en arrière plan, que le *Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana*, est tout à coup devenu central pour enrichir l'attraitif touristique local, notamment en vue de la possibilité

---

<sup>61</sup> "Circuit historique et archéologique pour la célébration de l'héritage africain" [Note de Traduction]

<sup>62</sup> Reportage "Movimento negro promove caminhada pela construção do Memorial da Diáspora Africana no centro do Rio".

d'inscription du site au patrimoine mondial, en particulier le quai où étaient débarqués les esclaves, ainsi qu'au projet "la Route des Esclaves" de l'Unesco<sup>63</sup>. Il en résulterait davantage de visibilité pour la région et la ville et, bien entendu, davantage d'investissements, en attirant touristes et chercheurs des quatre coins du monde.

Figure 6 : La place *Jornal do Comércio* après la fouille archéologique qui a révélé le quai *Valongo* et qui l'a transformé en site archéologique.



Source : Site *Embarque na Viagem*. Disponible sur: [<http://bit.ly/1g0S0bI>]

L'espace culturel qui devait accueillir et exposer ces objets archéologiques (cent mille ont déjà été catalogués)<sup>64</sup> a tardé à être inauguré, ce qui a eu lieu en novembre 2013, mois des commémorations en hommage à la communauté afro-descendante brésilienne et culminant le 20 novembre, date de la mort du leader noir Zumbi dos Palmares. Durant la procédure d'organisation et de catalogage des pièces, des accusations ont cependant été proférées au motif qu'une grande partie de ces pièces auraient été abandonnées, car les investissements n'étaient pas à la hauteur des nécessités de la tâche<sup>65</sup>.

Nous devons également remarquer l'approche très limitée de l'histoire due la samba, de la musique et des mouvements populaires par le projet *Porto Maravilha*, qui

<sup>63</sup> Reportage sur la Route des Esclaves de l'UNESCO.

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> À propos de l'abandon des objets, le reportage de presse : "*Achados arqueológicos do Cais do Valongo estão abandonados em terreno no Porto*". À propos de la difficulté d'investissement en archéologie, le reportage de presse : "*Armazenar e estudar relíquias arqueológicas é desafio para o Brasil, dizem acadêmicos*".

nous a été soulignée par les acteurs culturels locaux et par les habitants. Un cas exemplaire est celui d'interventions esthétiques conduites dans le cadre du projet qui n'incluaient pas la restauration d'une fresque ancienne peinte sur le mur d'un bâtiment, peinture représentative de l'histoire de la samba et fondamentale dans l'identité de l'ensemble carnavalesque *Escravos da Mauá*.

Figure 7 : À gauche la réplique pendant le spectacle des *Escravos da Mauá* et à droite l'ancienne fresque.



Source : personnelle et DVD *Escravos da Mauá*.

Cette fresque représente les portraits des musiciens Donga, Sinhô et João da Baiana, reconnus comme faisant partie de la genèse de la samba et son institutionnalisation comme genre musical typiquement brésilien. On peut remarquer, sur le dessin, des références aux festivités afro-brésiliennes et aux travailleurs du port. Cette fresque a disparu dans un incendie dans les années 1990, mais sert toujours de référence aux *Escravos da Mauá* qui l'ont reproduite en une enseigne qu'ils exposent durant leurs activités.

Le groupe *Escravos da Mauá* nous sert encore d'exemple pour illustrer la difficulté que les acteurs culturels rencontrent face au nouveau projet. Présent sur la zone portuaire depuis 1993 et, dans le cadre de ce que nous avons nommé la « revalorisation urbaine spontanée » de la zone, le groupe est un acteur important qui attire un très grand nombre de personnes. Les musiciens ne sont pas professionnels et ne reçoivent pas de cachet pour leurs prestations, se contentant de demander une contribution spontanée au public, contribution leur permettant à peine de couvrir les frais. Au fil des années, la contribution devenant de plus en plus restreinte, le groupe a commencé à se préoccuper de la sécurité des personnes et de la conservation du patrimoine public face à l'augmentation de leur public (ils attirent parfois jusqu'à 40 mille personnes, sans infrastructure sanitaire ou d'éclairage adéquates, ni de

signalisation adaptée à l'affluence de véhicules, etc.). Les musiciens ont alors fait appel à l'administration locale afin d'obtenir un soutien en infrastructures. Après de nombreuses tentatives sans succès (Couto, 2009), le groupe a reçu du secrétariat municipal à la Culture une infrastructure adéquate à la réalisation de la ronde de samba, mais cet appui n'a duré que trois années consécutives (2010-2012). Depuis lors, dû à divers remaniements administratifs (ce n'est actuellement plus la Mairie, mais le groupe Porto Novo S/A et la CDURP qui sont chargés de l'administration locale, entre autres fournir un appui aux groupes locaux, en accord avec le règlement de l'*Operação Urbana Consorciada*), le groupe n'a plus reçu ce soutien et, pendant un an (de fin 2012 à fin 2013), il s'est vu dans l'obligation d'interrompre ses activités, et ce pour la première fois au cours de ses vingt années d'existence. Bien que nous n'ayons pas recueilli d'informations suffisantes pour bien comprendre les motifs de cette perte de soutien institutionnel, la situation a fait ressortir certains questionnements, notamment quant à l'explication du directeur de la CEDURP lorsqu'il affirme qu'afin de prétendre à un financement d'activités culturelles, un groupe doit pouvoir justifier de sa reconnaissance au niveau local, ce dont l'ensemble des *Escravos da Mauá* jouit sans conteste depuis de nombreuses années. Il convient de souligner que le groupe a repris ses activités début 2014 après avoir obtenu l'aide à laquelle il s'était porté candidat auprès de la CEDURP.

Considérant la relation manifeste entre la vie quotidienne, l'être dans l'espace public et les activités culturelles, nous prendrons également en compte les impressions des chefs de file des ensembles musicaux qui sont aussi des résidents de la zone portuaire sur les changements apportés par le réaménagement urbain.

Rosiete, leader communautaire de la *favela* de la 'Providência/Favela' et présidente de l'ensemble carnavalesque *Coração das Meninas*, se plaint de plusieurs aspects du projet *Porto Maravilha*. Selon elle, le projet a détruit un lieu de vie de la communauté qu'elle représente, un espace où les habitants réalisaient certaines de leurs commémorations, ainsi que des festivals communautaires. Cette initiative a été justifiée par les gestionnaires du projet par le besoin d'un espace pour la construction d'un téléphérique qui doit raccourcir le temps de trajet pour atteindre le haut de la colline. Cet équipement n'offre toutefois pas de commodités aux habitants du lieu : le prix des billets est prohibitif pour ces personnes aux revenus modestes et il y a en outre des limites pour les bagages à main, ce qui interdit à un habitant de monter avec ses achats d'épicerie, par exemple. Rosiete, s'est indignée en abordant ce sujet et, pendant

l'entretien, a questionné sur un ton ironique si le but était d'amener les touristes pour faire des photos de l'égout à ciel ouvert – problème récurrent que le gouvernement a toujours du mal à résoudre dans les *favelas*. Il faut souligner que le *Coração das Meninas* est un ensemble de résistance qui lutte contre l'exclusion sociale et raciale depuis les années 1970 et qui a pour but déclaré de « promouvoir la culture au sein de la communauté » organisant de manière indépendante divers spectacles et manifestations communautaires, comme nous l'avons mentionné au chapitre 3.

Les redéfinitions urbanistes des places sont aussi l'objet de questionnement de la part des habitants locaux et des artistes. Rosiete, qui connaît et valorise l'histoire du marché aux esclaves et l'existence du quai *Valongo*, pense que la décision administrative de transformer l'ancienne place (*Praça Jornal do Comércio*) en un site archéologique à ciel ouvert a été arbitraire et démagogique. À son avis, le projet aurait dû conserver, en premier lieu, les banques et les espaces conviviaux de la place, respectant en cela les besoins de la population locale, en majorité des personnes âgées. Pour elle, la place s'est transformée en un lieu touristique, un lieu de visite qui n'est plus en lien avec la population locale. Certains groupes artistiques ont eux aussi qualifié la place de lieu « sans vie », sans activités ou programmations spontanées, bien que l'administration insiste sur la mise en place de certaines activités publiques sur la place, probablement dans le but de la promouvoir comme lieu d'attraction touristique.

À l'instar de Rosiete, Sarol, organisateur de l'ensemble *Cordão do Prata Preta*, critique lui aussi le réaménagement de la place 'Largo da Prainha', où des sièges et des tables qui étaient autrefois des équipements permanents de la place ont maintenant disparu. De plus, le lieu a subi une transformation radicale : une vieille ruelle, qualifiée d' « historique » par les habitants, bâtie avec des pierres de la période coloniale, a été remblayée et bétonnée afin d'élargir davantage la place. Selon les habitants, l'ancienne ruelle qui longeait les maisons bordant le *Largo* aurait été nivelée pour satisfaire les commerçants locaux qui ont gagné de l'espace pour installer des tables et des chaises à l'extérieur de leurs établissements.

Figure 8 : *Largo São Francisco da Prainha* après les réformes. La ruelle longeait les hôtels particuliers qui bordent aujourd'hui la place.



Source : Site Brasil Masta Gave. Disponible sur: [<http://bit.ly/N2RA9p>] Visité le 15 juillet 2013.

Sarol rattache également les travaux de rénovation à la diminution de la vie culturelle du ‘Largo da Prainha’ en soulignant que, depuis le début des travaux, le groupe *Escravos da Mauá* n’avait plus réalisé aucun spectacle. Il n’affirme cependant pas avec certitude qu’il y a une relation directe entre ces deux faits.

Nous l’avons mentionné précédemment, le projet *Porto Maravilha* est un projet de requalification urbaine se fondant sur une approche touristique qui vise à transformer le Port en une nouvelle “porte d’entrée” du pays, une nouvelle “carte postale” à être visitée par les touristes, aux côtés du Christ Rédempteur ou du Pain de Sucre (Igrejas, 2012 : 16). Les premières présentations du projet ignoraient totalement les aspects historiques de la zone portuaire qui ne furent incorporés au projet que lors d’une seconde version, “améliorée”, où ils sont apparus comme “attraction” supplémentaire<sup>66</sup> pour le tourisme et les affaires. Toutefois, les acteurs sociaux du quartier portuaire soupçonnent qu’il pourrait y avoir, dans la vision officielle, valorisation de certains aspects de l’histoire seulement, plus commerciaux et plus “politiquement corrects”, au détriment de certains autres, moins “comme il faut” ou moins rentables.

L’insatisfaction occasionnée par les manières de procéder des administrateurs du projet n’offusque pas, au regard des résidents et des artistes du quartier, les bénéfices pouvant être retirés de ce projet, le plus important pour eux semblant être l’élimination

---

<sup>66</sup> Présentation du projet *Porto Maravilha*.



de la voie périmétrale qui recouvrait une grande partie de la zone portuaire. Grâce au retrait de cet ouvrage, les gens de la région attendent un embellissement des quartiers du port, rendant à leur architecture ancienne ses lettres de noblesse et leur permettant de révéler un peu de leur histoire. Ils espèrent également que cette nouvelle configuration favorise la circulation des personnes sur le port, alors qu'auparant la '*Perimetral*' était une sorte de voie expresse traversant la zone portuaire sans en permettre l'accès. La '*Perimetral*' est d'ailleurs vue comme l'ouvrage responsable de l'abandon et la dépersonnalisation du secteur. Signalons qu'en essayant d'imaginer la zone portuaire dans l'avenir, nous avons pu observer que, sous certains angles, cette perspective futuriste se heurtait à une croyance développementaliste acceptant les revers du "progrès" dès lors qu'une espérance de changement progressiste positif y était associée : « C'est comme ça, ça fait partie du progrès ! », nous a dit un des interviewés lorsque était mentionné le fait que la spéculation immobilière causerait probablement l'expulsion de résidents des quartiers. Tous les acteurs sociaux s'accordent sur le fait que le port ne peut être réduit à "un musée à ciel ouvert", un espace figé dans le temps. Il est nécessaire de "progresser", d'une manière ou d'une autre. Il faut remettre le port à sa place au cœur de la ville, dynamiser la région, attirer de nouveaux regards et de nouveaux visiteurs. Les artistes qui dirigent les groupes carnavalesques ou musicaux s'accordent en général pour dire que les lieux historiques du port doivent être ouverts à la visite et appréciés, mais que la mémoire du passé lointain ne doit pas se superposer à la mémoire récente, ni les lieux faisant référence à ce passé être transformés en "fétiches" voilant la réalité de la vie actuelle dans ces quartiers.

## CONCLUSION

Nous avons vu, dans ce chapitre, certaines des dissonances entre le projet officiel et les ensembles musicaux (ce qui inclut les musiciens, mais aussi le public) en ce qui concerne les représentations du passé et les conceptions d'avenir pour le quartier portuaire. Nous avons constaté la difficulté d'inclure les apports de la population locale aux projets de reformulations urbanistiques, tant au moment de leur planification que de leur exécution, le plus souvent dû au niveau élevé de technicité. Et si le paysage n'est pas seulement passif, comme le soutient Bender, et qu'il puisse aussi être coercitif dans certaines situations, nous entendons que le besoin urgent de transformations en infrastructure peut pousser résidents ou usagers du lieu à accepter plus facilement le projet, malgré leurs critiques ou leurs plaintes. « Le moment est venu de changer cette



situation » s'est exclamé un des interviewés qui essaie de rester optimiste malgré les diverses failles qu'il observe dans le projet, et de conclure : « Il y a déjà longtemps que l'on attend cela. » L'état critique dans lequel se trouvent certains ouvrages d'infrastructure, tel les réseaux d'eaux usées qui débordent fréquemment, intimide toute opposition virulente au projet, ces travaux d'amélioration des infrastructures existantes en faisant partie. Le projet est bienvenu, bien que, sous divers aspects, il ne s'accorde pas tout à fait avec la logique locale, en particulier la logique culturelle et artistique.

À partir des arguments présentés dans ce chapitre, ainsi que dans le précédent, nous insistons sur le fait que des réurbanisations calquées sur les principes de "ville créative" seraient probablement plus efficaces si elles prenaient effectivement en compte les pratiques locales et la participation des gens du lieu comme levier de la dynamique créative du processus, tel que Charles Landry lui-même, idéalisateur de cette "ville créative", nous conduit à le penser. Comme Low (1996) le souligne, le paysage urbain construit sa forme et sa dynamique à partir des savoirs, des valeurs sociales et des jeux de pouvoirs qui se produisent localement. Si, comme le signale Bender (2002), le paysage est là où le temps et la mémoire se répercutent, les administrateurs du projet *Porto Maravilha* se trouvent face à une région qui possède un vaste répertoire historique et culturel, fortement valorisable, autour duquel sont réunis divers acteurs sociaux engagés dans la production et la création de nouveaux paradigmes culturels. Même en considérant les conflits matériels et symboliques qui persistent entre les divers acteurs, ou les perceptions divergentes des représentations locales, nous entendons que les administrateurs du projet auraient les moyens de stimuler et d'élargir le processus créatif et valorisant en cours. De plus, il est probable que ces conflits diminuent dès lors qu'il soit donné un espace à toutes les manifestations dans un esprit égalitaire et démocratique. Au contraire, comme nous l'avons mentionné précédemment, beaucoup se plaignent et dénoncent un certain favoritisme, en particulier envers ceux qui possèdent déjà des habiletés à participer d'appels d'offre culturels, ou ceux soutenant ouvertement l'administration municipale actuelle. Nous nous pencherons sur les détails de ces conflits politiques dans le chapitre 7.

## **CHAPITRE 6. L'INVENTION DE LA CULTURE ET SON UTILISATION COMME RESSOURCE**

La culture est une thématique indiscutablement liée à la formation de l'anthropologie en tant que discipline et a été objet de réflexion de cette science tout au long de son histoire. Tout comme d'autres concepts-clés de l'anthropologie et de la sociologie, le débat sur la conceptualisation du mot « culture » dans l'univers académique a subi des assauts médiatiques qui l'ont rapidement popularisé provoquant, lors de son emploi, une certaine perte de sens, car dans la majeure partie des cas le sens commun ne lui conserve pas la rigueur originelle qu'exige le champ de la science. Pourtant, afin de penser et débattre la culture dans le cadre de l'anthropologie, il est indispensable d'en connaître les différentes significations, au sens commun du terme. Ceci est particulièrement vrai dans des contextes urbains où ont lieu, plus intensément, réflexion, usage, mais aussi, abus de ces concepts anthropologiques, espaces sociaux où les effets de la mondialisation sont plus visibles et où les dynamiques sociales se configurent sous diverses conceptions de “capitalisme tardif”, “modernité avancée” ou “postmodernité” (Fridman, 2000).

L'univers urbain occidental ayant été, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cadre primordial du développement de la sociologie et de l'anthropologie en tant que disciplines, on peut conclure que la diffusion et la réappropriation des concepts fondamentaux de ces sciences se sont inévitablement produits dans des contextes sociaux très divers. Nous considérerons de ce fait la pertinence du concept d'Anthony Giddens relatif à la “réflexivité” des acteurs dans des environnements subissant la “radicalisation de la modernité” : la réflexivité se rapporte aux consciences pratique et discursive des acteurs quant à la production de résultats pour une action ou même dans « l'utilisation d'informations sur une activité donnée afin de restructurer et redéfinir l'activité en elle-même. » (1984 : 101) De sorte que nous pouvons dire qu'au sein des groupes à vocation artistique parmi lesquels le concept de “culture” circule avec une vitalité particulière, on observe couramment une production de “métalangage” sur la culture ; soit encore une réflexion et un art discursif sur la façon de faire la culture dans le milieu artistique. Soulignons que dans les milieux artistiques que nous avons suivis sur le terrain, si le terme “culture” est fréquemment associée à la façon artistique et au bien culturel, cela ne doit pas être considéré comme une restriction de sens de la part des acteurs. Au contraire, certains d'entre eux considèrent que les choix esthétiques et

les postures adoptés dans le monde artistique communiquent, ou semblent vouloir communiquer, des significations politiques qui se prolongent dans le milieu social. Cela signifie que de nombreux acteurs misent sur la possibilité que la création artistique puisse atteindre et altérer des structures sociales non directement liées à l'art. De sorte que, par le moyen de la "culture/ de l'art", et encore qu'indirectement, les acteurs peuvent prétendre modifier la "culture/ totalité". Par cela, nous voulons dire, l'expression conventionnelle d'une totalité de la vie sociale incluant les pratiques sociales spontanées (formes d'organisation sociale et politique, visions du monde, expressions religieuses, relations économiques, etc.) acquises consciemment ou inconsciemment, et indépendantes de facteurs biologiques. Ainsi, le concept de "culture" concerne des expressions artistiques, mais aussi une "méta-culture", soit encore une compréhension de la culture en tant que totalité – se rapportant à "toutes les cultures" – qui va au-delà des spécificités existantes.

Ainsi, nos acteurs comprennent que ce qui différencie un Brésilien d'un Argentin peut être leurs formes d'expression artistique (dans le domaine de la musique, par exemple, le tango et la samba), mais également tout un ensemble de façons d'être et de penser qui les distingue. De ce fait, vue comme un tout, la "culture" brésilienne est perçue comme différente de la "culture" argentine.

Nous présenterons dans ce chapitre de brefs résumés historiques qui permettront de mieux appréhender ce qui est en jeu dans la zone portuaire quand les acteurs sociaux parlent de "culture" et quand ils en fabriquent. Cet exposé a pour but de déboucher sur le "méta-langage" propre à la culture, afin de démontrer que la réflexion et le discours sur la façon culturelle dans le milieu artistique permettent que cette "culture" soit aujourd'hui comprise comme une ressource de valeur dans le cadre du processus d'urbanisation.

Par ailleurs, nous prendrons en considération l'apport de l'anthropologue Sherry Ortner (2006) qui critique une analyse sociale trop ciblée sur l'individu et l'intentionnalité et qui ne considérerait pas la complexité culturelle et les variables existantes dans l'enjeu social qui poussent l'acteur à faire un choix déterminé. Tout en demeurant attentifs à l'intentionnalité de l'action individuelle, nous soulignerons aussi certains éléments qui apparaissent dans les contextes national et régional et qui, selon nous, conditionnent l'action et font partie de l' "habitat des significations" de la culture populaire.

## **6.1. DE LA PASSIVITÉ A LA RÉAPPROPRIATION : « LES CULTURES » REVISITÉES**

Au cours des dernières décennies, les débats scientifiques sur la culture ont donné lieu à de nombreuses élaborations qui ont été largement incorporées et réemployées au sens commun. La plupart de ces élaborations sont toujours en vogue, conceptualisant différents types de “cultures” que nous croisons également dans notre étude de terrain : culture de masse, culture érudite, culture populaire, culture d’élite, industrie culturelle, etc. Bien que n’étant pas toujours employés dans leur sens exact, ces termes sont utilisés avec l’intention de connoter certains contenus et d’établir des différences entre eux. Leur utilisation n’a pas pour but d’indiquer une compréhension académique de ces concepts ; ils font simplement partie du jeu des controverses locales. User et abuser de ces concepts, ou affirmer certaines oppositions, sont des prises de position contextuelles qui sont fréquemment utilisées dans le but de légitimer ou affaiblir l’importance d’une manifestation culturelle donnée.

### **6.1.1. La centralité de la culture**

La formalisation du concept de culture date de 1871, avec Edward Tylor (Laraia, 1986) qui la définit ainsi : « (...) tout ce qui est produit par l’humanité, que ce soit sur le plan concret ou immatériel, des produits et des objets jusqu’aux idéaux et aux croyances. La culture est tout système de connaissances et toute habileté humaine employée socialement. C’est, de plus, tout comportement appris de façon indépendante de l’aspect biologique. » (Silva, 2006)

Depuis le XIXe siècle, on recherche les limites de cette science par le biais de la définition de culture et l’anthropologie se constitue pratiquement autour de ce concept (*Ibid.*). On trouve, parmi ceux qui obtinrent de la notoriété en s’approfondissant dans la définition de culture, l’anthropologue américain Franz Boas. Il a systématiquement critiqué les théories évolutionnistes fondées sur la méthode comparative (Laraia, 1986). En anthropologie, les théories évolutionnistes ont été influencées par l’œuvre de Charles Darwin dans laquelle il soutient que toutes les cultures passent par les mêmes étapes, ou stades, durant leur existence, en évoluant, en progressant, des plus primitives aux plus avancées au fil du temps. L’argument évolutionniste, approprié par l’anthropologie, a abouti à un regard ethnocentré, car on entendait que le stade le plus avancé de l’humanité était celui atteint en Occident. À l’opposé de ces théories, Boas affirmait que toute culture avait sa propre histoire, se développant de manière particulière et ne pouvant être jugée à partir de l’histoire d’autres cultures. De sorte que l’Histoire en

vient à tenir une place centrale pour expliquer la diversité culturelle, déplaçant la centralité de l'évolutionnisme. Boas provoque une inversion complète de l'idée de standardisation culturelle, conception unilinéaire à laquelle l'humanité était assujettie, en fondant ce qui vint à s'appeler l'École culturaliste. Dans cette perspective, l'entendement de la "culture" est déplacé d'une conception objective vers une conception subjective qui rend les significations d'un objet, d'une coutume, d'un rituel, etc., contextuels, historiques, particuliers. En d'autres termes, la diversité remplace l'unicité.

Le culturalisme marque aussi une compréhension du concept qui déborde des frontières de la formalité scientifique : la culture est partout et est employée des manières les plus diverses, à l'académie, mais également au sens commun.

Au Brésil, Gilberto Freyre, disciple de Franz Boas, se lance dans une réinterprétation positive de l'histoire du métissage, dans une tentative d'affronter le racisme scientifique qui avait pris de grandes proportions dans le pays (Skidmore, 2012). Freyre est ainsi devenu un des personnages principaux de la redéfinition de l'identité raciale brésilienne, soulignant les particularités d'une civilisation tropicale unique et ethniquement mélangée.

### **6.1.2. La culture de masse : la passivité**

Mais comment penser les particularités culturelles dans un contexte de massification, où les œuvres d'art, la musique, les films, les livres, les vêtements, parmi d'autres, sont produits et consommés à grande échelle ? C'est au cours des années 1950, avec l'École de Francfort, dans un cadre de forte industrialisation, que le concept de culture de masse apparaît, et avec lui l'hypothèse que certains mécanismes de cette culture de masse visent à alimenter la passivité du public. Il nous semble pertinent d'aborder cette question à ce moment-ci de notre étude pour deux raisons : 1) Dans les débats des Sciences sociales autour du processus de production et de consommation culturelle, l'aspect passivité *versus* agir nous paraît central. La tentative de dépasser cet antagonisme semble être présente dans un ensemble d'autres théories qui l'ont suivie. On en présentera quelques-unes dans ce même chapitre (*cultural studies*, *invention de la culture*, *misérabilisme* et *populisme*, etc.), d'autres seront présentées dans le chapitre suivant (relatives à la dualité entre structure et action) ; 2) Du fait de s'agir d'une approche plus critique des pratiques culturelles, "culture de masse" et "massification" se retrouvent dans les discours des acteurs locaux. Après avoir analysé le concept de

“culture de masse” et d’autres concepts pertinents pour notre étude (en particulier celui de “culture populaire”), nous verrons plus avant comment ces concepts sont utilisés sur le terrain. Mais revenons à la culture de masse.

L’approche de la culture de masse soutenue par l’École de Francfort, porte sur l’impact culturel aliénant des *médias de masse*, en soulignant que la reproductivité des biens culturels et leur marchandisation sont les mécanismes d’une culture de masse qui vise à alimenter la passivité du public. Elle considère également que l’industrie de la culture, responsable de la production et de la reproduction des produits culturels à grande échelle, met en danger l’individualité et la créativité du fait d’engendrer un processus culturel dominant d’homogénéisation (Featherstone, 1995). Au cours des décennies suivantes, plusieurs auteurs critiqueront cette analyse pour être trop axée sur une dichotomie culture de masse et culture d’élite, ce qui renforce la perspective élitiste en considérant le grand public comme consommateur passif. Par ailleurs, cette approche considère la culture d’élite comme seule source de production artistique et intellectuelle légitime.

En fait, l’École de Francfort a donné davantage de visibilité aux discussions académiques produites depuis la Première Guerre mondiale en Europe. Bien avant qu’elle ne soit apparue, les Allemands avaient forgé le concept de *Kulturkritik*, ouvrant dès lors un débat dans lequel s’inscrivait, entre autres, l’acception de culture minoritaire en tant qu’un antidote à la modernité de masse (Mulhern, 2000).

### **6.1.3. Ce que les gens font des médias : la réappropriation**

Avec l’apparition des critiques sur la perspective des philosophes de Francfort, la passivité des gens est remise en question : sans nier l’oppression de la domination culturelle, Michel de Certeau (1974) est conclusif lorsqu’il affirme que ni l’invention ni la créativité ne sont exclusives à ceux qui dominent le processus de production culturelle, et que de nombreux réseaux informels font circuler, dans les deux sens, des flux d’informations, assurant les échanges culturels qui donnent vie à une société. Des activités très simples, telles que lire, marcher ou cuisiner, peuvent transformer la réalité si elles s’inscrivent dans un cadre de rapports de force. Toutefois, il soutient que si la culture savante n’est plus la pluie bienfaisante qui doit irriguer la culture populaire dite “affaiblie”, cette dernière n’est pas non plus un trésor à protéger, car elle jouit d’une dynamique propre et, bien que souffrant les agressions d’une culture élitiste dominante, elle n’est pas menacée d’extinction.

Toujours dans les années 1970, on voit apparaître au Royaume-Uni le concept de *cultural studies* dont les fondateurs cherchaient à développer une théorie matérialiste de la culture qui s’opposerait, d’un côté à la compréhension de la culture en tant que reflet ou produit de la structure économique, et de l’autre aux approches qui séparent les aspects symboliques de la vie sociale de leurs conditions sociales et historiques (Castillo, 2012). Ce nouveau regard, se penche sur ce que « les gens font des médias » au lieu de se centrer sur « ce que les médias font aux gens » (Morin, 2012). Ainsi, les tenants des premières études sur la culture dans ce courant de pensée mettent l’accent sur les rapports sociaux qui donnent lieu à la création des biens culturels, ramenant ainsi la production culturelle au premier plan de l’analyse. Prenant en compte les diverses composantes symboliques de la culture, le concept de *pratique* devient central, et permet aux chercheurs d’accorder la même importance aux différents domaines de l’activité humaine – économie, politique et art (Castillo, 2012). Fortement influencé par le marxisme, pourtant, le courant de *cultural studies* est guidé par des questions de classe, analysant les pratiques culturelles ouvrières qui tendent à se différencier et à résister face aux pratiques culturelles hégémoniques (*Ibid.*).

Dès la fin de cette même décennie, on observe que les études culturelles passent par des changements où la perspective de “classe” se déplace vers celle d’ “identité”. Défenseur de ce nouveau tournant, Stuart Hall (1997) propose le modèle de codage/décodage : le codage représenterait les médias influencés par les structures économiques et institutionnelles qui constituent leur environnement ; le décodage étant, pour sa part, conditionné par l’ordre culturel dominant, mais les propriétés sociales du récepteur – âge, sexe, milieu social, origine culturelle – contribuant elles aussi à l’interprétation (Morin, 2012).

De plus, la culture n’est plus seulement observée dans son contenu, les rapports de forces et les relations sociales étant déterminants pour structurer une différence culturelle. Ainsi, la culture n’est pas simplement un “bagage” que les individus reçoivent au travers de leurs interactions sociales, mais est l’objet de constantes (re)significations, négociations et conflits<sup>67</sup>.

La nouvelle approche de *cultural studies* contribue à donner un regain d’intérêt scientifique envers la sphère de la vie quotidienne dont les activités, jusque-là perçues comme répétitives et de signification très élémentaire, en viennent à être analysées

---

<sup>67</sup> Nous verrons plus en détails dans le chapitre suivant quelques-unes des théories anthropologiques et sociologiques relative à l’agentivité, notamment dans le courant postmoderne.

comme un élément central de la vaste complexité sociale, chargée d'appropriations et de productions créatives dans le cadre des mécanismes de consommation culturelle par les individus.

#### **6.1.4. L'invention de la culture : la culture n'appartient à personne**

Tandis que les sciences sociales commencent à prendre en compte les possibles réappropriations et productions des biens culturels au niveau individuel, on constate une multiplication de perspectives anthropologiques sur cette thématique et, par conséquent, un questionnement croissant quant au monopole conceptuel de la "culture" par les théoriciens. On peut affirmer qu'à partir du milieu du XXe siècle, ce concept a déjà débordé des frontières de la formalité académique : la "culture" est partout et est employée des plus diverses manières. Ironiquement, l'idée de réappropriation culturelle lancée par l'anthropologie semble se vérifier par la vulgarisation de son concept le plus fondamental par le grand public qui en use et en abuse. Mais serait-il vrai que la "culture" est un concept d'origine anthropologique diffusé universellement, ou serait-elle plutôt une conception présente dans toutes les sociétés même si pas toujours nommée ainsi ?

C'est encore dans les années 1970 que Roy Wagner publie son ouvrage *L'invention de la culture* (2010[1975]) dans lequel il défend l'idée que le concept de culture n'est pas un privilège de l'anthropologue, mais qu'il est inventé par tous les individus. Selon lui, comme les anthropologues, tous les êtres humains sont capables de rendre des expériences entre cultures compréhensibles parce qu'ils « peuvent contrôler le choc culturel de l'expérience quotidienne à travers toutes sortes de "règles", de faits et de traditions imaginées et construites » (2010 : 75). L'inventivité de la culture n'est pas une sorte de fantaisie, mais un processus objectif résultant d'observations et d'apprentissage (2010 : 30). Autrement dit, l'expérience de l'altérité n'est pas exclusive de l'anthropologie et des anthropologues. En prenant en compte les conclusions de Wagner, on peut inférer qu'il est difficile de bien préciser cause et conséquence dans la constitution du concept de "culture" : les débats produits en milieu académique sur la culture et les perceptions humaines de l'altérité dans la vie sociale forment un système de vases communicants, rendant impossible l'indication précise des origines et des influences secondaires.

#### **6.1.5. La culture populaire : le noyau central**



Il serait impensable d'analyser notre travail de terrain sur le port de Rio de Janeiro sans prendre en considération les influences du concept de culture populaire, au vu de la fréquence de son usage par les différents acteurs. Nombreux sont les groupes qui s'arrogent un engagement personnel quant à la "culture populaire du port". Dès lors, un minimum de mise en contexte historique devient nécessaire à la compréhension de cette démarche, considérant que ces acteurs subissent incontestablement l'impact des discussions sur ces concepts de sciences humaines. Ainsi, pour comprendre le concept de "culture populaire", il faut remonter à l'époque romantique où les États-nations européens, œuvrant à la consolidation de leur souveraineté, recherchaient des pratiques et des éléments culturels capables d'être hissés au rang de symboles nationaux (Pavão, 2005 : 44). C'est sous cette bannière nationaliste que certains éléments culturels tenus comme étant "du peuple" ont été mobilisés afin de forger une identité collective dans le cadre des représentations sociales hégémoniques.

Dans le cadre de l'affirmation d'une identité nationale face à une toujours possible tentative d'invasion étrangère, mais également en vue de renforcer la singularité de la "culture primitive du peuple" face à la culture classique (Burke, 1978), la notion de "culture populaire" est érigée de manière très paradoxale entre l'unité culturelle face à la différence (de l'étranger) et la désorganisation "primitive" d'une culture "rudimentaire" face à la rationalisation esthétique du classicisme.

Les différences individuelles et sociales, comme la classe, la race ou l'origine ethnique, par exemple, ont été repoussées pour faire place à un idéal d'ensemble plus ample, sous-tendu par la production et la diffusion de récits sur la nation capables de construire un imaginaire nationaliste. Il faut souligner que la « révolution du vernaculaire » (Anderson, 1983), soutenue par le capitalisme, a joué le rôle de déclencheur pour la création d'un sentiment d'appartenance à la nation. Dans ce sillage, on commence à appréhender le temps de manière tout à fait nouvelle et c'est sur la régularité du cours de l'histoire et avec la production et la diffusion de textes fondés sur un idéal homogénéisant que germe peu à peu cette prise de conscience. C'est dans un environnement alliant technologie, organisation sociale et nouvelles significations du temps et de l'espace qu'allait naître ce nouveau concept d'appartenance dans l'imaginaire populaire, ces « *Imagined Communities* » comme les a appelées Benedict Anderson (1983). S'appuyant sur de nouvelles et abondantes ressources littéraires, cartographiques et de communication, la *nation* devient une communauté construite

socialement que les gens appréhendent dans son ensemble et dans laquelle ils se perçoivent comme faisant partie d'un tout.

En ce qui concerne la notion de culture populaire et l'émergence des États-nations, il y a deux aspects pertinents pour notre recherche. Le premier concerne le rôle que cette appréhension du temps joue encore dans notre terrain d'étude, étant donné la centralité des récits sur le passé. La seconde concerne la contradiction inhérente au concept de culture populaire, comprise comme culture authentique et pure d'un peuple, sans prendre en compte les dynamiques posées par le mouvement socio-historique d'une société de classes (Chauí, 1994). Comme nous le verrons, ces deux aspects tendent à être adoptés dans les discours sur le contenu de la culture populaire et de la (re)production et de la consommation de ce que serait la "culture populaire" aujourd'hui.

Sur le plan méthodologique, nous avons également pris en compte les pondérations de la sociologue française Antigone Mouchtouris (2007) qui propose de penser une sociologie de la culture populaire qui incorporerait, au plan épistémologique, les théories et les définitions développées depuis le XIXe siècle afin de mieux cerner ce que l'on entend sous ce terme. Si au XIXe siècle la culture populaire est une thématique qui n'intéresse que les folkloristes, on voit naître une approche beaucoup plus socio-politique chez les intellectuels à partir du XXe. Surgissant à une époque où les mouvements sociaux occupent la scène politique, le concept de culture populaire prend, principalement en Europe, une connotation de "culture militante" (*Ibid.* : 17). Mouchtouris considère la complexité des échanges culturels, mais aussi les tensions, dans les instances de légitimation et de gestion politique qui définissent la culture populaire et elle aboutit à une généralisation assez intéressante sur les situations dans lesquelles l'intérêt du public pour sa culture s'intensifie. Selon cette auteure, c'est dans des moments particuliers de l'histoire d'une population, quand sa liberté est menacée, que la culture populaire se manifeste comme une identité et exprime un consensus social (*Ibid.* : 42). La culture populaire peut alors se transformer en un moyen de revendication de liberté, en une forme de résistance, et en un mouvement de contre-culture s'opposant à la culture établie ou la culture d'élite.

#### **6.1.6. L'authenticité : une question inhérente à la culture**

Au cœur du débat sur la conceptualisation du mot "culture" surgissent d'autres concepts qui en complètent sa compréhension comme, par exemple, authenticité et

tradition. Comme nous l'avons discuté au chapitre 4, l'affirmation de l'authenticité est significative pour le développement de nouveaux projets urbanistiques, en particulier ceux qui exploitent le potentiel touristique. L'authenticité culturelle, dans le cadre du tourisme, est vue comme un mécanisme d'évasion, comme un exotisme, produisant de la valeur et induisant le désir (Taylor, 2001).

Pour l'anthropologue australien John Taylor (2001), l'authenticité est ancrée dans le discours idéologique occidental et, lorsque rattachée aux notions de "culture" ou de "l'autre", elle reflète la "tragédie" de l'expérience moderne. Le désenchantement apporté par la modernité a forgé une perception de non authenticité résultant du monde "plastifié" de la consommation. Le sentiment de mélancolie, défini par le critique culturel Dean MacCannell (1992) comme un espace idéologico-culturel situé dans le passé et toujours impossible à atteindre – et de ce fait, toujours absent –, devient flagrant dans les discours analytiques contemporains.

Ces dernières décennies, la sensation de déconnexion d'avec le monde a fait surgir des propositions comme celle de la fin de l'histoire (Fukuyama, 1992) et, en conséquence, la fin des grands récits, ainsi que la sensation que l'originalité des choses fait place à un simulacre, dicté par les relations politico-économiques et socioculturelles contemporaines (Baudrillard, 1981). Comme le soutient l'historien marxiste Fredric Jameson (1979), cette culture post-moderne se caractérise par le pastiche, illustré par le démantèlement de toute utopie :

« C'est comme si le post-modernisme représentait la cynique et tardive vengeance de la culture bourgeoise contre ses antagonistes révolutionnaires dont le désir utopique d'une fusion entre l'art et la praxis sociale est pris, détourné et ironiquement retourné contre eux-mêmes comme une réalité atopique. Le post-modernisme, sous cette optique, singe la résolution formelle d'art et de vie sociale tentée par l'avant-garde, tout en la vidant impitoyablement de son contenu politique ; les lectures poétiques de Maiakovski dans l'enceinte des usines se transforment en chaussures et boîtes de conserves avec Warhol. » (Eagleton, 1998 : 12)

Bien que la perception du temps historique en tant qu'origine ontologique des choses soit une caractéristique du modernisme, elle devient encore plus évidente quand le passé rend impossible la formulation d'utopies pour l'avenir. De sorte que nous soutenons que la perception de l'authenticité est proportionnelle à l'impression de distance que nous avons d'un objet, guidés en cela par les considérations philosophiques de Walter Benjamin sur l' "aura" (1968) : « We define the aura of a

authentic object as the unique phenomenon of distance, however near it be. » (1968 : 104) Ainsi, le discours complexe de l'authentification emploierait un système idéologiquement situé dans le temps, dans lequel ce qui est social, culturel ou artistique en dehors de notre temps "moderne" est un passé prémoderne et, en conséquence, plus original (Taylor, 2001). Cette rhétorique n'existerait cependant pas sans conséquences négatives, car une réification de l'essentialisme moderne concernant l'altérité peut miner toute autre expérience un peu éloignée du degré zéro du sens "originel". Comme le suggère Taylor, avec le choix d'un fait historique distant représentant l'origine, l'authenticité peut tenir en échec les pratiques quotidiennes, car elles renforcent la distance entre l' "original" et la perception locale sur la façon de faire.

Si l'authenticité du présent doit rendre hommage à la conception d'origine et, en conséquence, à la tradition, nous devons nous rappeler que sur notre terrain d'étude le cadre fournissant l' "aura" de l'authenticité est marqué par la recherche de registres historiographiques, ce qui lui donne considérablement plus de poids et de pertinence vu que la recherche d'authenticité est également une recherche de "vérité". Qui plus est, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, les marqueurs de temps relatifs à la "mémoire collective" et à ce "passé originel" sont multiples, ce qui signale une dispute apparemment inévitable autour des significations des formes culturelles et sociales du passé et l'organisation hiérarchique des valeurs attribuées à chaque événement historique.

#### **6.1.7. Dans notre terrain d'étude, les cultures**

Nous en venons alors à soutenir que les distinctions entre culture d'élite, culture de masse et culture populaire sont plus que de simples concepts sociologiques ; ce sont des catégories politisées, utilisées abondamment dans la pratique des rapports de pouvoir, afin de conserver ou questionner le *statu quo*. Si d'un côté le concept de culture de masse met en évidence le mécanisme industriel de la culture, il peut occulter par ailleurs les nuances de la culture commune/populaire (Featherstone, 1995). À son tour, mettre l'accent sur la culture populaire semble indiquer ce que l'idéologie dominante cherche à voiler : l'existence de divisions sociales (Chauí, 1994). Cet apport, fortement marqué par une approche politique engagée à gauche, peut mener à une analyse empêtrée dans des conceptions romantiques où la culture populaire est

comprise comme “authentique” et autonome face à la « culture dominante illustrée » (Pavão, 2005).

Dans le cadre de notre étude, nous observons, sur le terrain, que la signification des concepts de culture d’élite, culture de masse et culture populaire sont relatifs au contexte et forment également des oppositions alors qu’il n’y en a pas *a priori*. Nous avons cependant remarqué certains contrastes et approximations récurrents : 1) la critique de la façon dont certains qui se prétendent plus érudits s’approprient de la production culturelle “populaire” ; 2) l’appréhension de la culture populaire comme étant un dernier refuge face à massification des produits culturels en général (*populisme*) ; 3) l’entendement de ce que “culture populaire” et “culture de masse” sont originellement similaires et inséparables ; et 4) la compréhension de ce que “culture populaire” et “culture érudite” (ou “culture d’élite”) vont (et doivent aller) de pair, toutes deux se caractérisant comme opposées à la “culture de masse”.

Chacun de ces arguments peut être présenté seul ou s’associer à un autre. On trouve ainsi des couples comme 1-2 ou 1-3 ou encore des associations 1-2-3 et 2-3 ou 2-4. Ces argumentations et leurs combinaisons éventuelles portent probablement en elles l’influence de facteurs plus subjectifs, tels que ceux de classe sociale, origine géographique ou ethnique, couleur de peau, ou encore de genre.

Malgré l’existence de différences de signification et de contenu intrinsèques à chaque contexte particulier, nous soutenons que certains éléments sont fréquemment présents lorsqu’il s’agit de produire une “culture populaire”. Tout d’abord, il est possible de constater, sur notre terrain d’étude, une relation entre l’idée de populaire et les expressions quotidiennes ayant lieu dans un espace public, comme le soutient Mouchtouris (2007). Hannerz (1996), mentionné précédemment, affirme que le concept de lieu est fondé sur la vie quotidienne, en mettant en équation la dualité “local” contre “global”. Pour cet auteur, le “local” est le lieu privilégié des relations face-à-face et de longue durée. Le “local” est le site d’expérience sensorielle par excellence, où on peut entendre, toucher, sentir, goûter. Il est évident que jouer, écouter, assister et danser la “musique populaire” est, avant tout, une activité collective, une opportunité de tisser et de renforcer des relations sociales, l’opportunité de raconter et de connaître des gens et de se reconnaître dans les autres. Célébrer le populaire peut signifier, dans certains cas, l’exaltation de la spontanéité et de la créativité communautaire/collective comme le souligne l’anthropologue Fabio Pavão (2005), mais aussi l’opportunité de produire de la musique de façon “indépendante”

ou “alternative” par rapport au marché musical, comme nous l’avons fait remarquer pour l’ensemble Terreiro de Breque, par exemple. Dans un sens plus restreint, la production musicale “alternative” n’existe qu’en opposition à la “culture de masse”. Pourtant, même ceux qui s’inspirent de ladite “culture de masse” semblent vouloir s’en distinguer et, tout en s’exprimant au sein d’un genre artistique massifié, ils affirment leur individualité en s’appropriant d’autres styles, formes de production ou arrangements musicaux. Finalement, la production musicale dite “populaire” utilise souvent, et ce de manière créative, des éléments musicaux catalogués comme “traditionnels”, telle l’utilisation de certains instruments, rythmes, thématiques de textes, même lorsqu’il y a fusion avec des instruments électroniques, considérés étrangers à la tradition, comme la guitare électrique ou l’utilisation de **mixage et de mastering de son dits “commerciaux”**.

## 6.2. DISCOURS SUR LA « CULTURE » AU BRÉSIL

Comme nous l’avons affirmé précédemment, les discussions anthropologiques sur le concept de culture qui se sont diluées dans l’entendement populaire ont mené à un usage de termes et de concepts détournés de leur sens originel. Les compréhensions actuelles sur ce qui caractérise la “culture populaire brésilienne” doivent être analysées à la lumière de certains antécédents historiques qui en conditionnent les définitions dans les rangs du public. Par le concept d’ “épidémiologie des représentations”, l’anthropologue Dan Sperber (1985) montre que dans le processus d’interpénétration entre les représentations mentales et les représentations publiques disponibles, certaines de ces représentations deviennent plus contagieuses que d’autres, se propageant rapidement, et efficacement, au sein des groupes sociaux. Réitérons en outre l’argument d’Appadurai (1981) que nous avons présenté en détails dans le deuxième chapitre : le passé ne serait pas simplement une ressource plastique et inépuisable ; le discours sur le passé est normalement assis sur un cadre culturel à partir duquel les débats sur la signification prennent forme. D’une manière semblable, Ulf Hannerz (1996) reprend le concept d’ “habitat de significations”, de Zygmunt Bauman, qui suggère un répertoire flexible de significations culturelles, un habitat dans lequel l’individu opère et avec lequel il produit, également, y rencontrant ses ressources, mais aussi ses limitations (*Ibid.* : 22). À partir de l’analyse d’Hannerz, nous entendons qu’ “habitat de significations” s’oppose à ce que serait, dans un sens général, un “monde des significations”, un univers possiblement autonome et unifié.

Cet habitat peut s'étendre ou se rétracter, il peut s'achever ou obtenir la reconnaissance de collectifs, ou d'à peine quelques individus. Partant de ces observations et de la conclusion de ce que toute représentation part d'un *cadre culturel* qui ne sera jamais illimité, il devient pertinent de se demander le motif pour lequel certaines représentations deviennent plus contagieuses que d'autres, comme le suggère Dan Sperber (1985). En se permettant certains parallèles avec la microbiologie, Sperber affirme que des facteurs environnementaux, de communication ou historiques contribuent à la sélection et à la perpétuation d'éléments donnés dans le processus de transmission culturelle.

Sans perdre de vue ces arguments, nous avons sélectionné quelques événements brésiliens qui fournissent, selon nous, des conditions pour la transmission et la perpétuation de certaines des représentations publiques que nous percevons sur le terrain. Nous nous centrerons sur ceux que nous pensons avoir un lien direct avec notre terrain d'étude et la thématique de la musique populaire en général.

Ces événements sont directement liés à la construction discursive sur l'identité et la culture au Brésil, à commencer par la configuration du pays en tant que nation : 1) l'institutionnalisation de la samba ; 2) le discours sur la culture et l'élaboration d'une législation spécifique ; et 3) de nouveaux fronts politiques et formes de protection des minorités.

### **6.2.1. L'institutionnalisation de la samba**

Expliquer l'histoire de l'institutionnalisation de la samba revient à raconter un peu de l'histoire du Brésil, principalement parce que la samba, comme toutes les influences culturelles répertoriées comme afro-brésiliennes, a été explicitement mobilisé pour faire partie du discours sur l'identité nationale à partir de la fin des années 1930.

Le projet d'une identité nationale brésilienne a été soigneusement bâti, fondé sur le développement de la pensée sociale brésilienne qui, à cette époque, subissait de fortes influences de la thèse culturaliste, permettant aux intellectuels brésiliens de réinterpréter positivement l'histoire du métissage (jusqu'alors certains théoriciens en avaient soutenu les effets dégénératifs pour la nation) et de considérer comme positives les contributions de la culture africaine à la formation sociale brésilienne (Skidmore, 1993).

En 1937, débute la période de l'Estado Novo, gouverné par le président Getúlio Vargas, qui a mis fin à la persécution de la samba et des autres éléments de “la culture afro-brésilienne” jusque-là fortement marginalisés par la répression policière dans les espaces urbains. L'idéal nationaliste de l'époque cherchait, dans la théorie du culturalisme et dans la coexistence multiraciale prétendument pacifique – synthétisée dans l'idéal de “démocratie raciale” – l'ouverture nécessaire à l'inversion radicale des symboles culturels liés au métissage issu de la diaspora africaine, tels la samba, la capoeira ou le candomblé (Schwarcz, 1995).

Bien que nous connaissions l'inefficacité de la transmission des rhétoriques holistiques<sup>68</sup> (Candau, 2012), nous reconnaissons que le discours identitaire lié à la samba semble très pertinent pour de nombreux Brésiliens, en particulier chez les Cariocas. La samba, transformé en un authentique icône de la culture brésilienne, est consacré par l'industrie phonographique et s'institutionnalise comme produit culturel capable d'être exporté outre-mer (Fenerick, 2005). La ville de Rio de Janeiro en particulier, toujours capitale du pays dans les années 1930, est témoin de la dernière étape d'institutionnalisation de la samba qui devient un des principaux genres musicaux des festivités carnavalesques qui se manifestent par les défilés des écoles de samba (Ferreira, 2005).

### 6.2.2. Discours sur la culture et élaboration d'une législation spécifique

En accord avec les historiens Marcos Napolitano et Maria Clara Wasseman (2000), la question de l'origine de la samba dans le débat historiographique brésilien sur la musique populaire apparaît tout au long des décennies de 1920 et 1930, alors que les chercheurs se proposent de mettre en équation les multiples influences culturelles en une unité identitaire nationale : la *brasilidade*. Considéré comme l'un des rythmes les plus véritablement brésiliens, une stratégie a alors été mise en place afin de définir la place sociale de la samba, ainsi que ses fondements esthétiques. D'ailleurs, la recherche des “origines” de la samba renvoie à une longue dispute politique autour de la définition du lieu social de la samba : celui-ci était-il né au “morro”, c'est-à-dire dans la *favela*, comme l'avancé le journaliste Francisco Guimarães en 1933, ou bien

---

<sup>68</sup> Candau (2011) insiste sur le lien entre identité et mémoire, mais complexifie également cette question lorsqu'il critique lesdites rhétoriques holistiques, celles qui prétendent induire la compréhension qu'il existe un partage ample et intense de cette mémoire sociale qui servirait de moyen à la construction identitaire collective. Une large communication d'une représentation relative à ces actes de mémoire, dit Candau, ne nous permet pas de déduire que le partage entre tous les individus est efficace, ni même homogène.



faisait-il déjà partie du “patrimoine de toute la ville”, à cette époque, comme le soutenait son contemporain Orestes Barbosa, également chroniqueur et compositeur ?

L’hypothèse de où et comment était pratiqué le “vrai” samba est devenue une question importante à une époque où celui-ci, après avoir été adopté comme faisant partie de l’identité brésilienne sous l’ère Vargas (Estado Novo), devient également un produit intéressant l’industrie phonographique, alors accusée de menacer l’authenticité de la samba du fait d’en stimuler la création et la production individuelle. Si auparavant la samba était composé collectivement et qu’il n’y avait pas d’ “auteur”, l’industrie force à la reconnaissance autorale et à la redevance de droits d’auteurs. C’est ainsi que l’industrie se développe, à l’opposé des rondes de samba qui sont le lieu d’une parole musicale collective, “pure”, “spontanée”, où la créativité du groupe social à l’origine de la samba serait renouvelée, presque comme un rite d’origine (Napolitano et Wasseman 2000 : 170).

La période dictatoriale vécue par le pays à partir des années 1960 jusqu’en 1985 avait également un travers idéologique nationaliste, ce qui encourageait les recherches sur les multiples expressions artistiques brésiennes. Néanmoins, la prédominance de la “culture nationale”, ainsi qu’une politique répressive accrue, ont agit de telle sorte qu’une “culture de protestation” a pris de l’ampleur et c’est justement à cette époque que la samba a revêtu son aspect le plus contestataire. La répression politique de ces années-là incita les artistes à trouver de nouvelles formes d’exprimer leur insatisfaction et leurs positions politiques, et ils rencontrèrent, en marge de la samba et des favelas, un “parler canaille”, langage de métaphores, qui a sous-tendu la construction de la « *linguagem de fresta* »<sup>69</sup> afin d’esquiver la répression (Vasconcellos, 1977). À cette époque, il se crée un discours particulier qui va d’une sorte de “culte de la canaillerie” dans les langages littéraire, cinématographique et théâtral brésiliens, à une prise d’objet par les sciences humaines qui entendent pour la première fois le malandrin en tant que question sociologique au travers des ouvrages de Antônio Cândido et Roberto DaMatta (Rocha, 2006).

« Le culte de la canaillerie coïncide avec le moment politique et culturel de la censure sous la dictature militaire au Brésil. En effet, les représentations de la canaillerie finissent par prendre une signification plus explicitement politique parmi les secteurs plus intellectualisés des classes moyennes, penchant politiquement plus ou moins vers la

---

<sup>69</sup> “Langage d’ouverture”, littéralement : forme d’écriture recourant à la métaphore utilisée par les poètes et compositeurs brésiliens pour tromper la censure durant les années “dures” (1968-1978) de la période de dictature militaire.

gauche, comme manière de réaction à l'enfermement de la vie politique et culturelle de la société brésilienne. Liée au folklore des savoirs populaires, la canaillerie surgit comme une possibilité de tromper l'état dictatorial de la censure en disant l'interdit au travers du consenti. » (Rocha, 2006 : 110)

Les années 1980 voient l'émergence de mouvements sociaux populaires sur la scène politique nationale et la mise en œuvre du processus de redémocratisation du pays, et c'est alors que les minorités ethniques et culturelles bénéficient de nouveaux espaces d'expression (Congresso Nacional apud Oriá, 2010). L'historiographie brésilienne passe alors par un renouvellement et en vient à considérer la participation des "exclus de l'histoire officielle" dans ses études. Les pouvoirs publics, quant à eux, dans un élan conservateur, en viennent à se pencher sur des biens et des valeurs issus de divers secteurs de la société (*Ibid.*). L'idée de patrimoine culturel prend de l'ampleur, rompant ainsi d'avec la vision élitiste de ne considérer comme objet de préservation les seules manifestations ou les biens de la classe historiquement dominante.

La nouvelle, et actuelle, Constitution Fédérale de 1988 institue le principe de **citoyenneté culturelle** (l'État garantira à tous le plein exercice des droits culturels et l'accès aux sources de la culture nationale, et appuiera et encouragera la mise en valeur et la diffusion des manifestations culturelles) et consacre le principe de **diversité culturelle** (l'État a l'obligation constitutionnelle de protéger les manifestations culturelles populaires, indigènes et afro-brésiliennes, tout comme d'autres groupes participant du processus civilisateur national). Par ailleurs, sont considérés comme faisant partie du patrimoine culturel brésilien, les **biens de nature matérielle et immatérielle**<sup>70</sup>. Ainsi sont reconnues l'importance et la signification de la préservation de la **mémoire** dans la construction de la citoyenneté (Congresso Nacional apud Oriá, 2010).

### 6.2.3. Nouveaux fronts politiques et protection des minorités

Bien que la Constitution de 1988 représente un signe de changement politique au Brésil, peu de ses résolutions ont été mises en pratique jusqu'à présent. En effet, ce

---

<sup>70</sup> En accord avec la Constitution, on considère comme patrimoine matériel et immatériel : I – les formes d'expression ; II – les modes de créer, faire et vivre ; III – les créations scientifiques, artistiques et technologiques ; IV – les œuvres, objets, documents, édifications et autres espaces destinés à des manifestations artistico-culturelles ; V – les ensembles urbains et les sites de valeur historique, paysagère, artistique, archéologique paléontologique, écologique et scientifique.

n'est qu'au tournant des années 2000, avec l'élection du président Luiz Inácio Lula da Silva, que diverses politiques à l'égard des groupes minoritaires ont commencé à être mises en place. Nous avons donné quelques détails sur les politiques affirmatives mises en œuvres au cours de ces dernières années quand nous avons présenté l'ensemble *Afoxé Filhos de Gandhi* au chapitre 3, et en particulier celle qui garantit l'égalité raciale et une action plus active contre le racisme. Afin de mieux dépeindre la situation actuelle, nous présenterons dans les paragraphes suivants certaines des politiques gouvernementales qui visent à équilibrer l'économie, et qui aident à améliorer l'accès à l'éducation et au marché du travail ou encore qui garantissent la protection des minorités sociales, car nous pensons que ces changements profonds constituent des bases de réflexion et d'action chez les acteurs de notre champ d'étude qu'ils touchent directement ou indirectement, dû à leurs conditions sociales, ethniques ou politiques.

Bien que la première phase du gouvernement Lula (2003 à 2006) ait été marquée par des tensions entre les deux paradigmes de l'État minimal et de l'État providence, celles-ci se sont amenuisées pendant la seconde période (2007 à 2010) en raison de l'importance de la croissance économique et la popularité du gouvernement ainsi qu'en raison d'une amélioration notable du marché du travail et des comptes publics, ce qui a permis un élargissement des investissements sociaux. (Fagnani, 2011) De plus, la crise financière de 2008 a atténué l'hégémonie mondialisée de la pensée néolibérale, ce qui a permis de rompre l'opposition entre stratégie économique et développement social. Au début de son mandat, le gouvernement Lula a explicitement défendu la mise en place de programmes prioritaires de transfert de revenus directs, en opposition aux politiques universelles, ce qui a énormément frustré une partie de la gauche brésilienne. En effet, la mise en place d'une telle politique faisait suite au programme libéral du gouvernement précédent selon lequel la stratégie de développement social ne devait se centrer que sur l'action politique auprès des plus défavorisés. En revanche, dans le cadre du gouvernement Lula, on a vu l'ouverture d'espaces démocratiques de pression politique et de contrôle social qui ont finalement abouti à la mise en œuvre des politiques universelles (*Ibid.* : 12). Les programmes de lutte contre la faim, de création d'emplois et de revenus, de logement, de distribution alimentaire et de développement rural sont, parmi d'autres, des programmes orientés par les politiques sociales du gouvernement Lula qui avaient comme objectif le transfert direct de revenus. La mise en place de certains autres programmes, coordonnée par le *Secrétariat Spécial des Droits de l'homme*, a permis d'assurer des droits sociaux particuliers, tels ceux des

personnes handicapées, des personnes âgées, la promotion de l'égalité raciale et sexuelle et la lutte contre les préjugés de telles natures (*Ibid.*)<sup>71</sup>. Il faut souligner que toutes ces avancées sociales ont été accompagnées de réactions parfois enflammées de mouvements d'opposition, notamment d'extrême-droite, restée jusqu'alors en retrait. On a vu ainsi augmenter les crimes de nature homophobe ou raciale, très souvent sous le couvert d'un certain dogmatisme religieux extrémiste ou encore d'influence néonazie, jusqu'alors peu visibles au Brésil<sup>72</sup>.

La politique de réajustement fréquente du salaire minimum, l'amélioration des conditions du travail et l'encouragement aux études supérieures pour les personnes historiquement exclues grâce à des quotas pour les noirs et les élèves des écoles publiques — économiquement défavorisés pour la plupart — comptent parmi les éléments qui ont dynamisé le pays pour sortir de la crise sociale dans laquelle il était. Une enquête publiée par l'Organisation internationale du Travail (OIT) en 2012 aide à illustrer les avancées acquises pendant le gouvernement Lula. Les chercheurs y ont pris en compte divers indicateurs socio-économiques et leurs conclusions indiquent que la pauvreté au Brésil a chuté de 36,5% entre 2003 et 2009<sup>73</sup>.

## CONCLUSION

Ce chapitre a eu pour objectif de faire une rétrospective de la construction du concept de "culture" dans le champ des sciences sociales et de s'enquérir sur la manière par laquelle il dialogue en permanence avec la société. À la lumière de ces éléments, il nous semble pertinent d'affirmer que comprendre la "culture populaire du port" exige la compréhension d'autres concepts liés à cette "culture", tels que culture de masse, culture populaire ou encore culture d'élite, tout comme les évolutions théoriques, politiques et légales ayant eu lieu dans le pays dans le domaine culturel au cours des dernières années, ces facteurs pouvant conditionner et motiver les actes de notre public.

Comme nous l'avons vu sur le terrain, "culture" est fréquemment associée à la façon de faire artistique ou au bien culturel, mais est également entendue comme un tout

---

<sup>72</sup> Voir par exemple le reportage du magazine ISTOÉ : « Marco Feliciano, o homem que desafia o país » sur le député-sacerdote évangélique qui, après des déclarations manifestement homophobes et racistes, a été nommé à la tête de la Commission des Droits de l'Homme de la Chambre des Députés. Voir également le reportage du magazine RAÇA : « O racismo está crescendo » ainsi que le rapport « Relatório sobre violência homofóbica no Brasil : 2012 » qui atteste un accroissement de ce genre de violence.

<sup>73</sup> Disponible sur : [<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-07-19/relatorio-da-oit-mostra-que-pobreza-no-brasil-caiu-36-em-6-anos.html>] Visité le 20 avril 2013.

(modes de penser et d'agir) qui différencie une collectivité d'une autre. Nous avons également noté que malgré le fait de considérer généralement la culture – en particulier la culture populaire – comme quelque chose de statique, les acteurs se rendent parfaitement compte des conflits qui entourent la définition de “culture”, notamment lorsque ses différents concepts associés sont mobilisés afin de se distinguer, attribuer ou retirer de la valeur.

Sur le plan régional, étant donné que Rio de Janeiro est l'une des premières villes à avoir été occupée à la période de la colonisation et du fait qu'elle a également été la capitale du Brésil jusque dans les années 1950, beaucoup de ce qui a été qualifié de “culture nationale” était plus exactement la réalité de la capitale, comme c'est le cas des manifestations carnavalesques et de la samba. De ce fait, porter notre regard sur certaines des politiques culturelles nationales nous permet d'analyser l'objet de notre étude sous une perspective macroscopique, mais également sur un plan très localisé, car une grande partie du discours sur culture populaire et culture nationale s'est cristallisée dans le microcosme carioca.

Si d'un côté le mythe construit à partir des années 1930 sur la samba comme genre agrégeant le métissage brésilien est d'une importance capitale pour comprendre quels éléments composent vraiment l'univers de “culture populaire” de nos acteurs, la “culture de protestation” qui a pris son essor sous la période dictatoriale nous semble également fondamentale, au vu qu'elle consacre et révère la “canaillerie” de ceux qui vivent en marge du développement. Révérer la fripouillerie liée à la vie de bohème, aux jeux et aux orgies, est une manière de renier l'ordre établi. La “marginalité”, ainsi que les éléments associés à ce sous monde anticonformiste (travailleurs du port, *nordestins*, habitants des *favelas*, malandrins, voleurs), finissent par représenter la culture populaire brésilienne et celle-ci est souvent utilisée comme instrument pour affronter le système dictatorial en vigueur et clamer pour un État démocratique dans lequel ces voix “subalternes” pourraient être entendues.

Nous affirmons également que les avancées actuellement réalisées en éducation, économie et sur le marché du travail contribuent fortement à conditionner les perceptions des acteurs de notre étude. Grâce au Statut de l'Égalité Raciale et la création de secrétariats d'État liés à cette thématique, la question raciale est mise à l'ordre du jour des discussions publiques et l'histoire de l'Afrique et des noirs au Brésil fait son entrée dans les livres scolaires. De tels changements affectent la façon de voir de nos

acteurs et leur manière de réélaborer l'histoire du port, notamment du fait que les noirs en sont les principaux acteurs depuis le tout début de l'époque coloniale.

Dans le prochain chapitre, nous nous approfondirons dans le débat politique autour des questions qui se retrouvent en jeu lors de la réalisation des manifestations musicales dites populaires du quartier du port. Nous verrons également comment ces éléments, qui nous semblent pertinents à la compréhension de la "culture populaire" du port et qui influencent les représentations de cette culture chez les acteurs sociaux de notre étude, peuvent également être utilisés comme ressources pour les aider à élaborer leurs stratégies et appliquer ces entendements de manière pratique et créative à la réalité qui est la leur.

## CHAPITRE 7. LÉGITIMATION, ACTION ET HÉTÉROTOPIES

Nous allons, dans ce chapitre, nous pencher sur la relation dialogique entre *Porto Novo*/CEDURP et les acteurs sociaux dans le cadre du processus de légitimation des activités musicales mis en œuvre dans le quartier du port de Rio de Janeiro. Bien que nous ayons indiqué, à plusieurs reprises, que la légitimité des acteurs est le produit d'un ensemble beaucoup plus ample de relations sociales incluant diverses couches de la société, tels, entre autres, les médias, les commerçants ou les petites et moyennes entreprises, soulignons également le rôle historique de l'État dans la reproduction des "pratiques culturelles de consensus". En ce qui concerne les conditions objectives, il faut noter qu'afin d'obtenir un soutien public quelconque, les projets musicaux des groupes, ou de tout autre artiste de la région, doivent nécessairement avoir l'aval de *Porto Novo*, vu que la majeure partie des appels d'offre publics sur le secteur culturel sont à caractère régional. D'autre part, nous remarquons que ce mécanisme de sélection (appel d'offre public) est un facteur limitant, compte tenu du fait que tous ne se sentent pas aptes à écrire et argumenter un projet. Par ailleurs, dans ce genre de procédure, on doit généralement fournir un press-book artistique, ce que ces artistes de rue ne possèdent pas tous.

Malgré l'existence de divers facteurs contribuant à des mésententes entre les groupes, nous verrons aussi que les acteurs sociaux perçoivent le besoin d'union, afin de faire face ensemble aux décisions arbitraires des administrateurs du projet.

Nous essaierons finalement d'esquisser les relations possibles entre les "manières de faire" des acteurs au quotidien et l' "habitat de significations" contenant un répertoire d'éléments qui aident à construire les représentations sur la culture populaire dans la zone du port.

### 7.1. PROCESSUS DE LÉGITIMATION : QUEL EST LE RÔLE DE L'ÉTAT?

Dans son livre *Raisons pratiques* (1995), Pierre Bourdieu considère que l'État est l'appareil social qui institue les références symboliques d'une société, donnant à tout arbitraire culturel l'apparence de naturel. Pour Bourdieu, l'État serait une concentration de différentes espèces de capital : le capital de force physique ou d'instruments de coercition, le capital économique, le capital informationnel, et le capital symbolique. De sorte que l'État exerce un rôle de "méta-capital", puisqu'il est source de pouvoir pour

d'autres espèces de capitaux et peut, en conséquence, concéder du pouvoir à ses détenteurs.

Lorsqu'il se penche sur le thème de l'art, et même en considérant le rôle de l'État, Bourdieu montre que les disputes dans le champ de la production culturelle, qu'il appelle "champ artistique" (Bourdieu, 1993), s'ordonnent en une relative autonomie des pouvoirs économiques, politiques et bureaucratiques. Comme le soutiennent les critiques, la question de la légitimité, si chère à Bourdieu, devient ambiguë dans l'abordage de l'art (Derivery, 2001). D'un côté, Bourdieu essaie de reconnaître le champ artistique (en particulier lorsqu'il parle plus spécifiquement de l'art contemporain) annexé au marché, ses idéologies et ses méthodes qui, par la suite, en viennent à déterminer la loi. Maîtriser la sphère de l'art et de la "création", c'est disposer d'un moyen de peser sur tout le champ culturel. L'appareil d'État, avec son "méta-capital", servirait à la pérennisation de ce scénario.

D'un autre côté, il est clair pour Bourdieu que ce n'est pas seulement le marché qui régit ce champ, compte tenu de l'importance du prestige social professionnel et de la légitimation par les pairs. Le "champ artistique" serait un espace *structuré de positions et de prises de positions* dans lequel les individus et les institutions briguent le monopole sur l'autorité artistique. La croyance partagée par les membres du champ artistique, ou ceux qui y aspirent, est que l'art est un domaine "sacré" qui se maintient à l'écart et transcende les mondanités et les intérêts matériels (Bourdieu, 1979 ; 1983 ; 1987 *apud* Wacquant, 2005).

Selon le sociologue Loïc Wacquant (2005), une analyse d'œuvres culturelles en termes de champ, à l'exemple de celles décrites par Bourdieu, implique trois opérations indispensables, et étroitement liées, que nous nous proposons de détailler dans notre étude. La première est de localiser le microcosme artistique dans le "champ du pouvoir", c'est-à-dire le réseau des institutions dans lequel circulent les pouvoirs économiques, politiques et culturels que la classe dominante s'efforce de réserver pour elle-même (Wacquant, 2005 : 2). Le *champ de pouvoir* de notre microcosme artistique musical du port inclurait donc d'autres champs dérivés, tels celui des agents politiques (les gestionnaires publics du *Porto Maravilha*), les agents artistiques eux-mêmes (les musiciens) et les agents de presse liés à l'art et à la culture qui informent et diffusent les activités artistiques locales (*Ibid.*).

La deuxième opération d'analyse consiste à tracer une *topologie de la structure interne* du champ artistique, de manière à révéler la structure des relations (de



supériorité ou de subordination, de distance ou de rapprochement, de complémentarité ou d'antagonisme) qui règnent, à des moments donnés, entre les agents sociaux et les institutions en lice dans la dispute pour la légitimité artistique (*Ibid.*). Nous pouvons rapprocher ici toutes les hétérogénéités rencontrées sur le terrain et présentées dans le chapitre 3 quand nous pointons comme différence principale entre les groupes deux types de formation : les groupes de formations récentes et ceux considérés traditionnels. Nous percevons ainsi la mise en place tacite d'une hiérarchie qui reconnaît et respecte l'ancienneté et l'expérience. Rapprochant la *topologie de la structure interne* du *champ de pouvoir*, nous pourrions également montrer que certains conflits entre les différents ensembles musicaux peuvent être le fait d'une tentative de rapprochement ou de visibilité auprès des agents publics ou de la presse.

La jonction de ces deux opérations incide sur la troisième : la construction de *trajectoires sociales* des individus qui entrent en concurrence à l'intérieur du champ, de manière à rendre visible le système de dispositions socialement constituées (que l'on synthétise dans le concept d'*habitus*<sup>74</sup>) qui guide leur conduite et leurs représentations dans et hors de la sphère artistique. Plus avant, nous aborderons les trajectoires sociales et l'appréhension de *l'actualisation de l'agentivité* des acteurs sociaux. À notre avis, et à partir du concept élaboré par l'historien William Sewell Jr. (2005), l'actualisation de l'agentivité serait son amplification. Selon lui, l'agentivité s'amplifie par la prise de connaissance des schémas culturels par les individus et leur habileté à appliquer ces connaissances dans de nouveaux contextes, dans le but d'intervenir sur la réalité. Autrement dit, l'actualisation de l'agentivité est la capacité de l'agent à contrôler certaines ressources (des sources historiographiques, par exemple), à élaborer des stratégies et à les appliquer d'une façon créative dans la réalité.

À partir de la présentation de ces trois opérations existantes dans la formation du "champ artistique", nous voulons étayer un questionnement autour du rôle de l'État en tant que pourvoyeur de reconnaissance, ou légitimation, pourvoyeur de capital symbolique dans le cadre de notre champ d'étude. Nous pouvons contrecarrer l'image du processus politique de la reconnaissance en tant que processus essentiellement hiérarchique, à sens unique, dans lequel l'État jouerait le rôle de donateur et le groupe ciblé de donataires (Meintel, 2008), lorsque nous observons, par exemple, que certains

---

<sup>74</sup> En accord avec la définition classique de Bourdieu, l'Habitus doit être pensé en tant que système de dispositions socialement constituées qui, en tant que structures structurantes, constituent le principe fondateur et unificateur de l'ensemble des pratiques et des idéologies propres à un groupe d'agents (Bourdieu, 2005 : 191).

choix des administrateurs du projet concernant l'attribution de financement à tel ou tel autre groupe est considérée illégitime de la part des acteurs locaux. Comme nous l'avons commenté précédemment, la concession de financement faite à l'ensemble carnavalesque composé des employés de *Porto Maravilha* n'est pas reconnue sur des bases culturelles légitimes. Il y a aussi, parmi les acteurs sociaux du port, ceux qui se plaignent des "opportunistes" qui déjà avaient "leurs entrées" dans les bureaux de la mairie et montaient des projets culturels dans le seul but d'obtenir financements, pouvoir et position, sans réel engagement envers la communauté. Comme nous l'avons mentionné au chapitre 5, les acteurs sociaux savent que la reconnaissance passe également par l'évaluation d'autres secteurs de la société, principalement la population locale, lorsqu'ils prospectent des dons auprès des commerçants ou des entreprises du quartier.

Nous considérons en outre, à l'instar d'Antigone Mouchtouris (2007), que les instances de légitimation officielles – représentées localement par les secrétariats à la culture – n'ont pas toujours la prérogative dans le processus de légitimation de ce qui est considéré "culture populaire" (Mouchtouris, 2007), bien qu'elles soient les porte-parole d'une politique institutionnelle construite historiquement, comme nous avons tenté de le démontrer au chapitre 6. Dans le cadre de manifestations populaires, comme mentionné précédemment, le caractère immédiat et spontané de la manifestation culturelle dans l'espace public dépasse le temps de validation nécessaire aux institutions officielles. Même lorsqu'elle a lieu dans des espaces institutionnalisés, la manifestation populaire – ici, principalement, la samba et le carnaval – pourra difficilement être comprise comme une unité cohérente, et en particulier lorsqu'elle est vécue dans l'espace public où elle revêt de multiples facettes du fait de se produire simultanément en divers endroits de la ville.

Il faut également souligner que, dans le champ artistique de la culture populaire, la légitimation par les instances officielles nous semble limitée par l'idée d'authenticité. Nous entendons que l'analyse culturelle réalisée par les administrateurs du projet semble s'appuyer sur l' "authenticité"<sup>75</sup>, prise au sens de la critique de Taylor (2001) décrite aux chapitres 1, 5 et 6 de cette étude. Faute de problématiser la notion

---

<sup>75</sup> L'authenticité culturelle, dans le cadre du tourisme, est vue comme un mécanisme d'évasion, comme un exotisme, produisant de la valeur et induisant le désir (Taylor, 2001).

d' "authenticité", l'évaluation de la "sincérité"<sup>76</sup> de l'expérience culturelle, également selon Taylor (2001), devient difficile à cerner. Et plus encore, la reconnaissance locale dont jouissent les groupes, y compris entre eux, est aussi l'un des critères de limitation en termes de financement. Si, d'un côté, reléguer la tâche de reconnaissance et de légitimation aux acteurs sociaux sur le terrain semble être une formule juste et démocratique, il faut aussi reconnaître que le manque d'opportunité de participation décisionnelle au projet et le manque de garanties quant à la pérennité de leurs activités aiguïssent la compétition et le climat de conflit entre les groupes sociaux.

Ajouter ces informations à celles mentionnées au chapitre précédent sur la façon dont les acteurs définissent la culture populaire à partir de la formation d'oppositions entre populaire, érudite, de masse, d'élite, etc., nous permet de tracer quelques lignes de ce qui composerait, en termes bourdieusiens, la *topologie de la structure interne* du champ de la culture populaire.

Grâce au découpage que nous avons mis en place, nous avons pu entrevoir plus clairement certains conflits et disputes présentes sur notre terrain d'étude.

La revendication pour l'inclusion du quartier de 'Caju' dans le projet de réurbanisation et, au final, son inclusion, comme nous l'avons montré dans le chapitre 5, démontre exactement que la relation « acteurs sociaux *contre* Porto Maravilha » a lieu selon un processus dialogique intersubjectif (Meintel, 2008 : 316-317), dans lequel d'autres facteurs sont potentiellement en action dans l'enjeu de négociation. Cela confirme que même en l'absence de capitaux dont le contrôle et l'octroi sont de prérogative de l'État, comme le soutient Bourdieu (1995), les acteurs sociaux et les quartiers ignorés ont réussi à être entendus et leurs revendications satisfaites. Le déplacement de la centralité de l'État/Marché, représenté ici par *Porto Novo* /CEDURP, devient crucial pour notre travail afin de comprendre les disputes, les stratégies et les actions des acteurs liés à la musique populaire sur le terrain. Nous entendons néanmoins que cette capacité d'associer des pouvoirs et entrer dans la dispute n'a lieu que dans le contexte historique et politique que nous avons eu le soin de présenter ici.

Pourtant, bien que nous relativisons la centralité de l'action de l'État et de ses instances locales, et son rôle dans les jeux de pouvoir, nous percevons que le poids des

---

<sup>76</sup> Sincérité, pour Taylor (2001), se rapporte surtout aux manifestations culturelles et à la réelle importance qu'elle représente pour les locaux qui en sont les représentants. Sincérité, dans le cadre du tourisme, permet de rapprocher le visiteur et le local, en redéfinissant l'authenticité de manière plus positive, en accord avec les valeurs locales. Ainsi, ce qui importe n'est pas l' "authenticité" supposément immanente d'une manifestation culturelle, mais la "sincérité" avec laquelle elle est réalisée.

pouvoirs publics se fait clairement ressentir, dans le cadre de la concession de financements, notamment, mais également au plan politique, par le biais d'un certain clientélisme que nous avons observé sur le terrain. De manière générale, le clientélisme est un type de relation entre acteurs publics et privés qui suppose l'octroi de certains bénéfices d'origine publique, sous la forme d'emplois, avantages fiscaux, exemption d'impôts, entre autres, en échange d'un soutien politique, principalement sous la forme de votes (Carvalho, 2014). Cette "diligence politique", perçue sur le terrain chez les acteurs sociaux, découle d'une crainte de créer des tensions avec *Porto Maravilha* en manifestant un soutien explicite au parti d'opposition politique à l'actuelle administration. Critiquer le projet ou dénoncer des abus commis lors des travaux ne semble pas avoir le même degré d'importance que de se positionner politiquement en tant qu'opposant, mais par le biais d'un discours clairement politique. Certains de nos acteurs en sont même venus à s'exprimer sur ce sujet, nous révélant leur intuition de représailles au cas où ils s'opposeraient aux partis politiques actuellement en place – et alliés à l'administration du projet – telle l'exclusion tacite de tout appel d'offre ou de financement.

Quant à l'octroi de capital financier, il nous faut attirer l'attention sur la centralité de l'argent, élément incontournable pour la continuité d'une manifestation culturelle. Si le soutien financier du projet *Porto Maravilha* ne réussit pas toujours à légitimer le travail des groupes musicaux, il aide, en toute objectivité, à la (re)production de leurs pratiques artistiques. Nous l'avons vu, même jouissant de reconnaissance locale, la production artistique d'un groupe et la continuité de son travail peuvent être compromises s'il n'y a aucune aide financière. Parallèlement, il peut en exister d'autres qui, même sans légitimité culturelle locale, réussissent à survivre artistiquement et dans le temps grâce à l'octroi de financement. Par ailleurs, il faut insister sur le fait qu'aujourd'hui les appels d'offre culturels lancés annuellement par *Porto Novo/CEDURP*, ainsi que les projets qui lui sont adressés, sont le seul moyen d'obtenir un appui officiel et des subventions, la participation des groupes de la zone portuaire à d'autres appels d'offre municipaux étant très limitée du fait d'un zonage des offres par secteur.

Bien qu'ayant la capacité d'accorder des financements sûrs à presque tous les projets qui leur sont soumis, les administrateurs du projet sont accusés de n'attribuer que des sommes dérisoires. Les leaders des groupes disent même que dans bon nombre de cas, ils reçoivent à peine la moitié de ce qu'ils ont demandé. Les administrateurs,

quant à eux, argumentent que c'est la limitation des fonds qui les mène à ne privilégier que les procédures de sélection. Cependant, beaucoup de financements ont également lieu par des voies informelles et il faut rappeler que tous les acteurs ne possèdent pas la même habileté à élaborer une proposition et concourir aux procédures de sélection.

En fin de compte, pour comprendre le rôle des pouvoirs publics dans cette procédure de légitimation de la culture populaire, nous devons mettre en contexte et prendre en considération les mutations sociales et politiques dans le cadre national et régional ayant eu lieu au fil des années.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'État brésilien semble avoir été, au début du XXe siècle, l'acteur incontesté du processus d'institutionnalisation de la samba et de la culture populaire, encourageant la recherche, appuyant et divulguant les apports des intellectuels brésiliens<sup>77</sup>. Cependant, les structures et les politiques ont subi des transformations significatives des années 1930 à nos jours, tout autant dans le cadre de la représentativité démocratique, que de la participation citoyenne ou de l'éducation, changements aujourd'hui exprimés et garantis par la Constitution Fédérale de 1988. Il faut souligner, en outre, d'autres transformations significatives tout au long de ces quatre-vingts ans d'histoire, telle la profusion de nouvelles technologies, y compris de communication, les améliorations économiques au Brésil<sup>78</sup>, ainsi que l'émergence de nouveaux questionnements qui enrichissent le débat social, comme ceux qui touchent à la pluralité culturelle et le racisme, le féminisme et les questions de genre, les problèmes environnementaux, les médias alternatifs, entre autres. En somme, malgré la persistance de vieux vices politiques, comme le clientélisme, les secteurs sociaux naguère marginalisés et minoritaires voient leur rôle s'affirmer dans la société par une participation politique plus active, ce qui tend à désarticuler peu à peu la prérogative de l'État sur le contrôle des capitaux disponibles.

## 7.2. LES TRAJECTOIRES SOCIALES ET L'ACTUALISATION DE L'AGENTIVITÉ

---

<sup>77</sup> Dans leur livre *Um enigma chamado Brasil*, André Botelho et Lila Moritz Schwarcz présentent 29 interprètes du Brésil ayant vécu entre les XIXe et XXe siècles. Une grande partie de ceux-ci possédaient des liens étroits avec le pouvoir en place, recevant même des appuis financiers ou structurels pour leurs recherches sur le Brésil, principalement durant la phase nationaliste qui, à partir de la moitié des années 1920, désirait définir les fondements de la culture brésilienne.

<sup>78</sup> Voir le reportage *GGN Jornal de todos os Brasils* : « O Brasil deve se tornar a 5a. maior economia do mundo até 2023 ».

Au chapitre précédent, nous avons tissé certaines considérations sur quelques-unes des représentations sociales consensuelles sur la culture populaire encore présentes sur le terrain, ainsi que, dans ce même chapitre, les aspects de la relation dialogique entre les différents acteurs sociaux et *Porto Maravilha*. Face à cela, nous nous demandons en quoi les “manières de faire” des pratiques quotidiennes et les actions pratiques et rationnelles de nos acteurs peuvent modifier la réalité actuelle du port et la compréhension de la culture populaire.

Tout d’abord, nous reprendrons certains éléments théoriques et conceptuels présentés au premier chapitre. C’est à partir de ces concepts que nous discuterons l’action pratique et l’actualisation de l’agentivité pour, ensuite, l’associer aux concepts de “manières de faire” et d’hétérotopies, comme nous l’avons indiqué aux chapitres 3 et 5. Nous partirons des conclusions de Bourdieu sur la construction de *trajectoires sociales* des individus qui entrent en concurrence à l’intérieur du champ, mais nous adopterons une ligne de réflexion plus proche de celle développée par Anthony Giddens (1979), compte tenu du fait que notre étude s’appuie sur deux théoriciens qui eux aussi l’ont suivi : l’anthropologue Sherry Ortner (2006) et l’historien William H. Sewell Jr. (2005). Nous commencerons par le rôle du corps et nous reprendrons ensuite les distinctions entre les concepts fondamentaux pour Giddens (ainsi que pour les théories de Ortner et Sewell Jr.) : **motivation, réflexivité et intention.**

### 7.2.1. Le corps en place

Dans la théorie d’Anthony Giddens (1984), la catégorisation de l’action en morceaux discrets – les actes – est la résultante de l’attention réflexive de l’acteur ou du regard d’autres observateurs. En fait, l’action n’est pas une combinaison d’actes, mais un flot continu d’expériences vécues et traitées dans le corps de l’individu. Nous pouvons rapprocher cette importance donnée au corps des travaux de Charles Landry (2005) et Barbara Bender (2002) afin de mieux appréhender leurs conclusions. Tandis que Landry affirme que pour fonder une ville créative il faut prendre en considération les ressources culturelles locales insérées dans la créativité, le talent et les habiletés des personnes, Bender affirme que le paysage et le temps sont toujours définis à partir de nos entendements incorporés (*embodied*) étant donné que c’est dans l’être-dans-le-monde (*being-in-the-world*) que se créent les catégories et les interprétations. Mais il convient de réaffirmer que, bien qu’il passe par la subjectivité, le paysage n’est pas passif, selon Bender, car il porte en lui son propre bagage social et politique. Cette

“autonomie” (également relative) du paysage est elle aussi proche de la théorie de Giddens lorsqu’il affirme que la société est auto organisée et autonome, ayant des comportements propres.

Toutefois, ses flux et ses orientations sont assez complexes et les acteurs ne sont pas capables de les contrôler. Les activités sociales des acteurs sont récursives, sans cesse recrées par eux-mêmes. Autrement dit, il y a une certaine récurrence des choses mais, en même temps, les comportements des acteurs ne sont pas déterminés ; ils ont toujours la possibilité d’agir autrement. S’ils peuvent agir autrement, quels seraient les facteurs qui mènent à la prise de décision ? Giddens a élaboré un modèle de stratification de l’action pour éclairer un peu mieux le processus de l’action dans lequel sont situés la motivation, la réflexivité et l’intention.

### 7.2.2. La motivation de l’action

Comme nous avons déjà présenté, la **motivation** est située au premier niveau de la stratification de l’action. La motivation se réfère au potentiel d’action, aux besoins qui inspirent l’acteur à agir. Dans notre étude, nous avons mis au niveau du concept de motivation de Giddens quelques événements qui nous semblent préalables à l’action des acteurs sociaux. Tout comme pour la motivation, les acteurs ne sont pas capables de voir clairement la correspondance avec ces antécédants, à moins qu’ils ne soient stimulés à le faire. Entre ces événements préalables à l’action/motivation nous en avons distingués trois que nous considérons comme les plus pertinents parmi les arguments présentés jusqu’ici : 1) À l’échelle globale : l’émergence de la question du pluralisme culturel et la diffusion mondialisée du débat autour du droit à la ville qui provoque des questionnements publics sur l’occupation et la circulation dans les espaces urbains, comme nous l’avons présenté au quatrième chapitre ; 2) À l’échelle nationale : tous les arguments présentés au chapitre précédent : l’institutionnalisation du carnaval, le discours sur la culture et l’élaboration d’une législation issue du processus de redémocratisation et de la nouvelle conjoncture sociale et politique dans le Brésil contemporain. 3) À l’échelle régionale : le ressurgissement du carnaval de rue et la recherche de représentations historiques et mémorielles pour le port, comme exposé aux troisième et cinquième chapitres.

Nous pouvons encore ajouter, à l'échelle globale, l'entendement, ou la déduction, d'une partie des acteurs de se sentir "glocaux"<sup>79</sup>. Même si la grande majorité n'est pas liée à une organisation internationale, nous observons que les acteurs utilisent le fait qu'ils sont "visibles" au niveau mondial pour assurer la continuité de leur établissement dans la région. Ce type de "ressource", presque de "pouvoir", n'est pas toujours explicite dans le discours, mais on le perçoit dans la manière dont les acteurs s'approprient l'idée de minorité politique et culturelle, confirmant l'argument de James Clifford (2004) selon lequel la "tradition" et la "culture" sont devenus objets de négociation des revendications politiques dans un contexte globalisé. Ces acteurs savent que la localité subit des influences extérieures, mais qu'ils sont aussi capables d'exercer de l'influence ailleurs. Ils vivent alors l'expérience de la microglobalisation, autrement dit de la "glocalisation", au sens utilisé par Roudometof (2005). Nous approfondirons cette question un peu plus loin.

Nous pensons, de ce fait, que les arguments énumérés ci-dessus et expliqués aux chapitres antérieurs peuvent être le fondement de certaines des motivations des acteurs et nous permettre de comprendre les disputes politiques qui pourraient être sous-jacentes à la prise de décisions pratiques. Nous reconnaissons toutefois que les motivations incluent également des aspects subjectifs qui peuvent être sans lien direct avec les facteurs ici présentés. Nous ne perdrons pas de vue ces autres motivations, bien qu'elles ne représentent pas l'élément central de notre travail.

À notre avis, il est important de connaître les motivations des acteurs car celles-ci, lorsqu'elles sont utilisées de manière créative, peuvent servir de ressources majeures dans le cadre du débat public. Lorsqu'ils s'approprient ces ressources, parmi d'autres, et qu'ils les appliquent dans de nouveaux contextes, les acteurs actualisent leur agentivité, comme nous l'avons commenté précédemment. Actualiser son agentivité signifie aussi acquérir de l'autonomie dans le sens d'*empowerment*, conceptualisé par Julian Rappaport (1984 ; 1987).

### 7.2.3. La réflexivité et l'intentionnalité

Dans la continuité de la pratique, Giddens présume une **réflexivité** de la part de l'acteur et cette réflexivité est définie par « l'exercice de la capacité de situer l'action

---

<sup>79</sup> De l'avis de Victor Roudometof (2005), de nombreuses personnes au monde expérimentent le transnationalisme sans même dépasser les frontières nationales, mais à travers l'expérience de ce qu'il appelé la micro-globalisation, la glocalisation, l'expérience globale vécue localement.



par rapport à soi » (Rojot, 2000 : 49). Bien que le contrôle réflexif soit présent dans toute action, la réflexivité ne signifie pas nécessairement une rationalisation des pratiques. En fait, la réflexivité se compose de degrés qui sont délimités par deux pôles : la surveillance réflexive de l'acteur, souvent présente dans les pratiques quotidiennes, et la rationalisation de la pratique, qui permet aux acteurs "d'expliquer", à soi et aux autres, pourquoi ils agissent comme ils le font (*Ibid.*). Nous pouvons rapprocher cette "surveillance réflexive des pratiques quotidiennes" de Giddens des "manières de faire", de Michel de Certeau, présentées dans les chapitres précédents. Ce rapprochement est possible, car tous deux indiquent que les pratiques du quotidien garantissent tout autant une continuité du flux social structurant qu'elles favorisent la possibilité de changements.

Ortner (2006) prend aussi en compte les critiques formulées par Comaroff (1992) sur une analyse sociale trop ciblée sur l'individu et sur l'intentionnalité qui ne considérerait pas la complexité culturelle et les variables existantes dans l'enjeu social qui poussent l'acteur à faire un choix donné. Nous observons que les motivations de l'action, comme nous l'avons défini plus haut, peuvent être constituantes de cette complexité, par l'histoire de vie personnelle, les relations interpersonnelles établies par les acteurs, ou par des situations imprévisibles. Nous essayons justement, dans cette étude, de porter le regard sur les intentionnalités de l'action face au projet d'urbanisation *Porto Maravilha*, mais également de pointer tous les facteurs que nous apparaissent comme importants pour la compréhension de l'action.

#### **7.2.4. L'agentivité et son actualisation**

Notre approche s'est inspirée des travaux sur la « théorie de la pratique » d'Ortner (2006) et Sewell Jr. (2005) parce qu'ils ont développé des définitions très détaillées et très critiques du concept d'agentivité. De l'avis d'Ortner (2006), l'agentivité est la capacité de l'agent à intervenir sur le monde par l'influence de sa tête ou de son cœur.

Nos observations sur le terrain s'alignent sur l'analyse d'Ortner, en particulier quand nous parlons des tensions et des conflits entre les acteurs s'accusant l'un l'autre d'être des "profiteurs" du fait de posséder plus ou moins de "pouvoirs", comme, par exemple, des entrées plus ou moins facilitées dans les cabinets officiels. En outre, la réflexivité sur l'action est mise en évidence quand, malgré leurs différends, les acteurs préfèrent s'unir pour faire face au contexte actuel qui peut tous les menacer : « Nous ne

sommes pas aussi unis qu'il n'y paraît, mais pour eux [les administrateurs de *Porto Maravilha*], on doit en avoir l'air. Ils ne doivent pas suspecter qu'il y a des conflits entre nous car ils pourraient en profiter. », comme l'a relaté un des leaders du groupe *Filhos de Gandhi*. La réflexivité montre un degré plus élevé de rationalité quand, pour un bon nombre d'entre eux, il faut "contrôler les impressions" que les agents de *Porto Maravilha* ont de la relation entre les groupes. Malgré les tentatives d'association, les conflits sont flagrants, comme les accusations portées contre certains acteurs et producteurs qui auraient des privilèges pour obtenir des financements, ainsi que dans le cas de « *ComDomínio Cultural* » que nous verrons ci-après. Selon notre propre interprétation des faits, les agents du projet ont encore des difficultés à assimiler tous les rapports de force présents sur le terrain.

Une tentative d'unir les forces afin de recouvrer le contrôle culturel sur la région a fait son apparition récemment (mi-2012) avec l'organisation des groupes culturels sous la bannière de "*ComDomínio Cultural*"<sup>80</sup>. Ce jeu de mots reflète le désir de conserver une cohabitation solidaire entre les artistes tout en garantissant la propriété du bien culturel<sup>81</sup>. Parmi les groupes étudiés, seuls *Afoxé Filhos de Gandhi* et *Escravos da Mauá* en font partie. Malgré cette proposition d'union, le groupe a soulevé de nouvelles tensions du fait d'inclure la participation du MAR (Musée d'Arts de Rio). Comme nous l'avons exposé au chapitre 4, le MAR ne semble pas en harmonie avec l'optique culturelle locale et il est l'objet de critiques du fait de la participation, à titre privé, des organisations Globo<sup>82</sup>, le plus grand conglomérat de médias du Brésil, dans son comité de gestion. Si d'un côté la présence de cette grande organisation représente la certitude d'un flux appréciable d'investissements, c'est également l'indice d'une forte vague d'embourgeoisement de l'espace alentour. Il faut aussi prendre en compte l'appréciation

<sup>80</sup> Le jeu de mots "*ComDomínio Cultural*" associe l'idée de communauté, un "condomínio" étant un complexe résidentiel de copropriétaires (un lotissement ou un immeuble), avec celle de contrôle "*com domínio*" (littéralement « avec maîtrise ») sur la culture locale (du 'condomínio'). [NdT]

<sup>81</sup> Les autres artistes, personnalités et groupes locaux signataires sont : AACATED - Associação do Armazém Cultural das Artes e Técnicas em Espetáculos de Diversão, ACIMBA - Associação Cultural Ilê Mestre Benedito de Angola, Associação de Capoeira Estilizada, Portal da Gamboa, Casa Amarela, Casa de Cultura do Porto, Centro Cultural da Ação e da Cidadania, Centro Cultural Velhos Malandros, Companhia Mariocas, Conexão Carioca de Rodas na Rua/ Roda do Cais do Valongo, Feira de Artes Porto do Rio em Harmonia, Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades, IPN - Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos Instituto, Fim Instituto, Galpão Gamboa Mostra +CineRG - Registro Geral e Vozes do Cais, Museu de Arte do Rio, Projeto SANIN, Sônia Baiana et Tia Lúcia.

<sup>82</sup> Il convient de souligner que la « Rede Globo » a également été la cible de protestations récentes (qui ont débuté en juin 2013 et persistent encore) et d'accusations graves, notamment d'avoir utilisé des moyens médiatiques pour appuyer le coup d'état militaire des années 1960, ainsi que d'enrichissement illicite, outre le fait d'avoir manipulé et dénaturé les informations sur les actions des manifestants (juin 2013) les associant à des criminels et des bandits. Voir le reportage de la REDE BRASIL ATUAL : "Alvo de protestos sociais, Globo se recusa a explicar indícios de sonegação de impostos."

critique que les acteurs sociaux font généralement de cette entreprise : conservatrice, opportuniste et monopolisatrice.

À son tour, Sewell Jr. définit l'agentivité comme la capacité de posséder un certain contrôle sur les relations sociales dans lesquelles les agents sont insérés et qu'ils transforment dans une certaine mesure (2005 : 143). Selon lui, l'agentivité s'amplifie en fonction de l'accroissement de connaissances et grâce à l'habileté de l'individu à appliquer ces connaissances à de nouvelles réalités, à de nouveaux contextes de vie. Comme nous l'avons déjà défini, l'agentivité est la capacité de l'agent à s'approprier des ressources (la connaissance des schémas culturels) et à les appliquer de façon créative. Partant de cette définition, nous comprenons le processus d'élargissement de l'agentivité comme une actualisation, mise en œuvre par la réflexivité des agents face aux relations de pouvoir, et résultant en une mobilisation des ressources à leur disposition dans le but d'intervenir sur une situation sociale peu satisfaisante.

Il faut remarquer que la définition de ressource exprimée par Sewell Jr. est en fait une redéfinition du concept développé antérieurement par Anthony Giddens (1979 ; 1984). La définition de ressources par Giddens est inséparable du concept de règles ; les deux sont des éléments essentiels de la constitution de la structure sociale : « Structure. Rules and resources, recursively implicated in the reproduction of social systems. Structure exists only as memory traces, the organic basis of human knowledgeability, and as instantiated in action » (1984 : 377). Le concept de ressource a, toutefois, une force politique très particulière et est défini comme : « the media whereby transformative capacity is employed as power in the routine course of social interaction » (1979 : 92).

Dans sa redéfinition conceptuelle, Sewell Jr. soutient plutôt une opposition dans la structure entre les concepts de **schémas et ressources**, au lieu de l'opposition entre ressources et règles comme le pose Giddens. Ce changement a pour but de démontrer l'influence mutuelle entre les deux, ce qui permet de considérer que les **schémas** peuvent aussi servir de ressource dans certaines situations. Toutefois, Sewell Jr. conserve l'antériorité structurelle du concept de schéma dans lequel la détermination de valeur et du pouvoir social des ressources est toujours dépendante de schémas culturels qui informent de leur utilisation sociale. En bref, les schémas sont plus proches de ce que nous avons appelé plus haut les stimulants potentiels de l'action qui composent l' "habitat des significations" de la thématique de culture populaire et que nous avons présenté au chapitre 6. Plus plastiques, les ressources nous semblent, pour leur part, être

présentes dans d'autres pratiques des acteurs sociaux, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

Dans la définition de Sewell Jr., la ressource sert d'élément dans l'interaction sociale, classée en deux types : *humaine* et *non humaine* (2005 : 132-133).

Les définitions de Sewell Jr. gardent, en revanche, des similitudes avec la définition première de ressources de Giddens qui décrit la ressource "humaine" comme *authoritative* – la capacité de produire des commandements sur des personnes – et la ressource "non humaine" comme *allocative* – la capacité de produire du commandement sur un objet ou d'autres phénomènes matériels. Sewell Jr. propose un élargissement de ces concepts, ajustant la ressource *allocative* dans le cadre "non humain", en y incluant des objets animés ou inanimés, naturels ou manufacturés, pouvant être utilisés pour accroître ou conserver le pouvoir, tandis qu'il ajuste la ressource *authoritative* dans le cadre "humain", dans lequel sont compris la force physique, la dextérité, la connaissance et l'engagement émotionnel, incluant l'intentionnalité de retenir, contrôler et propager, aussi bien les ressources humaines que les non humaines (*Ibid.*). L'objectif de cette différenciation est, selon Sewell Jr., de se détacher de l'idée de structure comme étant virtuelle par cet apport innovant qui concède aux objets le pouvoir d'agir.

Sous une perspective proche de celle de Sewell Jr., l'anthropologue et archéologue Daniel Miller (2013), intéressé en un nouveau développement de la théorie de culture matérielle, soutient que les objets agissent sur les personnes et que idées et objets font partie du même cadre d'action, faisant prendre conscience aux acteurs de ce qui est ou n'est pas approprié dans un contexte donné. Comprendre que les objets possèdent un agir signifie l'élargissement de la vieille conception scientifique sujet-objet et convier l'anthropologue à aller au-delà d'une approche sémiotique où les objets sont considérés comme des signes ou des symboles qui nous représentent.

Dans ce débat sur la ressource, nous devons inclure, évidemment, l'objet principal de notre étude : la culture. Comme nous l'avons vu, la culture est devenue, à l'heure actuelle, une ressource prioritaire dans le mouvement de compétition entre les grandes villes du monde globalisé et sa gestion, sa conservation, son accès et sa distribution sont devenus prioritaires dans les enjeux de politiques publiques ou privées. Selon nous, la "culture" possède l'ambiguïté indiquée par Sewell Jr. ; elle est tout en même temps schéma et ressource, d'où le besoin de la présenter ici tout autant sous une forme que sous l'autre et aussi, autant que possible, à l'intersection des deux.

Partant, sur notre terrain d'étude, nous considérons comme ressources : 1) la compréhension du concept et du processus culturel tels que nous les avons présentés au chapitres 4 et 6 ; 2) l'utilisation de médias et de réseaux sociaux ; 3) le capital social ; 4) les sources historiographiques et mémorielles ; 5) l'espace public.

De sorte que nous défendons, dans ce travail, que l'entendement de la "culture" en tant que ressource de valeur invite les acteurs sociaux à s'organiser et à réélaborer des significations sur cette culture portuaire, c'est-à-dire encourage les acteurs à actualiser leur agentivité. On peut associer à cet élan ce que nous avons présenté un peu plus haut, à savoir que les acteurs ont le sentiment d'être "glocaux", ainsi que l'utilisation des médias et des réseaux sociaux. Comme nous l'avons dit, accompagnant Roudometof (2005), les acteurs savent que la localité subit des influences extérieures, mais aussi qu'ils sont capables d'exercer des influences ailleurs, vivant ainsi l'expérience de la microglobalisation. Aux yeux des habitants, l'apparition de chercheurs et de touristes étrangers, par exemple, indique l'existence d'un regard extérieur sur la région, un regard qui accompagne ce qui se passe localement. Par exemple, nombre de nos acteurs nous ont raconté avec fierté que leurs actions auraient éveillé l'intérêt de visiteurs et de chercheurs des quatre coins de la planète. De nombreux ensembles musicaux, en particulier *Escravos da Mauá* et *Samba da Pedra do Sal*, qui ont acquis une certaine notoriété à l'étranger, sont maintenant reconnus et font partie d'une sorte de "circuit authentique" pour touristes qui veulent voir "Rio-comme-c'est-vraiment", en opposition manifeste aux spectacles programmés officiellement, tels ceux qui ont lieu dans la "*Cidade do Samba*", comme nous l'avons relaté au chapitre 5.

La reconnaissance à l'étranger, sans le recours aux organismes officiels, est aujourd'hui facilitée par le biais des médias sociaux. Le leader du groupe *Terreiro de Breque* nous a raconté que, sans avoir vraiment cherché à se faire connaître à l'étranger, ils avaient déjà conquis des admirateurs à Buenos Aires. Il nous a confié que des musiciens argentins qui mélangent le tango et la samba les avaient invités à se produire dans la capitale argentine. Ce contact a été rendu possible parce que le groupe possède quelques pages et un profil sur Internet – le portail de vidéos *YouTube* et son site musical sur *MySpace* – où il met à disposition quelques chansons et spectacles.

Un autre exemple est celui de l'utilisation des outils d'Internet qui a permis de faire pression sur les administrateurs publics de façon plus explicite et moins bureaucratique. C'est le cas de l'ensemble *Fala Meu Louro* qui a contacté le maire sur Twitter pour lui signifier la valeur historique du groupe et demander que leur espace

récréatif ne soit pas réattribué à quelqu'un d'autre du fait de dettes anciennement contractées par le groupe. Ses directeurs ont utilisé cette voie en pensant qu'en utilisant un média public dans un moment de campagne électorale (2012), le maire, qui brigait la réélection, ne s'opposerait pas à faire une faveur à l'un des ensembles carnavalesques les plus anciens de la ville. Nous avons également noté l'utilisation de pages de réseaux sociaux organisant des pétitions publiques comme « J'aime la place de l'Harmonie »<sup>83</sup> qui sollicite principalement : « 1) Que la place 'Coronel Assunção' redevienne la place de l'Harmonie ; 2) Que la place 'Coronel Assunção', notre place de l'Harmonie, ne perde pas son caractère originel à cause des travaux qui y sont réalisés par *Porto Novo* (kiosque, arborisation, etc.)<sup>84</sup> ».

En ce qui concerne les sources historiographiques en tant que ressource, notre attention a été attirée par le fait que certains leaders de groupes et de résidents ont relaté "l'agentivité" de certains livres d'histoire, relativement au processus de "réappropriation" de l'histoire locale. Les habitants des quartiers portuaires ne sont pas rares à reconnaître que, jusqu'à il y a bien peu de temps, ils ne connaissaient pas l'histoire locale. Des livres tels que « *História dos Bairros : Gamboa, Saúde e Santo Cristo* » (Cardoso et coll., 1987), « *Dos Trapiches ao Porto* » (Lamarão, 2006) et « *Tia Ciata e Pequena África no Rio de Janeiro* » (Moura, 1983) sont parfois cités comme ayant été décisifs pour le changement de perception des gens sur la zone portuaire. « Un jour, je suis allé chez un ami et j'ai vu ce livre [*História dos Bairros*]. Je l'ai trouvé super et je l'ai emprunté. Je n'en avais aucune idée [de l'histoire] », dit le leader du *Prata Preta*. De nombreux habitants du quartier s'inscrivent dans ce processus de recherche d'informations afin de construire leur "conscience historique" (Rüsen, 2007), concept dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre. Ces informations sont associées à l'élargissement du capital social, surtout lorsqu'ils désirent s'associer volontairement à des chercheurs ou même en devenir un. Nous entendons capital social au sens donné par Bourdieu : « [...] un ensemble de ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à un groupe, constitué, pour sa part, d'un ensemble d'agents qui non seulement sont dotés de propriétés communes, mais sont également unis par des relations permanentes et utiles » (1998 [1980] : 67). Comme nous l'avons affirmé à certains moments, de nombreux habitants sont également historiens et en viennent à s'intéresser à l'histoire de cette zone au cours de leur formation universitaire. Ce sont

<sup>83</sup> « Eu Amo a Praça da Harmonia ».

<sup>84</sup> Voir la pétition : « Eu Amo a Praça da Harmonia » sur "*Petição Pública Brasil*".

principalement eux qui véhiculent ces savoirs historiques, ainsi que différentes sources historiographiques et des livres de référence sur ces lieux.

Le capital social en tant que ressource a également été présenté précédemment, et cela nous semble d'autant plus pertinent lorsque les acteurs sociaux cherchent à se lier à des commerçants ou des entreprises et acquérir leur légitimité face à d'autres secteurs de la société, de même que lorsqu'ils essaient de s'associer entre eux. Nous pensons que nous pourrions examiner avec davantage de minutie les diverses "manières de faire" de la vie quotidienne, lorsque se composent et se recomposent avec créativité les élaborations sur soi-même, sur les autres et sur le port, jusque dans les actions pratiques les plus rationalisées, en unissant ce que nous croyons être les motivations, les schémas et les ressources présents sur le terrain. Nous avons laissé pour la fin la ressource qui nous semble avoir un poids important sur les pratiques quotidiennes et que nous avons, elle aussi, déjà présentée en détail dans le cinquième chapitre de cette étude : l'espace public.

### **7.3. LA RUE ET L'HÉTÉROTOPIE**

Dans notre étude, la centralité de l'espace public en tant que ressource découle tout autant de notre objectif de recherche, s'intéressant aux transformations apportées par la réurbanisation, que de notre interprétation de cet espace comme, bien plus qu'un *locus* passif pour les acteurs, quelque chose qui agit sur les personnes, l'histoire ou la mémoire. Reprenant ce qui a été avancé par Barbara Bender (2002), Daniel Miller (2013) et William Sewell Jr. (2005), nous soutenons que l'espace urbain est un décor qui possède un agir favorisant la prise de conscience de l'histoire et organisant la mémoire. Il ne serait certainement pas faux de dire que la conservation imposée (nous voulons dire, plus conservée par l'abandon que par le soin public) des hôtels particuliers et des maisons de maîtres du début du XIXe siècle favorise un agir de ces monuments sur leurs contemplateurs. Ceux-ci peuvent ainsi "organiser" le paysage d'un passé idéal où se croisent le vu, la mémoire et l'imagination comme, par exemple, en "additionnant" l'aujourd'hui inexistante plage à l'ancienne place, juste en face des maisons de maîtres qui y demeurent encore. Nous revenons ici à l'idée d'hétérotopie mentionnée au chapitre précédent, qu'Henri Lefèbvre et Michel Foucault utilisent dans leur théorisations, avec toutefois certaines inflexions. Tandis que pour Lefèbvre l'hétérotopie est un lieu particularisé par les usages sociaux d'un groupe donné, opposée à l'« espace abstrait » défini par son isotopie, celle-ci entendue comme lieu

homogénéisé par la technique ou par des normes sociales (Le Breton, 2011), Foucault pense l'hétérotopie comme une catégorie en opposition à l'utopie, ne possédant pas d'espace physique. L'hétérotopie peut être vue comme un miroir qui reflète l'utopie, ce sont des formes d'utopies réalisées, ancrées dans le réel. Foucault utilise, pour illustrer l'hétérotopie, l'exemple du navire :

« On voit pourquoi le bateau a été, pour notre civilisation (...), le plus grand instrument de développement économique, mais surtout la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la hideur des polices, la beauté ensoleillée des corsaires. » (Foucault, 1984 : 49).

Au sein d'une hétérotopie existe une hétérochronie, une rupture avec le temps réel. Cela veut dire que l'hétérotopie entre en fonctionnement lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel.

Nous avons le sentiment que, sur notre terrain d'étude, l'hétérotopie ressentie par certains des acteurs diffère du concept de Foucault du fait d'être oscillante, c'est-à-dire qu'elle ne fonctionne en tant que telle que lors de moments spécifiques, comme par exemple ceux des spectacles musicaux. À d'autres moments, la zone portuaire pourrait sembler, pour de nombreux passants, un simple lieu de passage, comme il en existe tant d'autres.

La zone portuaire est le berceau de la samba et du carnaval selon les acteurs culturels, mais c'est aussi le lieu symbolique et matériel de l'origine de la ville en elle-même, et de la population carioca en général, de leurs manières de faire, de leurs habitudes, de leurs humeurs. Selon notre vision et notre interprétation de la ville, nous remarquons, qu'au regard de certains, la région du port peut se constituer comme une hétérotopie au sens donné par Foucault, un "lien perdu" de la population carioca, un lien historique dans lequel est implicite la tentative de résolution des conflits sociaux de la ville, de concilier les différences. Cette sorte de désir n'apparaît pas toujours explicitement dans le discours, car il s'aligne sur ce que Daniel Miller nomme l' "humilité des choses" : les choses sont déterminantes pour encadrer nos actes dans la mesure où nous demeurons inconscients de cette capacité (2013 : 78). En analysant cela du point de vue de Giddens, nous dirions que les acteurs n'ont pas le plein raisonnement des relations entre politique et espace, du fait de n'être pas très claires, et qu'elles ne



serviraient que de fondement à leur motivation pour l'action. L'espace urbain, comme ressource et comme agent, transforme l'individu et est transformé par celui-ci, sans que cet acteur soit totalement conscient de ces flux, ni de toutes les significations s'y rapportant.

Cette relation entre acteurs et espace public peut être illustrée par les nombreux exemples cités dans les chapitres 3 et 5, tels que : 1) le monument de la "*Pedra do Sal*" vu comme un lieu mythique et religieux par le groupe qui porte son nom ; 2) les hôtels particuliers du XIXe siècle qui donnent au lieu un aspect "historique et mythique" pour le public des *Escravos da Mauá* ; 3) la conservation des appellations populaires des lieux publics s'opposant aux nouveaux choix faits par l'administration municipale (quartier de 'Gamboa' x 'Saúde' ; 'Morro da Favela' x 'Morro da Providência' ; place 'Coronel Assunção' x place de l'Harmonie). Dans tous ces cas, nous interprétons l'acte de refus comme une forme de résistance face au rouleau compresseur de l'urbanisation qui serait, selon les résidents eux-mêmes, peu intéressée par l'histoire locale ; 4) les illustrations sur des t-shirts et les références imagées de lieux spécifiques, comme nous l'avons vu pour les *Escravos da Mauá* dont le nom même fait référence à l'ancien marché aux esclaves (chapitres 2 et 3). Le t-shirt imprimé pour le Carnaval 2013 portait l'image de l'obélisque de la place du Commerce qui s'appelait autrefois quai du 'Valongo', lieu de débarquement des esclaves. On doit aussi mentionner l'hommage fait par ce groupe à João Cândido<sup>85</sup> face au Syndicat des Dockers, ainsi que la bannière reproduisant la fresque qui représentait les musiciens et autres sambistes fondateurs de la samba, aujourd'hui disparue, et utilisée par le groupe lors de ses représentations ; 5) l'insatisfaction face aux transformations urbaines qui défavorisent la convivialité dans les espaces publics, tel le retrait de bancs dans les squares et la transformation de ces lieux de vie en "simples monuments", selon les dires de certains interviewés.

L'hétérotopie a un sens politique de conciliation, rapprochant les personnes, réduisant les inégalités et idéalisant un espace solidaire et démocratique lorsque les groupes se présentent dans les rues. Cela voudrait dire que l'utopie de la conciliation sociale peut être réelle, encore que momentanée. L'utopie de la cohabitation apparaît dans les textes de certaines chansons interprétées par les musiciens, comme par exemple le groupe *Terreiro de Breque* qui chante la joie de vivre et d'habiter la région du port, soulignant que là [la zone portuaire] les habitants conservent des habitudes cordiales et

---

<sup>85</sup> Marin et leader noir de la révolte de la « chibata » (la cravache) en 1910.

amicales ; la chanson a pour titre : « Il fait bon vivre là-bas à Gamboa »<sup>86</sup>. De même lorsque les *Escravos da Mauá* chantent qu'ils veulent jouer la samba en paix dans la région du port, mais aussi dans toute la ville, en mettant l'accent sur le fait que Rio "est fait pour tous" : « Mauá /Pour que les gens dansent en paix /Parce que Rio est de nous tous »<sup>87</sup>. Raconter l'histoire de la zone portuaire par le biais de ce nouveau regard signifie conserver l'espoir de (re)faire l'histoire de la ville, en opposition à ce qui est jugé néfaste au "vivre ensemble" comme l'exclusion, le racisme, la violence, l'inégalité, etc., comme nous l'avons plusieurs fois souligné.

## CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons tout autant pris en considération le rôle de l'État dans le maintien des groupes locaux, que la difficulté que rencontrent les institutions officielles à être les instances responsables principales quant à la légitimation de la culture populaire. À partir de la compréhension que le processus de légitimation se configure comme dialogique intersubjectif (Meintel, 2008), nous avons cherché à allier la théorie et la pratique pour pointer certaines de ce que sont, pour nous, les ressources, les motivations et les stratégies d'action des acteurs impliqués.

En nous centrant sur les ressources et les actions des acteurs sociaux, notre intention était de recenser les conditions qui composent les "manières de faire" au quotidien, depuis le niveau le moins réflexif jusqu'aux plus engagés et rationnels. En unissant les théories classiques d'Anthony Giddens (1979 ; 1984) et de Michel de Certeau (1974 ; 1980) à des perceptions plus récentes, comme celles de Sherry Ortner (2006) et William H. Sewell Jr. (2005), nous nous sommes donné les moyens d'extrapoler le concept de créativité si cher aux projets urbains actuels, en particulier ceux sous-tendus par la logique de "ville créative".

Quand nous analysons de plus près les différentes élaborations de "ville créative" chez les principaux noms liés à cette thématique, à savoir l'urbaniste Charles Landry et le géographe Richard Florida, nous percevons un point commun dans leurs théories : l'ambition de discerner et contrôler la créativité dans le milieu urbain dans le but d'en encourager le plein développement. Pour tous les deux, la créativité est perçue soit comme le fruit de l'originalité culturelle (autrement dit la tradition et l'authenticité), soit comme une capacité humaine à l'innovation, c'est-à-dire proposer de nouvelles

---

<sup>86</sup> « É bom conviver lá na Gamboa »

<sup>87</sup> « Mauá /Prá gente sambar na paz /Que o Rio é de todos nós ».

idées et de nouvelles solutions. Comme nous l'avons vu, le capital humain et l'innovation apparaissent associés, en particulier chez Florida dans son concept de "classe créative", liée à des stratégies d'attraction de professionnels de divers endroits qui apporteraient avec eux un savoir technique particulier. Pour Landry, et bien qu'il considère l'identité culturelle locale et le sentiment de fierté d'appartenance à leur juste valeur, l'originalité culturelle et l'histoire locale ne doivent être prises en compte que dans la mesure où elles présentent un intérêt en vue de rendre la ville attractive.

Notre intérêt de discuter ici le concept de "ville créative" est guidé par le fait que celui-ci nous semble porteur d'un abordage horizontal des projets en incluant les relations interpersonnelles locales et la valorisation de ces contributions dans la construction d'un nouveau concept d'espace urbain. Finalement, le centrage sur ce concept a surtout été motivé pour être considéré comme l'un des piliers du projet urbanistique *Porto Maravilha*, franchement inspiré par d'autres réalisations internationales ayant suivi les mêmes principes comme bases pour l'innovation.

Cependant, nous retrouvant face à notre réalité de terrain, nous percevons que les sources de créativité peuvent ne pas être seulement les traditions locales et l'identité culturelle, ou encore se trouver dans les propositions innovantes nées dans une réunion d'une classe créative. Nous pensons plutôt que la créativité (ou mieux encore le processus créatif) s'exprime également dans la manière par laquelle les acteurs sociaux interagissent avec les choses, les personnes ou les idées dans des contextes particuliers. Le plus important, c'est que la créativité ne se résume pas à des "idées novatrices" qui seraient facilement transférées du "papier" à la vie quotidienne. Cela se résume encore moins à attirer des "classes créatives" ou encore à transformer les artistes locaux en petites "entreprises" culturelles. Ce que nous observons au travers des données relevées sur le terrain et présentées dans ce chapitre, c'est qu'en effet, comme l'affirme Michel de Certeau, il existe une dynamique créative dans le quotidien des personnes qui vient à la rencontre de ce qu'on entend aujourd'hui sous le concept de "ville créative": la production et la consommation culturelle. Bien que la théorie de Certeau soit éloignée de celle de Sewell Jr., par exemple, nous avons essayé d'unir ces deux pôles. Donc, au-delà des "intentionnalités" de l'action, nous avons pris soin de considérer la complexité culturelle et les variables existantes dans l'enjeu social, tout autant que des aspects plus difficiles à cerner, tels que l'imagination, les interstices, l'affectivité et la créativité. Bien que moins précis, nous soutenons que ces aspects jouent un rôle fondamental dans les processus que nous étudions.

Partant, en nous fondant également sur les théories de Barbara Bender, Daniel Miller et William Sewell Jr., nous soutenons nous aussi que l'espace le plus fécond dans le cadre du processus créatif serait justement les "interstices" de l'expérience d' "être-dans-le-monde". Ayant pour objectif une compréhension large du processus créatif, nous concluons qu'il nous faut intégrer la capacité d'agir et l'inventivité des personnes avec celles des "choses", en indiquant la composition de certains des "interstices" où se produirait la synergie innovatrice entre les divers facteurs.

Dans notre champ d'étude, nous avons montré que ces "interstices" se constituent tout au long du processus de penser, apprendre et réélaborer l'histoire ; voir, imaginer et intégrer les paysages ; s'informer, partager et ressentir ces impressions et d'autres impressions, informations ou objets. De sorte que nous réaffirmons les arguments de Homi Bhabha qui souligne lui aussi la puissance des "interstices" :

« C'est dans l'émergence des interstices – la superposition et le déplacement de domaines de différence – que les expériences intersubjectives et collectives de la nation [nationness], l'intérêt communautaire ou la valeur culturelle sont négociés.»

(Bhabha, 2007 : 20)

Nous soutenons aussi que c'est dans les interstices qu'émergent des constructions telles que celle présentée dans le chapitre 5 sur le paysage du 'Largo São Francisco da Prainha'. Les interstices offriraient, par exemple, « un point de contact » entre l'imaginaire sur l'histoire du port, la mémoire historique, les édifications d'époque conservées, les réseaux sociaux développés sur place, les enjeux politiques, entre autres. Et cela va également à la rencontre d'autres concepts présentés précédemment, comme la « mémoire du sang » et l'hétérotopie. Ainsi, l'analyse des interstices peut indiquer quelques points constitutifs du vaste processus de construction entre certains éléments comme, par exemple, l'imaginaire et la mémoire affective se rapportant à un passé historique, un passé auquel l'individu peut s'identifier et même "sentir" dans son propre sang, la « mémoire du sang » (Strong et Van Winkle, 1996), mais aussi entre les inclinaisons politiques, tangibles dans le transfert de l'utopie vers l'espace urbain, dans l'hétérotopie qui se réalise au moment d'une présentation artistique.

Restant encore dans la thématique des interstices, nous voulons montrer la relation étroite entre espace et processus créatif en soulignant l'ambiguïté de l'espace public en tant que ressource et agent. De sorte que si l'on considère que le projet *Porto*

*Maravilha* aspire, au format des projets de “ville créative”, à stimuler la créativité locale, nous entendons que l’interaction entre les personnes et l’espace urbain ne peut être ignorée. Selon nous, ce n’est qu’en prenant en considération toutes les nuances des interstices que nous serons plus proches de comprendre le processus créatif, justement du fait d’extrapoler la vieille polarité sujet-objet pour essayer d’intégrer l’agir de l’espace urbain à l’agir des personnes qui le composent et y circulent. En somme, la créativité ne se connecterait pas seulement avec le monde rationnel des idées, ni n’est vérifiable à la simple analyse des discours. Elle se connecte certainement au rationnel et au discours, mais aussi au temporel, au cognitif, à l’inconscient et au sensible.

Comprenant le fonctionnement des “interstices”, il devient clair que tout ce qui se trouve disposé dans un contexte se charge de divers degrés de co-dépendance. En masquant ou supprimant un élément /processus, il est probable que d’autres éléments /processus perdent de l’influence ou soient perdus.

## CONCLUSION

Ayant pour but d'analyser l'interaction entre les acteurs locaux liés à la musique populaire et l'administration publique dans le nouveau contexte de réaménagement du port de Rio de Janeiro, ce travail de recherche s'est axé sur la perception que cette interaction serait essentiellement fondée sur la façon dont la "culture" est comprise et utilisée comme ressource capable d'ajouter de la valeur à l'espace urbain, différencier les groupes entre eux et apporter une aide au processus d'autonomisation et de légitimation des acteurs, des actions et des projets.

En analysant les fondements juridiques et administratifs du projet *Porto Maravilha*, nous avons souligné qu'il s'est inspiré d'autres projets contemporains fondés sur le paradigme de la valorisation culturelle urbaine et que l'on range sous le terme de "ville créative".

Dans ces nouveaux projets urbanistiques, la culture serait la pierre angulaire d'une dynamique au sein de laquelle la créativité devrait s'organiser. Elle devrait associer des influences exogènes sans toutefois démanteler l'identité locale, surtout les particularités des arts locaux, puisque ces artistes, selon Landry (2005), contribueraient à la vitalité des villes en les rendant plus intéressantes et séduisantes. Bref, la culture est dorénavant comprise comme un facteur central dans le processus de compétitivité entre les villes, car perçu comme une singularité capable de les différencier entre elles (Correia, 2010), une ressource négociée avec la monnaie de la diversité (Yúdice, 2006).

Dans le sillage de la notion de la culture comme une ressource (ou comme gamme de ressources), concepts, règles et lois sont créés et affirmés afin de sauvegarder les attributs d'une culture donnée (principe synthétisé sous la désignation de "patrimoine culturel"), d'investir dans la production culturelle et de garantir aussi le *monopoly rent*, ce qui veut dire le contrôle exclusif sur des affaires négociables qui sont uniques et non reproductibles (Harvey, 2012).

Nous soutenons également que, dans cette conception de culture, se situent deux compréhensions parfois opposées : d'un côté, la culture comme instrument du renouvellement urbain, et de l'autre, la culture comme conséquence du renouvellement. Cela veut dire que la culture, en tant que ressource fondamentale pour l'attraction de capitaux dans ces projets, peut considérer à la fois les pratiques locales et leurs contextes historiques, tout comme être retravaillée à partir de la base. D'un côté, la culture locale servirait d'instrument dans le processus de réaménagement, de l'autre, le

processus de réaménagement se terminera par la production d'une culture attrayante, surtout dans le cadre de villes nouvelles. Dans les deux cas, la culture est perçue comme un catalyseur pour la transformation urbaine.

Comme nous l'avons vu, et en accord avec les théoriciens Charles Landry et Richard Florida, l'utilisation du capital humain est cruciale dans le cadre de la production d'une "ville créative". Considérant le secteur qui nous intéresse dans ce travail, à savoir les arts locaux et le champ de la culture comme moyen de renouvellement urbain, il faut noter l'importance donnée par Landry à une coopération étroite entre les résidents et la ville, tout en accordant une place centrale et particulière à l'identité culturelle et la fierté d'appartenance des locaux. Ce seraient les conditions préalables et essentielles pour atteindre la régénération aux plans économique, communautaire et environnemental. À notre avis, le paradigme de "ville créative" semble offrir l'opportunité de créer un espace de dialogue plus ouvert entre administrateurs et acteurs locaux grâce à l'importance qu'il attribue à la créativité des gens ainsi qu'aux multiples influences de l'identité culturelle locale, l'histoire et les relations interpersonnelles.

Toutefois, et bien qu'un intérêt pour la culture locale soit manifeste, nous remarquons, dans la réalisation du projet de réaménagement du port, certaines limitations en ce qui concerne l'inclusion des acteurs locaux et un dialogue plus actif. Notre étude a permis d'en mettre en évidence certaines.

En premier lieu, comme nous l'avons exposé au chapitre 5, les propositions extrêmement spécialisées d'un projet urbanistique peuvent, en soi, inhiber la participation collaborative de la population locale. Qui plus est, le projet *Porto Maravilha* semble être aligné sur certaines utopies modernes d'urbanisme, dans lesquelles la "créativité" prend forme par le biais de dessins d'architecture novateurs ou par les propositions audacieuses d'un urbaniste ou d'un architecte sur les questions urbaines. Ce type de projet s'accompagne d'une instrumentalisation de l'architecture, médiatisée, avec l'appui de productions iconiques relevant de la star-architecture (Gravari-Barbas, 2007). Cette hyper valorisation du corps professionnel relèguerait en conséquence la participation populaire au second plan. Il nous semble que cette situation se confirme au vu des plaintes des habitants locaux qui allèguent n'avoir pas été écoutés pendant la phase décisionnelle du projet, du fait qu'il n'y ait pas même eu de participation populaire lors des discussions initiales quant à la nécessité des travaux eux-mêmes.

En deuxième lieu, il y a le fait de l'adaptation de la culture comme moyen de renouvellement local et les probables problèmes qui émergent lorsque le paradigme de "ville créative" est mis en œuvre. Dans le projet *Porto Maravilha*, comme nous l'avons mentionné aux chapitres 4 et 5, la culture locale est vue comme un moyen de stimuler le processus de "touristification" du port. Le centrage sur la "touristification", modèle de marchandisation de la culture qui sélectionne et met en valeur quelques éléments considérés comme les "vocations culturelles" particulières à chaque ville, finit par se comporter comme un "filtre" excluant de la culture populaire et de la vie quotidienne tout ce qui ne serait pas attractif pour le capital international.

Les critiques face aux tentatives de mise en œuvre d'une "ville créative" ont été examinées au chapitre 4. L'une d'elles pointe la tendance qu'ont les urbanisations "créatives" à conserver des critères élitistes, excluant certains groupes marginalisés de la société. Cette critique de Chatterton (2000) met également l'accent sur la possibilité d'ignorer d'autres transformations urbaines "créatives" déjà en cours, menées justement par ces groupes d'exclus. Cela va à la rencontre de la critique de Pratt (2008a) qui signale l'excès d'attention pour la production dans le but de rendre la ville attrayante, tandis que très peu de réflexion est accordé à sa consommation. Bien que, dans le cadre de "ville créative", le projet d'urbanisation considère la culture locale comme un instrument pour le renouvellement, il ne semble pas capable de prendre en compte la capacité de production et de consommation culturelles déjà présente.

Comme le souligne l'urbaniste Igrejas (2012), un projet tourné vers la "touristification" doit tenir compte de la saisonnalité et l'élasticité de la demande, en considérant d'autres solutions pour entretenir la consommation culturelle, principalement celle produite et consommée localement. Il nous semble, de ce fait, que profiter de, et investir dans le processus de valorisation culturelle déjà en cours, serait une stratégie positive pour conserver la dynamique de renouvellement urbain.

En dernier lieu, nous avons indiqué une difficulté coutumière des instances de légitimation officielles, instances liées à la "légitimation" de l'État, à reconnaître et assurer le suivi des expressions dites de "culture populaire". Nous avons affirmé, en nous appuyant sur les arguments de Mouchtouris (2007), que dans le cadre de manifestations culturelles populaires se déroulant dans l'espace public, le temps nécessaire aux institutions officielles pour les valider dépasse leur caractère immédiat et spontané. Nous avons également fait valoir que, face aux questions apportées par la "culture populaire", ces instances seraient attachées à des significations et des



classifications contestables, comme “authenticité culturelle”, “tradition”, “originalité”, etc. En d’autres termes, dans le cas spécifique de la culture populaire, on se retrouve face à une difficulté supplémentaire : le retard des instances officielles quant à la définition et la légitimation de ce qui serait “populaire”.

À partir de l’analyse des limitations que nous rencontrons dans le projet *Porto Maravilha* et que nous venons de synthétiser, nous concluons que les acteurs sociaux rencontrent toujours des difficultés de tous ordres quant à la garantie de leur pérennité dans la zone portuaire, et ce malgré des perspectives qu’ils souhaitent positives quant à l’avenir. Nous remarquons cependant que les acteurs ne sont pas passifs dans cette dynamique, du fait de la mise en pratique de leurs activités au quotidien et de l’élaboration de stratégies d’impact. Ils se positionnent de manière critique par rapport au projet, bien que ne s’opposant pas à son exécution. Conscients du processus de production de “culture”, ils cherchent à être reconnus des autres groupes, ainsi que d’autres sources de financement, afin de conquérir leur légitimité aux yeux des administrateurs du projet *Porto Maravilha*.

Nous en déduisons également que les acteurs structurent leurs discours et échafaudent des stratégies visant à mettre en avant leur légitimité et assurer la continuité de leurs activités, tandis que les administrateurs du projet rencontrent des difficultés à consolider les canaux de communication avec les groupes afin qu’ils collaborent de façon créative dans le cadre du processus réaménagement.

Toutes ces limitations nous semblent être le résultat de l’occultation, pas nécessairement volontaire, d’une question primordiale qui transparait dans les trois points que nous venons d’exposer. Cette question est relative à la production de sens dans la conception de ce qui est “culture” et nous soutenons que l’apport anthropologique peut contribuer à en cerner une meilleure compréhension. La culture en tant que ressource n’est pas simplement une stratégie mise en œuvre par les administrateurs des projets d’urbanisation ; la “culture” est une ressource amplement manipulée par les acteurs sociaux dans le but de marquer leur différence, s’identifier et accroître leur agentivité. La mémoire, l’histoire, les représentations sont en jeu, tout comme les conflits autour de la légitimité et le pouvoir lorsqu’ils s’engagent à réélaborer des définitions pour leurs “cultures”, en particulier dans le cadre de l’expression artistique, centrale dans notre étude. Autrement dit, la culture n’est pas seulement un instrument pour le renouvellement ; elle est aussi composée et constamment renouvelée par des représentations sociales qui découlent

soit d'élaborations minutieuses, d'un degré élevé de réflexivité, soit de "pratiques quotidiennes", moins réflexives.

Un des principaux débats en sciences humaines est celui de la relation entre permanence et transformation. À partir de cette réflexion, nous avons cherché à signaler tout autant la permanence de certains éléments culturels, construits sur l'élaboration historique du discours sur la culture populaire, que les nouvelles conjonctures qui favorisent une transformation quelconque, en analysant plus précisément l'action pratique des acteurs. Nous avons ainsi essayé d'associer l'analyse du discours sur la culture (incluant un retour sur l'histoire) avec un travail d'ethnographie, cherchant à reconstruire les nouveaux contextes qui conditionnent et motivent les actions des acteurs sur le terrain. La permanence, plus précisément la permanence de certains discours et représentations culturelles, a été abordée dans le cadre des concepts d' "habitat des significations" de Zygmunt Bauman, d' "épidémiologie des représentations" de Dan Sperber et d'autres, comme Appadurai, ainsi que la notion de "cadre culturel". En analysant le discours sur la culture populaire, ces concepts représentent des répertoires discursifs partagés, du moins en partie, par la majorité des acteurs, et se transforment en représentations. Ces répertoires, auxquels il faut ajouter le savoir des acteurs quant à leur élaboration (la construction explicite des représentations sur la culture), deviennent ainsi des ressources potentielles. Toutefois, ces "ressources et schémas", comme dénommés par Sewell Jr., ne deviennent des ressources potentielles qu'en la présence de conjonctures nouvelles qui seraient formées par les motivations de l'action que nous avons énumérées dans cette étude, en prenant acte de leurs diverses échelles : globale, nationale et régionale.

Il faut finalement dire quelques mots sur la question de la créativité. Une analyse approfondie de la production de sens pour la "culture" a mis en évidence qu'il existe une créativité inhérente à ce que font les acteurs, tout autant dans leurs pratiques quotidiennes que dans leurs réélaborations discursives pour expliquer leur agir ou quant à ce que "culture" représente pour eux. Pourtant, cette créativité n'est pas seulement un agir des acteurs. Comme nous avons cherché à l'expliquer au chapitre 7, les nombreuses connexions possibles qui caractérisent le processus créatif n'ont pas lieu du fait d'un raisonnement logique, mais dans les "interstices". Ce sont eux qui permettent qu'il y ait des connexions créatives dans le cadre du rationnel, du discursif, mais aussi dans le champ temporel, cognitif, inconscient et sensible. De sorte que des élaborations ne passant pas complètement par la rationalisation, comme les hétérotopies, ou encore les

constructions affectives, telle la “mémoire du sang”, sont possibles à partir d’associations favorisées par l’apparition de ces “interstices”. Outre le fait de n’être pas simplement formé par des procédures rationnelles, l’ “interstice” contrarie également la dichotomie sujet-objet, car on y considère l’espace/paysage, tout comme d’autres ressources énumérées au chapitre 7, ayant la capacité d’agir. Ces divers flux entre les choses et les personnes exercent une influence et s’influencent entre eux.

Nous en déduisons que, dans un projet de renouvellement urbain ayant une certaine dissension par rapport à la vie quotidienne des locaux, les transformations urbaines peuvent occasionner un impact sur l’espace/paysage et, en conséquence, sur la culture, en particulier dans un espace où se déroulent quotidiennement de nombreuses pratiques culturelles issues d’une revalorisation spontanée de cet espace, comme c’est le cas dans la zone portuaire de Rio de Janeiro.

Le surgissement d’une “conscience historique” (Rüsen, 2007) et la profusion de productions et de consommations de “biens culturels” sélectionnés par les groupes indiquent un champ abondant d’éléments essentiels à une élaboration créative de la culture. De plus, la zone portuaire se présente comme un espace pluriel où sont produites diverses impressions sur le passé cohabitant avec différentes élaborations culturelles. Un projet urbain moins centré sur l’embourgeoisement de la région et plus attentif à la capacité locale de produire et consommer des biens culturels serait mieux à même de prendre en compte toutes ces pluralités. Bien plus qu’un endroit accueillant cette diversité de manifestations, la zone portuaire est perçue par les acteurs comme un mélange de provincial et de cosmopolite, entre la tradition et le contemporain. L’union entre ces concepts opposés peut occasionner une tension dans les rapports à la culture et mettre en évidence l’inadéquation de certains paradigmes, tel celui de “l’authenticité culturelle”. Pourtant, et comptant pour cela sur une nouvelle vision des administrateurs du projet, cette tension pourrait se réorienter vers la voie de l’expérience culturelle sincère, et privilégier la sincérité serait certainement une option plus ouverte et démocratique qui permettrait, parallèlement, que les manifestations locales soient aussi des options touristiques, entrant ainsi dans les visées mêmes du projet.

Comprendre le processus créatif de l’élaboration de sens pour la culture de la part des locaux, dépassant les vieux paradigmes liés à la “culture populaire”, et prendre en considération la multiplicité des expressions culturelles existant dans les quartiers de la zone portuaire de Rio de Janeiro constitue encore, pour le projet *Porto Maravilha*, un défi conséquent.

Notre réflexion finale sur les limites de notre étude est axée sur l'approche de l'interface entre la perception, la créativité et de l'anthropologie. Cette interface s'est montrée très pertinente pour analyser le déploiement de nouveaux paradigmes d'urbanisation contemporains et leur répercussion sur une zone affectée par un de ces projets, mais nous avons dû limiter notre étude à un état des lieux sans pouvoir, en cette occasion, pousser plus avant notre recherche sur cette thématique.

## BIBLIOGRAPHIE

ABRAMOVAY, Ricardo ; CAMARANO, Ana Amélia. (1999). *Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos 50 anos*. Revista Brasileira de Estudos Populacionais (RBEP), v.15, n.2, p.45-46, jul.

ANDERSON, Benedict (1983). *L'imaginaire nationale: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La découverte.

APPADURAI, Arjun. (1998). *The Past as a Scarce Resource*. New Series, Vol. 16, N. 2, pp. 201-219. Published by: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2801395>

ARANTES, Otilia ; VAINER, Carlos B. ; MARICATO, Ermínia. (2002). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 75-103.

ARAÚJO, Isnard ; CANDEIA FILHO, Antônio. (1978). *Escola de Samba - Árvore que Esqueceu a Raiz*. Rio de Janeiro : Ed. Lidador/Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

ARAÚJO, Vanessa Jorge. (2009). *Lapa Carioca, Uma (Re)Apropriação do Lugar* . Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio de Janeiro , Rio de Janeiro.

ARDENNE, Paul. (2002). « Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation ». Paris : éditions Flammarion, 254 p.

AUGÉ, Marc. (1994). *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Ed. Papirus.

AZARYAHU, M. & FOOTE, K. E. (2008). *Historical space as narrative medium: on the configuration of spatial narratives of time at historical sites*. GeoJournal, 73(3), 179-194. Disponible sur: [<http://bit.ly/3kMfES>] Acedée le 20 octobre 2013.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. de. (2013). *Blocos: Vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getulio Vargas: Rio de Janeiro.

BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris, Galilée.

BAUSSANT, Michèle (dir), (2006). *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire et l'oubli*. Québec, Presses de l'Université Laval.

BAUTÈS, N., ; VALETTE, E. (2004). *Miniature painting, cultural economy and territorial dynamics in Rajasthan, India*. In Cultural Industries and the Production of Culture, eds. A. J. Scott and D. Power, 207-223.

BECKER, H. S. (1993). *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Ed. Hucitec.

BEDIN, Véronique. et FOURNIER, Martine. (2009). *Michel de Certeau*, La Bibliothèque idéale des sciences humaines, Editions Sciences humaines. URL : [www.cairn.info/la-bibliotheque-ideale-des-sciences-humaines-article-78.htm](http://www.cairn.info/la-bibliotheque-ideale-des-sciences-humaines-article-78.htm).

BENDER, Barbara. (2002). *Time and Landscape*. Current Anthropology 43 (Supplement). S103-S112.

BENJAMIN, Walter. (1968). *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique in Oeuvres 2*. Poésie et Révolution, trad.fr. Maurice de Gandillac. Paris: Denoël/Letres nouvelles.

BENSA, Alban. (1998). *Da micro-história a uma antropologia crítica*. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora.

BHABHA, Homi K. (2007). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. (2006). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Ed. Annablume.

BLOCH, Maurice. (1995a). *Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné*, Enquête [En ligne], 2 , mis en ligne le 26 janvier 2007, consulté le 14 août 2014. URL : <http://enquete.revues.org/309>.

BLOCH, Maurice. (1995b). *The resurrection of the house amongst the Zafimaniry of Madagascar*, i Janet Carsten & Stephen Hugh-Jones (red.), *About the House*. Levi-Strauss and Beyond. Cambridge: Cambridge U.P., 69-83.

BOURDIEU, Pierre. (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.

BOURDIEU, Pierre. (1980). *O Capital Social. Notas Provisórias*. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (org.). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 67

BOURDIEU, Pierre. (1984). *Espace social et genèse des “classes”*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. 52-53: 3-17.

BOURDIEU, Pierre. (1993). *Les Règles de l'art*, Paris, Ed. du Seuil.

BOURDIEU, Pierre. (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, 1994.

BOURDIEU, Pierre. (1997). *Méditations pascaliennes*. Editions du Seuil, Paris, 1997, p. 39-40.

BOURE, R. ; LEFEBVRE, A. (2000). *La médiation culturelle du territoire : l'exemple de trois festivals en milieu rural*. Sud-Ouest Européen, n. 8, p. 49-56.

BRENNER, N., MARCUSE, P. & MAYER, M. (Eds.). (2012). *Cities for people, not for profit: critical urban theory and the right to the city*. London: Routledge.

BURGEÑO, Oscar et Coll. (1995) *CEPAL: velhas e novas ideias*. Economia e Sociedade, Campinas, (5) : 79-109.

BURKE, Peter. (1978). *Popular culture in early modern Europe*. London: Temple Smith, 1978. 365 pp.

CANDAU, Joël. (2012). *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto.

CARDOSO, Elizabeth D. ; VAZ, Lilian ; F. ALBERNAZ, Maria Paula et coll. (1987). *História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Rio de Janeiro: Ed. Índex.

CARVALHO, José Murilo de. (2014). *Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual*. Dados, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Available from <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>. access on 07 May 2014.

CASTILLO, Eduardo González. (2012). *Le militantisme culturel dans le Mexique contemporain*. Collection Américana. Dirigée par Jean-François Côté. PUL : Presses de l'Université de Laval.

CERTEAU, Michel de. (1974). *La Culture au Pluriel*. Paris :Union Générale d'Éditions.

CERTEAU, Michel de. (1980). *L'Invention du quotidien*, vol. 1: Arts de faire (pp. 171-198). Paris: Gallimard.

CHATTERTON, Paul. (2000). *Will the real Creative City please stand up?* .City 4, n. 3: 390–397. doi:10.1080/713657028.

CHARTIER, R. (1995). *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Revista Estudos Históricos, 8(16), 179-192.

CHAUI, Marilena. (1994). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense.

CLIFFORD, James. (2004). *Traditional Futures*. in Questions of Tradition, eds. Mark Phillips and Gordon Schochet. University of Toronto Press, 152-168.

COMAROFF, J. L. ; COMAROFF, J. (1992). *Ethnography and the Historical Imagination*. Studies in the Ethnographic Imagination. Boulder : Westview Press.

COOKE, Philip & LAZZERETTI L. (eds). (2008) *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Edward Elgar, Cheltenham: 25-47.

COHENDET, Patrick, Laurent Simon, F. Sole Parellada et J. Valls Pasola. (2009). *Les villes créatives : Une comparaison Barcelone - Montréal / Creative cities: Comparing Barcelona and Montréal / Ciudades creativas : Una comparación Barcelona – Montréal*. Revue : Management international / International Management / Gestión Internacional, Volume 13, número hors série, p. v-xxi Disponible sur: [<http://id.erudit.org/iderudit/037501ar> DOI : 10.7202/037501ar] Acedée le 20 mai 2013.

CORREIA, Marta Margarida. (2010). *Capitais Europeias da Cultura como estratégia de desenvolvimento: o caso de Guimarães 2012*. Dissertação de Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal.

COSTA, Flávia Carolina da. (2010) *Morro da Conceição: uma etnografia de sociabilidade e de conflito numa metrópole brasileira*. Memoire de maîtrise. São Paulo: Universidade de São Carlos.

COUTO, Caroline P. (2009). *E o samba serpenteia pelas ruas da Mauá: os Escravos da Mauá e a revalorização cultural espontânea da região portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFF/ Biblioteca Central do Gragoatá. 145 pages.

COUTO, Caroline P. (2012). *Políticas de Ações Afirmativas de corte racial no Brasil: um panorama histórico*. Rio de Janeiro: UCAM. Disponible sur: [<http://2doc.net/ifw59>] Acedée le 15 mai 2013.

DUARTE, Cristóvão Fernandes. (2009) *A Lapa, Abrigo e Refúgio da Cultura Popular Carioca*. In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPUR : Planejamento e Gestão do Território, Florianópolis, 25 – 29 de maio. Florianópolis: Anpur.

EAGLETON, Terry. (1998). *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo*. in: *Ilusões do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro : Zahar.

ESTATUTO DA CIDADE. Lei 10.257/2001. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/leis\\_2001/l10257.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm) Acesso em: 14 agosto 2014.

FABIAN, Johannes. (2001). *Anthropology with an attitude: critical essays*. Standford, California, Standford University Press.

FAGNANI, Eduardo. (2011). *A política social do Governo Lula (2003-2010): perspectiva histórica*. Ser Social, Brasília, v. 13, n. 28, p. 41-80, jan./jun. 2011.



Disponível em: <[http://seer.bce.unb.br/index.php/SER\\_Social/artic le/view/5621/4669](http://seer.bce.unb.br/index.php/SER_Social/artic le/view/5621/4669)>.

Acesso em: 15 mar. 2012.

FEATHERSTONE, Mike (1995). SIMÕES, Julio Assis (Trad.). *Cultura de consumo e pós modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, capítulos I e II.

FENERICK, José Adriano. (2005). *Nem do morro nem da cidade*. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERREIRA, Felipe. (2005). *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FLORENTINO, Manolo (org.). (2005). *Tráfico, cativo e liberdade: Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, pp. 367-388.

FLORIDA, R. (2002). *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York : Basic Books.

FLORIDA, R. and TINAGLI I. (2004). *Europe in the Creative*. Age London : Demos.

FLORIDA, R. (2004). *La revanche des éteignoirs*. [traduction de “Revenge of the Squelchers,” Next American City, n. 5, (July 2004).

FLORIDA, R. (2005). *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. Nova York: HarperBusiness.

FÓRUM COMUNITÁRIO DO PORTO, (2011). Relatório de Violação de Direitos e Reivindicações 24 de maio de 2011.

FOUCAULT, Michel. (1967) *Of Other Spaces, Heterotopias*. Architecture, Mouvement, Continuité 5 . (1984): 46-49.

FRIDMAN, Luis Carlos. (2000). *Vertigens pós-modernas : configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

FUKUYAMA, Francis. (1992). *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*. Paris, Flammarion, coll. Histoire.

GALVÃO, Walnice Nogueira. (2000). *Carnaval do Rio* . éditions Chandeigne. 20 pages.

GIDDENS, Anthony. (1979). *Central Problems in Social Theory*. University of California Press, 294 p.

GIDDENS, Anthony. (1984). *The Constitution of Society*. Berkeley: University of California Press.

- GOLDFEDER, M. (1981). *Por trás das ondas da Rádio Nacional* (Vol. 47). Paz e Terra.
- GOLDMAN, Marcio & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2006). *Abaeté, Rede de Antropologia Simétrica: Entrevista com Márcio Goldman e Eduardo Viveiros de Castro*. Cadernos de Campo 14/15: 177–190.
- GRAHAM, Richard. Clientelismo e política no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- GRAVARI-BARBAS, M., (2007). *Mondialisation et politiques de singularisation urbaine: Instrumentalisation de l'architecture médiatique et positionnement touristique*, communication au colloque international Tourismes et territoires 13 et 14 septembre 2007, institut de recherche du Val de Saône-Mâconnais.
- GREGORY, D. (1994) *Geographical Imaginations*. Cambridge, MA: Blackwell.
- GRIGNON, C, J. C. Passeron. (1989). *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard/Le Seuil.
- GROSSETTI, Michel et al, (2012). *The Creative Class to the Rescue of Cities?*. a Vie des idées, 28 février 2012. ISSN : 2105-3030.URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-classe-creative-au-secours-des.html>
- GUPTA, Akhil & FERGUSON, James. (1992). *Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference*. in *Cultural Anthropology* 7, N. 1.
- GUTERMAN, Bruna da Cunha. (2012) *Cidade-produto, bairro-marca : como a Lapa está se tornando o mais carioca dos bairros*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR. Acervo on-line Minerva. Disponible sur: [<http://bit.ly/17SzUjV>] Acedée le 15 mai 2013.
- HALBWACHS, Maurice (1967). *La Mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, Deuxième édition revue et augmentée.
- HALL, Stuart. (1997). *Cultural Identity and Diaspora* in *Identity and Difference* , K. Woodward, Ed. London: SAGE Publication, 1997, pp. 51-59.
- HANNERZ, U.. (1996). *Transnational Connections*, Londres et New York, Routledge. *The Local and the Global Continuity and Change*, p. 17-29.
- HARVEY, David. (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.
- HOLMES, Brian. (2005). *Vivre et travailler dans le parc. Les ambiguïtés de la ville créative*, *Mouvements* 3/2005 (n. 39-40), p. 94-102. URL: [www.cairn.info/revue-mouvements-2005-3-page-94.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-3-page-94.htm). DOI : [10.3917/mouv.039.0094](https://doi.org/10.3917/mouv.039.0094).

HORKHEIMER, M., & ADORNO, T. W. (1944). 1972. *Dialectic of enlightenment*. London: Allen Lane.

HONORATO, Claudio de P. (2008) *Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758-1831*. UFF, Dissertação de Mestrado.

IGREJAS, Patrícia. (2012) *Reinventando espaços e significados : propostas e limites da urbanização turística no Projeto Porto Maravilha*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR. Acervo on-line Minerva. Disponible sur: [<http://bit.ly/18sKayI>] Acedée le 15 mai 2013.

JAMESON, Fredric. (1979) *Reification and utopia in mass culture*, Social text, Winter. (Trad. bras. em Marxista.) N. 1, ago. 1994.

KAVARATZIS, Michalis. (2004) *From city marketing to city branding: Towards a theoretical framework for developing city brands*. In: *Place Branding* (2004) 1, 58–73; doi:10.1057/palgrave.pb.5990005. Disponible sur: [<http://bit.ly/3kMfES>] Acedée le 20 octobre 2013.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de N. (2006). *Dos trapiches ao Porto: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro*. 2eme. edition. Rio de Janeiro: biblioteca Carioca.

LANDRY, Charles. (2008). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. London: Earthscan. 240 pages.

LANDRY, Charles. (2005). *Lineages of the Creative City Netherlands Architecture Institute* in: Site Comedia. Disponible sur: [<http://bit.ly/1a9b1jH>] Acedée le 27 octobre 2013.

LARAIA, Roque De Barros. (1986). *Cultura um conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

LAVABRE, Marie-Claire. (2007). *Paradigmes de la mémoire*, Transcontinentales [En ligne], 5 | 2007, document 9, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 05 novembre 2013. URL : <http://transcontinentales.revues.org/756>

LE BOSSÉ, Yann D. et LAVALLÉE, Marguerite. (1993). *Empowerment et psychologie communautaire. Aperçu historique et perspectives d'avenir*, Les cahiers internationaux de psychologie sociale, n. 18, p. 7-20.

LE BRETON, Eric. (2011). *Éléments du programme de la sociologie urbaine critique*, in ESO Travaux et documents, n. 31, mai 2011, pp. 71-78.

LEFEBVRE, Henri. (1970) *La révolution urbaine*. Paris : Gallimard, Collection Idées.

LEFEBVRE, Henri. (1974) *La production de l'espace*, Paris : Anthropos.

LIPOVETSKY, Gilles. (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset. (avec Sébastien Charles), coll. « Nouveau collège de philosophie », 186 p. ([ISBN 978-2-2466-5831-3](#)) ; rééd. poche, Hachette.

LOW, Setha. (1996). *The Anthropology of Cities. Imagining and Theorizing the City*. In: Annual Review of Anthropology, 25 (1996), pp. 383-409.

MACCANNELL, Deen. (1992). *Cannabilism Today In Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*, DeanMacCannell, pp.17-73. London: Routledge.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. Tempo soc. [online]. (2005) vol.17, n.2 [cited 2014-08-12], pp. 173-205 . Available from: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso)>. ISSN 0103-2070. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702005000200008>.

MARCUS, George E & FISCHER, Michael J. 1986. *Ethnography and interpretative anthropology*. In: *Anthropology as cultural critique*. Chicago & London: The University of Chicago Press, pp. 17-44.

MATTOS, Rogério B. de & RIBEIRO, Miguel Angelo C. (1996). *Territórios da prostituição nos espaços públicos da área central do Rio de Janeiro*. Inédito. Revista Território,1(1), 1996.

MCCANN, Eugene. (1999). *Race, protest, and public space: Contextualizing Lefebvre in the US city*. Antipode 31:163–184 McInroy N (2000) Urban rege.

MEINTEL, Deirdre. (2008). *Identités ethniques plurielles et reconnaissance connective en Amérique du Nord*, in Jean-Paul PAYET et Alain BATTEGAY (dir.), *La reconnaissance à l'épreuve. Explorations socio-anthropologiques*. France, Presses Universitaires du Septentrion, p. 311-319.

MILLER, D. (2013). *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar.

MOREL, E. & MOREL, M. (2009). *A Revolta da Chibata: subsídios para a história da sublevação na esquadra pelo marinheiro João Cândido em 1910*. Paz e Terra.

MORIN, Edgar. (2012). *Culture de Masse*, in : Dictionnaire de Sociologie Encyclopédie de la Sociologie Universalis, Paris.

MOUCHTOURIS, Antigone. (2007). *Sociologie de la culture populaire*. Paris, L'Harmattan.

MOURA, Roberto. (1983) *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

- MULHERN, D. M. (2000). *Culture/Metaculture*. London: Routledge.
- MUNIZ, Águeda. (2012) *Intervenções urbanas em espaços de desvalia*. Transformar para valorizar. Natal: UFRN/ Biblioteca Central Zila Mamede. 473p.
- MURPHY, Enda Philip Lawton, and Declan Redmond (2009) [Transnational Creative Knowledge Migrants in the Dublin Region. The view of transnational migrants](#). ACRE report WP7.13. Amsterdam: AMIDSt, 103pp. ISBN: 978-94-90312-09-1.
- NAPOLITANO, Marcos ; WASSERMAN, Maria Clara. (2000). *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. *Rev. bras. Hist.* [online]. 2000, vol. 20, n. 39, pp. 167-189. ISSN 1806-9347. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>
- ORIÁ, Ricardo. (2010). *Política Cultural em Tempos de Globalização*. Disponível na Internet via : <http://members.tripod.com/~aacastro/globpolc.htm>.
- ORTNER, Sherry B. (2006). *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and The acting Subject*, Durham, Duke University Press.
- PADDISON, Ronan. (1993). *City Marketing, Image Reconstruction and Urban Regeneration*. In *Urban Studies*, vol. 30, n. 2 , pp 339-350
- PAVÃO, Fábio Oliveira. (2005). *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba* . Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de pós - graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói. Rio de Janeiro: UFF/ Biblioteca Central do Gragoatá.
- PARENT, Marie-Christine. (2010). *Patrimonialisation des traditions musicales : deux exemples de processus distincts au Brésil*, *MusiCultures*, Revue de la société canadienne pour les traditions musicales, sous presse.
- PFOHL, Stephen J. (ed.). (2006). *Culture, Power And History: Studies in Critical Sociology*. Brill, 2006.
- PIMENTEL, João. (2002). *Blocos: uma historia informal do carnaval de rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- PINDER, D. (2002). *In defense of utopian urbanism: imagining cities after the 'end of utopia'*. *Geogr. Ann.*, 84 B (3–4) : 229–241.
- POLLAK, Michael.(1992). *Memória e Identidade Nacional*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.
- PORTO MARAVILHA (2011). Presentation en *Slideshow* du projet. Disponible sur : [<http://bit.ly/mw1op4>] Acedée le 27 octobre 2013.

PORTO, Mayla Yara. (2003) Uma revolta popular contra a vacinação. *Cienc. Cult.* [online]. 2003, vol.55, n.1 [cited 2013-12-09], pp. 53-54 . Available from: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252003000100032&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000100032&lng=en&nrm=iso)>. ISSN 2317-6660.

PRATT, Andy C. (2008a) *L'apport britannique à la compréhension des fonctions créatives dans les villes globales*. In: Leriche, Frédéric, Daviet, Sylvie, Sibertin-Blanc, Mariette and Zuliani, Jean-Marc, (eds.) *L'économie culturelle et ses territoires*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 257-267.

PRATT, Andy C. (2008b). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 90(2), 107-117.

PRONOVOST, Gilles, ed.(1983), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*. Québec: Les Presses de l'Université du Québec.

PROULX, Serge (1995). *Une lecture de l'oeuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers*, *Communication*, 15/2, pp. 171-197.

RAPPAPORT, Julian. (1987). *Terms of empowerment/exemplars of prevention: toward a theory for community psychology*, *American Journal of Community Psychology*, vol. 15, no 2, p. 121-147.

RAPPAPORT, Julian. (1984). *Studies in empowerment: introduction to the issue », Prevention in Human Services*, vol. 3, p. 1-7

RELATORIO COMUNITARIO DO PORTO (2011). *Relatório de Violação de Direitos e Reivindicações 24 de maio de 2011*. Disponible sur : [<http://bit.ly/1arHAMm>] Acedée le 27 octobre 2013.

RICOEUR, Paul. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli.*, Paris, Seuil, 2000.

RIO DE JANEIRO. (1976). *Regulamento de Zoneamento do Município do Rio de Janeiro*. Disponible sur : [<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAFtKgAB/decreto-322-municipio-rio>] Acedée le 14 aout 2014.

ROCHA, Gilmar. (2006). 'Eis o malandro na praça outra vez' – a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 108-121, 2o. sem. 2006.

ROJOT, J. (2000). *La théorie de la structuration chez Anthony Giddens*. in *Structuration et Management des Organisations*, L'Harmattan, 47-57.

RÖSSLER, Mechtild. (2007) *World Heritage Cultural Landscapes: A UNESCO Flagship Programme 1992 – 2006*. *Landscape Research*, 31:4, 333-353, DOI:10.1080/01426390601004210.

ROUDOMETOF, Victor. (2005) *Transnationalism, cosmopolitanism and glocalization*, Current Sociology, January 2005, vol. 53, n. 1, 113-135.

RÜSEN, Jörn. (2007). *How to make sense of the past—salient issues of Metahistory* Disponible sur : [<http://dspace.nwu.ac.za/handle/10394/4014>.] Acedée le 27 octobre 2013.

SAHLINS, Marshall. (1981). *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom* (Asao Special Publications ; No. 1).

SÁNCHEZ, F. (2003). *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Ed. Argos.

SANTANA, Marco Aurélio ; QUEIROZ, Carolina Penafiel de. *Trabalho e sociabilidade no Rio de Janeiro: história e memórias de um porto em movimento*. In THIESEN, Icleia, BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti et SANTANA, Marco Aurélio (orgs.). *Vozes do porto: memória e história oral*. Rio de Janeiro, DP&A Editora/Uni-Rio, 2005.

SAVOIE-ZAJC, Lorraine, (2006). *L'entrevue semi-dirigée*, in Benoît GAUTHIER (dir.) Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données. Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 293-316.

SEWELL JR., William H. (2005). *Logics of History: Social Theory and Social Transformation*. University of Chicago Press, 2005, 376 pp.

SCHWARCZ. Lila. (1995) *Complexo de Zé Carioca: Sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem* In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo: ANPOCS, n. 29, ano 10, outubro, p. 49-65. 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. (2000). *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. São Paulo, Edusp.

SKIDMORE, Thomas E. (1993) *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SMITH, N., (2003). *La gentrification généralisée : d'une anomalie locale à la régénération urbaine comme stratégie urbaine globale*. in Bidou-Zachariassen, C. (dir.), *Retours en ville : des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres*, Paris, Descartes & Cie, p. 45-72.

SPERBER, Dan. (1985). *Anthropology and psychology: towards an epidemiology of representations*, in Man, Vol.20, n. 1, mars, pp. 73-89.

STRONG, P. T. ; VAN WINKLE, B. (1996), “*Indian Blood*”: *Reflections on the Reckoning and Refiguring of Native North American Identity*. *Cultural Anthropology*, 11: 547–576. doi: 10.1525/can.1996.11.4.02a00050.

TAYLOR, John P. (2001). *Authenticity and sincerity in tourism*. *Annals of tourism research* 28.1: 7-26. 2001.

TEISSERENC, P. (1997) *Le développement par la culture*, L’Homme et la Société , 125, p. 107-121.

THOMPSON, John B. (2007). *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na área dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2007  
 VAINER, Carlos B. (2011). *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*. *Anais: Encontros Nacionais da Anpur* 14.

VAINER, Carlos B. (2000). *Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano*. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos B. e MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 75-103.

VAINER, Carlos B. (2000). *Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao "Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro"*. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos B. e MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 105-120.

VASCONCELOS, (2011). Espaço, território e conflitos ambientais: uma abordagem sobre o desenvolvimento econômico e a questão ambiental *Caminhos de Geografia Uberlândia v. 12, n. 38 jun/2011, p. 123 - 138 Página 123*

VIANNA, Hermano. (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

WACQUANT, Loïc. (2005). Mapear o campo artístico Mapear o campo artístico. *Sociologia*, Maio 2005, n.48, p.115-121. ISSN 0873-6529

WAGNER, Roy. (2010). *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac & Naify.

YÚDICE, George. (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.), *Um Século de Favela*. 5eme. edition. Rio de Janeiro: FGV, 2007;

## Revues et Sites internet



**CNT notícias.** *Governo publica edital para revitalização do Porto Maravilha.*

Disponibile sur: [[http://www.cnt.org.br/Paginas/Agencia\\_Noticia.aspx?n=7014](http://www.cnt.org.br/Paginas/Agencia_Noticia.aspx?n=7014)] Accedé le 31 mai 2013.

**Portal do Investidor.** *Certificados de Potencial Adicional de Construção - CEPAC*

Disponibile sur: [<http://www.portaldoinvestidor.gov.br>] Accedé le 13 mai 2013.

**Revue Porto Maravilha.** *Boletim No. Novembro 2010.* Disponibile sur:

[<http://portomaravilha.com.br/conteudo/revistas/Boletim%20do%20Porto%203%20web.pdf>] Accedé le 10 de juillet 2013.

**Slideshow de présentation du projet Porto Maravilha.** *Apresentação do projeto*

*Porto Maravilha.* Disponibile sur: [<http://fr.slideshare.net/viniciusmoro/projeto-porto-maravilha>] Accedé le 10 de juillet 2013.

**Site Porto Maravilha.** Disponibile sur: [<http://portomaravilha.com.br>] Accedé le 10 de juillet 2013.

**Site Porto Maravilha.** *Editais definitivos e editais do Leilão dos CEPACs.* Disponibile sur:

[[portomaravilha.com.br/web/sup/mnusupl.aspx](http://portomaravilha.com.br/web/sup/mnusupl.aspx)] Accedé le 10 de juillet 2013.

**Site de développement du gouvernement brésilien** (Planejamento). *As Parcerias*

*Público-Privadas (PPP) no Brasil e na América Latina: Desafios e Perspectivas.*

Disponibile sur:

[[http://www.planejamento.gov.br/hotsites/ppp/conteudo/eventos/seminarios/seminario\\_bahia.html](http://www.planejamento.gov.br/hotsites/ppp/conteudo/eventos/seminarios/seminario_bahia.html)] Accedé le 31 mai 2013.

**Site UNESCO.** *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel*

*immatériel.* Disponibile sur: [<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>] Accedé le 18 janvier 2014.

**Site UNESCO.** *Identifier et inventorier le patrimoine culturel immatériel*

[<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01856-FR.pdf>]

**UOL Economia.** *Donald Trump anuncia construção do maior conjunto comercial do*

*país.* Disponibile sur: [<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2012/12/18/donald-trump-anuncia-no-rio-construcao-do-maior-conjunto-comercial-do-pais.htm>] Accedé le

31 mai 2013.

**Do lado de cá.** *Projeto de lei que reconhece o funk como manifestação cultural é*

*aprovado* Disponibile sur : [<http://www.doladodeca.com.br/2013/09/16/projeto-de-lei-que-reconhece-o-funk-como-manifestacao-cultural-e-aprovado/>] Accedé le 08 avril

2014.

**Petição Pública Brasil.** *Eu amo a praça da Harmonia.* Disponible sur:

[<http://www.peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR60137>] Accédé le 31 mai 2013.

**BRÉSIL : UNE COUPE DU MONDE DÉJÀ PERDUE** Voir le reportage sur le journal international [http://www.lejournalinternational.fr/Bresil-une-Coupe-du-Monde-deja-perdue\\_a814.html](http://www.lejournalinternational.fr/Bresil-une-Coupe-du-Monde-deja-perdue_a814.html)

**BBC.** “Brasil deve se tornar 5a. maior economia do mundo até 2023” Disponible sur:

[<http://bit.ly/1njhpkC>] Accédé le 31 mai 2013.

**Rede Brasil Atual.** Alvo de protestos sociais, Globo se recusa a explicar indícios de sonegação de impostos <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2013/07/globo-se-recusa-a-dar-detalhes-sobre-indicios-de-sonegacao-de-impostos-1129.html>

**Présentation du projet *Porto Maravilha.***

Disponible sur : [<http://fr.slideshare.net/viniciusmoro/projeto-porto-maravilha>] Visité le 13 mai 2013.

## ANNEXE I

### ENTRETIEN

1) Comment définiriez-vous le groupe que vous représentez ?

Être attentif à :

- fondation
- finalité culturelle
- évènements historiques associés
- rôle dans la région (programmes sociaux)

2) Comment comprenez-vous l'histoire de votre groupe dans la zone portuaire ?

3) Vous divulguez l'histoire du groupe dans la région/ dans la ville ? Comment cela se passe-t-il ? Comment êtes-vous accueillis ?

4) D'une manière générale, comment êtes-vous perçus aujourd'hui ? Y a-t-il eu un changement au cours des dernières années ? Le projet de réurbanisation y a-t-il contribué ?

Être attentif à :

- Différences apparues entre la Municipalité, la population de la ville dans son ensemble et la population locale.

5) Quelle est votre relation personnelle avec le quartier ? Comment avez-vous connu son histoire et quelles étaient vos impressions antérieures ?

Être attentif à :

- Explorer la connaissance du secteur du port.

6) Comment voyez-vous la zone portuaire par rapport aux autres quartiers ?

7) En ce qui concerne le projet de réurbanisation, pensez-vous qu'il modifie la région et la vie des habitants et comment ? (faire la différence aspect positifs / aspects négatifs) Que pensez-vous de ce projet ?

8) Le réaménagement urbain vous a touché en tant que groupe ? Et comme résident, comme citoyen ?

9) Comment le groupe subsiste-t-il aujourd'hui ? Recevez-vous un soutien quelconque ? (public / privé)

10) Auparavant, receviez-vous une reconnaissance / un soutien quelconque de la part des pouvoirs publics ? Et depuis l'arrivée du projet de réurbanisation ?

11) Recevez-vous aujourd'hui un soutien quelconque du CEDURP ou de Porto Novo, ou de toute autre organisme lié au projet Porto Maravilha ?

- Si NON, sauter à la question 13.
- Si OUI, rechercher comment s'est déroulé le processus de négociation. Qu'a-t-on dû céder ? Qu'est-ce que le groupe a obtenu ?

12) Ce soutien est-il suffisant ? Comment se sont déroulées les négociations en vue de son obtention ?

13) Comment imaginez-vous la zone portuaire d'ici quelques années ? Et comment pensez-vous que vous-même et votre groupe se situeront dans ce nouveau contexte ?

14) Si vous pouviez rapprocher la zone portuaire en projet d'une autre quartier, quel qu'il soit, de la ville de Rio aujourd'hui, quel serait-il ? Pourquoi ?

15) Recevez-vous d'autres soutiens ? Lesquels ?

- S'ils ne reçoivent aucun soutien financier ou d'autre nature, rechercher quels en sont les motifs.